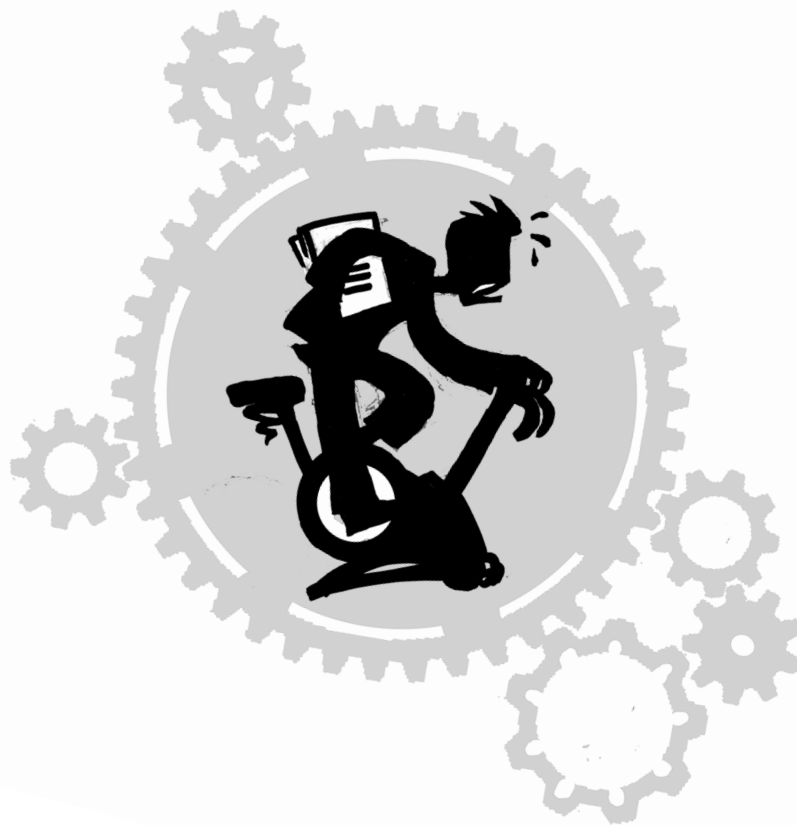


Глава вторая,
автобиографическая

Как я не хотел
становиться
продюсером —
и стал им



Было бы хорошо эту главу, если не книгу в целом, начать с истории о том, как я мечтал стать продюсером.

Но я совсем об этом не мечтал. Более того, для меня, молодого режиссера-документалиста, слово «продюсер» имело устойчивую негативную коннотацию. По разным причинам: в силу семейного воспитания, благодаря духу времени и общественно-политическим настроениям, отрицавшим материальное измерение искусства.

Поэтому начну с истории о том, как отчаянно я не хотел быть продюсером — и даже обиделся на тех, кто более двадцати лет назад точно прочитал мое будущее.

Это было в 1988 году на кинофестивале в Чехословакии, куда я, 26-летний режиссер, привез свой первый полнометражный документальный фильм «Усталые города». Фильм состоял из нескольких новелл, снятых в крупных индустриальных центрах СССР. Он исследовал жизнь в Советском Союзе как систему уничтожения людей и страны экологически опасным или, попросту говоря, смертельно вредным производством и был, по сути, политически протестным. В последний момент организаторы фестиваля решили «Усталые города» в силу политических опасений не показывать. Потом все-таки показали, но не в прайм-тайм, что сыграло с организаторами злую шутку: прослышав про почти запрещенный фильм, публика, живо помнившая 68-й, остро им заинтересовалась.

Накануне закрытия фестиваля в мой номер заглянул директор со словами: «Вы получили приз, но у нас к вам просьба: не могли бы вы не приходить

на вручение? А приз мы вам передадим, и деньги тоже...» Речь шла о главном призе. Я так удивился, что даже спросил: «А что случилось-то?» Он не ответил. Сейчас бы я, наверное, уже не спрашивал.

Но тогда я жил в предвкушении подвига. Совершить его было несложно: вот я сделаю фильм, и его не примут. В смысле — не зачтут как студийную производственную единицу, положат на полку и, возможно даже, «смоют на серебро». В моей семье, семье документалистов, постоянно обсуждали, как у таких-то замечательных людей цензура-студия-министерство не приняли фильм, дали сто замечаний... Это было показателем безусловного качества. Поэтому, когда меня официально критиковали, демонстративно не замечали, фильмов моих не понимали, я чувствовал: жизнь удалась.

