

На войне как на войне: «1917»

Бастер Ллойд

Фильмы о разных войнах выходят регулярно не только в России, но и во всем мире. Из последних сразу на ум приходит «Дюнкерк» Кристофера Нолана и «По соображениям совести» Мела Гибсона. Сегодня речь о фильме, который технически, художественно и постановочно значительнее и выразительнее многих других.

«1917» – очень личный фильм Сэма Мендеса. Дело в том, что его дед воевал и рассказывал ему фронтовые истории. Одна из них и подтолкнула режиссера написать сценарий совместно с дебютанткой Кристи Уилсон-Кейрнс. Сценарий он показал оператору-постановщику Роджеру Дикинсу, с которым до этого снял «Координаты Скайфолл» и «Морпехи». За фильм о Бонде Роджер был номинирован на Oscar, как и еще за 13 лент. А получил он свою статуэтку за «Бегущего по лезвию 2049». В сценарии была ремарка, что все действие снимается одним непрерывным продолжительным кадром. Дикинс даже уточнил, так ли это. Конечно, но для чего такая форма повествования? Заораживающая съемка одним кадром блестяще обеспечивает погружение зрителя в водоворот событий и не дает времени на передышку. Зритель становится участником двухчасовой одиссеи-аттракциона, где все сделано для того, чтобы вызвать мощную эмоциональную реакцию.

Съемки

Залог успеха – это тщательное планирование. Фильм был отрепетирован и максимально продуман на подготовительном этапе. Активный предсъемочный период длился 24 недели. Репетиции же с актерами и того дольше – полгода. Именно на этом этапе были придуманы все переходы и склейки. Вы же не думаете, что фильм и вправду снят одним кадром? Его снимали с нескольких камер с использованием разного съемочного оборудования. Техническая группа работала со стедикамом, 15-метровым Technocrane, квадрокоптером, снимала также с мотоцикла и джипа. А незаметный переход с одной камеры на другую зачастую выполнялся уже на монтаже, но был подготовлен заранее.

О графике – чуть ниже, а пока нужно отметить роль уже упомянутого Роджера Дикинса и художника-постановщика Дэвида Гасснера. Маэстро Дикинс – один из лучших художников светотени. Он любит мягкий рассеянный свет и известен своей любовью к скрытому, непрямому освещению. Дикинс академичен, всегда стремится раскрыть историю и характеры, за что заслуженно любим и уважаем. Здесь же он должен был сыграть на поле Эммануэля Любецки – пожалуй, самого прогрессивного и технически продвинутого гения операторского цеха, который своими четырьмя картинками – «Дитя



Первичная запись звука

человеческое», «Выживший», «Гравитация» и «Бердмен» заметно раздвинул технические границы кино как синтетического искусства.

И Дикинс со своей работой справился блестяще. В «1917» не настолько изысканный видеоряд, как в «Бегущем по лезвию 2049», но картина все равно производит колоссальное впечатление.

Герои, как и камера, фактически не останавливаются и находятся в постоянном движении. Требовалась мобильность. Дикинс воспользовался дружескими отношениями с президентом компании ARRI и стал первым кинооператором, получившим в пользование камеру Arri Alexa Mini LF – полнокадровую версию ARRI Alexa Mini. У группы были три прототипа. Сейчас, к слову, камера уже больше года как выпущена на рынок. Камеры Alexa Mini LF, оснащенные объективами ARRI Signature Prime, ставили на 3-осевой электронный стедикам Stabileyes и 5-осевой стабилизатор ARRI TRINITY.

Кадры, которые не мог снять пилот стедикама, снимались с Technocrane, квадрокоптера и с транспортных средств. Почти весь фильм Дикинс снял на 40-мм объективы. Только сцены в бункере сняты на 35-мм оптику, а в воде – на 47-мм. В ходе подготовки были четко выверены хронометраж и каждое движение актеров, камер, а также источников света для ночных сцен. Никакой импровизации. В этом деле помогли макеты декораций и локаций, изготовленные Дэвидом Гасснером. Они служили отличным средством коммуникации между департаментами. Все работали строго по плану. Размеры реально вырытых траншей были ровно той длины, которая была необходима для их преодоления за нужное для режиссера время. Мендесу были крайне важны темп и ритм кинокартины, чтобы внимание зрителя не ослабевало.

