

После одного из первых сеансов картины «Как я провёл этим летом» на улице заметно потеплело и стало как-то совсем по-весеннему тепло хорошо. Продюсер фильма Роман Борисевич, выходя из кинозала, отреагировал на эти погодные изменения так: *«Кошмар. Для проката хорошая погода редко когда в радость. Если люди предпочтут просмотру фильма прогулку в парке — это катастрофа. Для бизнеса лучше дождь, тогда и кино больше народу посмотрит, и дисков может больше народу купить».*

Несколько лет назад он основал кинопроизводственную компанию «Коктебель», силами которой был сделан недавно вышедший на экраны фильм «Как я провёл этим летом», завоевавший на прошедшем Берлинском кинофестивале трех «Серебряных медведей». А ещё без Борисевича мир не увидел бы таких фильмов как «Свободное плавание», «Волчок», «Коктебель» или «Простые вещи».

Всего за свою карьеру Роман спродюсировал восемь картин, как минимум половина из которых теперь считается образцово-показательными примерами достижений российского независимого кинематографа, а их режиссёры — едва ли не главной надеждой развивающегося отечественного кинопрома.

Разумеется, кроме упомянутых, в России за последнее время вышло немало хороших фильмов, но вот именно «коктебелевские» при всей своей неоднозначности отличаются какой-то едва уловимой душевспасительной человечностью и надеждой на «свет в конце тоннеля», даже в невесёлых историях. **КиноПоиск** не смог пройти мимо такого феномена, и решил познакомиться с Романом Борисевичем поближе и узнать о том, каково это, быть продюсером российского независимого кино...



— Роман, а сложно быть продюсером?

— Продюсером быть не сложно — скорее, приятно. Но ответственно. Потому что окончательную ответственность за фильм несёт именно продюсер, потому что именно с его молчаливого согласия или при его активном содействии снимаются все фильмы. То есть, без продюсера те фильмы, которые мы смотрим, просто бы не появлялись. Соответственно, на продюсера ложится большая ответственность, потому что эти все фильмы ассоциируются в том числе и с ним. У продюсера этих фильмов может быть больше, чем у режиссёра, потому что за один и тот же период действующий продюсер делает больше картин, чем действующий режиссёр. Поэтому, мне кажется, раз на него возложена гораздо большая ответственность, то и «печати» его фильмы на нём оставляют более сильные.

— А ты всеми фильмами доволен?

— Я не доволен ни одним фильмом, потому что считаю, что лучший фильм — ни я, ни один из режиссёров, с кем я сотрудничал или буду сотрудничать — ещё не снят. Но

каждый последующий фильм является новой ступенькой к этим лучшим фильмам. И, что интересно, то же самое мне сказал Алексей Попогребский, когда я очень сильно расстроился, что мы в Берлине не получили главный приз за лучший фильм... Ну, наверное, как и любой вменяемый человек расстроился бы. И вот Алексей вышел и говорит: «Не расстраивайся. Поверь мне, что лучшую картину ни я, ни ты ещё не сделали, а если бы и сделали, то тогда нам бы уже было некуда расти». После чего я успокоился, потому что действительно понял, что всё лучшее — только впереди. Иначе как работать?



Разумно... А сильно вмешиваешься в процесс создания фильма? На съемках «Как я провёл этим летом» весь съёмочный период присутствовал?

— Нет, за все три месяца съемок я был там только две недели, но их мне хватило, чтобы убедиться, что всё идёт так, как мне всё представлялось, и что должно благополучно завершиться — в лучшем варианте. А вообще я стараюсь, так сказать, незримо присутствовать на площадке — когда ни над кем не довлею, не стою — стараюсь делать так, чтобы меня не было заметно, даже если я и присутствую на съемках, потому что я не раз слышал, что и режиссёр, и вся съёмочная группа — не очень любят, когда я приезжаю, потому что они тогда себя сразу начинают чувствовать достаточно скованно. Я именно поэтому стараюсь на площадке быть тише и незаметнее.

