

СВІТЛО ЯК ЕСТЕТИЧНИЙ ФАКТОР У КІНЕМАТОГРАФІ

Ця стаття відкриває нам роль світла і освітлення в кінематографі. Світло відіграє важливу роль у створенні драматичних сцен фільму. Це інструмент, через який режисер висловлює свої ідеї за допомогою техніки, розробленої оператором-постановником. Це також спосіб самовираження, чіткої демонстрації своєї художньої спрямованості, яка дає змогу визначити жанр знятої картини. Це ключовий елемент у створенні атмосфер в кінематографічних сценах.

Ключові слова: світло, кінематограф, драматургія, імпресіонізм, експресіонізм, символізм, автор-режисер, оператор-постановник.

Эта статья открывает нам роль света и освещения в кинематографе. Свет играет важную роль в создании драматических сцен фильма. Это инструмент, с помощью которого режиссер выражает свои идеи посредством техники, разработанной оператором-постановщиком. Это также способ самовыражения, четкой демонстрации своей художественной направленности, которая позволяет определить жанр снятой картины. Это ключевой элемент в создании атмосфер в кинематографических сценах.

Ключевые слова: свет, кинематограф, драматургия, импрессионизм, экспрессионизм, символизм, автор-режиссер, оператор-постановщик.

This article leads us to the discovery of the role of the light and its lighting in the film. The lighting plays an important role in the construction of dramatic scenes of a film. This is the tool which helps the director be expressed through the technique developed by the photography director. It is also the way to express himself, to demonstrate precisely his artistic orientation which determines the kind of the shot film. This is a key element in building the atmospheres in cinematographic scenes.

Keywords: light, cinema, dramatic art, impressionism, expressionism, symbolism, director, photography director.

Освітлення є необхідною умовою реалізації кінозображення. Це розуміли вже піонери кіно, перші кінопідприємці, будуючи кіноательє з максимальним використанням скла, щоб мати можливість повною мірою скористатися природним освітленням. Як приклад, можна навести ательє, засноване Жоржем Мельєсом у Монтреї, або паризьку кіностудію Леона Гомона.

Відомо, що рух американських кінематографістів на західних узбережжях США, де і виник славнозвісний Голлівуд, був обумовлений тиском на незалежних кіновиробників з боку трасту Едісона. Але ще однією і неабияк важливою причиною була значна кількість сонячних днів протягом року, що великою мірою полегшувало зйомки на натурі, особливо великих масових сцен. Такий саме природний фактор сприяв роз-

квіту кінематографа в Італії, зокрема його епічних жанрів.

Разом з тим, уже в перші десятиліття існування кінематографа його провідні майстри почали використовувати фактор світла як один з найважливіших зображальних засобів.

В американському кіно ми бачимо такі спроби у Сесіль Де Міля в його картині «Підступність», де для створення настрою тривоги і небезпеки режисер вдається до контрастного освітлення, робить акцент на глибоких насичених тінях. Якщо Де Міль у «Підступності» надавав перевагу інтер'ерам, то оператори Томаса Інса, знімаючи вестерни, сміливо виходили на натуру.

Історики кіно відзначали вражаючий ритм кадрів, де коні мчать над прірвою, причому ця «шалена скачка, але зроблена по-новому, по освітле-

них вулицях у хмарах пилу, в котрих є щось ліричне, точно передає дику гарячу привабливість зелені, вітру, сонця, викликаючи крик захоплення»¹.

Жорж Садуль вважав, що фільми Інса, їх новаторська естетика, сповнені ліризму зображення природи, мали значний вплив на європейський кінематограф, на шведський зокрема. Він наводить слова Леона Муссінака, який стверджував: «Шведи без сумніву захоплювались американськими фільмами... Вони глибоко вивчили школу американців, їх прагнення до правдивості, дивовижне почуття деталі, яка оживляє образ, вириває його з літературних і сценічних умовностей, їх інтуїтивне осягнення чудесних можливостей кінематографії, їх техніку»².

