

Джен, Чарли и Руни... со всей любовью

THE FUTURE WAS NOW

MADMEN, MAVERICKS,
AND THE EPIC SCI-FI SUMMER OF 1982

Chris Nashawaty



FLATIRON
BOOKS
NEW YORK

Крис Нашавати

Будущее было сейчас

8 фильмов, которые изменили Голливуд

Перевод с английского

АНО

АЛЬПИНА НОН-ФИКШН

Москва

2026

УДК 791(73)(03)
ББК 85.373г(7Coe)
Н37

Переводчик НАТАЛЬЯ ЛУГОВАЯ
Научный редактор ДАУЛЕТ ЖАНАЙДАРОВ
Редактор ЛЕВ ДАНИЛКИН

Нашавати К.

Н37 Будущее было сейчас: 8 фильмов, которые изменили Голливуд / Крис Нашавати ; Пер. с англ. — М. : Альпина нон-фикшн, 2026. — 344 с.

ISBN 978-5-00223-333-5

Крис Нашавати описывает переломный момент в истории Голливуда и мирового кино: сумасшедшее лето 1982 года, в течение которого один за другим на экран вышли восемь научно-фантастических фильмов, ставших культовой классикой: «Инопланетянин» и «Конан-варвар», «Бегущий по лезвию» и «Нечто», «Безумный Макс 2» и «Трон», «Звездный путь 2» и «Полтергейст». Некоторые оказались абсолютными блокбастерами, некоторые тогда провалились в прокате — но в итоге все они заняли важнейшее место в истории кино и стали ключевыми событиями для карьеры Стивена Спилберга, Ридли Скотта, Арнольда Шварценеггера, Харрисона Форда и многих других.

«Будущее было сейчас» — «образцовая книга об истории кино»: восемь захватывающих сюжетов о создателях этих фильмов, людях, совершивших революцию в киноискусстве. Хроника победы, которая ковалась в далекой-далекой галактике — и навсегда изменила Голливуд.

УДК 791(73)(03)
ББК 85.373г(7Coe)

Все права защищены. Никакая часть этой книги не может быть воспроизведена в какой бы то ни было форме и какими бы то ни было средствами, включая размещение в интернете и в корпоративных сетях, а также запись в память ЭВМ для частного или публичного использования, без письменного разрешения владельца авторских прав. По вопросу организации доступа к электронной библиотеке издательства обращайтесь по адресу tylib@alpina.ru

© Chris Nashawaty, 2024
This edition is published by arrangement with Chase Literary Agency and The Van Lear Agency LLC
© Издание на русском языке, перевод, оформление.
ООО «Альпина нон-фикшн», 2026

ISBN 978-5-00223-333-5 (рус.)
ISBN 9781250827050 (англ.)

Оглавление

Пролог	9
Глава 1	19
Глава 2	38
Глава 3	58
Глава 4	77
Глава 5	98
Глава 6	119
Глава 7	142
Глава 8	166
Глава 9	182
Глава 10	201
Глава 11	221
Глава 12	240
Глава 13	255
Глава 14	272
Глава 15	295
Эпилог	307
Благодарности	319
Об авторе	324
Источники	325
Предметно-именной указатель	334

*Я видел такое, что вам, людям, и не снилось...
Атакующие корабли, пылающие над Орионом...
Си-лучи, разрезающие мрак у Врат Тангейзера. Все эти
мгновения затеряются во времени, как слезы в дожде...
Пришло время умирать.*

Рой Батти,
NEXUS-6 N6MAA10816

Пролог

Кинокритики постоянно ошибаются. Однако 25 июня 1982 г. стало, пожалуй, самым неудачным днем в истории этой профессии. Для каждого, кто любит научно-фантастические фильмы — да и кино вообще, — эта дата знаменует собой незабываемый поворотный момент. Она разделяет на до и после историю отрасли, которая к тому моменту погрузилась в почти экзистенциальный кризис идентичности и отчаянно нуждалась в переменах и притоке свежей крови.

Именно в этот день в прокат одновременно вышли два фильма — сегодня признанные безусловной классикой современной научной фантастики, а тогда встреченные ядовитыми отзывами критиков и обескураживающим равнодушием зрителей: антиутопическая головоломка «Бегущий по лезвию» (Blade Runner) Ридли Скотта и мастер-класс по зимней паранойе «Нечто» (The Thing) Джона Карпентера. Первый — экранизация запутанного интеллектуального романа одного из самых плодovitых и прославленных фантастов всех времен; второй — переосмысление леденящих кровь метафорических картин эпохи черно-белого кино. Оба фильма провалятся в прокате. Оба доведут своих создателей едва ли не до твор-

ческого паралича: и Скотт, и Карпенгер потеряют уверенность в своих силах. И оба в итоге — причем всего через несколько лет — будут признаны шедеврами кинематографа.

