

Световой камертон

История поиска света для фильма "Игра в бридж"



Стиль освещения является такой же эстетической категорией, как, например, стиль архитектуры, стиль одежды или стиль поведения. Он выражает время и художника. Постановка света в кино — совершенно особый вид деятельности. Кто-то пользуется готовыми шаблонами из учебников, кто-то импровизирует по ходу съемки. Можно заранее придумать невероятную схему света и пытаться воплотить ее на площадке. Один из ярчайших представителей современной отечественной школы операторов Александр Носовский в беседе с редактором журнала Сергеем Шубиным поделился своим опытом и рассказал о путях поиска световой схемы на примере картины "Игра в бридж" (реж. Алексей Карелин, кинокомпания "Киномир", Мосфильм, 2009 год).

Сергей Шубин: Александр, что особенного было в фильме "Игра в бридж", почему именно его Вы решили привести в качестве примера?

Александр Носовский: Перед началом съемки я всегда для себя ищу эталон — то, от чего я буду отталкиваться. Мне нужен световой камертон. Поскольку "Игра в бридж" снята в несколько подзабытом жанре телеспектакля, то мне необходимо было найти для себя пример павильонного света. По сюжету события разворачиваются на рубеже XIX-XX веков — эпохи немое кино, а это другая стилистика и иная природа света. Я постарался "попасть" в немое кино, надо было создать для себя интригу.

Световые идеи, существовавшие в немом кино, поражают своей фотографичностью. Я нашел кадры тех лет, повесил их на стену и постепенно стал раскручивать в своем сознании идею света из той эпохи. Этому кадру с Мэри Пикфорд, его образу, идее, смыслу и красоте позавидует любой современный кинооператор. Изображение "Игры в бридж" шло от этой фотографии. Образ был найден — все остальное дело техники. Однако я не хотел повторять ту эстетику буквально, этого нет ни в одном кадре моей картины.



Оператор-постановщик Александр Носовский

С.Ш.: Как операторы той эпохи достигали такой выразительности?

А.Н.: Стиль первых немых фильмов определялся красивым рассеянным светом. Кино до 1920 год., особенно операторская работа, требует отдельного глубокого изучения. В те времена не было такого разнообразия осветительного оборудования и технологий, как сейчас. Поэтому активно использовались источники естественного света. В декорациях на натуре вместо потолка натягивали ткань, которая рассеивала лучи солнца, и красота объекта съемки, будь то лицо актрисы, пейзаж или любой предмет, передавалась естественно, "без подтекстов" — так на мир смотрит новорожденный.



Мэри Пикфорд (1916 год)

Свет может быть модным или архаичным, консервативным или брутальным. Иногда популярен густой рисунок света, иногда — его прозрачная легкость. По-разному применяется и такой индивидуальный прием, как обработка тени, неодинаково в стилевом отношении употребляется направление света.

Кому-то нравится солнце, кому-то — мягкость пасмурного света. Один прибалтийский кинооператор сказал, что если бы он был министром культуры, то приказал бы снимать лишь в пасмурную погоду. Свен Ньютвикст работал только при очень мягком освещении, и это —



Контровой свет в немом кино (кадр из фильма с участием Мэри Пикфорд, 1921 год)



Александр Носовский – ночная съемка с гелевым шаром

его стиль. Витторио Стораро был настоящим поклонником солнца. Андрей Тарковский очень строго отслеживал световой стиль своих фильмов, но все-таки две его последние картины, снятые итальянцем Джузеппе Ланчи и шведом Свенном Ньюткистом, выглядят по-разному — на стиле света сказались национальные пристрастия.

С появлением линзовых приборов стало очень модно использовать контровой свет, а также светить снизу. Взять хотя бы немецкие фильмы тех лет с их экспрессивным жестким светом и глубокими, режущими глаз тенями, иногда двойными и тройными, гуляющими по стенам. Технически это определялось тем, что, в связи с низкой чувствительностью пленок, в декорациях приходилось устанавливать огромное количество осветительных приборов.

С.Ш.: Насколько современные технические возможности повлияли на работу оператора со светом?