Якщо йдеться про високу технічну майстерність шведських кінематографістів, то тут слід назвати видатного оператора Юліуса Єнсена, який зняв найкращі фільми класиків шведського кіно – В. Шестрома і М. Стіллера. Однією з перших видатних екранних робіт Шестрома була екранізація поеми Г. Ібсена «Терье Віген». На морі розгортаються найдраматичніші події з життя головного героя від юності до похилого віку. Завдяки блискучій операторській роботі Юліуса Єнсена море – не просто місце дії, а одна з головних осіб драми.

Єнсен був блискучим майстром використання освітлення в натурних зйомках. Особливо митцеві вдавалося використання світла на водних поверхнях. Море перед камерою Єнсена живе своїм життям, яке здається наповненим емоціями: водна поверхня то лагідно виблискує під сонячним промінням, то занурюється у п'ятьму, щоб несподівано вибухнути грізними горами хвиль, увінчаних білими пінистими гребінцями. Можна лише уявити, яких зусиль коштувало операторові з тогочасною примітивною апаратурою досягти таких ефектів.

Не менше враження справляє освітлення гірських пейзажів у картині «Берг Ейвінд і його дружина». Занурені в тумани вершини, гра світла у могутніх водопадах і поряд з тим – освітлення багаттям невеличкої хижки в горах, де ховаються герої фільму, створює надзвичайну гармонію.

Вражаючих ефектів досягає оператор у фільмі М. Стіллера «Гроші пана Арне», поєднуючи полум'я, що охоплює будинок, зі сніжним вихором: іскри і сніжинки неначе перевтілюються одна в одну.

Ще один приклад надзвичайно ефектного освітлення на натурі – крижане озеро у фільмі Стіллера «Сага про Йосту Берлінга», по якому герої на санях втікають від зграї вовків. Оператор поєднав природне світло місяця, що відбивається у крижаній поверхні, зі штучними джерелами

світла, що дали можливість зробити акцент на головних персонажах, передати їх реакцію на трагічність ситуації, в яку вони потрапляють.

Досвід шведських кінематографістів широко використовувався в європейській кінематографії, в тому числі й у французькій.

Луї Деллюк, видатний кінокритик і теоретик кіно, високо цінував мистецький рівень шведських фільмів. У своїх працях Деллюк особливу увагу звертав на «місію» світла в кінематографі. На сторінках своєї книги «Фотогенія» Деллюк виділяє чотири основні системи, на яких базується кіномова: декорація, світло, ритм і маска. Особливу увагу дослідник приділяє світлу. Як теоретик імпресіонізму в кінематографі Деллюк надає перевагу світловим нюансам і півтонам, застерігаючи від так званого «рембрандтівського» освітлення з його різкими контрастами світла і тіні.

Таку манеру освітлення Деллюк бачив у фільмі С. Де Міля, який мав значний вплив на французьких кінематографістів, що часто його некритично наслідували: «Цей важливий досвід відкрив серію різноманітного кінематографічного мороку, що викидається на екран щотижня дюжинами. О, всі ці жінки, що читають під лампою! О, всі ці сльози на першому плані, які стікають по обличчю, спотвореному чорнотою і надмірністю світла! О, всі ці двері, що відчиняються в темряві! Все це мало фатальні наслідки»³.

Говорячи про природне освітлення, Деллюк радить кінематографістам не поспішати знімати ефектні і яскраві пейзажи Лазурового берега, що, на думку автора, «нагадують чарівних дівчат, які позують перед художником, добре знаючи ціну своїй красі»⁴.

На протилежність контрастному освітленню півдня, де домінують контури і лінії, автор «Фотогенії» радить перенести зйомки до Іль-де-Франсу, де переважають ніжні і ліричні півтони, де, здається, губиться лінія, що відділяє море від неба, де переважають розмиті плями барв, а не різкі контрасти.

Ідеї Л. Деллюка охоче підхоплювали молоді кінематографісти, серед яких виділялися постаті Жана Епштейна і Марселя Л'Ерб'є. Як і Деллюк, вони в своїх теоретичних працях розробляли теорію фотогенії, втілюючи її принципи в кінематографічній практиці.