Тот роковой июньский день сыграет лишь одну из важных ролей в сюжете, развернувшемся летом 1982 г. За восемь недель — с 16 мая по 9 июля — крупные голливудские студии выпустят восемь фильмов, относящихся к научной фантастике и фэнтези, которые не только лягут в фундамент поп-культурного канона будущих четырех десятилетий, но и радикально изменят подход киноиндустрии к бизнесу, проложив путь к нынешней модели «блокбастеры-и-ничего-кроме-блокбастеров». Эти восемь фильмов продемонстрируют дивные новые — и вызывающие смутную тревогу — миры. Они раздвинут границы того, что считалось возможным для жанра, до тех пор прозябавшего на задворках индустрии развлечений. А еще они наконец-то обратятся к аудитории, которой пренебрегали слишком долго, и станут ответом продюсеров на спрос, который слишком долго не находил удовлетворения. Короче говоря, эти восемь фильмов станут тем мостом, который соединит отмеченный европейским влиянием Новый Голливуд конца 1960-х и 1970-х гг. с наступившей в 1990-е эрой шока и трепета, когда студии сконцентрируются на выпуске тентполов*. Каждый из этих фильмов по-своему — к добру ли, к худу ли — укажет кинобизнесу новые пути развития.

А началось все давным-давно в далекой-далекой галактике.

Когда 25 мая 1977 г. в кинотеатры впервые ворвались «Звездные войны» (Star Wars) Джорджа Лукаса, Голли-

* Опорный шест, на котором держится палатка (от англ. tentpole). Дорогой проект, нацеленный на большую прибыль. — *Здесь и далее примечания переводчика, если не указано иное.*

вуд, и в том числе сама выпустившая фильм студия 20th Century Fox, оказался застигнут врасплох. Хотя Fox и выделила бюджет на съемку странной, однако не слишком дорогой (то есть не несущей для продюсеров больших рисков) космической эпопеи болезненно застенчивого режиссера «Американских граффити» (American Graffiti), студия сама не понимала, что попало ей в руки. По крайней мере до тех пор, пока толпы восторженных подростков и студентов по всей стране не принялись выстраиваться в очереди — со спальными мешками под мышкой, готовые ночевать на улице, лишь бы урвать заветный билетик, — умирая от желания поскорее обжечь себе сетчатку завораживающими сценами и пережить взрыв мозга. Через два часа, когда сеанс кончался, те же подростки занимали очередь снова. И снова. Им хотелось вновь и вновь приобщаться к детскому ощущению волшебства, делиться им с лучшими друзьями, братьями, сестрами и даже родителями, — а те, в свою очередь, делали то же самое.

Очень быстро «Звездные войны» превратились в феномен, который, вне всяких сомнений, не мог предвидеть никто. В отличие от вышедших на два года раньше «Челюстей» (Jaws) — единственного летнего блокбастера той эпохи, которому с такой же мощью удалось заворожить публику, — фильм Лукаса не был основан на нашумевшей книге-бестселлере. Не существовало никакой заранее предвкушающей экранизацию зрительской аудитории. Никто прежде знать не знал ни о каких джедаях и вуки. Это было нечто совершенно новое и свежее. При этом огромный успех оказался тем более удивительным, что фильм целиком и полностью относился к жанру, который сам Голливуд вечно третировал: очевидная чепуха на постном масле, годящаяся разве что для детей, да и то заведомо обреченная

на провал в прокате. Общеизвестные представления о том, как устроена киноиндустрия, похоже, безнадежно устарели, причем за одну ночь. Фантастика в мгновение ока стала последним писком моды.

Голливуд конца 1970-х гг. очень сильно отличался от сегодняшнего. Директорские кабинеты почти всех крупных студий занимали седовласые руководители — представители поколения, крепко державшегося за устаревшие традиции и бизнес-модели. Все они были мужчины, все намного старше Лукаса, а в сравнении с легионами юных поклонников режиссера — так и совершеннейшие трухлявые пни. И все же, хотя они так ни черта и не поняли в «Звездных войнах», им, конечно же, было ясно, что успех фильма *о чем-то же ведь* говорит. Но о чем именно? Вскоре они обнаружат нечто такое, о чем не сообщало ни одно исследование зрительской аудитории и рынка: в мире есть миллионы подростков, которые помешаны на научной фантастике и составляют гигантскую — неохваченную! — аудиторию, готовую платить за билеты в кино. Аудиторию, представители которой, словно религиозные паломники, стекались на никем не замечаемые фанатские конвенты, чтобы купить, продать или обменять комиксы и новинки научной фантастики и фэнтези, а также обсудить нюансы тринадцатой серии второго сезона «Звездного пути» (Star Trek).

