

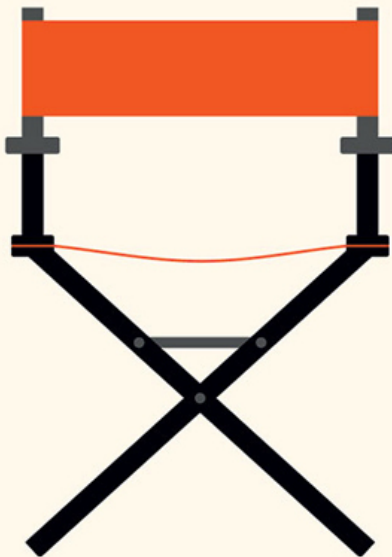
ТАТЬЯНА САЛАХИЕВА-ТАЛАЛ

ЮЛИЯ ЛУКШИНА

ДИНА ДЗИРАЕВА



**УИТИ
НЕЛЬЗЯ
ОСТАТЬСЯ**



КРИЗИСЫ, ВЫГОРАНИЕ, СМЫСЛЫ
И РЕСУРСЫ В КИНОПРОФЕССИИ

АНО АЛЬПИНА
НОН-ФИКШН

Татьяна Салахиева-Талал

**Уйти нельзя остаться.
Кризисы, выгорание, смыслы
и ресурсы в кинопрофессии**

«Альпина Диджитал»

2021

УДК 791-051

ББК 85.37п

Салахиева-Талал Т.

Уйти нельзя остаться. Кризисы, выгорание, смыслы и ресурсы в кинопрофессии / Т. Салахиева-Талал — «Альпина Диджитал», 2021

ISBN 978-5-00-139401-3

Авторы книги – люди, чья жизнь тесно связана с кинематографом, поэтому дилемма, описанная словами «уйти нельзя остаться», для них и предмет профессионального интереса, и часть их собственного существования. Книга открывается 20 реальными историями, рассказанными известными и начинающими представителями творческих профессий в кино – режиссерами, сценаристами, продюсерами, редакторами, операторами, режиссерами монтажа и др. Все истории разные и весьма откровенные: о подводных камнях в кинопрофессии, тупиках и моментах отчаяния, когда опускаются руки, и о том, какие опоры позволяют пережить темное время и двигаться дальше. Опыт проживания кризисов и личные стратегии выхода из них по-своему бесценны и дают читателю возможность сделать важные для себя выводы. Вторая часть книги включает подробный анализ динамики психологических состояний человека, работающего в кино: от растерянности и восторга новичка до глубокого кризиса опытного и признанного мастера. Творческое выгорание, травмирующий опыт неудач, отсутствие признания в контексте киноиндустрии с ее спецификой – все это повод поставить точку после слова «уйти». Наконец, в третьей части авторы дают читателям те ответы, ради которых, помимо прочего, и стоит прочитать эту книгу всем, кто хочет остаться в профессии или пока только задумывается о карьере в кино или иной творческой сфере.

УДК 791-051

ББК 85.37п

ISBN 978-5-00-139401-3

© Салахиева-Талал Т., 2021

© Альпина Диджитал, 2021

Содержание

Вступительное слово	8
Часть I	10
Глава 1	10
История 1	10
Предыстория	10
Акт 1. Работа с заявкой	11
Акт 2. Запуск сценария	12
Акт 3. Запуск	14
Финал	16
История 2	17
История 3	20
Сложности профессии	21
Источники ресурса	23
Оставаться и продолжать	24
История 4	25
Большие надежды	25
Конец ознакомительного фрагмента.	27

**Татьяна Салахиева-Талал,
Юлия Лукшина, Дина Дзираева**
**Уйти нельзя остаться. Кризисы, выгорание,
смыслы и ресурсы в кинопрофессии**

Редактор *Ирина Сисейкина*

Издатель *П. Подкосов*

Руководитель проекта *А. Шувалова*

Корректоры *М. Миловидова, Е. Сметанникова*

Компьютерная верстка *А. Фоминов*

Художественное оформление и макет *Ю. Буга*

Иллюстрация на обложке Shutterstock

© Салахиева-Талал Т., Лукшина Ю., Дзираева Д., 2020

© ООО «Альпина нон-фикшн», 2021

Все права защищены. Данная электронная книга предназначена исключительно для частного использования в личных (некоммерческих) целях. Электронная книга, ее части, фрагменты и элементы, включая текст, изображения и иное, не подлежат копированию и любому другому использованию без разрешения правообладателя. В частности, запрещено такое использование, в результате которого электронная книга, ее часть, фрагмент или элемент станут доступными ограниченному или неопределенному кругу лиц, в том числе посредством сети интернет, независимо от того, будет предоставляться доступ за плату или безвозмездно.