На этом патетическом фоне произошло удивительное, чтобы не сказать страшное, и весьма знаменательное для меня событие. Я шел по пражской улице — и вдруг услышал за спиной женский голос: «Петя, да посмотри на него! Он же вылитый продюсер!» Ошибки быть не могло: продюсером назвали меня. Меня, документалиста, режиссера, получившего вот только что международное признание, публициста, борца и, не исключено, даже бунтаря. Как они могут так заблуждаться на мой счет? Я и деньги? Я и диктат? Я и... А главное кто! Продюсером меня назвала Ирина Рафаиловна Курдина — сотрудница революционного на тот момент Союза кинематографистов, куратор неигрового кино, яркая, красивая, умнейшая женщина, к тому же обладательница неповторимого голоса: низкого, глубокого, «ермоловского»... Женщина «большого стиля», так редко встречавшегося среди гражданок Советского Союза. Женщина, мнению которой я безоговорочно доверял. «Вылитый продюсер!» Гром среди ясного неба. А Петя, к которому она обращалась, — это Петр Щедровицкий, философ, провозвестник новой общественной мысли, умница, всегда готовый к решению любых интеллектуальных задач посредством методологии (философская теория, тогда казавшаяся нам неким сакральным знанием). Я был глубоко оскорблен.

Вот с этим мрачным ощущением от слова «продюсер» я и остался. Оно прекрасно сработало в паре с опасением моей мамы: мама боялась, что я займусь каким-нибудь непотребным делом, например зарабатыванием денег, вместо того чтобы творить — делать фильмы. В продюсере ей виделся делец.

И позже мне нужно было многое преодолеть в самом себе, чтобы просто привыкнуть к определению «продюсер», не говоря уже о том, чтобы действительно им стать.

* * *

В Советском Союзе продюсеров не было. Эта профессия может существовать только в свободной экономике, в конкурентной среде, которая диктует необходимость отклика на потребности аудитории.

А в СССР до оттепели 50-х кинематограф существовал в соответствии с указами ЦК КПСС и по его же приказам. С того момента, как государство получило безраздельную власть над кинематографом, даже зрительское, сугубо «потребительское» кино делалось в том количестве и так, чтобы соответствовать потребностям тоталитаристской идеологической машины. Безусловные, как мы бы теперь сказали, рекордсмены бокс-офиса, позже ставшие нашей классикой, создавались по прямому постановлению «партии и правительства». Например, фильм «Свинарка и пастух» Ивана Пырьева — дитя сталинского указания о пропаганде слияния города и деревни.

Мой дед, старый киносценарист, редактор и ветеран Украинской студии документальных фильмов, рассказывал, что после войны директором студии им. Довженко стал

Глава вторая,
автобиографическая
КАК Я НЕ ХОТЕЛ
СТАНОВИТЬСЯ
ПРОДЮСЕРОМ —
И СТАЛ ИМ



бывший моряк, который очень ценил ее производственный потенциал. Ведь цех декораций мог бы изготавливать мебель или гробы, вечно востребованную продукцию. А гараж мог бы оказывать услуги по доставке и авторемонту. И все бы это было возможно, «если бы кино это сраное не приходилось делать». Иными словами, если бы работать не на идеологию, а на реальность.

Но прошло всего каких-нибудь два десятилетия, и к концу 50-х годов выяснилось, что кино может работать и на реальность, как хотелось вчерашнему матросу-хозяйственнику. Что оно способно волновать миллионы. Что оно приносит в экономику деньги, на которые существуют медицина и образование. Уже в 60-е на кинематограф начали смотреть как на донорскую отрасль, а значит, и как на индустрию. Возникла задача соответствовать потребностям разных групп зрителей. Естественно, при этом и речи быть не могло, чтобы государство упустило контроль над содержанием кинопродукции: она по-прежнему должна была быть идеологически выдержанной. И партийные критики утюжили зрительские мозги разговорами, например, о мелкотемье — когда на киноавансцену вышли сугубо человеческие истории, а «эшелоны», поддерживающие ход идеологической машины, оказались на периферии зрительского внимания.

