

Михаил Кричман: ХОЧУ НОВЫХ СЦЕНАРИЕВ

Интервью с кинооператором Михаилом Кричманом.

Фото со съемочной площадки – кадры из фильма «Портрет оператора Михаила Кричмана» – учебной работы Дмитрия Стеценского, студента программы «Операторское искусство» Московской киношколы; кураторы курса – И.В. Демин, R.G.C., Е.В. Корженков, R.G.C.)

Михаил Кричман – российский кинооператор, уже много лет сотрудничающий с кинорежиссером Андреем Звягинцевым, и кинофильмы, созданные этим дуэтом, стали лауреатами многих престижных международных кинофестивалей. Самый свежий фильм дуэта – «Нелюбовь» – не стал исключением. Я встретился с Михаилом и побеседовал о фильме «Нелюбовь» и не только о нем. Нас связывают дружеские отношения, поэтому не буду пытаться здесь имитировать официальный стиль – мы давно на «ты», и я очень рад этому знакомству.

Михаил Житомирский



Кинооператор Михаил Кричман

Михаил Житомирский: Фильм «Нелюбовь» собрал много разных наград на престижных международных кинофестивалях по всему миру. Ты кинооператор-постановщик, поэтому вопрос – чем-то тебе запомнилась работа на этой картине? Было что-то особенное?

Михаил Кричман: Назвать это открытием было бы слишком высокопарно, но тем не менее я могу сказать, что было два открытия. Одно из них техническое. И без какого-либо лоббирования компании ARRI скажу, что это были приборы SkyPanel, которые оказались у меня на картине, потому что ARRI предоставила несколько таких приборов. Благодаря моему другу Алексею Хныкину, который сделал дистанционное управление ими по DMX через Wi-Fi, то есть через приложение на iPad, работать с ними было очень удобно. Это во-первых. А во-вторых, высочайшая скорость такого ДУ позволила буквально в течение одной секунды погасить прибор, изменить его цвет, скорректировать цветовую температуру, запрограммировать изменения качества освещения любой сложности. И конечно же, такие возможности не остаются незамеченными. Ты начинаешь с этим играть,

экспериментировать, и во время съемки эти возможности сыграли свою роль. К примеру, красное уличное освещение, которое проникает в интерьер главных героев ночью, было создано с помощью SkyPanel. Приборы почти случайно зажглись, и захотелось это продлить, попробовать варианты.

Михаил Житомирский: То есть, можно сказать, что возможности породили потребности?

Михаил Кричман: Да, можно сказать и так. Вполне возможно, что без этого я сам бы до такого решения не дошел. Где взять эти гелевые фильтры, куда их там наматывать, было непонятно. Словом, это стало для меня таким техническим откровением и большим удобством. Понятно, что это уже не последнее слово техники, что будет что-то дальше, но на мой взгляд, за прошедший год и на сегодняшний день это самое большое техническое удобство в постановке освещения. Да и не только техническое, но и творческое, ведь эти вещи неразрывно связаны друг с другом. И я этому несказанно рад.

А что касается нетехнического откровения, то я имею в виду «оранжевых людей»

(ред.: спасатели в оранжевых жилетах). По сюжету в фильме появляется группа людей, прототипами которых являются представители поисково-спасательного отряда «Лиза Алерт». Они возникли в фильме, консультировали нас – Андрея (ред.: режиссера Андрея Звягинцева) и сценариста Олега Негина. Они вошли в картину таким оранжевым клином и прошли через весь фильм. Поэтому, если кто-то говорит, что в фильмах Звягинцева нет положительных героев, я бы посоветовал им повнимательнее смотреть на экран, на тонкую оранжевую линию.

Михаил Житомирский: Мне кажется, положительный герой фильма Звягинцева – это сам фильм. А потом уже надо разбираться более детально.

Михаил Кричман: Да, я с тобой согласуюсь. Точнее, я бы сказал так: зритель может стать положительным героем этого фильма, когда выйдет из зала после просмотра.