Один из таких ежегодных съездов, впервые состоявшийся в Сан-Диего в 1970 г., впоследствии стал известен как Comic-Con. Со временем он превратится в обязательную и ключевую остановку на крестном пути каждой команды голливудских пиарщиков — из тех, что торопятся представить новейший высокобюджетный продукт своей студии неистовой толпе — толпе, которая поначалу насчитывала

сотни, но затем уже и сотни тысяч человек. Однако до того, как гики и фандомы стали модными, потихоньку зарождавшаяся научно-фантастическая революция долго оставалась незамеченной. Студии раз за разом жали на кнопку «Отложить», не понимая, что фактически отказываются от денег — *очень больших* денег, которые нужно было всего лишь подобрать с пола.

Головокружительный успех «Звездных войн» изменил всё. Сперва фильм Лукаса сочли случайной удачей, курьезным казусом. В прошлом регулярно появлялись фантастические фильмы, которым удавалось пробиться в мейнстрим и привлечь на некоторое время внимание публики: в 1930-е и 1940-е гг. это были сериалы о Флэше Гордоне, в 1950-е — малобюджетные фильмы начала атомного века о монстрах, в 1960-е — космическая эпопея «Планета обезьян» (Planet of the Apes) и психоделические трипы Стэнли Кубрика. Однако успех «Звездных войн» был явлением совершенно иного масштаба. Он вовсе не был случайностью. Он ознаменовал собой не что иное, как рождение нового типа культуры кино: фан-культуры. Казалось, что зрителей поглотила новая неутолимая страсть, чувство сопричастности к тем фильмам, на которые они выстраивались в очередь. Это были настоящие охотники за впечатлениями, умные и привередливые, и им хотелось с головой погрузиться в удивительные новые миры, где разыгрывались невиданные прежде сцены и неслыханные истории.

По счастливому стечению обстоятельств обнаружилась и горстка режиссеров-мечтателей, готовых предложить ровно то, что требовалось. Такие сценаристы и режиссеры, как Ридли Скотт, Стивен Спилберг, Оливер Стоун, Джон Милиус, Мелисса Мэтисон, Джон Карпентер и Джордж Миллер, осознали, что «Звездные войны» не случайность и не про-

сто везение: все они тоже выросли на научной фантастике и фэнтези. То, что «Звездные войны» обратились к новой зрительской аудитории, не стало для них сюрпризом: они сами были частью этой аудитории. И они помнили то пренебрежение, с которым взрослые отказывались принимать всерьез то, что их волновало.

Боясь упустить новое веяние времени, студии вскоре будут вынуждены адаптироваться к нему столь радикально, что даже революция Нового Голливуда и «Беспечного ездока» (Easy Rider) покажется старомодной, как викторианское чаепитие. В погоне за трендом стражи врат голливудских фабрик грез вдруг примутся выкладывать баснословные суммы за все, что сулило хотя бы призрачный шанс стать следующими «Звездными войнами». Иногда такие ставки срабатывали («Супермен», Superman, 1978), но чаще — нет (шаблонный «Бак Роджерс в XXV веке», Buck Rogers in the 25th Century, 1979, и скучная пересъемка «Флэша Гордона», Flash Gordon, 1980).

Тем не менее летом 1982 г., после двух или трех лет отчаянных, беспорядочных проб и ошибок, Голливуд наконец-то набрел на верный путь, причем весь целиком и одновременно. Студии больше не зажимали носы, подписывая бюджеты на постановку масштабных и амбициозных фантастических эпопей. Да у них и не было теперь другого выбора, кроме как раскрыть свои объятия. И вот тут жанр, от которого еще недавно отмахивались как от детской ерунды, стал вдруг наполняться серьезными темами, интеллектуальными нюансами, режиссерским видением, сложными персонажами, — и все это в привлекательной упаковке из самых головокружительных спецэффектов, какие только можно было купить за деньги. Другими словами, он превратился в искусство. Таковы «Бегущий по лезвию» и «Нечто»; однако

летом 1982 г. на экраны выйдут также другие новаторские фильмы: «Безумный Макс 2: Воин дороги» (Mad Max 2: The Road Warrior) и «Инопланетянин» (E.T. the Extra-Terrestrial), «Полтергейст» (Poltergeist) и «Звездный путь 2: Гнев Хана» (Star Trek II: The Wrath of Khan), «Конан-варвар» (Conan the Barbarian) и «Трон» (Tron) — все как один утвержденные студиями, лихорадочно пытавшимися угнаться за своим шансом на успех после выхода «Звездных войн».

Всего через пять лет после того, как Лукас разогнал зрителей до скорости света, эти восемь фильмов вплотную приближат маргинальный прежде жанр к статусу полноценного мейнстрима. Единственная проблема заключалась в том, что все студии усвоили один и тот же урок одновременно. Очень скоро рынок окажется наводнен потоком смелых научно-фантастических картин, которые еще пять лет назад никто не хотел снимать. Теперь же, летом 1982 г., все эти фильмы, режиссеры и студии вынуждены будут вступить в схватку за лидерство на коротком двухмесячном отрезке. Потенциальный триумф изобилия грозил обернуться некрасивым замесом вроде массовой аварии на старте с восемью машинами.

