

Рассказ о кино 50 – 60-х годов был бы не полон без имени талантливой, неповторимой Одри Хепберн, запомнившейся своими ролями в фильмах `Война и мир`, `Моя прекрасная леди` и `Как украсть миллион`. Основанная на многочисленных документах и интервью с близкими людьми актрисы, книга известного британского журналиста и писателя рассказывает о надеждах, мечтах, привязанностях и склонностях красивой, мужественной и хрупкой женщины с драматической судьбой, омраченной семейными тайнами и трудным военным детством. Анализируя ее восхождение к славе и всемирной известности, автор увлекательно повествует об уникальном сочетании удачи и таланта, позволившем очаровательной девушке всего за один год завоевать бродвейские подмостки и голливудские съемочные площадки

Вайденфелд и Никольсон, Лондон, 1994
Copyright © Conundrum, Ltd. Перевод: copyright ©
С.Минкин Смоленск, «Русич» 1997 Смоленск 214 016,
ул.Соболева, 7.

Коммерческое использование только с согласия
владельцев авторских прав Пожалуйста, не переносите этот
файл на другие сайты



ПРОЛОГ

Дорога в детство

Потом она вспоминала, как к ней прикасался ребенок: казалось, она почувствовала на своей ладони прикосновение лапки и клюва крошечного цыпленка. Что-то худенькое и твердое было под рукой, и она совсем не

ощущала его кожи. «Но хуже всего то, – вспоминала Одри Хепберн, – что ручка ребенка была совершенно невесомой. Я боялась случайно сломать ее. И именно тогда я по-настоящему осознала это. В моей жизни, в моем детстве не было ничего такого, что могло бы подготовить меня к этому. Если ребенок упадет, вы поднимите его. Все очень просто. Но там, в этом жутком месте, было даже страшно взять ребенка на руки, чтобы успокоить его. Возникало ощущение, что у вас в руках... ничего нет».

Небольшой конвой автомобилей ЮНИСЕФ – два Рейндж-Ровера и медицинская машина – остановился у колючих деревьев с плоскими кронами. В этой части Эфиопии ветры сметают песок в зигзагообразные узоры, напоминающие след огромной змеи. Очень легко и опасно принять эти создаваемые природой тропы за настоящую дорогу и уехать по ней в бескрайнюю и лишенную всяких вех пустыню. Даже местным чиновникам приходится проверять свой путь по карте. Земля, простиравшаяся перед Одри на много миль вокруг, казалась зараженной желтухой. Такой она стала от засухи. Одри ехала без остановок вот уже несколько часов, и ее поражало то, что эта поездка смогла перевернуть представления об условиях существования людей, изменить взгляд на человеческую судьбу.

Шел март 1988 года. За день до того она упаковала два чемодана, составлявших весь багаж, который ей позволили взять с собой, поцеловала на прощание своих терьеров и закрыла двери особняка в швейцарской деревне Толошеназ-сюр-Морж. «До свидания, – прошептала она, – маленькая комната; скоро увидимся снова». Одри вышла на занесенную снегом дорогу. Через час она была в женеvском аэропорту, где ждала рейса компании «Свиссэр» на Адис-Абебу. И вот теперь...

Пять миллионов человек – половина из них дети – находились на грани голодной смерти. Только около лагеря беженцев, куда направлялся конвой, было более 150 000

человек. Одри не представляла, как все это будет. С некоторым облегчением она вышла из второго Рейндж-Ровела. Благодаря балету, которому она отдала много времени в юности, у Одри были сильные ноги, и она не страдала от спазм. Единственное, что начало беспокоить, – это обезвоживание организма. Она отошла в тень деревьев. И тут Одри увидела детей, сидящих на корточках среди обнажившихся древесных корней, которые обвивались вокруг их скорчившихся крошечных тел. "Самым странным было их молчание, – вспоминала она. – Они никак не отозвались на наше появление практически «ниоткуда».

Одри осторожно приблизилась к ним, ожидая, что они разбегутся, подобно летучим мышам, которых вспугнули во сне. «Но у этих детей просто не было на это сил». Похоже, они были уже подростками, но из-за плохого питания выглядели малышами. Коричневато-черная кожа обвисла на их хрупких, выпирающих из тела костях. Ноги детей были не толще двух пальцев Одри. Куски простыней закрывали их ребра. И только глаза двигались, следя за ней взглядами, оупевшими от измождения.

Позднее Одри признавалась, что в тот момент она внезапно поняла, какой высокой она должна была им казаться. И потому инстинктивно присела на корточки, чтобы быть на одном уровне с ними.

Но что они видели, когда на ее пристальный взгляд отвечали своими взглядами?

Женщину, которой вот-вот исполнится шестьдесят, но которая все еще энергична и подвижна, как пружина. Лицо, которое так легко и приятно выражает чувства и переживания. Теперь его избородило множество мелких морщинок, но они, подобно маленьким притокам большой реки, всегда готовы разлиться в ослепительную незабываемую улыбку. Волосы, благодаря которым в свое время по миру разошлась мода на прическу «гамена» («под мальчика»), все еще сохраняли свой природный

каштановый цвет, но уже подернулись сединой и были затянуты в тугий узел на затылке. Руки – уже в пигментных пятнах – все еще выдавали ее живой, непоседливый нрав: казалось, эти руки постоянно, каждую минуту должны быть заняты какой-нибудь работой. Эти глаза, которые когда-то так легко и свободно играли в любовь с объективом камеры, ныне смотрели на мир сквозь огромные стекла очков, которые, казалось, во много раз усиливали выражение озабоченности. Это было лицо, свободное от следов какого-либо тщеславия и самолюбования, как и от следов косметики, которой она больше не пользовалась. Единственное, что Одри позволяла себе посреди иссушающей эфиопской жары, – это немного увлажняющего крема.

Она провела пальцем перед глазами ребенка, рядом с которым сидела, чтобы убедиться, что он не слепой. Зрачки мальчика следили за движением пальца, но его лицо не выражало ни оживления, ни любопытства.

«Это меня буквально потрясло». Позднее Одри сравнивала это ощущение со страхом перед сценой. Только на сей раз напряжение рождалось не боязнью забыть текст, а невозможностью подыскать слова, которые могли бы прервать эту жуткую тишину. «Я подумала обо всех тех годах, которые провела в Швейцарии и Италии, ухаживая за своими собственными детьми. И вот теперь я уехала из дому, и здесь передо мною сидят эти дети... и я так мало могу для них сделать».

Одри потянула руку к ребенку. И этот жест дал выход ее эмоциям. «Я зарыдала». И тогда ребенок положил свою руку на руку Одри.

Она все еще не могла прийти в себя от пережитого потрясения даже тогда, когда их группа вновь села в машины и поехала дальше. Один из офицеров организации ЮНИСЕФ вспоминал, что тогда он подумал: если она так глубоко переживает из-за одного ребенка, как же тяжело ей будет потом – ведь предстояло встретиться с тысячами

детей в разных точках планеты, в местах, изможденных засухами и гражданскими войнами и вселяющих такой ужас, что даже местные чиновники не решаются наведываться туда. Как у посланца доброй воли у Одри была только одна защита от всего, что ожидало ее в этих краях, – ее слава: слава, которую она использовала для помощи детям всего мира. И это первое путешествие показало ей чудовищную тяжесть той ноши, которую она взвалила на свои плечи. «По правде говоря, – признавалась она по возвращении, – я начала сомневаться, достаточно ли я сильна, чтобы справиться с ней».

Но в дороге ей в голову пришла одна утешительная мысль, которая почти заставила ее устыдиться собственных сомнений. В отличие от тех врачей, с которыми она должна была встретиться, ее задача не состояла в том, чтобы исцелять людей. Это было не в ее силах. Единственный дар, которым Одри обладала и к которому она столь часто относилась с очевидным недоверием, была ее аура кинозвезды. Она стремилась привлечь внимание общественности к деятельности ЮНИСЕФ, найти деньги для работы этой организации – образно говоря, с помощью своего знаменитого облика звезды сделать официальный облик международной благотворительности более зримым, ярким и эмоциональным. Та особая магия, которую она принесла на экран несколько десятилетий тому назад, наконец, нашла для себя предназначение, значительно более ценное, чем эгоистическое стремление к успеху. Та девушка, которая когда-то совершенно изменила существовавшие до того представления об идеале женщины, теперь взяла на себя гораздо более крупную роль, чем те, что ей предлагали на протяжении всей ее кинокарьеры, – приносить надежду на спасение многим и многим миллионам людей. Их было куда больше, чем тех, кто смотрел фильмы с ее участием, узнавал ее в лицо или просто знал по имени.

«У детей есть одно свойство, которое делает их счастливыми», – сказала себе Одри в попытке отыскать хоть какую-то нить здравого смысла, хоть какое-то утешение среди того кошмара, масштабы которого она никогда бы не смогла вообразить, если бы не увидела его собственными глазами. «У детей есть только друзья, – скажет она. – У детей не бывает врагов».

СЕМЕЙНЫЕ ТАЙНЫ

У детей не бывает врагов..." И хотя сердце подсказывало ей эти слова, воспоминания Одри Хепберн о собственном детстве, похоже, опровергали их. Когда названная тема всплывала в беседах с репортерами, она обычно старалась говорить об этом как можно меньше или находила способ перевести любопытство интервьюера на другие, более безобидные вопросы. Даже с самыми близкими друзьями она была немногословна, говоря на эту тему. В ее детстве было много такого, что озадачивало окружающих.

Со стороны матери Одри была голландкой. Узы родства связывали ее с длинной чередой аристократов – землевладельцев, армейских офицеров в высоких чинах, государственных служащих и придворных. Семейство ван Хеестра возводило свой род к самому началу XVI столетия. Мать Одри, Элла ван Хеестра, родилась в 1900 году в фамильном поместье в Вельпе, неподалеку от Арнема. Кроме нее, в семье было еще пятеро детей – четыре дочери и сын, каждый из которых унаследовал, подобно ей, титул баронессы или барона. В баронессе Элле текла смесь голландской, французской и венгерской крови, была в ней и еврейская примесь. В детстве она жила в другом фамильном поместье, в замке Доорн.

Он стал собственностью и прибежищем кайзера после его отречения и изгнания после поражения Германии в

первой мировой войне. Отец Эллы, барон Арнольд ван Хеемстра, видный юрист, высший чиновник в министерстве юстиции и судья в арнемском суде, мэром города, усердно служил нидерландской короне также и в колониях. Королева Вильгельмина назначила его губернатором южноамериканской колонии Суринам (Голландская Гвиана). Баронесса Элла была веселой девушкой, она вышла замуж еще до того, как ей исполнилось двадцать. Ее мужем стал голландский аристократ, королевский конюший Ян ван Уффорд.

Непродолжительное замужество Эллы было бурным, но оно не лишило ее оптимизма. Она понимала, что «в следующий раз» все получится гораздо удачнее. Этот ее оптимизм определялся романтическим характером. Ее тянуло к мужчинам с яркой наружностью и горячим темпераментом. Она отгораживалась от реальности стеной твердой веры в христианскую науку, в которой была воспитана. Главные заветы этой науки были таковы: никогда не оглядывайся назад и не страдай из-за прошлых неудач; верь, что все, чего ты хочешь, может быть достигнуто при решимости и целеустремленности.

Вряд ли случайно то, что многие представители театрального мира и мира кино применяли эти принципы в своей жизни и карьере: Вивьен Ли, Элизабет Тэйлор, Дорис Дей, Мэрилин Монро – вот лишь немногие из них. Конечно, это небезопасно в профессии, и без того уводящей человека в ирреальный мир; но с другой стороны, это неисчерпаемый источник утешения и жизненной стойкости в случае неудач и разочарований, которыми так богата биография звезд. У барона ван Хеемстра, наверное, были какие-то дурные предчувствия по поводу характера Эллы, так как одна семейная легенда гласит, что он настойчиво предостерегал ее против слишком частого общения с людьми театра.

Человек, которому было суждено стать вторым мужем Эллы и отцом Одри, не принадлежал к театральным

кругам, но с ним, несомненно, были связаны дурные предзнаменования несколько другого рода. Откуда он взялся – до сих пор остается в определенном смысле тайной. Джозефа Виктора Энтони Хепберн-Растона обычно называют британским финансовым советником. Британцем он, кажется, был, финансами также время от времени занимался, но вот что касается «советника» – это уже явное преувеличение, и, возможно, слово «авантюрист» было бы более точным определением. Его происхождение и ту трагедию, которая с ним произошла, Одри всегда и решительно выбрасывала из своих воспоминаний. Похоже, что усилием воли ей удалось предать это полному забвению. Она никогда не знала всего о своем отце. И по сей день многое остается неизвестным об этом человеке. Да и неудивительно: Хепберн-Растон скрывал истину о себе с таким старанием, с каким позднее скрывался от жены и дочери.

На одной из фотографий отца Одри из семейного альбома мы видим высокого мужчину с квадратным подбородком и усами. Его волосы коротко пострижены и аккуратно уложены. Этот человек чувствует несомненную уверенность в себе. С первого же взгляда понимаешь, что он принадлежит к числу тех мужчин, с которыми неразумно затевать ссору. Фотография была сделана в начале 1930-х годов, когда Хепберн-Растону было около сорока семи лет, он был на шестнадцать или семнадцать лет старше Эллы ван Хеестра, Дата рождения отца Одри, которую обычно приводят ее биографы, – 1889 год, место рождения – Лондон, Ни один из этих двух «фактов» не подтверждается документами. Одри же в статье, посвященной ей в справочнике «Кто есть кто», упоминает о нем просто как о Дж. Э. Хепберне и ни единым словом не вспоминает о матери. Справочник «Кто есть кто в Америке» также отказался от каких-либо упоминаний о «загадочном Растоне». Даже сам этот таинственный

человек не был полностью уверен в правильности своего имени.

Самый ранний подтвержденный документами факт из его биографии – это упоминание имени Дж. В. Э. Растона в списке британского министерства иностранных дел за 1923—1924 годы, где он числился почетным консулом в Сумаранге на Яве, тогда входившей в состав голландской Вест-Индии. Баронесса Элла, очевидно, познакомилась с ним именно там, на Яве, где она, вероятно, проводила свой медовый месяц в начале 1920 года. Судя по документам, его консульство было непродолжительным: в названном списке его пребывание на данном посту числится «прерванным» – эвфемизм, который применяется в министерстве иностранных дел в Англии, как сообщает профессор юриспруденции Брайан Симпсон, в том случае, если человек оставил должность не по собственному желанию. Говорят, что в то время, когда его встретила баронесса, он был женат на некой голландке, но либо уже развелся с ней, либо собирался это сделать.

Баронесса повстречала Хепберн-Растона, когда она впервые приехала погостить к отцу в Суринам. И она мгновенно по уши влюбилась в нового знакомца. По возвращении в Арнем она очень скоро поняла, что ее брак с Яном ван Уффордом явно идет ко дну под тяжестью одинаково упрямых характеров. Несмотря на то, что у нее уже было двое сыновей – Ян и Александр, – баронесса решила развестись. Она отправилась в Индонезию, где, по ее сведениям, проживал Хепберн-Растон, и 7 сентября 1926 года в Джакарте вступила с ним в брак. Это был союз по любви и только по любви, ибо ее муж не владел никакой собственностью, что, конечно же, противоречило всем фамильным традициям семейства ван Хеестра и еще раз доказывает, какой неотразимой привлекательностью, вероятно, обладал Джозеф: ослепительный брюнет, человек бесшабашного нрава. И то и другое, бесспорно, ирландского происхождения.

Возможно, Растон был родом из Австралии, так как он очень хорошо знал страны и острова Тихого океана, Фамилия Хепберн широко распространена как в Шотландии, так и в Ирландии. Кто-то из ирландского семейства вполне мог оказаться в Австралии. Позднее за Хепберн-Растоном закрепилось прозвище «яванский Джо». В нем подозревали смесь самых разных кровей по причине желтоватого цвета лица, несколько экзотического облика, хотя сам он всегда отрицал это.

Очаровательная внешность Одри Хепберн: ее изящная фигурка, хрупкое, но при этом довольно сильное тело, высокие скулы, большие и яркие глаза, четко очерченные, крупные, столь привлекательные в улыбке губы и, как определил в своем очерке для журнала «Вог» Сесиль Битон, «брови, которые склоняются к востоку», – все это указывает на какое-то смешение рас. Одри отличали многие привлекательные черты – не только внешности, но и характера, – обычно называемые яванками. По сей день она остается той звездой, чье имя вызывает повсеместный восторг именно на Дальнем Востоке и особенно в Японии. Вероятно, там ощущают ту особую скрытую нить, которая связывает ее с Востоком.

Элла со своим новым мужем возвратилась в Европу. Они обосновались в Брюсселе, а не на родине баронессы. В этом уже заметно наметившееся отчуждение от родительского дома. Чем занимался Хепберн-Растон в Бельгии? Биографы его дочери обычно отвечают на этот вопрос так: он был управляющим брюссельского отделения «Бэнк оф Ингланд». Но нет никаких данных, подтверждающих это. Кстати, «Бэнк оф Ингланд» не имеет нигде отделений. Это не коммерческий банк в общепринятом смысле слова. Кроме того, его представительница достаточно уверенно отрицает, что сотрудником банка когда-либо был человек с фамилией «Хепберн» или «Растон», или с комбинацией обеих этих фамилий. Некто по имени Дж. В. Э. Растон внесен в

нидерландский деловой справочник и назван там финансовым советником, но этим и исчерпывается информация о нем.

Может быть, «Бэнк оф Ингланд» не совсем искренен? Один из авторов утверждал, что Хепберн-Растон выполнял секретную финансовую работу весьма «тонкого» характера под началом у сэра Монтэгу Нормана, председателя банка и убежденного противника коммунизма. Предполагают, что Норман мог использовать Хепберн-Растона для распространения дезинформации о Советском Союзе, а сам оказывал поддержку Германии и способствовал приходу к власти Гитлера. Но это – предположение. Гораздо более правдоподобным кажется, что Хепберн-Растон был независимым брокером. Единственное, что невозможно отрицать, – это его поддержку правых в политике. Его связь с фашистами со временем станет причиной жизненного краха Хепберн-Растона.

4 мая 1929 года в большом уединенном доме в пригороде Брюсселя баронесса родила девочку. Ее крестили и дали имя Эдда. Одри – под этим именем прославится Эдда – была пухленьким ребенком с большой головой. Ничто в ней пока не указывало на ту худенькую девчушку, которой ей суждено было со временем стать. На фотографии четырехлетняя Одри подстрижена в стиле «голландочка», но с одним маленьким густым локоном, нависающим над левой бровью: намек на будущий стиль «гамэн». Она была резвым и любопытным ребенком.

В воспоминаниях Одри о раннем детстве есть что-то пророческое. Она вспоминала, как отец держал ее на руках в большой комнате, и она лежала как бы зачарованная сверкающими льдинками, повисшими прямо у нее над головой. Позже Одри поняла, что это, скорее всего, хрустальные подвески на люстре. Родители – то мать, то отец – склонялись над ней, такие добрые и улыбающиеся. Но больше всего привлекали эти удивительные льдинки. Зима всегда оставалась любимым временем года Одри:

белый цвет – ее любимый цвет, а швейцарские Альпы с их занесенными снегом вершинами и речушками, покрытыми льдом, влекли ее к себе. К ним вернулась она, чтобы рядом с их величественной красотой и безмятежностью провести свои последние дни.

Ее родители любили музыку, и звук граммофона часто наполнял детскую. «Для чего нужна музыка?» – позднее Одри спрашивала свою мать и получала ответ: «Чтобы танцевать под нее». Когда девочка подросла, ее повезли в Англию. Однажды она шла рядом с матерью по парку в Фолькстоне. И тут баронесса с ужасом обнаружила, что дочь исчезла. Заметив компанию няnek с колясками рядом с садовой эстрадой и подойдя к ней, баронесса нашла там свою дочку. Та живо, хоть и неуклюже танцевала под популярные мелодии, исполняемые военным оркестром.

Но и другие звуки наполняли дом, далеко не столь приятные для слуха маленькой девочки: звуки родительских ссор. Элла и ее супруг были схожи характерами: самоуверенные и энергичные. Ирландское своеволие мужа никогда не отступало перед голландским упрямством жены.

Одри вспоминала позднее, что она пряталась под обеденным столом, как только до нее доносился звук нарастающего урагана семейной ссоры. Став взрослой, Одри никогда ни на кого не повышала голос. И если характеры ее родителей были несовместимы, то тем удивительнее, что свою дочь они воспитали неплохо. Баронесса была строже, чем ее муж. Остро сознавая то, что у нее за плечами уже есть один развалившийся брак, а нынешний тоже под угрозой распада, Элла ван Хеестра старалась воспитать у дочери любовь к упорному труду, самодисциплине и окружающим. Не забыта была и христианская наука. Позднее Одри очень хорошо разглядит недостатки своей матери и скажет, что, несмотря на то, что Элла всегда заботилась о благополучии дочери, девочка

чувствовала нехватку материнской теплоты. Уроки дисциплины, полученные в раннем детстве, оченьгодились Одри в жизни. Они помогали ей уравнивать желание и долг. Они подкрепляли в ней стремление к большему и не позволяли возобладать эгоистическим амбициям. Именно тут причина сдержанного спокойствия, с которым Одри Хепберн умела сопротивляться соблазнам славы.

Одри больше любила отца: не такое уж редкое явление среди девочек этого возраста. Ирландская импульсивность Хепберн-Растона, его стремление «нарушать правила», та уверенность, которую Одри чувствовала в обществе этого красивого, импозантного мужчины – все это оказало влияние на Одри в раннем детстве.

В 1930-е годы Хепберн-Растоны были вовлечены в политику. Можно было ожидать, что баронесса, у которой дальние родственники – евреи где-то в Восточной Европе, возможно в Венгрии, вряд ли станет поддерживать нацистов, пришедших к власти в Германии. Нельзя, однако, забывать и той притягательности Гитлера для финансовых и аристократических кругов, к которым принадлежало и ее голландское семейство. Старая аристократия Европы полагала, что ей удастся наладить с Гитлером деловые отношения. «Уолл-стритский» биржевой крах 1929 года поколебал их огромные состояния; не обошли эти беды стороной и семью самой баронессы.

Элла была впечатлительной женщиной с романтической «стрункой» в характере. Ее притягивали сильные мужчины, подобные фюреру; потом настанет пора раскаяния, но время для него пока еще не пришло.

Менее простительна поддержка фашизма ее мужем. Наверно, ирландский темперамент толкал его к крайностям. А может быть, частые финансовые неудачи помогли созреванию в его душе плевел антисемитизма.

Баронесса вскоре публично выступит с одобрением протеста против чуждого (то бишь еврейского) доминирования в банковском деле и торговле. Это скорее всего отголосок взглядов ее супруга.

Трудно сказать, в какой мере Растоны были преданы национал-социалистической идее, но Элла и ее супруг посещали различные нацистские сборища в Германии. Как сообщает биограф Дэвид Прайс-Джоунз, Хепберн-Растонов можно увидеть на фотографиях, сделанных в середине 30-х годов на ступенях «коричневого дома» штаб-квартиры Национал-социалистической партии в Мюнхене, среди улыбающейся группы сторонников сэра Освальда Мосли, незадолго до этого ставшего лидером Британского Союза Фашистов.

Насколько известно, Хепберн-Растон никогда не ставил своего имени ни под одним фашистским манифестом, но его сдержанность вызывает еще большие подозрения. Не выжидал ли он момента для выполнения какой-то секретной миссии? Баронесса не была столь осторожна. Ее имя включено в список активных сторонников Британского Союза Фашистов. И хотя иностранцев не принимали в партию Мосли, для нее сделали исключение как для жены британского подданного.

Она написала несколько статей для «Блэк-шот» («Черная рубашка»), издания Британского Союза Фашистов, выступив под именем «Элла де Хеемстра». По меньшей мере одна из этих публикаций сопровождалась фотографией: волосы Эллы подвиты, на шее свободно повязан шелковый шарф в манере, свойственной провинциальным англичанкам. Элла ван Хеемстра всегда восхищалась всем английским; говорят, что однажды она призналась в том, что у нее есть три желания: «быть стройной, быть актрисой и быть англичанкой».

Эта статья, называвшаяся «Зов фашизма» и опубликованная в «Блэкшот» 26 апреля 1935 года,

представляет собой странную мешанину, которая не столько изобличает ее автора, сколько отражает характер. Она могла быть написана любым из множества так называемых «фашистов» той поры. Антисемитизм, уличные побоища, угрозы головорезов – все то, благодаря чему Британский Союз Фашистов заслужил свою печальную славу – уже были реальностью, но надо отдать справедливость баронессе: ее мысли пребывали на туманных высотах, далеких от грубой практики фашизма.

Статья представляет собой сплав обобщенной фашистской идеологии: преданность «Королю и Империи, корпоративному государству и протест против чуждого доминирования в банковском деле и торговле». Затем она погружается в более близкие ей по духу области: Элла пишет о своем убеждении, что спасение заключается в том, чтобы подвигнуть разум на великое дело освобождения духа от фетиша материализма.

«Слишком долго мы полагали, что материальным платят за материальное и что земные вещи могут улучшить землю. Но это не так. Мы, те, кто услышал зов фашизма и последовал за тем светом, что вспыхнул на пути, ведущем вверх к победе, научились понимать то, что смутно представляли и раньше, а теперь осознали в полной мере: что только дух способен очистить тело и что только душа Британии может быть спасением Британии...»

Это очень точно передает характер – а возможно, и масштаб – увлечения баронессы фашизмом. Жуткие испытания военного времени, которые ей предстояло пережить, несомненно, очистили бы ее от заблуждения, но это сделал несколько раньше развод с мужем. Приведенная статья говорит об упорной вере баронессы в спасительную роль воли. Ее она и передала своей дочери, которая избежала, к счастью, инфекционной болезни под названием фашизм. Последствия «заражения» отца Одри оказались гораздо более трагическими. Одри же, скрывая печальные факты своего детства, никогда не забывала уроков матери.

Этим может объясняться и тот удивительный самоконтроль, который отличал ее и о котором вспоминают все, когда-либо работавшие с ней. Семейные тайны – весьма тяжелое бремя для знаменитых людей. Но Одри несла эту ношу с присущей ей грацией, не утрачивая душевной красоты и простоты. Некоторые из ее ближайших друзей ощущали в ней некую скрытность и не могли найти объяснения этому. Стенли Донен, который снял три ее фильма и, без всяких сомнений, любил ее и восхищался ею, писал: «Она каким-то загадочным способом удерживала меня на расстоянии, не допускала полной и исчерпывающей доверительности между нами. Я стремился к большей близости, к преодолению того незримого, но безошибочно ощутимого барьера, который она построила между собой и нами».

Шестилетняя Одри, конечно, ничего не знала о «политических заблуждениях» своих родителей. Осознание этого придет много позже. После войны знавшие баронессу и ее семейство забудут глупые увлечения женщины, в которой наивный идеализм одержал победу над здравым смыслом. Одри достигла известности, и связь ее родителей с фашизмом, какой бы кратковременной эта связь ни была, всегда очень остро переживалась ею. И хотя сама она была совершенно ни в чем не повинна, а ее мать уже давно раскаялась в своих заблуждениях, эта связь долгое время угрожала репутации обеих женщин и особенно карьере Одри. Любая связь с нацистами в прошлом была крайне опасна. К примеру, когда вторая жена Рекса Харрисона, Лилли Палмер, приехала с ним в Голливуд в 1945 году, кинокомпания приложила громадные усилия, убеждая всех, что актриса родилась не в Германии, а в Австрии – это считалось более приемлемым. Та осторожность, с которой Одри относилась к каждому интервью, вполне понятна при ее природной совестливости и тщательности во всем. У нее никогда не исчезала боязнь, что какой-нибудь дотошный журналист, копающий глубже

официальных сведений, предоставляемых студией, вытаскивает на поверхность крайне неприятные факты из прошлого ее родителей.

Журналисты всегда упоминали в биографиях Одри эпизод, который вызывает вполне понятное сочувствие, это – развод ее родителей. Случился он в 1935 году: Хепберн-Растон бросил жену с ребенком. Одри никогда не рассказывала о причинах развала этого брака.

Непосредственная причина разрыва между ее родителями была весьма банальной. Однажды, неожиданно придя домой, мать Одри застала своего супруга в постели с няней, которая присматривала за Одри и сыновьями Эллы от первого брака. Баронесса была потрясена. Она ощутила мгновенное и острое отвращение к происшедшему. Последние иллюзии рассеялись. За одну ночь она поседела. После громкой, грубой и жестокой ссоры Хепберн-Растон навсегда ушел из дома. Когда Одри проснулась, у нее уже не было отца.

«Я была совершенно сломлена, – вспоминала она. – Я проплакала несколько дней подряд, развод родителей был первым ударом, который я пережила в детстве... Я боготворила своего отца и очень скучала по нему с того самого дня, как он ушел. Расставание с отцом в возрасте каких-нибудь шести лет ужасно. Если бы я могла время от времени встречаться с ним, я бы чувствовала, что он любит меня. Но в той ситуации мне оставалось лишь постоянно завидовать другим, у которых были отцы, и я всегда возвращалась домой в слезах потому, что у них был папа, а у меня его не было. Мать очень любила меня, но она часто не умела показать мне эту свою любовь. И у меня не было никого, кто мог бы просто приласкать меня».

Так же, как и об обстоятельствах «исчезновения» Хепберн-Растона, о его местопребывании Одри и ее мать никогда не упоминали. Это наталкивает на подозрение, что он уехал в Германию, где продолжил сотрудничество с нацистами. Его видели там в 1938 году.

В том же году Хепберн-Растон появился в Лондоне. На фотографии, сделанной тогда, мы видим хорошо одетого джентльмена. Он идет по городской улице с перчатками в руке. Он немного полысел и слегка осунулся, но остался столь же привлекательным брюнетом, который когда-то сумел очаровать баронессу. Подпись на фото называет его неким «Энтони Растоном, директором европейского пресс-агентства». В сторону фотографа направлен пронзительный и несколько подозрительный взгляд, что неудивительно, ибо европейское пресс-агентство занималось нацистской пропагандой в Англии и сбором секретной информации для рейха. Оно управлялось из немецкого посольства Фрицем Хессе, партийным чиновником, который во время войны организовал радиопередачи из Германии с участием таких предателей-англичан, как Джон Амори и Вильям Джойс, получившим прозвище «лорд хо-хо». Они оба были казнены после разгрома Третьего рейха. Отец Одри активно помогал нацистам. Британские органы безопасности обозначили его условным наименованием «М 15» как человека, связанного с потенциальными врагами Великобритании.

Почти сразу же после того, как она стала свидетельницей неверности мужа, баронесса решила возвратиться в Нидерланды. Она переехала в небольшое родовое поместье под Арнемом. Насколько известно, Хепберн-Растон ни разу не приезжал туда и не пытался помириться с женой.

Сводные братья Одри, Ян и Александр, были с баронессой. Жили они и у своего отца в Гааге. Со временем братья сделались более «голландцами», чем Одри. Отношения между детьми были дружескими, но без настоящей родственной близости.

Жизнь Одри изменилась после развода родителей. Всегда считалось, что ее мать, вышедшая из богатой семьи, никогда не испытывала финансовых трудностей. На самом деле это не так. Подруга и современница баронессы М. С.

Памела Эвертс, хорошо помнящая переезд Эллы из Брюсселя в Арнем, улыбается при упоминании о «состоянии» баронессы.

"Какое состояние? – восклицает она ныне. – Хотя Элла действительно происходила из хорошей семьи и ее отец был губернатором в колониях, не забывайте, что он имел шестерых детей, и о каждом нужно было позаботиться. И он не мог особенно роскошествовать даже на две свои пенсии – судьи и губернатора. Ведь последняя должность была скорее почетным титулом, нежели источником доходов. Деньги приходилось считать. Семья Одри не жила в замке или в чем-то ему подобном. Через какое-то время Элла переехала в удобную, но совсем не большую квартиру на одной из главных улиц Арнема. У нее хватало денег, но нельзя сказать, что она в них купалась. Иногда она бралась за какую-то работу с неполным рабочим днем. Я припоминаю, что она делала рекламную обстановку квартир для одной немецкой фирмы по сдаче в аренду недвижимости. Ей посчастливилось, что Одри оказалась таким милым, послушным ребенком, всегда готовым помочь своей маме.

Другие источники биографических сведений об Одри сообщают о том, что она посещала довольно престижную школу для девочек в Англии. Это утверждение тоже вызывает смех. Одри ходила в школу «Гамберс Бассе» в Арнеме. Она никогда в Англии не училась. Ее отец был англичанин, и поэтому она свободно говорила по-английски так же, как и по-французски, ведь воспитывалась она в Брюсселе. Кроме того, она очень неплохо владела голландским. Мне кажется, что какое-то короткое время она посещала школу в Амстердаме, возможно, потому, что работа Эллы заставила ее туда переехать. Элла всегда была очень деловой, расчетливой и хозяйственной женщиной. Она никогда не упускала свой шанс. При этом она никому не отказывала в помощи. Одри была прилежной ученицей и получила хорошее

образование. Моя дочь помнит также, что у нее был великолепный музыкальный слух".

Через несколько лет после того, как они поселились в Нидерландах, в жизни Одри произошла еще одна перемена и с не менее драматической внезапностью. На этот раз она коснулась всех. "Второе страшное воспоминание детства после исчезновения отца, – рассказывала она, – это мама, которая входит ко мне в спальню однажды утром, отдергивает шторы на окнах и говорит: «Вставай, началась война».

ДЕВОЧКА СО СМЕРТЬЮ В БОТИНКАХ

Война заставила Одри, которой исполнилось всего десять лет, очень быстро повзрослеть. Но она покидала детство, без особого сожаления. Неожиданный уход из семьи отца стал причиной того, что она постоянно ощущала себя брошенной, никому не нужной и никем не любимой.

Частые ссоры между родителями развили в Одри умение спокойно, не выходя из себя, защищаться от жестокости жизни. Ее мать обычно игнорировала неприятности – это помогало ей делать вид, что у нее их никогда и не было. Одри отказалась от такого способа утешения страдания, связанного с уходом от реальности. Вместо этого она подавляла свои страхи тем, что при ссоре родителей не принимала сторону ни отца, ни матери. Она инстинктивно находила необходимое равновесие. Со временем в ней развилось завидное умение во всем полагаться на себя. Почти все, кто работал с Одри в первые годы ее звездного пути, вспоминают об отсутствии того, что можно было бы назвать «норовом», о ее постоянном внешнем спокойствии, ее умении замечать все хорошее в каждом из тех, кто ее окружал. То, что зарождалось в ней как способ самозащиты, переросло в постоянную и

терпеливую внимательность к людям и заботу о них – необычное качество для кинозвезды.

Детские переживания сказались на ее здоровье. Она начала явно переедать. «Это мог быть шоколад, хлеб, или просто я сидела и кусала ногти». Одри отказывалась от кукол, которые ей покупали родители, предпочитая играть с домашними животными, с которыми не нужно было имитировать поведение родителя, общающегося с ребенком. Ей особенно нравились шотландский терьер и «силихэм»; «мои черный и белый талисманы», – называла она их. Они стали предшественниками «Знаменитости», крошечного, увитого лентами йоркширского терьера, постоянно сопровождавшего Одри повсюду, куда бы ни заводила ее киносудьба.

Она любила читать и рано принялась за чтение тех книг, которые только что одолели Ян и Александр: «Просто сказки для маленьких детей» Киплинга и его же «Книга джунглей» были ее любимыми. Арнем тогда, как и теперь, был англофильской частью Нидерландов. Многие семейства, проживавшие в этом районе, имели родственников по ту сторону Ла-Манша и по традиции на каникулы посылали своих детей в Англию, а позднее отправляли их туда же учиться бизнесу в британских фирмах. И после того, как Хепберн-Растон оставил семью, Элла ван Хеестра продолжала отвозить детей в гости к своим друзьям в Лондоне и Кенте. Кажется, никто не помнит, как в ту пору Одри говорила по-английски. Зато позже никому из тех, кто слышал голос Одри Хепберн, не забыть его характерные модуляции, одновременно волнующие и успокаивающие.

В Одри рано проявилась любовь к танцу, и в 1939 году мать записала ее в балетный класс арнемской консерватории. Она быстро выросла. Ее младенческая полноватость исчезла. Регулярные спортивные упражнения укрепили мышцы, ускорили оформление ее знаменитой изящной плоскогрудой фигурки, которая уже очень скоро

стала останавливать на себе взгляды так же, как и овальное лицо с высокими скулами и необычно длинная и изящная шея, которую благодаря урокам балета она научилась держать величаво и естественно, как стебелек цветка. И хотя в начале обучения танцу надо часто смотреть на себя в зеркало, это не всегда ведет к нарциссизму. Учеников балетных студий заставляют таким способом отмечать свои ошибки, а не поощряют их тщеславие. Одри, как она позднее признавалась, не очень нравилось то, какой она видела себя в зеркале. Ей всегда казалось, что она вся какая-то неуклюжая. Если взять по отдельности каждую часть ее тела, то они все, вероятно, были несовершенны, но ведь столь же несовершенны они были и у Греты Гарбо. И все же, так же, как и в случае с Гарбо, общее впечатление безошибочно говорило, что эти актрисы с восхитительной естественностью владеют своим телом.

Летом 1939 года мать разрешила Одри провести часть каникул в Англии у друзей баронессы, живших неподалеку от Фелтхема, в Кенте. Но она не повидалась с отцом, который в это время жил в Лондоне. Он все еще оставался ревностным сторонником Британского Союза Фашистов.

Отец и дочь встретились на вокзале Ватерлоо. Она увидела его впервые после того, как он уехал из дома в окрестностях Брюсселя. "Это было похоже на сцену из «Детей железной дороги», – признавалась Одри друзьям много лет спустя. В классической детской книжке Э. Несбит «исчезнувший» отец (от детей скрывают, что он сидит в тюрьме) встречает свою дочь в потрясающе сентиментальном эпизоде: он сходит с подножки вагона поезда, и навстречу ему сквозь облака пара бросается она. Парадоксальная ирония заключалась в том, что Хепберн-Растон (хотя он, конечно, тогда об этом и не догадывался) вот-вот должен был начать путешествие в обратном по сравнению с героем книги направлении: от дочери – в тюрьму.

Он посадил Одри на голландский самолет. Она вспоминала об этом возвращении в Нидерланды так, словно это был сон, в котором все казалось ярче и значительнее, чем в жизни. «Это был ярко-оранжевый самолет... Он летел очень низко... Тогда, я в последний раз видела своего отца».

Оглядываясь назад, можно с полной уверенностью сказать, что возвращение Одри в Нидерланды было самым неразумным решением баронессы. Многих страданий удалось бы избежать, если бы она вместе со своим семейством перебралась через Ла-Манш в Англию. Но тогда Нидерланды сохраняли официальный нейтралитет, надеялись остаться в стороне. А между Великобританией и Германией началась война. Симпатии большинства голландцев были на стороне противников Гитлера. В первые месяцы было трудно поверить, что война придет в страну с ее давними торговыми и родственными связями со старой догитлеровской Германией. Баронесса тоже разделяла эту точку зрения, считая, что Одри будет с ней в большей безопасности.

В период, традиционно называемый «ложной войной», обыденная жизнь в Арнеме шла своим чередом, хотя напряжение постоянно нарастало. В мае 1940 года, чтобы несколько поднять моральный дух нидерландцев, туда прибыла балетная труппа Билс Сэдлера. Ее возглавляла Нинетта де Валуа, ведущими танцовщиками были Марго Фонтен и Роберт Хелпманн. Они показали балет «Фасад». Арнемская консерватория поручила Одри преподнести цветы де Валуа и Фонтен, которую девочка особенно любила. Она видела Фонтен в балете во время одного из своих предвоенных посещений Лондона, а после спектакля даже пошла за кулисы и беседовала с этой очаровательной и милой в общении молодой балериной в ее артистической уборной. Позднее те, кто знал обеих, Одри и леди Марго Фонтен, замечали удивительное сходство между ними не только потому, что Одри в детстве

тоже училась балету, но и в том особом торжественном спокойствии, которое отличало и ту, и другую, в уравновешенном и дисциплинированном отношении к своему труду и, прежде всего, в манере говорить. Мягкие и лирические интонации голоса обеих женщин, казалось, доносили их слова до слушателя или собеседника в потоке тепла, искренности и очарования. Вне всякого сомнения, Марго Фонтен как балерина и как личность стала одним из тех первых идеальных образцов, с которых Одри «лепила» свои роли в кино.

После исполнения балета «Фасад» был устроен прием и ужин. Звуки отдаленной артиллерийской стрельбы доносились из-за голландской границы с Германией. Благодарственную речь баронессы балетная труппа выслушала вежливо, но с заметным напряжением. Как только она закончила свое выступление, актеры собрали личные вещи, оставив театральные костюмы и декорации, и поспешили на ожидавший их автобус, который отвез их в порт. На следующий день Арнем оккупировали немецкие войска. Королева Голландии отбыла в Лондон, а через несколько дней за ней последовали министры ее правительства.

Скоро оккупация стала по-настоящему ощущаться в городе и в стране. Обыденная жизнь Одри и ее семьи сделалась мучительно непредсказуемой. Больше, чем когда-либо раньше, она жалела о том, что с ними нет отца.

Маловероятно, что Одри могла что-то узнать о судьбе, постигшей Хепберн-Растона в Англии. Страх возникновения «пятой колонны» заставил британский парламент принять несколько чрезвычайных законов по обеспечению безопасности еще до начала войны. На основании их допускался арест и задержание без суда на неопределенное время. 23 мая 1940 года был принят секретный закон, известный под наименованием «Постановление 18-В». Он был прямо направлен против Британского Союза фашистов. Месяц спустя партия Мосли

была запрещена. Несколько тысяч человек, включая членов Союза Фашистов, были арестованы. Сэр Освальд Мосли был отправлен в тюрьму Брикстон, а леди Диана Мосли – в Холлоуей. Среди арестованных были люди разных профессий: учителя, священнослужители, чиновники, военные (некоторых из них арестовали прямо в штабах или на плацу), служащие государственных учреждений (весьма многочисленная группа), мелкие торговцы и владельцы шикарных магазинов, журналисты, горстка членов парламента и крайне правых кандидатов в парламент. Не было сделано исключение даже для больных и находившихся в больнице. Облава была устроена также и на итальянцев и немцев, давно обосновавшихся в Англии и не представлявших никакой опасности для страны. Не пощадили даже детей, а также нескольких психически больных людей. Основная часть материалов, касающихся арестованных на основании «Постановления 18-В», включая и отца Одри, либо до сих пор еще не передана министерством внутренних дел в открытые архивы, либо просто уничтожена. Исследование профессора Брайана Слипсона, посвященное самому значительному нарушению прав человека в Великобритании в этом столетии, было опубликовано в 1992 году под названием, которое одновременно и осуждает, и очень четко характеризует происшедшее: «В высшей степени отвратительно».

