

Все началось со звонка моего агента, который сказал: «Слушай меня с таким вниманием, с каким никогда не слушал». Он всегда говорит это, когда хочет подчеркнуть необычайную важность предстоящего сообщения. И вправду, вслед за тем он торжественно объявил, что «Уорнер бразерс» предлагает мне суперпостановку с суперзвездами и суперпродюсером. Первым моим естественным душевным движением было отказаться. «Что они, с ума сошли? Снимать с Сильвестром Сталлоне!» Я сказал: «Нет». «Подумай как следует», — ответил он. — Сталлоне не такой дурак, как ты думаешь, и совсем не дебил, каким многие его представляют. Прочитай сценарий — потом поговорим».

Я находился тогда в санатории на юге Германии, где уже не раз лечился голоданием. Два дня пришлось ждать сценарий из Лос-Анджелеса, они прошли в колебаниях: стоит брать — не стоит. Как-то постепенно откладывалось в сознании, что идея для меня не лишена смысла. Никогда прежде я не работал в большой кинокомпании, из тех, которые считаются столпами Голливуда. Хотелось посмотреть, как вся эта система работает. Интересно было встретиться и со Сталлоне — неважно, буду ли с ним работать или нет. Естественно, у меня было о нем какое-то мнение, я слышал, что он плохо обращается с режиссерами, что взаимоотношения их всегда кончаются конфликтом, что процессом создания фильма на деле руководит он, а не режиссер, и в моем случае навряд ли будет как-то иначе.

Пришел сценарий, он оказался бесконечно глуп, но в нем было достаточно юмора. Это обнадеживало: было хоть что-то, за что казалось возможным зацепиться.

Герои сценария — Танго и Кэш, оба полисмены, оба в своей профессии звезды, лучшие профессионалы в Лос-Анджелесе. Естественно,

другим. Будет абсолютно новый жанр. Ты посмотришь «Бэтмена», которого я сейчас заканчиваю, он уже монтируется. Это будет потрясающий суперхит, успех гарантирован. Посмотришь — поймешь, какой жанр нужен. Это должно быть весело, интересно для четырнадцатилетних детей».

Я сказал, что надо менять финал. «Не волнуйся, все сделаем. Начиная работать. Мы допишем. Это же мой сценарий. Я пишу сценарий», — сказал он.

Это было для меня открытием. Я понял, что сценарий сделан по его идее и что драматург, которого я еще не видел, пишет то, что сказал ему Питерс. Он сказал: «Контролировать картину буду я. Опирайся на меня. Сталлоне мы не дадим провалиться. Он будет анкетом, и не больше. Сценарий доделаем. Все твои опасения — ерунда. Я точно так же работал на «Бэтмене», все было прекрасно. Мы с тобой придумаем такое, чего в жизни никто не видел».

Да, еще. Нужны хорошие девки. Мы будем их пробовать. Я тебе дам двести девочек. Двести! Отбирать их, конечно, буду лично я, но потом ты будешь проверять их всех».

По напору и по энергии он произвел впечатление хулигана-переростка. Одновременно он рассказал всю свою историю: он начинал с того, что был парикмахером, в том числе у Барбары Стрейзанд. На полках у него стоят фотографии: Барбара Стрейзанд, он, молодой, с бердой и шевелюрой, на приеме у английской королевы, на том самом знаменитом приеме, где Барбара спросила у королевы: «Зачем вы надели перчатки?»

Поначалу я не понял, что его манера общения состоит в том, чтобы не давать собеседнику говорить вообще. Сперва он закладывал в вас всю необходимую ему информацию. Если это встречалось с энтузиазмом, он слушал рассеянно, но с удовольствием. Если вызвало сомнения и возражения, он их все отвергал с порога. Меня уже предупредили, что Джон может менять свою точку зрения — нужно не уставать капать в одно место. С такой мыслью ему надо привыкнуть, но неизменная реакция на все не от него исходящее — отвергнуть.

Я не знал до того, что звезды летают на частных самолетах, и это оговаривается в контрактах: «транспортировка некоммерческими авиалиниями». У каждой крупной компании, в том числе и у «Уорнер бразерс», есть свои самолеты, на которых летают звезды. Сталлоне может по дороге на съемку залететь куда-нибудь в Европу, повидаться с друзьями. Или Николсон — слетать на уик-энд в Париж.

