

Михаил КРИЧМАН

«Стиль рождается в тандеме
режиссер – оператор».

Беседу ведет Анастасия Лещенко

—*Михаил, “Возвращение” — третий фильм, снятый вами в качестве оператора-постановщика. В прошлом году вы с ним участвовали в конкурсе фестиваля Camerimage. Что это значило для вас?*

—Для меня это была возможность познакомиться с операторами из разных стран. Сначала я чувствовал себя немножко неловко, оказавшись среди мэтров, которые сняли уже много фильмов с известными режиссерами, но такое состояние длилось первые два-три дня, а потом начались симпозиумы, встречи, мэтры оказались открытыми, простыми людьми. Они охотно рассказывали, как снимали свои фильмы. Для меня открылось много нового...

—*Насколько я знаю, вы не учились специально операторскому мастерству...*

—Я учился в Академии Печати по специальности инженер-технолог полиграфического производства. Потом работал монтажником на независимой студии. Путешественник Леонид Круглов, которому я монтировал программу “Пилигрим”, позвал меня съездить с ним на Кубу—снять документальный фильм о шаманах. Позже мы поехали в Папуа-Новую Гвинею, затем—в Бразилию. Я снимал в основном на Mini DV. Эти фильмы выходили на кассетах, показывались по телевидению. А с кинокамерой я впервые столкнулся благодаря Антону Белякову, который взял меня на свою съемку, причем сразу посадил переводить фокус. И я испортил дубль. Как я благодарен Антону за то, что он не поднял из-за этого шум, а просто сказал: “Снимем второй дубль”. С этого все и началось.

Так что, я сам наверстывал все, что упустил—техническую информацию черпал из книг, журналов, смотрел фильмы.

Потом стал снимать клипы с Евгением Сердюковским и с Андреем Новоселовым. Познакомился и с Андреем Звягинцевым — он пригласил сделать с ним новеллу для проекта Рен-ТВ “Черная комната”. Программа состояла из восьми самостоятельных новелл, три из них должен был снимать Звягинцев. Он меня позвал на первую, но так получилось, что я снял ему все три. Продюсер Дмитрий Лесневский предложил Звягинцеву снять полнометражный фильм, который назывался “Ты”. Впоследствии его назвали “Отец”, а позже—“Возвращение”.

Андрей очень подробно прописал режиссерский сценарий. Но, когда мы сели разрабатывать его в изобразительном плане, что-то оказалось переосмысленным, и многое мы стали менять. За сценарием мы сидели почти полгода, иногда выезжая только на выбор природы, ничем другим больше не занимались.

—*Как проходил подготовительный период—вы делали раскадровки?*

—Пытались, даже специально приглашали раскадровщика. Но потом поняли, что нам это совсем не нужно—удобнее самим все записывать и зарисовывать с помощью схем. Абсолютно все сцены были зарисованы схематично: найдено место камеры, актеров, определены крупности и так далее. Когда мы приходили на съемочную площадку, мы знали, что сегодня будет происходить.

<...>

—*А что для вас является основой операторского подхода?*

—Думаю, главным является не сам подход, а изначальная идея фильма. Облечь ее можно в любую оболочку, но, если она сама по себе пуста, то и все остальное будет общим местом. Поэтому, если идея зацепила, если тебе хочется это снимать, значит, все получится. Разумеется, если между режиссером и оператором будет взаимопонимание и доверие. Я благодарен Андрею Звягинцеву за то, что он доверял мне самому принимать необходимые решения не только в подготовительный период, но и на съемочной площадке (между прочим, фильм на 90 процентов снят на натуре). Я человек медлительный, но и режиссер, и вся группа проявляли терпение и не торопили меня.

И еще необходимо, чтобы нравился сам процесс съемки, чтобы ты почаще чувствовал, что вот сейчас, здесь, поймано то главное состояние, которое нельзя упустить, и необходимо успеть его зафиксировать. Если его нет, то проходные планы или перебивки лучше вообще не снимать. Пусть уходит солнце, пусть летит бюджет, но лучше все сделать заново. В “Возвращении” мы иногда целиком, от начала до конца, меняли решение сцены. Например, когда выпаскивали машину из грязи под проливным дождем. Вместо двух поливочных машин нам дали одну, вместо трех рукавов для поливки тоже был один. В результате, мы имели поток воды, который покрывал от силы двадцать метров, а не четыреста, как хотелось бы. Поэтому вся сцена была перерешена полностью—в ней нет ни одного общего плана, только средние и крупные. Во время съемки вышло солнце. Хорошо, что группа осветителей состояла из профессионалов. У одного из них был парашют, и они, буквально за 15 минут, натянули его на деревья, закрыв нас от солнца. По мере того, как солнце перемещалось, осветители перемещали парашют. Только благодаря этому мы сумели уложиться в очень жесткий график.