Это был политический погром – нельзя подобрать более подходящего слова для характеристики поспешности, бесчеловечности и зачастую грубого непрофессионализма, с которыми действовали полиция и «М 15», секретная служба. Жертвой этой акции и стал Хепберн-Растон. Его арестовали и вначале предъявили обвинение в принадлежности к Британскому Союзу фашистов. Однако его имени не было в официальном списке членов партии. И формулировку обвинения изменили на «связь с представителями вражеского государства». А это преступление было более серьезным.

Помимо непоколебимой преданности Хепберн-Растона фашизму основанием для подобного обвинения мог служить занимаемый им пост директора контролируемого нацистами агентства новостей, находившегося в Лондоне и использовавшегося в качестве «передней линии фронта» Третьим Рейхом. Если бы Хепберн-Растон решил отправиться в Германию в начале войны, судьба его могла бы оказаться еще печальнее, так как любому, кто хоть немного знаком с его характером, совершенно ясно, что он сразу же присоединился бы к той сети иностранцев, которых нацисты использовали в пропагандистских целях против союзников. А так как он был британский подданный, то следствием этого могло стать обвинение в государственной измене, за которым последовало бы наказание, постигшее английских перебежчиков Джона Амори и Вильяма Джойса, другими словами – смертная казнь.

Хепберн-Растону посчастливилось избежать этого, хотя, возможно, в момент ареста он так и считал. Документы, связанные с его делом, до сих пор не рассекречены, если они вообще сохранились. Вся информация, касающаяся его пятилетнего пребывания в заключении, основана исключительно на слухах или на упоминаниях о нем в письмах, дневниках или устных воспоминаниях его товарищей по несчастью.

Первоначально Хепберн-Растон содержался в Брикстоне, затем, по сообщению одного очевидца, его перевели в пору первых воздушных налетов на Лондон в концентрационный лагерь, развернутый на ипподроме в Эскоте, который обнесли колючей проволокой. Там установили сторожевые вышки с пулеметами. Когда же и это место оказалось переполненным, его перевезли на север в Ливерпуль. Он там попал в мрачные, поистине в диккенсовские условия Волтонской тюрьмы.

Есть какая-то странная ирония в том, что Одри, возвратившаяся, по мнению ее матери, в «безопасное

место», теперь страдала от всех последствий вражеской оккупации, а ее отец, который, по его мнению, оставался в безопасной Англии, был обречен на годы тюремного заключения. Надежды Хепберн-Растона на скорое освобождение постепенно развеялись – Герберт Моррисон, министр внутренних дел, отклонил его апелляцию летом 1941 года на том основании, что действие акта habeas corpus, защищавшего граждан от тюремного заключения без предъявления обвинения или без суда, было приостановлено после вступления в силу «Постановления 18-В».

Одри и ее семья в Нидерландах переживали военные тяготы. Жизнь их мгновенно и страшно переменилась. Остатки недвижимости семейства Хеестра были захвачены оккупантами. Несколько ценных вещей, которые удалось спасти матери Одри и ее дяде, они зарыли в землю под покровом ночи. И они успели сделать это вовремя. Вскоре все золото и ценные металлы у частных лиц были конфискованы. Немцы, которые поначалу старались вести себя наилучшим образом в чужой стране, сразу же приняли крутые меры, как только начался саботаж и стало действовать подпольное Сопротивление. Если баронесса и рассчитывала на свои связи в Германии, и надеялась, что они помогут несколько облегчить тяготы ее семьи, то очень скоро ее постигло разочарование. Она предусмотрительно решила не прибегать к этим связям. В те тяжкие годы Элли ван Хеестра было трудно упрекнуть в непатриотизме, хотя и нет никаких доказательств, подтверждающих слухи о том, что она была участницей Сопротивления. Одри, уже лишившаяся отца, теперь потеряла другого близкого человека: одного из ее сводных братьев отправили в трудовой лагерь в Германию, и о нем ничего не было известно до самого конца войны. Одри приняла такие меры предосторожности, которые до войны выглядели бы просто абсурдом. Она не позволяла себе на людях произносить ни единого слова по-английски. Она

попросила своих одноклассников называть ее только Эддой. В школах стали преподавать немецкий вместо английского. И хотя Одри умела говорить и по-голландски, ее познания в этом языке были весьма скудны. Она начала ощущать отставание от своих сверстниц. «Я даже не умела говорить так, как другие дети. Я вся была какая-то неестественная и застенчивая». Она с большим удовольствием пользовалась для самовыражения ногами, продолжая заниматься балетом.

На уроки балета она ходила в арнемскую консерваторию, но вскоре занятия были прекращены. Баронесса старалась поддержать страстное увлечение дочери, установила перекладину для балетных упражнений в доме своей знакомой и наняла учителя для Одри и нескольких других девочек. Миссис Эвертс вспоминает, что мать Одри зарабатывала, давая уроки бриджа, и предполагает, что это и позволяло оплачивать уроки балета. Через некоторое время преподаватель вынужден был прекратить занятия. Тогда Одри сама начала давать уроки танца младшим детям. «В той маленькой квартирке, которую они занимали, не было места для балетной перекладины, но я помню, как Одри просила детей класть ногу на подоконник, используя его в качестве перекладины», – рассказывает миссис Эвертс. Одри всегда была изобретательным ребенком.

«Я хотела танцевать сольные партии, – вспоминала она позднее. – Я страшно хотела исполнять эти роли потому, что они дали бы мне возможность выразить себя. А у меня не было такой возможности, когда я стояла в ряду из двенадцати других девочек и должна была синхронизировать свои движения с их движениями. А я не желала ни под кого подстраиваться. Я хотела сама добиться своей славы».

Балет был не просто увлечением Одри, он был единственным развлечением, доступным ей в те годы. «Я не часто ходила в кино. А во время оккупации я просто

перестала туда ходить. Ведь показывали только немецкие фильмы». Оставался только балет. За шторами затемнения в доме соседей, в войлочных тапках, поскольку ее балетные туфли уже окончательно износились и она не могла найти новую пару, Одри исполняла классические па под аккомпанемент фортепьяно. Иногда, если под окнами проходил немецкий патруль и мог заметить, что в доме собралось гораздо больше людей, чем позволялось по закону о военном положении, ей приходилось танцевать в полной затаенных восторгов тишине. Деньги, собранные в ходившую по кругу шляпу по окончании ее сольных концертов, шли в казну Сопротивления. Одри брала лишь небольшую сумму на нужды семьи.

«У меня почти не было настоящей юности, – такой вердикт она вынесла позднее, – очень немного друзей, совсем мало радости в том смысле, в каком ее понимают подростки, и совершенно отсутствовало ощущение собственной безопасности. Удивительно ли то, что я стала таким замкнутым человеком?» Именно в эти мрачные годы она научилась дорожить каждым днем и не особенно полагаться на будущее. «Мне кажется, что тогда я была старше, чем сейчас». Случайные встречи – и одна из них в особенности – заставили ее с потрясающей ясностью осознать, что другим людям гораздо меньше «посчастливилось» в жизни, чем ей.

«Несколько раз я оказывалась на железнодорожной станции. Это был один из способов узнавать о том, что же происходит в других местах Голландии, от людей, с которыми вы перебрасывались парой слов за то время, пока длилась стоянка поезда и они выглядывали из окон вагонов». Однажды, вспоминала Одри, там остановился товарный состав. И она услышала какой-то странный шум внутри вагона, какие-то шаркающие звуки и звук человеческих тел, трущихся о деревянные стенки. «И тут я увидела лица... сквозь щель там, где вынули планку, чтобы внутрь проходил воздух». Это были голландские евреи,

которых перевозили на восток в концлагеря, где предстоял рабский труд или что-то во много раз худшее. И пока она наблюдала, еще одну группу евреев перегнали из крытых грузовиков в уже и без того переполненные вагоны товарняка. «Я очень хорошо помню одного маленького мальчика, стоявшего со своими родителями на платформе, совсем светловолосого, в пальто, которое было слишком велико для него, и вот он тоже вошел в тот поезд. Я была ребенком, наблюдавшим за другим ребенком».

От размышлений о судьбе окружающих был всего один шаг до ощущения причастности к этой судьбе. Позднее, когда Одри дали прочесть дневник Анны Франк, воспоминания о тех годах вновь нахлынули на нее. Только на этот раз ее потряс ребенок того же возраста, в котором она сама была тогда, ребенок, преобразенный необходимостью постоянно скрываться до тех пор, пока фашисты не отыскивали его и не поставили роковую точку в его страшной судьбе. Одри казалось, что способность Анны Франк выносить этот кошмар выходит за пределы человеческого понимания. Много лет спустя, когда ей настойчиво предлагали сняться в экранизации этой книги, Одри отказалась: «Я не хочу наживаться на святости».

И все же здравый смысл подсказывал ей, что даже у Анны Франк были «счастливые дни», когда ей удавалось победить отчаяние. Сопrotивление врагу со стороны Одри находило более практическое выражение. Она помогала распространять антифашистские листовки и копии нелегальных передач «Би-Би-Си» или подпольных голландских радиостанций. Она прятала эти листки в туфлях.

Деятельность Одри в военное время успела обрасти мифами. К рассказам на эту тему нужно относиться с осторожностью. Многочисленные журнальные бумагомаратели, в особенности те из них, которые не ставили себе в труд добиваться интервью с Одри Хепберн, наносили довольно плотный слой детективных выдумок в

голливудском стиле на описание тех реальных опасностей, которые Одри пришлось пережить. Но истинность одного случая подтверждает сама Одри, а она никогда не хвасталась и не лгала по поводу того, что совершала лично. В 1943 году в лесистых местах Кларенбеекше неподалеку от Арнема приземлился и затем скрывался английский парашютист. Одри согласилась передать ему информацию от группы Сопротивления. Ребенок, гуляющий в лесу, вызывал меньше подозрений, чем взрослый человек.

Она подала знак скрывавшемуся парашютисту, пропев песенку по-английски рядом с его укрытием, оставила послание и направилась домой. Одри была сообразительной девочкой. Она по дороге собирала лесные цветы, которые могли бы ее выручить. Из-за холма появился пеший немецкий патруль и преградил ей путь. Она остановилась, сделала реверанс и протянула немцу свой букетик. Создавалось впечатление, что она делает свой привычный балетный поклон. Он улыбнулся тому, что ему показалось робкой демонстрацией хороших манер. А сама девочка вся тряслась от страха. Он пропустил ее с отеческой улыбкой и покровительственным взмахом руки в перчатке.

Миссис Эвертс несколько скептически относится к рассказам биографов о том, что семья Одри переживала тяжелые лишения. «Многие из нас, жителей восточных районов, надевали болотные сапоги и шли по затопленным лугам или на лодках доплывали до отдаленных ферм и там покупали яйца и молоко у крестьян. Я не могу в точности припомнить, делали ли это члены семьи ван Хеестра, но Одри, безусловно, пребывала в достаточно хорошей форме, чтобы участвовать в балетных спектаклях арнемского театра, а это было весной 1944 года».

Но война добиралась и до здоровых людей. Вместе со всем своим семейством, состоявшим теперь из бабушки, дяди и тети, живших под одной крышей с ними, Одри перешла на одноразовый режим питания с повторявшимся

практически ежедневно меню: водянистый суп из дикого салата и трав с «хлебом» из перемолотых гороховых стручков. Не было ни топлива, ни мыла, ни чистой питьевой воды, ни свечей. Нечего говорить о нехватке овощей и фруктов. Одри выросла уже до 5 футов и 6 дюймов на диете, которая была явно не достаточна, чтобы поддерживать такой быстрый рост, и тут начали проявляться первые последствия хронического недоедания. Она стала страдать от малокровия. У нее начали распухать ноги от болезненных отеков. О танцах теперь не могло быть и речи. Нельзя, однако, сказать, что эти лишения, пережитые ею в последний военный год, и сформировали эту хрупкую, детскую фигурку, которая и по сей день остается одной из важнейших составляющих экранного образа Одри Хепберн. Тут были и другие факторы – гены, например. Но отсутствие самого необходимого, конечно, нанесло серьезный вред. Свою роль сыграли и эмоциональные стрессы. Однажды она оказалась свидетельницей того, как ее дядю, известного судью, уводили в гестапо. Его расстреляли как заложника после нападения на немецких военных.

«В те дни я часто говорила себе: если это когда-нибудь закончится, я никогда больше не буду ворчать и капризничать, я буду всем довольна», – вспоминала Одри.

И она сдержала слово. К той спокойной невозмутимости, с помощью которой защищалась от жизненных проблем и которую она сформировала в себе еще ребенком среди родительских ссор, присоединилось усвоенное во время войны осознание того, что кому-то где-то живется намного хуже, чем ей.

К сентябрю 1944 года стало ясно, что союзники выигрывают войну. Немцев вытеснили из Франции, и им пришлось отступить к своим бункерам на востоке. Эйзенхауэр и Монтгомери планировали большое наступление, которое приблизит конец войны. С этой целью предполагалось высадить 35 000 солдат на планерах

и парашютах. Они должны были захватить и удержать переправу через Рейн у Арнема, позволив союзным армиям прорваться в самое сердце Рура. Однако этот блистательный план полностью провалился, что сопровождалось страшными потерями: 17 тысяч убитых и раненых солдат и офицеров и 5 тысяч убитых жителей Арнема. Месть со стороны немцев не заставила себя ждать и была поистине ужасна. В ту ночь все уцелевшие жители города, мужчины, женщины и дети – и Одри среди них, вместе с матерью, сводным братом и друзьями, которые с ними прятались в подвале во время бомбардировки, – должны были по приказу немецкого командования покинуть Арнем к 8 часам утра. Те, кто отказывался это сделать (или просто опоздал), подлежали расстрелу.

Одри помогала набивать вещами чемоданы, рюкзаки и все остальное, во что могли уместиться предметы первой необходимости. После этого они влились в длинную колонну, где было примерно 100 000 беженцев из города – здоровых и больных, еще крепких и уже совсем ослабевших. Их выбросили на произвол судьбы в опустошенные и разграбленные деревни. По меньшей мере, 3 000 умерли от истощения, болезней и физических перегрузок.

Но семейству ван Хеестра вновь посчастливилось. Они нашли убежище в Вельпе, деревушке неподалеку от Арнема, в особняке, принадлежавшем деду Одри. Вскоре дом оказался забит до отказа беженцами. «Не было вообще никакой еды», – вспоминала Одри. Вместе с другими юными изгнанниками из Арнема она ходила в поле и выкапывала из промерзлой земли оставшуюся репу. Они съедали даже попадавшие им под руку цветочные луковицы. Несколько лет спустя, когда Одри смотрела в Лондоне «Унесенные ветром», она инстинктивно прижала к себе мать, увидев на экране, как Вивьен Ли в роли Скарлетт голыми руками раскапывает когда-то плодородную землю разграбленного поместья в поисках

чего-либо съедобного для себя и своей семьи. Эта сцена напоминала Одри те дни отчаяния, когда она сама почти умирала от голода.

Должно быть, в это время, в самые последние месяцы войны, ее едва не схватили немецкие солдаты, сгонявшие всех мужчин, мальчишек, работоспособных женщин и девушек на строительство укреплений, которые поспешно готовились в надежде сдержать наступление союзников. Одри вернулась в Арнем в поисках еды и заметила патруль. Она сразу же юркнула в подвал разрушенного дома. Среди мифов о Хепберн есть и такой, который гласит, что она пряталась там целый месяц. И все же Одри скрывалась довольно долго, и ее мать думала, что девушку схватили немцы. Радость, вызванная ее возвращением, мгновенно испарилась, когда родные увидели, в каком состоянии Одри. За время, проведенное в укрытии, к отекам и малокровию присоединилась еще и желтуха. И если бы не кончилась война, то скорее всего пришел бы конец Одри Хепберн.

«ТАНЦУЙТЕ, МАЛЕНЬКАЯ ЛЕДИ»

Близким другом Эллы ван Хеестра в предвоенные годы был молодой англичанин по имени Майкл Берн. «Как только разразилась война, с ними была утрачена всякая связь», – говорит Берн.

Майкл Берн, служивший в армии, был захвачен в плен во время рейда морских десантников у Сент-Назера в конце марта 1942 года и отправлен в концентрационный лагерь. Однажды Берну, к его несказанному удивлению, вручили посылку от Красного Креста. Отправитель не был указан. До репатриации в конце войны ему ничего не было известно о том, что Элла ван Хеестра, будучи в Гарлеме, пошла в кино, где внезапно, когда показывали немецкую хронику, на экране появился Берн, которого среди других

пленных гнали по улицам, подталкивая штыком в спину. "Руки я поднял вверх в форме буквы «V» («victory» – «победа») специально для британской разведки. Элла узнала меня и от волнения схватила за руку сидевшего рядом с ней зрителя, немецкого офицера, и воскликнула по-английски: «Это – Мики». Баронесса была знакома с еврейкой – хозяйкой кинотеатра. В полночь они вдвоем проскользнули в здание, реквизированное оккупантскими властями, вновь просмотрели хронику, вырезали из нее кадры с Берном и снова склеили пленку. Имея на руках фотографию Берна, Элла связалась с Красным Крестом, и он получил ту самую посылку с продуктами.

Но вернемся к временам освобождения. Одри серьезно больна. Берна репатриировали. «Элла в отчаянии написала мне, что ей нужно новое чудодейственное лекарство – пенициллин, но его невозможно найти в Нидерландах, разве только за огромные деньги, которых у нее, естественно, не было. Не могу ли я ей прислать несколько пачек сигарет? (Цена за которые поднялась на черном рынке невероятно высоко.) И я посылал ей сотни и тысячи сигарет». Элла продавала их на черном рынке в Амстердаме, где Одри лежала в больнице и где в маленькой квартирке жила и сама баронесса. Позднее она писала Берну, что пенициллин, купленный на деньги, вырученные от продажи сигарет, спас Одри жизнь.

И когда ее спрашивали о войне, Одри иногда говорила, что у дней освобождения от оккупации был «запах английских сигарет». Обычно Одри имела в виду солдат союзных армий, которых она встречала на улицах своего родного города. Может быть, и так. Но за английские сигареты, присылаемые Майклом Берном, для нее было приобретено более важное освобождение. Каким-то образом этот случай стал звеном в цепи событий, через много десятилетий приведших ее к миссии доброй воли. У Одри с этими несчастными голодными детьми общим было

одно: подобно им, она хорошо знала, что значит стоять у самых врат смерти.

Выздоровлению Одри помогли и посылки с продуктами и лекарствами от Отдела ООН по оказанию гуманитарной помощи.

Отец Одри встретил день мира в весьма дурном настроении. Еще в начале войны рассматривался вопрос о том, чтобы переправить его на остров Святой Елены в Южную Атлантику, где предполагалось устроить лагерь для участников «Пятой колонны» – так называли в Англии интернированных лиц. Но Хепберн-Растона отправили в лагерь Певерил около Пиля вместе с сотнями других заключенных. (Женщин и иностранцев содержали в лагере в Порт-Эрине.) Жизнь там была не слишком тяжела. Заключенные жили в нескольких больших зданиях у дамбы и в домах, расположенных террасами. Все они были обнесены колючей проволокой. Со временем в лагере стали проводиться спортивные и просветительные мероприятия, а так как многие из узников имели хорошее образование, а некоторые были даже известными учеными, то в этом направлении были достигнуты немалые успехи. Солагерники вспоминают, что Хепберн-Растон отличался крайней необщительностью и держался особняком. Именно здесь он получил свое прозвище «Яванский Джо». Кроме того, по словам одного из заключенных, он «вел себя так, словно привык вертеть крупными денежными суммами, а теперь вдруг лишился почти всего». Много времени Хепберн-Растон проводил за чтением книг, при этом в нем вызревала все более осязаемая ненависть к Британии и британцам.

Хепберн-Растон не участвовал в ежевечернем ритуале, когда исполняли «Боже, храни короля». Некоторые из заключенных сопровождали пение фашистским приветствием. Его имени нет и в сохранившихся с той поры книгах с бодряческими записями типа «Смирение есть проявление слабости», «Во

время войны благоразумие есть преступление» или «Сила правит миром». Питался он в тюремной столовой, ел молча рядом с оборванными и небритыми сотрапезниками, которым, несмотря на то, что они сидели за столами, сколоченными из простых досок, ели из оловянных мисок и пили чай из банок из-под сухого молока, служивших им вместо кружек, удавалось поддерживать атмосферу буржуазной благопристойности и даже – в особых случаях – стиль торжественного официального обеда. На почетном месте стоял пустой стул для «утраченного вождя», сэра Освальда Мосли, сидевшего в тюрьме.

Хепберн-Растон был в заключении до апреля 1945 года. Это весьма длительный срок. Он оказался одним из тридцати девяти заключенных – все они были яростными сторонниками нацизма, – освобожденных всего лишь за месяц до завершения второй мировой войны.

Полин Эвертс вспоминает, какие торжества устраивались в Арнеме в честь освобождения. «Мать Одри очень любила проводить время с английскими офицерами. Одри это тоже очень нравилось. Помнится, в лесу был клуб под названием „Медная шляпа“, и нас приглашали туда на танцы. Приглашали и Одри. Элла разрешала ей ходить туда, а я ее сопровождала. В это время ей было пятнадцать или шестнадцать лет. Те продукты, которыми ее снабжали английские офицеры, очень помогли выздоровлению девушки».

Денег не хватало. Элла ван Хеестра воспользовалась своим именем и связями, чтобы получить работу в Амстердаме. Вначале она занималась закупкой рыночных продуктов для ресторанов, которые начали открываться после войны, затем она стала поставщиком провизии для иностранных фирм, возобновлявших свою деятельность. Деньги, которые зарабатывала баронесса, шли на покупку лекарств для Одри, а когда здоровье девушки улучшилось, на оплату уроков танца.

«Кроме того, она находила и другие мелкие подработки, чтобы скопить денег для себя и Одри, – вспоминает миссис Эвертс. – Одна моя знакомая в Амстердаме, портниха, как-то решила показать свои изделия и пригласила меня на роль манекенщицы. Одри же демонстрировала детскую одежду. Помимо этого мы устраивали „показы мод“ в Арнеме. Я вспомнила об этом много лет спустя, когда Одри уже прославилась и жила неподалеку от Лозанны. Моя собственная дочь в это время училась в расположенной поблизости школе и частенько навещала к Одри, у которой всегда было великолепное, сшитое на заказ платье или что-то в этом роде, что она могла подарить девочке, и та появлялась в школе в таком шикарном туалете».

Одри занималась балетом у Сони Гаскелл, ведущей преподавательницы танца в Амстердаме. Ее авангардистская методика соединяла джазовые ритмы с классикой. Очень скоро мышцы Одри обрели былую силу и гибкость. У нее появилось то особое изящество движений, которое стало для нее второй натурой.

Но способностями к танцу не ограничивалась одаренность девушки. Нужда военного времени сделала из нее мастера на все руки. Как-то Одри согласилась прокатиться со своим знакомым на старом мотоцикле, у которого вышла из строя маслоподающая трубка. Одри сбегала в ближайшее кафе, попросила там соломинку для коктейлей и, воспользовавшись ею и своей лентой для волос, там же, у обочины, сделала некое приспособление, которое позволило доехать до ремонтной мастерской. Много лет спустя, когда она уже стала звездой мирового кино, Одри опять пришлось заняться импровизированным ремонтом автомобиля, принадлежавшего фотографу, который делал подборку рекламных фотографий актрисы на Лазурном берегу.

Тогда же главное внимание Одри уделяла балету. Ее наставница полагала, что девушка так усердна после

прикосновения смерти, которое показало истинную цену жизни. Но корни этого упорства гораздо глубже. Ее кальвинистское воспитание приучило трудиться упорно и целеустремленно. Христианская наука убеждала, что возможно все, если этого желает разум (и Господь Бог). Единственное, на что не могла повлиять сила воли, был ее рост. При 5 футах 7 дюймах роста (170 см) Одри была слишком высока для балета. Партнеры должны были превосходить ее по росту хотя бы на один дюйм (2,5 см), чтобы такая пара хорошо смотрелась.

Уроки танца для Одри прекратились, когда муниципальные субсидии школе были сокращены до минимума, и Соня Гаскелл решила переехать в Париж. Баронесса отказалась последовать за ней, так как понимала, что не сможет содержать семью в стране, где не было ни родственников, ни знакомых. Благоразумнее было воспользоваться британским гражданством, которое она получила благодаря замужеству, и отвезти Одри в Лондон, где девушка смогла бы продолжить свое обучение. Одри рекомендовали пойти в «Балле Рамбер», известную балетную школу. Амстердамская преподавательница Одри была хорошо знакома с Мари Рамбер, основательницей школы и бывшей танцовщицей. Мадам Рамбер сочувствовала девушке, которая была слишком высока для балета. Ее собственным мечтам стать прима-балериной не суждено было сбыться из-за тех же, что и у Одри, лишних дюймов роста.

Но незадолго до отъезда из Голландии Одри посчастливилось попробовать себя в совершенно ином деле. Национальная компания «KLM» в целях рекламы туризма выделила деньги на съемки сорокаминутного документального фильма. Нужна была девушка на роль стюардессы, которая одинаково хорошо владела бы голландским и английским. Баронесса воспользовалась своими связями: она знала директора «KLM». И Одри получила свою первую роль и возможность обратиться на

себя внимание публики, «Она была весела, очаровательна, мила... она светила, как яркое солнышко» – так, по свидетельству очевидцев, охарактеризовал ее один из постановщиков фильма Х. М. Иозефсон. Не сохранилось ни одной копии этого фильма, но в них нет и особой нужды, ведь в словах Иозефсона схвачены главные качества Одри Хепберн. У многих возникло ощущение радостного открытия, когда они замечали ее, слышали ее голос, который невозможно спутать ни с чьим другим. В момент «открытия» Одри как актрисы ее уверенность в себе была еще очень и очень хрупкой, и она останется таковой и после нескольких фильмов. Но все свои сомнения Одри умело скрывала от зрителя.

Часто повторяемое утверждение, что Одри с матерью прибыли в Англию в 1947 или в 1948 году с одним чемоданом и 35 фунтами в кармане, имеет мало общего с действительностью. На самом деле в Англию они приехали порознь. Прием Одри в «Балле Рамбер» задерживался из-за бюрократических неувязок. Паспорт баронессы был уже недействителен, пришлось выписывать новый. Она могла бы доказать свое британское гражданство, предъявив свидетельство о браке, но там было указано имя человека, который только недавно вышел из тюрьмы. В конце концов мадам Рамбер дала поручительство за Одри, и та прибыла в Лондон и поселилась в доме своей преподавательницы. Баронесса приехала в Англию примерно месяц спустя, получив новый паспорт.



Через несколько месяцев мать с дочерью нашли квартиру в доме по Саут-Одли-стрит 65, в фешенебельном районе Мейфер. Как им удавалось сводить концы с концами? По некоторым сведениям, баронесса работала в цветочном магазине. Но другие утверждают, что она была экономкой в одном доме по Саут-Одли-стрит. Вполне вероятно. Но деньги, необходимые для более или менее сносной жизни и оплаты уроков балета, она получала от старого друга и поклонника. Им был Пауль Рюкенс, голландец, возглавлявший огромное англо-голландское промышленное объединение «Юнилевер» еще с довоенных времен. Он, как истинный патриот, последовал за своей королевой в Англию и предложил свою империю бизнеса к услугам Великобритании и ее союзников.

Пауль Рюкенс был человеком необычайного мужества и энергии. В детстве ему удалось победить полиомиелит, который мог бы сделать его инвалидом. И вот теперь он стал благодетелем баронессы. Одри была очень привязана к нему: если кого-то и можно было назвать человеком, заменившим ей отца, то, конечно, только Пауля Рюкенса. У него была квартира на Беркли-Сквер, в той же части центрального Лондона, где поселилась и баронесса. Здесь впервые за многие годы Одри ощутила себя в безопасности.

Работой были наполнены дни и ночи Одри. У восемнадцатилетней девушки не оставалось времени на знакомства с молодыми людьми, на вечеринки, на посещение театра и кино. Только балет... И с каким вниманием следила она за артистической судьбой Марго Фонтен и других знаменитостей! Ее развлечения были самыми простыми и непритязательными. Лондон все еще хранил суровый облик военного города: продовольствие, одежда и топливо выдавались по карточкам, а многие развалины после бомбежек пока не были расчищены. Но

для Одри все казалось исполнено новыми возможностями. Она пыталась хоть как-то компенсировать утраченное детство, пускаясь в исследование мира, вышедшего из войны. Пройдет совсем немного времени—и (невероятно!) она будет сниматься в голливудском фильме в роли принцессы, столь же неопытной, сколь неопытной была сама Одри в конце сороковых годов. Те простые жизненные удовольствия, с которыми знакомилась Одри, открывала для себя и ее героиня-принцесса во время наивной и очень короткой прогулки по улицам столицы.



Среди этих открытий Одри, однако, не было мужчины. Никто и никогда не заявлял о том, что он был поклонником, встречался или ухаживал в эти годы за будущей кинозвездой Одри Хепберн. Вне всякого сомнения, если бы это было, то тщеславие не позволило бы счастливцу изгладить подобный эпизод из памяти. Что касается Одри, то она прекрасно знала грубые истины этого мира и была не более невинна, чем принцесса Анна из «Римских каникул». И все же она была очень незрелой

даже по меркам той эпохи. Два неудачных брака ее матери, а также те печали, что омрачили ее детство, удерживали ее от неосмотрительных исследований этой опасной стороны жизни.

Хоть Одри усердно занималась балетом в «Балле Рамбер», очень скоро и ей, и ее преподавателю стало ясно, что она никогда не станет второй Нинетт де Валуа или Марго Фонтен. В любом искусстве грань между просто способностями и одаренностью решает все. Одри сделала печальное открытие, что упорный труд далеко не всегда приносит желаемую награду. Если в человеке нет необходимых качеств звезды, то он может провести целую жизнь в поиске и труде, но так ничего и не добьется.

«Если бы она захотела продолжить занятия балетом, – говорила позже мадам Рамбер, – она могла бы стать выдающейся балериной». Но это, безусловно, сказано только из вежливости. Главное слово здесь – «могла бы». Даже тогда, когда она стала кинозвездой, почти в каждом интервью Одри подчеркивала, что не является актрисой «от природы». Она постоянно повторяла, что все ей давалось с очень большим трудом. А в дни, проведенные в «Балле Рамбер», ее самокритичность достигла кульминации. Это и понятно: ведь балет – такой вид искусства, который требует исключительной точности и не прощает ошибок. В балете нельзя «схалтурить». Вероятно, Одри сравнивала свои возможности с теми вершинами, которых достигали блистательнейшие из ее современниц, и пришла к мысли, что ей никогда не приблизиться к этим вершинам. Продолжая посещать уроки пластики, Одри начала искать что-то другое, где она могла проявить себя.

Она фотографировалась в модных шляпках для торгового каталога; переводила документы и регистрировала клиентов в туристической фирме, наконец нашла работу, связанную с танцами в «Ciro», респектабельном ночном клубе на Орандж-стрит у Хеймаркета. Здесь ей пригодилось знакомство с джазом и

умение импровизировать под современную музыку, чему она научилась еще в Амстердаме. Те, кто помнят, как Одри танцевала в этом клубе, утверждают, что уже тогда она заметно выделялась. «Причина этого заключалась в ее индивидуальности, – рассказывает Питер Кинг, в то время молодой адвокат, а ныне издатель журнала. – Ее улыбка лучилась какой-то особой теплотой. Все ее лицо выражало восторг». А Джон ван Айссен, со временем ставший главным администратором компании «Коламбия Пикчерс» в Великобритании, вспоминает ночи в «Ciro», когда он не раз задавался вопросом, «кто же эта девушка с большими глазами». Взглянув на нее, вы уже не могли оторвать глаз. Постепенно шоу-бизнес затягивал ее, и ей это нравилось. «Мы заканчивали около двух часов ночи, и я шла домой пешком по Пикадилли, – вспоминала Одри. – Было так хорошо: ведь в то время подобная прогулка была совершенно безопасна».



Однако Одри не совсем точна. В описываемое ею время Пикадилли и все кварталы вокруг дома, где баронесса снимала квартиру, представляли собой широко известную «толкучку» лондонских проституток. Они, случалось, приветствовали другую звезду ночных клубов – Марлен Дитрих. Приветствовали из того чувства товарищества, которое возникало у них в связи с кинообразами Дитрих. А на Одри никто из них не обращал никакого внимания. Ее будущий имидж на киноэкране ни в коей мере не будет зависеть от ее эротических чар.

Одри всегда подчеркивала, что она никогда не заглядывала далеко в будущее – война показала ей всю тщету этого, – и тем не менее, когда ей представился выбор между турне учеников школы «Балле Рамбер» по провинции и ролью в музыкальной комедии, она приняла решение жестко и бесповоротно. Она навсегда оставила балет в прошлом.

Продюсер Джек Хилтон проводил прослушивание и просмотр претенденток для кордебалета в лондонской постановке популярного бродвейского мюзикла «Сапожки на застежках». Одри оказалась в числе десяти девушек, отобранных из трех тысяч желающих. Вместе с ней в кордебалете была Кей Кендалл. Позднее Одри признавалась, что именно воспоминания о Кей помогли ей преодолеть первоначальные сомнения и согласиться на роль проститутки Холли Гоулайтли в фильме «Завтрак у Тиффани». «Даже тогда Кей была какая-то помешанная, и на нее совершенно невозможно было сердиться».

Они обе были длинноногими оптимистками с чувством юмора и достаточным профессионализмом для того, чтобы выполнять все «па» хитроумной хореографии Джерома Роббинса. Их заставляли быть похожими на очаровательных купальщиц в стиле Мака Сеннета, постоянно порхающих среди пляжных тентов и чайных павильонов. Здесь присутствовала обычная рутина музыкальной комедии, требующая, однако, не меньшей

энергии, четкости и дисциплины, чем балет. Им платили около восьми фунтов в неделю – очень неплохо для начинающих. Частично эти деньги шли на оплату уроков дикции.

То английское произношение, которое в то время приобрела Одри Хепберн, всегда было предметом споров. Оно заметно отличалось от того, как говорило большинство звезд лондонской сцены от Вивьен Ли до Деборы Керр. Для американского слуха ее произношение, конечно же, ощущалось как «чужое», английское, но голос Одри говорил о сути ее индивидуальности.

Но ее слабоватый голосок слишком тих для сцены. Она начала брать уроки у актера Феликса Эйлмера, у которого был прекрасно поставленный голос. Ему удалось отточить дикцию Одри, не лишив ее очарования. Уроки дикции – лишь часть в обучении актерскому мастерству.

«Сапожки на застежках» еще продолжали с успехом идти на британской сцене, а Одри уже получила место в музыкальном ревю «Соус Тартар». Она вошла в танцевальную труппу из шести девушек и шести юношей, которые связывали в единое шоу сатирические скетчи с участием таких комедиантов, как Мойра Листер, Клод Халберт и Рональд Фрэнко. Повысился и ее гонорар до десяти фунтов (пятидесяти долларов) в неделю.

Ее беспокоила недостаточная округлость некоторых форм. Она скатала два носка в два шарика, заложила в нужное место, и они с успехом имитировали вполне соблазнительный бюст. Позднее Билли Уайлдер назовет именно Одри как «девушку, благодаря которой роскошные женские бюсты выйдут из моды».

Сесиль Лэндо, импресарио, ставивший «Соус Тартар», обладал великолепным чутьем на красивых женщинах. Ему понравилась Одри. И это встревожило девушку. Ей было около девятнадцати, но Одри впервые столкнулась с навязчивым мужчиной. Ей не нравился этот модно одетый, чрезмерно яркий шоумен, но она понимала,

что если хочет сохранить свое место, то ей лучше скрывать истинные чувства. На репетициях Лэндо был настоящим тираном, он жестоко муштровал девушек, в компании которых так весело проводил время после работы. Одри не была исключением. Они вместе обедали у «Айви» или в «Савое». «Демонстрируйте себя», – приказывал он Одри, и это означало, что он хотел показать себя рядом с нею. Подобная самореклама претила Одри – и все же тщеславное покровительство Лэндо помогало привлечь любопытные взоры рекламных агентов и других посетителей ресторанов. Он отправил ее к Энтони Бошампу, фотографу светской хроники, и тот сделал снимки для «Тетлера» и «Байстендера». Это было полезно, но дальнейшие фотосъемки, которые Лэндо организовал для нее, оказались еще интереснее. Лэндо с готовностью согласился на то, чтобы Одри позировала для рекламы «Лакто-Калашина», увлажняющего крема. За это он получил 25 фунтов (70 долларов). Одри заплатили 4 фунта (11 долларов 20 центов) за полдня работы.

– Что мне делать? – спросила Одри Мак Бина.

– Ничего, – последовал ответ. Ее охватил ужас.

– О нет, я не стану раздеваться! «И потому мне пришлось засунуть ее в песок», – объяснял фотограф. Она смотрит на нас из-за гор песка, которые открывают только ее обнаженные плечи и предусмотрительно скрывают незавидный бюст. Зато мы видим большие выразительные глаза, ярко очерченные брови, высокие скулы будущей звезды. Рядом с ней в песке – два обелиска. Они продуманно нарушают перспективу, наделяют Одри ближневосточной аурой, делая ее похожей на великолепно сохранившегося сфинкса.

Лэндо заставлял Одри много работать даже в те дни, когда шли представления «Соуса Тартар». Она вспоминала: «Он сказал однажды, что любой, кто хочет зарабатывать лишний шиллинг, может пойти в кабаре. И потому после „Соуса Тартар“ в 11.30 ночи я шла в „Ciro“,

приходила туда к полуночи, гримировалась и участвовала в двух выходах. Оба – танцевальные. Мне платили 11 фунтов (31 доллар) за первый выход и 20 фунтов (56 долларов) за второй. Таким образом, в общей сложности я участвовала в восемнадцати представлениях в неделю и зарабатывала более 150 фунтов (420 долларов) в неделю. Я совершенно одурела от этого». Но у нее стали водиться деньги. На Рождество Лэндо задумал устроить спектакль для детей. «Я приезжала домой в 2 часа ночи (из „Ciro“), легла спать, но должна была проснуться и успеть на репетицию к десяти утра. Я была очень честолюбивой и использовала любую возможность. Я хотела учиться, и я хотела, чтобы меня заметили». Одри открывала рождественское представление в костюме феи с волшебной палочкой в руке. И так восемнадцать дневных спектаклей за неделю. «Голос у меня стал таким высоким, что у мамы создавалось впечатление, как будто я вот-вот улечу». Это продолжалось пять недель, то есть до нового 1950 года, который избавил ее от такого тяжелого развлечения.

Премьера «Пикантного соуса», продолжение «Соуса Тартар», состоялась в середине 1950 года. В этом представлении партнером Одри был Боб Монкхаус, комедийный актер. Он вспоминает, что в ее манере танцевать не было ничего особенного. В характерном для нее уничижительном тоне, в котором она всегда говорила о своем таланте, Одри соглашалась с ним: «Все, что я делала на сцене, сводилось к тому, что я просто размахивала руками и улыбалась, но как-то так получалось, что обо мне упоминали газеты». Итогом этих «упоминаний» стало то, что ей предложили сыграть в небольшом скетче нахальную француженку-официантку. Как и в случае с Кей Кендалл, индивидуальность Одри затмила яркий свет софитов. Мильто Шульман, театральный критик «Ивнинг Стандарт», писал, что «она производила впечатление человека, получающего огромное удовольствие от того, что делает». Но и другие, несомненно, также получали

удовольствие от того, что делала она. Профессионализм мог немного и подождать. На ту пору живой и привлекательной индивидуальности было вполне достаточно.



Кроме того, она наконец-таки влюбилась. Не в Лэндо, а в молодого французского певца, участника представлений. Марсея Ле Бона. И здесь Одри показала себя довольно самоуверенной, если не опрометчивой девушкой. Лэндо в пику ей ввел новое условие: вступление в брак является поводом для расторжения контракта. Одри была слишком ценной участницей шоу, чтобы ее можно было просто так вышвырнуть за дверь. Ведь и так были сложности из-за летней жары. Отношение к ней Лэндо круто переменялось. Примерно четырнадцать лет спустя Бедда Хопер, голливудская обозревательница, получила письмо от некоего Джека Олифанта из Монтерея, которого с целью придания некоторой американской «изюминки»

ввели в угасавшее лондонское шоу под названием «Пикантный соус». В письме он рассказывал о резком разрыве отношений между Одри и ее импресарио.

Вот это письмо: "Я прибыл в театр, когда уже шла репетиция, и в строю девиц, выполнявших свою обычную работу и подгоняемых критическим взглядом и словом Сесия (Лэндо), я заметил исключительно привлекательную красотку. Не отводя глаз от этой аристократической прелестницы, я сказал продюсеру: «Эта девушка, третья слева... если я правильно помню, именно ее я видел на обложке журнала для снобов, да-да, это именно она!» К сожалению, Сесиль отреагировал на мои слова без всякого энтузиазма. Он наклонился ко мне, покачал головой и сухо ответил: «Да, она хорошенькая, но тупая». Эта девушка была Одри Хепберн.

Но теперь у Одри не было особой нужды в благосклонности Сесия Лэндо. Она начала делать свою вторую карьеру – в кино.

ЛУЧШИЙ СОВЕТ В МИРЕ

Английские любители кино всегда считали Одри одной из чисто английских звезд. Но, начавшись в 1950 году «Одной ошибкой юности» и продолжившись в «Смехе в раю» и в «Рассказе юных жен», ее кинокарьера в Британии завершилась в 1957 году фильмом «Секретные люди». Она больше никогда не работала в Англии, никогда там не жила и, хотя имела британский паспорт и право на английское гражданство, не считала себя англичанкой.

