

СОДЕРЖАНИЕ

Вступительное слово 7

ЧАСТЬ I. УЙТИ НЕЛЬЗЯ ОСТАТЬСЯ

Глава 1. Истории..... 11

История 113

Ольга Городецкая, режиссер, сценарист

История 2.....29

Алексей Поярко, сценарист, драматург, режиссер

История 3 36

*Жора Крыжовников (Андрей Першин), режиссер,
сценарист*

История 448

Дина Дзираева, сценарист

История 5 60

Владислав Пастернак, продюсер

История 6.....68

Тамара Бочарова, режиссер, сценарист

История 7.....77

Игорь Поплаухин, режиссер

История 8.....87

Елена Жукова, художник-постановщик

История 9.....94

Юрий Быков, режиссер, сценарист, актер

История 10	102
<i>Юлия Лукишина, сценарист, писатель, преподаватель</i>	
История 11	113
<i>Елена Иванова, оператор</i>	
История 12	119
<i>Роман Кантор, сценарист, продюсер, шоураннер</i>	
История 13.....	134
<i>Дмитрий Грибанов, оператор, режиссер</i>	
История 14	141
<i>Мария Сергеенкова, режиссер монтажа</i>	
История 15.....	151
<i>Александр Талал, сценарист, писатель, куратор сценарного факультета в Московской школе кино</i>	
История 16	169
<i>Исмаил Сафарали, режиссер, сценарист, продюсер</i>	
История 17	179
<i>Елена Лазарева, редактор</i>	
История 18	190
<i>Александр Молчанов, сценарист, преподаватель, создатель первой российской онлайн-киношколы</i>	
История 19	196
<i>Дмитрий Мамулия, режиссер, художественный руководитель Московской и Санкт-Петербургской школ нового кино</i>	
История 20	208
<i>Юлия Идлис, сценарист</i>	

ЧАСТЬ II. УЙТИ. НЕЛЬЗЯ ОСТАТЬСЯ

Глава 2. Подводные камни киноиндустрии 223

- 2.1. Вызовы фриланса: кинематографист
как самонаводящаяся боеголовка 223
- 2.2. Мифы киноиндустрии 245
- 2.3. Здравствуй, лист и монитор: писательские
вызовы и как с ними жить261

Глава 3. Психологические феномены кинопрофессий287

- 3.1. Слияние с/поглощенность профессией 287
- 3.2. Стыд, страх оценки и нарциссические качели .. 297
- 3.3. Власть и бессилие314
- 3.4. Тупики и кризисы: возрождение через
умирание 324

Глава 4. Сложности на разных этапах карьеры.....339

- 4.1. Начало пути339
- 4.2. Середина карьеры: перефокусировка359
- 4.3. Эмоциональное выгорание 371

ЧАСТЬ III. УЙТИ НЕЛЬЗЯ. ОСТАТЬСЯ

Глава 5. Ресурсы и смыслы кинопрофессий..... 391

- 5.1. Профилактика эмоционального выгорания392
- 5.2. Полезная практика 411

Примечания 423

ВСТУПИТЕЛЬНОЕ СЛОВО

Книга, которую вы держите в руках, посвящена тем, кто связал свою судьбу и профессиональную жизнь с миром кино, а также тем, кто присматривается к такой возможности.

Мы верим, что круг людей, которым эта книга может оказать поддержку, выходит и за пределы мира кино и включает представителей всех творческих профессий. Несмотря на то что здесь мы сосредоточились на специфике работы в киноиндустрии, большинство описанных феноменов будут узнаваемы и справедливы для представителей творческого фриланса в целом.

Эта книга не про истории успеха и не про то, как стать богатым и знаменитым в сфере кино. Она про теневую сторону творческих профессий — кризисы, тупики, подводные камни, психологическое выгорание, бессилие, отчаяние и одиночество, с которыми так или иначе сталкивается каждый, кто выбирает этот путь.

Нам кажется важным начать этот сложный разговор и взглянуть на киноиндустрию во всей ее многомерности — не только в привычном внешнем глянце и медийной привлекательности, но в полном рабочем объеме, потому что за каждым созданным фильмом и сериалом — судьбы

и переживания многих людей, включая не только работников кино, но и их друзей и близких. Мы хотим невидимое сделать видимым и озвучить то, о чем обычно умалчивается — по привычке или по давней традиции проживать непростой опыт в одиночку.

Замалчивание неудобных тем только усугубляет проблемы и приводит к тому, что творческий человек оказывается в изоляции с усиливающимся ощущением «со мной что-то не так, и причина во мне». В то время как многие из этих проблем закономерны.

Творческий человек зачастую не подозревает, что окружающие его коллеги, каждый по-своему, тоже сталкиваются со специфическими задачами, трудностями, вызовами и болезненными переживаниями.

Нам кажется, что эти явления, став узанными, названными, принятыми, разделенными с другими людьми и должным образом переосмысленными, помогут многим профессионалам не сойти с дистанции в моменты слабости, найти опору, чтобы расти и успешно развиваться, обрести профессиональную устойчивость и гибкость.