—*Вы согласны с утверждением, что каждый оператор имеет свой собственный почерк? Справедливо ли вообще говорить о стиле оператора?*

—По моему убеждению, стиль рождается в тандеме режиссер-оператор. Всегда можно фильм Дикинса-Коэнов отличить от фильма Дикинса с кем-то другим. Хонджи с Бертолуччи—это одно, а Хонджи с Финчером—совсем другое.

Мне хочется думать, что изображение, которое я хочу привнести в фильм, будет соответствовать замыслу режиссера и, прежде всего, поможет рассказать историю. Оно не должно ее разрушать.

<...>

—*Несмотря на то, что профессия оператора — творческая, многое в ней зависит от техники.*

—Конечно. Я, к примеру, не очень люблю краны. По этой причине работа на них меня немножко “зажимает”. Вообще, я уверен, что движение должно быть оправдано драматургически, а полеты камеры просто так, ради красоты, не нужны. Я лучше встану на землю и сниму статику или сделаю движение на тележке. Также я понимаю психологическую востребованность стедикама, потому что это движение без остановки, без рельс, но мне самому, поскольку я физически не так силен, применять его тяжело. Я один раз в своей жизни, когда работал на проекте “Черная комната”, пытался носить стедикам. И лежал потом два дня. Сейчас я его не ношу. Может быть, когда-нибудь, с какой-то легкой камерой я это сделаю. Но при этом я не могу отдать камеру и контроль за изображением другому оператору, американский подход для меня не годится. Не представляю, как можно сидеть в кресле и смотреть в монитор, в то время как другой человек делает композицию. Поэтому я обычно стараюсь обойтись более простыми средствами—тележкой и штативом. Люблю снимать с рук, потому что это придает живость материалу, погружает тебя внутрь истории, и ты сам становишься ее участником.

—*А как вы относитесь к нарастанию конкуренции между изображением, зафиксированным на пленке, и цифровым?*

—Я снимал на High Definition, правда, рекламу. Могу сказать, что пока HD только пытается “подобраться” к тому качеству изображения, которое получается на пленке. По разрешению, по цветопередаче эта технология не дает еще той картинки, что пленка, даже при таких функциях, как интерполяция, однокадровая прогрессивная развертка... Поэтому для меня пока интересна только пленка.

—*Вы хотели бы попробовать снять что-нибудь на черно-белой пленке? Или все-таки предпочтительней цветная?*

—На черно-белой пленке очень трудно снимать, так как нужно увидеть цвет в передаче тонов, и композиция более выражена — нет ничего лишнего. Должна быть учтена градация в тенях. Для меня это труднее, и, если в снимаемом фильме не нужны яркости, то я лучше приглушу цвет, сделаю его более монохромным, чем буду снимать на ч/б. Как это и было сделано в “Возвращении”. Цветное в фильме — только природа и красная машина. Остальное все—нейтральное.

Но при этом мне нравится обращаться к фильмам эпохи черно-белого кино, чтобы что-то взять оттуда, попытаться привнести в свою картину, но—с использованием цвета.

<...>

—*Вы говорите в основном о западных художниках, которые повлияли на вас больше в теоретическом плане. А был ли у вас наставник на практике? Кого можете считать своим учителем?*

—Мне посчастливилось познакомиться с Евгением Михайловичем Майоровым, оператором, который работал еще в 60-е годы. Он был у меня вторым оператором. Я у него научился подходу к технологии: как нужно обращаться с пленкой, с экспонометрией. Общение с мастером, конечно, необходимо. Молодой человек может что-то посмотреть, почитать, но все равно, мастер—это некий тыл, который тебя всегда прикроет. Так что, Евгений Михайлович—это человек, у которого я учился и учусь до сих пор. Надеюсь, он будет у меня работать и на следующей картине...

<...>