В беседе с Бобом Монкхаусом, когда она еще играла в обреченном на провал ревю «Пикантный соус», Одри заметила: «Я наполовину ирландка, наполовину голландка, а родилась в Бельгии. Если бы я была собакой, то во мне было бы намешано чертовски много разных пород». «Наполовину ирландка» – это указание на место рождения

ее отца. В то время, когда родился Джозеф Хепберн-Растон в 1880-е годы, Ирландия еще не получила независимости и была частью Великобритании. Принимая во внимание то жесткое обращение, которому подвергался отец Одри от британских властей на протяжении почти всей войны, о чем Одри, по-видимому, уже было известно, можно понять и то, почему его дочь связывает себя с Ирландией, а не с Англией. Республика Ирландия, кроме того, была той страной, куда Хепберн-Растон переехал сразу же после освобождения из английской тюрьмы. Чем он там занимался и где он там жил – всего этого Одри, скорее всего, не знала. Нет сведений о том, что он пытался возобновить отношения со своей прежней женой Эллой ван Хеестра или хотя бы с дочерью, которая очень скоро сделает, по крайней мере, половину его имени всемирно известной. Настанет день, и Одри обо всем узнает, но до этого дня было еще очень далеко.

А пока ей предлагали эпизодические роли во многих фильмах. Почувствовав на себе всю ненадежность работы на сцене, она благодарила судьбу за это. Гуджи Уизерс, сама наполовину голландка, актриса с прочной репутацией, посмотрела один из показов «Пикантного соуса» – и ведущее театральное агентство Линнета и Данфи заинтересовалось Одри. Результатом этого стала роль в фильме «Одна ошибка юности», в весьма скромно «шаловливым» фарсе, который, тем не менее, пуританской английской киноцензуре тогда показался вопиюще разнузданным. Сцены с участием Одри, короткие сами по себе, стали еще короче после того, как их коснулась неумолимая длань цензора, руководимая добродетелью.

И все-таки Одри не порывала нитей, которые связывали ее со сценой. Сесиль Лэндо, питая надежды взять реванш за провал «Пикантного соуса», собирал номера и скетчи, готовя «вариант для кабаре» из неудавшегося шоу. Он задумал отправиться с ним в гастрольное турне в конце лета 1950 года. Он даже

сохранил роль для возлюбленного Одри Марсея Ле Бона. Роман с Ле Боном и предстоящие гастроли заставили ее отказаться от главной роли в фильме «Смех в раю». И вновь мы замечаем странную связь с прошлым: режиссер-постановщик фильма, англо-итальянец по происхождению, Марио Дзампи, был среди интернированных лиц на острове Мэн вместе с Хепберн-Растоном. Пребывание Дзампи за колючей проволокой оказалось непродолжительным: его бросили туда как итальянца, то есть возможного пособника врага, имеющего родственников в фашистской Италии.

Намеченное турне Лэндо провалилось. Марсель Ле Бон возвратился в Париж, а Одри пошла к Дзампи просить ту роль, от которой столь опрометчиво отказалась. Режиссер пребывал в унынии: он видел ее в «Пикантном соусе» и понимал, что его комедия о наследниках, пытающихся выполнить условия завещания, идеальный материал для Одри с ее изысканным чувством юмора. Но было уже слишком поздно: на главную роль нашли актрису. Но внезапно лицо Дзампи засияло: в фильме есть еще одна роль, которую он мог бы предложить Одри. Она ему настолько нравилась, что он готов был вдвое увеличить ее экранное время. Речь шла о роли продавщицы сигарет. В фильме она занимала всего двадцать секунд. О молодой актрисе не упомянула ни одна статья, посвященная «Смеху в раю». И только Дзампи произнес пророческие слова: «Настанет день, и она будет звездой». Эту его фразу цитировал еженедельник «Синема» в январе 1951 года.

Следующим ее шагом в кино стал фильм «Рассказ юных жен», ходульная и довольно плоская комедия, сюжет которой разворачивался в послевоенной Британии. Одри играла роль незамужней девушки, живущей в доме вместе с двумя семейными парами. К великой досаде Одри, «Рассказ юных жен» вышел на экраны США после того, как она стала знаменитой. «Эта хорошенькая Одри

Хепберн» – такой тактичной фразой критики попытались предать ее забвению.

Другие роли, к счастью, прошли мимо нее. Среди них была и заглавная роль в фильме «Леди Годива вновь на коне»: девушка побеждает на конкурсе красоты, девушка становится популярной, девушка заканчивает свою карьеру, сделавшись звездой стриптиза – «находка» для Одри Хепберн! Ее преподавателю дикции Феликсу Эйлмеру поручили найти ее и устроить пробу для роли «Камо грядеши», в фильме, который студия «МГМ» снимала в Риме: но роль досталась Деборе Керр. Постановщик фильма Мервин Лерой позднее с крайней неохотой делился воспоминаниями о том, как и почему он отверг кандидатуру Одри Хепберн. «У нее тогда не было никакого опыта», – заявлял он. На эти его слова Уильям Гайлер однажды заметил: "У нее его не стало больше и тогда, когда мы ее начинали снимать в «Римских каникулах».

Те, кто выбирал актеров на роли в кино, прекрасно понимали, что Одри способна на многое. Ей не хватало только свободного времени. В начале 1951 года она сыграла эпизодическую роль – съемка заняла всего один день – в «Людах с лавандового холма». Это была опять продавщица сигарет. Она кокетничает с Алеком Гиннесом («А не хотите ли сигаретку?») в приличном заграничном ресторане и тайком получает от него «чаевые» за определенные услуги.



И только к концу фильма выясняется, что Гиннес, похититель крупного слитка золота, – в наручниках, а то, что вначале казалось «рестораном», на самом деле зал в аэропорту, где герой ожидает своей депортации. Майкл Бэлкон, продюсер этой комедии, хотел найти на женскую роль «смазливенькую девицу», чья страсть к Гиннесу должна была подчеркнуть, как похищение целого состояния изменило тихого и маленького человека. Мягкий женственный облик Одри привлек внимание Бэлкона. И позднее он также публично «кусал себе локти» из-за того, что не подписал с ней контракт. Это, тем не менее, уже успел сделать обладатель более острого глаза.



Роберт Леннард и «Ассошиэйтед Бритиш корпорейшн», одна из крупнейших киностудий Англии, заметили Одри в «Пикантном соусе». После просмотра отснятых кадров «Людей с лавандового холма» они подписали контракт с Одри на участие в англо-французском фильме «Мы едем в Монте-Карло». Съёмки фильма начинались тем летом в Монако и на Лазурном берегу.

Одри свободно говорила по-французски, и это давало возможность одновременно снимать два варианта фильма:

английский и французский. Одри же в этом предприятии привлекала возможность наесться досыта и вдоволь позагорать.

После этого Леннард убедил компанию «Ассошиэйтед Бритиш» заключить с Одри контракт на три года с начальной суммой гонорара в 12 фунтов (33,60 долларов) в неделю. Она сохранила право на работу в театре. Согласившись на эти условия, вполне стандартные для начинающих актрис в те времена, Одри, как выяснилось позже, совершила большую ошибку.

Леннард решил занять ее в фильме, который студия рассматривала как престижный. Идея фильма «Секретные люди» пришла в голову режиссеру Торольду Дикинсону и его соавтору, английскому романисту Джойсу Кэри. Это был политический триллер о беженцах из континентальной Европы, которых втянули в заговор с целью убить диктатора в одной из балканских стран. Как только Дикинсон и его продюсер Сидни Коул увидели Одри в «Пикантном соусе» – а на посещение этого представления их подвигла ее фотография, опубликованная в одной лондонской вечерней газете, – они сразу же решили дать ей роль. Однако накануне съемок жадные и ограниченные шотландские бюрократы, управлявшие компанией «Ассошиэйтед Бритиш», отказались от проекта, убежденные, что фильм обречен на провал в прокате – слишком политический, слишком интеллектуальный, слишком далекий от проблем британского зрителя. Одри при всей ее наивности поняла, в какую ловушку она попала. Те люди, с которыми она заключила контракт, сами звезд с неба не хватали и, уж конечно, не умели их создавать. Они были примитивными и сверхосторожными бухгалтерами от искусства. Им нравилось, если рисковали другие, а сами они оставались в стороне, но при этом получали свою долю прибыли, если риск оказался удачным. Несколько лет Одри была тем «золотым

дождем», который пролился на компанию «Ассошиэйтед Бритиш».

Работа над «Секретными людьми» сдвинулась с мертвой точки, когда Майкл Бэлкон пригласил съемочную группу фильма, этого «отвергнутого всеми сироты», на свою студию. Он надеялся, что «серьезная» тематика станет спасительным «вливанием новой крови». Дело в том, что студия выпускала в последние годы тусклые и плоские комедии. Начало съемок было назначено на весну 1951 года. 30 октября 1950 года Торольд Дикинсон провел пробу Одри на роль Норы, юной сестры героини. Она уже знала все об этом фильме, так как отдел, в котором готовился фильм, находился рядом со съемочной площадкой, где снимался эпизод из «Людей с лавандового холма» с ее участием. Одри попыталась выудить у сотрудников Бэлкона, нет ли там чего-нибудь для нее. «Она была крайне честолюбива», – вспоминает Линдсей Андерсон, режиссер-постановщик таких фильмов, как «Такова спортивная жизнь» и «Если...».

"Она даже не производила впечатление актрисы, – рассказывает Андерсон. – Те эпизодические роли, в которых она успела сняться тогда, не давали никакого представления о ее огромном таланте. И Торольда привлекла она как танцовщица. Он отмечал в ней «живость». И опять высокий рост Одри стал источником проблем. Дикинсону показалось, что она высоковата для Норы и не так смотрелась рядом со своей старшей сестрой, роль которой предложили итальянской актрисе Леа Падовани. И первое, что сделали с Одри во время пробы, – это поставили ее к стене кабинета и измерили рост. Никаких сомнений: она слишком высока! Но вскоре Падовани отказалась от участия в фильме из-за того, что не смогла выполнять свои контракты.

И лишние дюймы Одри уже не имели значения, когда ее партнершей стала Валентина Кортезе. (Двадцать пять лет спустя Одри обнаружила карандашные отметки,

фикси́ровавшие ее рост на стене офиса на студии в Илинге. В том кабинете не делали ремонта со дня той самой пробы.)

Настоящие кинопробы на роль Норы начались только 15 февраля 1951 года. У Одри нашлась соперница, которая тоже претендовала на эту роль. Они обе должны были танцевать и разыгрывать сцену беседы. Одри вначале повезло, так как хореограф, которая отвечала за балетные сцены, в прошлом была коллегой мадам Рамбер. Но ее сильное «участие» стало медвежьей услугой. Она слишком откровенно «подсказывала», бросала поощрительные реплики, делала знаки руками. Все это вызвало страшное раздражение у Спака Григгена, главного ассистента режиссера. Он пригрозил, что пожалуется на нее в могущественный профсоюз кинодеятелей. («В следующий раз ей доверят лишь передвигать прожектора».) Кинопроба Одри была признана неудачной.

Актерская проба ее соперницы прошла на «удовлетворительно», но дневниковые записи Андерсона того времени свидетельствуют, что «ее глаза слишком выразительны, в них виден опыт». В глазах же Одри, напротив, присутствовало крайне желательное для предполагаемой роли качество – невинность. Ее снова пригласили на студию 23 февраля. Она и другая актриса, профессиональная танцовщица, вновь должны были пройти испытание в танце и актерском мастерстве.

На сей раз удача сопутствовала Одри с начала и до конца. Скорее всего, о ней уже шли взволнованные пересуды на студии, так как Валентина Кортеше сама предложила поучаствовать в актерской пробе Одри. И когда она увидела стройную трепетную девушку, то воскликнула:

– Но почему же они до сих пор не дали вам эту роль?

– Им кажется, что я слишком высокая, – ответила

Одри.

– Какая глупость! Снимите туфли, а я стану на цыпочки во время вашей пробы.

Для теста была выбрана сцена, где взволнованная Нора прибегает и сообщает, что ее пригласили танцевать на приеме, где будет совершено покушение на диктатора. Но перед этим она должна пройти пробу, добавляет Нора. Чувства и нервное напряжение, которые испытывала Одри, удивительно точно совпали с переживаниями ее героини. «После... прогона, – отмечает Андерсон, – все присутствующие стали обмениваться многозначительными взглядами: Одри обладала как раз тем, чем нужно. После еще одной репетиции пробы казались уже совершенно излишними».

Сидни Коул подтверждает это: "Торольд спросил у меня: «А зачем мы снимаем пробу? Ведь здесь же все ясно». Через три дня все определилось. «Одри Хепберн будет играть Нору», – занес Андерсон в съемочный журнал 26 февраля 1951 года.



Незадолго до начала съемок, назначенных на 15 марта, Одри встретила того самого танцовщика, который должен был стать ее партнером в фильме. Джон Филд был исполнителем более высокого класса, чем Одри, и она почувствовала, что танец станет для нее сложнейшим испытанием. Обычные в подобных случаях дубли очень быстро утомляли ее. И то, что позднее сделалось ее хорошо скрываемой профессиональной слабостью, на заре карьеры Одри слишком явно бросалось в глаза. Если ей приходилось долго поддерживать в себе какое-либо сложное эмоциональное состояние или совершать серию определенных движений, игра лишалась первоначальной естественности и непосредственности. Разница стала заметной особенно тогда, когда были проявлены и просмотрены все дубли с ее участием. «На этом этапе, – вспоминает Линдсей Андерсон, – ей приходилось полагаться на данные своей внешности и на те чувства, которые она могла пробудить в себе сама. Но, в общем, ей вполне хватало опеки Торольда. К счастью, ее роль была не так уж велика».

Танцевальные эпизоды внезапно сделались весьма утомительными, как только начались съемки. Одри обнаружила, что ей все сильнее хочется приняться за работу над фильмом «Мы едем в Монте-Карло» под лучами нежного солнца Ривьеры. А март 1951 года в Англии выдался необычайно морозным. Отопление в старом театре Бедфорд в Лондоне работало «приступами». В прямом и переносном смысле слова Одри замерзала на репетициях и съемках. К концу дня у нее болели мышцы и суставы. И хотя танец продолжался каких-нибудь три или четыре минуты – а в самом фильме и того меньше, – работа над ним была сложней и изнурительней, чем над балетом. Оркестр повторял одни и те же музыкальные фрагменты по нескольку раз для каждого дубля, а Дикинсон требовал множество дублей. «Я готова была завопить, –

признавалась Одри, – слыша снова и снова повторения все той же полудюжины тактов».

В книге Андерсона мы обнаруживаем свидетельства того, как Одри, войдя в мир большого кино, очень быстро избавилась от всех иллюзий, которые она, возможно, до той поры питала. "Во время первого дубля кран, на котором была закреплена камера, привели в движение не тогда, когда нужно; в ходе второго дубля в момент прыжка у Джона Фалда с головы слетел парик; в третьем – кордебалет слишком широко растянулся по сцене; четвертый дубль сочли вполне удовлетворительным, но для подстраховки начали снимать пятый, и... движение камеры в нем оказалось слишком медленным; шестой был «приемлемым»; но только на седьмом и восьмом дубле Дикинсон провозгласил: «Проявляйте оба». На следующий день Торольд Дикинсон появился на съемочной площадке в состоянии крайнего раздражения, с признаками начинающегося гриппа и с ходу заявил, что не удовлетворен всеми балетными дублями с участием Одри и Филда. Их нужно переснять. Одри отнеслась к этому с философским спокойствием. Она предпочла взглянуть на это под совершенно другим углом зрения. Эта работа послана ей для того, чтобы укрепить волю и характер.

Между дублями, вспоминает Андерсон, она то и дело забегала в свою артистическую уборную, чтобы погреть руки и ноги у электрического обогревателя, а затем в конце рабочего дня, если бак с водой был еще теплым, Одри принимала душ до тех пор, пока ей не удавалось полностью избавиться от того, что называют «гусиной кожей».

Торольд Дикинсон, которому в то время было уже за сорок, принадлежал к весьма требовательным режиссерам. Но он несколько смирял свое извечное стремление к совершенству, когда дело касалось Одри. Его отношение к ней Сидни Коул называет «почти отеческим». С течением времени она начала все больше зависеть от него. «Он был

очень внимателен к каждой сцене, из-за которой у Одри могли возникнуть какие-то сложности», – вспоминает Коул. Крайне неприятное мгновение для Норы наступает после того, как в ходе неудачного покушения погибает ни в чем не повинная официантка. «Случилось нечто ужасное, – начинает Нора, когда она вместе с сестрой возвращается в состоянии глубокого шока. – Был взрыв... О, это было чудовищно!» Одри никак не могла найти в себе необходимые для подобной ситуации эмоции. И Дикинсон, обратившись к ней, сказал: «Но вы же ведь несомненно видели нечто подобное во время войны». Он даже не подозревал, как задела его слова Одри. «Забудьте о том, что вам нужно говорить», – наставлял он актрису. Эмоции, только эмоции помогут ей отыскать точное ощущение этой сцены. Андерсон заметил, как она удалилась в угол съемочной площадки и несколько минут оставалась там в полном одиночестве, сосредоточившись на своих воспоминаниях. Затем, когда ее позвал Спайк Пригген, ассистент режиссера, Одри оживила перед камерой те чувства, которые ей помогла разбудить память о военных годах нужды, лишений и страха. Потом Одри рассказывала об учителе рисования – голландце, говорившем ей: «У каждой линии есть две стороны». Метафизическое что-то, возможно... И все же та прямота, с которой Одри выражала любое состояние души, показывала, как хорошо она научилась следовать линии образа в соответствии со сценарием, отыскивая мотивы поведения, создавая убедительный, впечатляющий образ.

На съемочной площадке ей дали совет, который она называла «лучшим советом в мире». Одри случайно услышала, как Валентина Кортезе решительно отказывалась давать интервью вместе с Сержем Реджиани, известным итальянским киноактером, исполнявшим роль главного заговорщика. Интервью требовалось якобы для того, чтобы помочь рекламе фильма. Кортезе уже пришлось испытать на себе работу голливудской

рекламной машины, когда она снималась в «Черной магии» и «Большой дороге воров». Она прекрасно знала, как хорошо этот механизм умеет пережевывать человеческую личность, а затем выплевывать ее в совершенно неузнаваемом виде. «Конечно, я отдаю себе отчет в том, что если актриса популярна, то здесь нельзя ограничиться только игрой... большое значение имеет и ее личность, и людям, к тому же, хочется побольше узнать о ней, почувствовать, что они не совсем ей чужие. И порой это бывает действительно очень трогательно. Но мы должны иметь право на личную жизнь. В Голливуде же настоящий ужас. Здесь ожидают от тебя того, что ты станешь рабыней, тебе нужно быть готовой выполнить любое требование в любой момент, и не только тогда, когда ты снимаешься в фильме». Повернувшись к Одри, она добавила с содроганием: «Хорошо подумай, прежде чем ты решишь подписать долгосрочный контракт. Свобода – вот самая чудесная вещь на свете».



С того дня и до последнего часа Одри Хепберн мерила свою жизнь, как общественную, так и личную,

поистине стальной меркой. Да, она делала свое дело ответственно и с успехом. Но ее жизнь за экраном принадлежала иному миру, и Одри намеревалась прожить ее так, как хотела она сама, а не так, как требовала реклама. И она защищала эту свою жизнь от любого непрошеного вторжения, от наглого любопытства интервьюеров, рассказывая им как можно меньше о том, как она проводит время между съемками. Одри была в числе первых кинозвезд, которые настаивали на своем, ставшем ныне вполне обычным, праве на личную жизнь. К примеру, нет ни одного свидетельства о том, что она когда-либо соглашалась давать интервью у себя дома.

Естественность и простота, которые она излучала в своих фильмах, заметны буквально с первой минуты ее появления на экране в клетчатом костюме, плоской шляпке с развевающейся лентой, которая так изящно подчеркивает живость и задор, свойственные Норе. Эти чувства заметны в той безыскусной радости, с которой она, беженка, получает полноправное британское гражданство. И даже когда ее персонаж ничем особенным не проявляет себя на экране, мы все равно не упускаем из виду Одри. Она постоянно начеку, словно птичка, готовая вот-вот взлететь с ветки. Когда Валентина Кортезе по ходу фильма произносит: «Они правы, Нора будет хороша в кабаре», – эти слова не менее справедливы и в отношении самой Одри. Ей присуща та живость, которая обычно свойственна артистке кабаре, а не настоящей балерине.

Первый значительный фильм с участием Одри не оправдал ожиданий... и денег, в него вложенных. В «Секретных людях» были серьезные художественные просчеты. Авторы фильма заставили Валентину Кортезе стать информатором в полиции и предать патриотов, привлечших ее к участию в заговоре. Причина этой ошибки – в характере Дикинсона, постановщика фильма, высококонрастного человека и убежденного пацифиста. Идея фильма, возможно, должна была состоять в том, что

«настоящее сопротивление тиранам есть повиновение воле Провидения». Но эта драматическая мораль затемняется и становится поистине двусмысленной, когда повиновение оборачивается предательством. И как только героиня Кортеше теряет симпатии зрителей, начинает рассыпаться и правдоподобие образа Норы, которую играла Одри: она кажется уж слишком простодушной. Та сцена, в которой в Норе должно было пробуждаться политическое сознание, так и не была написана. А жаль: было бы очень интересно посмотреть, как сыграла бы ее Одри.

И все же Одри выигрывает рядом с высокопрофессиональными и опытными звездами Кортеше и Реджиани. Они играют в стиле «обреченного» романтизма, который был моден в тогдашнем европейском кино. Стиль Одри, напротив, свободнее, свежее и более естествен.

И об Одри заговорили те самые средства массовой информации, к которым позднее в ней разовьется столь сильное недоверие. Торольд Дикинсон попытался убедить Бэлкона откупить Одри у «Ассошиэйтед Бритиш». Но там, где дело касалось будущих кинозвезд, Бэлкон был плохим бизнесменом, особенно в случае с женщинами. Все его комедии, снятые в Илинге, и другие фильмы имеют подчеркнуто «мужской уклон». Очевидно, он увереннее чувствовал себя с актерами, чем с актрисами. Еще до выхода фильма на экраны на Одри обрушился ураган просьб об интервью и рекламных фотографиях. Еженедельный многотиражный журнал «Иллюстрейтед» опубликовал несколько снимков сельских пейзажей Сассекса и холмов Даунс: Одри кормит уток в деревенском пруду, сидит на веслах в лодке, простирает лирически руки на фоне бескрайнего неба. Ей все это страшно не нравилось. «Какое это имеет отношение к кино?» – спрашивала она. И все же не отказывала фотографам. Одри задавала себе вопрос: на самом ли деле она заслужила такое внимание? Не случайно ли оно? «Я лучше подожду,

пока у меня действительно будет что показать зрителям», – говорила она Дикинсону. Эта ответственность перед публикой и страх, что она надоеет зрителям, если опережающая фильм реклама слишком раздует значение ее роли, преследовали актрису. "Она даже назвала меня «сэр», – писал один репортер ежедневной газеты. Такое обращение звучало весьма необычно в устах начинающей кинозвезды; и все же оно очень точно отражало характер воспитания Одри.

Репортерам, конечно же, не терпелось «прощупать» ее личную жизнь, а у нее уже было что-то, о чем ей хотелось бы умолчать, – отношения с молодым человеком.

Джеймсу, или «Джимми», как тогда называли будущего лорда Хэнсона, скоро должно было исполниться тридцать. Это был лоценый и во всех отношениях утонченный отпрыск и наследник семейства из северной Англии, которое сколотило состояние на производстве грузовиков. Внешне он напоминал Майкла Гайлдинга, актера, который был тогда популярен в Британии: столь же безупречный костюм, тот же удлиненный овал типично английского лица, те же интеллигентные манеры, та же располагающая улыбка. Его прошлое было не менее ярким: во время войны офицер, спортсмен, завсегдатай ночных клубов, спугник очаровательных женщин, которые часто попадали под объектив фотографов с характерной для тех лет обоюдной пользой как для фотографа, так и для модели. Хэнсона уже однажды сфотографировали под ручку с Джин Симмонс, и ему даже пришлось опровергать слухи о его с Джин помолвке. Одри познакомилась с ним на одной вечеринке после того, как он видел, как она танцует в «Ciro». "Отчасти Джимми Хэнсон всегда был «крутым» бизнесменом, – вспоминает компаньон миллионера по «Хэнсон Траст», – но в те годы его сильно влек к себе шоу-бизнес. Все в его семье считали, что ему следует жениться, остепениться, зажить своим домом, расширить транспортный бизнес до Северной Америки. Но

Джимми явно затягивал с этим. Он не собирался остепениться до тех пор, пока не встретил Одри».

Если бы они повстречались немного раньше, до того, как она подписала свой контракт с «Ассошиэйтед Бритиш», вполне вероятно, что жизнь Одри Хепберн была бы совершенно иной, то есть типичной для тех киноактрис, которые меняют талант на деньги и становятся супругами богатых аристократов, посвящая жизнь мужу и его коммерческим амбициям и занимаясь благотворительностью. И Одри, вне всякого сомнения, стала бы бесценным украшением любого образа и стиля жизни, который избрал бы ее муж, и любого места, в котором он решил бы с ней поселиться. Появились бы и дети. Она поддерживала бы его в трудные минуты жизни и была бы тверда и снисходительна одновременно, если бы он иногда отваживался на глупости с другими женщинами.

Но судьба готовила Одри совсем иное. И хотя ни она, ни Джимми Хэнсон не понимали этого тогда, время для их союза уже было упущено. Вскоре появится новый претендент на руку и сердце Одри Хепберн. Это будет мировая известность. Немногие мужчины могли соперничать с ним.



ВОТ МОЯ ЖИЖИ!

На следующий день после завершения съемок, 31 мая 1951 года, Одри с матерью поехала во Францию, где должен был сниматься новый фильм. Они сделали остановку в Париже: нужно было платье от Диора, в котором она появится в фильме. Ей предстояло исполнить роль кинозвезды, которая вовлечена в дело, связанное с похищением ребенка. Этот ребенок попадает в руки гангстеров, главарем которых был Вентура. Продюсером фильма был тоже Вентура. Весьма любопытное совпадение! Одри радовалась тому, что платье от Диора после окончания съемок останется у нее. На другую прибыль от этого фильма она и не рассчитывала.

Как бы то ни было, работа над лентой «Мы едем в Монте-Карло» – название в США изменили на «Ребенок из Монте-Карло» – оказалась сложнее, чем Одри первоначально предполагала. Ее сценарист-постановщик

Жан Буайе метался в промежутках между дублями по съемочной площадке, и Одри вскоре чертовски устала вызывать в себе нужные «двуязычные чувства» для английской и французской версий фильма. Расписание съемок составлялось в соответствии с привычками французов, а это значило, что работа начиналась после ленча и завершалась поздно вечером. У Одри оставалось утро, чтобы осмотреть Монако.

К числу неумирающих мифов принадлежит история о том, что французская романистка Колетт впервые обратила внимание на Одри, когда та снималась в Отель де Пари, где писательница гостила у принца Ренье и сразу же решила, что именно эта девушка должна сыграть скороспелую девчонку-женщину, героиню ее романа «Жижи». На самом деле Одри попала на глаза этой пронизательной, внешне очень хрупкой, но при том невероятно властной старухе, которой было уже далеко за семьдесят и которая уже какое-то время была прикована к инвалидной коляске, гораздо раньше. Колетт вез по пляжу в инвалидной коляске муж, писатель Морис Гудеке, и тут она увидела худенькую девушку в купальном костюме черного цвета. Она резвилась у самой воды. И выглядела дерзкой и при этом удивительно невинной. «Вот моя Жижи!» – сказала Колетт Гудеке.



За последние несколько месяцев они видели немало самых разных Жижи: в парках, на бульварах, в универмагах Парижа. С тех самых пор, как американская писательница Анита Лоос создала пьесу на основе ее романа, Колетт только тем и занималась, что повсюду искала Жижи. И она находила ее – тот девический тип, чья здоровая природа побеждает алчность, несмотря на все наставления, которые она получила от своей бабушки и тетки, в свое время знаменитых куртизанок. А бабушка и тетка учили, как подцепить молодого миллионера. Проблема же заключалась в том, что ни одна из тех «Жижи», на которых останавливался взгляд Колетт, не была профессиональной актрисой.

Джилберт Миллер, нью-йоркский импресарио, купивший права на сценическую версию книги, терял терпение из-за того, что ему приходилось откладывать постановку пьесы, и угрожал, что, основываясь на дополнительном условии договора, назначит свою собственную актрису на эту роль, если Колетт так и не сделает свой выбор.

Колетт с мужем в тот же день хотели попасть в главную обеденную залу Отель де Пари, но узнали, что туда по каким-то причинам не пускают. Оказалось, съемочная группа готовилась там к работе над очередной сценой фильма, и потому обед должны были подавать в зале для завтраков. Колетт, раздраженная таким нарушением ее дневного распорядка, заявила, что пожалуется начальству отеля. Ее все-таки вкатили в залу, где ослепляли прожектора, которые подчеркивали контраст между барочной величием интерьера и дешевой мелкой комедией, которая снималась. «Невыносимо!» – подумала писательница, прикрыв глаза ладонью от нестерпимого света. Но здесь была «ее Жижи»!

Инвалидная коляска, попавшая в поле ее зрения, на какое-то время отвлекла Одри от дела. Она запнулась в диалоге. «Остановите!» – крикнул Жан Буайе, проследив за взглядом Одри, который она бросила на незваную гостью. Не прошло и нескольких минут, как Буайе засыпал словами о своем фильме эту крошечную, сгорбленную, ненасытно любопытную старуху, напомаженные щечки и рыжие волосы которой делали ее похожей на персонаж карикатуры Домье. Но она не обращала на него никакого внимания, Колетт не сводила глаз с Одри. Марсель Далио, известный французский характерный актер, которого уговорили появиться в этом фильме в коротком эпизоде и сыграть самого себя в надежде, что его известность поможет фильму, хорошо знал Колетт и представил ей Одри. Вскоре они уже вели светскую беседу по-французски. Жан Буайе позднее признавался, что у него в тот момент не хватило смелости попросить Колетт проехать в своем кресле перед кинокамерой и сняться в роли «самой себя».

Исполненная восторга и желания завладеть замеченным сокровищем, Колетт в конце концов пошла дальше. Ее кресло подкатилось в фойе отеля к матери Одри. Вслед за этим Колетт направила Одри официальное

предложение, больше напоминавшее указ королевы, сыграть Жижи. Первая инстинктивная реакция девушки была такова: «Нет, я не могу. Я никогда раньше не играла в театре. Я танцовщица и не умею говорить со сцены». Играть в театре? Но этому можно научиться, заверила ее старуха.

Джилберту Миллеру и Аните Лоос в Нью-Йорк была послана телеграмма с приказанием не приглашать на роль Жижи никакую актрису до получения письма от Колетт, в котором будет названо имя. В письме пояснялось, что Одри едет в Лондон в начале июля. Она будет в это время свободна и сможет сыграть роль Жижи на Бродвее. Все в этом письме было преувеличено. Одри пугало это предприятие, которое, как ей казалось, выходило за пределы ее творческих возможностей. Кроме того, она спешила выйти замуж за Джимми Хэнсона. Но главным был ее контракт с «Ассошиэйтед Бритиш», по которому она должна сниматься в фильмах этой компании еще три года. На любую театральную роль надо было получать разрешение. И если бы у студии в этот момент была для нее роль, то она оказалась бы не на Бродвее, а в Илстри. Ей следовало бы прыгать от счастья, получив предложение Колетт. Но вместо этого она пребывала в странном замешательстве. Одри чувствовала, что у нее отняли право самой распоряжаться собственной жизнью.

Она обратилась за советом к человеку, значительно превосходившему ее по возрасту, – к Марселю Далио. Возможно, она видела в нем человека, который мог заменить ей отца. И даже в этом случае жизнь как бы сопрягалась с искусством: ведь Жижи обращается за утешением и советом к Оноре, хитрому плуту и почтенному «дядюшке». Слова Далио успокоили Одри и указали ей путь. «Следуй своим внутренним побуждениям, – так, по его собственным воспоминаниям, сказал этот „мудрый дядюшка“. – Если ты почувствуешь, что поступаешь правильно, значит, ты действительно

поступаешь правильно». Немного же пользы в подобных «правильных поступках», если они влекут за собой судебную тяжбу за нарушение условий контракта. Как бы там ни было, слова Марселя отложились в сознании Одри и, как показало время, принесли свои плоды. Это была именно та «философия», которой она придерживалась, когда вопросы интервьюеров слишком далеко вторгались в ее личную жизнь и начинали причинять неудобства. Слова Марселя звучали мудро и при этом обличались столь необходимой в подобных случаях неопределенностью.

Она уже входила в номер Джильберта Миллера в отеле «Савой» вскоре после возвращения из Франции, но у нее еще не было окончательного решения. Все эти дни ее агенты не сидели сложа руки. Каковы бы ни были сомнения Одри, но пользоваться услугами актера с репутацией бродвейской звезды – это все равно, что снимать проценты с чужого вклада. Такое чаще случается в волшебных сказках, чем в жизни театральных агентов. Для решающего разговора Одри одели в костюм, который выглядел так, словно она уже репетирует роль Жижи. Мужская рубашка, которая была ей слишком велика, усиливала образ «беспризорной девчонки», какой она казалась при первом взгляде на нее. А коротенькие носочки подчеркивали «девичью» длину ног. Туфли без каблуков уменьшали ее рост до возможного предела. Ей было двадцать три года, но подобный стиль одежды создавал впечатление, что перед вами девчонка-сорванец лет тринадцати. Непробиваемый бизнесмен Джильберт Миллер был очарован. Он много в своей жизни попутешествовал, немало повидал, был знатоком истинных произведений искусства (некоторые из них украшали стены его нью-йоркской квартиры). Он разбогател благодаря собственной предприимчивости. Не лишним дополнением к его состоянию были и крупные деньги, полученные в наследство его женой Китти. Другими словами, Джильберт Миллер умел безошибочно оценивать

настоящее «качество». Без промедления он повел Одри по коридору в номер Аниты Лоос, где писательница ждала ее вместе с Полетт Годдар, актрисой и бывшей женой Чарли Чаплина.

Обе женщины прибыли в Лондон неделю назад. На вокзале Виктория их встретил шофер Миллера Глинн, которому хозяин доверял, как Господу Богу. Шофер тут же вручил им большую папку с фотографиями и сказал: «Мисс Лоос, вот – актриса на роль Жижы».

– Итак, мистер Миллер уже с кем-то подписал контракт? – спросила Анита Лоос, слегка задетая.

– Нет, – ответил Глинн с мрачным удовлетворением, – пока нет. Он сопротивляется моему давлению.



Тем самым влиятельный шофер подчеркнул, что девушка на фотографиях одобрена им полностью и без всяких оговорок. И пока Глинн вез их в «Савой», обе дамы просматривали фотографии. И как позднее заметила сама

Анита Лоос, Одри Хепберн обладала «всем тем, что имеет в женщине значение». После этого Полетт Годдар сказала:

– С этой девушкой явно что-то не в порядке. Если бы это было не так, она бы прославилась уже в возрасте десяти лет.

И вот теперь эти две весьма проницательные дамы, до пресыщения познавшие таланты тех людей, которым они служили, которых высмеивали, за которыми (очень недолго) были замужем, уселись рядом и стали рассматривать протее Колетт, представшую перед ними живьем. Первое, что их поразило в Одри, была ее «свежесть». «Казалось, что вокруг нее очерчена некая линия, – вспоминала Анита Лоос, – такая, которую чувствуешь вокруг очень немногих детей. Что бы она ни делала, она всегда выделялась на любом фоне».

За этим последовала проба, точнее две пробы. В первой Одри читала наиболее драматическую сцену с участием Жижи, где она решительно отказывается выходить замуж за миллионера, в жены которому ее прочат. Получилась у нее эта сцена, однако, не слишком хорошо: она «спотыкалась» о слова, не могла подыскать нужное чувство. Оценивая это в свете последующих событий, можно предположить, что Одри, вероятно, тревожило то, что ей придется отложить брак с Джимми Хэнсоном, ее нетерпеливым поклонником. Ведь роль Жижи увлекала ее за океан. Не намного лучше прошла и голосовая проба в зале лондонского театра. Кэтлин Несбит, для которой предназначалась роль чопорной бабки Жижи, пыталась из задних рядов партера управлять слабыми, напряженными интонациями юной актрисы. Но она почти ничего не услышала из того, что та произнесла на сцене. Одри никогда не занималась профессиональной постановкой голоса. Она никогда не училась в театральных школах. Было совершенно ясно, что ей нужна серьезная тренировка. Ситуация выглядела слегка абсурдной. Признанная многими за начинающую звезду, Одри

обладала не большей актерской техникой, чем абитуриентка какого-нибудь театрального училища. Каким бы ни оказалось вознаграждение за это испытание, бремя, которое она возлагала на свои хрупкие плечи, было чудовищно.

Кэтлин Несбит взяла на себя театральную подготовку совершенно взвинченной Одри, как только та прибыла в Нью-Йорк. Успокоенный заверениями опытной актрисы, Джильберт Миллер попросил «Ассошиэйтед Бритиш» «одолжить» ему Одри для исполнения заглавной роли в «Жижи». Мысль о том, что кто-то другой будет рисковать за них, но позволит получить кусок прибыли, очень понравилась руководству студии.

Созданием звезд не занимались прижимистые чиновники из «Ассошиэйтед Бритиш», а вот на голливудской студии «Парамаунт Пикчерс» это было обычным повседневным делом. Именно оттуда в июле 1951 года поступил запрос на девушку, сыгравшую единственную значительную роль в «Секретных людях», которые еще не появились на экране. Не успела Одри пройти по Бродвею, как студия «Парамаунт» уже предложила ей роль в новом фильме «Римские каникулы». Неудивительно, что у Одри в буквальном смысле перехватило дыхание.

Режиссер фильма Уильям Уайлер был в ту пору в Европе, где оценивал различных претенденток на роль юной принцессы, которая сбрасывает с себя в Риме оковы дворцового этикета и отправляется на прогулку по городу в компании американского журналиста.

«Подходит ли на эту роль французская актриса Колетт Рипер?» – телеграфировали из Нью-Йорка Ричарду Миланду, руководителю лондонского отделения студии «Парамаунт», явно основываясь на каких-то намеках Уйлера.

"У меня есть другая кандидатура на роль в «Римских каникулах», – ответил Миланд на запрос из Нью-Йорка 9

июля. – На меня сильнейшее впечатление произвела ее игра в «Смехе в раю». Из Нью-Йорка последовал очередной запрос: «Пожалуйста, пришлите авиапочтой подробные сведения и фотографии...»

«Римские каникулы» ни с какой точки зрения нельзя назвать новой свежей идеей «Парамаунта». Сценарий был написан Дальтоном Трамбо и Яном Мак-Лелланом Хантером еще в середине сороковых годов. Он предназначался для режиссера Фрэнка Капры, но у того возникли проблемы с подбором актеров, и потому сценарий переходил от одного режиссера к другому, но все это ни к чему не вело. Когда же он попался Уайлеру, тот только что закончил съемки «Керри» с Лоуренсом Оливье и Дженнифер Джоун, фильма, который не оправдал коммерческие надежды. Одновременно Уайлер ожидал выхода на экраны «Детективной истории» с Керком Дугласом. Полагая, что уж этот-то фильм наверняка будет иметь кассовый успех, руководство «Парамаунта» разрешило Уайлеру взяться за работу над «Римскими каникулами». Он поехал в Рим подыскивать места для съемок. Но пока у него не было подходящей актрисы на роль принцессы. «Мне нужна была девушка без американского акцента, – вспоминал Уайлер, – такая, которая не вызывала бы никаких сомнений в том, что она получила воспитание настоящей принцессы». Поначалу ему показалось, что он нашел ее в Элизабет Тэйлор, которая родилась в Англии. Новый фильм с ее участием «Место под солнцем», ради которого «Парамаунт» позаимствовал ее у «МГМ», раскрыл в молодой актрисе яркую, хоть пока еще и хрупкую привлекательность, притягательную нежность. Это, по мнению Уайлера, было как раз то, что нужно.

Но «МГМ» не согласилась. И Уайлеру пришлось забыть об Элизабет Тэйлор.

Подробный отчет, присланный Ричардом Миландом, показался многообещающим. «Ей двадцать два года,

ростом она 168 см, волосы темно-каштанового цвета... Несколько худовата... но очень мила. В ее артистических способностях не может быть никаких сомнений, а танцует она превосходно. Голос у нее чистый и ясный, по-девически звонкий, без каких-либо особенностей произношения. Она больше походит на европейскую девушку, чем на англичанку».

Ответ гласил: «Студия заинтересована Хепберн. С нетерпением ждем возможности увидеть ее на экране». Тотчас же вслед за этой телеграммой пришла и вторая: «Спросите у Хепберн, не против ли она изменить свою фамилию во избежание конфликта с Кэтрин Хепберн».



Другие на ее месте, не раздумывая, согласились бы на это столь обычное для Голливуда предложение. Но Одри с самого начала показала свой характер. «Если вы хотите

получить меня, вам придется взять меня вместе с моим именем», – гласил ее ответ.

Не стоит забывать, что все это происходило одновременно с подготовкой Одри к исполнению главной роли в пьесе по роману Колетт на Бродвее. Даже если бы предложили только одну из этих двух ролей, – Жижы или принцессы Анны, – у любой молодой актрисы вскружилась бы голова и возникла мысль, что она удостоилась особого покровительства богов. И то, что ей сразу навязывались обе роли, заставляло предположить, что боги буквально по уши влюблены в Одри Хепберн.

Из Лондона в Нью-Йорк поступило сообщение: «Проба назначена в студии „Пайнвуд“ на 18 сентября 1951 года. Делает пробу Торольд Дикинсон. В ней также участвуют Лайонел Мертон и Кэтлин Несбит. Проба состоит из двух сцен из „Римских каникул“ и беседы». Торольду Дикинсону, который только что завершил работу с ней над «Секретными людьми», она нравилась, да и сама Одри чувствовала себя с ним уверенно. Канадский актер Лайонел Мертон подружился с Одри во время съемок «Мы едем в Монте-Карло». Кэтлин Несбит, которая должна была вместе с Одри играть в «Жижы», взяла на себя труд по подготовке девушки к работе над этой ролью, и потому есть все основания полагать, что она также готовила ее к кинопробе. Все указывает на то, что Миланд разрешил Одри и ее агентам самим подбирать людей для кинопробы. Сам Уайлер не смог приехать: он все еще был в Риме. Но он прекрасно знал, как ненадежны бывают подобные пробы. Могут дать как преувеличенно лестный образ актрисы, так и явно (из-за ее волнения, например) преуменьшить ее достоинства. Но приведенная здесь деловая записка не раскрывает то конфиденциальное соглашение, которое Уайлер заключил с Дикинсоном и представителем «Парамаунта» Полом Штайном. Он попросил их оставить камеру включенной и после окончания пробы, не сказав об этом Одри, с тем, чтобы

можно было судить о ее естественном поведении, о том, какая она тогда, когда не играет.