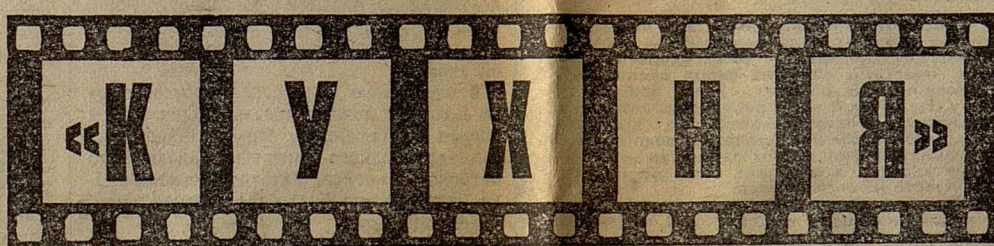
Как-то я обедал с Джеком Николсоном накануне начала его съемок в «Бэтмене» и спросил его: «Зачем ты снимаешься?». «Питерс неплохой парень», — ответил он со своей сногшибательной улыбкой, прищурив хитроватые глаза, — и потом, очень хорошие деньги». Хорошие деньги обернулись для него шестидесятью миллионами долларов — шесть миллионов за роль плюс процент с каждого заработанного доллара. Только Джек Николсон мог позволить себе потребовать договор с такими уникальными условиями.

Я не сподобился лететь на личном самолете. В Нью-Йорк Питерс меня отправил на самолете авиакомпании МГМ («Метро-Голдвин-Майер»), принадлежащей, как и кинокомпания того же названия, как и отель в Лас-Вегасе, также именуемые МГМ, одному из самых богатых людей в мире, другу Сталлоне Киркору.

В обитом бархатом салоне самолета, с баром, с роелем, с зеркалами, где могло бы разместиться полторы сотни пассажиров, стоит штук сорок вращающихся кресел, каждое со столиком; хвост самолета разделен на отдельные кабинки, где можно уединиться, закрыться — можно есть, спать, проводить время с любимой женщиной, читать, смотреть телевизор (их в каждой кабине два), заказать, чтобы вам сделали маникюр, педикюр. На аэродром вы приезжаете в отдельном входе, нет необходимости идти через огромный аэровокзал, машина доставляет вас практически прямо к трапу. На борту самолета огромный лев — марка «Метро-Голдвин-Майер». Ваши чемоданы тут же подхватывают, под ногами — ковер, в салоне — живые пальмы, все пассажиры знают друг друга, а если не знают — тут же знакомятся. Все принадлежит к единой номенклатуре. Но это далеко не ее верхний эшелон. Верхний — летает в частных самолетах.

Я позвонил Сталлоне, его не было дома. Подошел его секретарь, англичанин. В мире звезд

Андрей МИХАЛКОВ-КОНЧАЛОВСКИЙ



Неделя - 1991 - 18-24 нояб. (N47) - с. 10-11, 23.



● Сильвестр Сталлоне.

друг друга они терпеть не могут, хотя практически никогда не встречались — у каждого свой район, далекий от другого. Плохие люди из мафии решают избавиться от них, но не просто убить (тогда бы и фильма не было), а, что называется, подзести под статью, приписать им преступление, осудить, упрятать за решетку, а уже там и убить. План провокации разработан, а герои еще и не подозревают, что скоро осядут в одной камере. Все происходит, как задумано, их обвиняют в убийстве, они попадают в тюрьму, там их пытаются убить, они бегут, за ними гонится полиция, и пока она их не настигла, они должны успеть снять с себя клеймо преступников, размотать узел провокации, покончить с негодяями-мафиози. Режиссерские задачи в общем-то достаточно элементарные, но все равно интересно попробовать то, чего не делал раньше.

У меня была надежда, что я смогу привнести в фильм какое-то профессиональное качество, прежде всего — в сценарий. Мне казался совершенно бессмысленным конец, обычный для гангстерских лент, разрешающийся прямым физическим столкновением плохих и хороших, смачной дракой, набором предсказуемых ходов. Я был уверен, что можно найти что-то более интересное, напряженное, позволяющее говорить о фильме в категориях искусства.

ПИТЕР ГУБЕР и Джон Питерс продюсировали множество фильмов, начиная с лент Барбары Стрейзанд, за которыми последовали «Гориллы в тумане», «Танец плоти», «Человек дождя», «Вокруг звезды», а венчал их путь «Бэтмен», представленный в офисе Питерса натуральной величины статуей в плаще и маске.

Питерс принял меня в уютном кабинете. Одна знакомая предупредила меня: «Он, конечно, человек тяжелый. Но тебе с ним будет хорошо работать. Интересно. Он будет взрывать, коллобродить, сходиться с ума. Но ты же парень умный». Я не понял, что она имела в виду. Скорее всего, что я сумею выжить, несмотря ни на что.