Одним з найбільш помітних фільмів Першого авангарду була картина Ж. Епштейна «Прекрасна нівернезка», де режисер відкрив для кінематографа поезію мінливих водних поверхонь, котрі розкривали особливі можливості для використання освітлення, що акцентувало надзвичайну фотогенічність водної стихії. Згодом цей пошук буде

продовжений Жаном Віго в «Аталанти» і далі – митцями поетичного реалізму: Ж. Гремійоном, Ж. Фейдером, М. Карне та іншими.

Повертаючись до М. Л'Ерб'є, згадаємо, що Л. Деллюк особливо відзначав його фільм «Ельдорадо» саме за його художні достоїнства. Своєї виразної пластичності кадри «Ельдорадо» набували значною мірою завдяки освітленню. Л. Муссінак із захватом писав про величні стіни Альгамбри, що потопають у тумані. Критика вразила «прекрасна у своїй величі і чистоті сцена, коли двоє закоханих неначе залиті світлом і, здається, світло ллється від їх голів»⁵.

Муссінак також відзначав вдаль використання «флю», або вуалювання, яке «наголошувало виражальну силу зображення, змінюючи зовнішню емоційність внутрішньою»⁶.

Простежуючи подальший розвиток кінематографа, можна переконатися, що ідеї французького імпресіонізму, особливо в галузі творчого використання світла, знайшли своє продовження в наступні десятиліття.

Дещо в іншому ключі використовувалось світло у фільмах німецьких експресіоністів. Як зауважував історик німецького кіно Зігфрід Кракауер, в експресіоністських фільмах світло неріальне: «Це світло, що вихоплює пейзаж душі»⁷.

На відміну від французьких режисерів, німецькі експресіоністи надавали перевагу зйомкам у павільйонах. В цьому була своя логіка. Адже експресіонізм як мистецький напрям прагнув відійти від «фальшивої реальності», а відтворити своє, абсолютно особистісне бачення світу, надати середовищу суб'єктивний, неповторний настрій. І світло ставало для цієї мети одним з найважливіших мистецьких засобів. Слід нагадати, що вже в передвоєнні роки в німецькому кіно склалась надзвичайно сильна операторська школа, де вирізнялись такі непересічні особистості, як Гвідо Зеебер, Карл Фройнд, Фріц Арно-Вагнер та інші.

У 1913 році вийшов фільм С. Рйє «Празький студент», сповнений таємничих, містичних мотивів. Світло стало дуже виразним засобом у руках режисера С. Рйє і оператора Г. Зеебера для передавання драми розколотої особистості, людини, яка протистоїть своєму двійникові. Особливе враження справляла сцена появи чаклуна Скапінеллі, який з'являється в кімнаті студента Болдуїна, щоб купити його зображення в дзеркалі. Кімната занурена у присмерк, з якого несподівано з'являється постать Скапінеллі і потрапляє у смугу світла, що відбивається у дзеркалі. Там спочатку виникне, а потім зникне продане зображення.

Виразних світлових ефектів досягає К. Фройнд у фільмах «Голем» і «Голем, як він прийшов у світ» П. Вегенера. На думку дослідниці німецького експресіонізму Лотте Айснер, Вегенер широко користувався досвідом, який він набув, працюючи у театрі Макса Рейнгардта. Епізод закляття духів будується на світлових ефектах. Все занурено в п'тьму, лише в печі алхіміка спалахує полум'я, що вихоплює постать старого раввіна, його дочки і його слуги. Зненацька виникає страшна маска демона, що світиться і з погрозою насувається на глядача.

Своєрідно використовувалось освітлення в одному з найбільш відомих експресіоністських фільмів «Кабінет доктора Калігарі». Тут світло у більшості епізодів було частиною намальованої декорації: вуличні ліхтарі, світло сонця, що падає крізь вікно в оселю, світло від лампи в спальні. Але в кульмінаційних моментах використовувалось реальне світло, завдяки якому на стіні виникла грізна тінь сомнамбули Чезаре, що кидався з ножем на свою жертву.