Кинопроба сохранилась до сих пор. В противовес тому, что писал Миланд, Одри Хепберн выглядит удивительно приземистой – возможно, виной тому французская кухня в период съемок на Лазурном берегу. Она просыпается в постели американского репортера, мило по-кошачьи потягивается, простирает руки к утреннему солнцу с девичьей невинностью и свежестью новичка в этом чудесном мире обыкновенных людей, затем вступает в беседу с журналистом (Лайонел Мертон), идет к двери, демонстрируя все то легкое изящество, которое она развила в себе балетом. Вот она открывает дверь, оборачивается и подмигивает нам, словно шаловливый эльф.

«Вот оно!» – слышен голос Пола Штайна. Одри застывает в легкой нерешительности, смотрит прямо в камеру, и тут выражение изумления озаряет ее лицо, когда она начинает понимать, что ее пытаются обмануть. Но ее не так-то легко провести. «Только один человек имеет право произнести: „Закончено!“», – говорит она, явно обращаясь к Торольду Дикинсону, – и я не сделаю и шага до тех пор, пока не услышу его». Камера продолжает работать, и внезапно Одри начинает корчиться от смеха, который не в силах сдерживать. Эта реакция – поразительно непосредственная и удивительно располагающая к актрисе. «Очаровательно!» – воскликнул Уайлер, просмотрев пробу в Риме. В Нью-Йорке с ним полностью согласились. «Примите наши поздравления. Проба Хепберн превосходна, – гласила телеграмма. – Все здесь считают ее великолепной».

Письмо из Нью-Йорка, пришедшее через несколько дней, придало этим впечатлениям официальную форму. Под именем «Одри Хепберн», подчеркнутым красными чернилами, стоит следующая резолюция: «Эта дама назначена на роль в фильме. Проба, вне всякого

сомнения, – одна из лучших, когда-либо делавшихся в Голливуде, Нью-Йорке или Лондоне. Примите наши сердечные поздравления. От Барни, Фрэнка и Дона». Барни Балабан, Фрэнк Фримен и Дон Хартман составляли руководящую тройку «Парамаунта». Ни одно благословение не давалось с большей авторитетностью. И только один человек не разделял общего восторга. Архивы «Парамаунта» сохранили личную записку Ричарду Миланду, написанную округлым ученическим почерком Одри Хепберн. «Господи, помоги мне справиться со всем этим», – такими словами заканчивается записка Одри.

«Парамаунт» попытался выкупить Одри у английской компании, резонно полагая, что если поручается главная роль начинающей и никому не известной актрисе, то надо иметь право и на доходы от этого предприятия.

Предложили «Ассошиэйтед Бритиш» 100 тысяч фунтов откупных, равнявшихся тогда полумиллиону долларов, а по сегодняшнему курсу составлявших более пяти миллионов фунтов. Сделка была заключена. Правда, английская студия продолжала настаивать на соблюдении Одри ее контрактных обязательств: она должна была сняться, по крайней мере, еще в двух фильмах.

«Парамаунту» было разрешено подписать с ней контракт на семь фильмов, по одному фильму в год, которые будут сниматься с ее участием либо на «Парамаунте», либо с разрешения этой студии любой другой кинокомпанией. За Одри оставалось право работать на телевидении и в театре. «Ассошиэйтед Бритиш» получала гонорар за каждый фильм, в котором Хепберн снималась по контракту с «Парамаунтом», либо они получали право на прокат этих фильмов в Великобритании, что даже выгодней. Что же касается Одри, то ей должны были заплатить две с половиной тысячи фунтов (7 тысяч долларов), что по тем временам показалось ей целым состоянием. Невольно задаешься вопросом, а понимала ли она, как обделили ее в ходе заключения всех этих сделок. Кроме того, в

американском контракте содержалось и дополнительное условие, позволяющее «Парамаунту» отказаться от ее услуг в том случае, если бы в фильме «Римские каникулы» она не оправдала тех обещаний, которые с избытком дала в своей кинопробе.

Надвигающаяся постановка «Жижи» была связана с еще большим риском для Одри. Так как она еще не подписала контракт с Джильбертом Миллером, «Парамаунт» мог принудить импресарио вывести Одри из пьесы, как только Уильям Уайлер начнет работу над фильмом летом следующего года. В качестве компенсации Миллеру Одри пришлось соглашаться на участие в гастролях по Америке со спектаклем «Жижи» сразу же по окончании съемок «Римских каникул». Но если предположить, что «Жижи» ждет провал на Бродвее? В этом случае Одри приступит к съемкам в столь важном для нее фильме, сознавая, что ее актерская репутация уже очень сильно испорчена бродвейской катастрофой. Та ответственность, которую она приняла на себя, показалась совершенно неподъемным грузом для хрупкой добросовестной девушки.



Джимми Хэнсон уныло следил за всеми этими переговорами. Ему стало ясно, что Одри теперь настолько опутана сетями своей профессии, что перспективы их брака отодвигаются далеко на второй план. И все равно они поклялись, что их взаимное чувство достаточно сильно, чтобы выдержать и это испытание. А кроме того, бизнес вынудил Хэнсона поехать в Америку. Это совпадало с поездкой Одри. Но она отправилась в Нью-Йорк в одиночестве по морю, чтобы в дороге подготовить роль. Баронесса осталась в Лондоне в квартире на Саут-Одли-стрит, медная табличка на двери которой гласила: «Баронесса ван Хеемстра», а немножко ниже: «Одри Хепберн».

Одри вылезла из своей постели в каюте на рассвете, когда судно подходило к Манхэттену. Она увидела знаменитую панораму Нью-Йорка. Сбылось так много прекрасных снов и мечтаний, и кажется почти неизбежным, что одному самому маленькому ее желанию суждено было остаться неудовлетворенным. «Мы прибыли в Нью-Йорк в три часа ночи в абсолютной темноте, – вспоминает она. – Я стояла, дрожа от холода, в одной ночной рубашке перед иллюминатором и ничего не видела».



ЕЁ КОРОЛЕВСКОЕ ВЫСОЧЕСТВО

Прямо с корабля повел ее помощник Джильберта Миллера на бейсбольный матч «Мировой серии». Она сидела на стадионе, радуясь тому, что после двух недель, проведенных среди океанских волн, очутилась в необъятных американских просторах. Она с аппетитом

жевала свой «хот дог». «Еда, – писала Одри матери в Англию, где мясо все еще продавалось по карточкам, – все эти бифштексы!»

При первом беглом взгляде Джильберт Миллер понял, что у него появилась неожиданная проблема: вес Одри. В Лондоне он расставался с застенчивой, слегка угловатой молодой женщиной: это было следствием того, что после подписания контракта руководство «Парамаунта» заставило ее сесть на диету. Теперь же здесь, в Нью-Йорке, перед ним стояла пухленькая дамочка. Во время морского путешествия Одри не стесняла себя в еде. Она как бы создавала запас прочности, который был необходим для предстоящей работы и всех волнений. Миллер без промедления посадил ее на суровую диету, дав строжайшие указания метрдотелю и поварам в «Динти Мур», что ей следует подавать лишь бифштекс с соусом «Тартар» и салаты из зелени. Расписание ее рабочего дня было не менее строгим, чем ее диета. Ежедневно Кэтлин Несбит давала ей уроки театрального мастерства, а по выходным Одри ездила к ней в пригород Нью-Йорка, где актриса снимала дом, и там занятия продолжались.

Эта театральная постановка «Жижжи» была, конечно, не похожа на мюзикл по роману, который экранизировали несколько лет спустя. Одри брала также и уроки пения. Она начинала работать над диалогами из пьесы, которую за время своей поездки успела выучить наизусть. «В первые дни репетиций меня можно было услышать только с переднего ряда, – вспоминала она. – Но я работала день и ночь. Каждый вечер, приходя домой, я проговаривала слова текста четко и громко». И Одри победила. «Наконец меня услышали». И даже Кэтлин Несбит похвалила ее. Но Джильберт Миллер не собирался рисковать. У Одри все еще не было уверенности. Возможно, из-за слишком большой требовательности к себе. Чтобы сделать ей рекламу, Миллер попросил Ирвинга Пенна и Ричарда Эйвдона сфотографировать ее. Именно во время этих

фотосеансов у Эйвдона Одри научилась маскировать то, что ей казалось недостатками. Очертания ее челюсти выглядели излишне тяжело, слишком «решительно», лицо казалось квадратным. Эйвдон показал ей, как можно исправить это в ходе фотографирования. И с тех пор она начинает сниматься в три четверти (и никогда анфас!). Голова слегка наклонена так, что высокие скулы несколько скрадывают тяжесть нижней челюсти. И эта поза становится обычной для Одри. Сеансы у Эйвдона странным образом предугадали сцену, которую она сыграет через пять лет в «Смешном лице», где Фрэд Астер в роли фотографа из модного журнала успокаивает Одри, расстроенную и излишне скованную из-за своего «смешного, смешного лица». По фильму фотографа зовут Ричард Эйвери, и его образ, бесспорно, навеян Эйвдоном. Ее внутренний образ, конечно же, исправляет все реальные и воображаемые недостатки внешности. Другой великий фотограф, которому Одри позднее тоже позировала, Филипп Хальсман, рассказывал: «В ее лице так много различных ракурсов, такое богатство выражения, и оно так быстро и часто меняется, что вы постоянно боитесь опоздать. Она всегда ускользает от камеры».

Французскому режиссеру Раймону Руло поручалось привнести галльский аромат в нью-йоркскую постановку «Жижи». И ему было очень трудно с Одри. Она обладала энергией Жижи. Тут не могло быть никаких сомнений. Но ее речь была слишком неровной, темп – чрезмерно оживленный. Она весьма невнятно произносила многие слова. Кроме того, все, что она делала, напоминало читку роли, а не настоящую прочувствованную игру. Сцена, где Одри спотыкалась на репетициях, была той же самой, которая терзала ее на прослушивании. В этом эпизоде Жижи отвергает человека, которого бабушка и тетка прочили ей в мужа. Одри и Джеймс Хэнсон продолжали встречаться в Нью-Йорке. Она явно не торопилась с помолвкой и повторяла частенько:

«Я хочу выйти замуж. Я считаю, что непростительно теряю дни, не выходя замуж за Джеймса». Одри винила во всем нехватку времени, но, может быть подобно Жижи, она обнаружила, что замужество не столь уж необходимо, если сама жизнь раскрывает тебе свои объятия и ждет, чтобы ты ею насладилась.

Вдова Раймона Руло вспоминает: «Первые восемь дней работы (в Нью-Йорке) с Одри были поистине чудовищны. Она играла из рук вон плохо, совершенно не понимая смысла текста, уходила из дома поздно вечером и приходила в театр рано утром страшно измученной. В конце концов... (Руло) сказал ей твердо: либо она изменится к лучшему, либо...» Как оказалось, по вечерам она допоздна просиживала с Хэнсоном в ночном клубе «Эль Марокко», от которого его семейство имело какую-то прибыль. Там он и Одри оставались порой чуть ли не до утра. Отеческая строгость Руло, видимо, сделала свое дело. «На следующий день, – вспоминает мадам Руло, – перед нами предстала новая Одри». Джеймс Хэнсон стал видеть ее гораздо реже.

Но она все равно выглядела напряженной и нервной, и на афише «Жижи» мы видим девушку с мешками под глазами от тревог и бессонных ночей. Дэвид Нивен, который с Глорией Свенсон играл в неудачном бродвейском спектакле под названием «Нина», оказался свидетелем той душевной смуты, которую переживала Одри. В своих мемуарах «Луна – это воздушный шар» он вспоминает «неприкаянную девчушку с глазами олененка» в соседнем номере отеля в Филадельфии, где проходили загородные прогоны пьесы, юное создание, которое так же, как и он, готовилось к своему сценическому дебюту. «Мы оба тряслись от страха, чувствуя, как неумолимо приближаются наши премьеры».

Филадельфийские отклики на «Жижи» были довольно сдержанны. Но критикам пришлась по душе сама Одри. Их восторженные оценки наводят на мысль, что сама ее

неопытность, ставшая в спектакле почти осязаемой душевной хрупкостью Жижи, пробуждала в зрителях желание обнять и защитить ее. Сказать дурное слово в адрес этой девушки было бы равносильно попытке избить ребенка. Это стало отличительным свойством «феномена Хепберн», и он повторился на Бродвее во время премьеры пьесы 24 ноября 1951 года.

«Она столь обаятельна и столь точно соответствует роли, что, несомненно, является главной причиной успеха всего вечера в целом», – писал Ричард Уоттс-младший, а Уолтер Керр в «Нью-Йорк Тайме» отмечал: «Она привносит простодушную невинность и остроумие подростка в роль, которая в иной ситуации могла бы стать неприятной». Сцена отказа Гастону в конце концов была сыграна неплохо. Брукс Эткинсон комментировал в «Нью-Йорк Тайме»: «Она создает живой и полнокровный образ, начиная с безыскусной неуклюжей девчонки в первом акте и до потрясающей кульминации в последней сцене. Перед нами великолепный пример настоящего сценического творчества – актерского исполнения, которое отличается непосредственностью, ясностью и особым очарованием». Отклик в «Эсквайре», вероятно, дает самую близкую к истине картину ее игры. Одри сравнивается с ребенком, который катит обруч с напряжением, но и похвальным упорством. «Она кричит, хлопает дверями, бежит. Но даже в самом сильном замешательстве она сохраняет поразительную ловкость и ни разу даже не цепляется за рампу. Она способна продемонстрировать вам такие гимнастические фигуры, которые посрамят любые легкоатлетические соревнования». После спектакля, встретившись с Одри, автор вышеприведенных строк нашел ее «очень милой... у нее неуловимое выражение лица и широкая походка. Она похожа на ребенка, которого кормили молоком и овощами и никогда не позволяли одному переходить улицу». А на то, что ребенку было уже почти двадцать три года, не обращали внимания благодаря

тому ощущению детской невинности, которое она излучала: «свежа и резва, – по словам Ричарда Готтса, – как щенок из корзинки». Фотографии слишком серьезной юной мисс на афишах – единственное свидетельство переживаний и беспокойств Одри. Глядя на них, можно сделать вывод, что тогда она нуждалась во вдохновляющем воздействии настоящей актерской работы, которая бы отшлифовала ее дарование. В то время она, скорее всего, переигрывала. Ноэль Кауэрд, посетивший Нью-Йорк проездом в апреле 1952 года, когда уже шли последние спектакли «Жижи» после довольно успешного сезона, отмечает в своем дневнике, что он стал свидетелем «оргии сценической фальши и вульгарного сценария. Кэтлин Несбит хороша и величественна, декорации милы. Одри Хепберн неопытна и слишком неумна, а спектакль в целом очень плохо поставлен».

Игра Одри явно стала хуже к этому времени, когда спектакль посмотрел Кауэрд: по складу характера она не выдерживала многочисленные повторения одного и того же. Но в вечер премьеры ее игра вместе с впечатлениями от личности были настолько остры и ярки, что затмили все недостатки пьесы. Через несколько дней после премьеры неоновую рекламу «Жижи» с участием Одри Хепберн заменили на "Одри Хепберн в «Жижи».

Даже в дни триумфа Одри не забывала о хороших манерах. Она писала Ричарду Миланду, представителю «Парамаунта» в Лондоне: «У меня дрожат колени, но на этот раз не от страха, а от счастья!» Сидни Коул, продюсер «Секретных людей», в день премьеры послал ей букет цветов. (Коул, обычно не расположенный ни к каким поэтическим эмоциям по отношению к кинозвездам, всегда характеризовал Одри как ту, которая обладает «безмятежной прелестью одинокой белой розы».) В трогательно скромном благодарственном письме к нему она в скобках рядом со своей подписью поставила имя

«Нора» на тот случай, если он вдруг забудет о той маленькой роли, которую она исполняла в его фильме.



После такого душевного напряжения наступил неизбежный упадок сил. Новизна любой звезды на артистическом небосклоне быстро тускнеет. «Поначалу я думала, какой головокружительный восторг буду испытывать, видя свое имя в огнях рекламы. Но это оказалось ничуть не похожим на успех в кордебалете. Остальные его участники могут помочь тебе. А когда ты в главной роли, ты можешь надеяться только на себя. И ты чувствуешь это. И еще одно, что касается звезды: тебе никогда нельзя уставать, никогда. Я полагала, что быть „Бродвейским тостом“ означает приветствия и поднятые в честь тебя бокалы с шампанским. Но этого никогда на самом деле не было со мной. Я думала, что я буду вливать в переполненные рестораны и одной моей улыбкой старшему официанту будет достаточно для того,

чтобы мне нашли столик...» Но, не забыв о тех усилиях, которые прилагал Джеймс Хэнсон, чтобы все-таки довести дело до помолвки, она добавляла: «Но Джимми не хотел рисковать – он заказал столик заранее».

Не будем забывать, говоря о характере Одри Хепберн: в душе она всегда оставалась неисправимым романтиком – порой до детской наивности. Когда ее расспрашивали о тех книгах, которые она любила читать в детстве, Одри всегда называла классические сказки: «Золушку», «Спящую красавицу», «Хензель и Гретель». Все они со счастливым концом. Большинство детей, опираясь на свой жизненный опыт, «переписывают» эту радостную концовку своих любимых историй. Одри никогда этого не делала, или, точнее, она просто этого никогда не ставила себе в труд. И эта вера в лучшее стала составной частью ее очарования. Свою роль сыграло также и ее воспитание: баронесса передала своей дочери убеждение в том, что любые неудачи и разочарования – это всего лишь временные незапланированные остановки на жизненном пути, а дальше все обязательно пойдет на лад.

Почему же все-таки от их любви с Джеймсом Хэнсоном осталось столько ностальгических воспоминаний? Тут надо учесть присущий Одри романтический подход буквально ко всему, даже к самым бытовым и прозаическим вещам. Образ молодого и красивого миллионера, его обаяние «прекрасного принца» потускнели, когда Одри Хепберн ощутила аромат приближающейся славы. Тот, кому приходится заранее заказывать столик в шикарном ресторане, проигрывает в сравнении с тем, кто просто улыбается главному официанту и его тотчас же проводят к лучшему столику во всем зале. Через несколько дней после премьеры «Жижи» репортеры заметили, что фотография Джеймса Хэнсона в серебряной рамке исчезла из артистической уборной Одри. Актриса давала весьма неубедительные объяснения. «Слишком многие задают мне вопрос, кто это и как его

зовут... Моя личная жизнь должна принадлежать только мне. Но я не могу отмахнуться от подобных вопросов, не показавшись грубиянкой». Похоже, лучшие дни этой любви уже миновали. И все же...

4 декабря 1951 года лондонская «Тайме» опубликовала долгожданное объявление о помолвке «Джеймса, сына мистера и миссис Роберт Хэнсон из Норвуд Грейндж, Хаддерсфилд, Йокшир, и Одри Хепберн, дочери баронессы Эллы ван Хеемстра, Саус-Одли-стрит, 65, Лондон, W».

Казалось, что давно намеченное свершилось. Официально – да; но за кулисами происходило совсем иное, а точнее, совсем ничего не происходило. Кто же тогда поместил в «Тайме» объявление о помолвке? Обычно это делает семья жениха, но согласовали ли такой шаг Хэнсоны с матерью Одри? Некоторые биографы Хепберн считали, что Элла была против или, по меньшей мере, не одобряла брак Одри и Хэнсона, так как полагала, что Джимми еще не остепенился. Баронесса боялась, что ее дочь повторит ту ошибку, которую она сама совершила дважды. Но есть и другая точка зрения. Друзья Эллы говорят, что она всей душой была за союз Хэнсонов с ван Хеемстра. Джеймс, бесспорно, был превосходной парой для Одри, богатый и со всеми данными для того, чтобы стать еще богаче. Для женщины, равнодушной к красивым мужчинам, какой всегда была Элла, Джеймс представлял собою привлекательного зятя. Короче говоря, мать Одри скорее всего и была тем самым человеком, чьими стараниями появилось в «Тайме» поспешное объявление о помолвке. Конечно, Джеймс Хэнсон не возражал против публичного оглашения. А как Одри?

В ее настроении в то время преобладала, видимо, нерешительность. И это понятно. «Я на полпути к тому, чтобы стать балериной и актрисой, – сказала она в интервью одному журналу вскоре после премьеры „Жижжи“. – Мне нужно учиться». Она не забросила и балет.

Она продолжала посещать уроки сценической пластики, движения и хореографии в академии танца на Манхэттене. Но теперь суровые ограничения на нее накладывала студия «Парамаунт Пикчерс», где шла подготовка к съемкам «Римских каникул». Там смотрели на Одри как на одно из самых дорогих своих сокровищ, словно она и впрямь была принцессой. Одри послушно выполняла все советы студии по диете и сохранению своей привлекательности. Эти письменные наставления почтой регулярно поступали из Калифорнии. За соблюдением их зорко следил чиновник «Парамаунта» в Нью-Йорке. Прославленная фигура Хепберн с плоской грудью, сверхтонкой талией – много лет ее ширина составляла всего каких-то 20 дюймов (50 см), – изящными бедрами, сильными, подвижными, длинными ногами, заряжавшими ее энергией, подобно батареям, определилась в это время и сохранялась почти всю ее жизнь.

В пору, когда шла «Жижи», Одри встретила с Эдит Хед, одной из ведущих художниц по костюмам в Голливуде. Надо было решить, как должна быть одета принцесса Анна. Выбор пал на роскошное бальное платье для самой первой сцены, где принцесса нервничает по поводу многочисленных протокольных ограничений, но в конце концов смиряется с ними и принимает приглашение на танец от пожилого придворного. Этим танцем она открывает бал. Еще она выбрала дневное платье для пресс-конференции, где взгляды публики, бросаемые то на принцессу, то на газетчика, подчеркивают романтическую пропасть между любовью и долгом, между девушкой королевской крови и простолюдином. Это придает концовке «Римских каникул» то особое эмоциональное напряжение, которое всегда возникает при столкновении утраты и исполнения желаний.

Тяжелая парча, лента тиары и белые перчатки – обычный королевский наряд – контрастировали с молодостью и невинной свежестью Одри. Все эти регалии

станут превосходной «оберткой» для того комичного, но при этом вполне понятного рефлекса, который заставит юную принцессу сбросить со своей усталой ножки туфлю на высоком каблуке, а затем искать ногой эту ускользающую туфельку под широкими складками бального платья. Это своеобразно «перевернутый» мотив «Золушки». Одри согласилась, что все это убранство – неизбежная составная часть ее роли, но не преминула заметить Эдит Хед, что вряд ли будет чувствовать себя удобно в таком одеянии. «В этом же и суть, дорогая», – ответила модельер, которую рассмешила наивность молодой актрисы.

Повседневную одежду самой Одри нельзя было назвать модной. Лучше всего она чувствовала себя в мужской рубашке. «Рубашки так великолепны, – признавалась она в одном из своих первых голливудских интервью, – все, что вам нужно с ними делать, сводится к стирке и глажению». «Вы стираете и гладите их сами?» – спросил журналист. «Сама», – ответила Одри.

Для городских сцен Эдит Хед выбрала для принцессы Анны небрежный стиль, добавив широкую рубашку того типа, который в то время можно было найти в любом студенческом городке, белые носочки поверх чулок, что также было вполне характерно для молодежи по всей Америке, и туфли без каблуков. «Простая» одежда принцессы сослужила двойную службу. Она определила не только стиль персонажа Одри, но и ее собственный, а кроме того, положила начало моде, которой легко могла следовать любая девушка. Одри дополнила это широким кожаным ремнем, которым туго затянула свою и без того узкую талию. Это создало представление о поистине фантастических пропорциях ее фигуры, выдуманных диснеевскими мультипликаторами, пропорциях, благодаря которым она начала казаться почти сказочной героиней. (Это, конечно, было уже гораздо труднее повторить ее поклонницам.) Но именно на этих трудноуловимых

особенностях фигуры, лица и личности в целом и строится слава кинозвезды. Эдит Хед определила стиль для принцессы Анны, но интуиция Одри преобразила его.

В общей сложности «Жижи» выдержала 217 представлений и завершилась спектаклем 31 мая 1952 года. Но если бы не договоренность Джильберта Миллера с «Парамаунтом» о том, что он освободит Одри, как только студия будет готова приступить к съемкам «Римских каникул», пьеса могла бы идти до бесконечности.

У Одри между театром и фильмом не было времени для отдыха – всего несколько часов в отеле между моментом, когда опустился занавес, и запланированным отлетом в Рим. Она прилетела в итальянскую столицу, чувствуя душевное напряжение от того, что здесь ее ожидало. В аэропорту состоялась пресс-конференция, и Одри впервые ощутила, какими наглыми могут быть репортеры (бродвейские журналисты были интеллигентны по сравнению с римскими хищниками). «Вам двадцать три года, не так ли? (Да.) В таком случае почему же вы не замужем? (Я собираюсь.) Собираетесь ли вы и синьор Хэнсон пожениться до фильма или после него? (После него, как я и сообщила мистеру Хэнсону.) Но почему же вы откладываете брак? (Никакого ответа.) Неужели вы недостаточно любите друг друга? (Никакого ответа)».



На самом же деле Одри предложила своему жениху отложить бракосочетание до окончания съемок и до начала гастрольного турне с «Жижи». И это решение теперь терзало ее совесть. Каждый шаг, который приближал к славе, казалось, удалял ее от алтаря. Одри уже начинала ощущать несовместимость славы и личного счастья, но еще не хотела смириться с этим.



В тот же вечер Одри познакомилась с Грегори Пеком, исполнявшим в фильме главную роль. Подобно ей, он не был первой кандидатурой Уильяма Уайлера. Сперва сценарий послали Кэри Гранту, и он отклонил его, как очень часто делал, порой по совершенно мистическим причинам, а порой и просто без всяких причин. Хладнокровный и исполненный самообладания на экране, в жизни Грант был крайне капризен и придирчив. Список фильмов, в которых он снялся, впечатляет, но не менее внушительным будет и перечень великих кинокартин, от участия в которых он отказался. Грант отверг предложение сниматься в «Римских каникулах», так как понимал, что в центре внимания в фильме будет девушка.

Грегори Пеку было тридцать шесть лет. Он стал звездой в 1945 году, сыграв в фильме Хичкока «Очарованный». Ростом в шесть футов, с открытой и прямой по-мужски манерой поведения, он, казалось, излучал нравственную и физическую силу. Любая роль, которую он играл, создавала особую ауру надежности и личностной цельности. Грегори Пек был идеальным актером для многих голливудских жанров: вестернов («Стрелок»), детективов с элементами мистики («Очарованный»), романтических драм («Дело Макомбера»), социальных мелодрам («Джентльменское соглашение»), военных саг («Двенадцать часов») и даже религиозных эпопей («Давид и Вирсавия»). Пожалуй, он был даже слишком хорош: любим коллегам, щедр и доброжелателен к новичкам. Одри не могла и мечтать о лучшем «крестном отце». Кроме того, Грегори был очень несчастлив в браке – факт, с которым он как мог пытался смириться.

Как и Кэри Грант, он поначалу был не склонен соглашаться на роль репортера. В общем, по той же причине. Уильям Уайлер ловко преодолел его нежелание, высказав укор, который звучал как комплимент:

– А я и не думал, что вам нужно измерять длину вашей роли.

Пек сразу же оценил достоинства сценария, а встретившись с Одри в отеле «Эксельсиор», столь же быстро и безошибочно угадал ее достоинства. Он взял её маленькую ручку в свою большую руку, ощутив в этом скромном пожатии застенчивость и, словно репетируя сцену из их будущего фильма, шутливо произнес:

– Ваше королевское высочество.

Она ответила:

– Надеюсь, я не подведу вас.



Уильяму Уайлеру приходилось успокаивать Одри, которая была в ужасном состоянии. Она узнала, что Уайлер хотел видеть в этой роли Джин Симмонз, которая уже достигла вершин звездной славы. Но Симмонз была связана контрактом с Говардом Хьюзом, миллионером-затворником. Он не позволял ей сниматься у кого-то другого ни на каких условиях. Разочарование, пережитое из-за этого Уайлером, чуть было не поставило крест на фильме. И потому Одри с самого начала понимала, что надевает туфельки, предназначенные для другой «принцессы».

Было решено весь фильм делать в Риме. Картины, снимавшиеся полностью «на натуре», даже на всесильном Голливуде еще не стали в то время обычным явлением. Об этом упомянули даже в титрах. Но Уайлер не учел того, в какой раскаленный ад может превратиться Рим летом. А лето 1952 года оказалось одним из самых жарких в истории, а высокая влажность сделала из города настоящую парилку. Интерес обитателей и гостей итальянской столицы к тому, что на улицах Рима будет сниматься кино, осложнил работу. Кроме того, съемки пришлось на разгар туристского сезона. Работа то и дело прерывалась из-за всякого рода непредвиденных помех. А для Грегори Пека, единственной крупной звезды из всего состава исполнителей, съемки стали настоящей пыткой. Их, к примеру, приходилось часто останавливать из-за того, что римляне и туристы толпами собирались у тех самых достопримечательностей, где должны были прогуливаться никем не узнанные репортер с принцессой-беглянкой.



В сценарии очень тонко выявлялось то, как принцесса открывает для себя радости жизни. Та свежесть, которую привнесла в него Одри, вызывала ощущение, что она сама тоже узнает эти радости впервые. Ей удавалось блистательно передать удовольствие, испытываемое знаменитостью, которую все вдруг перестают узнавать:

ощущение внезапной и радостной свободы после постоянного надзора. Она теперь может пойти, куда захочет, может нарушить правила дворцового этикета и есть на улице мороженое. Удачно показывает Одри «греховное наслаждение» юной принцессы в тот момент, когда прическа, предназначенная для того, чтобы носить тиару, укорачивается парикмахером, становится прической «гамена».

И пока Одри бродит по улицам как принцесса-инкогнито и радуется простым удовольствиям простых людей, начинаешь понимать, что на свою первую прогулку вышла не только принцесса, но и новая кинозвезда. Ни она, ни ее Анна никогда больше не испытают такого невинного и ничем не замутненного счастья. Между ролью и ее исполнительницей возникает почти полное соответствие. Все поступки Анны предельно просты, но так как зритель знает, кто она на самом деле, каждое ее действие, каждое чувство воспринимается с особым интересом. А благодаря тому, что фотограф, сопровождающий Пека (его играет Эдди Альберт), тайком делает снимки «ее королевского величества», любая вполне банальная сцена становится весьма напряженной и интригующей.



Все это зависит от убедительности фона, от погоды, от времени дня или ночи, от шума бурлящего вокруг мира – всего того, чем очень трудно управлять где бы то ни было, а в Риме почти невозможно. Работа над «Римскими каникулами» и отдаленно не напоминала каникулы. Казалось, что этот вечный город создан для того, чтобы испытывать терпение создателей фильма. Улицы приходилось закрывать, огораживать памятники, вызывая неудовольствие туристов. Направо и налево раздавались взятки всем, кто обладал хоть какой-то властью. Но эта власть умаялась и исчезала с наступлением сумерек. Из-за этих обременительных хлопот Уайлер принужден был предельно сократить число дублей на каждую сцену. Для Одри это было настоящим подарком судьбы. Уайлер был известен своей требовательностью. Он заставлял актеров повторять одну и ту же сцену снова и снова. Если бы «Римские каникулы» снимались в студии, то режиссерская взыскательность имела бы драматические последствия для творческого самочувствия актеров. Особенно для Одри, у которой лучшими всегда были первые дубли.

Фильм снимался на черно-белой пленке. Цвет мог бы влететь в копеечку в те дни, когда для создания цветного фильма требовались особые условия, которые невозможно было создать на каждой улице или на римских площадях. Это тоже было немалым преимуществом: удалось избежать рекламной красоты фильма, которую, очевидно, привнес бы цвет. Эта черно-белая лента обладает особым видовым обаянием. Фильм можно остановить в любом месте, и всякий кадр будет выглядеть как хорошая журнальная фотография: простая, ясная и реалистическая. Для американских кинозрителей места, посещаемые Одри Хепберн и Грегори Пеком, в 50-е годы были чем-то очень далеким и незнакомым: «Похитители велосипедов» де Сики был, по сути, единственным «натурным» фильмом, показанным в США до выхода «Римских каникул». Американцы, узнавшие Рим на экране, были чаще всего теми солдатами, которые входили в «открытый город» в конце войны. И вот теперь, сидя в темном кинозале, они возвращались в «вечный город», и уже не с триумфом победы в глазах, а с ностальгией по невозвратному.

Помня об уроках, полученных во время съемок «Секретных людей», Одри старалась сохранить энергию: почти ни с кем не разговаривала, выпивала только один бокал шампанского за ленчем. Перед тем как предстать перед камерой, уходила в себя, отыскивала нужные эмоции, забывала об игре, постоянно при этом рассчитывая на то, что камера сумеет уловить «главное». И камере неизменно это удавалось. Поездка на мотороллере с Пеком, которая на экране длится всего несколько минут, снималась шесть дней. Но признака бесконечных съемочных неполадок и переделок в эпизоде незаметно. Все происходит легко, естественно, весело и трогательно.



Только один странный, но многозначительный момент нарушает очарование невинности героини и Одри. Это случилось как раз перед тем, как принцесса рассталась с газетчиком у ворот посольства ее страны, за которыми она сейчас исчезнет еще раз (и на этот раз навсегда!). Прощаясь, Одри слишком чувственно целует Пека в губы. То, как снят этот кадр – в полусилуэт с очевидными признаками желания в выражении лиц обоих, – делает Одри неожиданно для зрителя значительно старше, раскрывая новые творческие возможности звезды-дебютантки.



Финал «Римских каникул» – одна из тайн обаяния этого фильма. Чувство, которое вызывает в зрителе фильм, – это ощущение освобождения. Но ключевая идея последних кадров – это идея самопожертвования. Не смерть разлучает героев, как в «Ромео и Джульетте», а долг. Принцесса удаляется за стены своего дворца. Единственный раз, когда она вновь встречает своего возлюбленного, – это официальная пресс-конференция, но здесь рамки протокола разделяют их надежнее, чем тюремная решетка.



И вот газетчик одиноко бредет по мраморным залам, выходя на улицу – к своему рабочему месту. Остается ощущение одиночества – чувство, которое очень редко можно было встретить в голливудских фильмах той поры. Оглядываясь назад, думаешь, что смотришь «Историю монахини» в обратном порядке. Вместо того чтобы поступиться своими обетами, персонаж Одри остается верным им, сохраняя тем самым особое очарование этой неприхотливой истории и... свое собственное.



МУЖЧИНЫ В ЕЁ ЖИЗНИ

В сентябре 1952 года должны были завершиться съемки «Римских каникул». Несколько раз Джеймс Хэнсон прилетал в Рим, надеясь убедить Одри назначить день свадьбы. Фотографии в журнале «Лук» запечатлели Хэнсона, восклицающего: «Черт побери!» – при виде Одри, которая вплетает шиньон для поддержания тиары в сцене с «бедной маленькой принцессой» в зале посольства. Предваряя грядущие события, автор из журнала «Лук» добавляет (в скобках):

«Они поженились в прошлом месяце». На самом же деле они так и не поженились.

Одри и ее жених все-таки назначили день бракосочетания на 30 сентября 1952 года. На церемонию в приходскую церковь было приглашено двести гостей: это венчание могло быть событием года в Хаддерсфильде. Дружкой невесты согласилась стать Шарон Дуглас, дочь тогдашнего американского посла Льюиса Дугласа. Уже привозили и приносили подарки, но церемонию внезапно пришлось отменить: съемки «Римских каникул» затягивались. В то утро, которое должно было стать

свадебным, Хэнсон приехал в аэропорт Нортхолт в Лондоне и ожидал там прилета своей невесты из Рима. У них было всего четыре часа до отлета в Нью-Йорк. Свадебное платье, которое Одри сшила в Риме, отправлялось вместе с ними. У нее едва было время на то, чтобы примерить его и поразмыслить над тем, как она могла бы выглядеть в роли миссис Джеймс Хэнсон. Джильберт Миллер отвез ее в лимузине в Вест-Сайд на репетиции возобновленной «Жижи». Потом у Одри было гастрольное турне. Новая дата бракосочетания не назначалась. Хэнсон улетел заниматься бизнесом в Торонто.

Если эти двое были влюблены друг в друга, то странно, что они не поженились в США или Канаде. Покидая Лондон, они особо подчеркивали в интервью прессе, что нет и речи ни о каких размолвках между ними. Они планируют пожениться в течение следующих трех месяцев. Хэнсон добавлял: «Мы будем жить в Нью-Йорке, Лондоне и Онтарио, там, где у меня имеются деловые интересы». На самом же деле тут была не просто размолвка, но нечто более серьезное. Хоть они и не говорили об этом вслух, но между ними образовалась пропасть по причине пришедшего к Одри горького прозрения: если такова жизнь с ним, когда они еще не связаны узами брака, то она вряд ли станет лучше после заключения союза. Другими словами, теперь Одри гораздо больше была влюблена в свою артистическую карьеру, чем в жениха.

В Риме она работала со знаменитостями и была в центре всеобщего внимания. Она закончила съемки под заверения Уайлера, что может стать «одной из величайших кинозвезд мира». Романтические обеты, данные Хэнсону – именно до них сократилась иссякающая любовь за эти годы, – уже все меньше и меньше для нее связывались с будущим. «Я почувствую себя замужней только тогда, когда по-настоящему буду замужем, – сказала она в начале

1952 года. – Я не желаю, чтобы кто-либо задавал мне вопрос:

«Были ли вы замужем раньше?» Она понимала, что, выбрав кинокарьеру, сможет ощутить себя «по-настоящему замужем». Она и Хэнсон пришли к неизбежному и разумному выводу: они решили расстаться друзьями.

Объявили они об этом в ноябре 1952 года, когда Одри играла «Жижи» в Чикаго. Хэнсон приехал туда из Торонто, и они обо всем договорились. «Когда мы оба сделаем себе карьеру, возможно, мы вновь вернемся к этому вопросу, – сказала Одри. Она уже заботилась о том, чтобы выглядеть логичной, а не влюбленной. – Так как мы не собираемся вступить в брак, кажется вполне разумным разорвать помолвку... Если бы мы были мужем и женой, то виделись бы не чаще – конечно, было бы немного тоскливо... и потому я решила, что это Не лучший климат для нормальной жизни». Это говорит о значительных переменах во взгляде Одри на саму себя. До того времени в ее заявлениях для публики звучали опасения, что если она проведет ночь на кухне, готовя еду мужу, то утром явится на студию, забыв свою роль. Прежде она рассматривала брак с точки зрения карьеры мужа, а теперь на первый план выдвинулась ее собственная карьера. «Я решила, что будет несправедливо по отношению к Джимми выходить за него, сознавая, что я привязана и влюблена в свою работу. Как унижительно будет заставлять его стоять рядом, держа мое пальто, пока я раздаю автографы». Это, впрочем, было маловероятной перспективой, учитывая то, что Хэнсон стал руководителем одного из самых мощных промышленных конгломератов в мире. Но в то время ее рассуждения о том, как будет лучше для них обоих, были совершенно разумны. Возможно, и Хэнсон думал точно так же.

Одри не приняла в расчет последствия прерванной помолвки для ее карьеры. Она сделалась объектом пристального и пристрастного внимания со стороны

средств массовой информации. Одна из причин этого заключалась в том, что прерванная любовная история была созвучна одиночеству принцессы, которую она только что сыграла в кино. Созвучна и с одиночеством Жижи, которую она вновь играла в театре. Ничто так не способствует популярности кинозвезды, как сплетни, заполняющие пространство между реальной личностью и выдуманным персонажем. Для газет и журналов не имело значения, что брак Одри потерпел неудачу: новость приняли с восторгом крупнейшие творцы светской хроники тех лет: Хедда Хоппер, Луэлла Парсонс и Эрл Уилсон, из чьей «внутренней» информации публика черпала двусмысленное, а порой и откровенно похотливое удовольствие. И хотя Джеймс Хэнсон обладал всем тем, чего только могла пожелать самая требовательная теща – богатством, красотой и грандиозными перспективами, – он был далеко не самым благодатным материалом для светских хроникеров. Теперь же Хедда и компания могли свободно порассуждать по поводу значительно более блистательных союзов для Одри Хепберн.

Слухи подобного рода уже доходили до нее и портили настроение еще во время съемок в Риме. Брак Грегори Пека разваливался, и он должен был съехать с виллы, снятой в аренду для него, его жены Греты и всего семейства. Во время съемок он влюбился во французскую журналистку Веронику Пассани; и через несколько лет они поженились. Сплетни, ни на чем не основанные, но звучащие вполне правдоподобно, связали крах семейной жизни Пека с Одри. Она чувствовала себя глубоко оскорбленной и не раз заявляла, что не давала ни малейшего повода для подобных слухов. Но ей все объяснила интервьюер из «Фотоплей», дама очень опытная и прекрасно знавшая, как молва приобретает свою «достоверность». Она сказала Одри, что та сама невольно способствовала распространению этой истории, демонстрируя свой энтузиазм по поводу работы с Пеком

словами: «(Он) такой земной, по-настоящему, неподдельно простой и удивительно добр ко всем». Комплименты эти воспринимались не как оценка коллеги по ремеслу, но как нечто большее. Одри была потрясена этим открытием. Затем она задумчиво признала: «Ну, что ж, вполне возможно». Таков был первый урок по самозащите. И интервью с Одри Хепберн стали отличаться пресловутой осторожностью.