Поэтому наша первая и главная задача — нормализация опыта, с которым многие привыкли справляться в одиночку, считая его чем-то неправильным и иногда даже постыдным.

Нам было важно, чтобы в книге звучали искренние и живые человеческие голоса, поэтому она стала проектом, в котором приняли участие многие: известные и начинающие режиссеры, сценаристы, редакторы, режиссеры монтажа, продюсеры, художники-постановщики, операторы — словом, те, кто обычно остается за кадром. Эти люди рискнули рассказать свои истории кризисов, провалов и сложностей, описали ситуации, когда опускались руки и не было сил двигаться дальше. Но также они поделились и личными способами находить опоры,

ресурсы и смыслы, позволяющие выстоять и продолжить путь.

В книге нет готовых рецептов и советов — их попросту не существует, и утверждать обратное было бы неверно. Но мы постарались сделать так, чтобы книга помогла читателям использовать опыт коллег, находить подсказки и самостоятельно формулировать задачи для настоящего и будущего профессионального развития.

Книга состоит из трех частей:

- УЙТИ НЕЛЬЗЯ ОСТАТЬСЯ — это реальные истории кинематографистов, описывающие опыт выживания и жизни в индустрии.
- УЙТИ. НЕЛЬЗЯ ОСТАТЬСЯ — в трех главах подробно описаны подводные камни творческого фриланса, мифы киноиндустрии, специфические авторские блоки, объективные трудности и субъективные психологические феномены кинопрофессий, сложности начинающих и опытных кинематографистов, а также концепция эмоционального выгорания в мире кино.
- УЙТИ НЕЛЬЗЯ. ОСТАТЬСЯ — глава, в которой мы аккумулируем и систематизируем разнообразные ресурсы, методы поддержки и способы профилактики эмоционального выгорания. В конце последней главы мы подготовили чек-листы, которые позволят исследовать ваш индивидуальный профессиональный профиль, определить сильные стороны, зоны уязвимости и найти подходящие лично вам рецепты баланса.

Уйти нельзя остаться

Мы бесконечно благодарны участникам проекта, которые — надо сказать, с большим энтузиазмом — отозвались на наше приглашение к открытому и искреннему диалогу. Решившись на этот шаг, они внесли неоценимый вклад в процесс оздоровления не самой здоровой среды. И их личный опыт должен стать мощной опорой для многих читателей.

Как нам кажется, книга получилась терапевтической. Мы надеемся, что она поможет обрести смыслы, ресурсы и источники сил и вдохновения, необходимые для полноты творческой жизни.

Таня, Юля, Дина

ЧАСТЬ I



УЙТИ НЕЛЬЗЯ ОСТАТЬСЯ

Истории

История 1

Ольга Городецкая, *режиссер, сценарист*

Хочу сразу предупредить, это не будет история успеха. Да, есть сценарий, который вызвал интерес, да, есть реализованный проект, но в целом это история опыта, который не хочется повторять.

Самое удивительное, что весь этот путь я прошла с мыслью о том, что не хочу попасть в те ситуации, в которые в итоге я все же попала. Я знала, что такое может быть, и всеми силами пыталась избежать этого. Я не верю в судьбу, рок, не верю в совпадения и тотальную неудачу. Я верю в человеческий фактор и случайную переменную, которые могут сильно повлиять на процесс.

ПРЕДЫСТОРИЯ

В 15 лет я решила, кем хочу быть. Все просто: я посмотрела фильм Стэнли Кубрика «Космическая одиссея» — и пропала. Я увидела, что кино может быть *таким*.

Когда время подошло, я объявила родителям, что хочу быть режиссером. Папа никогда не отличался большой вовлеченностью в мою жизнь, он пожал плечами и сказал: «Закончишь бомжом, собирая пустые бутылки

в переходах». Он вполне разумно полагал, что соваться в эту сферу, не имея никаких связей, — глупая история. В общем, «фундамент поддержки и понимания» был заложен, как и страх вполне реалистичного будущего, который тут же обрел в моей голове, склонной к визуализации, конкретный образ с конкретным звуком навязчивого позвякивания стеклотары. (Если героиню Джоди Фостер в фильме «Молчание ягнят» всю жизнь преследовало бляение ягнят, то меня, как можно догадаться, преследуют иные вибрации воздуха.)

Так или иначе, я все-таки получила профессию режиссера. Из этого периода я вынесла три важных качества, которые, как показало время, категорически неприемлемы для режиссера: я максималистка, чрезмерно упрямая, с тенденцией принимать желаемое за действительное. Черный занавес.