А.Н.: Последнее десятилетие можно назвать окончательным открытием "нового света". Он построен на одновременном использовании всех ранее придуманных стилей и самых последних технических достижений. Появились небольшие приборы Dedo-light, мягкорисующие Kino Flo, химеры, софтбоксы, невероятно мощные линзовые приборы, и даже гелиевые воздушные шары засветились киношным светом. Появилась возможность в мобильной, практической съемке приближаться к самым красивым световым эффектам, быстро создавать в реальных интерьерах световой рисунок любой сложности, раскладывая световую партитуру от слепящего света до еле видимых световых вибраций. Собственно, только в последние годы окончательно сформировался весь набор световых инструментов для киносъемки, и это существенно повлияло на ее стилевые возможности. Более того, характер световых эффектов всегда определяла светочувствитель-

ность пленок и светосила оптики. Как только они достигали нового качества, палитра используемых эффектов света расширялась. Например, с появлением очень чувствительной пленки и светосильной оптики стало возможным снимать на улицах ночных городов практически без подсветки, используя живые красивые эффекты реальной жизни, а создание качественной оптики позволило расценивать съемку против света как художественное средство. Появление мобильных переносных генераторов открыло невероятные возможности использования света в движении.



Съемочный павильон 1930-х

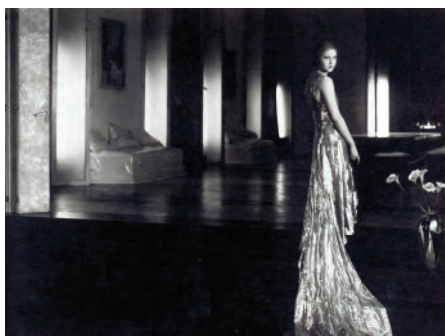
Но техника, как известно, только поддела. Стиль освещения определяет его автор. Сколько бы ни существовало общеизвестных штампов и способов освещения, каждый, кто строит свою конструкцию света, будет использовать только те эффекты, которые ему нравятся.

С.Ш.: По какой световой схеме работали Вы?

А.Н.: Придумывание схемы света для фильма — это отдельная большая работа, на которую уходят месяцы. Иногда тебя может вдохновить какой-то случайный кадр. Для меня — это были фотографии Мэри Пикфорд, которые и послужили



1922 год



1929 год



1937 год

Кадры из немого кино 1920-х – 30-х гг.

прообразом будущей картины. Поиски эффектов и составляют смысл работы оператора.

Один старый оператор, снимавший кино в 1950-е годы, с гордостью рассказывал о том, как однажды для крупного плана актрисы он поставил четырнадцать осветительных приборов. Это стиль, пусть даже продиктованный технической необходимостью. Стиль света — это стиль авторов. Для 1960-х годов характерна неповторимая манера света, созданная Сергеем Урусевским. Это свет достаточно условный, в реальной жизни такого не увидишь, но он очень точно выражает обаяние кино того времени. Каждый кадр "просвечивался" до последнего сантиметра. Все, что в нем находилось, сверкало, как хрусталь, как только что вымытые окна в солнечный день. Все световые пятна строго на месте — в соответствии с классическими законами живописи. Всегда тональная перспектива, всегда световая многоплановость. Очень самодостаточная и живописная манера.

В 1970-е годы в отечественном кино был абсолютно другой стиль. Например, Павел Лебешев, в отличие от Урусевского, никогда не ставил свет на актеров, а создавал один эффект и для интерьера, и для персонажей фильма. Его свет отличался какой-то особой правдой, его можно было назвать беспощадно красивым. Те же 1970-е — это итальянец Витторио Стораро, рафинированный эстет киноосвеще-

ния, последовательный поклонник абсолютно реальных эффектов света. Он, как никто другой, умел отыскивать места их особого проявления в окружающей жизни и ювелирно вписывать объект съемки в эту среду. Каждый его фильм — энциклопедия световых эффектов. Они выстраивались, следуя его авторскому замыслу, от первого кадра фильма до последнего. Это можно назвать игрой на эффектах света.

Стиль света на всем протяжении существования кинематографа в разные годы был разным. Свет можно стилизовать под историческое время, под жанр (например, поэтический или мистический) в соответствии с любым авторским замыслом. Все, что талантливо, всегда имеет свой стиль. Стиль отличает художников друг от друга, художников от нехудожников. Я искал свет путем специальных проб, и помогла мне в этом известная актриса Юлия Рутберг, согласившись в них поучаствовать, за что ей огромное спасибо.