Каков же был профессиональный статус Одри перед выходом «Римских каникул»? В Англии в начале 1952 года после выпуска на экраны «Секретных людей» ее имя запестрело на страницах газет. Кинокритик из «Дейли Мейл» Сесиль Уилсон под заголовком «Год прыжков к славе» опубликовал статью, отметив, что на студии в Илин-ге появилось «три новых привлекательных лица, сияющие всеми достоинствами будущих звезд:

Сьюзан Стивен (игравшая вместе с Эриком Портменом в комедии «Его превосходительство»); Одри Хепберн, которая отыскивала свою славу в американском театре (в роли Жижжи) и которая, по-видимому, далеко пойдет (под словом «далеко» я имею в виду Голливуд), и восемнадцатилетняя Джоан Коллинз (будущая властительница «Династии» появилась в фильме «Я верю в Тебя» в роли умственно отсталой девушки, которую отдают под опеку Силли Джонсоне)». После подобной рекламы прием, оказанный критикой фильму «Секретные люди» в феврале 1952 года, был явно неудачен для Одри. Отзывы звучали сдержанно и даже оскорбительно. Ричард Уиннигтон, критик с явными прокоммунистическими симпатиями, а следовательно, заранее враждебно настроенный к путаной идее фильма, писал:

«Игра Валентины Кортезе время от времени производит трогательное впечатление, Реджиани можно не принимать в расчет, мнение об Одри Хепберн однозначно отрицательное». К счастью, «Секретные люди» долгое время не выходили на экраны США, но даже после выхода

фильм демонстрировался не очень широко. По крайней мере, там он Одри не повредил.

Уильям Уайлер был очень неторопливым – в высшей степени неторопливым – и скрупулезным мастером своего дела. Вызывая раздражение руководства студии «Парамаунт», он почти целый год готовил отснятый материал «Римских каникул» к выпуску на экран. До съемки фильма Одри успела сделаться бродвейской звездой. Когда она была в Риме, а затем гастролировала с «Жижи» по Америке, ее имя исчезло со страниц крупнейших газет и журналов. Когда же «Жижи» добралась до Лос-Анджелеса в конце 1952 года, рекламные агенты студии «Парамаунт» едва уговорили местных газетчиков взять интервью у Одри. Пришлось купить для репортеров билеты на спектакль, чтобы принудить их взглянуть на актрису.

Но ситуация вскоре переменялась. Предчувствие чего-то значительного охватило чиновников и влиятельных лиц «Парамаунта» с первой же минуты просмотра «чернового» варианта «Римских каникул», представленного Уайлером. «Я знал, что очень скоро весь мир влюбится в нее», – говорил он. В фильме проявилось то особое сочетание невинности, энергии и юной свежести, присущее личности и манере исполнения Одри. «Парамаунт» без промедления решил вложить деньги в следующий фильм с участием Одри и начать работу над ним еще до выхода первого фильма. Новый проект получил название «Сабрина» и представлял собой экранизацию бродвейской пьесы Сэмюэля Тейлора «Прекрасная Сабрина». Одри прочла сценарий перед отъездом на гастроли с «Жижи» и – вновь прислушиваясь к своему «внутреннему голосу» – попросила студию купить этот сценарий для нее. Особенно пьеса понравилась Одри тем, что это была современная сказка.

Сабрина – это похожая на Золушку дочь шофера. Отец тратит свою зарплату на то, чтобы отправить дочь в

парижскую школу, где она становится «принцессой». Принца должен был играть Хамфри Богарт. Ставить фильм пригласили Билли Уайлдера – дальновидный выбор, так как он сразу же разглядел в пьесе нечто близкое комедиям Эрнста Любича, в которых любовь подавалась как занятие легкомысленных богачей, в то же время не лишенных определенных достоинств. «Сабрина» стал одним из последних фильмов в послевоенном американском кино, где высмеивались слабости богатых и где одновременно и весьма терпимо относились к их, с точки зрения общественной морали, бессмысленному существованию. И то, что фильму удалось все-таки сохранить эту «ветреную наивность», объясняется тем, что главную роль в нем исполняла очаровательная девушка, и у всякого зрителя возникало единственное желание: пусть она живет долго и счастливо, как героиня прекрасной сказки.

Эдит Хед вновь готовила все костюмы для Одри и в этом фильме. Но было одно исключение. Знаменитая модельер восприняла его почти как личное оскорбление. Между тем, «исключение» привело к значительному и самому близкому знакомству в жизни Одри. Для парижских эпизодов Сабрины и для тех сцен, когда она возвращается в Америку к отцу светской дамой, которую почти невозможно узнать, платье шил французский кутюрье Юбер де Живанши. С первой же встречи их в салоне Живанши на улице Альфреда де Виньи, 8 в Париже они стали друзьями на всю жизнь. Одри обязана Живанши созданием своего экранного образа не меньше, чем тем режиссерам, которые с ней работали.

Одри полюбила стиль Живанши, когда приехала во Францию сниматься в фильме «Мы едем в Монте-Карло». Живанши тогда как раз собирался оставить дом моды Скиапарелли и открыть свой собственный салон. Именно Одри предложила ему разрабатывать модели ее костюмов для «Сабрины» – одно из первых свидетельств ее вкуса, решимости самой определять то, как она будет выглядеть

перед публикой. Но ей едва не помешали. Глэдис де Сегонзак, супруге руководителя парижского отделения «Парамаунта», нравился Балежиага. Но он был по горло занят своей новой коллекцией, и никто не осмеливался его беспокоить. Одри настаивала на новичке Юбере де Живанши.

Двадцати шести лет от роду, ростом в шесть футов и шесть дюймов, он производил впечатление человека, привыкшего диктовать свою волю. Он не шел на компромиссы с клиентами в своем искусстве скрывать несовершенства их фигур. Модельер придерживался минимализма. Он отбрасывал все несущественное, не допускал никаких отклонений от своих первоначальных разработок. Модели, изготовленные в его ателье, были столь же изящны и гармоничны, какими он их изобразил карандашом на страницах блокнота. У Одри была фигура, как будто специально предназначенная для его моделей. Живанши создал для нее имидж, неподвластный времени, как аксиома Эвклида.

Так как встреча была назначена для «мисс Хепберн», Живанши вспоминал, что ожидал прихода Кэтрин Хепберн. Вспомнив об обычном беспорядке в одежде, свойственном этой актрисе, можно представить, какие мысли проносились к голове Живанши, пока он ждал ее. Его удивлению не было границ, когда в комнату вошла девушка в клетчатых брюках и белой футболке с великолепной фигурой, словно специально сконструированной для демонстрации его моделей.

И это было еще не все. Своеобразный и мгновенно узнаваемый стиль Живанши был классически прост, не стеснял движений. Туалеты Одри были удобными, вызывающими особое ощущение комфорта. Мастер часто повторял:

«Женщина не просто носит платье; она живет в нем».

Живанши был воспитан в духе протестантской этики упорного труда, что и Одри. Это сблизило их. Возникли

отношения более тесные, чем обычно бывают между кутюрье и его клиентом. Это был своего рода платонический роман. Об их первой встрече Живанши позже писал:

«Нежность в ее взгляде, ее изысканные манеры с первого же мгновения покорили меня». А сорок лет спустя она написала стихотворение в прозе – маленькую оду, посвященную вкладу Живанши во французскую моду. Одри писала в ней о той поддержке, которую он всегда оказывал ей, и о том ощущении безопасности и защищенности, которые она испытывала благодаря их дружбе: «Корни его дружбы глубоки и мощны. Надежные ветви его чувств укрывают всех тех, кого он любит».

Одри вспоминала о платьях, которые Живанши придумал для «Сабрины». «Одно из них было классическим, почти строгим вечерним платьем с нахальным маленьким бантиком на одном плече, что придало ему легкость и ироничность, которые мне так нравились». Живанши также создал великолепный туалет из белой органди с черной отделкой, в котором Сабрина появляется в зимнем саду, где Уильям Холден, исполнявший роль брата Хамфри Богарта, приглашает ее на медленный танец. Живанши даже назвал одну из тканей «Сабрина» в честь Одри.



Шесть лет спустя он изобрел духи («Запрет»), которые посвятил ей. Он даже принял на работу манекенщицу по имени Джекки потому, что она была похожа на Одри. Хепберн поистине стала музой-вдохновительницей дома моды Живанши, который помог ей создать образ, олицетворявший молодость, элегантность и изысканность.

Образ Одри на долгие годы сохранил аромат невинности. От Живанши актриса позаимствовала космополитичность, которая отличала ее от молодых звезд той поры. Когда Одри пришла в салон Живанши, она еще по-настоящему не родилась как актриса, ее экранное «я» формировалось, но было еще далеко от завершенности и цельности. Кутюрье, говоря метафорически, дал ей в руки зеркало и показал ту женщину, которой она может стать. Подобно ему, она будет удивительно твердо и хладнокровно заниматься созданием своего образа.

Летом 1953 года Одри посмотрела фильм «Лили». Он так понравился ей, что она трижды ходила в кинотеатр. Актриса, исполнявшая главную роль, поразительно была похожа на нее: то же мальчишеское лицо, такая же гибкая фигурка, естественная легкость и шаловливость. Лесли

Карон была на два года моложе Одри и так же, как и она, танцевала в балете. Ее родители были тоже разных национальностей; ее талант заметила также очень известная в киномире личность – Грейс Келли. Карон уже снялась в одной из главных ролей в фильме, который тут же стал классикой, – «Американец в Париже».

«Лили» – это история девушки-сироты, за которой ухаживает и чьей любви добивается карнавальный кукольник. Снимала фильм студия «МГМ». На «очаровательно-некрасивом» личике Карон держалась та обманчивая грусть, которую Одри сразу же узнала, вспомнив собственное отражение в зеркале. «Ну, она же очаровательна!» – сказала она как-то Хедде Хоппер, дипломатично ответившей: «Ее нельзя назвать хорошенькой, но на экране она мила».

– Она хороша благодаря своей внутренней красоте, – сказала Одри без малейшего намека на какую-либо неприязнь.

– О, нет, – настаивала Хоппер, едва ли доверяя лестному отзыву одной звезды о другой. – Она не так красива, как вы.

Нет, вовсе не красота Карон заставляла Одри снова и снова приходить и смотреть этот фильм. Ее притягивал Мел Феррер в роли кукольника, чьи умелые прикосновения к сердечным струнам пробуждали в ней любовь к нему. Худощавый красавец-актер напоминал Одри тех принцев из сказок, которые она с жадностью поглощала в детстве и которые продолжала читать и по сей день. Феррер был энергичным и изящным актером, но до звезды он явно не дотягивал. Его очарование было очень профессиональным, но и слишком «просчитанным», «сделанным». А это часто оставляло зрителя холодным. Но Одри относилась к нему совсем иначе. Она встретила его в Лондоне тем же летом 1953 года на домашней вечеринке. Грегори Пек представил ей актера. Пек и Феррер уже были друзьями благодаря общим интересам, связанным с театром в Калифорнии.

Феррер приехал в Лондон на премьеру «Лили» и на съемки «Рыцарей круглого стола», американского фильма, где ему была предназначена роль короля Артура. Он был на двенадцать лет старше Одри. Она же нашла его не только привлекательным, но и начитанным, обладающим разными талантами: автор детских книг, театральный, кино– и радио-режиссер; человек, казалось, знавший всех и вся в Голливуде и на Бродвее.

Пройдут годы, и многие будут задаваться вопросом: «Что же, черт возьми, Одри нашла в Меле?» Дать ответ на этот вопрос не так уж и сложно. У них было много общего. Подобно Одри, Мел Феррер начинал свою сценическую карьеру как танцовщик. Его наставником был Клифтон Уэбб, один из лучших бродвейских танцовщиков. Он за два часа научил Мела так хорошо отбивать чечетку, что феррер мог выступать как профессиональный чечеточник. Подобно Одри, он перенес тяжелое заболевание – полиомиелит, и три года потратил на лечение. Своей полупарализованной руке он сумел вернуть подвижность с помощью упорных тренировок. Одри же всегда восхищалась людьми сильной воли. Может быть, Мел напомнил ей ее благодетеля Пауля Рюкенса, который вот так же победил полиомиелит. Подобно Одри, Мел владел несколькими языками. Мать научила его говорить по-французски, отец-врач, кубинец по происхождению, – по-испански. Мел чувствовал себя дома не только в Америке, но и в Европе. Мел и Одри были даже внешне чем-то схожи. На некоторых фотографиях они кажутся братом и сестрой, а не мужем и женой.

Но было и одно резкое различие. Никто и никогда не считал общение с Феррером легким. Для него работа была наркотиком, и он всегда куда-нибудь торопился. Там, где Одри проявляла усердие, Мел выказывал настоящую одержимость. Но ей, вероятно, нравился его непоседливый нрав. Это напоминало ей отца, который с ирландской неустойчивостью строил все новые планы. И подобно Хепберн-

Растону, Мел был большим «непоседой» и в личной жизни. Он курсировал между Нью-Йорком, где женился на скульпторше и затем развелся с ней, и Голливудом, где женился вновь, потом развелся со второй женой и женился на первой. От каждого брака у него было по два ребенка. Когда он встретил Одри, он пытался выпутаться уже из третьего брака.

Краткий биографический очерк о Меле, принадлежащий перу проницательного и тонкого журналиста Чарльза ван Дейзена, дает такую оценку его личности: «Как режиссер Мел вызывал головокружение у коллег своими акробатическими кульбитами; как актер повергал их в гнев. Его страсть к телефонным звонкам была похлеще, чем у подростка, а в ночных клубах он всегда находил какого-нибудь знакомого, которому приветственно махал рукой». «Я часто думаю, – размышлял один из его первых сотрудников, – чем занимается Мел, когда спит». Возможный ответ: снами.

Встреча с Одри была для него встречей со сновидением, которое стало явью. Он сказал ей, какое наслаждение от ее игры получил, увидев ее в «Жижи». А она ответила ему, что будет рада сыграть с ним в одной пьесе, если позволят съемки и если он найдет что-нибудь подходящее. Все было так просто и так внезапно. Но эта встреча оказалась и очень короткой. Мел торопился к «Круглому столу», где он играл короля Артура. А Одри должна была улетать в Голливуд, где ожидала роль в «Сабрине». Интриги при «голливудском дворе», зависть, романы и случайные увлечения вскоре заставили Одри забыть Мела Феррера, но ненадолго.

ЛЮБОВЬ И НЕНАВИСТЬ

В середине июля 1953 года до британцев впервые дошли слухи, которые уже бродили по свету. Принцесса

Маргарет, сестра королевы, вступила в открытые отношения с капитаном Питером Таунсендом, бывшим конюшим покойного короля Георга VI, и собирается выйти за него замуж. В конце месяца принцесса стала недосягаемой для прессы, отправившись в путешествие по Родезии. Ее любовнику посоветовали ко дню возвращения Маргарет покинуть Англию. Ему дали должность атташе в английском посольстве в Брюсселе.

Итак, прерванный роман принцессы с простолюдином стал своеобразным дополнением к «Римским каникулам», которые выходили на экран в конце августа. Можно было только позавидовать такой неожиданной рекламе. В те времена кино и политика были гораздо меньше связаны, чем ныне, и реклама нередко использовала события и новости, которые привлекали всеобщее внимание. Скандал создавал у кинозрителей впечатление, что они как бы подглядывают в замочную скважину Букингемского дворца. Говорили даже, что фильм основан на «романе» принцессы Маргарет. Это была, конечно, несусветная чушь, но она была манной небесной для тех, кто рекламировал фильм.

Одри еще была в Лондоне, когда осторожные английские газеты дерзнули перепечатать эту заокеанскую сплетню. Актриса не поехала в Голливуд до съемок «Сабрины», заявив, что она предельно устала и нуждается в отдыхе. Это создало проблему для «Парамаунта». Американские рекламные журналы пытались взять интервью у Одри. Но как это сделать? Кинозвезда была на расстоянии нескольких тысяч миль. Тогда еще не было реактивных самолетов и спутниковой связи. Лос-анджелесские журналисты проклинали себя за то, что не уделили Одри внимания, когда гастрольное турне с «Жижи» совершалось по Западному побережью. Все требовали интервью у Одри. «Парамаунт» вынужден был пойти навстречу хотя бы одному ведущему журналу, «Модерн Скрин». Письменные вопросы к Одри послали в

Лондон, где она давала ответы. «Первое интервью для журнала любителей кино!» – хвастался «Модерн Скрин».

«Когда-нибудь, – сказала Одри, отвечая на один из вопросов, – я просто влюблюсь и выйду замуж, и это не будет иметь никакого отношения к моей карьере».

Джейн Уилкер, интервьюер из «Модерн Скрин», добавила свой собственный довольно пронизательный комментарий к ответам Одри:

«Она производит впечатление мужественной, честолобивой девушки, надеющейся только на себя, с огромной способностью любить». Но при этом журналистка добавила: «Полное молчание, которое она хранит по поводу своего отца, создает ощущение, что распад семьи оставил незаживающие раны в ее душе, и тем не менее у нее достаточно вкуса и такта, чтобы обойти эту тему».

Никто из авторов светской хроники не упоминал о связях отца Одри с фашистами. В одном интервью высказывается предположение, что его расстреляли немцы (как раз обратное тому, что могло бы произойти, останься он в Нидерландах и начни сотрудничать с голландскими националистами. В этом случае его могли бы расстрелять участники Сопротивления). В статье Аниты Лоос, опубликованной в октябре 1954 года, сообщается, что Хепберн-Растон «исчез в отдаленных английских колониях. Никому не известно, где он сейчас находится (и) слышал ли он о том, что произошло с его чудесным ребенком». Формально это были верные слова – он находился в Ирландии, – но слишком уж расплывчато-мягкими выглядели эти предположения журналистки. Филлис Баттель, репортер из международной службы новостей, была, пожалуй, исключением. В серии публикаций 1954 года говорится о членстве Хепберн-Растона в организации «чернорубашечников» Мосли. Можно представить себе, как екнуло сердце у многих крупных чиновников киноиндустрии, для которых Одри

прежде всего была выгодным капиталовложением. И хотя, если рассудить здраво, Одри не могла отвечать за грехи отца, кинобизнесмены понимали, что реакция публики (и прессы) зависит не от логических доводов.

К счастью, замечание, сделанное Баттель мимоходом, не имело последствий. Другие авторы, которые могли бы ухватиться за намек, поданный ею, либо не знали о значении Мосли, либо сохраняли молчание из осторожности. Голливудские студии в те дни располагали правом (и часто пользовались им) накладывать запрет на статьи тех авторов, которые вызывали их неудовольствие. Немногие репортеры могли осмелиться на публикации, способные вызвать гнев «Парамаунта».

Похоже, что никто из журналистов не знал, что отец Одри провел всю войну в английской тюрьме. В интервью, которое она дала Хедде Хоппер, бросается в глаза то, что Одри хотела бы скрыть. Архив Хоппер в Академии киноискусства и Научной библиотеке содержит полные тексты, которые она позже сократила и отредактировала для газеты. Неопубликованный материал – и это понятно! – богаче по содержанию и откровенней по тону. Думается, Хоппер не почувствовала, что в интервью, которое она брала у Одри 11 сентября 1953 года, актриса отвлекла ее внимание от очень важного вопроса. К этому времени Одри уже хорошо научилась дурачить газетчиков.

В самом начале беседы Хоппер спросила Одри об обстоятельствах ее рождения. Актриса ответила, и неловкая пауза, которая за этим последовала, была зафиксирована стенографисткой Хоппер. «Я родилась...» – и затем она отвлекла опасное любопытство хроникерши, сделав неожиданный комплимент Хоппер по поводу ее портрета на обложке журнала «Тайм». Хоппер попалась на эту приманку и ответила комплиментом на комплимент, сказав, что портрет самой Одри, который недавно появился в «Тайм», недостаточно хорош, не столь хорош, как сама

Одри, а затем, вероятно к большому облегчению актрисы, уже более не возвращалась к своему первому вопросу.

Обложка «Тайм» с портретом Одри появилась 7 сентября 1953 года и вызвала настоящую сенсацию. Впервые журнал такую высокую честь оказал звезде до того, как ее первый крупный фильм прошел по экранам Америки. «За блеском фальшивых камней сияние бриллианта», – гласила надпись на обложке. Портрет, сделанный Борисом Шаляпиным, главным художником журнала, запечатлел Одри в ее королевском облачении с тиарой на голове. В статье, помещенной в журнале, автор не скрывал, что влюблен в Одри.

«Худенькая и стройная актриса с огромными и яркими глазами и лицом в форме сердца... изысканно сочетающим королевское достоинство и детскую непосредственность». Развивая идею лапидарной подписи на обложке, автор писал:

«Среди блеска фальшивых камней фантазии „Римских каникул“ новая звезда студии „Парамаунт“ излучает сияние превосходно ограненного бриллианта. Капризность, надменность и внезапное раскаяние, радость, протест и усталость сменяют друг друга с невероятной быстротой на ее подвижном лице подростка». (К этому времени ей уже исполнилось двадцать четыре года, и она была «уже не столь молода», как часто повторяла сама Одри.) Здесь же рекламировался и ее новый фильм «Сабрина», цитировались слова режиссера Билли Уайлдера: «Со времен Гарбо ей не было подобных, за исключением, возможно, Ингрид Бергман». (Ни та, ни другая из названных актрис не представляла никакой угрозы для Одри. Гарбо стала отшельницей, уйдя из кино, а Бергман опорочила себя в глазах американской публики адюльтером с Росселлини. Путь для их наследницы был совершенно свободен.)

«Римские каникулы» смотрятся ныне с тем же интересом, что и сорок лет назад. Простота и чистота

восприятия принцессой окружающего мира в наше время приобрела еще большую ценность благодаря тому, что представители королевских семейств изрядно перепачкались, соприкасаясь с миром простых людей. В 1953 году критики хвалили Одри за ее «изящество и очарование». Ее принцесса «становится взрослой на один день и на одну ночь», начиная с того момента, когда просыпается с восхитительной улыбкой школьницы, сбежавшей с урока, и заканчивая тем мгновением, когда кладет голову на плечо Пеку во время танца на палубе плавучего ресторана на Тибре, досматривает последние картины сна и затем просыпается и говорит: «Привет!».

Премьера фильма состоялась одновременно в Нью-Йорке и Лондоне в конце августа 1953 года. Одри не присутствовала ни на той, ни на другой. Она поехала на Венецианский кинофестиваль, отдав дань уважения той стране, где снимался фильм. Когда актриса вернулась в Америку, она уже была знаменитостью. Однако слава не столько поднимала ей настроение, сколько стесняла, заставляя постоянно думать о тех ожиданиях, которые она должна оправдывать. Директор студии «Парамаунт» предсказывал: «Если мисс Хепберн получит подходящую роль, она станет величайшей актрисой в истории кино». Подобный прогноз мог бы, казалось, вызвать ее восторг. Она же испытывала чувство, близкое к разочарованию, которое возникло после триумфа «Жижи» на Бродвее. Чувство ответственности лишило ее настоящей радости, фильм стоил 750 тысяч долларов, приличная сумма на начало пятидесятых годов. За первые восемь месяцев доходы по американским кинотеатрам должны были составить менее 300 тысяч долларов вместо планировавшихся 5 миллионов. Чистый доход «Парамаунта» сократился до 3 миллионов долларов. Одри могла со временем стать «самой знаменитой в мире актрисой», но прежде она должна была доказать, что способна и на кассовый успех. (Натурные съемки в Риме,

вероятно, оказались не такими уж привлекательными для зрителей.) Для большинства американцев той поры поездки за рубеж были все еще довольно редким удовольствием. Год спустя «Три монеты в фонтане» принесли гораздо больший доход. К этому времени американские туристы уже открыли для себя «вечный город», и он стал у них гораздо популярнее Парижа. Помогла и ставшая шлягером песенка из фильма.

Успех «Римских каникул» за пределами США стал грандиозной компенсацией за неудачу в Америке. Если в американском кинематографе фильмы, в конце которых парень не получал свою девчонку, оставались редким исключением, в Европе существовала давняя традиция несчастливых финалов. Отзывы в европейской прессе были созвучны восторгу толпы, штурмовавшей кинотеатры. Ингрид Бергман посмотрела фильм в Риме и вышла со слезами на глазах. «Почему ты плачешь? – спросил Росселлини свою возлюбленную. – Это – трагедия?» «Нет, – ответила Бергман, – я плачу по Одри Хепберн». Английские критики, значительно менее эмоциональные, чем американская актриса, хвалили Одри, но нашли фильм несколько «длинноватым» (около двух часов). Публика, с неослабевающим интересом следившая за несчастливым романом принцессы Маргарет, явно была с этим не согласна. Зрители валом валили на «Римские каникулы». К 1953 году Великобританию буквально захлестнула мода на все итальянское: мотороллеры «Веспа» и «Ламбретта», туфли с узкими мысами, мужские брюки без манжет и новые бары «экспрессе» для подростков. Вырвавшаяся на свободу в Риме принцесса прекрасно вписывалась в этот стиль.

Теперь же, когда «Парамаунт» заполучил Одри в Америку, он всерьез развернул рекламную кампанию. Актриса поселилась в небольшом домике на бульваре Уилшир неподалеку от Вествуд Виллидж в Лос-Анджелесе. Журнал «Лайф» в декабре 1953 года

опубликовал подборку ее фотографий, убеждающих, что ее «паблик имидж» все еще формировался. «Что является источником очарования Одри? – вопрошал заголовок, и ответ, который давал на этот вопрос журнал, указывал на далеко не простую природу этой новой кинозвезды: – (Она) не поддается никаким определениям. Она одновременно и девчонка-сорванец, и светская дама. Она обезоруживает своей простотой и дружелюбием и в то же время странной отстраненностью». Иллюстрации подчеркивали ее любовь к одиночеству. Одри была показана каким-то сонным подростком, который ожидает у деревянных ворот своего маленького домика студийный автомобиль, который должен забрать ее в 6.30 утра. Сидя в машине, она лихорадочно повторяет свой текст, словно школьница, едущая на экзамен. Вот она, поспешно поглощающая свой завтрак вместе с техническими служащими студии. Она поджала одну ногу под себя, как маленькая девочка, а другую вытянула с изяществом балерины. Мы видим Одри в примерной, и наконец по-настоящему удачный кадр – Одри едет на велосипеде на съемочную площадку. И одна-единственная уступка журнальным традициям: Одри запечатлена полуобнаженной. Она в коротенькой ночной рубашке с щекочущим воображение выглядывающим краешком трусиков.

Качества, которые выделяет «Лайф» в характере Одри, – это ее независимость и самостоятельность. «Я буду чувствовать себя совершенно счастливой, если проведу все время с субботнего вечера до утра понедельника у себя дома», – цитировал ее журнал. Трудно представить себе какую-либо другую звезду американского кино той поры, которая признавалась бы в любви к уединению. Автор (анонимный) из «Лайфа» добавляет: «Голливуд делает ставку на то, что публика любит Одри за те качества, которые поднимают ее над уровнем обычных кинозвезд».

Но в одном Одри очень сильно уступала обычным кинозвездам. За свою роль в «Сабрине» она получила 15

тысяч долларов (три тысячи фунтов), это чуть больше, чем за «Римские каникулы». «Вы бы заработали больше, если бы подождали с подписанием контракта до окончания работы над „Римскими каникулами“, – сказала ей Хедда Хоппер, финансовый советник кинозвезд. Одри ответила: „Для меня важны не деньги, а возможность оставаться хорошей актрисой“. Хоппер либо ничего на это не ответила, либо ее ответ неизвестен. В Голливуде плохо понимают две вещи: еретические суждения и иронию.



Эрнест Леман, один из авторов сценария «Сабрины», вспоминает о том, как они с Билли Уайлдером посетили Одри, жившую в двухкомнатной квартире. Они привезли хозяйке плакат в стиле «Арт Нуво». «Она сидела на полу, поджав под себя ноги, как ребенок. Когда меня представили, она вскочила и поцеловала меня в обе щеки – весьма необычное приветствие кинозвезды простому сценаристу».

Съемки в «Сабрине» не принесли радости ни Одри, ни кому бы то ни было еще. Леман поясняет, что они начинались в суете и хаосе и заканчивались в откровенной панике. Сэмюэль Тэйлор внезапно прекратил работу над киноверсией своей пьесы из-за того, что Билли Уайлдер стал выбрасывать из сценария большие куски. Леман,

который в это время работал на студии «МГМ» над сценарием «Сладкий аромат успеха», был срочно приглашен на «Парамаунт» по настоятельной просьбе Уайлдера. Фильм был уже на начальной стадии производства, а съемки были намечены на октябрь. Одри приходилось заучивать свой текст в автомобиле по дороге на студию, так как его буквально вырывали на рассвете из печатной машинки Лемана и передавали ей. «(Билли) снимал днем, – отметил Леман, – а писал и переписывал ночью. Это был мучительный, отчаянный труд, и подчас наше здоровье не выдерживало». Иногда Уайлдер приезжал на съемочную площадку, и ему нечего было снимать. В таком случае он говорил: «Мы сделаем дубли». Ныне Леман называет эти месяцы самой жуткой порой в своей жизни. Тогда именно Одри поняла, что значит «вражда на Голливуде». Она стала объектом для нападок самого Хамфри Богарта. Тот актер, которым она восхищалась в роли талантливого, честного и романтического искателя приключений Рика в «Касабланке», в жизни оказался озлобленным невежей. Богарт не любил тех, в ком чувствовал превосходство над собой. В этот «черный список» попала и невинная Одри. Отчасти проблема возникла из-за того, что Богарт не хотел сниматься в этом фильме, а особенно не хотел играть старшего и более чванливого брата рядом с Уильямом Холденом, получавшим все преимущества романтической роли. Кэри Грант отказался от этой роли по той же причине. «Вы познакомьтесь с очаровательной девушкой», – пообещал Уайлдер Богарту, пытаясь его уговорить. Богарт с первой же минуты их знакомства смотрел на Одри с явной неприязнью. «Как только Билли начал снимать Одри крупным планом через плечо Боги, тот стал огрызаться, – вспоминает Леман. – Он чувствовал, кому отдается предпочтение. Но на чье лицо предпочли бы и вы смотреть?»

Одри на его уколы не отвечала, и неприязнь Богарта перешла в откровенную враждебность. Он начал передразнивать ее. Вмешался Уайлдер. Тогда Богарт стал срывать свою злобу на нем, воспроизводя невнятные немецкие интонации режиссера и требуя «перевода на английский». В отличие от Одри, Уайлдер не собирался сдерживаться и оставаться в рамках приличий. Повернувшись к Богарту, он рявкнул: «Смотрю я на тебя, Боги, и под кажущимся говном вижу настоящее».

Одри заметила, как Богарт приказал, чтобы ему ровно в пять часов на съемочную площадку принесли стакан виски. И попивая виски в промежутках между дублями, он делался еще злее. Один раз или дважды расстроенная Одри запнулась, забыв слова. В это мгновение Богарт не скрывал своей радости: вот – маленькая английская дилетантка с раздутой репутацией актрисы! В конце съемочного дня Уайлдер пригласил Одри, Холдена и Лемана к себе. Чувствуя себя обойденным и оказавшись не в силах вывести Одри из себя, Богарт обратил свой сарказм на Холдена – «улыбчивого Джима», как он его называл, – высмеивая его привлекательность и намекая на то, что он скорее слащавый бабский любимчик, чем настоящий мужчина. Богарт даже с серьезным видом утверждал, что Уайлдер исправил сценарий, чтобы Одри в конце фильма досталась не ему, а Холдену. Правда же состоит в том, что сцена с заседанием совета, где младший брат отказывается от Сабрины и советует своему родственнику приударить за ней, была написана под давлением Холдена.

«Самой трудной для меня оказалась сцена, – вспоминает Эрнест Леман, – в отделении корпорации в одном из небоскребов, где чванливый старший брат и восхитительная Сабрина, то есть Богарт и Одри, понимают, что влюблены друг в друга. Билли хотел сделать ее более интимной и намекнуть, что парочка отправляется в постель. „Билли, – сказал я, – это все испортит. Герои сказок не спят друг с другом. Мы вызовем неприязнь

публики“. Таким образом, Одри была избавлена даже от намека на сексуальную сцену так же, как и в „Римских каникулах“. Вечная невинность становилась важнейшей частью кинообразов Одри Хепберн.

Внеэкранная реальность была совершенно иной. «Во время съемок „Сабрины“ у Одри и Холдена начался роман, – вспоминает Леман. – Не слишком шумный, но настоящий. Это нас удивило». Все думали, что они хорошо знают Одри. Леман однажды зашел в жилой автоприцеп Холдена или Одри – он точно не мог припомнить в чей – и стал свидетелем того, что между ними возникли уже довольно теплые отношения. В ту пору Холден состоял в браке с Брендой Маршалл. Большой любитель выпить, он завязывал любовные отношения с легкостью, с какой другой мужчина закуривает сигарету. Он пригласил Одри к себе на ужин. Супруга Холдена смирилась с причудами своего мужа, но Одри не могла избавиться от чувства вины. Правда, она не прервала этот роман, состоявший из сцен, которые вполне могли бы войти в фильм «Сабрина».

Много лет спустя в автобиографии Холден вспоминал: «Порой по ночам я брал с собой переносной проигрыватель и ехал за город на маленькую полянку, которую мы облюбовали. Мы ставили балетную музыку... И Одри танцевала для меня в лунном свете. Некоторые из самых сказочных мгновений мы пережили именно там...»



Интерес Одри к мужчинам по рассказам тех, кто знал ее близко в годы работы в кино, был заметен. Однако она держалась в рамках приличия. У нее возникали любовные связи обычно в критические для ее эмоционального состояния времена. Она предпочитала тех, которые сами делали первый шаг к сближению, были смелы, даже напористы и нагловаты и – как полагали некоторые «наблюдатели» – менее романтичны, чем она сама, и не особенно восторгались ее редкостным характером. Подобных «наблюдателей» удивляла терпимость Одри к привычкам ее возлюбленных, к их грубоватости, а иногда откровенно непристойному языку – всему тому, что было совершенно противоположно ее собственной природе и воспитанию. Но, возможно, в этом и заключалась главная причина их притягательности для нее. Крепкий и

задиристый ирландский характер отца Одри, как кажется, был дорог ей в нескольких ее возлюбленных...



После несостоявшейся свадьбы с Джеймсом Хэнсоном нетрудно понять, почему Одри понравился привлекательный Уильям Холден, который тоже был в начале своей кинокарьеры. Но вряд ли она вышла бы за него замуж, если бы он развелся со своей женой. Мужчина, который сознательно лишил себя способности иметь детей, не мог стать мужем для женщины, мечтавшей о нормальной семье.



Роль «принцессы», сыгранная Одри в «Сабрине», породила гораздо больше проблем, чем ее роль в «Римских каникулах». Принцесса Анна была почти ребенком, Сабрина же – это «Золушка», которая превращается в светскую даму благодаря особому вниманию мужчин, встреченных ею в Париже. В чем состояло это внимание, в фильме не уточняется. Лучшие шутки в этой комедии основываются на том, что осталось за кадром. В парижских эпизодах, к примеру, Сабрина берет уроки кулинарии у искусного повара, которого играет старый друг Одри Марсель Далио. У зрителя вполне резонно возникает предположение, что ее наряды из дома моделей Живанши, с которыми она возвращается в Америку, куплены не на стипендию, а на деньги пожилого барона, который вместе с ней учится взбивать суфле. Это самая ранняя демонстрация еще одной киноипостаси Одри, не невинной девчушки, а женщины на содержании. Эта двойственная природа ярко выявляется в «Завтраке у Тиффани». Сценаристам пришлось изрядно попотеть, чтобы сохранить в чистоте образ при всей двусмысленности поведения героини. Сохранять баланс между этими ипостасями становилось

все сложнее по мере того, как диапазон ролей, доступных Одри, расширялся благодаря смягчению киноцензуры. Но у поклонников актрисы были свои особые понятия и ожидания. В «Сабрине» чистая и светлая личность самой актрисы спасает героиню. Ее «Золушка» получает даже преимущества от приобретенной ею свежести.

Заслуга в сохранении названного баланса принадлежит Уайлдеру и Леману, которые тем самым доказали, что обладают безупречным вкусом. «Билли в точности показывал Одри то, как ему хотелось бы, чтобы каждая сцена была сыграна, – вспоминает Леман. – И она оказалась превосходной ученицей». Именно их остроумие и мастерство Одри реализует в фильме с такой уверенностью и изяществом. Уайлдер и постановщик ее предыдущего фильма Уильям Уайлер, оба прибыли из Европы – впрочем, так же, как и сама Одри – и оба были блистательными мастерами ритма, тонких намеков и таких выражений лица, которые при съемке крупным планом полностью изменяли смысл целой сцены. Они принесли в Голливуд цинизм из своего прошлого – Уайлер из Эльзаса, Уайлдер из Вены, – но разбавили его остроумием. И хотя положение Сабрины в доме богача весьма двусмысленно, мягко говоря, но та невинность и простота, с которой Одри завоевывает любовь обоих наследников, ни в ком не вызывает подозрений... за исключением Богарта, конечно. Его злобный укор в адрес Холдена, исполняющего роль его младшего брата: «Джентльмен не станет заниматься любовью со служанкой в доме своей матери», – приводит к кулачной потасовке. Житейская неприязнь между актерами чуть было не превратила кинопостановку в настоящую драму, но Богарт вовремя опомнился... Эти хитрые ловушки, расставленные авторами по всему сценарию фильма, помогают Одри сделать из Сабрины такую девушку, которая может игнорировать финансовые мотивы, но при этом пользоваться всеми из них проистекающими выгодами. И только там, где дело

касается любви, она прибегает к своим соблазнительным преимуществам. «Дэвид, – Сабрина обращается к Холдену – вы не хотели бы меня поцеловать?» Ну, конечно, он хотел бы!



МУЖ И ЖЕНА

В квартире Одри в Беверли Хиллз зазвонил телефон. Шел последний съемочный день «Сабрины», и она возвратилась со студии совершенно без сил. Звонила Джин Симмонз. Одри напряглась: ведь Джин – это именно та актриса, которая должна была получить роль Анны в «Римских каникулах», но Говард Хьюз, с которым ее связывал контракт, не «поделился своей собственностью». И вот Одри слышит голос Джин Симмонз: «Я только что посмотрела „Римские каникулы“. Раньше я готова была вас ненавидеть, но теперь хочу сказать, что никогда бы не сумела сыграть эту роль так хорошо. Вы были просто превосходны».

Очень быстро между Одри и Джин Симмонз и ее супругом Стюартом Грейнджером возникла крепкая дружба. Они стали первыми ее настоящими друзьями в Голливуде. Теперь по утрам она предавалась блаженному безделью в доме Грейнджеров, лежа рядом с бассейном. Она редко купалась и не любила плавать. Одри курила, правда не очень много, дешевые и очень крепкие сигареты. Она умела водить машину, ездила на велосипеде. В 1954 году Беверли Хиллз был более спокойным и безопасным местом, нежели сейчас. Молоденькая женщина в розовых туфлях и мужской рубашке, концы которой завязаны вокруг талии, крутила педали своего велосипеда, не привлекая к себе особого внимания. Время от времени Джоан Кроуфорд начинала брюзжать по поводу манер молодежи, совершенно позабыв, какой она сама была в своих ранних фильмах. «Одри Хепберн, – замечала Кроуфорд, – теперь стала одеваться так, как полагается молодой леди». Хедда Хоппер – не тот человек, который мог позволить Кроуфорд стать арбитром вкуса в Голливуде – отвечала на это: «У меня есть новости для вас, Джоан... Эта „молодая леди“ появилась на студии в вызывающих розовых тореадорских панталонах, в облегающей хлопчатобумажной розовой рубашке и туфлях всего с одним ремешком».

Одри жила, как говорится, «на чемоданах». Она только что приобрела платье «Живанши» из тех туалетов, которые готовились для «Сабрины». «Оно, конечно, уже поношенное, но мне кажется божественным». Слово «божественный», которое часто всплывает в интервью с Одри, у нее многозначительно. С его помощью можно уйти от конкретной оценки платья, своего коллеги или отношений с кем-либо. Она быстро научилась этому.

Все, кто познакомились с Одри в пору ее «холостяцкой» жизни, согласны с тем, что она отличалась искренней простотой и сдержанностью. С точки зрения эмоций она многим казалась незрелой. Это и понятно:

актриса сумела сохранить романтический взгляд на мир в той профессии и в том городе, которые лишали людей их романтических иллюзий. «Мне всегда хотелось иметь покатые плечи, – говорила она Хоппер, – а не такие, которые выглядят так, словно подбиты ватой».

Журналистка высказала предположение, что она имела в виду фигуру красотки-южанки из «Унесенных ветром». «Вот-вот, криолин и все прочее».

Любовная жизнь Одри обходилась без скандалов. Ее роман с Уильямом Холденом не повлек за собой распад семьи. У нее не было никакого желания разрушать семейное счастье. Она любила независимость. «Мы очень разные с мамой, – призналась Одри, когда у нее спросили, почему баронесса предпочла остаться в Лондоне, но тут же добавила: – Но у нас с ней очень хорошие отношения». Возникло впечатление, что эти отношения только выиграли от их разлуки. «А как насчет поклонников?» – следовал неизбежный вопрос. Был ли кто-нибудь в ее жизни после отвергнутого жениха Джеймса Хэнсона? Эта фраза уколола Одри легким намеком на ее душевную холодность. «У меня не было причин кого-то отвергать», – ответила она сухо, а затем прибегла к привычному маневру: призналась в своей ранимости, словно желая избавиться от дальнейших расспросов. «Я была так несчастна, когда у нас все разладилось, но все-таки я полагаю, что мы поступили правильно». Пол Холт, британский критик, посетивший Америку, спросил Одри, может ли она назвать то качество, которое сделало ее знаменитой. На этот вопрос она дала странный ответ: «Способность учиться чему-то, не делая этого». – «То есть?» («И она бросила на меня вежливый, холодный, почти насмешливый взгляд», – замечает критик.) – «Браку, например».

Честолюбие Одри было ничуть не меньше, чем у других кинозвезд, но оно не было нацелено на обычные для них ориентиры: ее понимание славы включало

самопожертвование. Брак тоже относился к числу опасных состояний. Похоже, она очень остро чувствовала риск в романтическом идеале семейного союза, заключенного под девизом – «все или ничего». Одри не готова была вот так рисковать. Работа была куда безопаснее. И все же именно благодаря творчеству стиль ее жизни менялся теперь радикально.

Одри сказала Мелу Ферреру в Лондоне перед тем, как начала сниматься в «Сабрине», что ей было бы интересно сыграть с ним в какой-нибудь пьесе на Бродвее. В конце 1953 года он появился в Лос-Анджелесе и сообщил ей, что отыскал такую пьесу. Незадолго до этого он расторгнул брак с первой женой. И теперь стал совершенно свободен и мог быть партнером Одри не только на сцене. Мел хорошо разбирался в драматургии, и его выбор оказался весьма удачным. «Ундина» была еще одной сказкой.

