

Валерий Тодоровский: «Сериял не может быть элитарным, но он должен быть качественным».

«СКН» продолжает дискуссию о телесериалах. Сегодня наш собеседник – кинорежиссер и продюсер Валерий Тодоровский, заместитель генерального директора телеканала РТР по кинопроизводству. Под его руководством созданы несколько сериалов, которые пойдут в эфире РТР этой осенью: «Семейные тайны» (24 серии, реж. Елена Цыплакова), «Когда ее совсем не ждешь», реж. Александр Аравин, «Закон» (24 серии, реж. Александр Веледницкий), «Каменская-2» (реж. Юрий Мороз), «Бригада» (12 серий, реж. Алексей Сидоров), «Леди на день» (2 серии, реж. Дмитрий Астрахан), «Воровка» (52 серии, реж. Юрий Бельский), «Мамука» (16 серий, реж. Евгений Гинзбург), «Маросейка, 12» (16 серий, реж. Игорь Апасян).

Прежде всего следует четко обозначить термины «телевизионный художественный фильм» и «мыльная опера», «ситком», «мини-сериал» – говорит Валерий Тодоровский. Цели их различны, технология и стоимость производства – тоже. Чаше всего их делают и различные люди. Некоторые способны снять «мыльную оперу» (кстати, в нашей стране это – довольно узкий круг профессионалов), но не смогли бы сделать что-нибудь другое.

Для начала мы и попытались разделить понятия («мухи – отдельно, котлеты – отдельно») и понять, чего мы хотим. А хотим мы, чтобы были и «мухи», и «котлеты». Только нужно, чтобы все это имело свое лицо и при этом максимально соответствовало уровню современной аудиовизуальной технологии и индустрии. Собственно, индустрия как таковую мы и хотим создать, для начала – телевизионную. И я, как человек киношный, хотел бы создать и киноиндустрию.

Если говорить о телевизионных художественных фильмах, которых снимается сейчас достаточно много, то мы сделали упор на современную российскую реальность, рассказанную в форме, скажем так, русского художественного телевизионного романа. Сериалы «Московские окна», «Закон», «Семейные тайны» и кое-что еще из того, что у нас в работе, – это именно телероманы, где может быть, жанровая составляющая не так уж и важна: зрителю предлагаются не детективы, не триллеры, не комедии, а некие реалистические рассказы про современную жизнь. При этом мы, конечно, помним, что сериал по определению не имеет права быть скучным. Это абсолютно невозможно. Элитарных сериалов не может быть. Если какой-то сериал смотрит и элитарная публика, значит, его смотрят все.

Нашу основную тему я бы определил как отношения человека с новой реальностью: новая страна, новые правила игры, новые поколения. Новые люди и старые люди в новой стране. Берите, снимайте, рассказывайте про них. Потому что, помимо развлечения, и скажем прямо, некоторого утешения, такой сериал имеет функцию некоего зеркала, в котором можно увидеть себя, свою жизнь, свои страсти, свои проблемы, успехи, неуспехи, провалы, поражения, открытия. Вот это для меня и есть самое интересное.

Естественно, каждый сериал – это авторская работа. В первую очередь – для режиссера, продюсера, артистов – словом, всех, кто занят в проекте. Наши сериалы не похожи друг на друга, и это была главная цель. С осени, если все пройдет благополучно, мы начнем показывать наши фильмы. Пока рано говорить о том, достигнута ли поставленная нами цель, но все же мы к ней сделали шаг. И зрителю должны это оценить. Будет страшным разочарованием, если окажется, что люди не готовы смотреть в это зеркало, что они предпочитают смотреть только какие-то развлекательные истории – кстати, их мы тоже предусмотрели, потому что телевидение не может так сильно рисковать, чтобы забыть о развлекательной продукции... Такова, в общих чертах, наша основная концепция и позиция.