Еще любопытнее, что и друзья Советского Союза, западные левые интеллектуалы, воодушевленные пролетарским искусством, восприняли перемены в штыки. В начале 60-х даже появился оскорбительный термин «ось Голливуд—Мосфильм» (по ассоциации с агрессивной гитлеровской «осью Рим—Берлин—Токио»). Борьба за мозги советского человека активизировалась — чтобы он не забыл, что с идейной точки зрения правильно и важно, а что мелко и уводит со «светлого пути». Но хотя идея воспитания его в коммунистическом духе по-прежнему являлась основополагающей, в 60–70-е уже было понято: зрители разные, и фильмы им нужны разные. Детям — сказки про Кощея и Василису Прекрасную, а одиноким женщинам — про продвинутого слесаря Гошу. Расширилась жанровая палитра советского кино, оно почти вступило на конкурентно-рыночный путь. При известном своеобразии ситуации, конечно. Американские, скажем,

фильмы для нашего проката покупались чрезвычайно избирательно. Мои сверстники наверняка помнят то незабываемое кино: например, нечто под брутальным названием «Жестокое лицо Нью-Йорка», обличающее беспощадные нравы Города желтого дьявола. А французские комедии, гламур нашего детства, пополняли кассу советских фильмов — их сборы попросту приписывали отечественным картинам особой идейной значимости.

Но все-таки советский кинематограф получил некоторые очертания индустриальной, а не только идеологической отрасли, пытаясь соответствовать аудитории, а не только пожеланиям ЦК КПСС. Вот и ответ на вопрос, откуда в 60-е взялось столько новых имен, столько самобытных талантов: и Тарковский, и Кончаловский, и Панфилов, и Хуциев, и Климов, и Шукшин, и Бондарчук. Просто их рекрутировали сами общественно-экономические обстоятельства для достижения новых целей — по сути продюсерских.

Я не хочу сказать, что коммерческий кинематограф, в котором узловая фигура, безусловно, зритель, чужд идеологии. В США власть не может навязать творцу свою волю, но может привлекать кинематографистов в ряды своих сторонников.

Например, в ноябре 2001 года, после терактов в Нью-Йорке и Вашингтоне, специальный помощник Джорджа Буша Карл Роув прилетел в Лос-Анджелес, чтобы встретиться с сорока ведущими продюсерами, главами студий и кинокомпаний. Роув просил их о помощи в том деле, которое у нас принято называть «патриотическим воспитанием». Он убеждал кинематографистов воодушевить страну на борьбу с международным терроризмом. Голливуд прислушался к просьбе Белого дома: после той встречи сорок пять фильмов, сюжеты которых были связаны с терроризмом и деятельностью спецслужб, «попали под раздачу». Некоторые были досняты и перемонтированы, другие (например, экранизация романа Грэма Грина «Тихий американец») отложены в прокате.

Однако это было скорее исключение, чем правило. Спустя несколько лет чувство единения и готовности к активным действиям, охватившее

Глава вторая,
автобиографическая
КАК Я НЕ ХОТЕЛ
СТАНОВИТЬСЯ
ПРОДЮСЕРОМ —
И СТАЛ ИМ

американцев после терактов, сменилось усталостью и разочарованием (а за ним и желанием понять, как именно администрация Буша сумела втянуть страну в две войны). Тогда изменились и фильмы. Немало картин рассказывали об ужасах и несправедливостях войны в Ираке, несколько крупных теле- и кинопроектов — об ошибках и даже преступлениях администрации Буша.

У американских политиков есть неофициальное правило: в ходе предвыборной кампании кандидат в президенты должен выступить в нескольких знаковых, с точки зрения аудитории, местах, среди которых есть и Голливуд. Как правило, в Голливуде кто-то из первостепенных режиссеров или продюсеров организует в честь демократического кандидата званый вечер, на котором собирают деньги для его поддержки. В 2008 году такая вечеринка в честь Обамы в Голливуде принесла \$9 млн.

Отношение Голливуда и его передового продюсерского «отряда» исключительно важно для кандидатов в президенты. Важность эта объясняется статусом продюсера в американском обществе и его местом в американском общественном сознании. Поэтому политики очень внимательны к продюсерскому цеху, и тот платит им взаимностью: так, Билл Клинтон не раз становился прообразом главных героев картин. При этом никакой идеализации Клинтона в фильмах не наблюдалось. Кстати, кинематографисты США традиционно сочувствуют Демократической партии. Республиканцев Голливуда можно пересчитать по пальцам: это, например, Джерри Брукхаймер, Джон Войт, Роберт Дюваль.