Копирование, воспроизведение и иное использование электронной книги, ее частей, фрагментов и элементов, выходящее за пределы частного использования в личных (некоммерческих) целях, без согласия правообладателя является незаконным и влечет уголовную, административную и гражданскую ответственность.



Татьяна Салахиева-Талал
Юлия Лукшина
Дина Дзираева

УЙТИ НЕЛЬЗЯ ОСТАТЬСЯ

КРИЗИСЫ, ВЫГОРАНИЕ, СМЫСЛЫ
И РЕСУРСЫ В КИНОПРОФЕССИИ



Москва, 2021

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 признанными, 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 начинаю-

щих 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.

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

Глава 1

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, впихивать, 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 сну 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 артхаусная 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 расплывчаты. 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,

¹ Драфт – вариант сценария.

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 даль-

нейшем 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 переработки. 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.

² КПП – календарно-постановочный план.

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 доснять 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 увещания 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

³ Продакшн – 1) этап производства; 2) компания, производящая съемки видео, кино и сериалов.

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 выведешь 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.

Теперь мне предстоит вставать 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 вста-

ешь, 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 Поярко, 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 сугубо 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).

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 полулегальном 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 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 сгорело 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. Сейчас я уже так не умею. Мне нужно серьезно настроиться, въехать в историю.

А тогда – в любую секунду. И это не профессиональная чесотка, а спасение. Ну, когда ты придумываешь, как герой спас... или убивает... или решает – неважно что. Так вот, в этот

момент у тебя есть жена? Двое детей? Непомерные долги? Ни хрена у тебя в этот момент нету! Герой тянется к... «Станция “Октябрьская”. Переход на Калужско-Рижскую линию». Сколько-то шагов, лестница, эскалатор, «Осторожно, двери закрываются» – так герой тянется куда?..

Теперь про главный слом. Я вам говорил, что с детства за мной «присматривали». И я полгода бултыхался в своем несчастье, год, полтора... А потом встал вопрос: где вы? Там, наверху? Ну ничего же не меняется! Я, как та лягушка, уже взбил сметану, йогурт, масло, целую пачку топленого масла – и все уже прогоркло. Где результат? Где помощь?!

Не знаю, насколько это понятно. Повторюсь, я был с детства счастливым человеком. Но вдруг закрадывается ощущение, что серебряная ложка, с которой ты родился во рту, – мельхиоровая. Даже хуже – дюраль!!!

Я перестал опаздывать на встречи. Любые!

Тогда еще компьютера у меня не было, и я писал свои тексты обычной шариковой ручкой. В тетради формата А4. Если на странице было более трех помарок, я переписывал ее заново. Я сам себе доказывал, что я профи и я лучший.

Меня смущало, что я похож на отличника-неудачника – ну, такой, который свои пятерки задницей высидел. (А я таким никогда не был. Никогда!!!)

Я хватался за любую работу, писал кучу заявок, прекрасно зная, что за них мне ничего не заплатят. При этом не «отписывался», а писал каждую «на ять». Сам себе объяснял, что это опыт и с каждой заявкой я становлюсь лучше как профи. На самом деле бросая вызов Туда, Наверх: «Вы бросили меня? Думали, загнусь? Умойтесь!»

При этом благодаря рекламе я раздал все свои долги и даже свозил свою семью в Мисхор на тысячу долларов за две недели. И тут же бросил рекламу, полностью сосредоточившись на кино и театре. В театре что-то начало двигаться, но деньги платили очень маленькие. Рекламы уже не было – отказался. В кино – одни разговоры и обещания. Снова наступает нищета.