Питерс с густой копной каштановых волос, в шортах и маечке, сразу заговорил о том, как он любит мое кино, какая будет грандиозная картина, как замечательно нам будет работать, так что я даже не мог вставить слова. Когда я все же умудрился заметить, что есть ряд проблем, что я не понимаю, каким должен быть фильм по жанру — комиксом или жестокой приключенческой картиной, он тут же ответил: «И тем, и

он — плейбой. Из его высказываний запомнились такие: «О деньгах не думай. Деньги есть. На все. Если не хватит, добавлю свои. Сколько там? Семь-десять миллионов? Ничего страшного. Добавлю». «Не забудьте: «Уорнер бразерс» — это я». Это уже было занято.

Для Питерса по сути нет и не было никаких авторитетов, особенно в момент, когда я его встретил. Он уже был одним из самых успешных продюсеров Голливуда. По временам он со вздохом ронял фразы типа: «Господи, что делать с деньгами! Я так богат, что не знаю, куда их девать!» В этом, конечно, была и поза, но не всякий себе может такую позу позволить.

Вообще разговор о том, сколько картина собирает, — одна из главных тем любого обеда, банкета, приема, коктейля, дня рождения, чуть ли не моинком. В принципе, все голливудские разговоры вертятся вокруг этого, особенно вокруг сборов в первый уик-энд. Он определяет будущую кассу. Если во второй уик-энд картина собрала столько же, это уже невероятно, если собирает больше, это сенсация. Если немножко теряет — дело дрянь. У специалистов есть система разработанных графиков, показывающих линию прокатного успеха или неуспеха фильма. Кинематографисты говорят в основном об этом, их профессия в том и состоит, чтобы заставить зрителя пойти в кино.

«С ЛЕТАЙ К СТАЛЛОНЕ, понравься ему. Вам работать вместе», — сказал мне на до-рогу Питерс, и утром я полетел в Нью-Йорк.

считается хорошим тоном брать в секретари и телохранители англичан: это еще и практично, хорошо, что они не из местных. Секретарь ответил: «Слай вас ждет завтра в одиннадцать». Слай — прозвище Сталлоне, в дословном переводе — смысленный.

Назавтра я приехал к Сталлоне. Он встретил меня в номере гостиницы, высокий, загорелый, мощный. Мы познакомились, поговорили о картине. Ему понравилось все, что я ему о ней говорил. Он снимался в этот момент в фильме «Развод по камерам». В номере его было много живописных полотен, развешенных по стенам, стоящих вдоль стены. То, что они не принадлежали отелю, было понятно по огромному размеру одной из них. В номере лежали и книги по живописи, свидетельствуя, что его хозяин собиранием картин занимается всерьез. Секретарь подал нам чаю.

Вошел какой-то человек пронырливого вида, отрекомендовавшийся лучшим другом Сталлоне. Они ушли в соседнюю комнату. Я слышал приглушенным шепотом заданный вопрос: «Кто это?» Слай что-то ответил, после чего вошедший вернулся, глядя на меня уже совсем другими глазами. Подобного рода люди все время окружают звезд, живут за их счет, снимаются вместе с ними. Сталлоне, как я позднее убедился, очень любит своих друзей, всегда о них заботится. Иные из них снимаются в тех же картинах, что и он, другие работают дублерами или, как их называют в Голливуде, «стенд ин». На них ставят свет, фокус, они послушно исполняют все, что попросит оператор или режиссер, как бы заменяя собой отсутствующую звезду. Как правило, их подбирают того же роста. Если понадобится лечь в лужу, он ляжет и будет лежать столько, сколько потребует, естественно, в непромокаемом костюме. Они прилично зарабатывают — минимум семьдесят долларов в день. Хороший способ помочь другу — устроить ему такую работу.

Мы пошли со Сталлоне в маленькое кафе, где весь угол был увешан портретами звезд, в том числе был и портрет его самого с дарственной надписью хозяину.

Сталлоне произвел на меня впечатление разумного, здорового во всех смыслах человека — и физически, и нравственно. Он хотел мне понравиться. Я хотел ему понравиться. Думаю, сыграли свою роль и то, что он заработал себе плохую репутацию в плане отношений с режиссерами. Он их попросту выгонял. Были картины, на которых сменяли друг друга три режиссера. Зная это, я опасался, что и у нас может возникнуть конфликт — как меня ни успокаивали, что вмешиваться он не будет.

