

## Содержание:

image not found or type unknown



## Введение

При прочтении биографии Левана Пааташвили не могла не удивляться его насыщенной жизнью. Даже с некой завистью читала о его детстве, у него появился ранний интерес к фотографиями, да и был интерес ко всему, что он видел. Удивительно, как он ребенком относился к жизни с чувством искателя, изобретателя и путешественника. Читать книгу Левана было со страстным любопытством, он действительно лаконично описывает всю атмосферу своего начинания дела в кинематографе.

## Основная часть

Описать основные достоинства, находки, способы работы именно этого оператора. - как и говорилось ранее, в детстве Левана попадалось множество вещей, связанные с его будущей профессией. Вспомнить бы тот кусочек, когда Леван любил фантазировать и строить воздушные замки у себя в голове. С приобретением камеры, которые ему подарили родители - он и вовсе начал делать снимки. Взрослея, он что-то брал из своего детства, не только вдохновляясь другими людьми, но также вспоминая моменты детства и то, как он игрался со светом, воспринимал цвет, рассматривал “царапины” на стенах древней церкви - все его детство сыграло роль в его творчестве. С тем, с чем он сталкивался, да и как он воспринимает мир.

В его достоинствах было подчеркнута - “В семье Левана воспитывалась доброта, честность и трудолюбие.”

Даже когда Леван рассказывает о своей юности, он прежде всего обращает внимание на визуализацию.

Леван Пааташвили много раз упомянул в своем рассказе, как он снимал вместе с ребятами из ВГИКа. Если снимать на улице- многое зависит от погодных условий и приходится подстраиваться. В тот момент он снимал картину “Белинский” вместе с

другими студентами:





1) Авторитет и дружба – вода и огонь, вещи разнородные и враждебные; равенство – условие дружды.”

2) Без стремления к бесконечному нет жизни, нет развития, нет прогресса.

3) Апатия и лень — истинное замерзание души и тела.



Во время съемок Пааташвили вместе с кино командой ждали благоприятной погоды, чтобы начать снимать фильм.

Пааташвили снял много фильмов. (1954-1998).

Первый его фильм 1954 года - Опасные тропы. реж. Александр Алексеев, Евгений Алексеев. Киностудия "Мосфильм"

Фильм "Стена" - одна из популярных его картин(1991)

Съёмки фильма «Стена» проходили в Псковском Кремле на протяжении нескольких месяцев. Режиссёр картины Дмитрий Месхиев решил перенести съёмки из Смоленска в Псков, где сохранилось больше исторических мест, которые идеально подходят в качестве декораций - Псковский Кремль, Покровская башня, Изборск.

Фильм «Стена» перенесенная на грузинскую почву экранизация.

знаменитой экзистенциалистской повести Жана-Поля Сартра с тем же названием.

Действие происходит в Грузии во время гражданской войны двадцатых годов.

Чекисты пытаются узнать у Александра, где скрывается Леван, враг советской власти. В конце концов Александр называет первое пришедшее на ум место. И именно там скрывался Леван.

Один световой прием был упомянут в статье - это “умение снимать воздух”. В фильме “До свидания мальчики” , где Леван был оператором. Режиссер ныне хотел с легкой иронией назвать фильм “Оператор, научись снимать воздух..” Почему так? В этом фильме изображение планировалось сделать более контрастным, графику сделать более пластичной , плавной, обрисовывая формы, объемы, смягчить контуры средой воздуха и тени. Сделать так, чтобы они были похожи на ветер..

Игра визуализации. В фильме нужно было придать казенную атмосферу, настроение подавленности. Леван сравнивал комнату с тесным помещением, замкнутым пространством, битком набитыми шкафами, столами, стульями, различными предметами, создающие общий хлам..болотную среду. Это - реальность, которая может оказаться миражом. Пространство не противопоставлялось предметам, а само продолжало предметные формы.

Работа шла на малой чувствительной пленке, поэтому приходилось прибегнуть к отраженному свету от потолков. В каждой декорации прибегли к искусственному свету, потому что в большинстве случаев сцены были дневными. Из искусственного света - это настольные светильники, люстры, и другие источники света. Цветовое решение фильма было монохромным, строилось по принципу однотонной живописи, то есть на пространственном цветовом равновесии. Цвет не выделялся, не акцентировался. Несмотря на однотонность цветового решения, сохраняется возможность определенного соотношения между теплыми и холодными тонами, которые обогащают колорит изображения. Стоит вспомнить, что сложные малонасыщенные цвета подвержены замедленному восприятию и рассчитаны на более подготовленного зрителя. Поэтому ставку приходилось делать на более внимательное использование освещения, оптики и светофильтров, а также на скрупулезный процесс печати эталонной копии фильма.