Не скрою, был момент отчаяния, когда я вышел на балкон нашей квартиры, вцепился в поручни. Быстро, помню, прикинул: 15-й этаж. Три метра этаж – 45 метров. Лететь три секунды. Потом скакнула мысль бывшего физика: благодаря эффекту Доплера стоящие внизу будут слышать, как мой крик доходит до визга, а стоящие наверху услышат под конец бас (ну, таков эффект Доплера, пошарьте в «Википедии»). Насмешило. Ушел с балкона.

Тут бы самое время вспомнить про помощь семьи. А моя жена всегда мне помогала (просто – всегда!). Но тут умер мой отец. Мы с братом организовывали переезд мамы из Ярославля поближе к нам. Убитая горем мама около месяца прожила в нашей квартире, и, естественно, моя жена больше внимания уделяла ей. Но даже не в этом дело.

У меня появился соавтор. Мы сейчас никак не общаемся, но нисколько не хочу умалить его роль в моей тогдашней жизни. Наше сотрудничество никогда не было равным... М-м... Я был основным автором, а он накидывал идеи... Вот даже это определение мне кажется не совсем правильным и обидным для него. А мне не хотелось бы даже сейчас его обижать.

Он мне сильно помог. Неважно распределение ролей в нашем тандеме. Важно, что было плечо рядом. Вместе ходили по студиям, выслушивали эти тугоумности: что нужно нашему зрителю, чего он никак не поймет (а через год снимали именно то, что он не поймет), вместе писали заявки (которые все равно не брали). Важно, что мы заряжали энергией и оптимизмом друг друга. Дружили семьями. Потом вместе сняли кино. Потом расстались. Это неважно.

Тогда мы шагали вместе, и это помогало обоим.

Потом был стремительный, но короткий взлет. При этом падение было даже стремительнее, чем этот взлет. Наступил второй кризис, когда я умер.

Потом третий. Когда на пике славы и уважения я зачем-то продался вроде симпатичной компании, сделал три сценария, а они сняли из них не просто ужас, а полный кошмар, и все стали говорить, что я скис, и предложения сошли на нет.

А потом и четвертый... Те, что там, наверху, про меня, видимо, совсем забыли. Или я начал более правильно оценивать причинно-следственные связи?

Нет, я опять в норме. Пишу только то, что мне нравится. И получаю столько, сколько хотел бы получать за свою работу. Но немного завидую тем, кто первый раз вылезет из полной... – ну, как всегда – и займется работой по полной! Это такой кайф!

Да, и забыл вам сказать, наверное, про главный рецепт выживания в нашей профессии. Нужен человек, который верит вам до конца. Который может выматывать вам нервы, придираться к любой мелочи, но!.. Как только вам станет плохо, у вас не получается, вас кинули с договором, у вас просто кончились силы, этот человек улыбнется и скажет: «Ты что-то начал придумывать? У тебя поменялись глаза. Как мне нравится, когда ты придумываешь!»

Это моя жена. (Нет, сверху за мной точно приглядывают!)

История 3

Жора Крыжовников (Андрей Першин), режиссер, сценарист

В 2015 году в разгар съемок «Самого лучшего дня» в свой выходной я не смог встать с кровати. У меня не хватило сил. К тому моменту я снимал третий полный метр подряд, без перерывов, в год по фильму.

Первое, что я тогда начал делать, – это физические упражнения: сначала обычная зарядка, потом я ее усложнял, добавлял элементы, попытался спортом компенсировать усталость. Это вроде дало какой-то эффект, но потом на фоне волнений ушел сон. Я вообще перестал спать. К тому же у меня вдруг начался шум в ушах. Мне надо засыпать, а у меня в ухе что-то трещит.

И прямо в процессе съемок я пошел к невропатологу. Он со мной поговорил и снотворное... и антидепрессант. Я подумал: «Какой непрофессиональный человек, у меня жалобы на ухо, а он мне про депрессию».

И я пошел к другому – доктору медицинских наук. Он поговорил со мной, выписал снотворное... и антидепрессант, который выдается в государственных аптеках по рецепту с тремя печатями. И тут только я понял, что я на грани сильного истощения.

Выяснилось параллельно, что у меня повышено давление, а я на съемках пил по шесть-восемь чашек кофе. И к премьере «Самого лучшего дня» я был в очень странном психологическом состоянии, из которого выходил весь следующий год.