— Ещё для меня важно то, что если ты поверил в режиссёра, в съёмочную группу — во всех — возложил на них надежды, то, наверное, нужно им полностью доверять, и не стоит влезать с советами на середине пути или даже в конце. Подтвердил, что тебя устраивает сценарий, режиссер и группа — всё, не дёргайся, потому что отступить некуда, и менять коней на переправе уже не имеет смысла. Подстрахуй, помоги, подскажи, но ни в коем случае не влезай, потому что только в голове у режиссёра находится полная картина. У продюсера, конечно, тоже может быть своё представление о фильме, но это представление у всех разное в принципе — дай другому режиссёру такой же сценарий, он его совершенно по-иному экранизирует. Поэтому, здесь нужно просто постараться настроиться на волну режиссёра, прочувствовать то, что он хочет сделать и сказать. И если ты изначально почувствовал, что, да, действительно, ты, пожалуй, готов подписаться под тем, что он тебе предлагает, и хотел бы сделать то же самое, то дальше нужно только помогать, а не мешать ему реализовывать этот проект.

— И этот подход себя оправдывает?

— Если честно, пока где-то процентов на 70. Иногда я жалею о выбранной позиции.

— Вообще, если человеку на какие-то ошибки или недочёты указывать сразу, то, как правило, он сразу всё исправляет и на выходе — всё хорошо. Но в таком случае человек не всегда понимает, в чём именно была ошибка. Поэтому в том, что не влезая в процесс,

а отхожу в сторону, я нашёл и свои «плюсы»: когда картина уже готова, и ошибки, на которые я указывал, но не настаивал на их устранении, оказываются видны всем участникам кинобизнеса — это и журналисты, и кинокритики, и другие продюсеры, наверное, мы получаем самый правильный и единственно верный урок для нашей отрасли, потому что по-другому будет не ясно. То есть если исправить их на стадии монтажа или во время съёмочного периода, то, когда картина завершена, и всё получилось, то это и не считается ошибкой — её просто нет. Но когда картина вышла с ошибками, на которые все указывают, то, наверное, это самый правильный урок, и вот здесь я пока считаю, что идти по этому пути можно. Но это исключительно в проектах нашей компании (Кинокомпании «Коктебель». — Прим. ред.). Безусловно, продюсерское коммерческое кино должно делаться по другой схеме и с другими механизмами, и как раз в коммерческом кино главную роль играет уже именно продюсер.

— То есть у вас в компании коммерческое кино не снимается, а снимается арт-кино?

— Ну, «арт»-кино я бы его не назвал... Скорее, авторское кино для думающих людей, кино с ярким узнаваемым режиссерским почерком, с высказываниями или образами, которые имеют под собой те мысли, которые эти режиссеры хотят донести до зрителя и показать их ему.

— А деньги такое кино зарабатывает?

— Если не смотреть на прямую рентабельность...

— Показатели бокс-офиса?

— Да, это, грубо говоря, сравнение бокс-офиса с бюджетом. Так вот, по такой схеме из наших фильмов буквально единицы будут рентабельными. Если же смотреть на то, что львиную долю фильмов мы сняли при участии и поддержке Министерства Культуры и других наших партнёров, то тогда можно сказать, что наше кино — бизнес. Цель «заработать денег» во время разработки проектов не является определяющей, но, в то же время, мы не альтруисты, и не работаем исключительно ради любви к искусству. Да, если бы мы хотели заработать гораздо больше денег, то мы бы занимались другими фильмами, и это было бы и гораздо проще, и прибыльнее, но, безусловно, те картины, которые мы делаем, в результате, кроме морального удовлетворения, удовлетворения плодами работы, нам тоже какую-то прибыль приносят.

— То есть тебя, как автора проекта...

— Скорее, соавтора...

— ...соавтора проекта, устраивает и слава, и деньги, которые ты получаешь от работы.

— Безусловно. Мне кажется, это самая идеальная ситуация. Понятно, что всем всегда

хочется больше и денег, и славы, но меня больше устраивает положение вещей, при котором существует некий баланс, при котором есть и признание коллег (особенно на международных фестивалях) и зрителей, и когда ты получаешь какой-то финансовый результат, на мой взгляд, вполне достаточный — наши авторы и режиссёры, мне кажется, не бедствуют. Вот к этому, мне кажется, стремится любой продюсер. Да, наверное, в любом бизнесе или творчестве каждый человек стремится к такому балансу.



То есть, тщеславием здесь и не пахнет?