Михаил Житомирский: Давай еще немного о технике. Вкратце – какое основное оборудование, кроме SkyPanel, использовалось для съемок картины?



Кадры из фильма «Нелюбовь»



Установка кинокамеры на капот автомобиля

Михаил Кричман: В этот раз Андрей впервые снимал не на пленку, а в цифре. Основной камерой была ARRI Alexa XT, а для проездов и малых пространств задействовали Alexa Mini. Андрей любит сложные сцены. Во всяком случае, в этот раз сцену в автомобиле решили снять, используя две камеры, облегчить работу актеров. В одном случае ставили камеры на капот, в другом располагали их в салоне. Оптика – анаморфотные объективы Cooke Anamorphics. Думаю, практически 75% фильма сняты на 50-мм объективах, а остальное – на 40-мм и 75-мм.

Михаил Житомирский: Чем обосновано решение снимать именно анаморфотными объективами?

Михаил Кричман: У нас уже был опыт съемки анаморфотами на ленте «Изгнание» – 10 лет назад. Это тоже были объективы Cooke, но не те, что сейчас, а модели того времени. Их тогда дорабатывал Джо Дантон, тот самый британский специалист, которого называют королем анаморфотов. Он выполнял их тонкую настройку. Это тот самый человек, который представлял оптику и камеры для фильма Стенли Кубрика «Одиссея 2011». У него в офисе висит огромный космический корабль из этой картины. И он показывал мне комплект тех самых объективов, которыми он снимал Барри Линдона. Вот именно у него мы брали камеру и объективы Cooke Anamorphic для съемки «Изгнания».

Конечно, изображение других наших с Андреем фильмов сильно отличалось с оптической точки зрения. И я предложил Андрею вернуться к этому опыту и снять фильм «честными» анаморфотами, чтобы использовать всю площадь сенсора ARRI Alexa, а не вырезать только часть ее.

Мне нравится, как ведет себя нефокусное пространство, так называемый fall off, то есть переход от резкости к размытию. Андрею это было интересно, ну а мне тем более.

Михаил Житомирский: Хочу немного отвлечься от темы и спросить вот о чем – однажды глава Cooke Optics Лес Зеллан сказал, что ренессанс анаморфотной оптики связан в первую очередь с тем, что современные цифровые кинокамеры дают слишком стерильное изображение, практически неживое, мало различающееся от камеры к камере. А анаморфоты с технической точки зрения вносят в него искажения – блики, полосы и т.д. Но это как бы возвращает в изображение жизнь. Ты бы согласился с этим высказыванием?

Михаил Кричман: Отчасти – да. Сейчас даже есть такой прием – снимать чуть ли не с объективом в руке, то есть не устанавливая его в байонет. Некоторые операторы так делают. Но, думаю, это временно. Например, я сейчас ловлю себя на том, что, делая тесты для новой картины, я получаю удовольствие от высокой четкости изображения. Я сделал тесты с Alexa и с Red Weapon, с той, которая 8K, но еще не с новым большим сенсором Monstro. Четкость изображения меня не отпугнула вообще. Мне нравится эта четкость. Не резкость, а именно четкость. И не потому, что я хочу что-то там потом вырезать или увеличить. Мне нравится видеть на экране детали, фактуру. Не поры на коже и

ресницы, а именно фактуру. А разные нежелательные мелочи всегда можно убрать в монтаже и обработке. Но вот вытянуть эту резкость, если ее не было во время съемки, невозможно.

Как пример, я взглянул на наш фильм «Елена», который был отсканирован вроде как в 2К, а по сути, в разрешении 800 линий по вертикали, и понял, что это даже не HD. Это просто слезы. Особенно по сравнению с нынешней 4К-проекцией. А ведь еще 5 лет назад именно такую копию показывали в кинотеатрах.

Михаил Житомирский: У вас ведь со Звягинцевым давно сложившийся успешный дуэт. Ты заметил какое-нибудь на него влияние того, что он впервые снимал в цифре? Как-то это отразилось на работе, на вашем с ним взаимодействии?