Восемь судьбоносных уик-эндов, хроника которых представлена в этой книге вместе с колоритной предысторией каждого из них, ознаменуют уникальный поворотный момент в истории кино. Именно за эти короткие, но наполненные магией два месяца горстка дерзких фильмов, созданных нарушителями правил, полностью перекроила карту Голливуда. Не каждый раз дело заканчивалось хеппи-эндом, и это время потрясения основ не было мифологизировано так же, как годы расцвета студий в начале 1940-х или американская новая волна 1970-х гг. Так или иначе, результат налицо: возникла совершенно новая формула, и порожденная ею

цепная реакция не прекратится даже в следующем веке; свод кинематографических правил окажется переписан на десятилетия вперед.

В той первой после «Звездных войн» стайке ласточек научной фантастики, вылетевших в 1982 г., была искра волшебства. Несмотря на явный интерес зрителей к эпической фантастике, для студий каждый такой фильм все равно был смелой творческой и финансовой авантюрой. Ведь на каждого Стивена Спилберга и Ридли Скотта — молодых режиссеров, вознесенных на гребень успеха фильмами «Ближние контакты третьей степени» (*Close Encounters of the Third Kind*) и «Чужой» (*Alien*), — приходилось множество неизвестных и непроверенных новичков, доверять работу которым было рискованно. Джордж Миллер, снявший сиквел «Безумного Макса» (*Mad Max*), до этого подвизался в среде австралийского независимого кино; Арнольд Шварценеггер, прежде чем получить главную роль в «Конане-варваре», был звездой бодибилдинга с неординарной — заставляющей поднимать брови — внешностью; и так далее. Выходя с обшарпанных окраин жанрового кинематографа под тысячеваттные прожекторы мейнстримного Голливуда, эти люди буквально излучали свежесть и энергию.

Все не зря; и вот уже всего через несколько лет фильмы будут получать зеленый свет либо отказ в прокате на основании единственного критерия: потенциальной способности стать блокбастером. Ставки будут постоянно расти, и к концу десятилетия вложения в фильмы достигнут немислимых размеров. Кинобюджеты взлетят до астрономических высот — что, естественно, скажется на содержании самих картин, которые станут более предсказуемыми и консервативными: утратится сама суть того, что делало научно-фантастическую революцию 1982 г. столь опьяняющей и захватывающей.

К началу 1990-х гг. (и вплоть до того момента, когда пишется эта книга) то, что обещало стать новым золотым веком научной фантастики и фэнтези в кино, вырождается в монстра поп-культуры, одержимого гибельным стремлением пожирать самого себя — и заодно подвергающего зрителей насильственной инфантилизации. Сорок с лишним лет назад нас развлекали, восхищали и просвещали. Сегодня нас раз за разом заставляют бездумно подчиняться — словно детей, которых пичкают с ложечки одной и той же кашкой из «шума и ярости». Закономерен вопрос: что происходит, когда нишевый жанр, прописанный на задворках массовой развлекательной культуры, вдруг превращается в доминирующую силу этой культуры? Ответ неутешителен. В мультиплексах остается все меньше места для разнообразия, выбора и чего-либо, на чем не стоит печать готовой интеллектуальной собственности, заимствованной со страниц комиксов, из перенасыщенного эмоциями мира видеоигр или с забитого игрушками стеллажа в магазине. В какой-то момент на этом пути прибыльность начали принимать за творчество. Календарь премьер превратился в бесконечное лето, единую гигантскую киновселенную, где даже и попкорн-то — пресный и заветрившийся.

И все же было по крайней мере одно короткое и славное лето, когда будущее наконец-то встретилось с настоящим. Лето, на каждые выходные обещавшее новое чудо, лето невероятных карьерных триумфов и провалов. Лето восходящих звезд и исчезающих за сумеречным горизонтом студий, лето безумцев и авантюристов, провидцев и злодеев. Лето, когда зрители могли ходить в кино каждую неделю — и впервые за всю историю своими глазами засвидетельствовать: будущее уже наступило. Будущее для них было сейчас.

1

По мере того как 1970-е гг. близились к финальным титрам, эксплуатируемая кинобизнесом на протяжении предыдущих 50 лет экономическая модель трещала по швам. Все менялось. Раньше крупные студии выживали — и даже процветали — на регулярной диете из более или менее успешных в прокате фильмов, на съемки которых выделялись тщательно рассчитанные и продуманные бюджеты. Время от времени, естественно, случались провалы и незапланированные триумфы. Однако в целом здоровое состояние отрасли обеспечивали масштабы и небольшая, но стабильная прибыль. Все встало с ног на голову во второй половине 1970-х, когда на сцене появились Джордж Лукас и Стивен Спилберг, перевернувшие привычные представления о бизнесе. Процессы, запущенные друзьями-режиссерами, застали студии врасплох. Возникла коллективная паника, следствием которой стало стремительное раздувание бюджетов, а затем чередование приступов неумной, вплоть до обгрызенных ногтей тревоги с эйфорией, вызванной химерами золотой лихорадки, которая вот-вот навсегда изменит киноиндустрию.

