

Клим Шипенко решил еще в детстве, что будет либо снимать кино, либо сниматься в кино, однако в киношколе он откровенно скучал, и выбор между философией Тарковского и «Людей в черном» был сделан не в пользу первого. *«Зачем вообще показывать Феллини 14-летним? Или Вендерса? До сих пор помню, как мы смотрели «Положение вещей» в каком-то неудобном зале, а я, когда мне неудобно, вообще не могу ничего воспринимать. Тогда я подумал: если мне нравится американский кинематограф, почему я здесь-то должен учиться?»*

Подумал он об этом в 14 лет, а после 10 класса по программе обмена уехал в США. Сначала была общеобразовательная школа с классом драмы, где они ставили вполне серьезные спектакли, например, «Гамлета», а затем киношкола в Лос-Анджелесе и актерская студия. О своем учителе Сал Дано, Сальваторе Долгано, он говорит как о человеке, который «сформировал его понимание режиссуры». «Какие-то вещи, о которых Станиславский написал тома, Сал объяснял простыми и понятными словами. И я был в восторге от этого, потому что читать Станиславского было скучно, я совершенно не понимал, как этим пользоваться. Возможно, дело в возрасте, и сейчас я, конечно, разобрался бы во всем, но понимать-то мне хотелось тогда, когда я ничего не знал».

После окончания киношколы Клим вернулся в Россию, поработал на телевидении, снял несколько короткометражек, а 11 ноября на экраны выходит его второй полнометражный фильм «Кто я?». Американское образование вкупе с российским менталитетом, как выяснилось, творит чудеса: у нас появился режиссер, который способен снимать хорошие зрительские фильмы. Клим только 27 лет, но при этом все актеры, с которыми он работал, твердят в один голос: «Он знает, чего хочет!» Этим у нас мало кто может похвастаться. В нем нет творческого снобизма, он не закатывает томно глаза при упоминании Тарковского и честно говорит, что Тарантино не входит в пятерку его любимых режиссеров. Мы с ним встретились, чтобы поговорить о новом фильме, но полуторачасовая беседа вылилась в обсуждение кино в целом.

Давайте начнем с того, что вы чудесным образом отличаетесь от большинства российских режиссеров наличием образования...



— Вообще!

— Я имела в виду то, что вы учились в американской киношколе. Ощущаете преимущество?

— Преимущество перед кем? Перед коллегами? Нет. Я вообще считаю, что образование — дело такое, важное, конечно, но не настолько важное, как кинематографическое чутье.

— У нас все продюсеры жалуются на нехватку специалистов. Говорят, что талантливых людей много, а вот профессионалов мало. Один из продюсеров даже

озвучил идею отправлять наших режиссеров на учебу в ЛА.

— Здравая мысль. Разница между российским и американским кинематографическим образованием существует. Я часто это слышу и сам вижу — у меня есть друзья, которые учатся во ВГИКе. В США учат ремеслу, а у нас учат самовыражаться, готовят авторов. Но нельзя сделать человека автором, можно только...

— ...направить.

— Да, но, видимо, у нас направляют в одну сторону. А в Америке учат навыкам, профессии.

— **Очень легко проследить разницу на фильмах. Сравнить, скажем, Финчера и кого-то из наших режиссеров.**

— Конечно, но Финчер вообще нигде не учился.

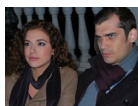
— **Но он прошел школу...**

— ...рекламную. Он снимал рекламу, занимался спецэффектами, учился на площадке. Поэтому он и говорит, что ты не поймешь, что такое быть режиссером, пока не попадешь в ситуацию, когда тебе надо снять пять планов, а получится снять только два. В Лос-Анджелесе действительно учат ремеслу, учат быть готовым к таким ситуациям. Конечно, студентам показывают разные фильмы, но весь артхаус, который превозносится во ВГИКе, там проходит как-то незаметно: вот десятиминутная нарезка из фильмов Тарковского, захотите — посмотрите его фильмы дома. Нет такого: «Внимание! Сегодня мы смотрим Тарковского».

— **На колени!**

— Именно. На колени. Никто его не ущемляет, нет, просто не давят авторитетами. А давят как раз жанровым зрительским кино. И мне это нравилось, потому что я люблю именно такое кино, и Тарковский с Бергманом при всем уважении не мои герои. Когда я смотрел их фильмы, то боролся со сном.

