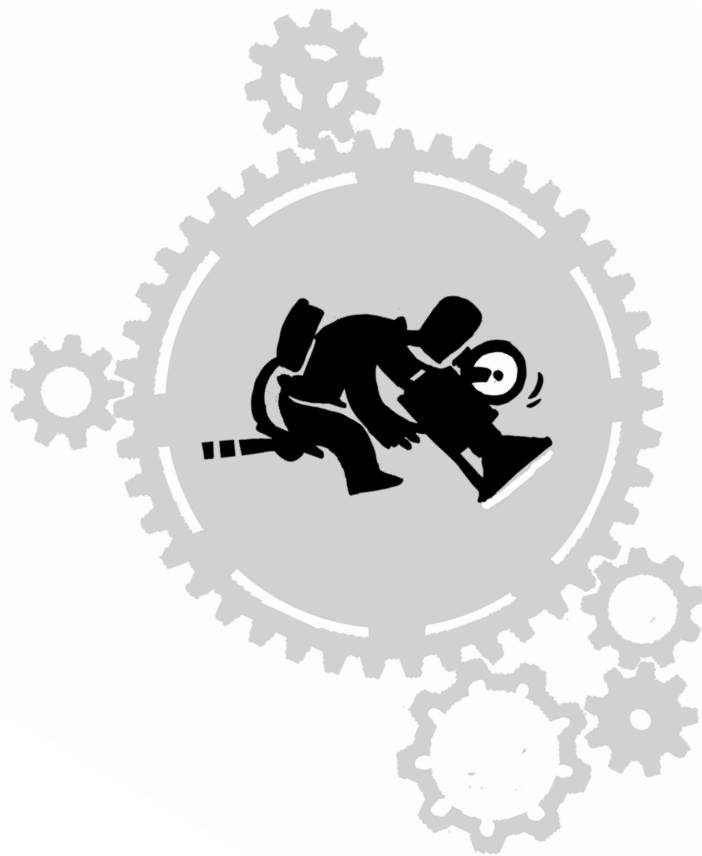


Глава шестая,
предпринимательская

Как
продюсер борется
с режиссером
(в себе)



Сегодня сложно предположить, смог бы я или не смог перейти от документалистики к продюсированию игрового кино, если бы само время не подтолкнуло меня к этому. А время в начале 90-х менялось быстро и радикально. И вот уже на улицах появился новый тип людей, возникли новые отношения, а от публицистики тем временем все начали уставать.

К 93-му году я сделал уже несколько неигровых фильмов для ZDF, освоив чисто телевизионный сериальный формат для редакции «Время/История» (документальный сериал «Двойные агенты» — Блейк, Гордиевский, Гийом и пр.) и продолжив снимать для редакции «Малый телетеатр» авторскую документалистику («Прощай, СССР!» — первый и второй фильмы). Они хорошо прошли и фестивально, и в телеэфире. И... принесли денег. Я заработал свои первые деньги на документальном кино, что для нашего уха странно, но вполне объяснимо: бюджеты производства были немецкие, а делал я фильмы дома... К тому же все права, кроме немецкоязычных, делились поровну.

Короче, я начал искать сценарии игровых проектов.

Именно тогда появилась «Певица Жозефина и мышинный народ».

Это был мой первый игровой фильм, и впервые я снимал на собственные, тогда поистине огромные деньги — \$100 000. Режиссером был Сергей Маслбойщиков, киевский художник, недавно окончивший Высшие курсы сценаристов и режиссеров и сделавший две прекрасные короткометражки, получившие серьезный фестивальнй резонанс. Я загорелся проектом. Мы с Маслбойщиковым не собирались просто снимать кино,

мы собирались делать Большое Искусство. В том смысле, что мне как недавнему автору был понятен только этот путь: сделать выдающееся, ну как минимум заметное произведение, получить признание на фестивалях, и вот с этим — сугубо творческим — успехом двигаться в сторону реализации фильма. Ведь мне тогда уже было понятно, что продажа полнометражного игрового фильма на один-два ведущих европейских телеканала вполне могла окупить затраты на него.