Я пришла в эту профессию без розовых очков, как мне казалось на тот момент. Я всегда знала, что будет трудно, но все эти трудности представлялись мне решаемыми и даже логичными. Я думала, если работать, впахивать, начинать снизу, вкладываться и стараться, то получится добиться успеха в профессии своей мечты. Так и было. Я старалась, я начинала с низов на площадке. И параллельно написала сценарий. Точнее, это был очень плохой сценарий. Но его вдруг отобрали в финал престижного литературного конкурса для молодых писателей. Я удивилась и поехала на конкурс. Чтобы узнать, что текст мой — милый, но драматургически слабый. «Наворочено, интересно, но у этого дома нет фундамента, к финалу все осыпается». Опыт был полезный, потому что я задумалась, казалось бы, об очевидном факте. Действительно, если ты режиссер, ты должен приходить в профессию со своей историей, ты должен понять, что ты хочешь снимать. И я решила научиться писать сценарии, рассказывать истории

на бумаге, чтобы потом прийти с ними на площадку и снимать.

Я пошла работать в сферу разработки проектов, где прошла серьезную школу, узнала очень много всего, и, в частности, я поняла, что такое сценарий, как он строится, чем отличается коммерческий продукт от авторского; мне открылось много нюансов о глубинных процессах запуска проектов, о дистрибуции, я встретила много замечательных людей. А также прочувствовала, что такое подковерные игры, бездушность системы, постоянный стресс, манипулирование, круговая порука и патологическое лицемерие — одним словом, «волшебный мир большого кинематографа». Я узнала, что хорошие сценарии почти никогда не запускаются, потому что они либо дорого стоят, либо не могут найти своего смелого продюсера, готового рискнуть многим ради хорошей истории. Вообще, ради хорошей истории рискуют крайне редко. Проект должен быть коммерчески успешным — иначе никак, бизнес же.

Еще будучи занятой в сфере разработки, я наконец придумала проект, который мечтала написать. Я придумала существо. Точнее, оно мне приснилось, как и удушающая атмосфера горя в самой истории. Я рассказала об этом мне своему другу, и мы вместе стали разрабатывать историю. Процесс растянулся на несколько лет. Я также обращалась к стороннему автору. В итоге через два года у меня появилась оформленная заявка.

Пять лет я показывала продюсерам эту заявку, но никто ею не интересовался. Говорили, что история хоть и интересная, но рискованная, что хорроры в России не работают и работать не будут и т. д. (Это было до «Невесты» и «Пиковой дамы»). И наконец один из продюсеров четко мне сказал, что заявка очень архаусная и в таком виде непонятно, как на фильме зарабатывать. И я на два года

опустила руки. Ну нет так нет. Проект в стол. А потом в мою жизнь пришла любовь. А вместе с ней, как это часто бывает, — вдохновение. И я придумала, как реанимировать историю, и самостоятельно переписала заявку. Сделала развернутый тритмент... и наконец что-то сдвинулось с мертвой точки.

АКТ 1. РАБОТА С ЗАЯВКОЙ

Понятно, что все это время я работала, делала другие проекты, общалась и просто жила. Этот проект был важен для меня, и я направляла в него оставшиеся от рутины творческие ресурсы. Но параллельно текла какая-то другая жизнь.

Переписанной заявкой стали интересоваться. Причем сразу два очень известных продюсера. Встреча с первым была очень позитивной: мы замечательно пообщались, он высказал свои мысли о формате будущей истории и перенаправил меня в «бережные и ласковые руки» своего редакторского отдела. Через несколько дней я получила от редакторов две рецензии. Сразу от двоих редакторов студии! Я прочитала обе, поразившись тому, что мой небольшой тритмент стоил отзывов столь длинных и развернутых. Это было странное чтение. По сути, критические статьи на еще не написанный сценарий! С предположениями, о чем эта история и какими референсами необходимо руководствоваться, чтобы она была успешной и востребованной зрителем. Однако все, о чем они писали, было настолько далеко от того, о чем и как мной задумывался этот фильм... Я осознала, что каждый видит историю по-своему и что мне надо найти способ донести свое видение, чтобы не потерять проект. Но дальше редакторов дело не сдвинулось.

Я встретила и с другим продюсером. Три раза я приходила к нему в приемную. Два раза меня не приняли,

сославшись на занятость, хотя пригласили к конкретному времени. На третий раз приняли. Совершенно не помня, в чем суть нашей встречи, и перечитав при мне заявку, продюсер поинтересовался моими мыслями об этой истории. А далее четко мне сказал, что все творческие решения на проекте принимает только он. Чтобы я не обольщалась. Креативное руководство и ответственность полностью лежат на нем — следовательно, я либо делаю то, что он утвердил, либо наше сотрудничество не сложится. В целом подход был очень конкретный, без обиняков. Получалось, что моя история существовала в зачатке, а я уже попадала в ежовые рукавицы продюсера и не могла даже принимать творческие решения! А как режиссер может работать без этого права?!

Я ушла домой. Несколько ночей металась, но в итоге сообщила продюсерам, что не готова к такому сотрудничеству. Написала очень вежливое письмо. Сказала, что безмерно благодарна за эту возможность, но не могу пойти на такой вариант работы. Это все-таки мое кино, и как дебютант я имею право на свою трактовку истории и на свои творческие решения. (Это надо запомнить, потому что, по сути, это те самые грабли, с которыми я боролась весь проект и на которые в итоге напоролась!)