Как-то раз Андрей Кончаловский пригласил Левана Пааташвили к себе на дачу и предложил снимать “Романс о влюбленных” по сценарию Евгения Григорьева. Это была романтическая мелодрама о крайностях любви.

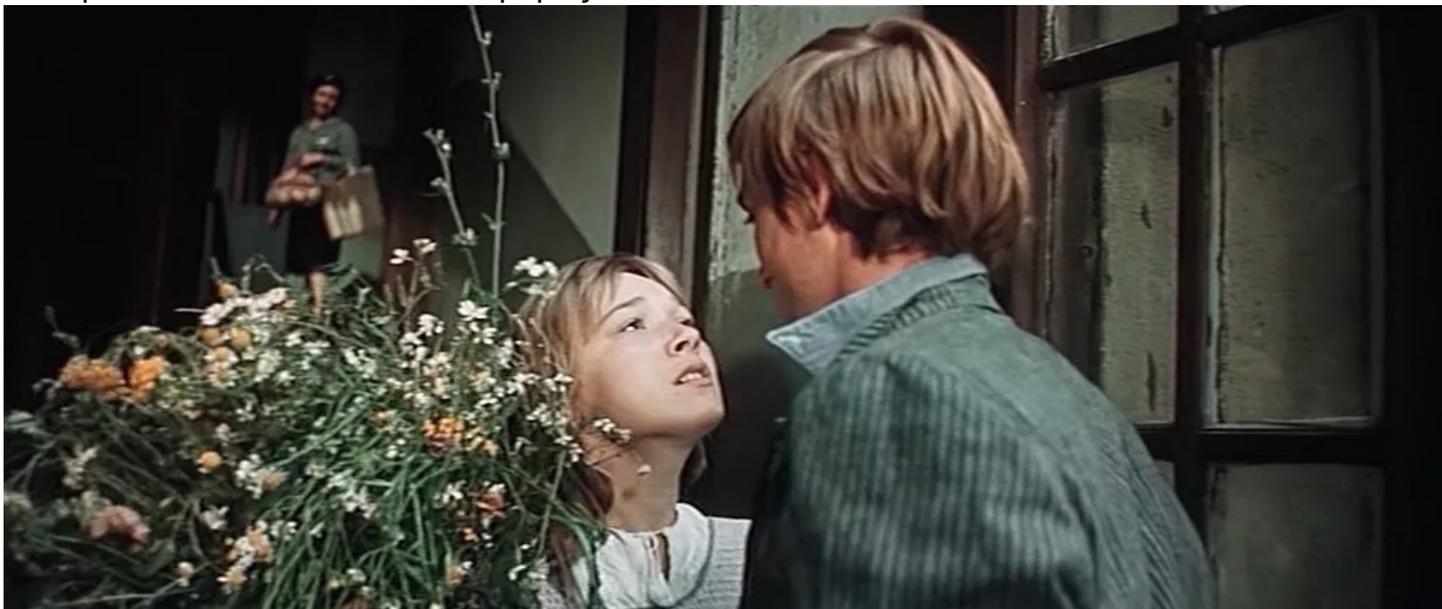
Леван себе представлял этот фильм словно стих. Романтика(романс) - это белый стих, поэтому он хотел добиться внутренней правды и заставить зрителя воспринимать условность как реальность.

Фильм состоял из двух частей. И был построен на столкновении двух стилистических пластов: цветного и черно-белого, в первой и во второй частях. Бурное развитие операторской техники, возникновение новых тенденций в операторском искусстве и кинематографе были основными темами в разговоре с Кончаловским.

Фильм запускался широкоформатным 70-мм. Во время подготовительного периода, когда уже сняли часть полезного метража, стало ясно, что по времени не уложиться. Тогда пришлось быстро перейти на обычную 35-миллиметровую негативную пленку с последующим переводом на широкий формат (70-мм) оптическим способом. Такое увеличение площади негативного изображения было делом довольно рискованным. К тому времени был снят лишь один такой фильм – “Нейлон-100” режиссера Владимира Басова и оператора Игоря Слабневича. /.../

Как и упоминалось ранее, первая встреча с Андреем Кончаловским на съемочной площадке была в “Романсе о влюбленных” . Молодая пара, парень и девушка, в декорации - пустая комната с одним окном, стол и два стула. Камера с трансфокатором стоит в стороне. Я наблюдаю за репетицией: актеры садятся, встают, подходят к окну. Не теряя времени, Пааташвили ориентировочно начинает

распределять освещение - создает на всю декорацию верхний бестеневой световой грунт. Затем старается определить основную идею освещения и устанавливает один мощный 10-киловаттный источник рассеянно-направленного света на всю мизансцену, расположив его сбоку под определенным углом, чтобы придать изображению объемность и форму.



