

Путь в кинематограф был предначертан Денису буквально в детстве: он родился в семье папы-режиссера и мамы-киноведа, а его дедушка был актером. Так что во ВГИК он поступил сразу после школы, даже не задумываясь о другой профессии. После обучения на операторском факультете его становление проходило на студии «ТРИТЭ», где он трудился на картинах «72 метра» и «1612», набирался опыта для работы в качестве оператора. К тому моменту, как ему предложили работать над «Шпионом», у него уже было несколько самостоятельных проектов: «Зови меня Джинн», «Формула Зеро» и фильм «Ясновидящая».

Именно посмотрев «Ясновидящую», продюсер Сергей Шумаков решил молодому оператору Денису Аларкону Рамиресу доверить съемки экранизации «Шпионского романа» Бориса Акунина. О таком предложении любой молодой кинематографист может, пожалуй, только мечтать. Прочитав книгу Акунина, Денис заболел этой историей, ее атмосферой и образной стилистикой. Режиссером проекта стал молодой дебютант в игровом кино — выпускник мастерской Владимира Хотиненко на Высших курсах Алексей Андрианов.

КиноПоиску оператор «Шпиона» Денис Аларкон Рамирес рассказал о том, как он добивался схожести кадра с комиксом, как из Минска сделали несуществующую Москву и почему он боится сравнений с «Шерлоком Холмсом».



— Денис, фильм «Шпион», как это нередко случается в нашем кинематографе, запускали не один раз. Вам и Алексею Андрианову пришлось работать уже со сложившимся проектом?

— Да, в этом плане режиссеру Алексею Андрианову пришлось нелегко. Ему предложили готовый вариант сценария и хотели, чтобы он работал с ним. Надо отдать Леше должное: он настоял на том, чтобы внести изменения. Ведь он хотел снимать свою картину, он не хотел снимать чужую. Предыдущий вариант чем-то напоминал добротное советское кино с социальным и политическим подтекстом. Его предполагалось снимать ранней весной в мрачной одноэтажной Москве — в общем, в духе «Место встречи изменить нельзя», только в более современном варианте. Это были грязные дворы, унылая и депрессивная Москва. А когда мы пришли в проект, нам озвучили уже новую концепцию Сергея Леонидовича Шумакова.

Новым для меня оказался и производственный формат. Кроме полнометражного фильма нужно было снять четыре серии для телевидения — и всё за 60 смен.

В конечном итоге мы просто снимали трехчасовой фильм примерно понимая, что пойдет в сериал, а что — в фильм. Насколько я знаю, в «Адмирале» уже на стадии съемок было определено, что куда пойдет, и снимали изначально на разные носители: для сериала — на 16 мм, для фильма — на 35. Потом это привело к огромным проблемам при постпроизводстве, потому что, когда все смонтировали, материал оказался весь перемешан, и, разумеется, изображение никак не хотело сходиться.

Так что, может, и хорошо, что у нас такого сценария не было. Мы просто снимали фильм. Если поделить 60 смен на 4, то получится 15 смен на серию, что не очень много, но, учитывая, что нужно было снять еще и полный метр, работать пришлось очень напряженно, зато с энтузиазмом! Здесь помогло то, что работали мы с хорошо мне знакомой сложившейся командой студии «ТРИТЭ» во главе с Леонидом Верещагиным.

— И вы с Алексеем предложили свое видение проекта?

— Концепция была у продюсеров уже сформирована, мы к ней с увлечением присоединились. Нашей задачей стало создание образа мифологической Москвы, которую в сталинскую эпоху только собирались построить. Как мы знаем, многие из тех проектов не были реализованы ни до войны, ни после, а некоторые были построены и, по-моему, очень украшают наш город. Нам нужно было разработать стиль города-мечты, города утопического коммунистического рая.

На начальном этапе работы мы привлекли художника Кирилла Мурзина, до этого работавшего на «Обитаемом острове». Он помог создать стиль, который, как мы потом узнали, носит название дизельпанк.

— Дизельпанк?