Я получила ответ на свое письмо — написал не сам продюсер, но человек, который нас познакомил. Он уверял меня, что я все испортила, что отказалась от реальной возможности удачно начать карьеру, которая мне за всю мою жизнь больше не выпадет.

Я была очень расстроена. Меня словно ударили обухом по голове. Все, что я написала продюсеру, казалось логичным в моей ситуации, но ответ меня поразил. Так вот как выглядит шанс всей жизни! И как с этим примириться? Пару недель я ходила расстроенная, прислушиваясь

к вполне конкретному — бутылочному — звону в ушах. Но потом я нашла для себя стратегию. Все-таки своеобразная «живучесть» — внутреннее качество, которое очень трудно описать словами, что-то на стыке надежды и ослиного упрямства, — часто вытягивала меня из трясины разочарований.

В общем, из ситуации я вышла потрепанная, в полном недоумении. Очевидно, что сотрудничество не сложилось исключительно по моей вине. Я хотела определенной степени независимости и доверия со стороны продюсеров, но не могла им предложить ничего, кроме заявки. Решение проблемы для меня было очевидным: надо написать сценарий. Готовый текст даст продюсерам более четкое видение того, каким я вижу фильм. И это поможет преодолеть недопонимание. Сразу определит, кому проект нравится таким, какой он есть, а кому нет. И будет проще решить, с кем двигаться дальше. И плюс я решила оградить себя от соавторства с редакторами и продюсерами. Написание по заказу предполагает, что свои авторские амбиции нужно будет соотносить с авторскими амбициями заказчика: ты пишешь то, за что тебе платят. А продюсеры не всегда знают, чего точно хотят, или их вводные очень расплывчатые. Связующим звеном и переговорщиками для обеих сторон остаются редакторы. И помимо автора, в процессе задействовано еще множество людей. Ты вносишь одно и вычеркиваешь другое, а в итоге часто от идеи остается коллективное бессознательное, и фильм становится выхолощенным, безжизненным. Зато все риски заранее учтены.

АКТ 2. ЗАПУСК СЦЕНАРИЯ

Самое занятное то, что у меня долгое время вообще не было желания писать сценарий самостоятельно. Я хотела сотрудничества с авторами. Казалось важным иметь

возможность не зарываться в текст, а оставаться как бы в стороне, чтобы адекватно оценивать результат. Но я понимала, что у меня нет возможности платить авторам и что надо писать самой. И кроме этого, важно было самостоятельно сформулировать историю. Самой ее «сформировать». И я написала поэпизодник. Отложила на время, потом много раз правила, и снова откладывала, и опять правила. И в какой-то момент поняла, что зарылась в материале окончательно. Тогда я пригласила знакомого автора, договорившись о сотрудничестве на безвозмездных началах, а в случае запуска проекта работа бы оплачивалась. Я попросила написать для меня первый драфт¹. Что автор и сделала. Дальше я начала «обстругивать» этот драфт самостоятельно, осмысляя будущую картину. Все сложилось только тогда, когда появился финал. Совершенно иной — по сравнению с изначальной задумкой. Как правило, финал в истории решает все. Сразу становится ясно, о чем фильм. И этот финал наконец был придуман.

Сценарий писался долго. Было много драфтов, много сомнений, но в итоге я пришла к варианту, который мне нравился. К этому времени с момента появления идеи фильма прошло семь лет! Сценарий выиграл питчинг дебютантов, после которого я перешла к поиску финансирования.

Моей основной задачей было сохранить возможность быть полноценным автором, принимать самостоятельные творческие решения. Я искала продюсеров, с которыми я найду общий язык, которые поддержат формат фильма (а я видела его как арт-мейнстрим) и будут готовы отстаивать со мной идеи проекта.

Путь поиска был извилист, на этом пути, как на американских горках, я познала как взлеты, достижения и победы, так и жуткие падения, от которых ухало вниз

в животе. Иногда все происходило в один день. Я обошла почти всех продюсеров и поняла, что их условия — не мой вариант: все были ориентированы на коммерческое кино, а мой проект им не вполне являлся. Все твердили про большой производственный бюджет картины и невозможность вернуть потраченные средства за счет проката — проект был экономически слишком рискованным. Хотя мне казалось, что сложность именно в эксперименте. У нас никто не работает на стыке авторского и коммерческого кино. Схема не обкатана, и непонятно, как с этим работать.

На этом пути я познакомилась с двумя начинающими продюсерами, которые еще не делали проектов, но были близки мне по духу. Они мечтали создать первый полный метр и рассматривали возможность выступить как производственная компания. Мы вместе стали искать финансирование. Я подумала, что это хорошо. Соратник — это возможность многое отстоять на производстве. Конечно, я выдавала желаемое за действительное, но на тот момент мне казалось, что мы команда.