— Мне кажется, это не тщеславие в чистом виде, потому что нас (тут я могу говорить только за нашу компанию), прежде всего, интересует каждый конкретный фильм, который мы делаем. Очевидно, что в определенной мере тщеславие есть у каждого человека, вопрос — сколько этого тщеславия именно в тебе? Тут есть тонкий момент... Я думаю, что у нас, у меня, тщеславие, безусловно, есть, но только в хорошем понимании этого слова. Ни в коем случае это не снобизм, не зазнайство, не высокомерие, а такой вот небольшой процент тщеславия, которое необходимо для того, чтобы стремиться к чему-то новому, лучшему — как в спорте. Без этого невозможно, мне кажется.

— А вы, продюсеры, используете какие-нибудь формализованные критерии для оценки качества фильма, перспективности материала?

— Для меня всё основывается на каких-то внутренних ощущениях. Мне кажется, кино невозможно как-то объективно измерить, оценить. Сам по себе такой подход субъективен. Поэтому, это совершенно нормальная ситуация, когда хорошее кино может не получить призов на фестивалях и вообще пройти в прокате незамеченным, и, наоборот, не очень удачное кино может получить огромное количество призов и побить какой-нибудь рекорд бокс-офиса. Здесь все критерии оценки очень и очень условны. Поэтому мы просто допускаем, что, да, если фильм получил огромное количество призов, скорее всего, он хороший. Если фильм собирает большую кассу, то, скорее всего, те задачи, которые ставили его продюсеры и режиссёр в данном коммерческом проекте, реализованы сполна. Но, опять же, на мой взгляд, это всё очень натянуто и не может быть категоричным, чтобы достоверно сказать: «Этот фильм хороший, а этот — плохой». Всё находится на таких тонких гранях, которые довольно сложно пересекаются. Вот, к примеру, фильм Алексея Попогребского «Как я провёл этим летом». Понятно, что он — не блокбастер. Но это как раз та картина, которой Алексей попытался приблизиться к аудитории — собственно, этим мы всей компанией от проекта к проекту и занимаемся. Он попробовал сделать то, что, как мне кажется, пытаются сделать все режиссёры — объединить художественные достоинства и смысл некой жанровостью, то есть, он попытался объединить художественное и зрительское кино, и мне кажется, это у него получилось. При всех, наверное, возможных нареканиях как к художественным, так и к элементам зрительского кино, Алексей, мне кажется, добился хороших результатов.

— А какие у тебя, как у продюсера, к фильму претензии и, наоборот, что, ты считаешь, удалось в картине?

— Знаешь, для меня он получился на все 100%, потому что ровно то, что мы проговаривали за год до съемочного периода с Алексеем, я и получил на выходе, уже на монтажном, можно сказать, столе. Поэтому, каждый конкретный проект оценить, плох он или хорош, тяжело, но у меня есть те, которые просто ближе, которые просто нравятся субъективно. Про другие — я понимаю, что они тоже хороши, но не являюсь их зрителем... Тем не менее, на мой взгляд, «Как я провёл этим летом» — один из самых удачных, в широком кинематографическом смысле, проектов нашей компании. Наверное, самый удачный.

— Как зритель скажу, что самый красивый — точно. Не берусь судить сам фильм, но его картинка завораживает. Прости за глупый вопрос, но так получилось благодаря той пресловутой камере RED, которой снимали фильм, или просто мы видим ровно то, что хотели получить на выходе режиссёр с оператором?