Антидепрессанты я пил недолго: курс закончился, и я перестал. А со снотворным у меня впервые было шесть-восемь часов сна. И конечно, это был просто рай. По сравнению с предыдущим годом вдруг оказалось, что можно спать, это было очень круто.

Я решил просто ничего не снимать, как-то разобраться с проблемами – с давлением, с лишним весом, который у меня к этому моменту был. Просто со здоровьем. Стал три раза в неделю заниматься спортом, начал худеть. И снял в тот год только пилот «ДиКаприо». Это всего восемь съемочных дней, я за последние годы так мало никогда не снимал. Но я чувствовал, что мне надо остановиться. Я начал преподавать, заниматься систематизацией знаний, как-то их осмысливать с теоретической точки зрения. Вот в такую историю я попал. Без снотворного я не спал, без транквилизаторов не функционировал.

Сложности профессии

Если анализировать причины, которые привели меня к этому состоянию, то я считаю, что самая главная валюта режиссера – это внимание. И мы тратим ее. И в написании сценария и тем более потом, в съемках, ты должен ежедневно тратить внимание.

Съемки – это ежедневно 12 часов плюс переработки. В этот период ты рано встаешь, мало спишь, волнуешься, переживаешь, бесконечно пьешь кофе, что-то не получается, наваливаются организационные моменты. И происходит истощение этого ресурса. А он и волевой в то же самое время – ты других должен подталкивать: «Давайте, побежали, делайте!» Волю свою тратить. И плюс еще смотреть в монитор, мысленно что-то монтировать и прочее. Мое умение зависит от того, сколько внимания я могу посвятить каждой склейке, каждому кадру.

В сценаристике то же самое – ты должен раз за разом посвящать внимание этому персонажу, пытаешься понять, о чем он думает и как бы он мог поступить. И так как ресурс конечный, в один день я могу потратить условно час интенсивного внимания. А сценарий требует полгода минимум. И желательно, чтобы было еще два-три человека.

Почему пишут в соавторстве? Чтобы второй человек тоже тратил свое внимание, тоже вкладывал эту валюту. Кроме умения и таланта нужно еще то, что у Канемана⁴ называется «Системой 2», – медленное думание. Сначала приходят легкие интуитивные решения, ты их накидываешь, а дальше ты эту интуицию начинаешь проверять. И это энергозатратно, долго, сложно, трудно, не хочется. Поэтому организм, когда тебе надо включить эту «Систему 2», подсознательно шепчет: сыграй один раз в змейку, прочитай новости, полистай ленту в соцсети. И начинается развлечение, и приходится себя потом заставлять. Это забирает энергию.

Поэтому проблема истощения ресурса в нашей профессии – это в первую очередь проблема емкости твоего внимания.

Я раньше считал, что это анекдот или что с Мартином Скорсезе что-то не так, когда узнал, что на его съемочной площадке запрещено смотреть ему в глаза и здороваться. Потому что там триста человек, и если ты каждому говоришь «здравствуйте», ты отдаешь внимание ему, а потом еще ему и ему... И вот уже от 100 % остается 80.

Удивительным образом мой мастер Марк Анатольевич Захаров так себя вел с нами в институте. Он не смотрел никому в глаза, вступал в контакт, только когда ему нужно было. Точечно. Он спрашивал: «Где Першин?» Я отвечал: «Я здесь». И тогда только он поднимал на меня глаза и что-то говорил. И дальше все. Это было странно, но, с другой стороны, в логике интенсивной работы я потом понял, что каждая вещь отнимает у меня внимание, а это мой главный ресурс на площадке, и он ограничен.

Поэтому моя группа знает, что мне не надо писать, не надо звонить без крайней необходимости, а нужно аккумулировать все вопросы и тогда подходить. Иначе я потону.

Еще много ресурсов приходится тратить на принятие решений и управление процессами и людьми на площадке.

Кубрика однажды спросили: «Что самое сложное в профессии режиссера?», и он ответил: «Выйти из машины». Как только ты вышел из машины, ты выбираешь: это, это, это... И так устроена индустрия, что при иногда пассивных сотрудниках ты должен быть самым активным. Поэтому счастье иметь ту команду, которая есть у меня. Она берет на себя часть вопросов, а значит, мы по-настоящему вместе делаем дело.