И в какой-то момент я поняла, что мне надо искать продюсера, который делает дебюты. Возможно, он хотя бы понимает издержки и риски дебюта. Ведь в первом фильме важно, чтобы режиссер оставался самим собой.

И я такого нашла. Он казался мне обстоятельным и любящим кино. Мы обсудили все вводные. И я подписала с ним договор. Познакомила со своими ребятами из производственной компании. Но после подписания договора он круто поменял вводные, и оказалось, что все, о чем мы договаривались, будет сделано по-другому. С его стороны было приведено множество логичных аргументов. Но я чувствовала себя неуютно. Мне хотелось: а) оставить в команде дружественную производственную компанию и б) не снижать производственный бюджет фильма.

Производственный бюджет фильма всегда был камнем преткновения. Для выбранного жанра он был высоковат. В России все фильмы в жанре хоррор снимаются в определенных бюджетных рамках. Это позволяет снизить риски возврата средств, поскольку это нишевый жанр и в нем есть свой потолок. Можно использовать определенную бизнес-модель, которая поможет избежать финансовых потерь. Модель уже обкатана на других реализованных проектах: она предполагает низкий производственный бюджет, и выходить из нее рискованно. Мой проект выбивался из этой модели. Шли бесконечные споры о бюджете, и в какой-то момент продюсер мне даже в сердцах сказал, что не режиссерское это дело — бюджет картины. В какой-то мере это так, однако бюджет картины — это ограничение «инструментария». Маленький бюджет предполагал ограничения, которые не позволяли снять фильм так, как он задумывался. В общем, я приняла решение уйти.

В результате расторжения договора с продюсером я сделала много ошибок, которые теперь не повторю никогда. Много в наших отношениях держалось на доверии с моей стороны. В итоге со мной поступили очень жестоко. Это привело к большим осложнениям в дальнейшем поиске финансирования проекта. А в личном плане все обернулось для меня серьезной потерей репутации.

За неделю от сильного стресса я похудела, издергалась, вымоталась окончательно. Около месяца ситуация казалась беспросветной: я поедом себя ела, ненавидела и уничтожала за то, что своими руками погубила запуск проекта. Мне было очень плохо. Чтобы не сойти с ума, обратилась к помощи психотерапевтов, поскольку никак не могла самостоятельно осмыслить и пережить случившееся. Я никого не винила — это были мои решения, но результат оказался катастрофичным, и я была к нему не готова. К этому моменту надежд на запуск у меня почти не осталось.

АКТ 3. ЗАПУСК

Однако в итоге нашлись другие способы для запуска проекта. Сценарий был хороший. А когда есть хороший сценарий — возможности шире. И вот, сама не понимая как, я со своим фильмом оказываюсь на пороге запуска. Еще не успев прийти в себя, я пускаюсь в период подготовки. Я была в абсолютно измотанном состоянии, поскольку проблемы только множились, не кончались, и казалось, что само бытие противится выходу этой картины.

Главное в процессе работы над полными метрами — иметь «длинное дыхание». Надо держать себя в руках, быть всегда в тонусе, сохранять уверенность, иметь терпение, уметь убеждать, спорить, приводить аргументы, каждый день сражаться и понимать, что этот период может затянуться надолго (год, два, три), но при этом постоянно держать руку на пульсе. Короче, делать невозможное.

Я оказалась в следующей ситуации: у меня было полтора месяца подготовки, а не четыре, как требовал сложный с технической точки зрения фильм. С группой, в которой я знала всего пару человек. Моя команда из-за сложностей поиска финансирования разбежалась по другим проектам. Я совершила ошибку, согласившись на этот компромисс — запуск проекта в короткие сроки. Здравый смысл мне подсказывал, что это невозможно. Невозможно подготовить за месяц то, что готовится четыре месяца. В итоге я вышла в производство с абсолютно неготовой командой. После череды жутких неурядиц нашлись деньги на производство и появилась перспектива хоть какого-то запуска — и это казалось самым важным. Я упрямо решила снимать. Это была моя самая сокровенная мечта, и я понадеялась на лучшее.

Но начались проблемы со съемочной группой, которая большей частью состояла из людей, работавших

на сериалах, — в российских реалиях это абсолютно отличное от кино производство. Группа была не готова ни к необходимой выработке на площадке, ни к задачам. Просто физически не успели подготовиться, осмыслить КПП². Начались вполне предсказуемые задержки и переделки. К этому добавились и проблемы с финансированием, поскольку продюсеры совершили типичный серьезный просчет — вышли в производство, не сформировав полностью бюджет. В середине процесса один из инвесторов выбыл, и мы остались без денег. Задержки зарплаты стали причиной очень тяжелой атмосферы на площадке. В какой-то момент производство превратилось в стихийное бедствие. Проблемы росли, как снежный ком, и решить их разом уже не было возможности. Как правило, съемочная группа сильно зависит от зарплаты — это основной источник дохода. Как только начинаются задержки выплат, что в итоге оборачивается перспективой остаться без денег вообще, начинается катастрофа. Я считала, что люди приходят работать в кино, заниматься творчеством по зову сердца, и это справедливо для некоторых творческих кадров. Но на площадке есть и не творческий персонал. Для большинства это просто работа, и люди не готовы к подвижничеству. Никакая магия кино тут не работает, это факт. Осознание этого факта стало для меня большим разочарованием.