— **По-крайней мере у вас хватает мужества это признать, а не как обычно...**



— Да, но я не вижу в этом никакой проблемы. Что здесь такого?

— **Почему вы выбрали специализацию «оператор»?**

— В Америке все режиссеры...

— ...либо монтажеры, либо операторы...

— ...либо звукооператоры. Изначально на факультет кинопроизводства набирается 30 человек, а дальше каждый выбирает направление, специализацию. Но специализация обязательно должна быть технической, то есть ты не можешь сказать: «Я хочу быть режиссером, и все». Это не техническая специальность, тебя заставляют выбирать: оператор, звукорежиссер, монтажер. И ты изучаешь эту специальность не в теории: есть такой свет, есть такая линза, есть такая камера, а вот, дети, тележка, смотрите, она едет. Нет, ты должен сам снимать, сам выставить свет, использовать ту же тележку. При выборе я руководствовался простой логикой: перемонтировать фильм можно, звук записать с нуля реально, а вот переснять фильм гораздо сложнее. Кино — искусство визуальное, очень важно контролировать изображение. К тому же у меня была прекрасная возможность учиться у Михаэля Балльхауса, гениального оператора, который работал с Фассбиндером и Скорсезе. Практику я проходил на съемках картины «Любовь по правилам и без», потом ездил к нему на семинар в Германию, в **DFFB**. Это очень хорошая киношкола. Мой друг, который ее окончил, любит говорить, что Фассбиндер туда поступал три раза, и его так и не приняли. Может, и хорошо, что не приняли.

— А почему там не остались работать?

— Все мои сценарии, которые я начал писать в процессе учебы, были связаны с Россией или Европой. Про Америку не писалось. Я не очень хорошо понимал, что могу рассказать об Америке такого, чего не было в «Красоте по-американски». Вот такой фильм я бы мог снять, но его уже сняли.

— Вернувшись в Россию, вы начали работать на Первом канале.

— Да, оказалось, что меня тут никто не ждет. Все эти разговоры о нехватке специалистов — болтовня. Никто никого не ищет. Было несколько сценариев, которые я пытался показывать продюсерам через десятые руки, но меня, мягко говоря, посылали. Поэтому пришлось идти работать на телевидение, и то это делалось через знакомого моей мамы, с которым она сто лет назад где-то работала. На Первом я проработал полгода, мы снимали автомобильную передачу, разумеется, творчество там никому особо не нужно было. Машина едет — и хорошо. Зато я познакомился с интересными ребятами, у которых была цифровая техника, и после увольнения я попросил у них камеру, чтобы снять короткометражку. Ее показали на 25 фестивалях, но толку от этого было ноль.

— О чем она?



— История про парня, который видит, как скинхеды в метро пристают к негритянке, и

заступается за нее. Разумеется, его избивают. Она приводит его домой, он влюбляется, потом выясняется, что у нее парень — скинхед.

— **Просто «Санта-Барбара»!**

— Да, запутанная история, но на фестивалях шла на ура. А вторая была по Хемингуэю — «Белые слоны». Но пока я не написал «Непрощенных», никто на меня внимания не обращал.

— **Тяжело, наверное, когда тебе постоянно отказывают.**

— Во мне, наверное, есть какая-то наглость. Когда мне говорят: «Ты идиот!» — я ухожу, конечно, но, думая про себя: «Сами вы идиоты».

— **Это очень полезное качество!**

— В Америке, стране огромной конкуренции, есть отличная поговорка, мне ее повторял мой host father: «Тебе очень много раз будут говорить «нет», в этом нет ничего страшного, потому что сказать «да» должны только один раз. Так и произошло. Но лишь благодаря моей самоуверенности, которая позволяла мне считать всех, кому я не нравлюсь, м***ками. И я по сей день считаю их таковыми.

— **Боб Гэйл рассказывал, что сценарий фильма «Назад в будущее» отвергали около 40 раз.**

— Таких историй миллион! И «Крестного отца» хотели закрывать, и «Бойцовский клуб» никто не хотел делать. Я знал это все, поэтому не терзал себя сомнениями по поводу собственной профпригодности. Сценарий «Непрощенных» многим понравился своей безбашенностью.

— **И тут вы ощутили на себе все радости российского кинопроизводства.**

— Тут я ощутил, да...