— Да, это стиль, который относится к виду ретрофутуризма. Это когда мы берем прошлое и проецируем на него будущее, но с позиций этого прошлого. В разные времена разные виды энергии главенствовали в жизни цивилизаций. В какой-то момент это были паровые машины, потом появился двигатель внутреннего сгорания, потом — кибернетика и вычислительные машины. Это и рождает стили, например, стимпанк, в котором работает художник Миядзаки — у него все как будто создано каким-то сумасшедшим ученым, везде паровые машины, какая-то примитивная авиация. Следующий по времени — уже дизельпанк. Это если брать историческую эпоху, как раз начало 1940-х, когда появлялись машины, дирижабли, а людям казалось, что технологии будут развиваться в эту сторону. Ну а потом пришла атомная энергетика, совершенно другая энергия.

Мы выбрали этот стиль, потому что он интересно подходил под наши задачи — по шпионскому реквизиту, например. У нас приборы ночного видения, какие-то штучки на пике технического прогресса того времени. Так что мы начали разрабатывать стиль картины с позиций этого дизельпанка, а от него уже пришло понимание того, что мы хотим разворачивать фильм в жанр комикса, который в нашей стране не очень хорошо

известен, поскольку это скорее западный стиль искусства. Но мы хотели, чтобы это было с позиций современного человека, а так как мы молодые кинематографисты, то чувствовали определенную свободу в обращении с историческими фактурами интерьеров, реквизитом. И в этом смысле наше видение полностью совпадало с замыслом продюсеров.



— **Москва, как нам уже рассказывал художник картины Виктор Петров, в «Шпионе» очень необычная...**

— Да, мы разработали концепт этого города. Я нашел кучу памятников и архитектурных сооружений, которые собирались построить, включая Дворец Советов на месте храма Христа Спасителя, арку героев, Дом аэрофлота. Те сооружения, которые я обнаружил при изучении исторических материалов, меня, конечно, поразили. Даже жалко, что их не существует сейчас, и хорошо, что в нашем фильме зритель это сможет увидеть и спроецировать на сегодняшнюю Москву, увидеть то, как бы она могла выглядеть, если бы это было построено. Но задача была сложна тем, что в нашем городе, Москве, съемки проводить стало практически невозможно: трафик, огромное количество людей, обилие рекламы, евроокна, спутниковые тарелки — все это ставит колоссальные и, главное, неразрешимые проблемы. Мы сразу поняли, что вот эту несуществующую Москву нам надо снимать в каком-то другом городе.

— **И несуществующую Москву нашли, кажется, в Минске?**

— Мне пришла в голову мысль, что это мог бы быть Минск. Потому что несуществующие здания мы все равно должны были дорисовывать графикой, но важно было найти дух того времени, той Москвы. Мы ведь все помним, что высотки были построены после войны, они пропитаны духом гордости и победы, в сталинском ампире отразилась ментальность послевоенной эпохи. Правда, для художественной цельности нам пришлось несколько слукавить и допустить, что эта империя существовала еще до войны. Нам показалось это возможным, потому что в сознании молодежи те высотки, которые они видят, центральные станции метро, на котором они ездят, связаны со временем и эпохой строительства коммунизма, с определенной идеологией. Для них не столь важно, существовало это до войны или после.

Минск — удивительный город. То, что кардинально изменило нашу страну за последние 15 лет, там осталось в зачаточном состоянии. Реклама, если она есть, по большей части социальная, на госучреждениях. Город чистый, аккуратно выстриженные газоны, парки — город мечты. Идеально по стилю подошел центральный проспект: он был

построен после войны, все здания — сталинский ампи́р. Минские улицы вообще легко принять за Москву. Когда по ним гуляешь, рождается ощущение, что ты в машине времени. Мы решили, что будем подставлять знаковые московские места вроде Кремля к этим улицам. Зритель, цепляясь за знакомые ориентиры, будет пытаться выстраивать какую-то географию и в итоге должен поверить, что это именно Москва. И мы должны были построить с помощью компьютерной графики несуществующие здания, своеобразный Метрополи́с по принципу мегаполисов того времени — 1930-х, 1940-х годов. Мы старались ту среду, которая на самом деле в Москве той эпохи была бытовой и, возможно, не слишком интересной, сделать более стильной. Чтобы не только немцы были модными — а им форму действительно шили лучшие дома моды, — но и все остальные персонажи.