Кино — коллективное дело. Это значит, что каждый ответствен за часть работы и должен эту работу делать хорошо. Если один ее не выполняет, процесс начинает «спотыкаться», а если таких много — процесс разваливается. Один режиссер, имея даже несколько единомышленников, не вывезет в одиночку фильм. И тут не поможет ни дружественная производственная компания, никто: нет денег — нет процесса. Хотя я делала невозможное на тупом инстинкте самосохранения, творческие потери

от производства получились колоссальные, а большинство членов съемочной группы, с которыми я работала, вызывали во мне необъяснимое отторжение, кроме актеров и части творческих кадров, которые понимали, ради чего мы стараемся.

Два с половиной месяца производства с простоями и нервами, выбиванием каждой пяди фильма я помню очень четко. И теперь я понимаю, что была невменяема, фильм буквально ускользал сквозь пальцы, и я пыталась сжать ладони настолько сильно, чтобы не упустить ничего. Это оказалось невозможным, но в момент работы не было даже секунды, чтобы это осознать. Наверное, надо было перевести дух. Трезво посмотреть на ситуацию, но телега должна была катиться. Пусть и в никуда. Поэтому каждый день я шла на съемку как в бой, уставала, спала — и опять в бой. В этом был определенный ритм. Он не позволял опустить руки. После съемочного периода начался период долгостроя. Требовалось провести досъем и доделать пост. Но денег не было. Были долги и тяжкие перспективы. Из которых самой реальной было вообще не донять фильм.

Клочками, урывками что-то доснимали, выбивали и в итоге дошли до монтажа. И тут я в полной мере осознала масштаб творческих потерь, взглянув на материал осознанно. Мне хотелось наложить на себя руки. Каждый кадр и монтажная склейка оборачивались для меня кошмаром. Я понимала, что зритель и многие люди со стороны не оценят моих кровавых слез. Но меня это не утешало. Я знала, как это должно было быть. И несоответствие результата задумке до сих пор для меня — огромная рана. Причем это несоответствие — прямой результат стихийного производства, даже если ты как режиссер четко ставишь задачи и четко знаешь, какими должны быть кадры. (А у меня на площадке кино было полностью

раскадровано.) Но тебе не привезли реквизит или локейшн не успели вовремя подобрать, и ты вынужден снимать там, где успели договориться, или использовать хреновый грим, потому что с пластическим гримом в России катастрофа. А где-то просто не хватило времени, чтобы снять все кадры. Все это привело к творческим потерям. Наступает момент, когда режиссер просто ничего больше не может. Только встать и уйти с площадки. И мне почти каждый день хотелось это сделать. Но я не делала, потому что понимала, что другим процесс уже не будет и что истерикой дело не исправить, нужно было тупо делать все, что возможно в конкретной ситуации. На монтаже мне потребовалось огромное усилие воли, чтобы взять себя в руки и двинуться дальше, чтобы доделать фильм. Пытаться вытянуть какие-то потери на постпродакшне. Потому что не доделать картину — это еще хуже. Стыднее даже, чем снять плохое кино.

Начался ад постпродакшна. Он длился больше года. Год и десять месяцев. Бесконечный поиск денег, вечное откладывание сроков сдачи. Пост происходил в час по чайной ложке и обернулся такими же потерями, как и продакшн³. Можно было многое улучшить, но в итоге на улучшения просто закрыли глаза, а на мои увещевания никак не реагировали. Никому не нужно было, чтобы было хорошо, — продюсеры хотели просто доделать картину.

Недальновидность и отсутствие изначальной стратегии у моих продюсеров привело к тому, что в проект вошли другие люди. Люди, которых я в глаза не видела ни разу. И которым было все равно, каким проект задумывался. Началась битва за монтаж, которую я проиграла. Меня просто поставили перед фактом: либо фильм будет таким, либо сделаем без тебя. Я встала перед выбором. Основная проблема для меня в том монтаже была

смысловая. Продюсерский монтаж — это просто динамичное развлекательное кино, сцены местами похожи на подстрочники, в них нет развития, просто констатация факта, нет важных пауз, нет объема. Сократили даже саспенсные сцены. Сделали другую структура рассказа, и из-за этого финал ощущается не так пронзительно. Продюсеры очень хотят развлечь зрителя, они не хотят с ним говорить или задавать вопросы. Я изначально планировала другую картину. Обдумав ситуацию, я пришла к сложному для себя решению — остаться в проекте. Потому что это мой фильм, мои кадры, мои актеры. Да, он сокращен, и местами творческие потери просто невыносимы для меня, но меня всю оттуда не вырезать. Продюсеры сделали свою коммерческую версию фильма, которая вышла в прокат.

