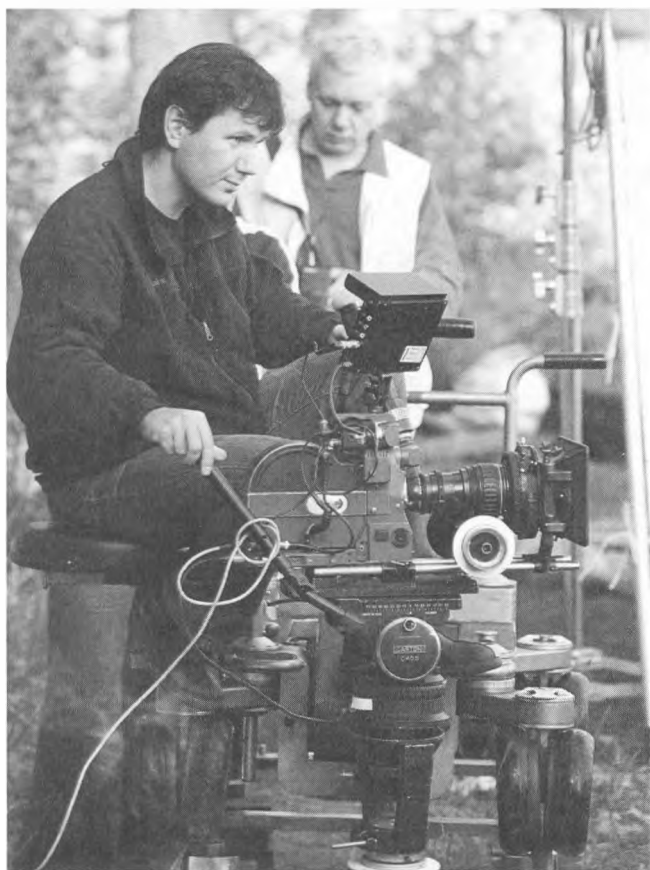


Сергій Михальчук: «Треба чесно робити свою справу»



Кінооператор Сергій Михальчук на зйомках.

Бесіду веде Лариса Брюховецька

тарі до моїх фото, що вони мені надсилали, свідчили, що я був політично не підкований і взагалі знімав не те, що вимагалось. А вимагалось фотографувати руки комбайнера, і ті руки мали бути мозолясті, треба було передавати працьовитість. Що я не подавав, усе було антирадянське або малосвідоме, і я зрозумів, що з радянською фотожурналістикою мені треба зав'язувати. Тож вирішив знову їхати до Києва і вступати на операторське відділення. До того ж мені сподобалося творче ставлення до абітурієнтів і повна відсутність політичного навантаження. Вступив 1990 року, моїм майстром був Олексій Прокопенко. Незважаючи на те, що в нас були антагонізми суто ідеологічного походження (він був симпатиком соцреалізму, знімати почав ще у 1950-х, а ми, студенти, жили новими віяннями свободи), але майстром був дуже кваліфікованим. Я впевнений: мені поталанило, що потрапив саме до нього. Учні Прокопенка проходили важку школу, але всі, хто хотів, професію завдяки йому освоїли. Незважаючи на розбіжності на ґрунті соцарту, – сьогодні я це розумію, а тоді цього не міг сформулювати, – він нас класично навчав тому, що сам умів, що робив у тій системі цінностей, у якій виховувався.

– Він ставив вам високі оцінки?

– Ні, він нікому не ставив високих оцінок. Такі майстри високих оцінок нікому не ставлять, навіть собі.

– Після випуску ви з Олесею Саніним почали знімати документальні стрічки?

– Ми з Олесею однокласники і фактично все життя разом. Я навчався в його батька, така собі домашня художня освіта, він проводив зі мною індивідуальні заняття, але це була освіта мистецтвознавця, а не прикладної професії. Насправді в житті це мені дуже знадобилося. Він був надзвичайно талановитим викладачем Волинської художньої школи.

– Очевидно, він розгледів у вас творчий потенціал. Але повернімося до фільмів, які ви знімали в 1990-х.

– Оскільки в 1995-му, коли нас випустили, вся система кіноіндустрії України була фактично розвалена, як і все в країні, то в кіно нічого нормально не працювало...

– Як же вам вдалося ці фільми зняти?

– Спочатку я займав посаду помічника оператора в кооперативному кіно, зокрема в Прибалтиці. А в 1993 році Олеся запросили на роботу в «Інтерньюз», де він працював кілька років і закінчив завідувачем відділу кіно. Саме там ми поча-

– Відомо, що перші кроки кінооператор Сергій Михальчук робив ще в шкільні роки на аматорській студії «Волинь». Чи Борис Ревенко, її керівник, доручав вам з Олесею Саніним щось знімати? І друге питання: проблеми з вибором професії у вас не було?