Минск нам очень помог, хотя фильм — это, конечно, своего рода лоскутное одеяло. Общие планы Минска создают дух, масштаб картины, но любую улицу, любой кадр мы по чуть-чуть подстраивали под общую концепцию и убирали то, что не подходит.

Наш фильм не претендует на историческую правду. Это кино, которое должно заставить зрителя поразмышлять, подумать, что тогда на самом деле могло произойти, и тут неважно, насколько это все достоверно и исторически верно. Скорее, имеют значение чувства, мысли героев перед надвигавшейся войной. Многие вопросы до сих пор волнуют историков: почему мы были не готовы к войне, хотя силы стягивались несколько месяцев на границе?

— В начале «Шпионского романа» есть сцена в Германии. Туда тоже ездили?

— Была небольшая экспедиция в Германию. Фильм начинается с пролета над горами, над немецкими Альпами — очень эффектная съемка получилась. Я рад, что кадры с горами удалось отвоевать для открывающих картину титров. Режиссер оставил эти кадры, хотя в изначальном варианте их не было. Кроме этого, мы ездили в Прагу, где снимали интерьеры замка. Получилось, что снаружи это немецкий замок, а внутри — чешский.

— Но в Москве же тоже снимали что-то?

— Да, основная часть съемок, конечно, проводилась в Москве. Например, мы снимали в таганском бункере — настоящем бункере Сталина, который чудом сохранился в аутентичном стиле, таком какэбэшном. В туннелях рядом с ним мы и снимали. Помимо надмира — тех сталинских высотных зданий, сверхидей, которые объединяли, — мы придумали, что за роскошными высотками, за простором чистых блестящих улиц существует некий подмир — сфера закоулков, коридоров Лубянки, бункеров, где пытаются людей. Чего-то темного, скрытого за фасадом этой системы. Мы не сгущали краски, не хотели чернухи и суперсоциального подтекста не закладывали. Но по изображению я поставил себе такую задачу: когда героя увлекают в подвал, чтобы он там работал на немецкую разведку, мы как раз погружаемся в этот подземный мир бункеров. Для меня было важно создать образ ночного города, одинокого и пустынного, и уводить его дальше вниз, создавая пространство по ту сторону этого «рая». Мы старались

снимать верх солнечным, ярким, с мокрым светящимся асфальтом, внизу же — все на приглушенных фактурах.



— Вы сказали, что фильм хотели сделать похожим на комикс. Как это на операторскую работу влияло?

— Мы, конечно же, разработали сразу некую визуальную концепцию, послужившую своеобразным проводником к общему художественному решению. Мне бы очень хотелось, чтобы нашу картину восприняли как стильную, цельную, как фильм, в котором удалось создать некий выдуманный мир и при этом не выйти за рамки правил, которые мы создали сами для себя. Заключалась эта концепция в том, что мы решили снимать остро и ракурсно, то есть искать какие-то углы и точки зрения. Больше снимать снизу, сверху, меньше иметь какую-то стандартную точку зрения.

Снимали контрастно, это придает большую выразительность картинке. Объем, провалы тени, сплошные лучи света... Много использовали дым — пар и дым у нас находят отражение в городе, идут из канализационных люков, труб. Это подчеркивает, во-первых, технологичность времени, во-вторых, дым очень хорошо работает на ощущение эпохи, потому что чистое изображение смотрится достаточно реалистично. Внутренняя атмосфера, курит ли человек или это дымка, позволяет свету стать более видимым, воздуху — более осязаемым. Как результат — больше мягкости. Я использовал оптику, которая существует, чтобы сделать изображение более мягким, тогда как сейчас чаще всего, наоборот, стараются добиться жестких границ и линий. Так что мы старались картину сделать, с одной стороны, контрастной по свету, с другой — мягкой по атмосфере.