Я думаю, тут все факторы сыграли общую роль, которая пошла на пользу картинке: это и безусловно удивительные чукотские пейзажи, это и работа оператора Павла Костомарова, это, однозначно, и заслуга Алексея Попогребского — потому что всё то лучшее, что есть в картине, получилось не без его участия. В каждом кадре, даже то, что к режиссёру напрямую не относится, — везде есть участие Алексея. Вообще, Алексей — технически очень подкованный режиссёр, я таких людей ни разу до него не встречал. Очень много моментов, которые мы потом очень удачно использовали, он предугадал еще на стадии подготовки. Безусловно без камеры RED мы бы тоже не обошлись, но сама по себе картинка — это результат не только камеры, но и постпродакшна. Хотя ту же камеру RED мы с Алексеем обсуждали ещё задолго до съемок. На момент начала съемочного периода камера RED была едва ли не единственной цифровой камерой, выдающей практически кинематографическое качество — чтобы понять, что фильм снят на «цифру», нужно быть высоким специалистом. Потом, мы работали в довольно обособленных условиях, и у нас не было возможности отправлять снятую плёнку на проявку в студию, чтобы понять, есть брак или нет, потому что единственный доступный самолёт летал раз в две недели. Поэтому, плёнка для нас просто не подходила. Плюс, во время съемок практически всё время была температура в районе «нуля» и иногда бывали заморозки, что для камеры очень и очень тяжелые условия. Ну, и технические возможности REDa были несопоставимы с обычной кинокамерой, потому что камера позволяла снимать некоторые долгие сцены в реальном времени — мы просто оставляли камеру на 24 часа и потом просто монтировали материал. Столько плёнки мы бы себе не смогли позволить.

— Потом, у Гриши был дубль, который длился больше сорока минут, когда он в ожидании сидит у передатчика, ждёт от «большой земли» уточнения, когда будет борт.

Такое муторное, мучительное ожидание зрителю может не понравиться, но оно намеренно было снято Алексеем одним сорокаминутным дублем, в котором Гриша действительно сидел, томился, ждал. И если зритель за те несколько минут на экране, когда Гриша ждёт ответа, тоже утомится — это не случайно, это намеренный ход.



Да, донести до зрителя всю муторность течения времени в такой экспедиции — уметь надо...

— Безусловно. Без первой тягучей половины зритель просто не оценит по достоинству, и не проникнется, не провалится в сюжет, не получит того напряжения от второй части. Это всё сделано намеренно. Безусловно, можно было бы сделать и 90-минутную картину, она смотрелась бы легко, на одном дыхании, но пропало бы вот то переключение зрителя, когда одну часть фильма он действительно в томлении и ожидании ёрзает в кресле, а во второй части фильма, застывает в кресле и весь погружается в кино. Я несколько раз наблюдал за большими залами, даже в Берлине, и, действительно — люди всю вторую часть сидели, не двигаясь. Берлинский зал был вообще очень сложным — люди долго не понимали, что происходит в фильме, русских там почти не было, но потом наступил тот «золотой» момент, когда я понял, что фильм полностью забрал людей, и их уже не оторвать от экрана. Для меня — это та самая «магия кино». Я прошу прощения у зрителей за Алексея, но это намеренный ритм, который помогает и понять, как течёт время там, на месте, и ввести зрителя в то тягучее состояние, благодаря которому потом зритель по-другому воспринимает происходящие события во второй половине нашей картины.

— Вот ты говоришь, что боялся реакции зарубежных зрителей. Наше кино настолько неуниверсально и непонятно?

— Я недавно задумывался о том, почему зрителю трудно или неинтересно иногда смотреть российское кино, и понял, что мы живем в противоречивой ситуации, когда мы, с одной стороны, привыкли видеть на экране преимущественно американские стандарты, а кино у нас делают наследники советской кинематографической школы. В советском кинематографе не было целью — добиться коммерческого результата. Там ставились разные цели, в том числе и художественные, и идеологические, и пропагандистские — каких только не было, но коммерческая цель никогда не была главной. В американском же кино абсолютно любая картина делалась лишь с одной целью — заработать денег. Больше производителей ничего не волновало. А каким это достигалось способом — через высокохудожественное кино, или же через эксплуатацию эмоций зрителя — было уже не так важно. Фильмы ужасов приносили огромные прибыли, например. А наше кино всё время держалось на какой-то идее. И тех же фильмов ужасов у нас не было. И вот то, что люди часто путают пути становления кинематографа в нашей стране и в Америке, в частности — большая ошибка. Поэтому, наше кино всегда держалось на какой-то идее, которая не касалась денег, а в

Америке это была исключительно коммерческая идея, которая художественными качествами и средствами кино была лишь подкреплена. Перед ними не стояло цели — снять художественное кино. Всё равно всё упиралось в деньги. Сейчас, может быть, они чуть-чуть поменяли что-то за последнее время, но я не уверен, что у них что-то коренным образом изменилось в этом во всём.