С.Ш.: Расскажите, как проходили пробы.

А.Н.: Для каждого актера нужен индивидуальный подход. Пробы я разбил на три этапа: сначала искал направление света, потом эффект света, затем тональность кадра.

Мне не нравится, когда эффекту света подчиняется все остальное. Строить весь фильм на



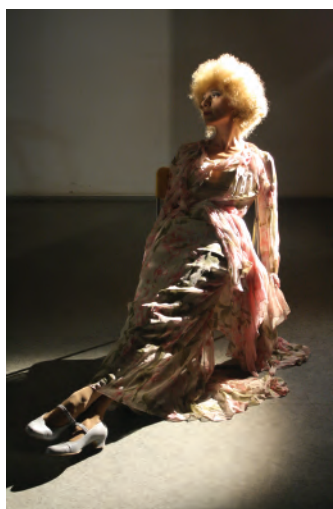
Один прибор Kino Flo



Kino Flo+ контровой Dedolight DL150



Только контровой свет



Контровой + Dedolight DL150 (подсветка на глаза)

Поиск эффекта света для главной героини



свет справа

лобовое освещение

свет слева

свет снизу

свет сверху

контровой свет

Поиск направления света для главной героини

контрастном, рембрандтовском изображении очень заманчиво, но опасно в том смысле, что можно заработать славу прекрасного оператора, но при этом испортить карьеру актерам, изуродовав их светом. А можно, наоборот, показать их в выгодном свете.

Традиция изображения, и живописного и киношного, построена на том, чтобы все-таки создать светлый женский образ, особенно, если это главная героиня в кино. Рембрандт отличался умением рисовать контрастным и жестким боковым светом, который подчеркивает характер человека и его индивидуальность. Однако свою возлюбленную Саскию художник рисовал лобовым светом, который является портретным, женским. То есть, грубо говоря, хочешь сделать актрисе приятное – свети ей "в лоб", тогда лицо будет мягким и равномерно освещенным, не будет заметно мешков под глазами, сгладятся носогубные складки и т.п.

Вся европейская живопись построена на том, что свет должен падать от окна справа. Девяносто процентов произведений созданы по этому принципу. Также и в кино – я ставлю свет справа, а если мне надо что-то исказить, я под-

свечиваю слева, меняя, таким образом, восприятие актера зрителем. От того, где расположен актер и где находится источник света, зависит, как будет меняться лицо актера. Освещая его с разных сторон, я придаю ему разный эмоциональный фон. Это как восприятие солнечного и пасмурного дня на психологическом уровне. От того, поставлю я светильник справа или слева от лица, актриса не станет красивей, но она будет восприниматься по-другому. Свет – это могучее средство в руках оператора.

С.Ш.: Какие источники света использовали?

А.Н.: Главная цель тестов – поиск киновыразительности. Для создания мягкого освещения я по очереди пробовал разные по своей природе источники света: Kino Flo, круглую лампочку накаливания (шар) и прямой линзовый свет (прибор Arrilite 650). Чтобы создать жесткий павильонный свет, подсвечивал двумя Dedolight DL150 – ведь в жизни никогда не бывает эффекта одного источника, всегда есть дополнительный, пусть даже очень слабый. Причем весь свет у меня был на потенциометрах, благодаря которым мощность светового потока можно плавно регулиро-



Поиск источника света для главной героини – Kino Flo и Dedolight

вать без потери цветовой температуры – я прямо в кадре играл этим светом. Начал с темноты и постепенно стал добавлять все больше и больше света. Я перемещал прибор вокруг актрисы и выяснял, как она выглядит при том или ином направлении света. По приведенным сериям фотографий можно проследить систему поиска света.

Я выбирал из этих приборов наиболее оптимальный именно для этой актрисы. Несмотря на то что матовая лампа накаливания и линзовый прибор Arrli по стилистике больше подходили к стилю освещения той эпохи, я в итоге остановился на Kino Flo.

С.Ш.: Почему?

А.Н.: Потому что это одновременно мягкий, но жестко направленный свет. Я могу им создать и глубокую светотень, и в то же время мягкую светотональную картинку. Этот прибор мобилен.