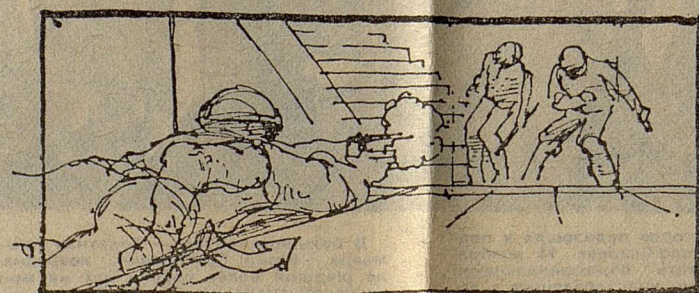
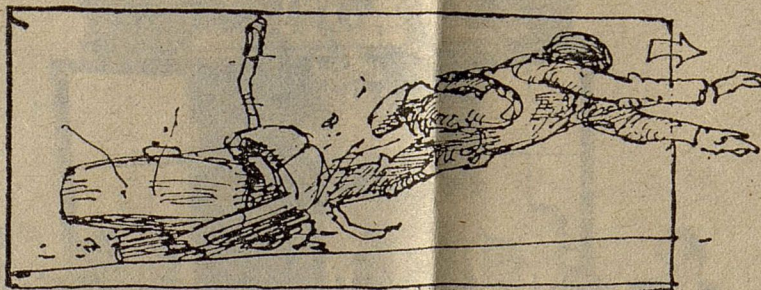
Мы поговорили о картине, потом рассказывали друг другу всякие смешные истории, потом перешли на женщин. Он с горечью говорил о своем глубоком разочаровании в них. Его можно понять: последний развод с Бриджит Нельсон стоил ему шестнадцать миллионов. Чтобы их заработать, ему надо вкалывать полтора года, сняться в трех картинах, а заработать двадцать четыре миллиона, чтобы за вычетом налогов ос-

тались установленные по суду алименты. «Больше я не женюсь», говорил Сталлоне. — Буду мстить женщинам сексуальным образом». В его словах звучала почти детская наивность.

В ПРЕДПРОИЗВОДСТВО мы запускались без сценария. Я надеялся, что сценарий будет готов к началу съемочного периода, мне хотелось иметь его как можно скорее. Поэтому я настаивал на приезде драматурга ко мне в Париж. Рэнди Фелдман приехал ко мне спустя несколько дней, аккуратный молодой человек, сразу сказавший в ответ на все идеи, которые я стал ему излагать: «У меня инструкция от Питерса все выслушать и ничего не писать». Это еще раз утвердило меня во мнении, что драматург этот просто нанят, чтобы записывать и обеспечивать мотивировками все, что взбредет продюсеру в голову. А у Питерса, как я смог вскоре убедиться, идей было бесконечное множество.

В Голливуде все определяется успехом. Он дает право на свободу; чем более успешный фильм стоит за вами, тем более независимым в своих решениях вы можете быть. А в случае суперуспеха студия позволяет вам быть независимым от нее. В принципе она может дать вам полный карт-бланш. Вместо сценария можете запускаться под две странички замысла. Но и эта свобода достаточно относительна. Она означает лишь, что не вас контролируют, а вы сами себя контролируете. Вы знаете, что идет на рынке, что нужно, чтобы делать деньги. Вы говорите не то, что хотите сказать зрителю, а то, что он хочет от вас услышать. Ваша профессия в том и состоит, чтобы это угадывать. С настоящей творческой свободой это соотносится крайне отдаленно.

В ЛИЦЕ СТАЛЛОНЕ я встретил человека, вполне отдающего себе отчет, кто он есть. Нравится вам то или нет, но он национальный американский герой, миф 80-х годов, и сознание этого, безусловно, наложило на него отпеча-



ГОЛЛИВУДА

ток. Он политик. Он бизнесмен. Но он и художник.