Итак, 60-е и 70-е для отечественного кино были прообразом 90-х: ломка при изменении экономической парадигмы. В 90-е, когда государственный советский кинематограф как институт и экономическая модель приказал долго жить, у тех, кто хотел остаться в профессии, была лишь одна возможность: самим сформировать среду, в которой эта профессия может существовать. Начинать надо было с создания самостоятельных производственных компаний взамен выдохшихся студий.

* * *

Так получилось, что свою первую по-настоящему самостоятельную продюсерскую компанию я организовал в Германии. В те годы на Западе возникла потребность в честной, без идеологии информации о жизни в странах бывшего СССР, потребность услышать живые голоса людей, еще вчера заглушенные «железным занавесом». Советская система финансирования кинематографа осталась в прошлом. Тут и началось настоящее продюсирование — нам пришлось самостоятельно создавать не столько новые фильмы, сколько новую жизнь, новые обстоятельства для своей работы.

Я продолжал снимать документальное кино, но для телевидения, причем не для российского и не для украинского — их в начале 1991 года еще и не было. И не для советского: пока существовал СССР, мои фильмы по телевидению показывали лишь несколько раз. Государство распалось, идеология исчезла, но телевидение по содержанию, по способу вещания, по оформлению и, что самое важное, по сути своей еще долго оставалось советским. Я себя в подобной среде не видел. И поэтому документальное телевизионное кино я начал снимать для немецкого ZDF, очень влиятельного консервативного общественного канала Германии.

Мне повезло: я был замечен на одном из многочисленных фестивалей (Берлин, Лейпциг, Валенсия, Нионн, Оберхаузен), в которых принимали участие и часто награждались мои фильмы, и приглашен работать на ZDF.

Я начал работать как раз тогда, когда на ZDF были запущены фундаментальные процессы преобразования общественного телевидения в коммерческое. Руководители канала заговорили не только о вкусах и желаниях аудитории, но и о рейтингах, цифрах и показателях эффективности. Я пришел на телеканал в то время, когда ломали старый телевизионный формат, и успел поработать на две редакции: консервативную Zeitgeschichte («Время/История») и экспериментальную Das kleine Fernsehspiel («Малый телетеатр»), занимавшуюся производством разножанровых телепрограмм и фильмов). Вторая имела в своем багаже сотрудничество с Вернером Райнером Фассбиндером, Александром Ключе, Аньес Вардой, а позже открыла Дерек Джармена, Патриса Шеро, Питера Гринуэя и Джима Джармуша, став сопродюсером их фильмов. Постепенно я начал понимать, что такое продюсер.

Тогда в Германии формировалась структура киноподдержки — европейская, по сути, система кинофондов. В каждой немецкой земле появились или фильм-бюро, или фонды, финансировавшие независимые (в том числе документальные) проекты. Уже тогда в Германии производством документальных картин занимались независимые компании. Снимая очередное документальное кино по заказу ZDF, я задумался: может быть, пора и мне создать свою студию?

В каком-то смысле мне повезло. Все сошлось: мое сотрудничество с ZDF и то, что именно в Германии жил мой двоюродный брат Борис Фуксман, которого я убедил рискнуть деньгами и открыть компанию по производству документальных фильмов. Какие могли быть сомнения? За спиной оставались развалины советской киноиндустрии и безработные коллеги-кинematографисты, впереди — новый мир европейских фондов и институций, который больших доходов не сулил, но давал шанс реализовывать идеи — и мои, и друзей.

Четыре года я был независимым европейским продюсером. Вернее, я ежедневно учился им быть на собственных ошибках. У меня не было теории, была только практика. И кое-чего я добился. Может быть, я не стал слишком успешным, но определенно стал самостоятельным.

Я стал продюсером, и, к моему удивлению, мне понравилось. Наверное, именно тогда я впервые почувствовал азарт игрока, кем, по сути, продюсер и является. Ведь кино — ненадежный бизнес, высокорисковый. Ты делаешь выигрышный фильм — или провальный, держишься на плаву — или тонешь.

Но, почувствовав вкус риска и самостоятельности в кино, я, как ни удивительно, по-настоящему увлекся идеей телевидения. Я говорю именно об идее. Потому что впоследствии реализовывал телевидение идей.

Глава вторая,
автобиографическая
КАК Я НЕ ХОТЕЛ
СТАНОВИТЬСЯ
ПРОДЮСЕРОМ —
И СТАЛ ИМ