— Поэтому, те фильмы, которые мы снимаем, или похожие на них — они, безусловно, нужны для того, чтобы человек мог хоть когда-то задуматься — в нашем безумном жизненном ритме даже не успеваешь остановиться для того, чтобы задуматься, переосмыслить и даже хотя бы осмыслить то, как ты живёшь, и что происходит вокруг. То есть, сплошной «энтертейнмент» — это, безусловно, хорошо, я и сам его люблю, и, в общем, смотрю гораздо чаще, чем высокохудожественное кино, но эти жанры не должны ни в коем случае исключать друг друга. Это два разных полюса, поэтому, нужно смотреть и то, и то. Точно так же, как и снимать — и то, и то. То есть они не могут взаимозамещать друг друга. Они могут идти только параллельно. И, в идеале, опять-таки, если когда-нибудь — эти удачи очень редки — эти направления пересекутся. Вот это, я думаю, мечта любого кинематографиста — найти это пересечение линий художественного и коммерческого. Над этим мы и пытаемся работать. И я очень надеюсь, что хотя бы маленькими шажками мы к этому будем приближаться и когда-нибудь приблизимся.



Скажи, опыт каких продюсеров для тебя является образцово-показательным?

— Мне нравятся почти все картины двух продюсеров: Эндрю Дж. Вайны и Марио Кассара, которые делали «Терминатора», «Рэмбо» и всё остальное. Но в один прекрасный момент мне рассказали, что их компания была чистой воды «пирамидой» для «прокачивания» денег. И она изначально была обречена, хотя картины были шикарнейшие. То есть, люди изначально вошли в кино не для того, чтобы делать шедевры, а с совершенно другими намерениями. Показательно, что они добились высоких финансовых результатов, но сам их подход был принципиально неверен. Братья Вайнштейны работали, кажется, по такому же принципу, вероятно, от того у их «Мирамакса» и возникло столько проблем. Удачный, безусловно, продюсер — Джерри Брукхаймер. Джоэл Сильвер — тоже. То есть имена всех этих продюсеров — это гарантия качества. Вот если добиться такого уровня мастерства, когда даже не важно ни имя режиссера, ни название фильма, ни актерский состав — для меня это безусловная гарантия качества, вне зависимости от того, в каком жанре фильм снят. Главное, что я могу смело идти и получить то, за чем я пошел в кино. И это очень важно, потому что, к сожалению, в нашей стране, наверное, может быть, Сельянов как-то похоже работает — его фильмы узнаваемы. Их, конечно, трудно сравнивать, но ты приблизительно знаешь, чего от них ожидать. Вот это, наверное, очень важно. Еще меня восхищал продюсер Карло Понти — у него тоже достойнейшие были картины. В целом, таких продюсеров, которые стали брендами, наверное, много — я просто самых

известных назвал.

— А как режиссер для меня эталон — Эд Вуд. Потому что такое желание, как у Эд-Вуда, снимать фильмы — дай бог каждому режиссеру иметь. То есть тут дело даже не в конечном продукте, хотя он всё равно вписал свое имя в кинематограф и о нём знает гораздо больше людей, чем о более достойных режиссёрах. Но он тоже внёс свой вклад, я считаю. И это очень важно — показать на своем примере, что желание снимать кино, когда оно по-настоящему сильное, заслуживает того, чтобы увековечиться на этом небосклоне.

— **А какое кино ты чаще всего смотришь как обычный зритель?**



Как ни странно — драмы. «Спящие» — один из самых любимых фильмов.

— Я вот на досуге про гангстерские фильмы думал... Скорсезе же, например, всё время снимает драмы, и даже «Остров проклятых», по большому счёту, это тоже драма. Если разобраться, в фильме есть элементы триллера, но, в целом, это — драма чистой воды. Вот, «Казино» — тоже драма, производственная. «Зеленая миля» — тоже драма. Вот меня такие драмы интересуют. И, конечно же, во всех этих фильмах должен быть крепкий сюжет и сценарий. Плюс — режиссура. Я понял, что все развлекательное кино я смотрю, в основном, художественно-информационно, а вот драмы я смотрю с каким-то таким трепетом... И по-настоящему получаю большое удовольствие.