– Коли могли, то знімали. Так, техніку доручали, і в мене була свобода дій, я знімав тоді, як мені здавалося, амбітні проекти... Це, на жаль, не збереглося. Збереглися фото – тоді я не розділяв фото і кіно. Пробував себе в різних жанрах – репортажах, портретах. Я досить довго вирішував, куди вступати після школи. Подався до Києва на кінофакультет, але зрозумів, що не потрапляю у той ліміт: набирали п'ятьох на кінооператорський і п'ятьох на операторів телебачення. Не чекаючи фіналу, забрав документи і подався в Москву, де вступив на факультет журналістики, на заочне навчання. Вчився і паралельно очолював аматорську дитячу кінофотостудію в Луцьку, яка називалася «Кадр». І, звичайно, ходив до Бориса Павловича на кінофотостудію «Волинь». Але в Москві, на факультеті журналістики, мені не сподобалось – то була радянська школа, комен-

ли знімати документальне кіно. Перша наша стрічка – «Зимно» (1994). То був перший у пострадянському просторі випадок, коли чоловічу знімальну групу поселили в жіночому монастирі. Ми отримали благословення владики з Москви – була серйозна процедура, і поїхали на Волинь в село Зимно, де жили в монастирських келіях. Цей монастир починав відбудовуватися ще за радянських часів, але перед тим була епоха запустіння. Монастирі на Поліссі, серед лісів, де поблизу тільки кілька сіл, – це як заслання, це була незavidна місія. Треба було мати неабияку силу духу, щоб усе це відбудувати. За радянських часів у таких культових спорудах містилися тубдиспансери, будинки для престарілих, а в містах – планетарії або склади. Потім ми зняли ще фільм «Пустинь» у чоловічому монастирі (1995).

– Після цього був фільм про Леоніда Осіку...

– Ні, я ще знімав «Потоп» з Олександром Столяровим, хоча, може, це було й одночасно. Фільм «Гріх» ми з Олесем їздили знімати в Снятин і Белелюю вже від «Укркінохроніки», куди нас запросили працювати.

– «Гріх» здобув нагороду братів Люм'єрів у Росії, і це відкрило ширший шлях у професію.

– Ні, ще до цього фільму я вже мав кілька нагород: зокрема, 1994 року премію «Свята Анна» за операторську роботу у фільмі «Алфавіт» мені вручали Вадим Юсов і Марлен Хуц'єв. Це нагорода для молодих. Ще я здобув приз від компанії «Кодак» (другий в Україні, перший отримав режисер Микола Каптан) – це була кіноплівка вартістю 5000 доларів. І також за стрічку «Алфавіт» Миколи Коваленка (на жаль, він покинув професію, це була його єдина картина). А з Олесем я ще знімав фільм про гуцулів, не пригадаю назви. Починаючи з 1996 року, я працюю в компанії «Фільмотехнік», очолюваній Анатолієм Кокушем. Це наша гордість в Україні, Кокуш – володар технічного «Оскара» за винахід і впровадження технічного обладнання. Ось уже 23 роки я там офіційно працюю.

– Ця компанія не виробляє фільмів, вона надає послуги. І яка там ваша місія?

– Я робив зйомки з кранів, вертольотні зйомки, пов'язані з нашою технікою. Це ніде не вказано в титрах, але завжди я це виконую.

– «Фільмотехнік» – компанія комерційно успішна...

– Так, це правильно організована структура в сучасному кіносвіті з сучасною системою координат, як воно має бути. В неї є чимало представництв по всьому світу, включаючи Японію, Нову Зеландію, Австралію, ПАР, не кажу про країни Європи.

– Звідти йдуть замовлення на українську техніку?

– Наші відділення – в основному це прокатні пункти, які беруть участь у великих, середніх і малих проектах. Але фактично фільми, навіть блокбастери з першої комерційної ліги, знято за допомогою цієї техніки.

– Техніка ця належить тільки Україні чи нею володіють і інші країни?

– Вона запатентована і виробляється тільки тут. Є, як я казав, чимало наших представництв, і всі вони підпорядковані президентові Анатолію Кокушу.

– Тобто Україну в світі знають не за фільмами, а за кілотехнікою.

– «Фільмотехнік» входить до п'ятдесяти найпотужніших компаній світу в галузі кіноіндустрії. Я сам бачив у Лос-Анджелесі карту, де вони зазначені за рейтингами, за значимістю і популярністю.