Сергей написал сценарий, своего рода притчу, стилизованную в духе документального репортажа из придуманного мира. В ее основу легли три рассказа Кафки: «Художник голода», «Исследования одной собаки» и «Певица Жозефина и мышинный народ», откуда название фильма. Это была вольная фантазия на кафкианскую тему. Речь шла о нашествии неведомого племени на цивилизованный город и о страхе, охватившем горожан. Звучало вполне адекватно историческому моменту.

...В смысле денег я потерял все что мог. Фильм попал в финальный этап отбора на Каннский фестиваль, но на последней стадии получил отказ: звуковое оформление картины было очень радикальным. Собственно, таков и был замысел, авторское решение. Но мы все явно перемудрили в поисках неповторимой художественной формы. Ведь шел всего лишь 1993-й, и то, что теперь уверенно называется современным искусством, contemporary art — а именно в эту сторону явно двигался художественный поиск Сергея, — еще не заявило о себе в полную силу.

Но очевидно и другое: автор фильма и я персонально как продюсер допустили серьезные, непростительные ошибки.

Собственно, они и сказались на решении каннской отборочной комиссии, которая сочла фильм дискомфортно шумным. Меня это потрясло. В своем безграничном уважении к автору, к художнику-демиургу я считал, что его решения должны быть считаны тонким зрителем и уж наверняка каннскими отборщиками. А они нам отказали именно что из-за волюнтаризма автора-демиурга. Мне казалось, что уж каннская-то комиссия должна проникнуть в замысел. А комиссия как раз в силу этого

замысла от фильма категорически отказалась. Именно тогда я осознал: даже в зоне артхаусного кино фильму, бескомпромиссно отвергающему зрителя, отказано в праве на существование. Ясно осознавая радикальность звукового решения картины, я должен был вступить в жесткую дискуссию с автором, настоять на внесении изменений, но не сделал этого. Я тогда был уверен, что существует какой-то отдельный кинематограф, кинематограф творческого достижения, не связанный со вкусами и желаниями зрителя. Но выяснилось, что такого кино нет: даже в селекционной комиссии Канна наш фильм смотрел нормальный зритель.

После «Жозефины» я твердо решил, что следующий проект должен быть успешным. Успешным в первую очередь как киновысказывание. В 96-м главным мерилom успеха для меня по-прежнему оставались качество фильма, его «звучность», признание в глазах общественного мнения. Лирика, конечно, но лирика, значимая для человека кино.

«Восток — Запад» стал этим успехом.

В 1995-м Режис Варнье, режиссер оscarоносного и мной любимого «Индокитай», приехал с картиной «Французская женщина» на Московский кинофестиваль, и нас познакомили. Знакомство продолжилось уже в 1996-м на «Кинотавре», где я работал в жюри. Признаюсь честно, набраться храбрости было непросто: он лауреат «Оскара», киноавтор с международным именем, а я относительно молодой продюсер, пусть и уже как-то состоявшийся в телевизионном бизнесе... Но вот я набрался решимости и спросил, не хотел бы он сделать фильм, скажем, про наполеоновские войны. Я понимал, что Варнье интересуется судьба человека на фоне масштабного исторического слома, об этом со всей очевидностью говорили и «Индокитай», и «Французская женщина». Но он ответил, что девятнадцатый век его нисколько не занимает, только двадцатый. И рассказал, что исследует истории «русских жен» в Мурманске, куда приходили британские военные конвои во время войны. В Архангельске образовалась «малая Британия», так много там было армейских англичан, и, естественно, они встречались с русскими девушками. Встречались,

женились, а после, в эпоху холодной войны, никого из английских жен не выпустили из страны. Так для этих женщин началась двадцатилетняя борьба за свою любовь и воссоединение с мужьями.