Сложность режиссуры в том, что, как бы ты ни учился, там сидят люди, которые думают: «А почему ты должен нами руководить?» И ты должен ежедневно подтверждать свое право говорить, как надо и как не надо.

⁴ Канеман Д. Думай медленно, решай быстро. – М.: АСТ, 2014.

Сценаристу в этом смысле проще, он может работать в более-менее комфортной обстановке, хоть в теплых носках и с чаем с лимоном. Если он работает в команде, все равно это команда людей более-менее приятных, с которыми связывают комфортные приятельские отношения взаимного интереса, потому что долго с неприятным человеком ты работать не сможешь.

А режиссура – это вколачивание гвоздей голыми руками. Эфрос говорил, что режиссер – это тот, кто приходит и голыми руками каждый день вбивает гвозди.

При этом если сценарист одновременно не режиссер, то его комфорт заканчивается, когда написанная им история покидает пределы уютной комнаты и с ней работает кто-то другой. Я ненавижу, когда с моим текстом начинают что-то делать без моего ведома. Я продал четыре сценария полных метров и почти везде снял свою фамилию с титров. Свое решение я объясняю очень просто: «Вы изменили эту сцену, вы не сняли вот эту, здесь вы выбросили этот текст. Эту сцену и этот текст я сделал такими не случайно. С одной стороны, вы имеете на это право. С другой стороны, имеете ли вы право после этого ставить мою фамилию и ее так или иначе использовать в маркетинговых целях, не посоветовавшись со мной? Вы взяли на себя ответственность, вы меня не поставили в известность, не нашли со мной компромисс, значит, я не могу вам дать свое имя. А я на него много работал».

Тут все очень просто. Всегда это связано исключительно с несогласованными изменениями текста, которые искажают историю, деформируют ее. Был случай, когда в сцене, где должны были быть персонажи А, В и С, оказались случайные X, Y и Z, потому что А, В и С не смогли в этот день.

Меня больше всего раздражает в людях, которые могут оказаться рядом в команде, то, что я называю «принцип ЖЭКа». Когда тебе сказали: «У меня течет кран», ты как-то отреагировал. Сам проверить кран ты не можешь. Если все делается только по запросу – это не командная работа. Командная работа – это когда ты на своем участке работаешь, потом понимаешь, что тебе надо поделиться с другими, мы это обсуждаем, и ты делаешь. И я стараюсь удерживать таких сотрудников, потому что на все моей энергии не хватит.

Когда я был молодым, мне казалось, я все должен контролировать, во все влезать. Сейчас я даю свободу решений первых вариантов, эскизов и т. д. И если я сталкиваюсь с тем, что от меня ждут конкретных указаний и ничего не предлагают сами, это истощает мою энергию. За мной финальное слово, но мы должны быть в диалоге. Поэтому, когда наступает «принцип ЖЭКа», это меня жутко раздражает. Не потому, что я должен что-то делать, а потому, что я понимаю, что человек не готов к творческой работе.

Еще меня раздражает формальность подходов. Почему-то в кино принято предлагать режиссеру два варианта. Должен быть букет у невесты? Вот вам два букета. Должен быть веер – показывают два веера. Если брать среднестатистический сериал, то там приносят всего по два. Два телефона, два чехла. Это создает иллюзию деятельности. «Мы поработали, выбор есть. Выбирай!» Но это также иллюзия выбора. Иногда я гневаюсь, потому что чаще всего оба варианта не подходят. Это сейчас я работаю с нормальными бюджетами и могу сказать: «Мне не подходит ни то ни то, ищите третий вариант!»

Из-за того, что мы занимаемся творчеством, любой автоматизм приводит к штампу. «Так заведено, так принято, я так делаю, по-другому не хочу...» А всегда есть возможность маневра, улучшения, варианта. И все, что делается на автомате, бездумно, без включения внимания, губит творчество.

Что касается остальных проблем в индустрии, то с определенного момента, если у тебя есть имя, тебе, конечно, проще.