Это обычная проблема для кино. Режиссер думает о зрителе лучше, чем продюсер, — спор извечен. Сокрушаться тут не о чем. По большому счету, если картина соберет денег, значит, продюсеры были правы. Ну а свою правоту я никак проверить уже не смогу. Так что остается лишь смирение.

ФИНАЛ

Я до сих пор пытаюсь осмыслить этот процесс. И есть несколько важных моментов, к которым я пришла. Я теперь знаю, что:

- никогда не надо терять бдительность и предаваться слабости, выдавать желаемое за действительное — все надо воспринимать не с перспективы туманного будущего (искаженного предположениями и фантазиями), а только так, как есть на данный момент.

Лучшее — враг хорошего. Тогда будет меньше разочарований и ожиданий;

- как бы ты ни был дружен с продюсерами на момент запуска, ты станешь лишним элементом в случае проблем на производстве, проблем с финансированием и проблем с выпуском фильма. Большие деньги и большая ответственность всех делают трусами, а люди в такой ситуации забывают обо всем — о договоренностях, о дружбе, о хорошем отношении — и начинают действовать инстинктивно. А инстинкты жестоки и не берут в расчет твои нежные чувства. И это нормально — это надо иметь в виду;
- кино — коллективная работа. Ты один играешь важную роль, но на себе одном не вывезешь картину — нужна команда. Причем не просто команда, а твоя собственная секта, в которой все исповедуют одну религию. Ту самую, что ты проповедуешь. И тебе должно хватить сил привлечь на свою сторону всех, а если не всех, то как можно больше людей. Да еще и «проповедовать» в течение длительного времени;
- зритель не видит фильм твоими глазами. Снятая картина будет иметь свою, отдельную от твоих задумок и мыслей историю, кино начнет жить в зрителе. Так пусть живет. Каждому фильму предначертана своя судьба, и иногда ты не можешь предугадать, какая. И наверное, этого лучше и не предугадывать. Конечно, есть просчитанные и сконструированные проекты, иначе не было бы бизнеса. Но кино замечательно тем, что человеческий фактор в нем играет ключевую роль. Это о людях, для людей и про людей. Так что ты не сможешь все контролировать.

Уйти нельзя остаться

Теперь мне предстоит встать и отряхиваться. Я в недоумении, мне больно, я ненавижу кино, мне по большей части противны люди, в нем работающие, мне снятся кошмары о производстве, которое выходит из-под контроля. И в ушах настойчиво позвякивает бутылочное стекло. Меня часто одолевают самые ужасные мысли, и я честно считаю иногда себя полным ничтожеством. Я думаю о том, что мне не следовало выбирать эту профессию...

Но... кино — это потрясающий мир. Это что-то неубиваемое в тебе. Это надежда на лучшее. Это возможность реализовать то, что в реальной жизни невозможно. Это больше чем искусство. Это творение. И как бы хреново ни было, держит на плаву то, что однажды ты просыпаешься и понимаешь, что придумал новую историю. И она лучше предыдущих твоих историй. И очень хочется ее рассказать, донести, реализовать и показать. Поэтому ты опять встаешь, отряхиваешься и заходишь в свою «пыточную» в надежде на этот раз отделаться малой кровью. Потребность в творчестве — это неизлечимая болезнь. Так что я неизлечима.

История 2

**Алексей Поярков, сценарист, драматург,
режиссер**

Когда у меня был второй серьезный кризис, я умер. В прямом смысле слова. У меня просто остановилось сердце.

Потом кардиологи мне объяснили, что при зашкаливающей эмоциональной нагрузке мозг иногда сдается и выключает вполне еще здоровое сердце, не зная, как решить проблему. Примерно как истеричный подросток, который по дури выходит из окна.

За пару секунд до этого я успел войти в лифт и нажать кнопку нижнего этажа здания, где могли быть люди. Еще через десяток-другой секунд мое бесчувственное тело вывалилось из лифта ровно под ноги сразу *трех* кардиологам со стажем.

К чему я это рассказываю. Несмотря на свое сугобо материалистическое воспитание, я с детства знал, что за мной Там, совсем Наверху, приглядывают. Звучит глупо, но так оно и было.

С самого раннего детства мне везло. Я родился в очень хорошей и любящей семье. Я получил самое внимательное воспитание и образование. Но это не главное.

Если даже в моей жизни что-то шло не так, совсем не так — в результате это оборачивалось хорошим уроком и новым шансом. И это был не мой успех и не мой результат — за мной приглядывали ТАМ. Ну, я так чувствовал.

Мой первый кризис начался в 1995 году. За пять лет до этого я бросил вполне комфортную работу физика-экспериментатора, отказался уезжать в Америку и заявил, что буду работать в кино. Вернее, блистать (ну, я с детства был наглым).

Уйти нельзя остаться

До этого я дважды не поступил во ВГИК (или трижды?). Еще через полгода не поступил и на ВКСР. Это меня не смущало.