Актеры продолжают произвольно перемещаться по площадке, Леван ждет уточнения по поводу камеры. Все это время Андрей не обращает никакого внимания, а потом вдруг спокойно говорит:

“Я готов. Можешь снимать”.

- Я удивлен, а что снимать? Ведь камера, свет, кадр - все это конкретные понятия. Сразу же мелькнуло другое: “Ты же мечтал именно о такой съемке! Что же ты медлишь?” - Диалог из истории Левана.



После диалога включили свет, и под недоуменными взглядами помощников Пааташвили - Леван стал снимать.

“В конце концов, это всего лишь актерская проба”

В ход пошел трансфокатор - кадр стал укрупнять актеров, уходил то на средний, то на общий план, панорамировал. Это была чистой воды импровизация. Но как только Леван пустился в это плавание, сразу почувствовал - все будет в порядке. Очень важно, когда накопленный опыт сам “ведет” тебя.

Материал получился неожиданно любопытный: два актера двигались в кадре свободно и раскованно. Изображение было живым, подвижным, без всякой натяжки и искусственности. Эта первая съемка многое прояснила и помогла определить стилистику фильма. В дальнейшем она позволила приобрести опыт Левану и профессиональные навыки, смелее импровизировать, развивать свободное мышление в процессе творчества.

Все это, однако, требует опыта и мастерства: прежде чем осознанно нарушать грамматику, надо ее хорошо выучить. Поэтому “разрушать” изображение вдвойне сложно: сперва его необходимо мысленно построить, а потом уже - “создавать

незавершенность”.

Композиционный строй фильма “Романс о влюбленных” был достаточно свободным, таким же было движение камеры. Там допускалась осознанная “небрежность” - тряска, неровная панорама, поправки и доводки камеры из “неправильного” положения в “правильное”. Все это подчеркивало условность рассказа, придавало ему особое дыхание, естественность.

Такая условность должна убедить зрителя, что в реальных обстоятельствах можно петь, танцевать, говорить белыми стихами и позволять себе “всякие вольности” - ведь в наших “вольностях” не было греха. По всем этим вопросам - режиссер нашел общий язык и вместе преодолевал одну преграду за другой.

Риск - дело, безусловно, благородное: в случае успеха все эти “сдвиги и нарушения” укоренятся и станут своего рода нормой. Так оно впоследствии и получилось - у зрителя эти “неправильности” сумели вызвать определенное напряжение и интерес.

В работе оператора необходимы вдохновение, одержимость, страсть - “явление беса”, как говорил поэт Лорка. Фильм должен волновать не только содержанием, но и формой, пластикой изображения.



Таким образом, основным языком изображения становится сама стихия кинематографа. Крайние отклонения от правил закономерно входят в его синтаксис. Каждая визуальная модель обладает точкой опоры, центром тяжести. Несмотря на интуитивное чувство равновесия, которым обладает человеческий глаз, Леван стремился к асимметричным построениям - они в первую очередь более выразительны.

Оператору необходимо не столько размышлять, сколько экспериментировать. В каждом фильме есть поиск, эксперимент, а это неизбежно приводит к нарушению стереотипов. Осторожность, перестраховка, боязнь что-то испортить ведут к потере эмоциональности. Поэтому во время съемки не всегда надо “стараться” - иногда необходимо доверять своим чувствам. Когда “стараешься”, испытываешь боязнь ошибиться, “затаскиваешь” материал, начинаешь все исправлять, улучшать, часто получается только хуже.

“Чтобы не заостенеть, вы должны забыть свое профессиональное видение и вновь открыть для себя неискушенный взгляд любителя. Не теряйте этого взгляда, не теряйте самого себя. Великие японские художники меняли свои имена по десять и

двадцать раз в бесконечных попытках обновить себя...”

Когда страсти героев доходили до крайних, полюсных “взлетов” (надо было открыто сказать “я тебя люблю!”) не только свет осветительных приборов, но и само солнце попадало прямо в объектив, а камера раскованно двигалась в свободном пространстве: при сочетании светлого и темного композиционные линии, окутанные светом и воздухом, воспринимались уже не как жесткие границы форм, а как бестелесное строение.

Леван понимал, что в данном случае решение следовало искать не столько в реальности, сколько в мире воображения и фантазии. Оператор создает формы и объемы в пространстве, где это необходимо, и наоборот – устраняет их, если они не нужны.