— **Будете жаловаться?**

— Да что жаловаться? Бесполезно. Да и грех жаловаться, когда тебе дают деньги. Когда я снимал бесплатно, был безумно благодарен всем, кто согласился прийти хотя бы на час, а тут мне вдруг выдают два миллиона! Я поэтому и не жаловался: понимал, что этот вариант в любом случае лучше. Появилось больше людей, которые были более квалифицированы. Но не все, кстати. Многие из тех, кто работал бесплатно, работали лучше.

— **Потому что желание работать либо есть, либо нет.**

— Если ты не можешь работать за маленькие деньги, ты и за большие не сможешь

работать! Я убивал себя, когда снимал «Подорожник», не меньше, чем я убиваю себя сейчас, когда снимаю кино за деньги. Разницы никакой нет.

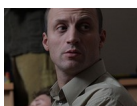
— А с Тимуром Вайнштейном (продюсер «Кто я?», основатель «ВайтТ Медиа» — Прим. КиноПоиска) вы как познакомились?

— Мы с ним были знакомы давно. И он, кстати, меня никогда не посылал, просто у него тогда не было возможности заниматься большим кино.

— Времена «Леан-М»?

— Да, и это был еще не «Леан-М» с миллионом проектов, были «Солдаты», какие-то «Туристы» и еще что-то. Эпопея со «Счастливы вместе» только начиналась, американцы приезжали знакомиться. Я показал тогда Тимуру свою короткометражку, она ему понравилась, и он предложил поработать вместе. Но нам удалось сделать это только сейчас.

— По какому принципу выстраивались ваши отношения режиссер—продюсер?



— У нас с Тимуром очень правильный диалог. Он не тот продюсер, который ставит режиссеру жесткие условия, а я являюсь очень producer friendly режиссером. Я не...

— ...не встаете в позу?

— Почему? Иногда встаю. Но я уважаю Тимура, и мне интересно его мнение. Он не из тех, кто говорит глупости и настаивает на своей правоте: «Не хочу белое, хочу красное!» «Почему?» «А хочу!» Такого не происходит. Тимур всегда может объяснить свою точку зрения, а меня учили слушать продюсера.

— В американском кинопроизводстве продюсер главный.

— Да, и многие режиссеры становятся продюсерами своих фильмов, потому что так проще. Влиятельный продюсер может запросто остановить чью-то карьеру. И, если ты снял провальный фильм, тебе вряд ли дадут снимать следующий. У нас с этим проще, на это вообще не смотрят. Я не про кассовые сборы, а про качество фильмов. Кассовые сборы — это отдельная тема в нашей стране: все понятно и про рынок, и про количество кинотеатров. Но когда все говорят, что фильм ужасен, а режиссер продолжает снимать дальше, это странно. В Америке такого нет.

— А вам ближе американский или европейский подход?

— Подход должен быть индивидуальным. Нас учили слушать продюсеров, не в смысле

подчиняться, а просто слушать. Ушами. Не надо бить тапком по столу и называть его идиотом. Тарантино, конечно, так и делал, он и в морду мог дать, но уже после того, как...

— ...снял «Криминальное чтиво».

— Да.

— А что это был за продюсер? Не Вайнштейн же?

— Нет, не помню, кто. Но он потом говорил: «Больше всего на свете я мечтаю о смерти Тарантино».

— Вас, кстати, обвиняют в подражании Тарантино.

— Да, знаю, но я никогда не был его фанатом, он даже не входит в пятерку моих любимых режиссеров.

— А кто входит?

— Кассаветис, Трюффо, Финчер. Меня еще и в подражании Гаю Ричи обвиняют. С Тарантино все понятно. Во время съемок некоторых сцен «Непрощенных» я говорил актерам: «Ребят, ваши герои видели „Криминальное чтиво“, и им оно нравится, нет ничего плохого в том, чтобы цитировать этот фильм». Так что я сам вам честно скажу, где там Тарантино, и он, кстати, сам мастер цитат и оммажей. Но где они Гая Ричи-то нашли?!

— А вы много оммажей делаете?

— В «Непрощенных» их много, в «Кто я?» почти нет, там только одна осознанная цитата. Но вы же понимаете, что я смотрю много фильмов, и они так или иначе остаются в сознании. Когда ты стоишь на съемочной площадке и придумываешь выходы из ситуации «надо снять пять планов, а снять можно только два», то начинаешь работать на инстинктах, и при этом всплывает что-то, что сидит глубоко в подсознании. Кто-то обязательно назовет это цитатой. Но я киноман, я люблю цитаты, почему бы нет?

— Ваш фильм начался с газетной заметки. Развернутая была история?



— Нет, чуть больше колонки.