— Когда ты идешь на какой-нибудь боевик или комедию, то ты знаешь, что ты получишь какой-то ожидаемый «минимум», а по-настоящему хорошие драмы снимаются редко. К сожалению, у нас в стране драмы, мне кажется, не очень любят, потому что понятие «кино-драмы», как и «артхаус» у нас настолько размыли, что стали в эти понятия сгребать всё подряд. А драмы есть совсем разные. Есть и такие, которые дадут фору любому кино. Тот же «Искусственный интеллект» — драма, и таких фильмов огромное количество, которые и задевают за живое, и заставляют задуматься, и напоминают о том, что ты — человек.

— Возможно, подсознательно меня любовь к этим драмам и ведёт, поэтому, мы драмы и снимаем. Тот же Попогребский — драмы снимает...

— **Роман, а что нужно, чтобы сложилась, наконец, российская киноиндустрия, которая могла бы произвести кино — те же хорошие и качественные драмы?**



Нужно, чтобы век прошел, начиная годов с двухтысячных. Словом, должно пройти

время.

— Я долгое думал о том, почему у нас, несмотря на то, что любителями «хоррора» себя называет довольно большое количество людей, сами фильмы ужасов даже на ТВ редко показывают (даже тот же телеканал ТВЗ постепенно от них отказывается), и на DVD они плохо продаются. А, между тем, в Америке совершенно левой ногой сделанный фильм ужасов имеет свою аудиторию, и довольно серьезную. Все дело - в менталитете и традиции. «Человеки-волки», «Дракулы», «Франкенштейны... Они стали основой для «мерчендайза», на котором выросло не одно поколение — даже наши сверстники впитывали с молоком матерей, как и эти их «Хэлловины» всякие. А у нас такие традиции вряд ли приживутся, потому что они не возведены в культ. У нас нет истории жанра «хоррора» как такового.

— Одного «Вия» мало?

— Конечно. Кроме него был еще арабовский «Господин оформитель», но это всё не то. Да и «Вий» — не оригинальная история, а, скорее, фольклор.

— В советское время популярностью пользовались фильмы, которые сейчас нам не показались бы коммерчески привлекательными — например, «Асса» или «Иди и смотри». Вот не помню, собрал ли «Солярис» хорошую кассу, но я помню огромные очереди в кинотеатры.

— Если я не ошибаюсь, то «Андрей Рублев» по официальным данным собрал как-то безумно мало...

— Если и так, то, наверняка из-за того, что его могли показать с опозданием. Потому что фильм долго пролежал на полке. Но я, опять же, помню очереди на него.

— Короче, очень сложно перенастроить ту систему кинематографа, который был, и сделать из неё американизированную систему зарабатывания денег, поскольку отличительные черты советского кинематографа — это идейность и художественная ценность, на них всё держалось, и, поэтому так трудно эту систему перестроить в коммерческий механизм.

— Такой вопрос «обо всём»: как продюсер и дистрибьютор, будь такая возможность, из мирового кинематографа какие фильмы ты бы хотел выпустить на экран сам?

— Ну, тут я не буду оригинальничать, я конкретные названия указывать не буду, скорее, пойду по самым известным продюсерам и режиссёрам: это, естественно, Кэмерон и Спилберг, это и Барри Левинсон, это и два моих самых любимых режиссёра, хоть и не самых кассовых — Оливер Стоун и Мартин Скорсезе. Еще нравятся, некоторые фильмы Тома Тыквера. У того же Спилберга можно брать буквально все картины, начиная с «Дуэли», и заканчивая... Какой у него был последний фильм?

— Из последних? «Война миров», «Мюнхен»...

— Вот «Война миров» мне как раз не очень... «Мюнхен» — шикарный. Наверное, на «Мюнхене» и остановимся.

— А последний «Индиана Джонс»? Он же тоже спилберговский...

— Нет... Остановимся на «Мюнхене»...

— Еще для меня гарантом качества является авторство Стивена Кинга. Во всех историях, как бы их ни портили сценаристы и ни убивали режиссёры, всё равно, кроме мистики, остаётся что-то общечеловеческое.

— И лучшая его экранизация, конечно же?..

— Ну, вот, «Зелёная миля», как я уже говорил. «Оно» — бесподобный. «Кладбище домашних животных» — очень любопытный. «Противостояние» — отличный.

— А «Мгла» или «1408»?