Эта средневековая легенда рассказывает о нимфе, которая покидает свою родную водную стихию и вступает в чуждый ей мир смертных людей. Написал пьесу французский драматург Жан Жираду. Ундина влюбляется в благородного рыцаря, покоренного ее волшебной красотой. Но подобно всем человеческим существам он весьма непостоянен в своих привязанностях. Их союз кончается изменой и смертью рыцаря. А фея возвращается в свое водное царство. Пьеса умело переводила средневековое сказание в контекст современных проблем любви и страданий, ею причиняемых. В Париже в ней играли Мадлен Озере и Луи Жуве. Лиричность этой постановки несколько рассеивала общее мрачное настроение, вызываемое пьесой. Но уже в 50-е годы она казалась искусственной и устарелой. Но Феррер считал, что пьесу может оживить яркая оригинальная актриса и, конечно, выдающийся режиссер. Одри не пришлось долго уговаривать. Как только было получено ее согласие на исполнение заглавной роли, известный актер Альфред Лант взял на себя постановку пьесы. Феррер, конечно,

должен был играть рыцаря. С такими знаменитостями было гарантировано хорошее финансирование, и «Общество драматургов» в Нью-Йорке поддержало идею. Спектакль обещал стать заметным и достаточно дорогостоящим событием в театральной жизни Америки.

Собирание талантов в одну сказку было делом Феррера. Роль антрепренера пришлась ему по вкусу. В душе он всегда являлся продюсером-постановщиком, способным говорить об искусстве с точки зрения его коммерческой выгоды.

Одри воспользовалась пунктом в ее контракте с «Парамаунтом», по которому она имела право на участие в театральных постановках в том случае, если спектакль шел на сцене не более шести месяцев. Кроме того, студию попытались умаслить обещанием, что по «Ундине» будет снят фильм, если постановка окажется успешной.

Актриса переехала в Нью-Йорк и сняла квартиру в Гринвич-Виллидж на время репетиции этой довольно длинной пьесы. Многие зависело от того, как ей удастся передать неземное очарование Ундины. Одри обдумывала мельчайшие детали костюма и грима и, поддерживаемая Феррером, взяла под контроль все стороны сценического решения роли Ундины в спектакле. Валентина, нью-йоркский модельер, обычно считается создательницей сенсационного костюма Ундины из рыболовной сети. Одри казалась совсем обнаженной, чуть прикрытой пучками водорослей. Только такая актриса, как Одри, могла создать на сцене иллюзию, которая не вызывала обвинения в отсутствии вкуса. На самом же деле этот костюм, надевавшийся на трико телесного цвета, был создан самой Одри по детским воспоминаниям об иллюстрации к сказкам Ганса Христиана Андерсена. Ланта восхитила ее идея, но у них с Одри возникли разногласия по поводу прически. Пытаясь вызвать впечатление чего-то мелькающего, мимолетного, Лант попросил ее перекрасить каштановые от природы волосы, сделать их белокуроыми.

«Но, – настаивал Лант, – соленая вода должна выбелить кудри морской нимфы». «Логика не имеет к этому никакого отношения, Альфред, – возражала Одри, – это ведь мифология». В глубине же души она боялась, что изменение цвета волос может «размыть» и четкость восприятия ее сценического «я». Феррер поддержал ее.

Однако споры по этому поводу продолжались до самой премьеры в Бостоне. Одри, расстроенная и выведенная из себя этими препирательствами, внезапно уступила и согласилась изменить цвет волос буквально за несколько часов до спектакля. Одного-единственного взгляда в зеркало было достаточно, чтобы она пожалела об этом. Одри тут же смыла краску, распрощавшись с образом белокурой Одри Хепберн. Она надела парик цвета шампанского, который Лант предусмотрительно приготовил на случай подобной смены настроения. Парик не удовлетворил ее. «Мои волосы кажутся мертвыми. В парике жарко, душно и вообще отвратительно». За час до выхода на сцену она нашла решение. Одри посыпала волосы золотистой пудрой. И теперь, когда ее балетная фигурка порхала взад и вперед по сцене, ее кудри сверкали так, словно в них были вплетены нити из чистого золота. Время от времени при головокружительных пируэтах Ундины маленькие золотые песчинки, слетавшие с ее головы, образовывали как бы хвост кометы. Как она и рассчитывала, эффект получился магический, хотя Мел Феррер после того, как опускался занавес, пытался «приземлить» ее, провожая в гримерную и при этом напевая:

«Отмою-ка я это золотишко с моей головы». Одри придумала себе и грим: голубоватая пудра, очень подходившая к ее аквамаринovому костюму; белый грим, соответствующий платью бледно-кремового цвета. И она добавила также позолоченные «кончики» к ушам, чтобы подчеркнуть впечатление сверхъестественного. В день бродвейской премьеры Мел подарил ей маленькое

ожерелье из настоящих морских водорослей. Одри всегда восхищали люди, умевшие сочетать остроумие с изобретательностью. После этого они еще больше сблизились.

Незадолго до того, как «Ундина» пошла в Бостоне, Одри позвонил ее голливудский агент Лью Вассерман и сообщил, что состоялся просмотр «Сабрины», и все пришли к выводу, что фильм удался. Она очень нуждалась в хороших новостях, подобных этой, так как по мере приближения нью-йоркской премьеры Одри переживала не только тяжелые приступы тревоги.

Начало сказываться напряжение последних двух лет. Простуда, упорно не поддававшаяся никакому лечению, указывала на нервное и физическое истощение. Одри стояла за кулисами, ожидая своего выхода. Это был комок нервов вместо феи, способной очаровать публику. Она боялась, что такое скудное одеяние может натолкнуть на сравнение со стриптизом у Минского. Беспокоил и темп спектакля, парик Мела и еще полдюжины других проблем, которые не имели к ней никакого отношения. Как только занавес поднялся, все заботы вдруг исчезли, словно их никогда и не было.

Нельзя сказать, что премьера «Ундины» на Бродвее 18 февраля 1954 года была встречена бурным восторгом публики. «Своей прелестью и безжизненностью, – писал анонимный обозреватель „Тайма“, – спектакль наводит на мысль не о придворном маге и волшебнике, а о придворном кондитере. Именно Одри оживила пьесу и вызвала в зрителях сочувствие к своей героине». «Более, чем кто-либо другой из актерского состава спектакля, – комментировал „Лайф“, – она обладала даром играть старую сказку так, словно верит каждому ее слову, исполненному поэзии». Обозреватель из «Тайма» произнес тот приговор, с которым согласилось большинство нью-йоркских критиков: «... каким бы безмятежным ни было озеро, фея, появляющаяся из него, обладает особыми

живыми и подвижными чарами. Игра Одри Хепберн в буквальном смысле сказочна».

Похвалы в печати не могли поправить здоровье Хепберн и снять напряжение, которое возникло из-за необходимости играть в восьми спектаклях в неделю. Близкие к ней люди замечали, что она делалась все более и более зависимой от Мела Феррера. Альфред Лант чувствовал, что за возражениями Одри, ее несогласиями с его режиссерскими решениями скрывается влияние Мела. Порой ему казалось, что у спектакля два или даже три постановщика. Более того, сценическое сотрудничество двух звезд дополнялось теперь и их личной близостью. А это вызывало неодобрение коллег. По традиции Одри выходила одна к зрителям на поклон, когда кончался спектакль. Ведь она играла роль той сказочной нимфы, имя которой стояло в названии пьесы. Но появление Мела Феррера рядом вечер за вечером, разделяющего с ней восторги публики, купающегося в лучах чужой славы, – все это вызывало едкие и бестактные замечания светских хроникеров. Мел воспринимался как «собственник, привыкший всеми распоряжаться». «То, что говорят в Нью-Йорке» – так была озаглавлена колонка Луэллы Парсонс в «Лос-Анджелес Экземинер» от 3 марта 1954 года. В ней говорилось: «У всего Нью-Йорка не сходят с языка имена Одри Хепберн и Мела Феррера, чьи отношения носят не только романтический характер, но и зиждутся на деловом фундаменте. Одри не дает интервью и не фотографируется без Мела и наоборот... Мел не отпускает ее от себя и на пять минут, а она же кажется совершенно им очарованной. Одри не первая из тех, кто не сумел устоять перед чарами Феррера. Теперь он свободен, и потому всякое может случиться». Это последнее замечание намекало на последний развод Феррера и – что было типично для голливудских репортеров – на то, что у знаменитостей начинается новый «брачный сезон».

Возможно, это всего лишь совпадение, что мать Одри, не покидавшая Англии до самой премьеры «Ундины», теперь прибыла в Нью-Йорк. Создавалось впечатление, что до нее тоже дошли слухи об этом союзе знаменитостей. Тем не менее Одри продолжала жить в крошечной квартирке в центре города вместе с секретаршей и двумя кудрявыми черными пуделями, подаренными ей Мелом Феррером. Мел окружал ее заботой, давая ощущение жизненной надежности, в которой она всегда нуждалась. Ее телефонный номер хранился в строжайшей тайне даже от ее пресс-агента и сотрудников театра, в котором она работала. Если возникала необходимость, она звонила сама. Она редко появлялась в обществе и очень скоро уходила с вечеринки домой «отдохнуть». Одри теряла в весе, и это было заметно сквозь ее легкий сценический костюм. Говорили о признаках «анорекма невроза». Обеспокоенные друзья во всем винили ее карьеру, которая довела молодую актрису до глубочайшего переутомления. В театр приходилось вызывать врача, готового оказать ей в любую минуту помощь. Нет никакого сомнения, гласили слухи, у Одри Хепберн нервный срыв. И на этот раз молва была права.

Мелу Ферреру не верили, когда он заявлял, что, ограждая Одри от чрезмерного любопытства прессы, он лишь заботится о ее хрупком здоровье. Бесспорно, в этих словах была доля истины, но далеко не вся истина. Причины нервозности Одри коренились как в сильном эмоциональном напряжении, так и в физическом истощении. Теперь ей надо было сделать выбор. Подобно нимфе в «Ундине», она была очарована своим рыцарем, который готов был взять ее в жены. Но будет ли брак тем «миром», к которому она сумеет приспособиться и в котором сможет жить?

Баронесса ван Хеестра иначе смотрела на брак дочери с «рыцарем-чародеем». Мать Одри, сама когда-то ставшая жертвой таких «чародеев», совершенно утратила

доверие к этому типу мужчин. Какое-то время в отношениях между Феррером, Одри и ее матерью сохранялось напряженное и ненадежное равновесие.

Пока Одри мучилась, принимая решение, Дон Хартман, руководитель отдела кинопроизводства на студии «Парамаунт», сообщил, что она за свою роль в «Римских каникулах» выдвинута на «Оскара» в номинации «Лучшая актриса». Нью-йоркские кинокритики уже присудили ей свой приз в конце декабря.

25 марта 1954 года Одри, не успев после спектакля полностью разгримироваться и снять с себя костюм Ундины, была доставлена в театр, где состоялась церемония вручения «Оскара». У нее едва хватило времени на то, чтобы сменить одежду нимфы на белое вечернее платье и сесть рядом с матерью в зале. Она была вся ожидание, веря и не веря в удачу. И тут голос Фредерика Марча назвал ее имя. Под гром аплодисментов Одри буквально вынесли на незнакомую сцену. Она повернула не туда, куда нужно, и оказалась за кулисами. Свой «неверный шаг» исправила с выражением издевки над собой, что вызвало взрыв сочувственного смеха. Джин Хершолт протянула ей золотую статуэтку «Оскара» – высшую награду в киномире. Чтобы получить эту награду, Одри нужно было обойти Аву Гарднер (выдвинута за роль в «Могамбо»), Дебору Керр («Отсюда вечность»), Мэгги Мак Намара («Голубая луна») и, очевидно, самой серьезной ее соперницей была Лесли Карон, выдвинутая за роль в фильме «Лили», который так восхищал Одри год назад и где играл человек, ныне ставший ее возлюбленным.

Она отметила это событие, выпив теплого шампанского, и в ту ночь не сомкнула глаз ни на минуту. Утром, сидя в комнате для совещаний в большом мягком кресле, Одри принимала журналистов и отвечала на вопросы. То, что они стремились узнать, касалось не искусства, а ее любовных отношений. «Мисс Хепберн улыбнулась, – сообщил один из репортеров, – и сказала,

что на данный момент такие отсутствуют. Тем не менее она может сказать, что очень любит лошадей в центральном парке».

Одри не пропустила ни одного спектакля «Ундины», но это далось дорогой ценой. Она продолжала худеть, а врач осматривал ее после каждого представления. Она встретила известие о том, что ее «Ундина» получила «Тони», бродвейский вариант «Оскара», с бледной апатичной улыбкой. Она (или Мел) отвергала все приглашения в гости, и они вместе проводили уик-энды в клинике в Нью-Джерси. Но ее хозяйева, студия «Парамаунт», хорошо помнили пословицу: «Куй железо, пока горячо». Студия со всей присущей ей беспощадностью объявила о том, что вслед за последним спектаклем «Ундины» начнутся съемки мюзикла с Дэнни Кеем. Но в конце мая 1954 года силы окончательно оставили Одри. «Я добросовестно пыталась выполнить свои обязательства, – говорила Одри журналистам. – Мне очень жаль, если я кого-то рассердила». Мюзикл с Дэнни Кеем так и не был снят.

Роберт Кларк, глава студии «Ассошиэйтед Бритиш», избрал этот неподходящий момент для поездки в Нью-Йорк. Он представил ей на выбор два сценария: комедию Грэма Грина и романтическую драму. Фильм нужно было снять до конца лета. «По контракту, – заметил Кларк, – право выбора остается за нами, но, – добавил он, – для нас важно, чтобы и Одри была счастлива».

Но счастливой Одри не была. У нее возобновились приступы астмы. К тому же мать противодействовала ее браку с Феррером. Это был один из тех немногих случаев, когда Одри и ее мать расстались в ссоре. И Одри с радостью ухватилась за совет врачей подышать свежим воздухом швейцарских Альп. Это устраивало и Мела Феррера. Было ли это им специально задумано или оказалось чистой случайностью, но он получил роль в итальянском фильме, который предполагалось снимать на

Сицилии и в Риме. От Италии до Гстаада, где отдыхала Одри, было совсем недалеко. Бледная, худая, она поехала в Европу в полном одиночестве, не разрешив матери сопровождать ее. «Я хочу наслаждаться жизнью, а не превращаться в развалину», – сказала она с жалобной интонацией в голосе, покидая Нью-Йорк. В Гстаад Одри сделалась предметом поклонения и любопытства. Это было похоже на то, что происходило с ее героиней в «Римских каникулах». Видимо, от славы нигде нельзя укрыться. В витринах магазинов выставлялись ее портреты в рамках, словно она была членом королевской семьи. В местном кинотеатре демонстрировали «тот самый фильм». После нескольких дней вынужденного уединения в своей комнате и созерцания по сезону дождливой погоды за окном Одри почувствовала, что уже превратилась в развалину.

В полном отчаянии она обратилась за помощью к Мелу. Он помог ей уехать из Гстаада в комфортабельную гостиницу в Бургенштоке рядом с озером Люцерн, окруженном горами. Хозяин отеля фриц Фрей пообещал избавить ее от нежелательных визитеров.

И сразу же здоровье пошло на поправку. Ее шале (дачный домик) было обставлено в светлых, радостных тонах, а от непрошенных гостей защищала охрана. Фрей весьма предусмотрительно отключил ее телефон. Все звонки поступали на номер отеля и тщательно проверялись. Соединяли только с Мелом и матерью Одри. Врач в гостинице прописал ей усиленную диету, сам внимательно следил за ее соблюдением. В восемь вечера она должна была уже ложиться спать. Этот режим пришелся ей по вкусу. Кровяное давление у нее понизилось. Приступы астмы прекратились.

Одри воспользовалась тишиной, чтобы оценить прошлое и подумать о будущем. Оно казалось неполным без любимого человека. Она согласилась подумать над предложением, которое Мел сделал ей перед отъездом из Нью-Йорка в

Европу. «Она приняла решение в конце лета, – рассказывает один знакомый. – Приблизился тридцать седьмой день рождения Мела. Съёмки фильма с его участием продолжались в Италии. Одри послала ему платиновые наручные часы с надписью „Схожу с ума по парню“. Это строчка из песенки Ноэля Кауэрда. Слова означали, что она приняла его предложение».

«Мое главное стремление состоит в том, чтобы сделать карьеру и не стать при этом карьеристкой», – говорит Одри. Их разлука с Мелом Феррером подтвердила, что ей очень его не хватает. Теперь у нее уже было достаточно доказательств того, что до сих пор ее не оценивали по достоинству. Брак, чувствовала Одри, позволит ей сделать карьеру. Кроме того, она любила Мела. Ровно через месяц они поженились.

Мел Феррер вылетел на самолете из Рима в Женеву. Студия, понимая, что она только выиграет от рекламы этой женитьбы, специально для Мела изменила расписание съёмок. Было сделано все возможное, чтобы церемония проходила в узком кругу близких и друзей. Одри теперь знала все отрицательные стороны известности. Она помнила совет Валентины Кортезе и собиралась сама для себя устанавливать правила. Взрыв ее гнева вызвал местный фотограф, который без приглашения появился в мэрии городка Буош, расположенного на берегу озера. Там состоялась гражданская церемония заключения брака за день до венчания в церкви. Как только все закончилось, Мел с Одри, не медля ни минуты, через кухню проследовали на задний двор, где их ждал автомобиль.

На следующий день, 25 сентября 1954 года, отряд швейцарской полиции оградил их от излишнего любопытства зевак. Двери маленькой протестантской церквушки XIII века в Бургенштоке были заперты, как только жених, невеста и два десятка гостей вошли в храм. Шел проливной дождь. Одри одной рукой поддерживала свое свадебное платье из белого органди, чтобы оно не

касалось мокрой земли, а в другой держала молитвенник в белом кожаном переплете. Ее темно-каштановые волосы украшал венок из белых роз. Ее шафером был сэр Невиль Блэнд, бывший британский посол в Гааге. Присутствовали также сестра Мела и двое его детей: Пепа и Марк, – от его брака с Фрэнсис Пилчард. Не было сводных братьев Одри: Ян и Александр Уффорды работали тогда в бывших голландских колониях. Баронесса ван Хеестра плакала. Вся церемония бракосочетания проходила по-французски.

Присутствие Ричарда Миланда, представителя студии «Парамаунт» в Лондоне, напоминало о том, что студия доброжелательно, но внимательно следит за тем, как две кинозвезды дают свои брачные обеты. Голливудские корпорации не слишком радовались, если их знаменитости, приносящие грандиозные доходы, заключали какие-то свои контракты. К обычным проблемам, связанным с поддержанием славы звезды, прибавлялись новые хлопоты о двух карьерах, чтобы обе знаменитости могли жить в браке и давать прибыль. Среди гостей на бракосочетании был и человек, от которого у руководителей «Парамаунта» будет не раз еще болеть голова.

Это – Курт Фрингс, новый агент Одри, нанятый ею по совету Мела. Внешность Фрингса безошибочно указывала на его суть: это был мощный характер. Он родился в Германии, был боксером. В США Фрингса заметили Уайлер и Уайлдер, а затем и другие знаменитости. Они знали, как можно использовать его боксерскую драчливость в «разборках» по поводу заключения студийных контрактов и выбивать из хозяев большие суммы. Вскоре у него уже был целый список клиентов. Именно Курту Фрингсу Одри обязана тем, что стала высокооплачиваемой звездой. Мелу Ферреру не нужно было преподносить ей никаких других свадебных подарков – представляя Одри Фрингсу, он тем самым дарил ей огромное состояние.

После короткого приема в частном гольф-клубе молодожены впорхнули в свой автомобиль и укатили в Италию. Так было объявлено. На самом же деле они вернулись по боковой дороге и провели уик-энд у пылающего камина в домике Одри, радуясь своему счастью и не думая о том, что о них скажут светские хроникеры. Журналисты же вели себя так, словно Одри не просто обманула их бдительность, но и была сама обманом похищена человеком, который сделал это исключительно в своих личных целях. Злобу вызывала «опекунская» забота Мела. Многие считали, что он ее «не заслуживал». Предсказывалось, что Одри очень скоро начнет раздражать «командирская» натура Мела. И, потом, не завершились ли два его предшествующих брака разводом? А как насчет разницы в возрасте между ними – целых двенадцать лет?!

Прозвучал намек и на то, что сама «Ундиная» – это предостережение людям, подобным Мелу:

они женятся на тех, кто им не ровня.

Двое на вокзале в Люцерне вели себя так, словно играли в «прятки», как дети. Секретарша Одри подала знак, вынув носовой платок. Он означал, что путь свободен. Молодожены вышли из зала ожидания, хорошо укутанные от холода и от журналистского любопытства. Они стояли и смеялись, довольные, а их чемоданы, кейсы грузили через окошко в купе экспресса, который отправлялся в Рим. Но не таким веселым было прибытие в столицу Италии. Они столкнулись с теми живыми существами, которых фильм ф. Феллини «Сладкая жизнь» назовет «paparazzi». Там их были десятки, убегающих с места преступления. Одри и Мел запрыгнули в поджидавшую их студийную машину. Но журналистов не так-то легко обвести вокруг пальца: автомобили, до отказа забитые газетчиками, тут же рванулись за молодоженами. Репортеров не обманул и хитрый маневр Мела и Одри: они въехали на студию в главные ворота, а потом выехали оттуда через задние ворота. Были нарушены все ограничения на скорость, когда

они неслись по Виа Аппиа Антика к вилле, расположенной на высоких Альбанских холмах неподалеку от Анцио. «Paparazzi» прорвались сквозь кордон слуг до того, как закрыли ворота. Они колотили в двери, стучали в окна с негодованием людей, которые не верят, что несколько минут перед фотокамерой для кого-то могут быть мучительной пыткой. Ферреры не выдержали осады, вышли, позволили себя сфотографировать.

Через два часа наступила тишина. Укрытая темнотой, Одри вышла перед сном на улицу подышать чистым холодным воздухом Кампаньи. И тут десятки фотовспышек озарили ночь. Это была какая-то электрическая буря. До того, как она вбежала обратно в дом, Одри успела заметить силуэты фигур, облепивших деревья и торчавших из кустов.

СОВЕЩАНИЕ НА ВЫСШЕМ УРОВНЕ

Мел следил за здоровьем Одри. Он мог быть крайне жестким и требовательным. «Нет, дорогая, только молоко», – обычно отвечал он на ее просьбу о глотке виски перед сном. Их вилла могла выдержать длительную осаду. С ближних ферм доставляли им мясо и свежие яйца. Овощи поступали с огорода хозяина, на земле которого была расположена вилла. На их собственном участке зрел великолепный виноград. Одри научила свою кухарку-итальянку жарить яичницу с ветчиной по-американски, а та показала Одри, как готовить итальянские блюда. Именно здесь Одри полюбила макароны. «От этого вы поправитесь», – говорила она всем, кому готовила макароны. Рыба, которую подавали с рисом, шафраном и спаржей, была частью меню, помогавшего ей сохранить завидную фигуру. Проходили тревоги, уходили в прошлое и ее болезни. У деревенского пекаря Одри научилась печь

домашний хлеб. И, к своей великой радости, она обнаружила, что забеременела.

Дом, семья, дети – вот то, что было утрачено многими или подвергалось опасности в годы войны. Теперь больше всего на свете Одри хотела именно этого: дома, семьи, детей.

У молодоженов возникла проблема, характерная для людей в их положении: как обеспечить свое семейное благополучие? Одри и Мел жили на пределе – а порой и выходили за пределы – своих доходов. Одри получала очень мало, если принимать во внимание ту славу, которой она так быстро достигла. За «Унди́ну» ей заплатили 30 тысяч долларов (примерно 10 700 фунтов), в два раза больше, чем за «Сабрину». Но агенты, адвокаты, проценты для «Парамаунта» и «Ассошиэйтед Бритиш», не говоря уже об американских налогах, заметно сократили эту сумму. Мел продолжал работать, и они надеялись прожить на его гонорары, поскольку Одри ждала ребенка и не могла пополнять семейный бюджет.

Как-то на виллу к ним приехали Майкл Пауэлл и его партнер Эмерик Прессбургер. Пауэлл и Прессбургер поставили танцевальный фильм «Красные туфельки», одну из любимых лент Одри. В их кинокартинах сочетались великолепное оформление, богатое воображение, оригинальный сюжет. Пауэлл смотрел на хозяев виллы взглядом одобрительным, но не лишенным критичности. Он отметил «ум и чутье» Одри, «ее континентальное изящество в единстве с простотой и естественным ощущением формы». Но в своих мемуарах сухо добавлял: «У нее была фигура, необходимая ей именно в том году». Он видел ее в «Ундине», где Мелу помогала его сухость, а очарование и талант Одри восполняли недостаток голосовых данных у нее, что особенно бросалось в глаза в том огромном театре на Сорок Шестой улице. «Одри, – писал Пауэлл, – принадлежала к числу женщин, которые отдают либо все, либо ничего. Не знаю, как (Мелу) удалось

зажечь этот факел, но, клянусь небом, он запылал!» Он понаблюдал за их счастливым времяпрепровождением на лоне природы и пришел к выводу, что они «сбегают от обязательств и ловушек... из Америки в Европу». И он предложил помочь им в этом «побеге» – экранизировать «Унди́ну». Феррер не произвел на Пауэлла впечатления хорошего актера. «В нем нет теплоты, ему нечего дать зрителю. Умный – да, добрый – отнюдь». Но, вероятно, Пауэлл уже почувствовал, что у Мела может возникнуть желание стать продюсером. И тогда они будут соперниками.

Пауэлл и Прессбургер начали обдумывать постановку фильма по «Ундине». Картину решили снимать в Англии. Сюжет надо было обновить и создать сказочную оперетту с танцами в стиле «Красных туфельек». Начинаться фильм будет с того, сказал Пауэлл Одри и Мелу, что камера «Техниколор» пройдет по многолюдной панораме побережья Монте-Карло, а затем нырнет в волны Средиземного моря, опустится в мир, где обитает Ундина. «Современный фильм, снятый с аквалангом, – заметил он, – гораздо лучше, чем средневековая любовная история. И тут, в подводном царстве, будет обнаружена Ундина-Одри, которая вынырнет из морского грота в купальнике из сверкающей чешуи, и Мел появится не в рыцарских доспехах, а в костюме ныряльщика с фонарем и подводным ружьем в руках». Но даже тогда, когда Эмерик Прессбургер описывал у пылающего камина это «магическое представление», объясняя свое новое видение старого мифа, Пауэлл ощутил, что его слушатели делают вид, будто приветствуют очень интересную и новую идею, которая на самом деле, по их мнению (и особенно по мнению Мела), может отвлечь внимание от актеров, исполняющих главные роли.

Переговоры продолжались несколько дней. Мел и Одри дали свое предварительное согласие на участие в картине и поручили Пауэллу договариваться о праве на

этот фильм с вдовой Жироду. В случае удачи фильм «Унди́на» должен был последовать за кинокартиной, которую Пауэлл и Прессбургер уже начали снимать в Англии. Это была новая версия оперетты Штрауса «Летучая мышь». Действие ее переносилось в послевоенную Вену, все еще оккупированную войсками четырех великих держав. Фильм назывался «О... Розалинда!». Мел уже подписал контракт на исполнение в этом фильме роли поющего и танцующего американского офицера. Он пошел на это с большой неохотой, но ему и Одри крайне нужны были деньги. Позднее «Парамаунт» согласился вложить 250 тысяч фунтов в создание картины. А все затраты составляли 375 тысяч фунтов. Было принято условие, что половина гонорара будет выплачена после того, как фильм начнет приносить прибыль (если он вообще будет ее приносить). С экономической точки зрения было целесообразно приступить к работе над «Ундиной» сразу же после «О... Розалинда!».

В глубине души Одри и Мел были полны сомнений. Одри чувствовала себя неуверенно в воде и не любила плавать. Лучше бы просто заснять на пленку театральный спектакль, в достоинствах которого они были совершенно уверены. «Их» «Унди́на» сблизила и определила взаимное чувство.

От независимых продюсеров к Одри поступили творческие предложения. Она их отклоняла, ссылаясь на свою беременность. Отклоняла и радовалась, что у нее хватило сил и предусмотрительности отказать. Отто Преминджер хотел, чтобы она сыграла Жанну д'Арк в пьесе Шоу «Святая Иоанна», полагая, что ее плоскогрудая фигура идеально подходит для девственницы в мужских доспехах. (В конце концов в этой роли выступила Джин Сиберг, и это надолго испортило ей карьеру.) Другое предложение касалось двойной роли Виолы и ее брата Себастьяна в предпринятой Джозефом Л. Манкевичем экранизации «Двенадцатой ночи» Шекспира, назначенной

на февраль 1956 года – то есть еще через два года. Продюсеры теперь пытались обеспечить участие Одри в своих постановках загодя. В интервью газетчикам они заявляли (чаще всего без всяких на то оснований), что заручились обещанием актрисы. Мел убеждал Одри создать свою собственную компанию по производству фильмов. Он считал, что работодатели беззастенчиво эксплуатируют его • жену. Он советовал Одри с осторожностью подходить ко всем новым предложениям. Они задумали снять «Гедду Габлер» в Норвегии с Мелом в качестве режиссера.

Премьера «Сабрины» в Америке прошла с большим успехом в день бракосочетания Одри с Мелом. «Самая восхитительная романтическая комедия за многие годы, – писал Босли Краутер из „Нью-Йорк Тайме“, чья рецензия больше напоминала любовное послание, – юная леди с таким невероятным диапазоном эмоциональной и актерской выразительности, заключенным в столь изящную и хрупкую оболочку». К этому времени «образ Хепберн» приобрел совершенно определенную и четкую форму, хотя в словах обозревательницы Дороти Мэннерс прозвучало предостережение: «Во второй раз увидев Одри с ясным взглядом ее глаз, я начинаю думать, что для нее будет не так-то просто отыскать подходящую роль. Как-то по-своему мила, завораживающе восхитительна – она выглядит почти такой же стилизацией, как другая мисс Хепберн... Материал для ее ролей в будущем придется отбирать с особой тщательностью».

В этих словах немалая доля правды, факт оставался фактом: Одри не подходили очень многие роли. В Голливуде начали понимать, что она – редкостный экземпляр среди эталонных «конвейерных» красоток той поры. Она не воплощала в себе тот символ секса и великолепия, который несли образы наиболее популярных кинозвезд послевоенных лет и начала пятидесятых. Бетти Грейбл, Рита Хейуорт, Элизабет Тэйлор, Лана Тернер и

очень скоро Мэрилин Монро. Не подходила она и под американский тип непоседливой, проказливой девчонки-подростка, воплощенный в образах Дебби Рейнольдс, Натали Вуд, Пиа Анджели или Дженет Ли. Она не принадлежала к числу ни «женщин с большой грудью», ни «девочек в носочках». Своей фигурой, лицом, особенностями произношения Одри являла изящество без чопорной холодности, добродетель без занудной дидактики, изысканность без снобизма. Она могла сойти за «невинную девушку», но очень скоро стало ясно, что она не беспомощная девчушка в мире взрослых. Она шла своим собственным путем, но в ее глазах сверкало скорее любопытство, нежели желание. Одри как бы обнадеживала консервативную Америку, доказывая, что добродетель может привести историю к счастливому концу и при этом оставаться добродетелью.

Она была «маменькина дочка», сохранив в памяти и неукоснительно исполняя все указания матери: «держись прямо сидя, не опускай плечи, знай меру в вине и конфетах». Но она была также и «папенькиной дочкой» – ведь Одри получала особое, вполне асексуальное удовольствие от пребывания в компании мужчин старшего возраста. «О, ты животное!» – восклицает она в «Римских каникулах», хихикая и в то же время по-настоящему испугавшись – приятный звук для мужского слуха, – когда Грегори Пек делает вид, что голова из камня, известная как «Уста Истины», откусила ему руку. Чувствуешь, что не только ее героиня, но и сама Одри могла бы произнести эту фразу, если бы Уайлер вновь оставил камеру включенной после окончания съемок этой сцены.

Но за невинность надо платить. Знания о сексе нельзя передать намеками. Намеками можно сказать лишь о любви или о том, что она прошла. Сабрина, собираясь покончить с собой довольно комическим способом из-за неразделенной любви к герою Холдена, дописывает печальный постскрипtum к записке, адресованной отцу.

«Пожалуйста, не пускай Дэвида на похороны. Он скорее всего не будет плакать». Это – комедия о психологической незрелости, и в ней не нужно играть, в ней нужно просто «быть». Это – редчайшее из дарований, и Одри им обладала. Как писала Марджори Розен: «Она просто ослепляла одной только силой своего оптимизма и теми противоречиями, из которых была скроена... свое узкое, худощавое тело она несла с величием, достойной королевы. У нее лицо эльфа с глазами олененка, наивному выражению которых противоречил острый ум, светившийся в них. У нее неправильной формы нос, широкий рот, и в то же время улыбка одновременно чувственная, шаловливая и абсолютно искренняя».

Слава дает кинозвезде «патент» на внешность, мгновенно узнаваемую и уникальную. И этот «патент» остается у нее на всю жизнь. Одри очень рано и основательно «запатентовала» свою внешность. Сесиль Битон пробежал по ней профессиональным взглядом и как бы сфотографировал ее в памяти: «... ее крупный рот, монгольские черты, ярко подведенные глаза, волосы цвета кокоса, длинные ногти без лака, великолепная, поразительно гибкая фигура, длинная шея, возможно слишком тонкая... Все предельно просто в ней и вокруг нее». Но ее огромная и постоянно растущая аудитория смотрела на нее совсем под другим углом зрения, чем Битон: они видели живость, которую Ричард Шикель назвал «нетерпеливой невинностью жеребенка» в соединении с «той полнейшей серьезностью, с которой она, как кажется, относится к самой себе».

Голос Одри был не менее своеобразен, чем черты ее лица. «Своими песенными переливами, переходящими в протяжную и ровную интонацию детского вопроса, он (ее голос), вызывал надрывное ощущение затаенной печали», – писал Сесиль Битон, чей слух был столь же тонок, как и зрение. Один из ее будущих режиссеров, Стэнли Донен, указывал, что ее было не только приятно видеть на пленке.

«Ее не менее приятно было слышать. Вам вовсе не обязательно было смотреть на нее: ее голос, один только ее голос сумел бы успокоить самые взвинченные нервы. Какой небесный голос исходил из ее уст. Он обладал мягкостью, скрашивавшей ее отчетливую, но никогда не делавшуюся педантичной дикцию, он облекал ее слова, окружая их нежной медовой оболочкой. Она зачаровывала даже в темноте».

С того мгновения, как в «Римских каникулах» сбежавшая принцесса заглядывает в парикмахерскую и выходит оттуда, гордо тряхнув головой с коротко подстриженными волосами – символом свободы, – этот стиль стал принадлежностью Одри Хепберн. Снова и снова его воспроизводили на фотоснимках блистательные фотографии тех лет. А журналы и киноэкраны тиражировали «образ Хепберн» до тех пор, пока он не стал незабываемым. Любая продавщица могла сделать такую же прическу, и многие действительно копировали Одри. Впервые со времен Гарбо и ее прически «мальчика-пажа» молодежь так быстро и так лихорадочно стала подражать стрижке Хепберн.

К середине 1954 года «Лос-Анджелес Тайме» сообщила, что «прическа Одри Хепберн вызывает настоящий ажиотаж в японских банях. Японки платят десять йен – около трех центов – за возможность вымыть свои густые косы в общественных банях. Но женщины с короткой прямой стрижкой „под Хепберн“ настаивают на том, что с них должны брать меньшую плату». Западные женщины, конечно, не обращались с такими претензиями к своим парикмахерам, но остриженных волос на полу модных салонов стало куда больше после того, как экранный образ Одри стал так популярен. Сесиль Битон рассуждал в журнале «Вог»: «До второй мировой войны никто не походил на нее... теперь же появились тысячи подражателей. Леса полны исхудавших юных дамочек с короткой стрижкой и лицами, подобными бледной луне».

Прическа «под мальчика» еще долго ассоциировалась с Одри и после того, как сама она от нее отказалась. Этот стиль продолжал жить и после ее кончины. В 90-е годы супермодели на эстраде и на разворотах ярких журналов мод – Линда Эванжелиста, Люси де ла Фалез, худая, как скелет, Кейт Мосс – кажутся воскресшей Хепберн.

В пятидесятые годы звезды не одевались так, как все. Их считали людьми особого сорта, у которых и наряды должны быть необычные. А гардероб Одри отличался простотой, но в нем никогда не было вульгарности, присущей дорогостоящей экстравагантности. Можно догадаться, какова была цена ее стиля, ведь его создателем был Живанши. Но его «линии», неотделимые от ее образа, стали зримым символом личности Одри Хепберн.

Между тем два фильма Одри продолжали привлекать внимание зрителей, которые с нетерпением ждали ее новых ролей. А сама Одри пребывала в мире с собой и с окружающими на вилле в Винья Сан Антонио. Они с Мелом вскоре собрали целый зверинец из домашних животных: две собаки, полдюжины кошек, ослик и парочка трубастых голубей, столь же влюбленных друг в друга, как и их хозяйка-молодожены.

Сохраняя в тайне свою беременность, Одри не связывала себя какими-то отдаленными планами. Официальные бумаги подтверждают нетерпеливость «Парамаунта». Ее же агент Курт Фрингс не спешил заключать сделку, полагая, что студия, желая срочно заполучить Одри, заплатит гораздо больше.

Нельзя сказать, конечно, что деловые вопросы на вилле не обсуждались. Частыми гостями Одри и Мела были их соседи Карло Понти и Дино де Лаурентис со своими супругами: Софи Лорен и Сильваной Мангано. «Два итальянских продюсера, – как их описывает Майкл Пауэлл, – устрашающих размеров и невообразимо злобные с супругами, блистающими знойным великолепием». Де Лаурентис задумал киноэпопею по толстовской «Войне и

миру». Он сказал Мелу, что видит его в роли князя Андрея. Конечно, главной в фильме должна была стать Наташа. Хитрый итальянский продюсер заявил, что он пока еще не сделал окончательного выбора... но время еще есть... а на эту роль нужно подыскать идеальную исполнительницу.

– Но кто же, черт побери, сможет сыграть ее? – спрашивал он, ужиная с Мелом и Одри.

Лаурентис понимал, что иногда легче добиться желаемого, мягко и осторожно подталкивая ситуацию в нужном направлении. И если он видел Одри в роли Наташи, то умело вкладывал ей в голову мысль об этом, воздействуя не на нее, а на Мела.

Одри прерывала сельскую идиллию лишь для визитов в частную римскую клинику, где проходила обследование. Кроме того, она появилась на приеме у американского посла Клера Бут Льюса, а в начале ноября 1954 года посетила Амстердам. Это была благотворительная поездка для сбора средств инвалидам войны. Актриса в эти дни получила неприятный, но очень важный урок. Ее повсюду атаковали тысячи молодых – и не очень молодых – людей. В одном универмаге появление Одри чуть было не вызвало настоящий погром, и тут она начала понимать опасные масштабы своей славы. Ей стало ясно, что, если они с Мелом хотят защитить свою личную жизнь от посторонних, им необходимо надежное убежище.

В последний день 1954 года они с Мелом приехали в Лондон, где он должен был сниматься в фильме «О... Розалинда!». Они привезли с собой рождественские подарки: желтый кашемировый свитер для него и платье, расшитое орнаментом из белых петелек, для нее – и сняли квартиру неподалеку от дома на Саут-Одли-стрит, где жила мать Одри. И вновь, как это было в Нью-Йорке, Мел оберегал жену от прессы. И это ей не могло не понравиться. Рождение ребенка тревожило Одри. Роды при ее телосложении вряд ли могли пройти легко и безболезненно. В Лондоне у нее часто портилось

настроение, и Мел стремился избавить ее от ненужного напряжения. Правда, его грубость при общении с фотографами и журналистами, которым посчастливилось «поймать» Одри во время посещения ею съемочной площадки фильма «О... Розалинда!», была скорее проявлением собственнических инстинктов и даже ревности. Автор этих строк помнит, как Мел, игравший влюбленного американского офицера с истинно профессиональной легкостью и очарованием, как только Майкл Пауэлл произнес «Стоп!» – бросился к Одри и, расталкивая всех вокруг, проводил ее в свою гримерную. Он требовал, чтобы ни один фотограф, даже тот, которому поручалось снимать рекламные кадры, не допускался на съемочную площадку, пока там находилась Одри.

«Я уже знаю свою роль», – сказал Мел Майклу Пауэллу, когда в январе начались репетиции. Пауэлл признавал в своих мемуарах, что «роль Альфреда он мог играть стоя на голове», а затем, добавлял он, «проводить полночи, интригуя против нас по поводу „Ундины“». Многие с экранизацией „Ундины“ не было ясно, и британские продюсеры подозревали – справедливо или нет, – что все проволочки организованы намеренно, так как, якобы, прорабатывается „встречный“ план экранизации „Ундины“ самим Мелом и Одри в стиле спектакля, поставленного на Бродвее. Пауэлл продолжал сопротивляться. „Мел, конечно, не был Луи Жувэ, – вспоминает он. – Когда Жувэ делал паузу (в парижской постановке пьесы), мы все замирали. Когда паузу делал Мел, весь спектакль останавливался“. Как бы то ни было, Пауэлл и Прессбургер решили отказаться от текста пьесы Жираду, за которую вдова автора запросила, по их мнению, слишком высокую сумму, и вернуться к оригинальной легенде, пересказанной французским баснописцем де Ла Мотт Фуке.

[На самом деле автор «Ундины» барон Фридрих де Ла Мотт Фуко (1777—1843) – немецкий писатель, родом из

Пруссии. На русский язык его «Ундины» переведена В. А. Жуковским. – Прим. переводч.]

Возникла крайне неудобная ситуация. Карты были раскрыты, когда, по словам Пауэлла, Мел Феррер привел с собой своих собственных художников. «Одри не произнесла ни слова, но Мел говорил за двоих... Стало совершенно ясно, что встреча должна показать, кто здесь настоящий хозяин». Все надежды на то, что «Парамаунт» возьмется финансировать столь шаткий проект, быстро испарились. Руководство студии считало, что роль нимфы в подводном балете не для Одри. Было сказано несколько резких слов по этому поводу. «Парамаунт» оказался без фильма с участием Одри Хепберн, и его руководители решили, что терпели слишком долго. Как раз в это время Одри и ее муж вновь ощутили себя в весьма неромантическом положении людей, у которых деньги на исходе. Они практически исчерпали весь свой кредит.