— Чем она так вам понравилась?

— Мой отец из Севастополя, и я в детстве проводил там много времени. В ЛА я ностальгировал и читал в интернете севастопольскую газету, где и наткнулся на эту заметку. В этой истории читается детектив. Утро. Дождь. Вокзал. Один человек. Стоит на перроне. К нему подходит милиция, выясняется, что он не знает, кто такой. Чем не завязка детектива?

— **У вас есть любимые кинематографические сюжеты про амнезию?**

— «Помни». Классный фильм. Вообще примеров не так много.

— **В хорошем кино немного. Амнезию любят использовать в сериалах и бульварной литературе.**

— Да, я так и примеров-то вспомнить не могу, тем более про наш тип амнезии. В «Момент» все-таки другая история.

— **Там другая амнезия.**

— Да. Герой прекрасно знал, кто он такой. Кстати, я случайно попал на съемки этого фильма на третий день после приезда в Лос-Анджелес. Я тогда еще не знал Кристофера Нолана, его никто, собственно, не знал. Постоял, посмотрел на Мосс, Пирса и ушел. И на той же неделе так же случайно попал на съемочную площадку «Угнать за 60 секунд», на момент гонки на мустанге в центре ЛА. Я с пляжа ехал, смотрю — съемки, подошел к режиссеру, а тут Кейдж появляется и здоровается со мной — я же рядом с режиссером стою. Я его в кино видел две недели назад дома в Кунцево, а тут он со мной здоровается!

— **Вы же ориентировались на французские детективы. У вас есть любимый автор?**

— Жапризо я обожаю! Это наиболее близкий мне по стилю писатель. Но ни один из фильмов, снятый по его романам, мне не понравился, как-то не везет ему с экранизациями.

— **А вы не думали его экранизировать?**

— Я мечтаю экранизировать «Любимца женщин». Я готов умереть на съемках этой экранизации! Это один из моих любимых романов, он очень кинематографичный и очень сложный, потому и умер бы. Действие происходит во время войны, войны как таковой в повествовании нет, она где-то идет фоном. И никак нельзя перенести повествование в Россию, как у нас любят делать. Снимать нужно так, как написано, с теми фактурами, но это стоит больших денег. Это история любовника восьми женщин, каждая из которых видит его по-своему. Конечно, их должны играть шикарные актрисы из разных стран Европы. Вот моя мечта.

— **А если бы вы о себе фильм снимали, то какой бы это был фильм?**

— «8 с половиной». Это если долго не думать. Наверное, это фильм многих режиссеров.

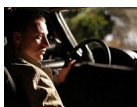
— **А мюзикл «Девять» видели?**

— Да, был очень расстроен.

— **Вы не любите мюзиклы?**

— Я люблю мюзиклы и с удовольствием снял бы мюзикл. Но не такой. Как только я начинаю вникать в историю, начинаются песни, которые не помогают сюжету, а отвлекают от него. Во-первых, сделаны они не очень оригинально, во-вторых, почему они на сцене? Вот представьте, мы с вами сидим, разговариваем, вдруг все исчезает, мы танцуем где-то на сцене, а потом возвращаемся сюда же. Что тут происходит? Ресторан? Интервью?

— **Прекрасные женщины.**



— Да, но поет из них хорошо только Ферги. Но Ферги, простите, певица, она на этом собаку съела. Пенелопа Крус очень эротично спускается по шторе, но зачем ей при этом петь? Она может просто спускаться по шторе! Трейлер у фильма, конечно, был потрясающий, я его показывал всем кастинг-директорам: «Вот какие должны быть актрисы!»

— **Вопрос из вашего фильма «Кто я?» предполагает какое-то самоопределение, поиск себя. Вы себе этот вопрос задаете?**

— Это же вечный вопрос. С одной стороны, я прекрасно знаю, кто я, а с другой, часто не знаю. Я старался сделать так, чтобы персонажи были объединены этим вопросом. Он вроде следователь, он вроде знает, что он следователь, а в глубине души не понимает, на своем ли он месте. А правильно ли я живу, или надо было тогда свернуть направо, а я пошел прямо?