Принято считать, что человеком, на котором лежит вина за то, что Голливуд переориентировался на произ-

водство сверхприбыльных фильмов, был Спилберг с его мегахитом «Челюсти». На самом же деле кинобизнес начал склоняться в сторону подхода такого рода задолго до того, как 20 июня 1975 г. на экраны кинотеатров вышел фильм про чудовищную акулу. Изменения в отрасли и так уже ощущались — как на экране, так и за экраном. В конце 1960-х гг., на заре так называемого Нового Голливуда, двери студий осаждало молодое поколение продвинутых, готовых бунтовать против истеблишмента выпускников киношкол, воспитанных на неамериканском кино, пессимистичных развязках и полном пренебрежении к традициям фабрики грёз. Такие режиссеры, как Фрэнсис Форд Коппола, Деннис Хоппер, Хэл Эшби и Мартин Скорсезе, прикрывали фасадом высокого искусства и теории авторского кино свои личные амбиции — слово, по тем временам считавшееся неприличным, по крайней мере в их кругу. Хотя формально Лукас и Спилберг тоже принадлежали к этому поколению, они были другими. Они не считали, что зритель обязательно должен соответствовать интеллектуальному уровню режиссера, — и предпочитали разговаривать с человеком, который купил билет в кино, так, чтобы он чувствовал себя на своей территории. И тот и другой были популистами, но — так уж получилось — наделенными даром Мидаса.

В это же время в совещательных комнатах студий происходила еще одна трансформация, другого рода. Иммигранты и «продавцы дождя»* старой школы, которые в 1930-е,

* Продавец дождя, заклинатель дождя или шаман, вызывающий осадки, в бизнесе — человек, приносящий успех и рост показателей почти по волшебству, так как часто не очевидно, чем именно вызван успех. Выражение стало нарицательным после одноименной пьесы Н. Ричарда Нэша. — *Прим. науч. ред.*

1940-е и 1950-е гг. превратили кино в самый влиятельный продукт культурного экспорта Америки, постепенно сходили со сцены, передавая бразды правления транснациональным конгломератам и считавшим каждый цент менеджерам, возжелавшим добавить немного мишуры шоу-бизнеса в свои диверсифицированные портфели. Теперь проекты получали зеленый свет не столько благодаря наитию продюсеров, сколько по итогам анализа бухгалтерских книг, математических калькуляций и заседаний комитетов. Требование все больших прибылей звучало все более настойчиво. Выезжать только лишь за счет сравнительно удачного проката уже не получалось. Эти новые корпоративные заправилы, вооруженные методиками МВА, хотели, чтобы каждый выходящий на экраны фильм становился триумфом. А значит, те немногочисленные режиссеры и кинозвезды, которые способны были этот самый масштабный триумф обеспечить, превращались в новые центры силы.

Вскоре студии начали снимать меньше, зато дороже: ставки повысились. Годовые производственные планы сокращались и увеличивались одновременно. Цена ошибки росла. В результате кинопространство заполнили гарантированно ожидаемые публикой сиквелы — заурядные перепевы, такие как «Конкорд: Аэропорт-79» (The Concorde: Airport '79), очередное приключение Джеймса Бонда «Лунный гонщик» (Moonraker) и «Рокки 2» (Rocky II). Стоили такие фильмы дороже, чем обычно: к бюджетам и зарплатам выше рынка добавлялись агрессивные маркетинговые кампании. Зато их не приходилось продавать зрителям постепенно, регион за регионом, с помощью традиционной стратегии ограниченного кинопроката. Они появлялись на экране везде и сразу, так что первый уик-энд проката превращался в референдум по модели «пан или пропал»:

когда трехлетняя работа оценивалась по кассовым сборам за три дня.

В месяцы, предшествовавшие выходу «Челюстей» летом 1975 г., боссы из Universal только и делали, что пили магниевое молочко для пищеварения и залечивали язвы, обострившиеся из-за дорогостоящих и, казалось, бесконечных пережитых в процессе создания фильма мытарств. В какой-то момент было принято решение выпустить фильм одновременно в тысяче с лишним кинотеатров — по тем временам даже для широкого проката это было огромное количество экранов. Причем окончательного мнения, кто же такой 28-летний Спилберг, на тот момент внутри самой студии еще не было — гений на взлете или не умеющий считать деньги новичок, который пытается прыгнуть выше головы. По ходу злосчастных съемок на острове Мартас-Винъярд бюджет «Челюстей» раздулся с 4 до 9 млн долларов, а сам режиссер едва не заработал нервный срыв. Даже когда фильм был наконец готов (на 100 дней позже графика), Universal была так напугана и травмирована этим опытом, что не могла оценить, что вообще такое у них получилось. Страх заглушал голос инстинкта. Станут ли «Челюсти» сенсацией лета — или с треском провалятся?