— Ну, во «Мгле» еще есть определённая узнаваемость Кинга, а в «1408» её для меня остаётся чуть меньше... Я просто не читал ни одного его произведения бумажного... Но те образы, подтекст которые я видел в фильмах по его сюжетам, хоть и в достаточно «попсовой» форме, но доносят до зрителя какие-то истины — для меня вот это очень важно. Мы тоже пытаемся сделать что-то похожее, но через более сложную структуру наших художественных фильмов...

— Ага, то есть в ваших фильмах всё-таки идеология есть?..

— Ну, я бы ни один фильм не запустил бы, если бы не был согласен с его позицией, с тем, что хочет сказать режиссёр. Другое дело, что это может считываться в неполной мере или не считываться вообще, но каждая картина — это высказывание, с которым я полностью согласен и под которым я полностью подписываюсь. Собственно, если бы я умел снимать, я, может быть, и сам бы то же самое высказывал, но раз я такой склонности не имею, использую для этого коллег-режиссёров. Но если я с позицией автора не согласен, то фильм выпускать не буду.

— А если «партия прикажет»?

— Ну, я надеюсь, что мы живём всё-таки не в той стране, чтобы партия приказывала... Ну а что она прикажет? Если это будет какой-нибудь патриотичный фильм, то я с удовольствием за него возьмусь. Я достаточно хорошо отношусь к патриотизму и ко всем таким вещам. Я с большим удовольствием смотрю фильмы, как новые, так и старые о Великой отечественной войне, меня часто берет гордость за какие-то наши достижения. То есть я абсолютно нормальный человек, и, если история мне понравится, если я найду в ней то, с чем я полностью согласен, то я с удовольствием с ней запущу. То есть, это

не значит, что это будет какая-то агитка, которая мне не интересна или не близка. Я ни в коем случае не чувствую себя диссидентом, и если будет идеологически правильный сценарий, то почему бы и нет?

— Даже если это будет идеологическая пустышка?

— Знаешь, даже в пустышке можно найти много интересного. Всё зависит от того, как эту пустышку реализовать и снять. Очень много будет зависеть от режиссёра, который сможет заложить какой-то иной смысл в эти пустые моменты, поэтому тут надо отталкиваться и от истории, и от режиссера, который сможет из любого материала сделать достойную картину.

— Вообще, я мечтаю сделать такой проект, который и смог бы выдержать испытание временем, и был бы оценен и коллегами, и зрителями — надо же после себя хоть что-то оставить. Поэтому, мы, когда делаем наши фильмы, стараемся к такому синтезу стремиться. Да и вообще, я в кинопроизводство-то пошёл из-за того, что у меня родился сын, и я подумал: а что останется после меня, чем будет гордиться сын? Это был мощный импульс для меня. Я надеюсь, что те фильмы, которые мы делаем, все равно останутся во времени.

— А какие фильмы ты бы уже не постеснялся показать сыну?

— Да он видел почти все. Единственное, я ему только одну картину не показывал — «Сказка про темноту». Только потому, что мне кажется, что она для него рановата, несмотря на то, что он даже «Волчок» смотрел. Он вообще наши коктебелевские фильмы по несколько раз смотрит: сначала — в монтажной версии, потом — в готовой, потом — на премьере, потом — на фестивале... Он наши фильмы, кажется, уже наизусть знает и цитирует. Вот перед ним мне ни за одну картину не стыдно. Все ему нравятся, особенно, что для меня стало и странным, и приятным сюрпризом, ему нравятся картины Бориса Хлебникова. Он очень любит Васю Сигарева, и Яну Троянову, и Алексея Попогребского — на его фильмах он даже со мной и на съемках был, и помогал нам по нему очень много. Но по рейтингу фильмы Хлебникова у него на первом месте.

— Не боишься за детскую психику?

— Знаешь, из-за своих картин не боюсь. Потому что, считаю, что для моего сына они несут только положительные эмоции, потому что с их помощью мне проще объяснить, что хорошо, а что плохо, чем на словах. И именно на своих фильмах, мне это сделать намного проще. Он понимает, что фильм — это наглядная история, поэтому, даже если он не до конца постигает всю суть фильма, то хотя бы отделить хорошее от плохого в истории он уже вполне может. По-моему, это уже неплохо.