– Багато людей у вас працює?

– Не можу сказати, не знаю. Думаю, так. Скільки по світу, знає, можливо, Анатолій Кокуш, а може, і він до кінця не знає. В Україні вже є чимало співробітників, є два офіси: недалеко від Вишгорода і на кіностудії імені Довженка.

– Сьогодні чимало знімають з дронів. Чи не становлять вони конкуренції кранам Кокуша?

– Ні, це зовсім інший характер і зовсім інші камери. Одне доповнює інше, і все це має право на життя.

– Отже, в цій компанії ви – кінооператор?

– Ті часи, коли я був кінооператором на цих системах в чужих країнах, минули ще на початку 2000-х. Але в багатьох



Сергій Михальчук на зйомках ігрового фільму «Сирія. Ідентифікація особистості». Режисер Гасан Шмейт. Сирія, 2005.

фільмах я був оператором спецзйомок. Саме з обладнанням «Фільмотехніки».

– Тобто ви у двох іпостасях: оператор фільмів і оператор спецзйомок?

– Формально я як військовий запасу. Можна сказати, що я можу виконувати будь-які інші роботи. Просто я в режимі стенд-бай. Працюю над своїм проектом.

– Одне одному не заважає?

– Навіть більше, який би фільм я не знімав, використовую тільки нашу кілотехніку. В нас є свого роду джентльменська угода про те, що іншу техніку я не використовую. Крім того, там є чимало речей внутрішньо корпоративних.

– Засекречених.

– Звичайно. Хоча «засекречених», може, – дуже сильно сказано, але я є носієм комерційних таємниць. Тим більше, що пів свого життя я вже є співробітником «Фільмотехніки». Цього року мені виповнюється 47, і половину цього часу я там працюю.

– Це чудово, що «Фільмотехніка» знайшла вас, а ви знайшли їх.



Сергій Михальчук. Зйомки в Антарктиді. 2005.

– Особливо тоді, коли в Україні нічого не існувало... Завдяки «Фільмотехніці» я здобув дуже хорошу промислову практику, яку тоді мало хто мав, а хто й мав, то почав її втрачати через те, що не було роботи в кіно.

– І саме завдяки цьому досвіду вас запрошують зарубіжні країни як кінооператора?

– Ні, не тому. Іноді запрошують люди, з якими я колись працював і яких уже і не пам'ятаю толком. Якщо ти постійно працюєш, то з'являються друзі і знайомі, і хтось із них тебе рекомендує. Хтось десь бачив мої фільми. В кіно це звична практика.

– Перш ніж перейти до ваших фільмів – які з них дорогі, улюблені тощо, я хотіла б ще запитати, чим ваша операторська робота може відрізнятися від роботи, скажімо, італійця чи іспанця? Чи є якась відмінність?

– Гадаю, що глобальної відмінності немає. У кожної людини є свій погляд, але я не думаю, що операторська робота має якусь національну особливість.

– А індивідуальну?

– Індивідуальну – так. Кожна людина бачить інакше, навіть колір. Як спеціаліст я знаю, що в мене одне око за корекцією відрізняється від іншого. Звичайна людина цього не може визначити, але сам я це бачу. Крім того, в кожного своє розуміння смаку, своїх пріоритетів. Так, школа має накладати якийсь відбиток, але наскільки це спрацює у моєму випадку, я, чесно кажучи, не знаю.

– Досконале знання техніки, її можливостей дає впевненість, що ви на рівні з кінооператорами передових кінематографічних країн світу?

– Упевненість має бути тоді, коли ти починаєш працювати, а самовпевненість не повинна бути завелика.

– У цьому безмежному морі кіно, яке продукується у світі, кожен режисер шукає собі оператора-однотимця. Як ви бачите своє місце в цьому безмежному морі? Адже знімаєте не тільки в Україні, а й за рубежом?

– Насправді, більшість зарубіжних проектів, у яких я брав участь, були цікавими. Але не дуже масштабними. А якщо глобальні, то я співпрацював із вихідцями з СРСР. Навіть у США я знімав із вихідцями з наших країв. Чимало

працював у всіляких лабораторіях Франції, Італії, але це пов'язано з їхніми спеціалістами. А те, що знімав, не співвідносне з тим, що ми зараз робили з Олесем Саніним. Чесно кажучи, сьогодні в європейців таких проектів, як наш «Довбуш», небагато. Вони є, але одиничні.

– Що ви маєте на увазі?