Кроме этого, мы хотим наладить индустриальное производство «мыльных опер» и «ситкомов». Но опять же – не по принципу хаотических попыток, а по технологиям, основанным на понимании того, что это за жанр, для кого он, как он должен выглядеть. Мы далеки от того, чтобы относиться к такому сериалу как к низкому жанру. Просто мы понимаем, что это не кинофильм, это другой вид творчества, у него другие законы композиции, у него есть свой зритель.

И третье: есть намерение снимать мини-сериалы, которые мы для себя называем «элитными», – не очень длинные (по 6-8 серий), снятые на пленку «Кодак» телефильмы, которые от общего потока отличаются прежде всего зрелищность, изобразительное качество и некая исключительность темы. Могут привести пример: «Граница» А.Митты – как раз то, что в нашем понимании называется «элитным сериалом», который выделяется из потока и стоит как бы сам по себе. Вот мы и хотели бы делать каждый год минимум два (а лучше – 3-4) таких мини-сериала.

Практикуется ли на РТР некое перспективное жанрово-тематическое планирование? Безусловно. Во-первых, мы действуем в тесном контакте с социологической службой, которую возглавляет профессор В.П.Коломиец, крупнейший в нашей стране специалист по социологии телевидения. Он проводит фокус-группы, дает свои рекомендации. Но в принципе сама по себе профессия продюсера включает в себя умение угадывать. Например: что будут смотреть через год? Совсем не обязательно то, что смотрят сегодня. Поэтому мы и ломаем голову, пытаемся понять, какое кино – в каком жанре, в какой интонации, о чем – нам надо готовить на будущее. Ведь мы очень хорошо понимаем, что, во-первых, телесериалов сейчас делается много, в производство их втягивается все больше и больше способных людей, конкуренция все выше, и для того, чтобы достойно выглядеть на этом фоне, нельзя успокаиваться ни на минуту. И наша новая программа, которая существует пока только в виде неких идей, уже значительно отличается от той, которую мы осуществляем сейчас.

Да, у нас есть редакторский отдел, где работают 3 человека. Они читают сценарии, встречаются с авторами, имеют возможность в какой-то степени влиять на то, что пишут сценаристы. В случае чего мы можем привлечь к сценарию доработчика. Мне кажется, что кино и телевидение – это вообще в достаточной степени продюсерские виды творчества. Здесь не может быть творческой свободы в вульгарном смысле, то есть не может быть бесконтрольного и безответственного автора, потому что есть реалии, которые нельзя нарушать. Мы утверждаем и сценарий, и режиссера-постановщика, и исполнителей главных ролей. Однако после того, как мы решим, что какой фильм будет делать (и с кем в команде), творческая группа отправляется, так сказать, в свободное плавание. Мы можем вмешаться только в случае какого-нибудь форс-мажора: если станет ясно, что производство буксует, что фильм снимается какой-то «не тот», что назревает явная творческая неудача. А во всем остальном группа работает совершенно свободно.

Между прочим, с началом сериального бума одной из самых дефицитных оказалась профессия сценариста. Остро не хватает сценаристов-профессионалов. Ведь, к сожалению, во ВГИКе нас в свое время (не знаю, как сейчас, боюсь, что не намного лучше) довольно мало учили непосредственно ремеслу. Я уж не говорю о том, что в те времена у нас не было такого понятия, как «сериал», но в принципе, само по себе ремесло кинодраматурга, которое, разумеется, вырабатывает-

ся долгие годы, кровью и потом, – вот это понятие было. Например, покойный В.С.Фрид учил ремеслу, и не случайно у него столько учеников, которые выжили в сегодняшнем кино. Но Фрид просто и сам по себе, по складу своей природы был человек мастеровой, и его (то есть совместные с Дунским) сценарии тоже были крепкие. Однако он был, скорее, исключением. В основном, из нас готовили эдаких «вообще творцов», на всякий случай. Поэтому сейчас в нашем кино есть замечательные авторы, которые могут написать за год один хороший сценарий. Только в сериальном деле такие темпы неприменимы. Ведь тут работает команда, сроки – очень сжатые. К сожалению, приходится констатировать, что иной раз и хотелось бы кого-нибудь привлечь к работе, чтобы расширить круг авторов, да некого. Умеет ли человек работать или нет – это не зависит от того, знакомы ли вы лично, учились ли вместе во ВГИКе или в школе, или ваши родители дружили. Любый автор, приходи он хоть с улицы, тут же получит у нас работу, если он обладает этими профессиональными качествами, и дальше будет востребован ровно настолько, насколько хорошо он будет работать.