Самая большая сложность начинающего режиссера – недостаток доверия и самостоятельности. Есть такой психологический феномен: если ты лишаешь человека самостоятельности, то он теряет уверенность в себе. А без уверенности ты не можешь работать, потому что режис-

сура базируется на том, что ты – по крайней мере, в этом маленьком прайде – все равно альфа. Ты можешь играть в эту роль, быть ею, но все равно, даже если ты не альфа, все делают вид, что ты альфа. Так выстроено. Поэтому, если подтачивают твою уверенность, твою самостоятельность, это самое опасное, через это очень сложно проходить. Это может и сломать, потому что ты можешь поверить, будучи молодым специалистом, какому-то опытному продюсеру, что ты, мол, брат, не то, извини.

Мне такого не говорили, но случалось, что на телевидении отбирали то, что должен был делать я: приходил продюсер, начинал вместо меня репетицию. И перед артистами это выглядело странно. Это борьба за власть, такая распространенная болезнь в ситуации, когда у тебя есть возможности. Я и сам, когда в тот момент работал в связке с более слабым режиссером, тоже, конечно, это у человека отбирал.

Но режиссеру нужно пройти, выстоять. А потом в чисто режиссерской истории, когда ты не сценарист, а историю тебе кто-то предложил, ты все равно останешься заложником продюсера и отношений с ним. Когда режиссеру дают снимать готовое, то приходят люди и говорят: «Мы здесь писали это, сними, пожалуйста, этот план». Когда я в такой ситуации отвечал, что не хочу этого делать, мне говорили: «Слушай, мы написали эту историю, эта история наша, сними, как в сценарии написано!» И я не обижаюсь на это, потому что в ситуации сериала это их история.

На 80 % успех фильма зависит от истории, а режиссер – это процентов десять-двадцать. Сделать из истории Колобка фильм «Семь» режиссер не сможет. Надо переписать историю Колобка. Деградация не имеет дна, а значительно, радикально улучшать историю без ее переписывания невозможно. Ты можешь найти эквивалент, выстроить сцену, свет, но не более.

Сценаристы, чьи истории снимают другие люди, тоже часто лишаются власти и права голоса. Но не на телевидении – там сценарист главный на площадке. Сейчас в нормальных сериалах сценаристы становятся шоураннерами. Поэтому мне важно было в «Звоните ДиКаприо» быть автором в авторской группе, чтобы никто не пришел с ТНТ и не сказал: «Вот сценарий, делай, как мы написали!»

Настоящая свобода наступает, когда это твоя история. Когда ты ее написал, тебе никто не скажет, что там должно быть по-другому. А чтобы получить творческую свободу, важен статус. Как ни странно, карьера и творчество неразделимы. Корреляция не равна единице, человек может не быть талантливым и сделать карьеру, и наоборот, но карьера дает возможность реализации.

Источники ресурса

Как бы примитивно это ни звучало, надо высыпаться, не надо переедать и нельзя совсем голодать. Если ты час-два писал, надо погулять, походить, поесть. Надо тратить время на подготовку себя к работе. Я пришел к этой необходимости. Раньше я думал: «Есть как есть, сейчас я приду, и все само произойдет». Но потом я понял, что должен быть готов.

Я бросил курить, это тоже мешало съемкам. Несмотря на иллюзию «покурил-расслабился», курение тоже забирает силы. Я убираю все, что у меня забирает энергию, потому что ее дьявольски не хватает.

Надо, чтобы личные проблемы решались, если они возникают. Надо, чтобы денег было достаточно, чтобы о них не думать. Это универсальные базовые вещи, они должны быть.

Глобально истощение и ощущение, что ты все потратил и ничего не хочешь, возникает после каждого съемочного процесса. Это прежде всего ощущение, что у меня интересных мыслей больше нет, я все вложил и сейчас нахожусь на нуле, я самый скучный человек. Я ни о чем не думаю, меня надо как-то загрузить, инвестировать какой-то материал.

И тогда я начинаю читать. Меня больше всего восстанавливает чтение. Просто днями, неделями читаю хорошую литературу, у меня всегда лежит запас очередных книжек, которые надо прочесть, – это может быть ЖЗЛ или научпоп, реже что-то художественное. Я начинаю одну за одной поглощать книги и через какое-то время выхожу из нуля.

Лично меня очень вдохновляет научно-популярная литература. Я читаю про мозг, про организм, про геном. В последние десять лет меня гораздо больше вдохновляют Гладуэлл или Канеман, чем художественная литература. Я считаю, что мы занимаемся человековедением, а наука сейчас дает очень много материала, чтобы понимать человека. Если раньше Шекспир интуитивно что-то открывал и нащупывал, то сейчас есть данные, опыты, эксперименты, которые позволяют что-то понимать про людей.