– Масштаби. «Олекса Довбуш» – дуже амбітний, дуже великий проект. У більшості країн Європи сьогодні немає такої кількості глядачів, щоб їхній фільм міг окупитися. Тому ті країни вступають у копродукцію, щоб отримати ринки кількох країн. У США такої проблеми не існує, тому що це величезна світова кіноімперія. В Китаї та Індії проблеми глядача також немає. Україні, щоб наше кіно жило, треба вступати в копродукцію.

– Звичайно, кіно різко подорожчало ще нафріканці 1950-х, коли постали блокбастери. А «Олекса Довбуш» – це копродукція?

– На даний момент це суто український проект, але, можливо, аби завершити його в тому масштабі, який задумано, потрібно буде вступити в копродукцію. Потрачено неймовірні зусилля, щоб цей проект був закінчений. Ми фактично на фінальному етапі, але ще треба завершити.

– Так склалося в нашому медійному просторі, що фільм стає відомий, коли здобуває міжнародне визнання. Перший фільм, завдяки якому ви таке визнання здобули, – це «Коханець» Валерія Тодоровського: в Сан-Себастьяні його нагородили за операторську роботу. Як би ви самі описали візуальну особливість цього фільму? Завдяки чому він здобув нагороду?

– «Коханець» Валерія Тодоровського все-таки ближчий до естетики радянського кіно. Можливо, це й підкупило журі. В принципі картина не схожа на ті, які я пізніше знімав, або на того ж «Довбуша»: зовсім інша естетика, інший ритм. На той момент естетика фільму Тодоровського була відмінна від європейської.

– Очевидно, зіграла роль і психологічна школа, зосереджена на акторських перевтіленнях. Як вам працювалося з Валерієм Тодоровським, Олегом Янковським, Сергієм Гармашем?

– З Тодоровським я на той момент був у тісних творчих стосунках, ми з ним уже робили якісь проекти, він також був продюсером стрічки Олександра Велединського, яку я знімав. З Валерієм приємно і комфортно працювати. Він – людина освічена, тонка, з чутливою психікою. З Гармашем ми вже до того були друзями. На моє становлення як художника співпраця з Янковським вплинула, можливо, найбільше в житті. Це тонкий, інтелектуальний актор. Тоді була можливість значно більше з ним спілкуватися, Олег Іванович був відкритий, пропонував кудись піти, посидіти. Але тоді я був у процесі, часу не вистачало, я ухилявся, за чим дуже шкодую. Все треба робити своєчасно. Сьогодні мені дуже бракує такого спілкування.

– Фільм «Під електричними хмарами», продюсером якого був Кишитоф Зануссі і який ви знімали, нагородили за операторську роботу на «Берлінале». Будь ласка, кілька слів про візуальне вирішення фільму.

– Воно оригінальне. Хоча академічне. Звучить дивно. По-ясню: живопис проходив різні стадії – від фундаменталь-

ної, елементів бароко, класицизму, імпресіонізму, неформальних вирішень, і коли після цього ви впираєтесь знову в класичну роботу, це сприймається як щось несподіване. Вона виглядає як нове, бо ми вже встигли такий стиль забути. Тобто повернення до давнього на новому витку розвитку. Разом з тим, там є чимало якихось зображальних фішок, які в темпі сучасного світу виглядають свіжими й новими. Фільм знімали у 2012 році, в ньому йдеться про близьке майбутнє – фактично про наше сьогоднішнє, в якому ми живемо. Там є передчуття глобальної війни. Загалом же, сенс творчості є тоді, коли у фільмі кожна людина знаходить щось для себе. Фільм «Під електричними хмарами» спонукає, щоб кожен осмислював щось своє.

– Цікаво, чим вас привабив проект «Дике поле»? Прозою Сергія Жадана?

– Так, я погодився заради Жадана і тих людей, які в цьому фільмі зібралися. Спершу я хотів відмовитись, але Ярослав Логінов сподобався мені як режисер. Хоча я і побоююсь дебютів, але він справив позитивне враження. Він із Харкова, за професією археолог. Та, хоч як це дивно, в нього є свій академізм. Ярослав набув навичок у цій роботі, думаю, в наступних він розвиватиметься.

– Ви вважаєте «Дике поле» вдалим?

– Скажу, що фільм більше вдалий, ніж невдалий. Я бачив реакцію глядача: вона позитивна. Цінне тут те, що картина не схожа ні на яку іншу – чи то сучасну, чи минулих часів. А кримінальний світ – це пунктирна річ, яка створює конфлікт. Фільм зовсім про інше. Знаю, що в нього є свої фан-клуби. Цього року фільм здобув «Золоту дзигу» за найкращу операторську роботу.

– А дуже крупні плани персонажів – це була ваша ідея?