Была и еще более печальная причина скорее приступить к работе. У Одри был выкидыш. Это оказалось тяжелым ударом для женщины, давно желавшей создать семью и воспитать ребенка в атмосфере любви и спокойствия, которых было лишено ее детство.

В середине марта 1955 года Одри и Мел вернулись в Швейцарию. Они отправились в Сент-Мориц, где Мел навестил Дино де Лаурентис. «Кинг Видор, – сказал он, имея в виду ветерана американского кино, который уже подписал контракт на постановку „Войны и мира“, – считает, что Наташу может сыграть только Одри, а вам известно, что на роль князя Андрея я давно уже выбрал вас». Мел, должно быть, понял уловку продюсера, но его не так-то легко было «поймать». Хотя они с Одри очень нуждались в деньгах, но он не спешил восторгаться предложением де Лаурентиса. Как раз напротив. Итальянскому продюсеру было сказано, что Мел и Одри очень хотят работать вместе и не видят для этого лучшего материала, чем тот, который предлагает им де Лаурентис,

однако они должны все очень хорошо обдумать. «Война и мир» – грандиозный проект. И для Одри это будет очень большая нагрузка, особенно после выкидыша, и потому поспешность неуместна. Де Лаурентис издал звук, означавший понимание и сочувствие. Он понял скрытый смысл сказанного. Скоро, предположил он, возможно как только Мел запишет телефон, состоится телефонный разговор с Куртом Фрингсом, находящимся в Голливуде, и ему будет отдан приказ: «Поторгуйся с ними!».

«Мел имел очень большое влияние на Одри, особенно в первые годы их брака, – говорит актер Роберт Флеминг, который знал их обоих в Нью-Йорке, – и нет сомнений в том, что Одри поступала так, как он говорил ей».

Курт Фрингс поспешил в Европу. Все заинтересованные стороны собрались в отеле на озере Комо в начале апреля 1955 года: де Лаурентис, Фрингс, Кинг Видор, Мел и Одри. Видор рассказал о своем видении картины и об общем смысле их ролей, в частности, Наташи Ростовской. Вслед за этим Одри, Мел и Курт Фрингс сели в шикарный лимузин с шофером и медленно поехали по берегу озера, обсуждая идеи Видора. Тем временем Видор и де Лаурентис следовали за ними в другом лимузине с некоторым нетерпением, хотя и сохраняя тактическую дистанцию. Проехав несколько миль, обе машины остановились по сигналу, поданному из автомобиля, где сидел Фрингс. Он присоединился к де Лаурентису, вероятно для того, чтобы сообщить о согласии актеров и высказать финансовые предложения продюсера во всех подробностях. Видор пересел в машину к Одри и Мелу, и беседа стала менее напряженной и приобрела более общий характер. О заключении сделки оповестил триумфальный сигнал клаксона из машины де Лаурентиса.

Эта сделка поставила Одри в ряд самых высокооплачиваемых звезд мирового кино. За двенадцать съемочных недель она должна была получить 350 тысяч долларов; на повседневные расходы – 500 долларов в

неделю, 27 500 долларов за каждую неделю работы сверх съемочного плана. Ей предоставлялся автомобиль с шофером на двадцать четыре часа в сутки на весь период съемок. Ее одобрение должны были получить сценарий, актерский состав, оператор и гримеры. Для Мела сделка была не столь выгодна, но все же и его не обошли: 200 тысяч долларов плюс 250 долларов в неделю на «повседневные расходы».

О сделке кричали заголовки газет. Она спровоцировала проявление шовинистических чувств в британской прессе, которая уже продемонстрировала свою неприязнь к Мелу Ферреру с его «собственническим» отношением к жене во время съемок фильма «О... Розалинда!» на студии Элстри. Не наступило ли время для Одри сняться в кино на родине? После «Римских каникул» на Одри смотрели как на британскую звезду, хотя она была наполовину голландка и постоянно жила за пределами Англии. «Вместо того чтобы зарабатывать доллары для Британии, – писал один из обозревателей „Дейли Мейл“, – Одри Хепберн будет и впредь помогать Голливуду наживаться на британских звездах». В этой утечке валютных ресурсов в первую очередь винили Мела, намекали на то, что он использовал Одри благодаря тому, что она безумно влюблена в него. Мел, разумеется, не мог опровергнуть эту точку зрения. «Я думаю, что Одри позволяет Мелу думать, будто он оказывает на нее влияние», – говорил Уильям Холден, ее бывший возлюбленный и партнер по «Сабрине». Одри и Мел стремились к тому, чтобы съемки не разлучали их. Они будут сниматься в одних и тех же фильмах, либо в разных кинокартинах, съемки которых идут в местах, не удаленных друг от друга. «Нас ужасает сама мысль о расставании, – говорил Мел. – Вы только взгляните, что произошло с множеством голливудских семей из-за таких временных расставаний».

Хоть Мел и попытался доказать обратное, но слухи о том, что он подчинил себе Одри, прочно укоренились в сознании публики. Одри была вынуждена дать интервью журналу «Фото-плей» под заголовком «Мой муж мною не управляет». Она утверждала, что, если бы их профессия угрожала им долгой разлукой, она, не задумываясь, предпочла бы семью работе. «Я не думаю, что какая бы то ни было работа, выполненная в таких условиях, может быть сделана хорошо, – сказала она. – Я думаю, что в таком случае каждый из нас будет ощущать острое чувство вины».

Как только начались съемки «Войны и мира», даже режиссер вынужден был признать, что «Одри предоставила Мелу возможность устраивать скандалы за нее». В интервью Томасу Уайзмену Кинг Видор признавался: «У меня было такое ощущение, что Одри нуждалась в ком-то, кто принимал бы решения за нее. Она же – сама невинность, не способная разобраться в делах так, как в них разбирается Мел. Все переговоры за нее вел только он. Он знает, что хорошо для нее. Он знает, сколько денег она должна получить, и он ведь сам режиссер и потому прекрасно понимает, справедливо ли обходятся с ней... Мне кажется, он даже ее зарплату сам получает». Этот вполне доброжелательный комментарий вызвал у Одри взрыв негодования. «Защита, – повторила она, прочитав интервью Видора, – защита от чего? Будучи мужем, Мел, естественно, дает советы собственной жене. Но этим все и ограничивается. Я могу вас заверить, что не нуждаюсь ни в какой „защите“.

МИЛОЕ ЛИЧИКО

Одри была одной из самых доброжелательных повелительниц, когда-либо «управлявших» съемками фильма. Она практически никогда не злоупотребляла своей

властью. Она полагала, что сможет давать советы, предостерегать, выступать в роли консультанта, что и оговаривалось в условиях контракта. «Я никогда не предполагала, что столь многое может пойти не так, как нужно», – сказала она после первого прочтения контракта. Не предполагала она также и то, насколько сложно устроить все в ее собственных интересах и в интересах фильма. С первым испытанием она столкнулась уже при выборе актера на роль Пьера Безухова.

Внебрачный сын русского аристократа Пьер – рупор авторских идей. Это милый человек, неуклюжий, добродушный, близорукий, страдающий хронической рассеянностью. Немногие голливудские звезды были способны воплотить на экране такие вполне человеческие, но совершенно не героические качества. Но Одри прекрасно знала, какой актер идеально подходит для этой роли, – Питер Устинов. Она «нажимала» на режиссера и продюсера, намекая им, что не найти более подходящего актера, чем Устинов. Однако при упоминании имени английского актера Дино де Лаурентис недовольно поморщился. И не то чтобы он был против. Устинов был образован, интеллигентен, известен исполнением роли Нерона в «Камо грядеши». Он дополнял образы собственными интересными штрихами. «Но, Одри, – сказал де Лаурентис, – его славу нельзя сравнить с твоей». Толстой мог позволить своей несравненной героине Наташе Ростовой влюбиться в интеллектуала; Голливуд на такой риск пойти не мог. Плохо было уже то, что в фильме оказался такой герой, как Пьер, в очках, мгновенно отличавших его от волевых и сильных людей действия. Де Лаурентис настаивал на том, что интеллект и близорукость надо уравновесить привлекательностью. Он хотел видеть в этой роли Грегори Пека. Это поставило Одри перед сложной дилеммой, на что, видимо, и рассчитывал де Лаурентис. Как она может отвергнуть в качестве партнера человека, который столь великодушно согласился в свое

время на то, чтобы ее имя в афишах «Римских каникул» писалось столь же крупно, как и его? Но, с другой стороны, будет ли приятно Мелу узнать, что партнером его жены станет актер, о котором во время съемок в Риме говорили как о ее любовнике. И когда в конце концов де Лаурентис отправился в Голливуд за «своим» Пьером, он остановил выбор на Генри Фонде. Фонда получил одобрение Одри и, вне всякого сомнения, Мела.

Одри успешнее пользовалась правилами, которые ей давал контракт, для защиты своего экранного образа (сюда входили операторская работа, грим и костюм). Когда ее первая кандидатура оператора (Франц Планер), австрийца, работавшего вторым оператором на съемках «Римских каникул», отпала по ряду обстоятельств, она предложила Джека Кардифа, одного из лучших операторов цветного кино, близкого знакомого ее и Мела. (Он был их тайной кандидатурой на роль оператора так и не снятой «Ундины».) Одри отыскала семейный коллектив гримеров и экспертов по прическам: Альберто и Грацию ди Росси. Эта пара оказалась очень удачным выбором, что доказал не только этот фильм, но и другие. Вокруг Одри возник особый «двор звезды», маленький изолированный островок из нужных людей, от которого зависит любая знаменитость. Одри попросила Живанши заняться костюмами для Наташи Ростовской, но он отказался, так как полагал, что работа над «историческими» костюмами подорвет авторитет лидера в современной моде. И все-таки он несколько раз прилетал в Рим, чтобы оценить выбор тканей и цветов для туалетов Одри в «Войне и мире».

Характерной для нее прической пришлось пожертвовать ради духа эпохи. По этому поводу «всплакнули» светские хроникеры, отметив, что Одри слишком быстро «повзрослела» со времен «Сабрины». Они хотели, чтобы она подольше сохраняла экранную юность, забыв о том, что актриса отметила свой двадцать пятый день рождения. Однако на экране она выглядела гораздо

моложе своих лет. Но ведь и толстовской Наташе в начале романа всего каких-нибудь пятнадцать лет. (В сценарии фильма ей из соображений достоверности добавили год или два.) Но оставим образ в стороне и напомним строки из романа: «Черноглазая, с большим ртом, некрасивая, но живая девочка, со своими детскими открытыми плечиками, выскочившими из корсажа от быстрого бега, со своими сбившимися назад черными кудрями... была в том милом возрасте, когда девочка уже не ребенок, а ребенок еще не девушка».

«Всеобщая любимица... славная девчонка... узнать ее – значит пережить еще одну радость в жизни», – писал о Наташе Ростовой Э. М. Форстер. Его слова звучат эхом многочисленных отзывов об Одри Хепберн. Кинг Видор, приехавший в Рим весной 1955 года для подготовки сценария, заявил:

«Одри – это Наташа. Она прямо сошла со страниц романа». И если бы значение имело только физическое сходство с героиней, выбор Одри на эту роль оказался бы абсолютно безупречен.



Но дело обстояло гораздо сложнее.

Одри приступила к костюмным и операторским пробам. Стояло необычайно длинное римское лето. Ей потребовалась вся преданность профессии и присущее ей чувство долга, чтобы пережить эту жару и высокую влажность. В те годы кондиционеры были еще относительно редким явлением. Примерно около часа занимала у нее поездка до студии от виллы, которую вновь сняли для нее и Мела. Покой и уединение, которыми они наслаждались после работы, превратили эти дни во второй медовый месяц. Только избранные – или весьма могущественные – представители прессы допускались на виллу.

Одной из них была Луэлла Парсонс, которую Одри уже успела задобрить маленькими букетиками цветов, диких и садовых; их собрала сама Одри и отправила в номер лос-анжелесской журналистке в отель «Эксцельсиор». В ответ Луэлла сообщала в своих репортажах: Одри так счастлива к браку, что «во время беседы инстинктивно протягивала руку, чтобы коснуться Мела и приласкать его». И хотя это не входило в ее намерения, Луэлла передает в своей статье то напряжение, которым приходилось расплачиваться за славу этой семейной паре.

Еще до того, как Одри снялась в своей первой сцене в «Войне и мире», ей предложили участвовать в комедии под названием «Ариана» (или как ее позже более удачно называли – «Любовь в полдень»). В фильме должны были также сниматься Гари Купер и Морис Шевалье. Предполагали, что режиссером будет Билли Уайлдер. Съемки были назначены на следующий год в Париже. Не желая расставаться с Мелом, Одри сразу не дала согласия. К счастью, Мел сумел найти роль в комедии Жана Ренуара «Елена», которую наметили снимать в Париже примерно в то же время. Девиз «быть вместе – значит быть счастливыми» пока осуществлялся.

Уильям Уайлер купил европейские права на пьесу Ростана «Орленок», предполагая, что Одри сыграет роль младшего сына Наполеона и императрицы Марии-Луизы. У Уайлера, уроженца Эльзаса, было сильное, чисто франко-германское пристрастие к европейским царствующим домам. Он предложил снимать фильм во дворце Шенбрунн в Вене, где воспитывался мальчик после того, как Наполеон оказался в изгнании. Но грандиозные планы Уайлера разбились о решительный отказ боссов «Парамаунта»: они не позволили новой дорогостоящей звезде выступить в роли подростка-мальчика. Эти женщины в мужских костюмах ушли в прошлое вместе с Гретой Гарбо.

Работа в фильме «Война и мир» требовала такого напряжения сил, что Одри ответила отказом на предложение Джорджа Стивенса сняться в экранизации «Дневников Анны Франк». Но была и иная причина. В судьбе девочки-подростка было много такого, что напоминало Одри о ее собственных тяготах и ужасах, пережитых в военное время. Кроме того, она не решалась играть «святую». Эти возражения только подстегнули настойчивость Стивенса, которая превратилась в назойливость. Дженифер Джоунз «Песней Бернадетты» показала, что святые могут иметь неплохой кассовый успех и приносить своим земным экранным воплощениям «Оскар». Но убедить Одри ему не удалось. Она сказала Стивенсу, что прочла дневники Анны Франк еще в 1945 году по-голландски, когда «один знакомый» дал ей гранки этой книги. «Одним знакомым» был не кто иной, как благодетель ее матери Пауль Рюкенс. «Я прочла ее, – рассказывала она Лесли Гарнеру в интервью много лет спустя, – и была буквально уничтожена ею... Я читала ее не как книгу, а как просто несколько отпечатанных страниц. Это была моя собственная жизнь... Она произвела за меня глубочайшее впечатление, круто переменяя меня».

Пройдет время, и Одри вновь откроет дневник Анны Франк и найдет в нем ту решимость жить, то особое нравственное вдохновение, которое поможет ей служить высокой гуманитарной цели. Но в Риме в середине пятидесятых годов Одри воспринимала эти военные годы как далекое прошлое. Она призналась друзьям, что если бы она поддавалась на уговоры Джорджа Стивенса, «это закончилось бы нервным срывом».

Работа Одри над ролью Наташи в «Войне и мире» не укладывалась в сроки, отведенные контрактом. Это принесло ей дополнительный доход, но за это она заплатила дорогой ценой: здоровьем. Одри прилежно и неутомимо овладевала всем тем, что было нужно для исполнения роли Наташи. Скажем, она всегда боялась лошадей, но сумела найти в себе смелость для тренировок и научилась сидеть на настоящем российском коне, как истинная русская аристократка XIX столетия. В обширных залах дворянских особняков, воспроизведенных с поразительными подробностями в павильонах «Чинечитта», она брала уроки танцев, популярных в начале прошлого века на московских великосветских балах. Часами Одри простаивала в окружении толпы костюмеров, наряжавших ее в туалеты, искусно стилизованные в духе тех платьев, которые, возможно, надевала ее собственная прабабушка, собираясь на королевский бал в Нидерландах.

И, как часто это бывает с киноэпопеями, постановка в целом оказалась точнее, интереснее, более завершенной, нежели отдельные роли. Главное, чем Одри наделила Наташу, было качество, присущее ей самой – особое «прозрачное сияние».



В роли Наташи Ростовской ей не на что было рассчитывать, кроме своей внешности. Кинг Видор весьма педантично следовал тексту Толстого, не полагаясь на собственное вдохновение. «Ну, конечно, постоянно возникает соблазн втиснуть в фильм всю эту чертову книгу», – писал Видор романисту Ирвину Шоу, который был в числе тех литераторов, кто уплотнил толстовское творение в ясное, хотя и предельно упрощенное киноповествование. В архиве университета Южной Калифорнии хранится двухтомное издание «Войны и мира», принадлежащее Кингу Видору; на полях каждой страницы он выделял ключевое событие с наивной надеждой найти ему место в фильме. Но то, что он выкинул, принесло фильму больше вреда, чем то, что он сохранил, и особенно от этого пострадала Одри. В фильме нет того преобразования, которое в книге переживает

Наташа, нет и тех духовных перемен, которые принесли война, смерть близких, тяготы и лишения...

Не слишком ли сложной творческой задачей для Одри был этот образ в ту пору ее артистической карьеры? Возможно, что и так; но Видор не позволяет ей понять, что она пытается достать то, до чего не может дотянуться. Одри видит, что она – самый очаровательный персонаж в фильме; но она лишена того, что нужно любой актрисе для развития образа – помощи режиссера в выявлении прозрений, которые приходят вместе с опытом. У Одри не было ни опыта, ни режиссерской подсказки. Она трактует роль, основываясь только на невинности и наивности своего персонажа. Судя по заметкам и письмам Ирвину Шоу, Видор был настолько влюблен в очарование самой Одри, что всячески противился тому, чтобы Наташа выросла. Он писал Шоу, что умом он понимает и признает «взросление» Наташи в качестве главной сюжетной пружины. «В моем восприятии она воплощает „аниму“, или душу, всего повествования, и она парит над ним, подобно самому бессмертию», – писал он. Да, это так, но ведь там, где бессмертие, нет места для очень многих интересных, чисто человеческих черт.

Между тем Одри нуждалась в ненавязчивом проводнике, когда странствовала по волнам психологических переживаний, которых сама не испытывала. Но такого руководства она от Видора не получала.

Ее Наташа обладает неотразимым очарованием. Та характеристика, которую ей дает князь Андрей – Мел в великолепном гриме, игравший профессионально и при этом поразительно механически, – точно соответствует Одри. Обнимать ее – все равно что «держат в своих объятиях весну». К сожалению для нее и для фильма, ее осень и зима так и не наступили.



В рецензиях на фильм об Одри писали хорошо и большей частью с уважением. Самый резкий отзыв принадлежал английскому критику Полу Дену, который писал, что «ее хорошенькое личико с большими глазами москвитки, одновременно вызывающая в памяти мордочку олененка и облик фавна, ничуть не меняется».



Дайлис Пауэлл признавала, что Наташа «не становится более зрелой», но добавляла при этом, что названный недостаток, хотя и правильно отмечаемый многими, «делает бедную девушку подобной какой-нибудь разновидности портвейна или сыра». А С. Э. Лежен, сочетая резкость суждения с похвалой, заявил, что «будучи в определенном смысле „анахронизмом“, она все же „очаровательная маленькая гусыня“. Критики, жаловавшиеся в свое время, что Одри жертвует лучшими годами своей молодости, отказываясь от „подростковых“ ролей, теперь скорбели, что она недостаточно взрослая.

Кто знает, каких бы высот сумела достичь Одри в «Войне и мире», окажись Видор более смелым в своем подходе к экранизации толстовского романа и будь он наделен более богатым воображением. В 1955 году ему уже исполнился шестьдесят один год, и давно миновала пора его блестящих немых постановок двадцатых годов, таких, как «Большой парад»; в прошлом был даже и яркий, пользовавшийся несомненным коммерческим успехом фильм «Дуэль под солнцем». У Видора не было глубокого понимания исторической эпохи, необходимого для создания чего-то большего, чем просто тусклый снимок с толстовской эпопеи. Надо отдать должное Видору, сказав, что «арсенал режиссерского кино» в то время еще не имел тех психологических ресурсов, которые появились десять лет спустя. Он обращался к проверенным голливудским формам, хотя материал требовал совершенно новых концепций экранного воплощения. Одри очень хорошо вписывалась в эти старые формы, но ее недостатки особенно бросались в глаза в наиболее драматических сценах с участием ее персонажа, и самой слабой частью фильма стала сцена совращения Наташи лихим и распутным офицером, которого играет (невероятно плохо дублируемый) Витторио Гассман. Это мгновение неверности стоит Наташе ее репутации и любви князя Андрея. Так как Одри строила свою роль исключительно

на девической наивности и невинности толстовской героини, то ощущение ветрености и бессердечия, которое она должна вызывать, готовясь к побегу, выглядит фальшиво и вызывает чувство неловкости.

Переписка, которую вел Видор, показывает, что он это понимал и частично признавал свою вину. Он писал Ирвину Шоу: «Я попросил жену, писательницу Элизабет Хилл (это был третий брак режиссера, – прим. авт.), прочесть эту сцену в ее нынешнем виде, и она посвятила большую часть утра тому, чтобы доказать мне, какой вред я нанес образу Наташи». Надо признать, что недостатки этой сцены усугублялись неопытностью Одри. И хотя ее отношения с Видором не выходили за рамки чисто профессиональных, но они были более близкими, чем было нужно для дела. Одри стала, скорее, музой Видора, чем его звездой. Он не разочаровался в ней даже тогда, когда стало ясно, что «Война и мир» не будут иметь кассового успеха, и прошло много времени, пока фильм начал приносить прибыль. По словам Видора, она продолжала оставаться «радостью режиссера». В своих воспоминаниях, озаглавленных «О том, как делается кино», где он предстает, скорее, как талантливый иллюстратор, нежели оригинальный художник, Видор создает целую рапсодию, посвященную Одри:

«Всякий раз, когда мне задают самый озадачивающий из всех возможных вопросов: „Кто ваша самая любимая актриса из тех, которые снимались у вас?“ – в голову сразу же приходит это имя». Не было никакой необходимости называть его: их взаимное притяжение заметно в каждом кадре «Войны и мира». Он навсегда сохранил свою убежденность в том, что Одри с его точки зрения, «идеально» подходит для этой роли. Видор все же боялся, что «она, возможно, будет не соответствовать русскому представлению об этой роли». И тем не менее, когда русские сделали свою собственную экранизацию «Войны и мира» в 1966 году (постановка Сергея Бондарчука), «они

взяли на роль Наташи актрису Людмилу Савельеву, – отметил Видор с самодовольным чувством свершившегося воздаяния, – которая в точности соответствовала типу Одри».

ЗАБАВНОЕ ЛИЧИКО

Одри обладала даром мгновенно завязывать знакомство, – вспоминает ее рекламный агент Генри Роджерс. – Как только мы встретились, она сразу же благодаря своему дружелюбию перекинула мост через ту пропасть, которая нас разделяла». Роджерс со своей женой по имени Роз прибыли в римский аэропорт настолько уставшими, что даже не спросили ожидавшего их шофера, куда он их повезет. К их удивлению, автомобиль остановился у особняка де Лаурентиса, до отказа набитого приглашенными на торжественный обед. В основном, это были болтливые итальянцы. А итальянским языком Роджерсы владели плохо. Зазвонил телефон. Это был Мел Феррер, которому сообщили о их приезде и о том, что их завезли не туда, куда нужно. «Вы не понимаете ни единого слова, – прошипел он, – выбирайтесь оттуда».

«Одри встретила нас, как только мы въехали на дорожку перед их загородным домом, – рассказывает Роджерс. – Создавалось впечатление, что она ожидала нас там целый час, боясь, как бы мы не проехали мимо, – и, возможно, это действительно так и было. Я никогда не забуду то впечатление, которое она на меня произвела. Черные широкие брюки, черная водолазка, самая ослепительная улыбка, которую вам когда-либо приходилось видеть, и распростертые навстречу вам руки так, словно она занималась аэробикой. Одри не протянула мне руку для традиционного в подобных случаях делового рукопожатия. Вместо этого она обняла меня. „Я так рада, что вы к нам приехали“. Обратите внимание, она не

сказала: „Работать на меня“. Подобно Эрнесту Леману, Роджерсы не привыкли к такому внезапному и одновременно столь искреннему проявлению теплых чувств со стороны голливудской звезды. „Но ведь Одри никогда по-настоящему и не принадлежала Голливуду“, – размышлял он позднее.

Роз Роджерс заметила, что Мел внимательно следит за своей женой, предугадывая ее желания, а порой и вежливо, но твердо настаивая на чем-то, что касалось ее диеты или каких-то домашних проблем. Стремление руководить было его второй натурой. В том, что касалось ее карьеры, Одри позволяла ему это – но только до определенного предела. «Я не думаю, что актерская профессия так уж много значила для Одри. По крайней мере, не так много, как роль жены и матери». Для обеих ролей Мел был необходим. И она его за это высоко ценила.

Послеобеденная беседа перешла в разговор о будущем. Одри как раз закончила съемки в главных сценах «Войны и мира», и теперь продюсеры проталкивали ее в уже «готовые к работе» фильмы, – «готовые к работе» только в том случае, если она (и студия «Парамаунт») примут эти предложения.

Незадолго до этого Одри посетили в Риме Теннесси Уильяме и продюсер Хол Уоллис, предложившие ей главную роль в экранизации пьесы Уильямса «Лето и дым». Она вела продолжительные беседы с обоими. Драматург и продюсер возлагали на нее большие надежды. Но все это внезапно развеялось, как только Одри начала настаивать на том, чтобы костюмы для фильма делал Живанши. Но так как ее героиня была неряшливая, задавленная жизнью старая дева, влачащая существование в маленьком американском городке в годы первой мировой войны, то требование Одри выглядело совершенно абсурдным. Переговоры застопорились, и все рухнуло.

Но почему же Одри оказалась столь нечувствительна к этому женскому образу, который сам Теннесси Уильяме

охарактеризовал в своих воспоминаниях как лучший женский портрет из всех созданных им в пьесах? Конечно, «Лето и дым» может стать пьесой мечты для многих актрис, но в ней есть сцена, в которой присутствует как явный, так и метафорический намек на попытку насилия над невинностью. Одри была не готова к участию в подобной сцене. Она инстинктивно отталкивала от себя все то, что могло лишить ее главного. С героинями сказок происходит много ужасных вещей, но только не изнасилование. Одри превосходно удавалось сохранять свою экранную невинность, и ей вовсе не хотелось сталкиваться с жестокими реальностями мира, хотя Теннесси Уильяме сумел привнести в пьесу своеобразную поэзию.

Она заявила Курту Фрингсу и Генри Роджерсу, что ей необходимо что-нибудь легкое и современное по контрасту с «Войной и миром». Одри раскрыла Роз и Генри Роджерс свою философию: «Не жить ради каждого дня – это пахнет материализмом, – но ценить каждый день. Я знаю, что подавляющее большинство из нас живет как бы „на поверхности“, не понимая того, насколько чудесно просто жить». Роджерсы возвратились в Голливуд в задумчивости: в их профессии это соединение вполне земного характера с идеалистическими устремлениями казалось противоречием. Действительно ли Одри способна соединять в себе и то, и другое?

Казалось, что вполне способна. Серия роковых случайностей – довольно распространенное явление в кинобизнесе – вскоре принесет Одри проект, с помощью которого она упрочит свое финансовое положение, но при этом сохранит «неземной» характер своего экранного имиджа.

«Забавное личико» начиналось как не дождавшаяся своей постановки пьеса Леонарда Герше под названием «День свадьбы». Это история служащей из книжного магазина в Гринвич Виллидж, которую «открывает»

фотограф из журнала мод, делающий снимки для своего шикарного издания. Она становится фотомodelью. Подобно Лизе Дулитл, которую также «усовершенствовали» до неузнаваемости, девушка ощущает, что ее недооценивает «Пигмалион»-наставник, а он, в свою очередь, не может понять, что то непрофессиональное чувство, которое она в нем вызывает, и есть настоящая любовь. Герше предназначал свою пьесу для мюзикла, абсолютно современного по интонации и характеру сюжета.

«Леонард читал мне сценарий, – рассказывает режиссер Стэнли Донен, – и дошел до сцены в фотолаборатории. Фотограф подвешивает влажный снимок, с которого еще стекает проявитель. Девушка рассматривает его и говорит: „О, нет! Вам никогда не удастся сделать из меня фотомodelь. Ведь у меня же такое смешное лицо!“

«Стэнли и я быстро переглянулись, – вспоминает Герше, – и он воскликнул: „Какой великолепный рефрен для песни!“ Я же крикнул:

«Гершвин!» Мы тотчас же отбросили все остальные занятия и разыскали музыку Джорджа и Айры Гершвинов для бродвейского мюзикла 1927 года «Забавное личико».

«Мы сразу же поняли, что все песенки из того старого мюзикла вполне подходили и к той новой сюжетной ситуации, которую мы сочинили, – продолжал Донен. – Песенка „Сколько же это продолжится?“ превратилась в мелодию, которую напевает девушка из книжного магазина, пытаясь скрасить одиночество и разочарование, последовавшие за суматохой, когда ее магазинчик заполняли светские львы из фешенебельных районов города. И вот теперь вновь одна, она мечтает о славе и блеске того мира, в котором живут эти люди».

«Песенка „Давайте поцелуемся и помиримся“ хорошо вписалась в сцену ссоры, – добавляет Герше, – и, возможно, самым приятным сюрпризом стало то, что слова

песни „Великолепно“, которую поют влюбленные, как бы подвели очаровательно-сентиментальный итог всей истории».

Короче говоря, песни освободили сценарий от лишнего груза диалогов, а персонажи оказались в волшебной стране мелодий, где возможно любое чудо. Замысел фильма претерпел изменения, и в руках постановщика мюзиклов Иденса и режиссера Донена начала обретать законченную форму одна из самых новаторских музыкальных комедий в послевоенном Голливуде. И вот тут встал вопрос об исполнителях. Продюсеры вступили в борьбу за актеров, но – неведомо для них – шаловливые боги хранили Одри про запас.

Сид Чэррис стала одной из первых претенденток на роль девушки. Ее кандидатуру энергично отстаивал и один из руководящих чиновников на студии «МГМ» Дор Шери, но не менее энергично ему возражал Роджер Иденс из-за того, что актриса в этой роли смотрелась бы неправдоподобно. «Не думаю, что зрители смогут поверить в то, что Сид недавно закончила колледж Барнарды, – писал Иденс Шери, – и так по-настоящему и не узнала, что за мир ее окружает». Другими словами, у этой актрисы не было той невинности, которая присуща Одри, хотя девушке в «Смешной мордашке» по сценарию всего восемнадцать лет, то есть она почти на десять лет моложе Одри. В ту пору возраст героинь не представлял для нее никакой проблемы: она уверенно играла значительно более молодых девушек, чем она сама. Интервьюер из «Крисчен Сайенс Монитор» Волни Херд довольно проницательно проанализировал то, как она неосознанно пыталась скрыть признаки своего возраста. «Вы практически перестаете воспринимать ее как существо из плоти и крови, – заметил журналист в беседе с Роджером Иденсом, – и видите, скорее, воплощенное представление о той идее, которую она стремится выразить своей игрой... Она кажется призрачной».

Иденс и Донен настаивали на том, чтобы у «Парамаунта» «позаимствовали» Одри Хепберн. «Если она хочет чего-то совершенно иного по сравнению с „Войной и миром“, – говорили они, по воспоминаниям Донена, – вот ей веселый мюзикл. Она, должно быть, сама так думает. Мы послали ей сценарий и три дня спустя она сказала „да“. Однако переговоры на самом деле заняли значительно больше времени. Поначалу „Парамаунт“ не разрешал Одри сниматься на студии-конкуренте, и тогда Донен попытался сделать „Смешную мордашку“ одним из тех трех фильмов, которые Одри была „должна“ „Ассошиэйтед Бритиш“. Но и такой вариант тоже не прошел. И только после этого они с Иденсом нашли правильное решение: если звезда не идет к ним, то почему бы им не пойти к звезде? Так мюзикл „МГМ“ стал фильмом студии „Парамаунт“.

Но была еще одна проблема, на этот раз поставленная агентом Одри. Она согласилась при условии, что фильм будет сниматься в Париже. Из-за попытки уйти от налогов? Ничуть не бывало; просто потому, что она хотела быть рядом с Мелом, занятым в комедии Ренуара «Елена и мужчины». Фильм Билли Уайлдера «Любовь в полдень», в котором должна была сниматься Одри, пока Мел работал у Ренуара, только еще готовился к съемкам. «Парамаунт» оказал услугу Одри:

добился того, что съемки фильма Ренуара отложили до начала работы над «Смешной мордашкой». Отложили ради того, чтобы Мел и Одри не расставались. Подобный случай (как у Мела и Одри) был у Элизабет Тэйлор и Ричарда Бартона, когда в 1962 году они ставили под угрозу съемки «Клеопатры».

Во всех американских фильмах, где снималась Одри, с ней в паре играл кто-нибудь из знаменитых актеров. Пек, Холден, Богарт, Фонда. И при этом их слава как будто нисколько не «затеняла» ее. Она сияла не менее, а подчас и более ярко, чем они, с первого же момента появления перед камерой, словно какой-нибудь фокусник создал ее из

ничего. В «Смешной мордашке» ей пришлось играть рядом с актером, который был не просто великим. Фред Астер был актером-легендой. «Снимаясь в мюзикле вместе с Фредом Астером, я реализую мечту всей своей жизни», – сказала она Луэлле Парсонс по телефону из Парижа, где она усиленно занималась в танцевальной студии перед тем, как отправиться в Голливуд на репетиции.

«Но вот в том, что она также страшно боялась, – вспоминает Донен, – она тогда никому не признавалась».

Как только прошла эйфория от мысли о том, что она будет танцевать с Фредом, ее место в душе Одри заняла тревога. И это понятно. Астера считали лучшим танцовщиком XX столетия такие авторитеты, как Баланчин и Джером Роббинс, а позднее то же самое говорил Барышников. Подобная перспектива испугала бы любого, кто хоть немного разбирался в танцевальном искусстве. Но Одри не знала (хотя Донену это было известно), что Астер тоже нервничал, думая о своем появлении на экране рядом с Хепберн. «Он был в совершенном восторге от двух ее предыдущих фильмов. Но ему было уже пятьдесят семь лет, и он считал, что уже слишком стар». Но как доказал фильм, все их опасения оказались беспочвенными.

Герой Астера, Ричард Эйвери – это имя придумано по ассоциации с именем фотографа Ричарда Эйвдона, товарища Леонарда Герше по службе в ВМС США, – великолепно владеет своим искусством. В фотолаборатории он столь же убедителен, сколь блистателен в танце рядом с Одри.



В сердечных же делах персонаж Одри вел своего старшего партнера в не менее прихотливом движении чувств и с не меньшим искусством, чем то, которое показывал он в своих танцах.

Двадцать пять лет спустя восьмидесятидвухлетнему Астеру была вручена награда за достижения в киноискусстве, присуждаемая Американским Институтом Кино. Вручала ему награду Одри Хепберн. Она вспомнила о тех днях, когда они впервые встретились на репетиционной сцене студии «Парамаунт». Астер производил впечатление любезного и жизнерадостного человека, и его легкий, «воздушный» облик очень точно соответствовал музыкальному ритму танца. На нем была желтая рубашка, серые широкие брюки, вместо пояса –

красный шарф, розовые носки и начищенные до блеска черные мокасины, которые, казалось, так и рвались в пляс.

«У меня возникло такое ощущение, как будто все мое тело налилось свинцом, – вспоминала Одри, – а сердце ушло в пятки. И тут внезапно я почувствовала, как он обнял меня за талию и с присущим ему неподражаемым изяществом и легкостью в буквальном смысле взметнул меня вверх. И тут я испытала тот восторг, о котором хоть раз в жизни мечтает любая женщина, – восторг танца с Фредом Астером».

До начала съемок у них было только пять недель на репетицию и запись четырнадцати отдельных музыкальных эпизодов. Причина столь жестких сроков заключалась в том, что Одри сразу же после окончания натуральных съемок «Смешной мордашки» в Париже должна была по условиям договора приступить к работе над «Любовью в полдень».

Каждое утро Одри приходила к Роджеру Иденсу на репетиции песен под фортепиано. Затем она отправлялась на съемочную площадку к Стэнли Донену, который прорабатывал мизансцены перед камерой. После этого Одри шла в репетиционный зал и продолжала работу над танцевальными номерами. Запись песен заняла неделю – поразительно короткое время, если принимать во внимание их сложную аранжировку и требовательность Донена, Иденса и всей их «команды». Одним из самых сложных оказался эпизод «Бонжур, Пари», где Одри, Астер и Кей Томпсон в роли грубоватого редактора журнала типа «Вог» прибывают в аэропорт. Их всех снимают на фоне парижских достопримечательностей, иногда по отдельности, а иногда они появляются все одновременно на экране, разделенном на три части. Вот они неожиданно встречаются на площадке Эйфелевой башни – там, куда поклялись не ходить, так как это – слишком «туристическое» место. Номер должен был занимать ровно пять минут, состоять из 518 музыкальных строк и проходить на фоне 38 различных видов Парижа.

Все это надо было отрепетировать и записать в Голливуде перед полным оркестром из более чем пятидесяти музыкантов, а затем воспроизвести это в виде пантомимы под звукозапись уже в Париже. Роджер Иденс страшно нервничал. «Даже для опытных исполнителей мюзиклов все эти многочисленные дубли и повторы – крайне изматывающее занятие. И я боялся, что Одри не справится с этим». У Донена тоже были дурные предчувствия, но по другой причине. «Фред был великим танцовщиком. Но некоторые, включая Джорджа Гершвина, Ирвинга Бергмена и Кола Портера, считали, что его исполнение их песен было еще лучше, чем его танцы. И я задавался вопросом: „О Боже! Будет ли Одри достойна его?“ Она волновалась, и Фред это чувствовал. В первых трех или четырех дублях она пропускала ноту, и нам приходилось начинать снова и снова. Это может сломить даже профессионального певца. Фред видел, что с каждым новым дублем ее волнение усиливалось. Но Фред на этот раз не прервал пение, а сразу же сам взял неверную ноту, вне всякого сомнения намеренно, а затем сказал: „Остановите, остановите... Я промазал. Извини, Одри“. Это была не слишком оригинальная, простоватая шуточка, и Одри, конечно же, заметила ее, и все же она попала в цель, сняла напряжение, показала, что мы все способны ошибаться, и с этого момента работа пошла более гладко».

Донен ощутил всю глубину доверия Одри, когда еще до начала студийных съемок на «Парамаунте» она призналась ему в том, в чем, по ее словам, она доселе никому не признавалась. Ее режиссер, вспоминая об этом, цитировал Джорджа Бернса: «Актерская игра есть не что иное, как правдивое признание. И если вы научились его фальсифицировать, значит, вы стали хорошим актером». Но Одри отказывалась фальсифицировать правду. «Она считала, что должна по-настоящему пережить какое-либо чувство прежде, чем встать перед камерой. Это ей стоило такого напряжения, что она могла сыграть лишь один-

единственный раз. Попытка искусственно вызывать в себе это чувство снова и снова была обречена на провал. По крайней мере, так она мне говорила. С каждым очередным дублем ее исполнение становилось все хуже и хуже». Режиссеры обычно снимают общий план сцены, а затем уже нужное число средних и крупных планов. «Одри попросила меня, чтобы мы изменили данную последовательность, и тогда у нее будет больше энергии для крупных планов. Но это было довольно сложно, это значило, что мы должны в деталях проработать сцену и ее освещение для „главного“ кадра с общим планом, а затем, вместо того чтобы снимать его, перейти к съемке крупных планов Одри. Но при этом условии, что она будет лучше смотреться. Я согласился на ее просьбу». Донен все более восхищался ею и не в последнюю очередь благодаря ее способности признавать свои слабости и страхи. Обычно кинозвезды, как убеждал его режиссерский опыт, пытаются скрывать подобный недостаток.

Возникла еще одна причина для беспокойства – Одри страдала от головокружений. Ее первый эпизод с Астером проходил в книжном магазине, куда врывается он с шумной ордой блистательных фотомоделей, желающих сняться. Нетерпеливо и не глядя, Астер катит высокую стремянку вдоль книжных полок. На верхней ступеньке примостилась Одри, дрожа от самого настоящего страха. И хотя стремянка двигалась по рельсам, ее пришлось дополнительно закрепить невидимыми якорями, чтобы Одри чувствовала себя в полной безопасности во время съемок. Но даже после этого выражение тревоги на ее лице, когда Астер толкает стремянку, словно сталкивая в воду лодку, не столько киношное, сколько реальное.

Ричард Эйвдон был приглашен в съемочную группу как консультант по цвету. Одна из его самых удачных находок, которую с радостью принял Донен, придала первой сцене Одри в «Смешной мордашке» особую сказочную ауру. Этой находкой была длинная

развевающаяся вуаль на соломенной шляпке, забытой в книжном магазине девочками Астера после фотографирования. Когда все уходят, Одри поднимает ее и танцует с ней в полном одиночестве, совершенно околдованная, словно с ней рядом настоящий партнер. Невесомость шифона как бы символизирует ее собственное неверие в то, что все это происходит именно с ней.

Донен вспоминает только один случай, когда их мнения с Одри разошлись, «редкий момент трений», который показал, что чувство подробности у Одри не менее острое и тонкое, нежели у ее режиссера. Все, что по какой-то причине казалось Одри неправильным, неподходящим, вызывало в ней чрезмерное волнение и желание исправить. «В одном из танцевальных номеров она должна была быть одета во все черное: свитер, брюки, туфли. Черный цвет, видите ли, в фильме был лейтмотивным цветом модной парижской секты позеров, которую мы называли „эмпатикалистами“, пародируя популярных тогда „экзистенциалистов“. И мне хотелось, чтобы в дополнение к этому абсолютно черному одеянию Одри надела белые носки: это подчеркнуло бы ее движения в танце. Она не пожелала и слышать об этом. Она была в самом деле потрясена. И заявила, что это нарушит симметрию ее костюма, отвлечет внимание от сцены в целом, нарушит гармонию танцевального номера, и, – о Боже! – возможно, станет причиной провала всего фильма... и все из-за незначительного белого штриха».