— **А вы разделяете «Кем я хочу быть?» и «Каким я хочу, чтобы меня видели?».**

— Нет, не разделяю. Сценический образ должен в тебе хоть как-то отзываться. Но вопрос самоопределения меня тоже волнует. Не в плане, мол, тем ли я занимаюсь — тут у меня нет сомнений, сомнения бывают в других аспектах жизни. И об этих сомнениях хотелось бы рассказать больше, но, когда ты снимаешь жанровое кино, ты должен соблюдать определенные законы. Ты не можешь позволить следователю и журналистке 15 минут обсуждать их отношения. Да я бы с удовольствием снял еще три сцены с экзистенциальными беседами, и Белый с Толстогановой гениально бы сыграли, но в фильм-то это все равно не вошло бы. У нас детектив. Происходит убийство, и тут ты

говоришь: «Минуточку!» — и 15 минут герои выясняют отношения. Так нельзя, я люблю отступления, но в жанровом кино их надо ювелирно вплетать в конструкцию, чтобы не потерять зрительское внимание. Зритель не хочет ни о чем думать, у него есть попкорн, кола, он уже видел 50 детективных фильмов и на 51-й приходит с настроением «Удивите меня!» Такого зрителя надо брать за... горло и не отпускать. «Какие еще 15 минут про отношения? Что это за сопли? Мне обещали реальный детектив!»

— Почему в России хорошее жанровое кино — такая большая редкость? В Америке с ним все в порядке, в Европе вроде тоже, а у нас что происходит?

— У нас нет людей, которые умеют снимать жанровые фильмы. Я знаю только двоих: Кавуна, который недавно показал, что умеет снимать не только боевики («Детям до 16...»), и Петра Буслова, который может снять и драму, и боевик, и комедию. У него есть желание быть понятым. Не запутанным художником, а понятным режиссером. У моей учительницы по истории искусств был такой значок: «То, что вас никто не понимает, не делает вас художником». Я бы тоже такой носил. Быть понятным, доступным и при этом интересным гораздо сложнее, чем быть сложным, запутанным и никому не понятным.

— Возвращаемся к артхаусу, который вы невзлюбили еще в московской киношколе.

— Артхаус делается элементарно. Рассказываю: во-первых, к каждой склейке прибавляем пять секунд. Можно взять секундомер и отмерить ровно пять секунд.

— Убираем финал!

— Точно. Фильм становится на 30 процентов длиннее и гораздо медленнее. Это хороший тон на фестивалях — медленное кино. Члены жюри на фестивалях спят, а потом еще и призы дают.

— Кинокритики тоже спят, кстати, а потом рецензии пишут.

— Потом из фильма убираем всю музыку и все, что может быть названо клиповостью. Любовь под музыку вообще показывать нельзя, это дурной тон! Делайте так и получайте призы на фестивалях.

— Я буду знать.

— При этом ритм падает, сюжет исчезает...

— ...напряжение падает.



— Напряжения нет, зато есть хороший тон. Склейка вроде не по действию, а какая-то другая. Что же это за склейка такая? Вот эти пять секунд после «правильной» склейки означают, что персонаж задумался о чем-то глобальном. О чем же он задумался? Да ни о чем, просто я тут с секундомером сидел!

— **А следующий ваш фильм будет...**

— ...романтической комедией. Съёмки весной.

— **Обожаю ромкомы! Как и все девочки.**

— Я тоже. Да и девочки, и мальчики, просто мальчики реже признают, как-то немужественно это, что ли. А для меня это желание поэкспериментировать, я же ставлю нас собой эксперименты.

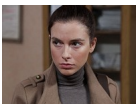
— **Вызов?**

— Конечно, мне интересно поработать в другом жанре, который мне нравится. Я не люблю только ужасы и фантастику. Единственный фантастический фильм, который мне понравился — «Бегущий по лезвию», но его фантастика декоративна, без нее он был бы не хуже.

— **Чем вам фантастика не угодила?**

— Мне неинтересно, как себя ведут люди с тремя глазами, летающие в космос или умеющие разбивать дома ударом руки. Я не понимаю этих людей, я не знаю этих людей и не идентифицирую себя с ними. Когда ты снимаешь фантастику, ты предлагаешь новые правила. Вот чем жанровое кино отличается от артхауса, кстати! В артхаусе нет правил игры, автор придумывает их и навязывает зрителю, при этом зритель частенько не понимает этих правил. Вот смотрите, я сейчас вам предлагаю сыграть в шахматы, правила игры вы знаете, возможно, даже умеете играть — не знаю, хуже или лучше меня, неважно. Так же и с жанровым кино: есть люди, которые разбираются в детективах, например, лучше меня, а есть те, которые в них вообще не разбираются, но при этом основы жанра всем знакомы. А в артхаусе я вам предлагаю сыграть в те же шахматы, но при этом половина фигур будет из шашек, треть — бумажными...