– Їх захотів Ярослав, бо обрав естетику вестерну. З картиною яка проблема? Дуже було багато матеріалу, довелося вирізати блоками.

– Настав момент запитати: який із фільмів, які ви знімали, для вас близький і дорогий?

– Я дуже вболіваю за картину «Екс» Сергія Лисенка, яку ми зняли ще 2017 року, але не було прокатника. Це дуже цікава і стилістично, і за змістом робота. Бачите, в нашій країні зняти ігрову картину можна, а от прорватися в прокат важко. Якщо картина без промоушену і прокату, це значить, що її і не було взагалі. Ясно, брак коштів на рекламу...

– Який фільм останніх років вам запам'ятався як глядачеві? Чи є жанрові уподобання?

– Фільму, який би справив сильне враження, не пригадаю. Приймаю будь-яке якісне кіно, яке западає в душу, щоб воно було прийнятне з погляду естетичного і візуального.

– Чи є фільми, які любите переглядати?

– Це фільми Френсіса Копполи, зокрема «Апокаліпсис сьогодні». Подобаються роботи британця Террі Гілліама «Бразилія» і «Людина, яка вбила Дон Кіхота».

– А з українських?

– Фільми Леоніда Бикова, Сергія Параджанова, особливо його кінопроби «Київські фрески», Леоніда Осики, Юрія Іллєнка. З сучасних не можу сказати, я дивився не все, що виходило. Мій вибір, як бачите, традиційний.

– А що ви думаєте про українську операторську школу? Про її здобутки і перспективи?

– Наша школа завжди цінувалася. Мені здається, що в східних слов'ян узагалі ще з часів поганства дуже виражена візуальна культура. Напевно, якимось чином це відображається і на нашому поколінні. Ще з часів Довженка наша школа була досить помітною візуально. Навіть у часи застою наші фільми були якісно зняті. Тому вірю, що моє і наступні покоління ці традиції продовжуватимуть.

– Кого із сучасних кінооператорів ви б назвали, хто, на ваш погляд, цікавий?

– Багатьох я не знаю. Цікаві Юрій Король, Володимир Іванов, Сергій Смичок, Сашко Кришталович. Не бачив, але чув про Антона Фурсу. З моїх ровесників – це Ярослав Пілунський.

– Сьогодні говорять, що Україна вже увійшла в надійну стадію розвитку кіноіндустрії. Що скажете з цього приводу?

– Бачите, ми переживаємо бум кінотовиробництва, і бажано дійти до того етапу, коли будемо відчувати гордість за наші фільми. Нинішній етап важливий, але треба посадити ще дуже багато, щоб з цього виросло щось хороше.

– Дуже слушно. А як ви ставитесь до того, що нинішні студенти операторського вважають, що нині «знімати легше, ніж говорити»? Така думка виникла завдяки тому, що техніка дуже полегшила процес й особливих зусиль не треба?

– У будь-якому разі ці речі треба проговорювати. Справжнє кіно легко не дається. Якщо ж «легше знімати», то й фільми будуть поверхові. Щоб робити щось фундаментальне, треба сім раз відміряти, а один раз відрізати, як би це занудно не звучало. Раніше технологія стримувала, бо, щоб здобути якісне кінозображення, потрібні були хороші знання, освіта, удача, зрештою. Тепер я можу дістати айфон і з заплученими очима щось зняти. З точки зору технології питань не буде, питання будуть до художньої цінності, до психології зображення. Це все треба пропустити через себе, щоб воно несло енергію.

– Ваші слова «пропустити крізь себе» нагадали термін «суб'єктивна камера», який увійшов у обіг ще наприкінці 1950-х завдяки Сергію Урусьєвському. Чи сьогодні суб'єктивна камера цікава?

– «Суб'єктивна камера» – це прийом. В Урусьєвського вона була зовсім іншою, ніж та, як її розуміють нині. В цього кінооператора вона вивірена. Можливо, людина, яка не розбирається в професії, думає, що те, як він знімав, – випадковість і довільність. Насправді там усе вивірено до міліметра. Це дуже прецедентна об'єктивна камера, яка грає суб'єктивну. Це просто один із напрямів художньої палітри. Якщо людина обирає цей прийом, але толком не вміє користуватися штативом, це буде інше письмо. Треба опанувати професію і чесно робити свою справу. Кожен новий фільм – це немовби ти виходиш на ринг. Щоразу маєш довести собі й іншим, що можеш зробити це якісно.

– З якими режисерами вам було найбільш приємно працювати?

– Творчо я найбільше пов'язаний з Олесем Саніним і Валерієм Тодоровським.

Березень, 2019.