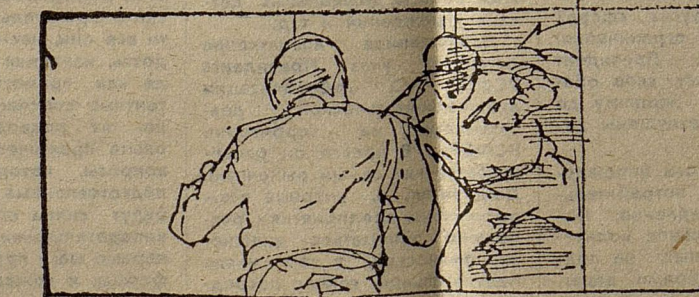
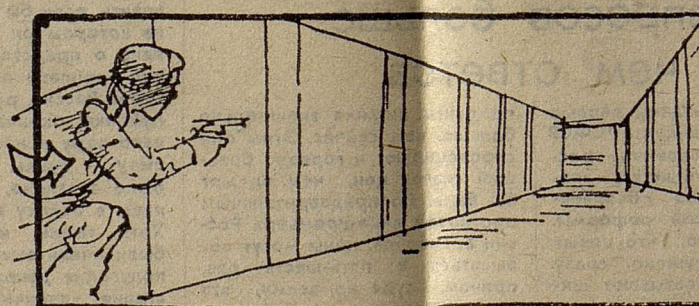
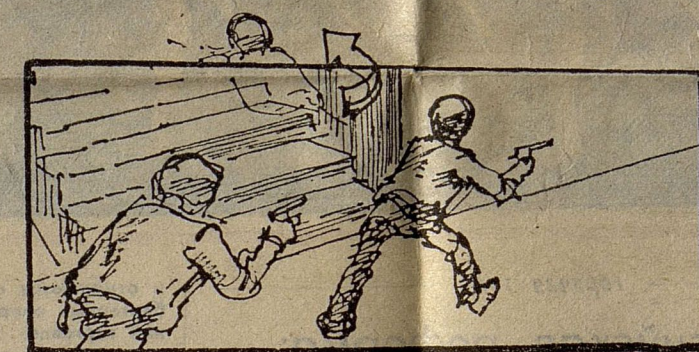
Когда я сказал ему, что не хотел бы ни разу видеть его в картине обаятельным, у него радостно вспыхнули глаза — ведь все 80-е годы прошли под знаком его торта. Я предложил ему играть другой характер, что удивительно совпало с тем, что ему самому хотелось. Он понимал, что образ, созданный им прежде, себя уже изжил, что нельзя больше варьировать Рембо.

Вообще американских звезд обслуживают очень серьезные институты, целые организации, работающие на создание и поддержание образа, или, как принято говорить в Америке, имиджа. Влиятельность его — не случайность, а результат серьезной, кропотливой работы. Агентства, службы «паблик релейшенз», менеджеры — все это части единой пропагандистской машины, обрабатывающей массу. Сильвестр Сталлоне или Майкл Джексон, «Роллинг Стоунз» или Уоррен Битти, Брюс Спрингфилд или Мадонна — у каждого из них есть своя стратегия во взаимоотношениях с массой. Имидж создается при помощи средств телевидения, прессы, дизайна; точно выверен, как человек должен быть одет, причесан, как должен выглядеть на людях. Реклама, афиши, рецензии, интервью, журнальные обложки — все работает на имидж, все внедряет его в массы. Когда масса этот образ уже усвоила и хочет видеть актера «винювую», появляется фильм или шоу, на которое зритель валит вальс. Происходит постепенное количественное накопление, и через какое-то время оно переходит в качественное: масса устает от того, что еще вчера ее неудержимо манило, и не хочет больше видеть своего кумира. Во избежание этого, как только интерес публики начинает падать, артист исчезает из ее поля зрения. Нет ни афиш, ни фотографий в журналах, ни публичных появлений — артиста словно бы не существует. На каждую его фотографию есть авторское право, и ни одно издание не может им воспользоваться без разрешения артиста или его менеджера. А спустя полгода или восемь месяцев после исчезновения артист вновь появляется и вновь привлекает всеобщий интерес.

Сталлоне в момент моей встречи с ним уже вполне осознавал, что публики перенасытилась его имиджем, что настало время менять амплуа. Тем более что он уже стал стареть. Изменение амплуа началось с того, что на обложке журнала «Эсквайр» появилась его фотография в простых очках с металлической оправой, аккуратно подстриженного, похожего на преуспевающего молодого бизнесмена.

В общем, Сталлоне решил менять имидж. Аналогичное желание было и у меня — делать его не суперкипповым, а, напротив, очень консервативным, одеть в костюм-тройку, в жилетку. Я представлял себе его будущего героя человеком преуспевающим, играющим на бирже. Наши желания совпали. Именно после этого агент позвонил и сказал: «Сталлоне от тебя без ума».

ДОШЛО до подготовки сцены побега из тюрьмы: она по-прежнему не была написана. Собрались все — художник-постановщик, продюсер, директор картины и я. Питерс начал фантазировать: «Я хочу, чтобы побег был такой, какого никто никогда не видел. Я хочу, чтобы они пролезли в подземелье и там стояли бы гигантские...» Он задумался на секунду, явно не представляя, что сейчас скажет. Мне он в этот момент напомнил Хлестакова, «Гигантские тур-



● Фрагмент режиссерской разработки фильма «Танго и Кэш».

бины, — после недолгого молчания выпалил он. — Такие же гигантские, как в самолете. И они через эти турбины должны пролезть». Мы переглянулись с художником: откуда тут могут взяться турбины?

Потом мы собрались без продюсера, решая различные изобразительные задачи.