Приходят ли к вам сценарии со стороны, так называемый «самотек»?

Самотек приходит в огромном количестве. Но интересных работ пока не было. Пишутся ли в у вас сценарии «на звезд»? Или вы прежде всего думаете о том, чтобы постановка смогла «уложиться» в известную (как правило, небольшую) сумму денег? Проекты, рассчитанные на «звезд» (например, фильм Дмитрия Астрахана «Леди на день», где участвуют Марина Нелова, Олег Табаков и Александр Калягин), у нас были, есть и будут. Что же касается проектов «на режиссера» – пока такого не было, за исключением сиквелов («Маросейка, 12», «Каменская-2»), потому что сиквел чаще всего делается тем же режиссером, который снимал первый фильм; отчасти – еще и потому, что в сериальном деле не появилось режиссеров

значить как фактор социальной конъюнктуры. Страна меняется, и в стране есть политика. И это, я считаю, – одна из составляющих понятия «продюсерский нюх». Если нет конъюнктуры как желания выполнить «заказ сверху», это не отменяет «заказ снизу».

Возможный доход от фильма прогнозируется собственными силами. Сегодня у нас нет ни одного заведения убыточного проекта, хотя мы все время пытаемся придумать плано-убыточный проект – не ради кинофестивалей, а ради какого-нибудь концептуального шага. Интересно было бы сделать нечто, абсолютно выпадающее из понятия «норма». Но пока мы не придумали.

Существует ли на РТР структура типа художественного совета или сценарно-редакционной коллегии, которая оценивает сценарий и имеет право внести в него поправки?

Да, у нас есть редакторский отдел, где работают 3 человека. Они читают сценарии, встречаются с авторами, имеют возможность в какой-то степени влиять на то, что пишут сценаристы. В случае чего мы можем привлечь к сценарию доработчика. Мне кажется, что кино и телевидение – это вообще в достаточной степени продюсерские виды творчества. Здесь не может быть творческой свободы в вульгарном смысле, то есть не может быть бесконтрольного и безответственного автора, потому что есть реалии, которые нельзя нарушать. Мы утверждаем и сценарий, и режиссера-постановщика, и исполнителей главных ролей. Однако после того, как мы решим, что какой фильм будет делать (и с кем в команде), творческая группа отправляется, так сказать, в свободное плавание. Мы можем вмешаться только в случае какого-нибудь форс-мажора: если станет ясно, что производство буксует, что фильм снимается какой-то «не тот», что назревает явная творческая неудача. А во всем остальном группа работает совершенно свободно.

Собственно, низкобюджетное производство как таковое существовало всегда – просто потому, что у кого-то во все времена было больше денег, а у кого-то – меньше. Но не было ясного осознания того, что очень многим теперь, в новой реальности, надо будет снимать кино за маленькие деньги. Малобюджетное кино как осознанная форма – путь, который проходят все начинающие постановщики: американцы,

европейцы и другие. Однако некоторые имена – Николай Лебедев, например, – были открыты именно в ходе работы над фильмами малобюджетного проекта. Поэтому это был важный опыт. Для меня в первую очередь – продюсерский.

В какой степени тот сценарный материал, который все же идет в производство, соответствует вашим требованиям и художественным принципам?

Материал следует разделить на два потока. Первый – это то, что «приносится и покупается»: ведь количество фильмов и сериалов, которое требует канал, таково, что ему самому все это произвести невозможно. Поэтому независимые компании предлагают свои снятые или частично снятые проекты, которые служба кинопоказа просто закупает.