— **...можно мне пару костей из маджонга?**



— Пожалуйста! И тут я вам начинаю объяснять, как ходит та или иная фигура, в чем заключается суть игры, вы, конечно, ничего не понимаете, мы решаем, что легче понять в процессе игры. И вот игра идет, фильм идет, а вы по-прежнему ничего не понимаете!

— **Дети так делают. Они придумывают игры сами и всегда в них выигрывают!**

— Правильно, да. Артхаус — это игра, которую авторы придумывают, чтобы выиграть, а потом заявить: «А вы ничего не поняли, игра-то гениальная!» «Но я же ничего не понял!» «Да я тебе сейчас объясню!» «Да не хочу я в нее еще раз играть (не буду смотреть твой фильм)!» Многие зрители и кинокритики говорят, что это гениально, только потому, что они ни черта не поняли!

— **А король-то голый...**

— А ты думаешь: «Ребята, ну посмотрите, вам же писают на ногу и говорят, что идет дождь!» Дождь идет вот так, а писают вот так. То же самое и с фантастикой: она предполагает новые правила игры. Я могу придумать любой мир и объяснить это тем, что это фантастика. Когда ты существуешь в координатах понятного мира, любой человек может поймать тебя на том, что «так не бывает», и сложнее заставить их поверить, чем сказать: «Я придумываю свою реальность!»

— **А правда, что вы звук стараетесь записывать на площадке?**

— Да, стараюсь, на этот раз получилось. Но это заслуга нашего звукорежиссера.

— **Так проще?**

— Конечно. Моменты нужно фиксировать не только визуально. Я ненавижу озвучку, потому что мало людей могут повторить те же интонации и озвучиваться правдоподобно! Поэтому пытаюсь поймать момент на площадке.

— **Это американская школа. А что еще вы используете из американской школы, что не очень популярно у нас в России?**

— Подготовку. Планирование. Если что-то надо сделать, то это действительно надо сделать, не отложить, перенести или отменить, а выполнить. В Америке другие деньги, поэтому они вынуждены работать иначе. Перенести смену стоит больших денег, вызвать на озвучку Джека Николсона очень сложно. Его надо записывать на площадке. А у нас привыкли к тому, что Герман снимает кино 10 лет, и думают, что они тоже так могут. «Ой, у нас облачко не в том месте, давайте перенесем съемки!» Это расслабляет.

— **У советского кино не было задачи принести прибыль, да и сейчас госфинансирование...**

— Там тебе никто не даст денег просто так. Пожалуйста, снимай хоть всю жизнь, но за свой счет!

— **А сколько съемочный период длился?**

— Два месяца. «Непощенных» дольше снимали.

— В интернете активно обсуждают постельную сцену с Жанной Фриске: вырезали ее или не вырезали, дублеры не дублеры.

— Не вырезали. Не дублеры.

— Я не про это хотела спросить. Как вам кажется, откуда такое отношение, заикленность на сексе в сочетании с отторжением?

— Пуританство. Совок. Секса нет.

— Я не понимаю.

— Я тоже не понимаю. Пуританство, а как еще объяснить? Люди реагируют на секс, но боятся об этом говорить. С матом то же самое, это все наше советское наследие.

— Съёмки опять проходили в Севастополе. Потому что город имеет для вас личное значение?

— Скорее потому, что история там произошла, хотелось ее там и снять.

— Красивости будут? Фиолент?

— Будут. И красоты будут, и некрасивости. Фиолент был в «Непрощенных». В этих двух фильмах я показал весь Севастополь.

— А есть какая-то магия города, почему вас так тянет там снимать?

— Он кинематографичный: Крым, море...

— Но в Крыму много других мест!

— Может, это связано с тем, что я там много времени проводил в детстве. Наверное. Сложно сказать. Это же детская мечта, поймите, я довольно рано начал всем говорить, что буду снимать фильмы. Вы представляете, как круто через 10 лет прийти во двор, в котором ты вырос, и говорить своему художнику-постановщику: «Вот здесь стояла скамейка, вот тут на стене была такая-то надпись, а качели были другие». А соседи-то все те же: «О, Клим приехал, кино снимает. Надо же! Носился тут, дрался, а теперь кино снимает!» Я же когда рос, думал: «Вот здесь я буду снимать, и здесь, и здесь». Так что это осуществление детской мечты.