Мы — это художник-постановщик Майкл Рива, художник по раскрашиванию, блистательный кинематографист, хотя имя его никому не известно. Прежде он работал со Спилбергом. Вообще все лучшее профессионалы Голливуда работают со Спилбергом. Еще — режиссер по творческим идеям, творческий разработчик. Скажем, нужно придумать, как герои бегут из тюрьмы. Придумать что-то такое, чего в кино прежде не было. Это и есть его работа. Разработчиком был Никита Кнац, по национальности русский, воевал в спецвойсках во Вьетнаме, был контрразведчиком, вернулся весь в шрамах, ранах, рубцах.

Все эти талантливые люди по сути работали и за сценариста, и за режиссера. Нужно было придать видимость логики исходившему из головы продюсера бреда. Кое-как это удалось сделать, хотя мотивации были чрезвычайно слабы. Правда, потом, увидев все это на экране, я убедился, что смотрится все, как говорится, обалденно. И вообще, если проанализировать многие суперпродукции, ни одна из них прозерки на дух не выдерживает, логики в них нет, одна лишь цепь сногшибательных трюков, но они захватывают так, что прочее перестает играть какую-либо роль.

Отработав продюсерские «идеи», можно было идти дальше, придумать свое. Никита предложил: «А что, если они вырвутся из тюрьмы по проводам высокого напряжения?» Первая общая реакция — что за чушь? Откуда в тюрьме высокое напряжение? Как можно по проводам бежать? Но затем подумалось: а что? Почему не попробовать? Стали прорабатывать идею. Потом мы сюда же присочинили грозу, проливной дождь, на высоте пятого этажа герой должен разбежаться и, пролетев четыре метра, схватиться за провода, перекинуть через них ремень и по проводам, идущим наклонно, скатиться за тюремную стену. Так постепенно рождался сценарий.

КАК-ТО В ВОСКРЕСЕНЬЕ Питерс пригласил меня пообедать на свою яхту. Я не стал отказываться, интересно было увидеть его в приватной обстановке.

Большая яхта стояла в порту, на ней был сервирован обед. Мы ушли в океан. Были друзья продюсера — Барбара Стрейзанд, очень известный кинематографический агент, много красивых блондинок. Женщины делали педикюр. Питерс излагал мне свое кредо: как нужно делать нашу картину. «Я возьму тебе самого лучшего режиссера второй группы, он работал у меня на «Бэтмене», снимал параллельно все трюковые съемки. По сути снимать буду я, он сделает то, что я ему скажу. Я беру всех лучших людей и руковожу ими, как дирижер в оркестре».

Я понял, что он манипулирует всеми, в том числе и мной. Действительно, чтобы снять такую картину, да еще к декабрю, нужно было проделать гигантский объем работы, и потому появился режиссер параллельной группы Питер Мак-Доналд, который, по идее, должен был работать под моим руководством, снимать какие-то сцены, которые я сам не успеваю снять. Но, как очень скоро выяснилось, снимал он под руководством не моим, а Питерса. Еще не начались съемки, а я уже чувствовал, что ничего хорошего в это дело привести не смогу. Единственное, чего я от себя мог требовать, — оставаться честным и искренним перед самим собой.

Приближался первый день съемок — по-прежнему не было половины сценария. Финал, который предлагался, меня ничто не устраивал. Я предложил финал свой, как мне кажется, очень хороший, но Питерс его не принял. Он позвонил мне и сказал: «Будем снимать, как было прежде». — «Не буду». — «Тогда, может быть, тебе лучше уйти?» — «Пожалуйста», — я знал, что в случае увольнения по контракту получаю все сто процентов гонорара.

Питерс — человек вспыльчивый, но отходчивый. Мы помирились. Начались съемки. Около сорока процентов сценария по-прежнему не были готовы. Другой подобной ситуации в истории кино я не знаю.

Питерс требовал: «Дайте как можно больше игрушек. Вооружите полицейских всякими необычными приспособлениями. Придумайте мне игрушки». Это делается затем, чтобы игрушки можно было тиражировать и пустить на рынок. Нужны были какие-нибудь взрывающиеся сигары, ножи, втыкающиеся, когда их бросают, висащие на шнурке очки и всякие прочие придумки, из которых можно делать «мерчандайз» — товар для продажи и одновременно для рекламы фильма. Продажа игрушек от картин Спилберга, Лукаса приносит если не столько же, то почти столько же, сколько сами картины. Кукла «ЕТ», кукла «Бэтмен», майки с «Бэтменом» приносят сотни миллионов. Продажа всякой периферии от «Бэтмена» дала 500 миллионов. Это серьезная индустрия. Поэтому уже в сценарии должна быть заложена возможность выпуска разных сувениров, «яджет» (брелоков).