Від фільму до фільму зростала майстерність німецьких режисерів і операторів у творчому використанні освітлення. З особливою силою ця тенденція проявилась у доробкові таких видатних режисерів, як Фрідріх Мурнау і Фріц Ланг. Перший, вже маючи значний досвід, у 1922 році вирішив звернутися до натурних зйомок у своєму фільмі «Носферату». Ця картина – ще одне підтвердження блискучої операторської майстерності Ф. Арно-Вагнера. В епізоді сумного очікування молодою жінкою свого коханого на березі моря глядач бачить, як гребінці хвиль починають світитися, посилюючи напруження в очікуванні небезпеки. Зловісним і моторошним був темний силует корабля, що заходив у порт на тлі освітленого неба, відбиваючись у дзеркальних водах. А освітлення навколо замка Носферату занурювало пейзаж у сірі тони, розрізувані чорними тіннями.

Повернувшись у павільйон в своєму чи не найвідомішому фільмі «Остання людина», Мурнау разом зі своїм оператором К. Фройндом досягає вражаючих світлових ефектів. Наведемо думки Лотти Айснер, що була одним з визначних знавців експресіоністського кінематографа: «Естетичні почуття Мурнау не лишають його байдужим до опалового блиску скляних стін, відображеннях у вікнах, що так часто замінюють таємничу поверхню дзеркал. Він тонше, ніж інші режисери, відчуває злиття світла, тіні і руху і вміє його передати як ніхто інший. Скляні поверхні виблискують під дощем, який блискучими краплями стікає по склу, світло ліхтарів ллється крізь скло, так, що його прозора

поверхня починає флуоресцювати. Вікна машин і скляні двері, що крутяться, відбивають силует швейцара в чорному блискучому від дощу плащі. В темних масивах будинків у шаховому порядку спалахують вікна. Калюжі перетворюються у дзеркала, крізь морок вулиці пливають блискучі пилинки, приглушене світло вуличних ліхтарів багатьма малесенькими крапельками падає на бруківку»⁸.

Істориківі кіно, передаючи свої враження від світла, дощу, нічного міста, вдалось акцентувати одну з надзвичайно сильних сторін Мурнау-режисера – передати світло як рухоме начало. Камеру Фройнда, оператора фільму, часто називають вільною або визволеною. На тлі статичної знімальної апаратури, що переважала в 20-х роках, камера Фройнда вражає своєю мобільністю. Вона стежить за кожним переміщенням швейцара, фіксує кожен його рух. Це стеження сповнене глибокого змісту, воно дає можливість глядачеві спостерігати не лише за його фізичними рухами, а й відкривати для себе драматичні зміни його психологічних станів, його еволюцію від пихи і самовпевненості до розгубленості і повного відчаю після втрати розкішного мундира, який і визначав його суспільне становище. Замість почесної посади швейцара старий має працювати відтепер у вбиральні. «Густі тіні в “Останній людині” перетворюють вхід до вбиральні на темну прірву, а про появу нічного сторожа сповіщає гра світлових відблисків, що їх відбиває на стіну його лампа»⁹.

Камера Карла Фройнда підсилює драматизм ситуації, коли нічний сторож з ліхтариком обходить підвали готелю, де причаївся нещасний портє з викраденим мундиром. Сліпуча пляма ліхтаря ковзає по темних стінах і, здається, кожній миті може викрити втікача. На той час зняти цю рухому світлову пляму було технологічно дуже непросто. Камеру прикріплювали до велосипеда, і оператор рухався за мінливим світлом ліхтаря. З велосипеда знімалися й епізоди у ресторані готелю, коли оператор рухався поміж столиками за офіціантами, які несли таці з вишуканими наїдками. Кракауер відзначав вплив, що його справила рухома камера К. Фройнда на техніку голлівудської продукції, де знімальний апарат ще «нерухомо сидів на штативі».