В 90-е, первое десятилетие постсоветской истории, сюжет о разлуке в целую жизнь, о желании вырваться из-за «железного занавеса», о безнадежной любви и надеждах, о жертвах тоталитарной истории был настоящей находкой. Однако реалии сталинского тоталитаризма, советский материал сам по себе ни возможных зарубежных партнеров, ни зарубежную аудиторию не интересовали. Я это понял, еще работая для немецких телеканалов. Что подтвердилось и в обсуждениях с Варнье и моим будущим партнером, продюсером Ивом Мармионом. То была лишь перестроечная иллюзия, будто наша история может быть привлекательной сама по себе и, соответственно, сколько-нибудь прибыльной. Интересны не ужасы гуглаговской жизни и «родной тоталитарки», а талантливо рассказанные драмы людей, которых испытывает Большая История. А это может быть и конец французского колониализма во Вьетнаме, и война в Алжире, и... И вот тут мы вступили в зону обсуждения.

Обсуждались разные варианты темы. У всех на слуху, например, были судьбы советской кинозвезды Зои Федоровой и ее дочери Виктории, звезды кино уже оттепельного периода, которая встретила со своим отцом-американцем, будучи зрелой женщиной. Режис, в свою очередь, предложил подумать о судьбах русских репатриантов. Они возвращались на родину после ее великой победы во Второй мировой со всем прекрасодушием и воодушевлением. Но воодушевление оборачивалось для патриотов-романтиков испытаниями. Варнье даже отправился в Алма-Ату с Сергеем Бодровым-старшим на встречу с пережившими эти испытания репатриантами, с которыми впоследствии подружился и собирался писать вместе с ними сценарий.

В итоге основой для фильма «Восток — Запад» стала отчасти история семьи моего киевского товарища Юрия Макарова. А там имел место классический случай русской репатриации: его родители и дед вернулись из Франции в СССР на волне послевоенного патриотизма. Дедушка был

священником, и ему пообещали в Киеве тот самый приход, где он служил до революции. Разумеется, приход ему так и не доверили — такие решения утверждались в обкомах, горкомах и райкомах, а он был священник, партией не проверенный, и потому всю оставшуюся жизнь дедушка работал сторожем во Владимирском соборе.

Режису эта история понравилась, и ее начали развивать. Режис приехал в Киев. Я приставил к нему своего тогдашнего ассистента Алексея Зюнькина (он впоследствии станет программным директором «СТС Медиа» и гендиректором ДТВ), и они с Режисом проехали всю Украину в поисках природы для съемок. Поскольку же Режис самый дотошный из перфекционистов, исследовали они все, побывали даже в самых крошечных городках. Но в том, что снимать надо все-таки на Украине, Варнье окончательно убедился, когда увидел уникальные интерьеры гигантского крытого бассейна Киевского военного округа — ярчайший образец сталинского ампира. Именно в таком месте герой Сергея Бодрова-младшего должен был провести годы тренировок, готовясь вплавь выбраться из СССР.

Параллельно шла работа над сценарием, его писали с двух сторон: во Франции — сам Режис и Луи Гардель, один из авторов сценария «Индокитая», и у нас — Сергей Бодров-старший и Рустам Ибрагимбеков. Режис и Луи писали — и отправляли в Россию, здесь правили-дописывали — и отправляли обратно во Францию. Таким-то образом практически удалось избежать «клюквы», «советской действительности глазами зарубежных творцов». Когда начался кастинг, огромное впечатление на меня произвел один эпизод. Искали актера, который бы сыграл дирижера военного хора. Нашли человек пятьдесят подходящих, но из этих пятидесяти Варнье безошибочно выбрал Богдана Ступку. При том что Режис понятия не имел, что это знаменитый актер. Просто режиссерским чутьем почувствовал масштаб личности Ступки, его актерский потенциал, за которым, конечно, стоял потенциал человеческий.

Кроме уникального чутья Варнье обладает и уникальной режиссерской вьедливостью. Он человек старой режиссерской школы — никакой прилизительности — и, без сомнения, представитель Большого Стиля,

сторонник эпического исполнения даже самых интимных с виду сюжетов (вспомним «Французскую женщину»: как ни смешно, но, в конце концов, фильм всего лишь о женщине и двух ее мужчинах). Варнье был намерен прорабатывать не то что каждую интонацию актера — каждую деталь реквизита. Такого рода производственный процесс тогда в Киеве наладить было очень непросто, кинопроизводство в стране практически встало, как тогда говорили, «гримеры в рекламе, реквизиторы в мебельном салоне». Поэтому большую часть съемок решено было провести в Болгарии.