Только кажется, что он сделан исключительно для того, чтобы заливать пространство светом, но при этом он может быть жестким, и я очень часто использую его в

качестве контрового. Портретная съемка начала XX века для меня загадка. У них были очень простые приборы – элементарные лампочки, но с ними операторы добивались потрясающей пластики изображения. Необыкновенно мягкие и нежные полутона, в которых при этом присутствует конкретный рисунок – завораживающая, волшебная красота. Но просто подражать мне не хотелось.

Само лицо я свечу мягко и никогда не рисую портреты линзовым светом, который хорош только в отдельных ракурсах – все выглядит эффектно, но при смене ракурса лицо может "поломаться". Есть еще один нюанс: прямой линзовый свет очень выразительный, он дает правильную проработку лица – идет сильная подача актера. Но такой свет может быть только в солнечную погоду на пляже, и если его поставить, например, в интерьере, то это может быть неорганично. Правда эффекта меня всегда мучает, но это тема для отдельного разговора.

Kino Flo же дает возможность для движения актеров, прибор одновременно и рисует, и заполняет тень, делая ее мягче, пластичней, насыщенней. Выбрав Kino Flo я сохранил рисунок, принятый в то время, однако оставив за собой право создания собственного стиля. Поэкспериментировав в очередной раз с линзой Френеля, я от нее опять отказался.

Что касается использования круглого рефлектора, то это тоже был своего рода эксперимент.



Прямой линзовый свет на пробках (Arrillite 650)



Прямой линзовый свет в декорациях (Arrillite 650)



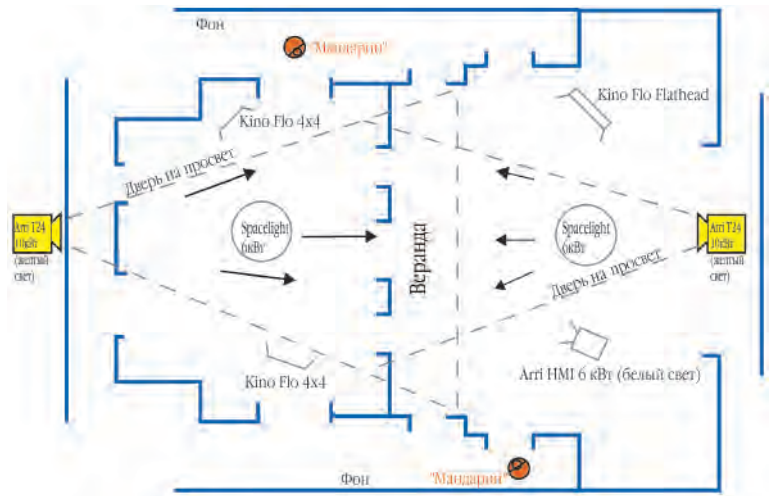
Поиск источника света для главной героини – круглая колба (матовая лампа накаливания) и Dedolight

Мне пока не удалось найти прибор для портретной съемки, который удовлетворил бы меня полностью. Kino Flo надо ставить очень близко к лицу актера, чтобы получить хороший, сильный рисунок и нужный контраст, что достаточно сложно при съемке средних и общих планов. У него сама форма источника света – плоская, что сильно влияет на характер рисунка света в кинопортрете. Мне интересно, какой дал бы эффект шарообразный источник света типа Kino Flo, если бы такой существовал.

Здесь в пользу Kino Flo сыграл другой аргумент – мобильность. С шаровой лампой можно снять прекрасный крупный или средний план, но и только. Во время съемки требуется оперативно переставлять приборы, мизансцена ведь постоянно меняется, и если бы я все планы снимал круглой лампой, мне бы понадобилось полсмены, а с Kino Flo я управился за 6-7 минут.

С.Ш.: Как проходили съемки в павильоне?