И еще меня очень вдохновляют сериалы. Для меня то, что происходит в сериалах («Больница Никербокер», «Карточный домик», «Чернобыль»), – это гораздо большее, чем то, что мы видим в кино.

Сейчас я снимаю мелодраму, потому что после «ДиКаприо» мне нужно восстановиться. Он снимался за 53 смены, и первые 20 смен мне дались еще нормально, а потом было непросто. В процессе съемок по утрам я всегда читаю каких-то режиссеров, в тот раз я читал «Репетиции» Товстоногова, просто по страничке, чтобы настроиться. Когда я читаю какого-то мастера и вижу, как он разбирает материал, мне это помогает самому лучше работать.

Остаться и продолжать

При этом, в каком бы истощении я ни был, у меня никогда не возникает страха, что новых идей больше не будет и я никогда ничего уже не смогу. Этой уверенностью я обязан папе, который меня все время поощрял и поддерживал.

В развитии мне больше всего помогли две вещи – это любовь моего отца и вера в меня моего мастера Марка Анатольевича. Любовь отца я чувствовал в детстве, в подростковом возрасте, в молодости. У меня всегда было чувство защищенности. Это я сейчас понимаю, а тогда я даже не думал об этом, просто был спокоен.

Потом, когда я поступил к М. А. Захарову, на первом курсе он сказал мне очень хорошие и важные слова. Причем оговорился, что сегодня это так, а завтра будет по-другому, если я не буду работать. И эти слова стали моим иммунитетом. Потому что, когда мне какой-то продюсер не давал работать, я понимал, что этот продюсер в десятки раз уступает Марку Анатольевичу. Он, как и мой папа, дал мне уверенность, что со мной все в порядке.

Изначально я как раз очень нервный и тревожный человек. У меня мама всегда была всем недовольна, такой характер. Я жил в постоянном страхе, что я ее как-то расстрою. И это чувство вины, с одной стороны, помогает мне стараться на работе, с другой стороны, это мне и мешает: я постоянно перед всеми виноват и за многое себя виню. Я только сейчас начал освобождаться. С этим надо еще работать, это нерешенный вопрос.

Из-за того, что родители постоянно ругались в детстве, я был очень стеснительный, нервный, с проблемами концентрации внимания.

А потом родители развелись, и я остался жить с папой. И он дал мне много поддержки и принятия, этого ощущения, что все хорошо и что я молодец. Когда тебя просто принимают, этого достаточно.

Он всегда был моей главной опорой.

Не знаю, как на других территориях, но у нас в стране однозначно все травмированы. Поэтому сложно опереться на человека, который сам мучается и переживает от боли. Это вопрос обмена, который как-то надо наладить, и это сложно. Это еще вопрос некоей зрелости, зрелости. Потому что, если ты в детской позиции, ты ждешь просто поддержки, и все. Ребенок же не думает о том, что он должен кому-то.

Поэтому главные мои ресурсы – это неодушевленные предметы (книги, сериалы и пр.): они более стабильные и ничего не требуют взамен.

Конечно, и в профессии можно найти людей, которые заряжены энергией и готовы делиться. Я недавно встречался с оператором Васьяновым, который уехал в Голливуд, сделал карьеру, и мы думаем над возможным проектом. И я понимаю, что человек настолько наполнен, что работать с ним – это в том числе и подзарядиться энергией. Это не ЖЭК. Это человек с идеями, желаниями, амбициями.

У нас в индустрии амбиций еще маловато. Мало людей, которые следующую работу хотят сделать лучше, а следующую – еще лучше. Нет выстроенной иерархии качества фильмов. Нет внутривидеопрофессионального смирения перед шедевром. Для этого шедевры должны быть увидены и признаны таковыми. Тогда ты понимаешь, что тебе есть куда еще двигаться. Таких амбиций не хватает.

Сначала думаешь: зачем режиссеру смирение? А именно потому, что ты должен усмирить эго, оно распухает, болит, мешает двигаться. Надо работать над тем, чтобы оно было меньше твоей физической оболочки, для этого нужна некая иерархия, ты должен понимать, что есть что-то, что сделано круто, чего ты не умеешь, что ты так еще не сделал.