Ему было интересно “растворять” фактуру предметов, обнажая их откровенным приемом яркого, в “высоком ключе” света (пересветка, ореолы, световые “бороды” и так далее) или погружать предметы в тень, где они едва будут улавливаться либо совсем исчезнут в глубокой глухой темноте.

“Высокий ключ” освещения – это всегда “чувственный” свет. В процессе съемки Леван все время старался быть начеку, чтобы разум не брал верх над чувством. Но вместе с тем разум нельзя полностью исключить из творческого процесса, иначе чувство теряет глубину и значительность.

В “Романсе...” он старался окончательно отойти от канонического освещения, приблизить его к естественности. Его метод работы рассеянно направленным светом, как одним из видов системы освещения, достаточно прост и логичен. Он строится, на не менее научной основе, чем тот, которым Леван пользовался прежде.

Эффект реального освещения создается ради контакта с самой природой, но это не означает натуралистического копирования естественного освещения, так как натурализм, при всей своей правдоподобности, ложно объясняет мир и всякого рода явления. Естественное освещение – понятие более широкое, более многообразное. В этой картине у Левана появилась возможность развить эту систему дальше, значительно расширить ее границы, пойти по пути чувственного начала.

Пааташвили всегда увлекало все светлое, прозрачное, текучее, с множеством оттенков “белого на белом”...

Использованию белого цвета во многом способствовали эксперименты Бертольда Брехта в театре, когда ему пришлось заменить черные портьеры экспрессионистов ослепительной белизной фактур фонов и стен. Василий Кандинский называл белый цвет “великим безмолвием”, из которого все может возникнуть. Белый цвет в различных белых фактурах обладает широким спектром гармоничных сочетаний, но, чтобы передать эти нюансы на экране, необходимы самые современные материалы и средства.

Совместные фильмы с оператором Павлом Лебешевым проходили в одно и то же время: он – “Свой среди чужих, чужой среди своих”. Удалось уйти от натурализма в изображении, создать в фильме свою динамичную статистику, атмосферу, наполненную воздухом и светом.

Проблему пересвеченных “свободных полей”, характерных для дальневосточной живописи, с особой выразительностью решил оператор Александр Антипенко в черно-белом фильме “Мольба”, снятом на специальной мелкозернистой пленке “микрат” (техническая пленка для съемки чертежей и документов). Нужно было обладать особой смелостью, чтобы рискнуть снимать на этой пленке с почти нулевой чувствительностью, имеющей только два цвета – черный и белый.

Антипенко использовал белое поле в качестве основной части игрового пространства. Иногда освещение даже “разрывает” рамки кадра. Но это не пустое пространство, в нем чувствуется дыхание жизни. Древняя мудрость утверждает, что вечная пустота рождает материю, что вакуум – это не пустота, а сумма всех энергий, точно так же, белый цвет – сумма всех цветов.

Наиболее ценное для развития искусства находится по другую сторону границы, и не каждый отважится преодолеть этот рубеж. Тот, кто не переступал эту черту, никогда этого не поймет.

Как будто чистый “сюр”, но, к сожалению, реальность – писала я на днях моей подруге в Милан. Странное ощущение другой, незнакомой реальности, не похожей на ту, что знаем. Пустые улицы столиц и маленьких городов, безлюдные аэропорты, перекрестки кругосветных воздушных сообщений. В нью-йоркском Центральном парке развернули полевой госпиталь. И еще: в каналах Венеции вода стала прозрачной, очистилась, появились дельфины. Позитив.

Общение с Леваном – доверительно-легкое, он ведь любимый персонаж моего детства, я знакома с ним более полувека. “Все пройдет, береги себя”, – говорит Леван на прощание, и я в ответ: “Ты тоже себя береги!” – “Ничего со мной не будет,

я закаленный старый крокодил”, – смеется Леван. Обещала позвонить через неделю.

## **Заключение**

“Изображение должно быть чистым и прозрачным” – пишет оператор Пааташвили, в своей книге “Полвека у стены Леонардо”. Человек Леван Пааташвили чистый и светлый в жизни. В нем совмещаются аскетичность и увлеченность, сдержанность и чувства, умение держаться на дистанции и в то же время быть близким. Сосредоточенность сочетается с вниманием к окружающему миру. Все силы и время им были отданы самой сути нашего существования на земле -любви к ближнему, семье, выбранному делу, матери. Вот такой он человек, Леван Пааташвили, человек по-настоящему хороший. “Никто не становится хорошим человеком случайно”. (Платон)

Вспомнив Италию, вспомнила Левана, который очень любит Италию, снимал там документальный фильм, работал с итальянцами. Его замечательная книга, заголовок ее, тоже свидетельствует об этой любви. - записки друзей.