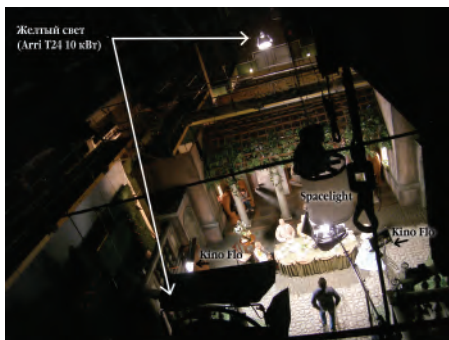
А.Н.: Я пытался создать световой минимализм. В "Игре в бридж" у меня в декорациях работало попеременно около 20 приборов, дававших в общей сложности 60 кВт света при цветовой температуре 3200К. Для сравнения: 15 лет назад я снимал "Вино из одуванчиков" и в подобном павильоне у меня было 800 кВт. На площадке 300 кв. м стояли: один Kino Flo Flathead, два Kino Flo 4x4 и один 2x4. Комплект Dedo-



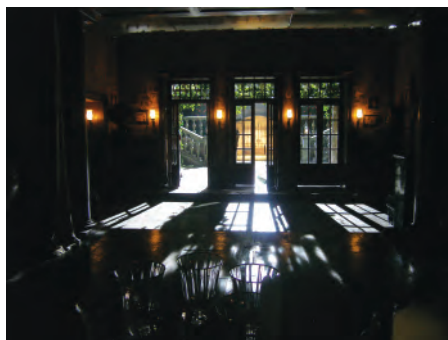
Основная схема света (т/ф "Игра в Бридж"); павильон "Мосфильм" (площадь 300 кв.м, суммарная мощность 60 кВт)

light включал два прибора по 400 Вт и четыре по 150 Вт. В качестве источника желтого света я применил два студийных прибора Arri мощностью по 10 кВт. Также использовались Arri HMI 6 кВт (для белого света), два "мандарина" 500 Вт (безлинзовые отражатели) и один театральный прожектор "Опера".

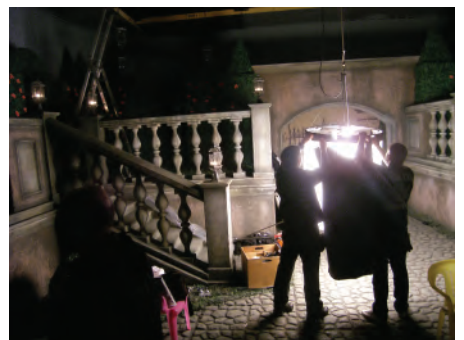
Я люблю делать мягкий свет, поэтому обычно использую 5-7 приборов Kino Flo, добавляя в полученную массу мягкого света один линзовый источник. Как правило, это мои любимые Dedo-light DLH400. Я ни на одну съемку не еду без это-



Светильники в павильоне



Основной эффект света от прибора 10 кВт



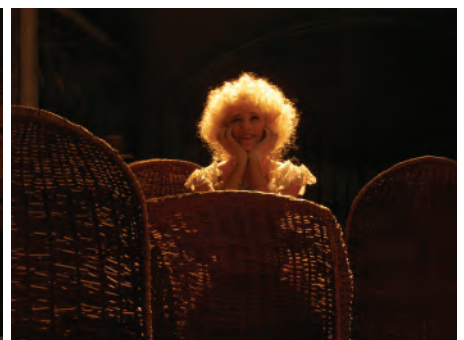
Установка Spacelight



Павильон без эффекта света



Киноактриса Ольга Лерман – проба эффекта света в павильоне (Arri T24 10 кВт на штативе)



Проба контрового света в павильоне

го светильника. Люминесцентный свет Kino Flo дает прекрасную возможность рисовать мягким светом, а приборы Dedolight я использую для световых акцентов, например, чтобы чуть-чуть подработать глаза актера.

В фильме был персонаж – автор, который иногда появлялся в кадре и вел рассказ. У меня стояла задача – как подать этого автора, чтобы он не сливался с персонажами истории? Я решил применить эффект, которым довольно часто пользуюсь, – театральную пушку. Это очень интересный источник света. Схема была такой: гаснет весь свет, появляется круглое пятно света, в которое входит автор и говорит свой текст. Затем пушка гаснет, автор исчезает, включа-

ется общий свет. То есть создается некий фантом. Прием не новый, очень театральный, но в стилистике этого фильма, построенного на приемах света 1930-х годов, он, как мне кажется, на месте.