Другой поток – это то, что рождается у нас: мы сами что-то придумываем, разрабатываем с нуля, сами находим команду, сами воплощаем наш замысел и сами несем полную ответственность за результат, за уровень, который при этом достигнут. Если что-то не получилось, вина полностью наша. Но это и есть то, за что мы взялись, абсолютно искренне желая сделать хороший сериал.

«Комплекс первопродюсера» – это состояние, которое вы преодолели? Или до сих пор продолжаете действовать «методом проб и ошибок»?

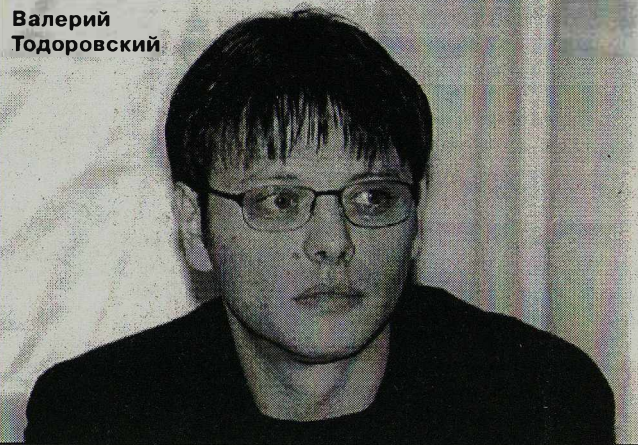
Ошибка, безусловно, было много. Вообще, самая большая ошибка – взяться за то, чего ты не понимаешь и не любишь. А первое достижение – это само понимание производства. Понимание реальности: что такое – снять 16 серий? Как это построить? С чего начинать? Как приступить к сценарию? Мне кажется, что у нас уже есть некоторые обкатанные модели подхода к фильмам такого рода. Например, «Каменскую» мы начинали с нуля, и было очень много ситуаций, когда никто не знал, с какой стороны подойти к материалу. Сегодня уже есть планирование и график производства, действует обкатанная модель, которая дает возможность двигаться без серьезных потерь.

Работа над сценарием начинается с описания общей идеи – весь сюжет сразу. Потом – следующий этап: переходим к плану осевой линии. Пишется 40-50 страниц с подробным описанием содержания каждой серии. И только после этого, наконец, пишется сценарий. Есть также модель подготовительного периода. Словом, не стоит подробно рассказывать про каждую из этих моделей, но они прошли испытание практикой, и эта общая модель, в основном, – понимание процесса: трезвое, внятное отношение к производству; умение настроить съемочную группу на очень длительный (иногда – очень непростой) период; понимание того, что в сериале самое главное – это не открытия, а отсутствие провалов. Иной постановщик способен снять, допустим, 20 серий, из них 2 – гениальных, 5 – средних и 13 – катастрофических. Вот эти-то две гениальные и не нужны. Нужен некий уровень, который задается сразу и держится на протяжении всех двадцати серий, нигде не опускаясь. А это очень тяжело. Потому и создаются те производственные технологии, в основе которых – осознание реальности всеми, кто участвует в процессе: режиссером, сценаристом, актерами.

Вообще следует заметить, что все основы кинопроизводства, которые сегодня есть в нашей стране, заложены традиционным советским кинопроизводством. Таковым оно, по сути дела, и остается. Так же, как и тогда, существуют понятия «группа», «подготовительный период», производственные стадии и т. д. Но все же «то самое наше» кинопроизводство начинает потихоньку меняться вместе с временем. Что касается зарубежного опыта, то пока еще никто, кроме Юрия Бельского, который действительно пытается снимать индустриально, зарубежный опыт не использовал. А Бельский изучает все: схемы освещения, схемы установки камер, пытается «делать так, как там», и постоянно учится этому. Он реально пытается внедрить западный опыт в нашу практику, и я надеюсь, что таких постановщиков будет больше, хотя не все зарубежное приживается у нас.