Вскоре пробный предварительный показ в Лонг-Бич (штат Калифорния) ясно покажет, что студии достался настоящий хит. Наконец-то зрители скажут свое слово... громко ахая и вскрикивая. В последний момент студия, сама ерзя от ужаса, урежет количество площадок для показа более чем наполовину, но в итоге все же выпустит фильм на 409 экранах — тоже, надо сказать, весьма впечатляющая цифра. Меньше чем за год «Челюсти» обойдут «Крестного отца» (The Godfather) и станут самым кассовым фильмом

в истории, собрав 123,1 млн долларов в первичном прокате. А через два года этот рекорд побьет Лукас, выпустив «Звездные войны». Вскоре в определенных кругах Спилберга и Лукаса, справедливо или нет, начнут винить в том, что они положили начало и расчистили путь современной эре блокбастеров и бездушных тентполов. Это несмываемое пятно так и останется на их репутациях, и Спилбергу оно не дает покоя и по сей день. Мне он заявил следующее: «Я не согласен с теми, кто говорит, будто “Челюсти” были первым блокбастером. Мне кажется, фильм просто заработал так много денег и так быстро, что это застало врасплох всех, и не в последнюю очередь меня самого. Обвинение, будто “Челюсти” заложили традицию главного летнего фильма, блокбастера, — всего лишь укоренившееся предубеждение. Это никакой не факт, но скорее миф».

Так или иначе, именно благодаря «Челюстям» Спилберг превратился в самого востребованного режиссера Голливуда. При этом в общении он по-прежнему походил на неуклюжего ботаника-недоросля, который чувствовал себя в своей тарелке, только когда говорил о кино или играл в видеоигры. Но за внешним обликом неуклюжего, говорящего с запинками Питера Пэна крылся ум шахматного гроссмейстера, просчитывающего на много ходов вперед. Казалось, он инстинктивно лучше, чем кто-либо еще из коллег по цеху, понимал, как работает и Старый, и Новый Голливуд. Где таится сила и как ее использовать. В его амбициях не было ничего наивного или детского. Возможно, он и старался сохранять застенчивый вид, но в глубине души отлично понимал, что успех «Челюстей» дал ему практически неограниченный капитал для творчества. Также он осознавал, что, возможно, никогда больше уже не окажется в такой сильной позиции. Впервые за карьеру у него появи-

лась точка опоры... и он без малейших колебаний готов был перевернуть мир.

После оглушительного успеха «Челюстей» Спилберга, казалось, постоянно преследовали агенты, радостно пожимающие ему руку, хлопающие по плечу директора студий и даже плохо скрывающая свою зависть компания друзей-режиссеров, которые как бы невзначай интересовались, чем же он собирается заняться дальше. Он и сам задавал себе этот вопрос с тех пор, как уехал с Мартас-Винъярд. И это вызывало у него сильное беспокойство. С одной стороны, его фильм только что феноменальным образом поставил исторический рекорд кассовых сборов. С другой — за что бы он ни взялся теперь, это вряд ли сравнится с уже достигнутым. Казалось, ситуация патовая: тюрьма с позолоченными решетками. Он сам был в ужасе от того, что не сможет превзойти собственный результат. Единственное, что Спилберг знал наверняка: он рожден, чтобы снимать фильмы, и должен вернуться к работе.

Понимая, что лучшего шанса сделать собственное авторское кино у него, возможно, не будет никогда, Спилберг вернулся к идее, которую продал студии Columbia еще в 1973 г. Эта картина, которая в итоге превратится в «Ближние контакты третьей степени», на тот момент носила название «Смотрите на небо» (Watch the Skies), отсылавшее к классическому фантастическому фильму «Нечто» (The Thing from Another World, 1951). Фильм «Смотрите на небо» связан с одним незабываемым моментом из детства Спилберга, когда вместе с отцом он допоздна наблюдал за метеоритным дождем неподалеку от их дома в Нью-Джерси. Даже в зрелом возрасте это событие осталось для него одним из самых ярких впечатлений в жизни — и бережно сохраняемым воспоминанием о жизни с отцом, который позднее

уйдет из семьи. Это был его «бутон розы»*. В 18 лет Спилберг превратил это сентиментальное воспоминание в любительский фильм «Небесные огни» (Firelight). Спустя годы он вернется к этой теме в рассказе «Опыты» (Experiences) о том, как влюбленные друг в друга подростки со Среднего Запада, прогуливаясь, становятся свидетелями светового шоу в небе. Columbiaхватило полуоформленной идеи — свести вместе вроде как абсолютно безопасный американский городок и тему НЛО, создать атмосферу одновременно страха и чуда; еще до того, как Спилберг занялся съемками «Челюстей», студия согласилась заключить договор на разработку этой истории. И вот настало время заново вернуться к ней.