...Затем началось производство. В Киев прилетела Сандрин Боннер. Дело было летом 1997-го, западная пресса полнилась захватывающими дух сведениями о русской мафии. И, увидев меня в сопровождении охраны (издержки руководства телеканалом в 90-е), она всерьез переполошилась, решив, что я и есть тот самый русский мафиози. Потом в интервью она эту историю со смехом часто вспоминала...

«Восток — Запад» с энтузиазмом встретили и зрители, и критика. Конечно, никаких серьезных сборов быть не могло по элементарной причине отсутствия кинотеатров: кинопрокат на территории бывшего СССР находился еще в зачаточном состоянии. Но в 2000 году «Восток — Запад» номинировали на «Оскар» в категории «Лучший фильм на иностранном языке». А это уже был успех без всяких оговорок.

Как и сделанные выводы — индустриального и личного характера: масштабные проекты, способные взволновать широкую интернациональную аудиторию, можно делать только в международной копродукции. И главное, принадлежность к одной профессиональной или там социальной группе не гарантирует реальной человеческой общности. Например, между нами с Варнье установилось не то, что принято называть плодотворным сотрудничеством, а интеллектуальная дружба. Нам было интересно разговаривать и легко было находиться в одном пространстве, даже если один из нас был занят. Так, Режис легко ждал меня в моем кабинете, пока я в том же кабинете решал какие-то проблемы «1+1»... Стало очевидно: мне легче с французом-интеллектуалом, чем, скажем, с кем-то из соотечественников другой «группы крови».

Таков был важный профессиональный вывод; знаете, я почувствовал себя свободным в контактах. И потом, уже в работе с американцами, это знание о себе мне помогало, я не делал «припуск на шов», общаясь с разными людьми из разных социальных страт: от оscarовского лауреата Билли Боба Торнтон до чернокожей бухгалтерши из Атланты.

Продюсеры останавливают свой выбор на том или ином проекте по разным мотивам. Тут может работать целый комплекс факторов — от желания сотрудничества с выдающимся автором до заинтересованности в тематике будущего фильма. Но главное всегда не один из этих элементов, а их совокупность плюс понимание перспектив проекта, представление о его потенциальной аудитории, ощущение его своевременности.

Я давно хотел сотрудничать с Андреем Звягинцевым. После его победы в Венеции, где «Возвращение» в 2003 году получило сразу двух «Золотых львов Святого Марка», он в одночасье стал известен, а его второго фильма ждали с напряжением, что в нашем деле явление нечастое. Дождавшись же «Изгнания», вышедшего в прокат, начали недобро злорадствовать, даже несмотря на номинацию на «Золотую пальмовую ветвь» и приз за лучшую мужскую роль в Канне в 2007 году. Обвиняли Звягинцева в ложной многозначительности, напыщенной метафоричности, эпигонстве Тарковскому, с творчеством которого его связывают определенные элементы киноязыка. У обоих длинные планы, недоговоренности, выверенная эстетичность кадра, почти полное отсутствие социального контекста, универсальность, «внеконкретность» пространства, в котором происходит действие,



обобщенная нарицательность персонажей — ведь у Тарковского они порой — и подчеркнуто — не имели имен, а были лишь Он, Она или Ученый, Писатель (и никогда — Сантехник, Портной, но это к слову). Для меня такая реакция была вполне предсказуема и казалась вызванной своего рода провинциальной завистью, к которой, не скроем, склонно наше общество. Тем не менее именно тогда я подумал: следующую картину Звягинцев должен сделать иначе, он теперь просто обречен снять фильм, резко ломающий представления о нем. А раз так, то мне показалось закономерным, чтобы он подумал о картине отчетливо социальной, укорененной в контексте сегодняшнего дня.

Когда мы встретились, он рассказывал мне о больших замыслах на тему Великой Отечественной войны и между делом упомянул об одном проекте, от которого отказался недавно британский продюсер. Сценарий он написал в соавторстве с Олегом Негиным. Это была по духу очень его история, диктующая обобщение, но детальная и конкретная, ясно говорящая о персонажах и их действиях и в то же время метафорическая.