Есть у меня свои планы и в кино. Говорить о них пока не буду. Но очень хочется, чтобы они осуществились. СКН - 2001 - 21 июня - беседа с Юлией ХОМЯКОВОЙ

Материал подготовлен в рамках оперативного исследования «Российское кино 1990-х годов» сектора отечественного кино НИИ киноискусства



Валерий Тодоровский



На съемках сериала «Московские окна»



«Закон»

Тодоровский В.П. СК НОВОСТИ - 2001 - 21 июня - беседа с Юлией ХОМЯКОВОЙ

То, что мы делаем, должно иметь прямое и непосредственное отношение к повседневной жизни, желательное – к жизни каждого человека, живущего в нашей стране. Тема сериала может ему и не нравиться, но она должна его касаться. Самое страшное – если фильмы не будут пе-

ресекаются с людьми, живущими здесь и сейчас; если у людей появится ощущение, что наше кино – как бы не про них, а про какую-то другую жизнь. Причем иногда зрителям вроде бы и хочется посмотреть про другую жизнь, но сейчас эту нишу у нас успешно заполняют латиноамериканские сериалы.

И кто же дает обоснование выбора того или иного проекта?

Этим занимается я – как человек, который возглавляет кинопроизводство на канале РТР. Этим занимается Александр Аюпов – как человек, который руководит всем каналом и отвечает за все, что происходит на РТР, в том числе за кинопроизводство. Этим занимается наш творческий и производственный коллектив, который делает фильмы. Я стараюсь, чтобы в перспективное планирование были втянуты все, кто так или иначе занят у нас в кинопроизводстве, потому что каждое мнение имеет значение. Естественно, у нас есть и редакторы, и производственное звено. Это – нормальная продюсерская структура, которая отвечает за то, что она делает, понимает, для кого она это делает.

Оказывают ли факторы политической конъюнктуры какое-либо влияние на ваш выбор?

До сегодняшнего дня – нет. Другое дело, что есть потребность рынка, которую можно обозначить как фактор социальной конъюнктуры. Страна меняется, и в стране есть политика. И это, я считаю, – одна из составляющих понятия «продюсерский нюх». Если нет конъюнктуры как желания выполнить «заказ сверху», это не отменяет «заказ снизу».

Возможный доход от фильма прогнозируется собственными силами. Сегодня у нас нет ни одного заведения убыточного проекта, хотя мы все время пытаемся придумать плано-убыточный проект – не ради кинофестивалей, а ради какого-нибудь концептуального шага. Интересно было бы сделать нечто, абсолютно выпадающее из понятия «норма». Но пока мы не придумали.

Существует ли на РТР структура типа художественного совета или сценарно-редакционной коллегии, которая оценивает сценарий и имеет право внести в него поправки?

Да, у нас есть редакторский отдел, где работают 3 человека. Они читают сценарии, встречаются с авторами, имеют возможность в какой-то степени влиять на то, что пишут сценаристы. В случае чего мы можем привлечь к сценарию доработчика. Мне кажется, что кино и телевидение – это вообще в достаточной степени продюсерские виды творчества. Здесь не может быть творческой свободы в вульгарном смысле, то есть не может быть бесконтрольного и безответственного автора, потому что есть реалии, которые нельзя нарушать. Мы утверждаем и сценарий, и режиссера-постановщика, и исполнителей главных ролей. Однако после того, как мы решим, что какой фильм будет делать (и с кем в команде), творческая группа отправляется, так сказать, в свободное плавание. Мы можем вмешаться только в случае какого-нибудь форс-мажора: если станет ясно, что производство буксует, что фильм снимается какой-то «не тот», что назревает явная творческая неудача. А во всем остальном группа работает совершенно свободно.

Собственно, низкобюджетное производство как таковое существовало всегда – просто потому, что у кого-то во все времена было больше денег, а у кого-то – меньше. Но не было ясного осознания того, что очень многим теперь, в новой реальности, надо будет снимать кино за маленькие деньги. Малобюджетное кино как осознанная форма – путь, который проходят все начинающие постановщики: американцы,