Очень важны были места съемки. Здесь нам снова помог выбор стиля «дизельпанк» и присоединившийся к нам и обладающий огромным опытом художник Виктор Петров. Он стал для нас таким отрезвляющим элементом и очень усилил нашу команду. Виктор Валентинович нас встряхнул немножко, внес какие-то рациональные вещи и вернул нас на землю. И это очень важно, потому что картина получила ту степень исторической достоверности, которой ей могло бы не хватить, если бы мы делали это без оглядки. Она бы потеряла ощущение времени.

— Сейчас, кстати, слово «кинокомикс» очень популярно среди кинематографистов. Не боитесь сравнений?

— Выход «Шпиона» на экраны слегка затянулся, а этот продукт тоже имеет свой срок хранения, к слову сказать. Взять картину «Шерлок Холмс», первая часть которой вышла почти одновременно с тем, как мы начали снимать, а вторая — совсем недавно. Мне невольно кажется, что нас могут обвинить в том, что мы хотели закосить под них. Я смотрю, даже какие-то приемы могут принять как плагиат, но на самом деле это не так, мы ведь не видели фильмы Гая Ричи, когда снимали «Шпиона». Это, видимо, просто какие-то вибрации, которые существуют в мире и одновременно приходят к разным художникам.

Я точно знаю, что режиссерская концепция была, скорее, подпитана Дэвидом Финчером, режиссером, который и мне, и Леше Андриянову очень импонирует. Так что хочется, чтобы зрители поскорее увидели фильм. С другой стороны, любое честное кино должно быть выстрадано, прожито. На этом фильме спустя год мы доснимали финал картины. Финалов вообще было придумано несколько. Но только когда лента была смонтирована и показана продюсерам телеканала «Россия» и фокус-группам, стало понятно, что нужно еще кое-что рассказать. Был доснят целый эпизод, и только после этого начался постпродакшн. Это такой процесс, который действительно нельзя предугадать. Поэтому производство затянулось.



— Алексей Андриянов, режиссер «Шпиона», по первому образованию является оператором. Сложно было оператору работать с режиссером-оператором? Не конфликтовали?

— Это был для меня важный момент. На прошлых картинах режиссер полностью отдавал мне бразды правления и никогда не лез в мою работу. Мне было важно, как мы сойдемся, ведь у операторов часто есть свое очень четкое видение. При этом Леша — хороший оператор, я видел его работы. Он делал много музыкальных видео, достаточно интересных. Его мышление будоражило меня, ведь я другого типа оператор, по-другому, как мне казалось, работаю. В данном случае, с одной стороны, ему хватало своих режиссерских забот прежде всего с актерами, и он был плотно занят. С другой же — я нашел интересного собеседника, который понимал мои проблемы, который давал мне время ставить свет столько, сколько это нужно, а свет для этого фильма очень важен. Мы старались светить нестандартно, контрастно — это тоже входило в концепцию нашего визуального ряда. И если бы режиссер не относился к этому с пониманием, то не думаю, что у меня была бы такая возможность.

Как говорится, одна голова хорошо, а две лучше. Мы могли вместе выстраивать кадр,

мы делали раскадровки, но что-то, конечно, рождалось на площадке. Какой-то кадр могли ставить на площадке четыре часа, потому что просто не находили его. Такова была плата за тот творческий процесс, который должен быть. Всегда ведь лучше, если что-то не нравится, поменять, чем снять и оставить это на все времена в картине. Леша в этом смысле мне очень помог. Сейчас печатаются копии, и я знаю, что в случае чего он тоже поможет.

— А что может пойти не так, когда уже копии печатаются?

— Картина проходит несколько стадий, и на последнем этапе, когда уже собирается все вместе, с графикой и прочим, происходит финальная обработка изображения. Идет цветокоррекция, все шлифуется, убираются дефекты и брак, картина получает свой конечный вид, совмещается со звуком. У нас работает лучший колорист России, легенда кино Божена Масленникова. Потому что и на этом, конечном, этапе тоже можно что-то испортить.