Именно такого третьего фильма Андрея Звягинцева я и ждал. «Елена» естественно вписывалась в контекст современного европейского «кинема-тографа морального беспокойства», а значит, могла претендовать на внимание фестивалей и искушенной публики за рубежом. При этом она была очень про нас сегодняшних. И поэтому, получив от Андрея сценарий вечером, утром я ему уже звонил со словами «давайте запускаться».

Совпадение позиций сильного автора и его продюсера означает гладкое, насколько вообще это возможно в кино, развитие проекта. Работать с такими режиссерами, как Андрей, очень легко: они всегда точно знают, как именно будет выглядеть их фильм. А с другой стороны, по той же самой причине, видя свой фильм в деталях и будто уже снятых образах, они с трудом идут на подчас необходимые в производстве компромиссы.

«Елена» все мои ожидания оправдала. При том что у нее были сложности, скажем, с фестивальной премьерой — а авторское кино известно-го мастера просто обязано иметь премьеру на значительном фестивале,

иначе его дальнейшая судьба может потеряться во мраке неизвестности, — и в конкурс «Особый взгляд», вторую по значимости программу Каннского фестиваля, она была включена едва не накануне его открытия... Но «Елена» кроме каннского приза получила множество международных фестивальных наград и беспрецедентное количество положительных отзывов дома и, мне кажется, радикально изменила отношение к Звягинцеву в России. Кроме того — и, наверное, это важнее всего — она показала, насколько неточно определение «кино не для всех», если приложить к созданию фильма и его продвижению определенные усилия. Мы специально решились на беспрецедентно ранний показ фильма по телевидению, чтобы «поймать волну» интереса к нему после Канн и практически сразу после выхода в прокат. И оказались правы: у «Елены» была доля 21% по России, то есть ее посмотрел 21% всех включивших телевизор в 9:00 вечера воскресенья! Что иначе чем грандиозным успехом назвать нельзя.

Но сотрудничество со Звягинцевым для меня лишь одна из моделей работы продюсера с автором или, шире, проектом. Есть и иные.

С фильмом «В субботу» Александра Миндадзе все было иначе. Я просто не мог остаться в стороне от проекта про чернобыльскую катастрофу. Связанное с ней мне лично, биографически, эмоционально близко и важно.

Я помню Чернобыль с первого дня. Напротив моего дома в Киеве стоял дом, где жили сотрудники ЦК партии. И вот глухой ночью к нему стали подъезжать машины и явно в срочном порядке, хотя и очень тихо, чтобы никого не разбудить, увозили цеховские семьи. Их эвакуировали из города. Была ночь с 27 на 28 апреля. О том, что произошла какая-то большая беда, мы на киностудии «Киевнаучфильм» начали догадываться еще 26-го, но тогда никто не осознавал всей ее серьезности. Утром прибежала мама и сказала, что нужно срочно увозить семью. И 28-го днем я отправил жену с нашим девятимесячным сыном в Одессу. Самолет, помню, даже не был полон, но мам с детьми на борту оказалось слишком много для обычного рейса. Никто ничего не обсуждал — боялись, ведь скрытую властями от людей информацию все получили сходным с нами образом. А 1 мая, когда я помогал своему оператору отправить семью поездом, уже

было страшно: масса народу, давка. Толпы, отчаянно пытающиеся уехать. «Партизаны», как тогда называли призванных из запаса мужиков, в незастегивающихся на пузе гимнастерках, все без исключения пьяные, поскольку считалось, что красное вино спасает от радиации, и каберне покупали ящиками...

Я привозил в Чернобыль фильмы нашей киностудии для показа ликвидаторам уже через две недели после аварии, снимал в Чернобыле на следующий год после взрыва материал для фильма «Усталые города», а потом уже в «Прощай, СССР!» появилась татарская семья из Таджикистана, бежавшая от гражданской войны, но не куда-нибудь, а в зону отчуждения. Они жили там в одном из заброшенных домов... В общем, Чернобыль стал частью моей жизни, у меня, как ни смешно, даже карточка ликвидатора есть.