Не менш виразно використовувалося світло у фільмі К. Грюне «Вулиця», котру історики кіно теж відносять як до камершпілью, так і до експресіоністського напрямку. Режисер, щоб відтворити простір вулиці як місце спокуси і гріха, широко використовує насамперед світлові ефекти. Законослухняний філістер чекає в своїй кімнаті

на традиційну вечерю. Ось-ось має зайти до кухні дружина з великою фаянсовою супницею, що паує смачною стравою. Та зненацька на стіні, прикрашеній мережаними серветками і олеографією, починають спочатку ледь помітно, а потім уже виразніше спалахувати світлові плями. То відбивається світло вуличних ліхтарів і фар автомобілів, що мчать за вікном. Герой фільму не витримує і втікає із затишної кімнати назустріч вуличним спокусам. Зігфрід Кракауер ці вогні називає вісниками вулиці. На його думку, світло у фільмі «Вулиця» має символічний характер. Герой бачить з вікна не реальну вулицю, а вулицю своєї уяви і фантазії. «Кадри стрімких машин, феєрверку і людського натовпу разом з кадрами, знятими на великій швидкості, зливаються в одне заплутане ціле, сум'яття якого збільшують численні експозиції і вплітання виразних великих планів клоуна, жінки та катеринщика. Завдяки цій дотепній монтажній вставці вулиця здається чимось на кшталт ярмарку, інакше кажучи, царством хаосу»¹⁰.

Один з найбільш трагічних фільмів камершпілью «Новорічна ніч» Лупу Піка мав підзаголовок «Гра світла». Саме автор сценарію К. Майер твердив, що «він хотів зобразити темні і світлі сторони людської душі, тому вічна гра світла і тіні характеризує психологічні взаємини між людськими створіннями»¹¹.

Критики, аналізуючи такі фільми, як «Чорний хід» Л. Еснера зауважували, що «створюючи розмиті контури предметів, а не окреслюючи їх чітко, світло чудово наголошує на ірраціональності процесів, які відбуваються в інстинктивному житті. Іноді події цілісні, іноді розпадаються як будь-який стихійний феномен, і на світлі погляд уловлює непевність і минуність життя»¹².

Режисери-експресіоністи під впливом сценічних рішень Макса Рейнхардта знайшли свою систему освітлення, що надавала екранному зображенню цілком певного емоційного забарвлення. Один з перших дослідників експресіонізму Рудольф Курц детально розглядав саму технологію встановлення світла в експресіоністських фільмах, яка мала породити відповідні емоційні ефекти: «Якщо джерело світла розташоване нижче кадрового простору, то певні частини кадру набувають яскравих акцентів і різких тіней, завдяки чому вони стають більш об'ємними, тоді як інші частини відступають на задній план; одні лінії розриваються, а інші скорочуються. Нерозділене світло прожектора створює контрастність і різкість, поділяючи простір на чітко окреслені об'ємні частини»¹³.

Айснер вважає, що «таке освітлення згори або збоку, що вихоплює окремі лінії, котрі світяться, смуги або більш широкі поверхні, надміру акцентуючи на них увагу і протиставляючи їм темряву, стає характерним для експресіонізму»¹⁴.

Розглянувши фільми, що їх історики кіно рівною мірою відносять як до камершпілю, так і до експресіонізму, потрібно звернути увагу на масштабні постановочні стрічки, які теж мали всі ознаки експресіоністської стилістики.

Однією з найпомітніших постатей німецького кіно 1920-х рр. був, безперечно, Ф. Ланг. Саме цей режисер створив такі два суперколоси, як «Нібелунги» і «Метрополіс». Не всі історики кіно відносять ці стрічки Ланга до експресіоністського напрямку, але разом з тим ознаки експресіоністського освітлення в цих фільмах безперечно наявні, хоч Л. Айснер твердить, що робота Ланга з джерелами світла виходить за межі експресіоністського стилю.