Роджер Дикинс и Сэм Мендес снимали продолжительные дубли до 8,5 мин в локациях, ни одна из которых не повторяется дважды. Одна из проблем, с которой столкнулись Роджер и его команда, была связана с освещением площадки

и необходимостью съемки во всех направлениях, то есть с охватом на 360°. В случае с натурными кадрами они положились на естественный дневной свет в пасмурную погоду. Для соблюдения визуальной непрерывности между сценами иногда приходилось переносить съемки в ожидании облачности. Но время никто не терял. Просто в солнечную погоду проводились репетиции. Схожим образом работали создатели «Выжившего».

Пробежка героя через окопы обязательно запомнится зрителю. Как ее снимали? Вот что рассказывает Дикинс: «Мы начали ее снимать с 15-метрового крана, с которого свисала камера Mini LF. Она спускается в окоп и встречается с актером (Джорджем Маккеем) в точке, где два механика подхватывают перекладину с ней, снимают камеру с крана и начинают пятиться, следуя за актером; затем они прикрепляют камеру ко второму крану – семиметровому, установленному на джипе на другой стороне окопа. Как только актер начинает бежать через поле боя, джип стартует вместе с ним. Два механика при этом одеты как британские солдаты, поэтому они могут бежать перед камерой, оставаясь частью действия. Джип едет где-то четверть мили, и в конце камера встречается с актером, который бежит обратно в окоп. В это же время начинают грохотать взрывы. Я управляю всем этим на расстоянии четверти мили, а Энди Харрис крутит фокус в другой группе. Когда мы все добрались до конца этого дубля, совершенно синхронно, то испытали невероятный экстаз. Не думаю, что делал что-то подобное раньше. Ситуация осложнялась тем, что у нас редко выдавался отрезок времени с облачной погодой, и нам нужно было предсказать, хватит ли его на наш дубль. Такое чувство, что одним глазом я снимал фильм, а другим смотрел на небо».

Ночные кадры в деревне освещались в том числе сигнальными ракетами. Мендес и Дикинс хотели передать пугающее ощущение стирания границы между явью и кошмарным сном. Горь-



Пробегка через окопы



Эпизод в ночной деревне

щая церковь – это огромная конструкция с двумя тысячами осветительных приборов, оснащенных диммерами. Церковь же и само пламя создавались средствами графики. Схожим образом Дикинс освещал сцену горения нефти для «Морпехов» того же Мендеса. Там пламя, кстати, тоже представляет собой компьютерную симуляцию.

Спецэффектами на площадке занимался супервайзер Дэвид Туи, удостоившийся в этом году номинации на Oscar сразу за две картины – «1917» и «Звездные войны». Грохотала пиротехника, актеров бросали на тросах, но все же львиная доля военного «фарша» прокручивалась через «мясорубку» студии визуальных эффектов MPC под присмотром супервайзера Гийома Рошерона, взявшего Oscar за «Жизнь Пи».

Визуальные эффекты

В фильме огромное количество неярко выраженных визуальных эффектов. Нашлось место достройке фонов и цифровым симуляциям с трехмерным моделированием, как в случае с пылающей церковью. Наконец, в ход пустили цифровые посадки, кровь, ошметки, дымы и даже персонажную анимацию для сцены с падением в воду. К слову, этот эпизод оказался самым сложным в картине. Ночные кадры снимали днем. В первой части эпизода актера бросали на тросах на маты. Впоследствии движение реальной камеры синхронизировали с виртуальной, а лицедей подменяли моделью. Во второй части эпизода актер по-настоящему плавал, но часть всплесков представляли собой симуляцию. 91% фильма содержит компьютерную графику, поэтому неудивительно, что картина удостоилась кинопремии Bafta и номинации на Oscar за лучшие визуальные эффекты. Когда готовилась статья, лауреаты премии Oscar еще не были известны. Но сейчас мы уже знаем, что военная драма «1917» взяла статуэтку в номинации «Лучшая операторская работа».



SFERAVIDEO

Авторизованный поставщик комплексных решений для кинематографа и ТВ
Системная интеграция
Все виды сервисной поддержки