И мне всегда хотелось рассказать эту историю в игровом кино. У меня даже была идея после «9 роты» сделать с Федором Бондарчуком большую жанровую картину об аварии на АЭС, но тот проект так и не сложился. Поэтому, когда Александр Анатольевич Миндадзе принес свой сценарий «В субботу», я, честно говоря, был сразу готов его делать. Повлияло и то, что я люблю фильмы, которые они сделали с Вадимом Абдрашитовым. Разве есть интеллигентный мужчина с советским прошлым, на которого бы не повлиял «Парад планет»? Разве можно забыть сцепщика Пантелеева в исполнении Михаила Глузского из «Остановился поезд»? Сегодня такое кино воспринималось бы как глубокий и бескомпромиссный артахаус, а в советские времена оно вызывало живые дискуссии, было самым духом времени и воздухом, которым мы дышали.

Словом, я хотел делать «В субботу», мне нравился замысел Миндадзе. Картина была придумана замечательно, как точная метафора, раскрывающая русский характер в ситуации у «бездны на краю», когда неистребимое отечественное «авось» играет злую шутку с героем. С одной стороны, все его мотивирует бежать, действовать, спастись... А с другой — разнообразные мелкие события заставляют забыть о бегстве-спасении, плюнуть и прыгнуть в бездну. Это сумеречное состояние

сознания для фильма много важнее, чем его связь с Чернобылем. При чем связь эта даже не историческая, а скорее драматургическая. Чернобыль — здесь метафора катастрофы, основание для исследования личности, оказавшейся в обстоятельствах экстремальной опасности.

Тем не менее меня не покидает чувство, что потенциал фильма был намного больше, чем получилось реализовать. Я включился в работу, когда сценарий был готов, менять его фактически накануне запуска возможности не было. То есть как продюсер я не мог влиять на проект на стадии сценария, вести долгие разговоры с автором, прояснять, оттачивать, убеждать его — серьезно обсуждать историю до начала съемок.

Если бы мне удалось начать работу над «В субботу» на более раннем этапе, я бы непременно попытался убедить режиссера, что раз мы беремся рассказывать историю о Чернобыле, то, конечно, стоит использовать еще какие-то инструменты, позволяющие включить эту реальную историю в фильм, апеллировать к чувствам зрителей, равнодушных к сюжету, напрямую и тем самым привлечь их... Надо заметить, что умный и талантливый автор ни разу не дает никому в фильме произнести слово «Чернобыль», хотя все смотрящие, конечно, понимают, о какой именно катастрофе речь. И все-таки ее там нет. Что для зрителей оказалось проблемой. Ведь самые большие зрительские проблемы в кино связаны с неоправданностью ожиданий, конфликтом между тем, как зритель представляет себе фильм до просмотра, и тем, что он затем видит. Если две эти позиции оказываются радикально противоположными, то зритель склонен воспринимать фильм как обман. И авторы тут должны быть очень осторожны. Впрочем, это, конечно, размышления постфактум, просто соображения о возможных причинах, почему зрители столь неоднозначно восприняли картину.

Критики, напротив, «В субботу» приняли, оценили и полюбили. Она была отобрана на конкурс Берлинского фестиваля, и немецкая компания, принимавшая участие в производстве, успешно занимается ее распространением по миру... Но вспоминать о ней мне как-то дискомфортно — я люблю этот фильм, но... безответно. Мне не удалось работать

над ним так, как должен работать продюсер: от первой строчки и до последней композиторской ноты. Смешанные чувства — и гордость за причастность к выдающемуся фильму, и горечь — от неполноты продюсерского участия.

Но знаете, это тоже было уроком: чем более авторский фильм, тем меньше в его ткани от продюсера. Тут соло автора, а роль продюсера заключается в помощи авторскому выражению.

Другое дело кино, в котором у зрителя появляется шанс найти себя, кино жанровое. Здесь продюсер — источник трезвой формирующей силы, тот, кто сделает фильм действительно нужным (ну, или хотя бы пригодным) для зрителя. Такие фильмы нередко создаются по преимуществу продюсером, усилием его воли и его мозга.