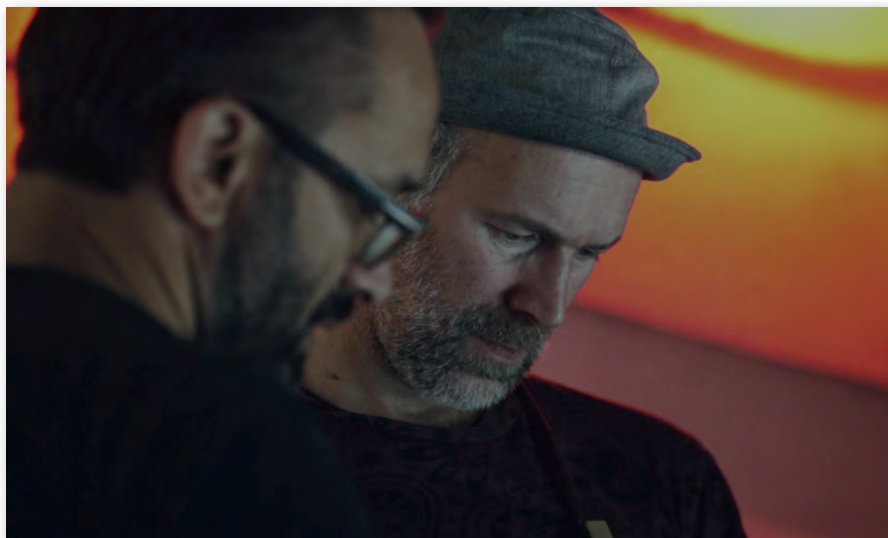
Михаил Кричман: Мне кажется, это какая-то метафизическая составляющая. Потому что Андрей в принципе не слишком глубоко осведомлен о технической стороне процесса. Он в общих чертах понимает, что происходит с пленкой (экспонирование, проявка, фиксация и т.д.), но в детали он не особо вникает. Конечно, рулон пленки можно взять в руки, посмотреть на просвет... А тут какой-то сенсор, какие-то файлы, маленькая карта памяти, на которую что-то там записывается. Это имело место.

Но тут, знаешь, не было чего-то сверхъестественного. Был интерес – давай попробуем. Это дает нам какие-то возможности? Да! К тому же сейчас Андрей, если бы снимали на пленку, мог бы себе позволить иметь столько пленки, сколько ему нужно. Дело было не в этом. Он всегда делает много дублей. Так было и на «Левиафане».

Михаил Житомирский: А то, что выбор пал на цифру, это больше твое влияние, или Звягинцев сам захотел попробовать?

Михаил Кричман: Если честно, стало немного боязно после тех мытарств, через которые мы прошли, делая «Левиафан». Там были проблемы, и мы тогда изнервничались. Тогда многое делалось в Ирландии, и не все прошло гладко. Поэтому в этот раз не стали рассматривать вариант с зарубежной лабораторией. Можно было бы, но не стали. Да и на бюджете это бы отразилось не лучшим образом.

В общем, решили рискнуть и снять в цифре. В итоге, как мне показалось, Андрей остался доволен этим опытом. Это не значит, что мы больше не вернемся к пленке. Если появятся условия, в том числе, хорошая, проверенная лаборатория и достаточное количество пленки, то почему нет?



Михаил Кричман (слева) и режиссер фильма «Нелюбовь» Андрей Звягинцев

Михаил Житомирский: Возвращаясь к твоей работе – на фестивале Camerimage, на пресс-конференции после просмотра фильма «Нелюбовь», один из журналистов отметил, что многие тебя рассматривают как оператора, который отдает предпочтение длинным наездам-отъездам, длинным панорамам и т.д. Ты с этим согласен? Любишь эти приемы или отталкиваешься от содержания сцены?