Для создания мягкого заполняющего света я использовал подвесной телевизионный прибор Spacelight. Перед началом съемки рассчитывал обойтись пятью светильниками Spacelight, которые равномерно освещали бы "театральную" сцену, а детали я высвечивал бы Dedolight DLH 400. В итоге, я сначала убрал два Spacelight, потом три, в результате остался только один, которым я воспользовался не более трех раз за весь период съемки.



Результат поиска световой схемы (кадры из т/ф "Игра в бридж")



Применение театральной пушки в декорации

С.Ш.: Почему Вы это сделали?

А.Н.: Spacelight – это очень мощный источник верхнего света и, когда я его включил, он залил все декорации, из которых "полезли" резина, пенопласт, клеенка, арматура. Тогда я выключил весь верхний свет и начал потихоньку двигаться по пути создания светотеневого изображения, полумрака, в котором все видно. Для этого понадобилось, конечно же, больше осветительных приборов и времени на их установку. Но зато декорация сразу преобразилась. Причем создается это только в одном кадре, и если ты камеру сместил, то приходится все начинать по новой. Как только камера начинает двигаться, тебе и под это движение надо строить свет. Поэтому все 20 приборов "летают" по световым фермам как ласточки перед дождем – туда-сюда.

С.Ш.: Как Вы оцениваете результат своего поиска?

А.Н.: В поисках световой схемы и киновыразительности я прошел долгий путь от фотографии до кино. Получилось или нет – судить зрителю.

Постановка света в кино – нечто среднее между шахматами, живописью и капитальным ремонтом квартиры. Важен даже не опыт – важно построить для себя систему движения. Нельзя заранее придумать схему света. Я в этом убедился много раз на собственном опыте. Когда ты придумываешь и заказываешь схему, то, придя площадку, обнаруживаешь, что жизнь внесла уже свои реальные коррективы и поэтому схему света нужно менять под мизансцену. Это, к сожалению, происходит по причинам, не зависящим от оператора, и происходит постоянно. Исходя из этого нужно создавать эффект света, органичный для декораций и для актерской мизансцены, чтобы я мог ее снимать с любого ракурса и на любом плане: общем, крупном, среднем. Это самое сложное и самое интересное – целое искусство. Когда ты снимаешь на улице в мягком пасмурном освещении, то можно не думать о портретном свете, там все очень просто. Это все умеют. А поставить свет в декорации – это все равно, что сыграть краси-

вую шахматную партию. Самое главное при съемке в декорации – тень от актера должна быть одна. Все игры с тенями надо исключить. Чем отличался немецкий экспрессионизм 20-х годов? Там светили ДИГами 20 кВт и по стенам бегало 10-15 теней от объекта. Сейчас этого можно легко избежать, так как есть высокочувствительная пленка и очень мощные приборы. Правда ДИГ (дуга интенсивного горения) – очень хороший прибор, хотя и громоздкий. Все шедевры советского кино сняты с ним. Этот источник, построенный по принципу электрического разряда, дает очень красивый свет, лучше которого я не видел. Один из своих последних фильмов – "Пистолет Страдивари" я снимал с таким прибором, который мне нашли на Одесской киностудии. Я использовал дуговой свет для создания искусственной молнии – только ДИГ позволяет создать натуральный эффект молнии.



Использование дугового разряда в качестве киномолнии (съёмочная площадка фильма "Пистолет Страдивари", Одесса, 2008 год)

С.Ш.: Когда к Вам приходит понимание, что результат достигнут?

А.Н.: Приведу такой пример. Однажды во время ночной съемки произошел забавный случай. Для того чтобы снять незатейливую сцену прощания влюбленных возле калитки дома, я высветил улицу, палисадник, решетку, фасад дома и поставил приборы внутрь дома. На все это понадобилось около 25 приборов. Вся улица была уставлена разнообразными светильниками. Со стороны это выглядело довольно хаотично. Какой-то случайный прохожий подошел, посмотрел в мой монитор, на котором были видны только прощающиеся герои и удивленно спросил: "Зачем вы наставили здесь такое огромное количество приборов – ведь у вас в телевизоре этого все равно не видно?" Это был бесценный комплимент для меня, я пожал ему руку. 25 приборов работают как единый организм, причем совершенно незаметно – вот наивысшая похвала для оператора. 🎬

www.nosovsky.ru