Именно так появилась «Жара», кажется, до сих пор самый рентабельный фильм за все годы кинопроизводства новой России.

После напряжения с завершением и выпуском в прокат «9 роты» (2005 год) мы с Федором Бондарчуком семьями решили поехать на несколько дней передохнуть из промозглого московского ноября куда-нибудь на солнце. И вот, лежа под этим самым солнцем, мы почти одновременно высказали одну мысль, что неплохо было бы в следующем проекте совместить эти два фактора: героев «9 роты», которых явно полюбил зритель, и... солнце. Потому что воспоминания о слякотном ноябре в нас еще были свежи, и прокат будущего проекта естественным образом рисовался на следующий декабрь. На мой вопрос, кто помнит какую-нибудь песенку про лето, которую можно было бы сделать саундтреком к зимнему фильму про солнце, Света Бондарчук, не поднимая головы от шезлонга, молниеносно и безучастно, будто речь шла о вещи совершенно очевидной, ответила: «Чичерина. „Жара“».

Итак, теперь мы знали: новый фильм будет про молодых и для молодых, в нем должны действовать персонажи, «навешанные» «9 ротой», в нем должны играть те же актеры, он выйдет в прокат безжалостной нашей зимой, а действие в нем будет разворачиваться в жару.

Так два продюсера, не размягченные солнцем, а мобилизованные его энергией, придумали фильм — «Жара» родилась как сугубо продюсерский проект и состоялась как фильм благодаря продюсерским решениям: снимать в Москве, с определенными актерами, пригласить в качестве режиссера Резо Гигинеишвили, который работал вторым режиссером на «9 роте», был постоянно правой рукой Бондарчука и которому можно было доверить многофигурную композицию нового фильма, да еще и сцены с массовой съемки в сложных условиях естественной городской природы... В результате вышел радостный, «очень московский», оптимистично-гламурный фильм. И вышел он в сопровождении красочных билбордов на по-декабрьски хмурых российских улицах, с настоящим удачным слоганом «Их ждали — они вернулись», однозначно отсылавшим к героям «9 роты». Из всего этого вылился феномен невиданного ранее коммерческого успеха: при стоимости в \$1 млн «Жара» в прокате собрала \$16 млн.

Продюсерским решением и решимостью был явлен на свет и еще один уникально успешный отечественный фильм «Питер FM» Оксаны Бычковой. Первым «решительным» продюсером тут была Лена Гликман, ученица Игоря Толстунова. К своему учителю со сценарием «Питера...» она и пришла. Игорь же нашел партнера во мне. И по совершенно понятным причинам. Сценарий был про продвинутых молодых людей, про молодых, которые тогда составляли аудиторию телеканала СТС. И мы сделали «Питер FM» для СТСовской аудитории, которая зрительно была воспитана нашим сериалами, которая полюбила романтически-ироничную «Мою прекрасную няню» и серьезно отнеслась к карьере в жизни и офисе незаметной, но мудрой Кати из «Не родись красивой». Мы делали фильм для этой молодой, живой, социально мобильной, интеллектуально пылкой, оптимистичной публики. И зорко следили за тем, чтобы проект шел в ногу с форматом СТС, не давали девушкам-авторам увлечься лиризмом, актуализировали саундтрек, охраняли «Питер...», уж извините за профессиональный сексизм, от девичьей логики... Авторская идея реализовалась как продюсерский проект с ясной целью и очень конкретной аудиторией, потому что продюсеры ее чувствовали. Чувствовали,

Глава шестая,
предпринимательская
КАК ПРОДЮСЕР
БОРЕТСЯ
С РЕЖИССЕРОМ
(В СЕБЕ)

чего хочет молодой зритель, что он способен понять, а что пока нет, что он любит, а от чего брезгливо морщится. СТС же занимался и продвижением, и маркетингом проекта. И «Питер...» тоже стал социокультурным явлением: лирическая история про встречу двоих в большом городе без драматургических вульгарностей, без такого вроде бы обязательного компонента кассового успеха, как эксплуатация медийных лиц, с не оскорбляющим вкус воспитанного человека саундтреком, она стоила \$1 млн, а бокс-офис ее составил \$8 млн.