Михаил Кричман: Знаешь, тут и то, и другое. Процесс создания изображения в любом случае подчинен замыслу, тексту, совместной работе с режиссером. Если режиссер любит быстрый монтаж, сколько ни предлагай ему «давай поедим или постоим», если ему это не близко, и он по-другому видит сценарий, то можно сколько угодно об этом говорить, но, скорее всего, дальнейшего сотрудничества не будет, и уж тем более до съемки дело не дойдет.

А здесь, да. Не знаю, чем это вызвано. Может быть, я у Андрея этому научился, может быть, взял из фильмов, которые смотрел, которые мне понравились и где съемка велась длинными планами. С другой стороны, камера может долго стоять, но если в кадре ничего не происходит, значит, там просто чего-то нет. А если даже на статичный план можно смотреть и смотреть, то это имеет смысл.

Михаил Житомирский: Можно ли сказать, что вы со Звягинцевым стараетесь дать зрителю возможность внимательно посмотреть на то, что происходит в кадре? Чтобы зритель, может быть, увидел там что-то такое, чего даже вы не видели?

Михаил Кричман: Вот это ты очень хорошо заметил. Не могу сказать, что я даю зрителю что-то этакое. Потому что, все-та-

ки, это режиссерское решение – сколько длить тот или иной кадр и когда в него войти. Но я имею к этому отношение и принимаю в этом участие. Так что я согласен с тобой – мне хочется, чтобы зритель меньше отвлекался на склейки. Чтобы у него было время подумать.

Но все, опять же, зависит от содержания. Вот перед этой беседой мы с тобой обсуждали отличную картину «Движение вверх». Там длинными планами просто не снимешь! Должна быть динамика. И сделано все, на мой взгляд, просто здорово!

Михаил Житомирский: Хочу снова вернуться к фестивалю Camerimage, на котором мы узнали, что ты был признан лучшим кинооператором 2017 года по мнению Европейской киноакадемии. Как ты воспринял это? Это тебя порадовало, вселило гордость?

Михаил Кричман: Честно говоря, я не знаю, были ли еще русские кинооператоры, получившие такую же награду. Но гордость я испытал.

Михаил Житомирский: Наверное, это закономерно, ведь всегда приятно получить признание коллег. Но я еще и о другом. Сейчас очень модна тема патриотизма, хотя я лично не люблю этот термин. И где-то согласен с доктором Самюэлем Джонсоном, сказавшим в далеком 1775 году, что патриотизм – это последнее прибежище негодяя. Мне куда ближе понятие любви к Родине. Так вот, та гордость, которую ты почувствовал, была ли она связана еще и с тем, что ты являешься русским оператором, представителем России?



Андрей Звягинцев и Михаил Кричман обсуждают съемку очередной сцены фильма «Нелюбовь»

Михаил Кричман: Да, именно так. И интересно было бы проверить, получал ли еще кто-то из русских кинооператоров такую награду. Но в любом случае, я испытывал гордость не только за себя, но и за страну, которую я представляю. Это вдвойне приятно и почетно, потому что Россия – не самый основной производитель кинофильмов по числу выпускаемых картин в год.

Михаил Житомирский: Еще раз прими мои поздравления, к которым, не сомневаюсь, присоединился бы любой читатель журнала. А теперь хочу вернуться к теме, которой мы когда-то мимолетно уже касались. Точнее, вопросов два. Первый вот какой – известно, что русская операторская школа является, или, как минимум, была одной из самых сильных в мире. Тут и Урусевский, тут и Юсов, тут и многие другие. Сохранила ли она свои позиции сегодня? И второй вопрос, который, возможно, выглядит несколько провокационно – наша система образования, подготовки операторов, она соответствует требованиям времени? Или, может быть, она стала избыточной, слишком громоздкой, устаревшей?

Михаил Кричман: На первый вопрос я ответил бы так – сегодня я точно вижу гораздо больше фильмов, которые приятно смотреть, чем 10 лет назад. Именно с точки зрения операторской работы, эстетики, изображения. Поэтому, наверное, эта школа трансформируется, где-то восстанавливается, если можно так выразиться. Стало больше картин, качественных картин, и я ловлю себя на том, что мне нравится и хочется смотреть больше нашего кино.