Свої знамениті фільми «Нібелунги» і «Метрополіс» Ланг знімав у студійних декораціях, створюючи в павільйонах грандіозні ландшафти, які він наповнював певним настроєм, створюючи свою картину дійсності. Однією з грандіозних за своїми масштабами декорацією був праліс, яким подорожує Зігфрід, покинувши печеру гномів. Штучні дерева було зроблено з гіпсу, а над ними – накинута напівпрозору тканину, крізь яку пробивалися сонячні промені. Їхнє світло змішувалося зі штучним студійним освітленням, а зі щілин піднімалися клуби пару, які в непевному світлі надавали зображенню майже містичної таємничості. Можна сказати, що в епізодах подорожі лісом, зустрічі з підступним Альберіхом Ланг виходить із зображальних принципів експресіонізму, наповнюючи ці кадри відчуттям непевності й тривоги.

Так само трагічно змальовано хід воїнів, що несуть тіло вбитого Хагченом Зігфріда. Суцільну п'ятому неначе розривають спалахи смолоскипів, що колишуться під поривами вітру, ще більш похмурими видавалися епізоди в стані Етцеля–Аттїлі, де його воїни, схожі на доісторичних потвор, стрибають у своїх диких танцях, освітлені полум'ям вогнищ. Їх довгі спотворені тіні знову підтверджують наслідування Лангом естетики експресіонізму.

Її прояви не можна не помітити у більш пізньому фільмі Ланга «Метрополіс». На створення цієї стрічки митця надихнули вогні Нью-Йорка, в які він вдивлявся з палуби пароплава, відпливаючи до Європи.

Відтворюючи на екрані в «Метрополісі» верхнє місто, де живуть «господарі життя», Ланг, за словами Л. Айснер, створює «симфонію світла». Від вікон колосальних будівель (макети, створені за технікою Е. Шюффтана) здавалось лилися сяючі потоки.

Між тим підземне місто було занурене у напівтемряву, в якій колонами рухалися схожі на роботів робітники, відкидаючи довгі тіні. Світло, що спалахувало зненацька, виходило з паші колосальної печі, яка, здавалось, готова була поглинути робітників. Ланг тут удався до цитування італійського фільму «Кабірія», де людей поглинала вогняна паша ідола, якому приносилися жертви.

Підземна лабораторія божевільного вченого нагадує своїм освітленням (світяться силуети предметів) комірчину аптекаря з «Втомленої смерті».

Навіть аналогічний погляд на такі визначні явища світового кіно, як німецький експресіонізм і французький імпресіонізм (І авангард), дають нам можливість зробити висновок про їх вагомий внесок у подальші кінематографічні процеси.

Ці впливи простежуються і в творчості радянських авангардистів, і у режисерів французького «поетичного реалізму», і в американських «фільм нуар».

У плані локальному можна говорити про особливості використання світла як естетичного фактора, що проявилось у згаданих напрямках.

¹ Цит. за: Sadoule G. Histoire générale du cinéma. Le cinéma devient un art – L'avant-guerre. 1909–1920 // Georges Sadoule. – Paris : Denoël, 1951. – Т. 3. – Р. 152.

² Там само. – С. 247.

³ Delluc L. Ecrits cinématographiques. II. Cinéma et Cie // Louis Delluc. Cinémathèque française. – Paris, 1986. – Р. 150.

⁴ Delluc L. Photographie. Ecrits cinématographiques // Louis Delluc VI. – Paris, Cinémathèque française. – Р. 40.

⁵ Муссиак Л. Рождение кино // Леон Муссиак. Избранное. – М. : Искусство. 1981. – С. 69.

⁶ Там само. – С. 69.

⁷ Кракауер З. Від Калігарі до Гітлера – психологічна історія німецького кіно // Зігфрід Кракауер. – К. : Граніт, 2009. – С. 123.

⁸ Айснер Л. Демонический экран // Лотте Айснер. – М. : Постмодерн Текнолоджи, 2010. – С. 111.

⁹ Кракауер З. Від Калігарі до Гітлера – психологічна історія німецького кіно // Зігфрід Кракауер. – К. : Граніт, 2009. – С. 124.

¹⁰ Там само. – С. 148.

¹¹ Там само. – С. 123.

¹² Там само. – С. 124.

¹³ Цит. за: Айснер Л. Демонический экран // Лотте Айснер. М. : Постмодерн Текнолоджи, 2010. – С. 46.

¹⁴ Там само. – С. 46.