Важное место в производстве фильма занимает все связанное с рекламой. Все предметы, которыми пользуется в кадре Сталлоне, должны быть строго отобраны: строго определенные фирмы, строго определенные марки. Ничто из реквизита не имеет права быть случайным. Сталлоне должны окружать вещи, с производителями которых у него есть контракт. Зритель должен знать, что Сталлоне всегда пьет, допустим, «Кока-Колу», такое-то пиво, виски такого-то сорта. Если в ванной героя стоят духи или флакон одеколона, то тоже строго определенной марки. Фирмы платят ему за это. Платят не только самому Сталлоне, но и съемочной группе. Скажем, если я сниму в картине «Хонду», то «Хонда» может заплатить нам десять тысяч долларов — только за то, чтобы герой проехал на мотоцикле с ее маркой. Эти деньги входят в бюджет картины. Вопросы «мерчандайзинга», рекламы на уров-

(Окончание на 23-й стр.)



Объектив улыбается

Элегантность —
немаловажный фактор
в успехе мужа
на деловом фронте.
Но чего она
ему стоит —
знает, пожалуй,
только жена.
Фото И. ТИКАЛЕ
(Финляндия).



«КУХНЯ»

ГОЛЛИВУДА

(Окончание. Начало на 10 — 11-й стр.)

не подсознания — большой и серьезный бизнес. Можно снять картину целиком на пожертвования фирм, желающих через нее рекламировать свои товары.

Каждый объем реквизита должен быть согласован с фирмой-производителем, удостоверяющей право его снимать. Иногда фирма требует, чтобы за это право ей заплатили. Иногда готова платить сама за рекламу своей марки. Но в любом случае должно быть ее согласие. В противном случае на предмете не должен быть виден ярлык с маркой фирмы. Если герой, допустим, берет бутылку, то его рука должна закрывать этикетку. Без разрешения не может быть использован ни один объект с идентифицируемым регистрационным номером. Даже заголовки газет не может быть показан в кадре без ее на то согласия. У Сталлоне, например, договор с фирмой «Макхью» — носить только ее часы, очень дорогая марка, цена 12.000 долларов. Естественно, после съемок часы остаются ему на память, дома у него уже целая коллекция «Макхью». Предметы, в окружении которых Сталлоне предстает в кадре, останутся в подсознании зрителя, особенно молодого: когда станет вопрос о покупке, он, не отдавая себе отчета почему, предпочтет именно эту марку.

ПИТЕРС СКАЗАЛ: «Я возьму вторую группу, ты будешь снимать актерские сцены, а я все остальное». Тогда мне казалось, что это всего лишь ничего не значащее замечание. Но оказалось иначе. Он на самом деле руководил, снимал, переснимал, делал все, что хотел, в параллельной группе. В нем, как видно, живет нереализованное желание быть режиссером. Но времени на это у него не было, он был настолько занят делами по покупке «Коламбии» фирмой «Сони», где ворочались миллиарды долларов, что наша картина была для него лишь одним из побочных занятий. Двести миллионов он получил за свою компанию, которую продал «Сони». Пять миллионов — его годовая зарплата за президентство в этой компании. Полтора миллиарда — стоимость студии. Что для него десятков-другой миллионов! Я говорил: «У нас будет перерасход». — «Неважно, заплачу из своих».

Тем временем начались съемки. Мне было интересно следить за появлением новых лиц у себя на площадке. «Кто этот мальчик?» — «О, это сын президента самой крупной кинокомпании в Голливуде». — «Как он сюда попал?» — «Попросили, чтобы он немного поработал в вашей группе». — «А это кто?» — «Это друг Сталлоне». — «А это кто?» — «Это племянник Сталлоне». — «А это кто?» — «Это его телохранитель». (У Сталлоне их пять). Люди такого рода появлялись в группе совершенно неожиданно, образуя в ней своего рода вторую субкультуру.

У меня уже не было времени думать о финале: каждый день надо было снимать сцены, очень слабо написанные, вызывающие раздражение и у меня, и у Сталлоне, и у Керта Рассела. Наконец произошло вообще нечто из ряда вон выходящее. Мы приезжаем на площадку — выясняется, что еще нет страниц сценария, которые предстоит снимать. Примерно известно, что должно происходить, но текста нет. Ждем. Приходят страницы, я их читаю, убеждаюсь, что, как нетрудно было предвидеть, они никуда не годятся. Сталлоне подтверждает: «Я в этом сниматься не буду». Он одаренный человек, садится, начинает сам переписывать сцену. Сто пятьдесят человек загорают на крыше отеля. Жара, духотища, группа скачет, ест мороженое. Привозят завтрак, потом — обед. Сталлоне пишет. Приезжает президент компании, ему донесли, что работа стала. Ужас! В трубу летят дикие деньги. «Почему не снимаете?» — «Нет сцены». — «Как нет сцены? Где она?» — «Ее пишет Сталлоне». — «А-а-а...»