К сожалению, у нас этого горизонта культуры нет. У нас много людей из КВН, который становится социальным лифтом: человек пошел учиться на механизатора, попал в команду КВН, и это подняло его на другой уровень. Он и талантливый, но соизмерить то, что он делает, не может – не с чем. Разве что с «Уральскими пельменями», которые по-своему прекрасны, но лучше все-таки соизмерять себя с Шекспиром или с Еврипидом, так гораздо здоровее.

Я думаю, что в целом это и отличает более продвинутых. То, что меня поразило, когда я учился у Марка Анатольевича, – это уровень культуры. Знание музыки, оперы, театра, литературы. Вообще контекста в целом. И того, что сейчас происходит, и общемирового понимания движения. На людей такой масштаба мне и хочется равняться.

Благодаря ему и отцу у меня никогда не было мыслей, что это не мое, мне не надо этим заниматься, что у меня никогда не получится. У меня не получится, если я сам буду лениться, – вот это я понимал. А не потому, что я не могу.

История 4

Дина Дзираева, сценарист

Большие надежды

Меня предупреждали. Мне говорили, что не надо соваться.

В прошлом году меня отметили на конкурсе драматургии. В новом я просто не могу не попасть в шорт-лист. Тогда-то все определится. Тогда я стану настоящим писателем, настоящим драматургом. Меня прочтут перед парой сотен человек, меня услышат и узнают. И все будет не зря. Потом я точно брошу все и наконец-то стану сценаристом.

Помню, как болтала с кем-то из профессионалов. «Не лезь в это. Тебе работать негде?» Мне было где работать. Более того, я здорово справлялась и хорошо зарабатывала. И все равно настаивала: «Хочу писать, хочу писать, мечтала с детства, бла-бла-бла». Я совершенно не учитывала, что за мечту придется побороться. Я вообще не умела бороться, я никогда ни за что не боролась в принципе.

Удивительно, но все, что не было моей мечтой, доставалось мне легко. Я легко получала работу, легко сходилась с людьми, легко делала карьеру и никогда не страдала от нехватки денег – наоборот, мне всюду платили чуть больше, чем я заслуживала. В общем, у меня не было ни малейшего повода усомниться в собственных силах. Казалось, нужно сделать всего

шаг, маленький шагок к тому, что вот оно – передо мной! Принять решение, выйти из офиса и крикнуть: «Ну все, теперь я сценарист!» И тут же к моим ногам должны были посыпаться работа, предложения, контракты. Унылые офисные будни, глупая, никому не нужная менеджерская работа – совершенно пустая, неблагодарная трата сил. Такая жизнь была не для меня. Я – автор, я – художник, я – создатель. Дело было за малым – решиться. А я все не могла.

И вот мне двадцать семь. У меня диплом Литинститута, год киношколы за плечами. А я все еще продюсер в сфере культуры. Правда, уже с опытом: куча успешных проектов, полезные связи и многообещающие перспективы. Но я вижу, что меня нет в шорт-листе. Нет в шорт-листе того самого конкурса драматургии. Я обновляю страницу, еще и еще – в надежде, что меня забыли, меня просто забыли и сейчас все исправят. Но список остается прежним. И меня попросту в нем нет.

Примерно час я плачу. Пишу куда попало о своем горе: друзьям, коллегам, бывшим, посторонним. Одни сочувствуют, другие не очень. И вдруг звонит рабочий телефон. Кто-то хочет спросить, когда мы проведем оплату. Или где смета, обещанная мной вчера. Или как записаться на курс по истории Средних веков. Горе мое было таким глубоким, а звонок этот таким незначительным, что я перестала сомневаться. Я взяла лист А4 и написала лучшую свою к тому времени пьесу: «Прошу уволить меня по собственному желанию».

Иногда я вспоминаю тот день и думаю: вдруг я ошиблась? Между реальной мной и той, что должна была ответить на звонок, даже не было пропасти. Эти две меня находились в совершенно разных измерениях. Ради успеха остаться нужно было в одном. Такие моменты, вероятно, и называют «жизненным выбором», но тогда это меня не беспокоило. И нет, тогда я не ошиблась точно.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.