Изначально — в середине 1970-х гг., когда страна еще не оправилась от Уотергейтского скандала, — Спилберг задумывал «Смотрите на небо» как конспирологический триллер о правительстве, которое скрывает от граждан правду о существовании инопланетян. Именно так он описал задачу своему другу сценаристу Полу Шредеру («Таксист», Taxi Driver), предложив ему 35000 долларов за то, чтобы сделать из идеи сценарий. Студия Columbia была очень рада возвращению Спилберга. Не только потому, что он снял самый кассовый фильм всех времен и народов (хотя во многом поэтому), но и потому, что финансовое положение студии в последнее время было шатким и твердая почва под ногами начинала превращаться в зыбучие пески. Новый босс студии Дэвид Бегельман, все глубже впадавший в отчаяние, принял Спилберга с распростертыми объятиями. Режиссеру пришлось потратить

* Отсылка к образу из фильма Орсона Уэллса «Гражданин Кейн» (Citizen Kane, 1941). «Бутон розы»: что означает один из самых известных символов в истории кино // Кинопоиск. <https://www.kinopoisk.ru/media/article/3035211>.

кучу нервов и времени на борьбу с некоторыми руководителями Universal во время кошмарных съемок «Челюстей», поэтому нынешнее обещание Бегельмана — «все, что потребуется, Стивен» — показалось ему воплощением мечты.

Была только одна проблема. За три года, которые прошли с тех пор, как Спилберг предложил Шредеру написать сценарий «Смотрите на небо», видение этой истории самим режиссером претерпело значительные изменения. Чем больше он думал об этом фильме, тем понятнее становилось, что многое придется переиначить. Уотергейт давно сошел с первых полос газет и уже не так сильно волновал американцев, и теперь Спилберг хотел рассказать свою историю по-другому: уже не столько про паранойю и заговоры, но скорее про одержимость странными идеями, присутствие духовного в повседневной жизни и благоговеиный трепет. Не столько про страх, сколько про надежду. К счастью, Шредер, чье представление о фильме не вполне совпадало с видением Спилберга и который, кстати, так и не получил этого задания официально, с облегчением отказался от проекта и занялся другими делами.

«Сценарий Пола был прямо противоположен тому, о чем я мечтал все эти годы, — говорит Спилберг. — Просто это был не тот фильм, который я хотел снять. Тогда я понял, что единственный, кто может рассказать эту историю, — это тот, кто живет с ней дольше всех. Так что я снял номер Фрэнсиса Копполы в отеле The Sherry-Netherland примерно на шесть недель и написал там половину сценария. А на протяжении следующих десяти недель я писал у себя в гостиной в Лос-Анджелесе с 20:00 до 8:00 каждую ночь. Я работал по ночам и спал днем».

Плодом этих ночей запойного сочинительства стали «Близкие контакты» — космический коктейль из сентимен-

тальности в духе Фрэнка Капры и научной фантастики для автокинотеатров времен Эйзенхауэра. Ричард Дрейфусс, до этого уже снявшийся в «Челюстях», сыграл электрика-обходчика из Индианы по имени Рой Нири — обычного человека, который, вплотную столкнувшись с чем-то грандиозным и потусторонним, идет до конца — и в результате своими глазами наблюдает невероятное внеземное световое шоу. Его одержимость разделяет Джиллиан Гилер — актриса Мелинда Диллон с душераздирающей достоверностью сыграла мать, которая беспомощно наблюдает, как гигантский космический корабль затягивает в небо ее маленького сына; вместе с Роем она отправляется на поиски своего ребенка.

На стадии сценария «Бликие контакты» можно было принять за вариацию на тему «Дня, когда остановилась Земля» (The Day the Earth Stood Still). Только теперь Спилберг был ребенком, играющим в самой дорогой песочнице мира. И вместо дешевых летающих тарелок из жести его фильм получит самые ослепительные и фантазмагорические спецэффекты, какие только можно было купить на деньги Columbia. У него получилось авторское кино на полотне монументального размера. В те времена, когда Спилберга спрашивали, верит ли он в НЛО, он уклончиво отвечал, что тут трудно разобраться. Но всегда добавлял, что верит в людей, которые верят в НЛО. Чтобы придать новому фильму обоснованность и достоверность, Спилберг нанял техническим консультантом Джозефа Аллена Хайнека, ученого, работавшего в проекте «Синяя книга» — сверхсекретной программе Военно-воздушных сил США по исследованию НЛО. Говорят, NASA, встревоженное этой новостью, даже подготовило и отправило Спилбергу письмо на 20 страницах, предупреждая, что выпускать «Бликие контакты»

на экраны будет «опасно». Но режиссер не испугался, а воспринял это как знак того, что он на верном пути, и еще решительнее устремился вперед. Кураж ему еще очень понадобится.