Я отработал три года на Мосфильме в съемочных группах, случайно поучаствовал как сценарист в очень плохом голливудском фильме *Three days in August* про путч 1991 года. Но все же — Голливуд!!! Моя наглость стала совсем зашкаливать, и, возможно, поэтому я поступил на ВКСР — Высшие курсы сценаристов и режиссеров. Конечно, я тогда не знал, что Алексей Сидоров, Саша Велединский, Андрей Прошкин, Игорь Порублев станут значимыми фигурами в российском кино, но общаться с ними было крайне интересно. И это сильно поднимало самооценку и ожидания.

А выпустились мы с ВКСР в 1995 году. Когда российское кино закончилось. И никто из нас не снял не только диплом, но и вторую курсовую работу. И мы оказались на улице.

А теперь представьте: 1995 год, страна в полной... — ну, как всегда. У меня жена-студентка, двое малолетних детей, однокомнатная квартира в Подмосковье. И долги. Огромные долги!

Я пошел в рекламу. Довольно быстро освоился: реклама вообще, на мой взгляд, дело совсем не хитрое и требующее не столько таланта, сколько навыка и холодного анализа. Но я никогда не был коммерсантом, и меня кидали на деньги так, что получал я крохи.

Я, конечно же, чувствовал себя лузером: неглупый парень с двумя высшими образованиями не может купить один банан на двоих детей хотя бы раз в неделю. Но впереди — перспектива!.. А ее как раз и не стало.

У меня к тому времени было три или четыре написанных сценария и куча режиссерских идей. Я ходил по всем

студиям в Москве. И меня читали! Меня хвалили. Приглашали на встречи!.. А потом вздыхали: «Ну, ты ж понимаешь. Кина ж не стало. Ничего не снимается». Это как с разбега о бетонную стену.

Первое, что я сделал, — я начал улыбаться. Всегда, перед входом на студию или встречей с продюсером. Это не было рационально выбранной стратегией. Я боялся расплакаться — гордость не позволяла.

Помню, как в одной до сих пор очень уважаемой мной студии мы несколько раз пытались запуститься — и не выходило. И секретарша вдруг мне стала улыбаться. Флиртует, подумал я. Нет.

— Все так плохо вокруг. А вы приходите — как солнечный зайчик, — смущаясь, сказала она. — Только ничего не подумайте, — и демонстративно повертела кольцо на пальце.

Второе. Я перестал общаться с коллегами, которые ныли. «На всех студиях все места куплены, пробиться можно только через...» — и дальше разные варианты. У меня был хороший приятель, тоже киношник, вместе много разного прошли до этого. Тоже начал ныть. И эти плохие, и те.

— А ты что сделал, чтобы пробиться? — спросил как-то я.

Пошла трещина в наших отношениях.

При этом каждый раз, когда мне платили хоть какой-то гонорар за рекламу, я заезжал в общагу ВГИК. Там на полуполюгальном положении проживали мои сокурсники Леша Сидоров, Саша Велединский, Игорь Порублев (все не москвичи) и писали свою какую-то идею. Я привозил им пачку макарон, банку тушенки и бутылку водки с гонорара — на большее денег не хватало. Они мне в ответ рассказывали про какую-то бригаду, Сашу Белого. Саня

Уйти нельзя остаться

Велединский — про Кейптаунский порт. Даже попробовали поработать с ним вместе, но не пошло. Главное, что у них глаз горел!

Я несколько не пытаюсь примазаться к их успехам. Я хочу сказать им огромное спасибо! Вот от них я ехал какой-то... ободренный. Пацанам еще хуже, чем мне, а они что-то там пишут, сочиняют.

Третье, что мне помогало, — спорт. Я тогда занимался каратэ. Нет, я не мечтал о черном поясе и решающем ударе на татами под софитами. Я выкидывал свою злость и агрессию. Еще что мне нравится в восточных единоборствах (а я занимался и карате, и ушу, и дзюдо): ты в начале тренировкиходишь в эту «воду забвения» всего прошлого — молотишь руками, ногами, локтями, коленями... — и выходишь в конце тренировки как заново родившийся.

Нет, сейчас я не могу этим заниматься по возрастным причинам. Плавание, ходьба, лыжи. Но даже в этом прежде всего для меня важен момент выхода из «сейчас». Проблемы подождут. Это важно! Проблемы подождут, пока я вернусь в «сейчас».

Еще. Возможно, я бесполезен для этой книги. Потому что не знаю, что такое выгорание. Опять же — возможно, я неправильно понимаю этот термин. Но для меня выгорание — это когда все сторело и ты не хочешь заниматься своей профессией. У меня такого не было никогда. Я всегда хотел сочинять истории. И не просто истории, а классные! Когда в кино все закрылось, я начал писать пьесы. Тоже в стол.

Да! Я забыл сказать очень важное. Я еще спасался от ужаса своей ситуации тем, что писал свои истории в любую свободную секунду: вернувшись поздно вечером из рекламного агентства, по выходным, да просто в метро.