Президент постоял, помаячил на площадке, подошел к Сталлоне и тихо-тихо, не простившись ни с кем, исчез.

Наконец Сталлоне окончил сцену. Она стала, безусловно, лучше. Начали репетировать, но

день уже прошел, а цена ему при такой группе — сто пятьдесят тысяч.

Американцы умеют работать очень производительно. Но здесь мы имели дело с гением, нашим кормчим, нашим мудрым наставником, сумевшим на его столе шло помимо моего контроля. Успех «Бэтмена» сделал его неприкасаемым, непререкаемым. При малейшем возражении он поднимал крик: «Ты что! Думаешь, я не знаю, как снимать кино!»

В какой-то момент появился монтажер, работавший как бы для параллельной группы. Внешне он оказывал мне все знаки уважения и субординации, но в действительности все делавшееся на его столе шло помимо моего контроля. Когда я увидел снятую параллельной группой сцену погонии уже в смонтированном виде, то пришел в ужас. «Монтаж утвержден продюсером», — сказали мне. «По-моему, это чудовищно», — сказал я. Естественно, ему об этом тут же донесли. Я перемонтировал все по-своему. Он приказал перемонтировать все, как хотелось ему. Но в уставе гильдии режиссеров записано, что продюсер может сесть за монтажный стол только после того, как режиссер сдал свой вариант. Только тогда он имеет право переделывать все, как ему хочется. До тех же пор, пока режиссер не окончит свой монтаж, продюсер вообще не должен входить в монтажную.

К тому времени параллельная группа достигла ста десяти человек. Питерс появлялся все с новыми идеями, его фантазия действительно была неисчерпаема, так что ребтам из параллельной группы приходилось вальсировать по-черному, они уже требовали на свои съемки звезд, актеров. Мне позвонил адвокат гильдии и сказал, что пошло уже очень существенное нарушение правил, звезды не должны участвовать в съемках параллельной группы гильдии будет претендовать «Уорнер бразерс» к суду. Назревал очень серьезный конфликт из-за нарушений закона, которые позволял себе «император», картина могла быть остановлена.

Мотивы дальнейших событий, как я думаю, таковы. Руководство «Уорнер бразерс» понимало, что совет директоров потребует отчета: что происходит с картиной, из-за чего такой колоссальный перерасход, почему так медленно идут съемки, так мало производительности работы группы? И тут все факты были бы не в пользу великого продюсера Питерса.

Руководители корпорации не знали, что Питерс уже договорился с японцами, продал им себя и тем самым предал «Уорнер бразерс». Они хотели его защитить и предпочли пожертвовать мной. А потому предложили мне уйти. С торжественными лицами они пришли ко мне. Я тоже сделал торжественное и постное лицо. «Извини, Андрей, ты понимаешь, но так получается, что корабль больше нас. Ты должен уйти», — сказали они. «Да, понимаю», — сказал я, стараясь не выдать своей радости. «Конечно, мы выполним все, что положено по контракту. Твоя фамилия останется в титрах. Мы заплатим тебе все, что положено. У нас нет и не будет к тебе никаких претензий. Но так надо».

Я понимал, что им нужно, чтобы полетела чья-то голова, и ничего не имел против того, что эта голова будет моей. У меня оставались четыре свободных месяца с сохранением всей зарплаты и суточных, я мог ехать куда угодно, делать что угодно. В тот же день я отметил это событие дома в компании друзей, выпив хорошей текилы.

На следующее же утро на площадке был новый режиссер, продолживший с ходу съемки уже отретированных мной точек. Это был Магноли, снявший до этого рок-н-ролловую картину «Пурпурный дождь». Его стиль заметно отличался от моего; по картине сразу же видно, где кончил снимать я и где начал он. Вся логика сценария в этот момент ломается, по сути, начинается новый фильм.

Что касается меня, то я погулял по Европе, заехал домой, в Москву, вел переговоры о новой картине, а «Танго и Кэш» я увидел, уже вернувшись в Америку.

Критики недоумевали, зачем я за эту картину взялся. Рецензии были разносные. А вообще-то картина прошла с большим успехом. Собрала она больше ста миллионов и еще продолжает собирать.

Записал Александр ЛИПКОВ.