А что касается вопроса об образовании, то мне трудно на него ответить, потому что я не получал такого образования, не видел

все это изнутри. Поэтому я не могу сравнить свой собственный опыт с нынешней ситуацией – мол, меня учили так-то, а теперь учат так-то. Я слышу иногда от коллег и от молодых ребят, что они немного заостеневают там, что мало практики.

Но здесь есть и обратная сторона медали. Сейчас есть такая тенденция – говорить, что у нас слишком широкое образование. Что есть и другой вариант – узконаправленное обучение, как в Америке, например. Но ведь широкое базовое университетское образование открывает куда больше дверей перед тем, кто его получил. Так, владея математикой, физикой и химией, и определившись, куда идти, можно было развиваться в любом направлении. Главное – уметь воспользоваться полученными знаниями.

Я даже сыну своему говорю: «Ты же видишь, что математика тебе ближе, чем литература. Добавь сюда физику или химию, и весь мир у твоих ног!».

Да, возможно, пять лет на операторском факультете, это долго. Может быть, надо как-то разделить обучение – год здесь, два года там, полгода тут. В разных местах. И через пять лет у тебя есть полноценный полезный багаж знаний и навыков, а не закостеневших шаблонов. Знаний, которые ты получил не только в аудитории, но и на практике, работая на съемочной площадке.

Поэтому, видишь, мой ответ неоднозначен. Мне радостно, что люди сегодня имеют возможность выбирать, вне зависимости от того, где они уже учатся – во ВГИКе или еще где-то. Они могут пройти полугодовой курс в Московской школе кино или двухгодичное обучение в Школе нового кино. Этих школ сейчас много. У людей есть выбор, и это здорово.

Я знаю, что Фред Келемен (ред.: немецкий кинорежиссер и оператор), который снимал с Белой Тарром (ред.: мастер венгерского авторского кино) как минимум два его фильма – картины «Туринская лошадь» и «Человек из Лондона», то есть выдающийся оператор, вел двухгодичный курс, и теперь снова начинает курс – он приехал и сейчас в Москве. Я хочу сказать, что, к счастью, сегодня есть возможность учиться у таких уникальных профессионалов.

Михаил Житомирский: А тебе никогда не приходила мысль о том, чтобы самому учить молодых операторов? Не сейчас, конечно, но, может быть, в будущем?

Михаил Кричман: Во-первых, я пока так далеко не загадываю. Во-вторых, я понимаю, что это адский труд. Ведь нельзя просто прийти в аудиторию и кормить людей байками. Если набирать курс, то нужно придумать концепцию и самому в нее поверить. К тому же, чем я буду пользоваться – только собственным опытом? Кроме того, нельзя же просто донести свою мысль. Перед тобой сидят 10 или 20 человек, от которых идет какая-то обратная связь. Они соглашаются с тобой, оппонировать тебе, и ты должен на это как-то реагировать. То есть то, что ты им принес, перестало быть только твоим, а стало общим. И границы эти постоянно расширяются. На это нужно много энергии и времени. Я же пока стараюсь снимать как минимум один фильм в год-полтора. А просто приходиться и, что называется, отбивать номер, не хочется.

Михаил Житомирский: А чего хочется?

Михаил Кричман: Хочется хороших сценариев. У Андрея Звягинцева есть несколько сценариев, но по ряду причин он пока не готов с ними запускаться в производство.

Но есть и другие сценарии. Вот сейчас я запустился с дебютом – буду снимать с молодым режиссером. Это полный метр, с 11 февраля начинаются съемки, фильм рассчитан на прокат.

Михаил Житомирский: Ну тогда я не буду торопить события и задавать вопросы о новой картине. Желаю, чтобы все получилось, чтобы у тебя была вся необходимая техника, чтобы лента вышла на экраны и получила свою аудиторию. А мы после этого снова встретились бы и побеседовали.

Михаил Кричман: Спасибо!