Когда в мае 1976 г. начались основные съемки, бюджет фильма составлял скромные 4,1 млн долларов. До сих пор не оправившись от переживаний на Мартас-Винъярд, первоначально режиссер собирался снимать «Близкие контакты» на площадках в Бербанке, которые Columbia делила со студией Warner Bros. Но постепенно замысел Спилберга становился все грандиознее, и в итоге он решил, что натурные сцены не просто предпочтительны, но необходимы. Спилберг уговорил Columbia устроить базу для съемок фильма в заброшенном самолетном ангаре времен Второй мировой войны в городе Мобил (штат Алабама). Также он отправил Джо Элвса — художника-постановщика «Челюстей», которому он доверял, — прочесывать страну в поисках подходящего места для посадки НЛО: что-то неочевидное, но такое, чтобы дух захватывало. Элвс нашел то, что нужно, недалеко от Блэк-Хиллз в Вайоминге: государственный заповедник «Башня дьявола» (Devils Tower National Monument), гигантская одиночная скала с зазубренными стенами, которая возвышается над прерией, будто ствол доисторического дерева. То, что начиналось как незатейливый поэтический рассказ в фантастическом духе, превратилось в нечто гораздо более масштабное — и гораздо более дорогое. Еще до того как был отснят первый метр пленки, бюджет фильма вырос до 5,5 млн долларов. Потом до 9 млн. А после до 11,5 млн. Дополнительно положение Columbia осложняло то, что режиссер понятия не имел, во сколько обойдутся спецэффекты Дугласа Трамбалла. Так что он просто кормил студию заведомо заниженными оценками, взятыми с потолка.

Встревоженная непрерывным увеличением бюджета, Columbia отправила целую бригаду нервных исполнительных продюсеров — просто чтобы они околачивались вокруг ангара в Мобиле, а в Лос-Анджелесе начался срочный поиск внешних инвесторов, чтобы защитить студию от финансовых рисков. Но это были лишь самые первые плохие новости. Тропические штормы снесли декорации в Алабаме, и их пришлось полностью выстраивать заново. Продюсер фильма Джулия Филлипс все глубже погружалась в кокаиновую зависимость, так что в конце концов ее уволили. А актеры должны были играть с учетом оптических эффектов, которые сами они не видели и которые режиссер не мог даже толком описать, так как они еще не были придуманы. Тем временем замысел Спилберга становился все масштабнее. Теперь он решил, что хорошо бы — да нет, просто необходимо! — отправить съемочную группу в Индию, чтобы снять хаотичную массовую сцену, где жители деревни в унисон распевают послание пришельцев из пяти нот, как бы возвращая его небесам. Ценник «Ближних контактов» меж тем приблизился к отметке в 19,4 млн долларов.

Тем временем у Columbia возникли проблемы посерьезнее, чем бесконечно поглощающая деньги эпопея Спилберга. Вот-вот должен был разразиться скандал, который потрясет Голливуд до основания. Дэвид Бегельман, президент студии с 1973 г. и самый горячий сторонник Спилберга, оказался замешан в дерзкой схеме с подделками чеков. Как и с Уотергейтом, расследование началось с малого, но привело к крупному разоблачению бесконтрольных излишеств и «творческих» бизнес-практик в Голливуде. Бегельман и так получал щедрый оклад — 300 000 долларов в год — и раскатывал на роскошном автомобиле, который оплачивала студия, однако внутренние демоны саморазрушения

заставили его рискнуть всем, чего он достиг. Началось все в феврале 1977 г., когда актер Клифф Робертсон заметил, что кто-то подделал его подпись и обналичил чек на 10 000 долларов, выписанный на его имя студией Columbia. Этим кем-то оказался Бегельман. И чек Робертсона оказался лишь верхушкой айсберга. Когда студия провела внутренний аудит (параллельно с расследованиями ФБР и полиции Лос-Анджелеса), выяснилось, что Бегельман присвоил около 75 000 долларов. И хотя это не так уж много по меркам крупных голливудских студий, саморазрушительный, очевидно социопатический характер этих преступлений, не говоря уже об упорном отрицании своей вины, превратил аферу Бегельмана в постоянно тлеющий источник дурной славы, который студии следовало затушить до того, как будет разыграна самая крупная ставка, то есть до релиза «Ближних контактов»: 16 ноября 1977 г. По сути, все будущее студии — как финансовое благополучие, так и репутация на Уолл-стрит и в киноиндустрии — целиком теперь зависело от фильма Спилберга.

В мае 1977 г., когда от бесконечного монтажа «Ближних контактов» у Спилберга уже глаза на лоб лезли, Джордж Лукас бросил своему другу столь необходимый тому спасательный круг. Вот-вот должна была состояться премьера фантастической эпопеи Лукаса — «Звездных войн», и Голливуд был последним местом, где режиссер хотел находиться в этот момент. Если фильм провалится — а он искренне считал, что такой шанс есть, — он просто на вынесет ободряющих похлопываний по плечу и неловких улыбок в духе «держись, старик». А если фильм правда выстрелит — что ж, в этом случае он тоже не желал постоянно находиться в открытом доступе для разного рода подлиз, которые каждые пять минут будут звонить ему, чтобы преподнести новые