Провели съемку этого номера с Одри в белых носках и без носков. И никак не могли прийти к соглашению. «Когда заходишь в подобный тупик, – замечает Донен, – есть только один способ решить проблему. Перед тем, как делать окончательную съемку этой сцены, я зашел к Одри в примерную. Она была очень напряжена, ожидая самого неприятного. И я приказал ей – буквально скомандовал – надеть белые носки. Пауза. Она была готова вот-вот расплакаться. Когда на нее не была направлена камера, она

выглядела совершенно несчастной. Около четырех дней – все то время, которое потребовалось для съемок ее сольного номера – она безупречно выполняла все то, что ей говорили, но делала это подобно наказанному котенку. Но ни разу она не отказалась выполнить указание режиссера и не начинала капризничать. И никаких проявлений тех чувств, которые, я уверен, бороздили ее душу, не было заметно в ее игре. Она дождалась „чернового монтажа“ сцены и затем просто прислала мне записку. „Вы были правы относительно носков“. Вот и все. Одри была человеком чести. Она готова была ценой самой жизни отстаивать свое положение, потому что знала, каких трудов оно ей стоило, но она никогда не впадала в паранойю по этому поводу.

«Когда она начинала понимать, что вы верно оцениваете ее талант и делаете все, что в ваших силах для того, чтобы она выглядела как можно лучше... она доверялась вам полностью. Следует признать, однако, что это доверие вы должны были заработать».

Во время павильонных съемок «Смешной мордашки» Одри жила с Мелом в доме, который они арендовали у режиссера Анатоля Литвака. Литвак, уроженец России, получил известность в Германии, а затем эмигрировал в США и стал в Голливуде одним из европейских режиссеров-эмигрантов. К этой группе присоединился и Фред Циннеман. У них возникли особые профессиональные отношения с Одри Хепберн. Хотя они и принадлежали к Голливуду, но весьма отличались от него по духу. Голливуд всегда был космополитическим городком, но после войны он стал все более американизироваться. Трудно точно определить те черты, которые это сотрудничество привнесло в творчество Одри, так как те фильмы, где она снималась у названных режиссеров, должны были соответствовать требованиям крупнейших студий, финансировавших их, и не выходить за рамки представлений и вкусов американского зрителя.

Падение кассовой популярности Марлен Дитрих, продолжавшееся до тех пор, пока она не вписалась в американский шаблон, сыграв роль «королевы» салуна «Последний шанс» в фильме «Destry Rides Again», показывало те опасности, с которыми сталкивались здесь европейцы. Одри же была одной из них. Гарбо решила эту проблему радикально: она ушла из кино. Когда оглядываешься на такие фильмы, как «Римские каникулы», «Сабрина» и даже «Забавное личико», то ощущаешь художественную утонченность, которую их создатели сумели привнести. Стэнли Донен, хотя и родился в Южной Каролине и всегда оставался настоящим американским парнем до мозга костей, тем не менее не замыкался в узких рамках и проявлял склонность ко всему европейскому. В шестидесятые годы ему пришлось обосноваться в Англии и снимать фильмы там.

Почва Голливуда до той поры не взращивала дарований, подобных таланту Одри. Они чаще встречались на европейском континенте. Она встретила своих первых режиссеров европейского происхождения (или «европеизированных») свежестью чувств и доверием, а они, в свою очередь, оценили качество того материала, который попал им в руки, почувствовали его соответствие их собственным культурным ценностям и сумели предельно его использовать. При этом они понимали, что Голливуд меняется. Новое поколение молодежи требовало своих идолов: Брандо, так рано ушедшего Джеймса Дина, Монро, Элизабет Тэйлор, Синатру. Вскоре начнут снимать фильмы, которые будут отражать грубую реальность американской жизни такими способами, которых всегда избегала «фабрика грез». Одри, вероятно, и не осознавала этих перемен.

Съемочная группа «Смешной мордашки» в апреле 1956 года выехала в Париж для основных натуральных съемок. Одри и Мел остановились в отеле «Рафаэль»,

который стал их домом на несколько месяцев. Вскоре Мел начал сниматься в фильме Жана Ренуара.

Маргарет Гарднер, в прошлом «свободная писательница», была европейским агентом Одри по общественным связям. Она вспоминает, как была удивлена, оказавшись в гостиничном номере Ферреров. Почти вся казенная мебель была вынесена и заменена мебелью Мела и Одри. Они совершенно изменили стиль и атмосферу комнат. Картины, ковры, накидки на диваны и кресла, настольные лампы, постельное белье, вазы, подушки, столовое серебро, хрусталь, скатерти, графины и подносы – все хранилось в Швейцарии, ожидая того дня, когда у Одри и ее супруга появится свой собственный дом (помимо того гостиничного шале в Бургенштоке, которое они все еще арендовали у Фрица Фрея). Одри решила создавать свой мирок повсюду, где работа вынуждала ее останавливаться надолго.

Этот «дом», который Одри возила с собой, заменял ей семью. Она могла в любом месте распаковать его и заново собрать. Всегда оставаясь педантичной, она хранила пронумерованные списки всего, что ей принадлежало. Одри достаточно было послать телеграмму и указать, что ей требовалось, и ко дню ее приезда мебель была на месте.

В интервью той поры актриса признавалась в «глубинном чувстве ненадежности и неуверенности. Иногда мне кажется, чем больший успех сопутствует вам, тем менее надежно вы себя чувствуете. И это несколько пугает, в самом деле».

Маргарет Гарднер понимала, что так как Одри очень практичная женщина, умеющая менять перегорелые пробки, привинтить новый душ в ванной и отремонтировать почти любой непокорный механизм – в том числе однажды и ее магнитофон, «когда он самым досадным образом сломался в середине интервью», – ритуал размещения своей мебели в гостиничных номерах был для нее одновременно и удовольствием, и утешением.

Гарднер сообщает и о том, как пристально ее клиентка следила за всеми публикациями в прессе: «Она была яркой сторонницей точного соответствия фактам. Время от времени, если возникала необходимость, она исправляла орфографические ошибки даже в черновых набросках...» «Она обладала правом вето на все свои фотографии и на каждый кинокадр, на котором она была запечатлена, – рассказывает Гарднер, – и она этим правом пользовалась». Одри никогда не давала интервью в ходе съемок в павильоне или «на натуре», но это диктовалось ее желанием не отвлекаться от дела, а отнюдь не каким-то высокомерием. «Я никогда не слышала от нее ни одного грубого слова и не была свидетельницей того, чтобы она кого-то ругала на людях», – вспоминает Маргарет Гарднер.

Весной 1956 года в Париже было не по сезону холодно и дождливо. С холодной и мрачной улыбкой Стэнли Донен вспоминает, как он приказал пожарникам пускать воду из шлангов, изображая дождь в парке Тюильри, для того, чтобы отснятый накануне материал соответствовал тому, что они собирались снимать в «редкий не дождливый день. Дождь шел двенадцать из четырнадцати дней, в течение которых проводились натурные съемки».

Когда из-за дождя приходилось прекращать съемку, Одри спешила в балетную студию Парижской Оперы на уроки по кинохореографии. Съемочная же группа редко оставалась на одном месте более нескольких часов, необходимых для того, чтобы установить камеру и произвести съемку. Даже при статистах, изображавших настоящих «мелькающих мимо прохожих» и отгонявших туристов и любопытных от съемочной площадки, было нецелесообразно долго оставаться на одном месте. Это было накладно. Начинался туристический сезон, и закрытие любой парижской достопримечательности стоило астрономических денег, даже если туристы не допускались туда всего несколько часов. «Это был самый ненадежный

режим съемки, с которым мне когда-либо приходилось сталкиваться, – говорит Донен. – Точно так же, как и при работе над „Римскими каникулами“.



Без потрясающей точности Одри это не удалось бы делать так удачно. И когда она танцевала на одной из набережных Сены на фоне Большого Дворца, ей приходилось не только выполнять все танцевальные движения, но и синхронизировать движение губ с записью песни».

Самый впечатляющий эпизод в «Смешной мордашке» – это серия демонстраций, каждая из которых завершается стоп-кадром, где Одри показывает коллекцию моделей от Живанши на фоне вокзала, цветочного рынка, Лувра и так далее, а Астер в это время имитирует работу фотографа из журнала мод, которой его научил Ричард Эйвдон. Стоп-кадры с Одри «сами по себе волшебные мгновения, схваченные на лету». Она стала такой профессиональной «фотомodelью», что в последнем кадре этого эпизода, где она появляется из-за статуи «Крылатой Победы» (Ники) наверху большой лестницы Лувра и бежит вниз по ступенькам с красной вуалью, развевающейся подобно ее собственным крыльям богини, именно Одри говорит Астеру, когда нужно снимать. «Я до смерти боялась упасть с этой лестницы и сломать себе шею, – вспоминает она позже, – высокие каблуки, все эти ступеньки, длинное

платье Живанши. Слава Богу, Фред снял меня за один раз... или Эйвдон?... или Стэнли Донен? О, я забыла кто!» Реальный Париж и кинофантазия слились для нее воедино, и именно так все это и предстает в фильме.

За год до того Астер снимался в фильме «Длинноногий дядюшка». Это история маленькой девочки-сиротки, узнавшей, что ее покровитель, в которого она влюбляется, по возрасту годится ей в дедушки. Так совпало, что его партнершей по тому фильму была Лесли Карон, одно время считавшаяся «альтер эго» Одри. Но достаточно сравнить фильмы, чтобы увидеть, что он больше теплоты проявляет к Одри. К Карон он проявляет слегка насмешливое благоволение, милое, покровительственное. Между ним и Одри больше теплоты, больше шаловливости. Их отношения взаимоотношительные. О плотской любви здесь не могло быть и речи, но романтическая привязанность так часто слишком близко подходит к опасной грани. В сцене, где они обсуждают философию «эмпатикалистов», Одри сохраняет весьма серьезный вид, а Астер говорит с насмешливым скептицизмом. Потом он внезапно прикасается губами к ее щеке. «Я поставил себя на ваше место, – поясняет он лукаво, – и почувствовал, что вы хотите, чтобы вас поцеловали». Вот и все, это всего лишь мгновенная близость, но она как бы намекает на то, что могло бы быть между ними.

Признание Одри в любви к Астеру точно таким же образом пропускается через защитный фильтр стилизации. Когда они кружатся в объятиях друг друга, она поет отрывок из «Это чудесно»: «Ты сделал мою жизнь такой прекрасной! Так почему же тебя удивляет моя любовь к тебе?» Слова восполняют то, что не может быть сделано. Атмосфера этой сцены как бы устраняет разницу в возрасте. На рекламных плакатах к этому фильму использовалась фотография Одри, сделанная Эйвдоном.

Выключается инфракрасное освещение, и мы видим Одри. Это романтизированный намек на ее портрет:

глаза, нос и губы. Фильм в самом прямом смысле слова представляет собой «фотосъемку любви», сделанную с высочайшим изяществом и совершенством.

Те «семь потов», которых потребовало все это совершенство, остаются за кадром. Самый романтический номер оказался и самым трудным при съемке. Место выбрали заранее: маленький охотничий домик на лугу у Шантильи, который искусно замаскировали под сельскую часовню. Целый акр специально выращенной травы был выстлан в этом сказочном уголке с его рекой, полевыми цветами, торжественными лебедями, скользящими по водной глади словно специально для того, чтобы увидеть, что тут происходит.

Как только съемочная группа установила освещение и кинокамеры, все пошло не так, как надо. Недавние сильные дожди пропитали дерн влагой. Одри и Астер, вальсируя, часто оказывались на голой земле, лишь слегка подкрашенной зеленой краской и немного затуманенной специальными фильтрами на линзах камер. Эти голые места были хорошо заметны, если присмотреться повнимательнее. Вместо легкого танца мечты получалось нечто неуклюжее. Несколько раз поскользнувшись и зацепившись за что-то, Одри рассмеялась: «Я двадцать лет ждала возможности потанцевать с Фредом Астером, и что же я теперь имею? Брызги грязи в глазах!» Еще одно препятствие возникло из-за... нижнего белья Одри. В то время, как они с Фредом вальсировали на «лужайке», короткое белое свадебное платье от Живанши изящно вздымалось вверх достаточно высоко и можно было заметить розовые трусики Одри. Чтобы избежать цветового диссонанса, Донен остановил съемку. Ассистент режиссера гнал машину восемь миль до Шантильи, остановился у какой-то лавчонки, буквально влетел в нее и купил там пару белых трусиков детского размера для

кинозвезды. Таким образом под туалетом Живанши, стоившим несколько тысяч долларов, на Одри в этой сцене были трусики за 98 центов.

Баронесса ван Хеестра жила в Париже, но она редко приходила смотреть, как снимается в кино Одри с Астером. Однажды баронесса присутствовала на съемке сцены на Монмартре. Одри, заметив, что девушка из съемочной группы дрожит от холода, сняла с себя куртку с подкладкой из овчины, которую накидывала поверх легчайших «творений» Живанши, и набросила ей на плечи. Баронесса выразила свое недовольство на голландском. Одри в ответ лишь рассмеялась.

Посещение баронессы было примечательно не только как проявление материнской заботы. Это был один из тех редких случаев, когда дама с жестким и строгим лицом согласилась дать интервью. Возможно, тот факт, что репортер работал на «Крисчен Сайенс Монитор», светский орган, представляющий религию, последовательницей которой считала себя баронесса, стал причиной наиболее откровенных ее высказываний о недавней войне. Она решительно отвергает все слухи о том, что была героиней Сопротивления.

Волни Херд из «Монитора» характеризует баронессу как «очаровательную, гордую даму с „энергичной“ прической седых волос, ясными голубыми глазами, которые выглядят таким контрастом по сравнению с темными глазами Одри... она выражает собой саму сущность благородной женщины». И Херд далее продолжает: «Мы беседовали о годах войны». «Нам удалось все это пережить в общем неплохо, – сказала мать. – Видите ли, вместо того чтобы впасть в депрессию, постоянно представляя жуткую картину оккупации, я, за какую бы работу ни принималась, всегда делала ее так, словно не было и нет никакой войны. И вы поразились бы, узнав, насколько это позитивное отношение помогало развеять жуткий гипноз войны, так, что мы самые разные

вещи получали в нужное время и из самых неожиданных мест».

Херд комментировал ее слова: «Миссис Хепберн бросила на меня пронзительный взгляд, но глаза ее при этом улыбнулись. И по ее взгляду я понял, что миссис Хепберн выражает свое убеждение в том, что жизнь духовна и что у человечества есть силы и возможности не позволить диким случайностям, какими бы чудовищными они ни были, нарушить гармонию этой жизни».

Возможно, это несколько «ревизионистский» взгляд на воспоминания баронессы о военных годах, почти в такой же мере пересмотренный и отполированный, в какой были стерты из памяти и из прошлого те профашистские чувства и устремления, под письменным выражением которых она ставила свое имя в предвоенные годы.

СТРЕССЫ И НАПРЯЖЕНИЕ

Работа над «Смешной мордашкой» завершилась в июле 1956 года, но отдыха для Одри не предвиделось. Фильм Билли Уайлдера «Любовь в полдень» был практически готов к съемкам. У Одри был небольшой перерыв – не более, чем несколько затянувшийся уик-энд, – который она провела в Бургенштоке перед тем, как вылететь в Лондон повидаться с друзьями. А там надо было уже возвращаться в Париж.

Прошел слух, что, дескать, актриса намерена принять швейцарское гражданство, чтобы не платить налогов в Англии. Британские налоги были самыми высокими в Европе. С людей со столь крупными доходами, как у Одри, скоро будут брать 98 процентов от заработка. Одри со смехом отмахивалась от этих слухов, заявляя: «Я вполне довольна своим британским паспортом». Это, однако, не совсем соответствовало истине. Она не отказывалась от своей принадлежности английской нации, но тем не менее

оформляла документы, подтверждающие, что Швейцария – место её постоянного проживания. Тут большое влияние на неё оказал Ноэль Кауэрд. В начале 1956 года Кауэрд был вынужден оставить Англию и обосноваться на Бермудах, пытаясь не платить астрономические налоги со своих доходов. «Ты будешь маленькой дурочкой, если не сделаешь того же», – сказал он Одри. Она, всегда питавшая любовь к странам с холодным климатом, предпочла швейцарские Альпы Карибскому морю. Позднее и Кауэрд стал её близким соседом. Все это означало, что теперь Одри будет жить в Англии не более трех месяцев в финансовом году. Заметим, что со времени «Жижи» её пребывания в Англии делались все короче. Но прибыль от смены места жительства актриса получала огромную.

Мел готовился сниматься в фильме «Сбор винограда» для компании «МГМ». Это была драма с погоней, в которой вместе с ним был занят Пьер Анджели. Съёмки намечены были на студии «Викторин» около Ниццы. На этот раз Одри, занятая на студии «Де Булонь» в Париже, оказалась далеко от него. Она успокаивала себя мыслью, что расстояние между ними не так уж и велико. Они будут каждый день беседовать по телефону, а по выходным встречаться в «Отель дю Кап» в Иден Роке или немного дальше по побережью в Сен-Тропезе.

Накануне первого съёмочного дня Одри принесли телеграмму: «Как гордился бы я и как бы любил, если бы у меня была такая дочь, как Вы. Морис». 86-летний Морис Шевалье играл в этом фильме отца Одри, частного детектива, которого нанимают следить за американским миллионером-плейбоем. Этот детектив не подозревает, что таинственная женщина, за которой ухаживает миллионер, – его собственная дочь. «Было бы разумнее, – говорила позднее Одри, – если бы Гэри Купер играл моего отца, а Шевалье – моего возлюбленного». Это не было бестактностью с её стороны. Ведь даже Уайлдера несколько обеспокоил похотливый блеск в глазах

французского актера, хотя там должно было быть лишь мягкое отеческое сияние.

Пятидесятишестилетний Гэри Купер выглядел старше своих лет. И хотя Купер славился своим немногословием, он оставался страстным поклонником женщин, и его изборожденное, осунувшееся лицо наводило на мысль, что последствия его любви к противоположному полу были уже на виду. Он умело скрывал это пристрастие к флирту под маской сильного, молчаливого мужчины, человека чести, репутацию которого ему создали роли в вестернах и комедиях тридцатых годов, таких, как «Мистер Дидс едет в город». Конечно, существовал и «сексуальный» Гэри Купер, образ которого очень хорошо сумел использовать Любич, но Билли Уайлдер прекрасно понимал, что с разницей в возрасте между Купером и Одри следует обращаться крайне осторожно, чтобы не возникло нежелательных ассоциаций с незадолго до этого опубликованным набоковским романом «Лолита».

К счастью, Уайлдер пришел к выводу, что в фильме можно будет использовать комический талант Купера в том случае, если переделать сценарий вместе с Э. Л. Даймондом наподобие того, который они в 1936 году написали для Любича. В этом фильме Купер играл американского миллионера, семь раз женатого и преследующего героиню Клодет Кольбер. Так же, как и в том довоенном фильме, в «Любви в полдень» Одри отвергает своего Казанову до тех пор, пока он не раскаивается и не исправляется. Только на этот раз вместо воинственного флирта в стиле Кольбер Уайлдер заставляет героиню отвечать на ухаживания невозмутимым спокойствием уверенной в себе школьницы.



Дерзкая лентяйка и прогульщица, Одри весело кокетничает, словно зовет любовь, но в нужный момент всегда оказывается настороже. Купер, конечно, легко «читает между строк» её подросткового кокетства. Он видит, что за всем этим скрывается ребенок. Но вот те уловки, которыми она пользуется совершенно беззастенчиво, чтобы его обезоружить, этот светский лев упускает из виду. Она льстит Куперу, пробуждая в нем мужественность, и в то же время защищается, воспользовавшись лучшими чертами его характера. Впечатление, которое она производит, один критик определил как «ощущение того, что Красная Шапочка пожирает волка». Точно так же, как Грегори Пек в «Римских каникулах» проявил благородство, не выдав проступок принцессы, так и Купер буквально выворачивается наизнанку и в таком виде гораздо больше нравится себе. Путь распутника и повесы приводит его к спасительной и очищающей любви. По крайней мере, так мы можем думать, если захотим.

Этот фильм оказался под обстрелом тех критиков, воображение которых увлекло их далеко за пределы заключительных титров, в тот поезд, который уносил старого повесу вместе с его очаровательной возлюбленной. Что их ожидало? Американскую публику (и цензоров!) следовало успокоить всепримиряющим завершающим титром, который бы совершенно определенно удостоверил, что Одри и Купер поженились. Европейская публика, считавшаяся более искушенной (или развращенной), могла решать сама без подсказок. В любом случае непристойностей и двусмысленностей удалось избежать.

Так же, как он это сделал в «Сабрине», Билли Уайлдер показал Одри, как она должна произносить слова своей роли, и она выполнила все, как полагалось. Особый талант актрисы помог создать одну из самых очаровательных и легких комедий со времен Любича.



Но создание фильма – это не поездка на пикник. И даже пикник в самом фильме, сопровождаемый игрой скрипачей, которых миллионер нанимает всякий раз, чтобы облегчить совращение очередной жертвы, – даже пикник

оказался скорее испытанием, чем удовольствием. Съёмки откладывались поначалу из-за тумана – в августе! – затем из-за комаров, которые отвлекали всех, включая и актеров. Наконец гул самолета, приземлившегося в аэропорту Орли, заставил делать множество дублей. «Никогда ещё работа соблазнителя не была столь тяжела», – воскликнул Купер, в четвертый или пятый раз откупоривая бутылку шампанского, а Одри при этом вгрызалась в очередную куриную ножку, с сожалением думая о том, что повар так и не внял её мольбе класть поменьше чеснока.

Она находила Купера привлекательным мужчиной, хотя едва ли в том смысле, какой он имел в виду. Работа рядом с человеком, который по возрасту годился ей в отцы, переносила актрису в утраченное детство. Шевалье не обладал привлекательностью Купера. Более того, он вообще не вызывал ни в ней, ни в ком-либо другом на съёмочной площадке никакой симпатии.

Шевалье считал, что ему посчастливилось попасть в этот фильм, так как участие в нем помогло вернуть хотя бы тень своей популярности, которую он утратил из-за лояльного отношения к фашистам во время войны: его нельзя было причислить к коллаборационистам, но возникало ощущение, что уж слишком удобно чувствовал он себя в пору нацистской оккупации. Его английский был хорош, пожалуй даже слишком хорош для той роли, которую он исполнял. Уайлдер умолял его «добавить немного французского» в свой акцент. Съёмочная группа считала его скрягой. У Одри возникло ощущение «дежавю», когда она заметила, что Уайлдер не приглашает Шевалье на коктейль в конце рабочего дня, как это в свое время было с грубияном Хамфри Богартом в ходе съёмок «Сабрины».

Когда в 1957 году Винсент Минелли стал делать музыкальную версию «Жижи», все были очень удивлены, что главная роль досталась не Одри, а другой актрисе. Она обычно объясняла это тем, что оказалась связана

контрактом и не смогла принять участие в постановке Минелли. Но это была не единственная причина, по которой эту роль получила Лесли Карон. Одри не хотела работать рядом с Шевалье, который должен был играть роль дядюшки Оноре. С чисто профессиональной точки зрения она восхищалась им. Но она и не могла не восхищаться! Другое дело – чисто человеческие отношения... Шевалье всегда пытался доказать, что он более сложный и глубокий человек, чем можно подумать, увидев его на экране, а это делало его неприятно высокомерным. Возможно, унаследованное Одри нежелание оглядываться на уже пережитое сыграло свою роль в отказе вновь предстать в образе Жижы.

Во время съемок «Любви в полдень» настроение Одри нельзя было назвать хорошим. В разлуке с Мелом, снимавшимся с Пьером Анджели на юге Франции, Одри впервые по-настоящему поняла, как она зависит от него. Даже со всеми её милыми вещами и безделушками вокруг, номер в отеле «Рафаэль» казался пустым, лишенный его непрерывной невероятной активности: его звонков на Западное побережье и долгих телефонных разговоров с Фрингсом о новых творческих планах, и с импресарио о пьесах для Одри и для него самого; и просто его сплетен, когда он «продирался» сквозь свой многоязычный блокнот с адресами, почти такой же увесистый том, как парижский телефонный справочник. Перед тем как уехать из Парижа, он купил себе йоркширского терьера в надежде, что этот крошечный компаньон скрасит его одиночество. Это была маленькая капризная собачонка, столь же непоседливая, как и её хозяин. У большинства она вызывала раздражение и неприязнь, за исключением Одри, которая обожала ее. Она окрестила её «Феймос» («Знаменитость»), а выводя на прогулку, держала на поводке из ярко-красной ленты длиной в два ярда. Эту привязанность к крошечному созданию легко объяснить тем, что Одри переносила на собачку ту материнскую любовь, которую могла дать

детям, если бы они у неё были. В течение этих месяцев она несколько раз была на приеме у гинеколога, надеясь, что новая беременность будет успешной.

Начинало сказываться и переутомление. Она стала проводить несколько больше времени за коктейлем на вечеринках у Билли Уайлдера и выпивать больше спиртного, чем обычно. Рядом с ней не было Мела, который заменил бы ей бокал виски с содовой на стакан молока. Результаты этого были видны на весах. За неделю Одри потеряла в весе семь фунтов. Вдобавок у неё испортились отношения с руководством отеля «Рафаэль». Видимо, из-за того, что ей перестали подавать её любимый коктейль с мартини. Она переехала в служебную квартиру, а затем в другой отель, где бармен готовил коктейль так, как она этого требовала.

Ее друзьям стало ясно, что в жизни Одри с угрожающей внезапностью образовалась пустота. Она становилась замкнутой. Одри просила, чтобы любая встреча с публикой и прессой подробно обговаривалась заранее. «Она никогда не выходила из себя, – отмечает Генри Роджерс, а Маргарет Гарднер добавляет: – Она намеренно не затрудняла ничью работу, и вы понимали, что для неё главное – дело. Она была очень вежлива с интервьюерами, но беседа не должна была отклоняться от темы – фильма, над которым она работала – и ни в коем случае не касаться её личной жизни». Еще совсем недавно с трогательной кротостью она называла репортера «сэр». Теперь же интервью у Одри чем-то напоминало аудиенцию у королевы.

Отчасти её замкнутость можно объяснить и политическими причинами. В начале осени 1956 года на улицах Парижа начались стихийные выступления в знак протеста против советского вторжения в Венгрию. Советское посольство забросали камнями и петардами. Стало небезопасно ходить по центру города. Один из участников съемочной группы фильма «Любовь в полдень»

был тяжело ранен и скончался в больнице. Одри дали для сопровождения вооруженного охранника. Ей теперь приходилось по дороге на студию обходить стороной более опасные районы. Уайлдер ускорил темп работы, надеясь побыстрее выбраться из Парижа. Мел Феррер уже был в Голливуде, где завершал работу в «Сборе урожая», в фильме, который имел мало шансов на успех, что понимали постановщики, лихорадочно меняя его названия: сперва «Пурпурный (обильный) урожай», затем «Гроза во время сбора урожая». Потом вернулись к «Урожаю винограда». Как только выдавался свободный час, Мел садился за телефон, звонил Одри. Он умолял «МГМ» ускорить съемки, чтобы поскорее уехать к жене.

Ситуация в Париже ещё больше осложнилась после вторжения в Египет британских и французских сил в ответ на национализацию Насером Суэцкого канала. Днем – демонстрации, а по ночам возникали перебои с отоплением. А после того, как Израиль присоединился к антинасеровским силам, появились опасения, что война может перекинуться в Европу. Компания «Юнайтед Артистс» почти ежедневно закупала билеты на самолет для съемочной группы Уайлдера, чтобы в нужный момент её можно было без задержки эвакуировать в Америку. Баронесса ван Хеестра позвонила дочери из Лондона и сообщила, что видела, как первые жертвы войны прибывали в английские порты. Все это напоминало Одри последние месяцы второй мировой войны.

К счастью, ситуация улучшилась ко времени завершения съемок «Любви в полдень». Мел вернулся в Париж из Лос-Анджелеса на самолете скандинавской авиакомпания. Скандинавские страны объявили о своем нейтралитете в связи с египетским конфликтом. События последних недель вызвали настоящий шок у Мела и Одри. Теперь Швейцария становилась поистине спасительным убежищем среди грозных политических бурь. Они должны были присутствовать на лондонской премьерке

«Войны и мира» 16 ноября, но согласились на это при условии, что собранные деньги пойдут на нужды венгерского Красного Креста. «В фильме есть перерыв, – сказала Одри, – давай им хорошо воспользуемся».

По прибытии Одри в Лондон, многие отметили существенное изменение в её внешности. В заголовках газет эти перемены даже затмили тот эпический фильм, который она приехала рекламировать. Мальчишескую причёску, к которой все привыкли в «Смешной мордашке», сменила гладкая, мягкая причёска «пажа» с пробором посередине. Её специально для роли воспитанной студентки в «Любви в полдень» придумала Грация ди Росси. «Я полагала, что публику может утомить мой старый стиль, – объясняла Одри. – Я решила сохранять этот новый облик даже за пределами съёмочной площадки». К этому имел отношение и её возраст. Новая причёска больше подходила двадцатисемилетней женщине.

Неоднозначный прием «Войны и мира» оказался первой неприятностью в её вроде бы беспроблемном восхождении к вершинам славы. Одри ожидала премьеры «Смешной мордашки» с некоторым напряжением. У Мела Феррера также возникли профессиональные трудности, более серьёзные, чем у Одри. Ряд его последних фильмов снимались либо иностранными студиями и не на английском языке, либо если и финансировались американцами, то делались в Европе – в любом случае они были вне основного потока голливудской продукции, которая рождала и вскармливала звезды. Мел приблизился к реальному успеху в «Лили», но это было несколько лет назад. Иными словами, он рассматривался как неплохой актер на главные роли, но не как будущая звезда. Когда у режиссёра Гильберта Уилкокса спросили о шансах Мела стать звездой, он оценил их довольно низко. «Публике не нравятся худощавые мужчины с редкими волосами». (Если только они не умеют танцевать, как Астер.)

Правда, Мел мог завоевать определенную популярность, играя в паре с Одри, но подобные пары были не в традициях Голливуда. Продюсеры считали, что публика проявляет меньше любопытства к супругам-актерам, которые играют в фильме любовников.

По всем названным причинам карьера Мела отнюдь не выиграла от женитьбы на Одри. Дальнейшие события показали, что он профессионально проиграл из-за того решения, которое они с Одри приняли: не позволять работе разлучать их. Во время премьеры «Войны и мира» она сказала: «Будем мы работать вместе или нет, но в любом случае мы сделаем все, что в наших силах, чтобы избежать долгих расставаний. Пока нам это удавалось: всего два месяца друг без друга за два года супружеской жизни».

Многочисленные предложения сниматься, которые получала Одри и которые требовали совета и помощи со стороны Мела, рано или поздно должны были вбить клин в их отношения. Как в сюжете «Рождение звезды»: пока карьера одного идет по восходящей, карьера другого близится к закату.

Рождество 1956 года они провели в Ла Квинте в Калифорнии в доме Анатоля Литвака. Затем надумали поехать в Нью-Йорк, где их уже ожидали режиссёр и работа над телевизионным фильмом, в котором они играли главные роли. Это – роскошная девяностоминутная постановка «Майерлинга» для «NBC». Ее планировали снимать в Нью-Йорке в феврале 1957 года. Одри был назначен гонорар в 157 тысяч долларов – рекордная для того времени сумма за участие в телевизионной драме. Поначалу Одри одолевали сомнения: надо ли ей появляться на телеэкране? Всё-таки она поборолла свои сомнения и согласилась. «Майерлинг» был почти точной копией французского одноименного фильма, который Литвак ставил в 1936 году с участием Шарля Буайе и Даниель Даррье. Фильм имел международный успех, особенно в США. В кинокартине, помимо Одри и Мела, должны были

участвовать Раймонд Мэсси и Диана Виниард. Всего в ней было занято более сотни исполнителей. Включался специальный материал, отснятый Литваком в Вене. Казалось, постановку ждет успех.

Однако эта уверенность оказалась беспочвенной. Мел и Одри были неубедительны в роли любовников. Одри спасала лишь её красота и аристократическое изящество. Критики и не подвергали её достоинства слишком пристальному анализу. Но отзывы об игре Мела откровенно озадачивали. В свои тридцать семь лет (он был всего на два года старше Шарля Буайе в том предвоенном фильме и, без всякого сомнения, по внешним данным гораздо больше походил на кронпринца) ему совершенно не удалось показать ту романтическую страсть, которая была ведущей силой в этой трагической истории любви. Они с Одри вели себя, скорее, как муж и жена, а не как любовники, решившиеся на самоубийство. «Казалось, эти любовники обречены на то, чтобы до смерти надоесть друг другу», – писал один из критиков. Таково было и общее мнение. Даже Литвак почти не отбивался от критики. «Очень трудно заставить Мела грубо с ней обращаться, – объяснял он извиняющимся тоном. – Мне приходилось работать с ним, чтобы заставить его так с ней поступать». Возможно, это и говорило в пользу семейных отношений Ферреров, но вряд ли могло вселить в какого бы то ни было продюсера желание занять их вдвоем в новой постановке. Одри пыталась убедить студию «Парамаунт» снять с их участием экранизацию романа Томаса Вульфа «Оглянись на дом свой, Ангел». После «Майерлинга» студия сразу же отклонила это предложение, тактично пояснив, что, по их мнению, роль Лоры слишком незначительна для звезды такой величины, как Одри.

Сама же Одри, проявив здравый смысл и проницательность, отвергла целый ряд предложений. Среди них была и экранизация «Смутной улыбки»; и роль монахини Марии, которая становится гувернанткой

семерых детей. Опять она отвергла «Дневники Анны Франк», хотя настойчивый Джордж Стивенс привез с собой отца Анны, от рассказа которого у Одри буквально разрывалось сердце.

Кинозвезды чаще отклоняют предложения сниматься, чем принимают. Это вполне естественно, и Одри не была здесь исключением. В случае же с «Зулейкой Добсон» инициатива исходила от Одри и была отвергнута. «Зулейка» – это сценическая версия сатирической повести Макса Бирбома, действие которой происходило в эдвардианскую эпоху. В ней рассказывалось о красавице, которая так околдовывает студентов Оксфорда, что они совершают массовое самоубийство из-за нее. Диана Чиленто, исполнительница главной роли в лондонской музыкальной версии повести, не смогла получить «зеленую карточку», дававшую право работать в США, а Одри очень привлекла мысль вернуться на Бродвей в этой роли. Она все ещё мечтала о сценической карьере, которая могла бы развиваться параллельно с её работой в кино. Она надеялась, что режиссёрский талант Мела там быстрее найдет себе применение, чем в голливудских фильмах. Но она поставила одно условие: ее партнером должен быть Лоуренс Харви.

Литовец по происхождению, Харви получил английское воспитание, усвоил британский стиль и приобрел репутацию хорошего актера. Одри видела его в англо-итальянском фильме «Ромео и Джульетта», где он ей понравился, но особенное впечатление произвела его игра в фильме «Я – камера». Два года спустя, сыграв в фильме «Комната наверху», он сделался всемирно известной звездой. Харви нравился Одри потому, что чем-то напоминал Мела Феррера: он был уверен в себе, остроумен, иногда и резок, и жесток. Талант его был не очень велик, но бесспорен, хотя Харви и не имел того таинственного обаяния, которое необходимо настоящей звезде. Была в нем и способность нравиться умным

женщинам. Он не отличался и особой сдержанностью в разговоре. Сама Одри, как уже говорилось, редко употребляла слова, более грубые, нежели: «Черт возьми!» или «Ах, чтоб его!..», – но её не шокировали мужчины, пересыпавшие свою светскую болтовню нецензурными словами. Ее собственный отец, как и всякий истинный ирландец, неплохо владел подобным языком. Ее не отпугивала и злобная резкость Харви, она прощала ему его нарциссизм.

Было бы интересно посмотреть, что бы им с Харви удалось сделать из «Зулейки», но – увы! – Джеймс Вульф, продюсер этого фильма, наставник Харви, наложил вето на этот проект, приведя совершенно неопровержимое объяснение: главной в сюжете является женская роль, которая неизбежно оттеснит на второй план его протеже. Если кому-то подобное основание покажется слишком тривиальным, напомним другой случай. Рекс Харрисон отказался участвовать в постановке «Пигмалиона» только из-за того, что ей дали название «Леди Лайза». Согласился он лишь тогда, когда название стало другим – «Моя прекрасная леди».

В то же время планы Мела стать независимым режиссёром или продюсером также не приносили пока никаких плодов. Он согласился поставить драму, очень сходную с «Урожаем винограда» по сюжету и общей атмосфере, под названием «Черная дева с Золотой горы». Название понравилось Луэлле Парсонс, которая рекомендовала подписать контракт с восемнадцатилетней франко-итальянской актрисой Жаклин Сассар. Она познакомилась с ней в Ницце и сразу же почувствовала симпатию. Но проект по каким-то загадочным причинам застопорился и был продан К. Риду, но фильм так и не был снят. Затем прошел слух, что Мел будет ставить фильм «Венера с кошкой» с участием Брижит Бардо. И из этого, конечно, ничего не вышло. Та же участь ждала и

достаточно ненадежное предложение поставить на Бродвее пьесу Сесили Битона «Девушки Гейнсборо».

Тогда Мел согласился на участие в фильме «И восходит солнце», который должен был сниматься сначала в Мадриде, затем в Мехико и в колониальной городке Морелия. Это определило и планы Одри. Они оказались очень просты: она решила в течение года ничего не делать. Ее заявление об этом и известие о том, что она будет сопровождать Мела в Мехико, дали повод предположить, что Одри ждет ребенка. «Нет, нет, – возражала удивленная Одри, хотя и напрасно, – никто бы не поехал в такое место, как Мехико (чтобы рожать ребенка)». И как бы в раздумье она добавила: «До сих пор мы с Мелом много работали и проводили жизнь в гостиницах... Мы уже женаты два года, но у нас все ещё нет собственного дома. Для счастливого брака необходим домашний очаг».

Истина же заключалась в том, что Одри все больше запутывалась в паутине различных обязательств. Как она ни пыталась, но не могла вырваться из этой сети и свободно устраивать свою жизнь независимо от планов кинопроизводства и режима съемок. По своему характеру Одри была склонна к жизни в узком семейном кругу. А у неё практически не было личной жизни;

не было места, которое она могла бы называть домом; не было детей – основы любой семьи. А время шло... Одри прекрасно понимала, что с каждым годом, полностью посвящаемым кино (а это – такая работа, которая не рассчитана на то, чтобы её надолго прерывали беременность, роды и уход за ребенком), она сокращает для себя радостный период материнства. Кроме того, существовали и какие-то медицинские проблемы, суть которых она никогда не разглашала.

Потому не стоило особенно сожалеть, что не нашлось фильма на то время, пока она сопровождала Мела в Мехико, а затем вглубь материка, туда, где иностранцев, любивших чистый воздух и горы, ожидали самые

современные и разнообразные удобства. Именно из номера 152 отеля «Сан Хосе» в Морелии она послала письмо Роджеру Иденсу, не датированное, но, вероятно, написанное в середине апреля 1957 года. "Как я счастлива и какое облегчение чувствую, – такими словами оно начиналось. – Я говорю «облегчение» из-за того жуткого страха, который испытала благодаря журналу «Тайм». Одри, несомненно, имела в виду рецензию на «Смешную мордашку», появившуюся в апрельском номере журнала. Статья открывалась крайне двусмысленным сравнением фильма, в который Одри вложила так много труда, надежд и своих дарований певицы и балерины, с одним из тех мюзиклов «в техниколоре», которые неуклюже движутся к кульминационной сцене бракосочетания, подобно решительной, но явно перегруженной нарядами невесте. Продолжалась статья в ничуть не менее зловещем тоне: "(Возникает) предположение, что Одри Хепберн на самом деле всего лишь подделка, способная носить лишь поддельные драгоценности. Что-то подобное рекламе: «Одежда для женщины, которую не интересуется одежда». Но затем журнал несколько смягчил свой скепсис, сменив его на не лишнее ворчливых интонаций, но тем не менее искреннее восхищение, успокоив этим тревожное сердцебиение Одри: «Она не просто от начала и до конца фильма сохраняет свое светлое, прозрачное совершенство; ей также удается исполнить несколько милых танцев (хотя и не с Астером) и неплохо пропеть своеобразным речитативом с нотками абсента в нем и древесного спирта – в нижних его регистрах». Эта рецензия, выглядевшая почти пародией на стиль «Тайм», была прохладнее, чем можно было бы надеяться; но в целом она действовала успокаивающе. Все другие авторы не скупилась на восторженные похвалы.

После просмотра окончательного съемочного варианта «Любви в полдень» первые же оценки убедили ее: успех фильму обеспечен. Письмо Роджеру Иденсу

отражает спокойствие и удовлетворение жизнью, вернувшись к Одри: «(Это место) – селение из разбросанных по склону домиков и сада из бугенвилли, герани и деревьев – можно есть салаты и пить воду! Жаркое солнце – днем, холодные ночи и, конечно, высота, благодаря которой чувствуешь себя на миллион долларов. И что мне больше всего нравится – это отсутствие телефона. Великолепное место для настоящего отдыха. Р. S. „Знаменитость“ (имя собачки прим. ред.) его очень любит. Может бегать по саду целый день».

ЗОЛОТАЯ ВУАЛЬ

Будучи в Нью-Йорке в январе 1957 года, Одри дала письменное согласие сниматься в фильме, который ей буквально навязывал Курт Фрингс. Он назывался «История монахини», а ставить его должен был Фред Циннеман.

Условия контракта были весьма выгодны: 200 тысяч долларов, плюс десять процентов от общего кассового сбора, начиная с того момента, когда окупится её гонорар. Одри в полной мере воспользовалась своим статусом звезды. Она потребовала, чтобы её «родительская» компания «Ассошиэйтед Бритиш» гарантировала ей выплату гонорара даже в том случае, если «История монахини» провалится в прокате. И она добилась этого.

«История монахини», которую собиралась ставить студия «Уорнер Бразерс», была основана на романе Кэтрин Халм, в прошлом адвоката по профессии. Сюжет книги отражал жизнь реальной монахини, принадлежавшей к небольшому бельгийскому ордену сестер милосердия, которые выполняли свою миссию среди прокаженных в Бельгийском Конго. Она оставила свой орден в самом начале второй мировой войны, чтобы участвовать в бельгийском Сопротивлении. Тема и книги, и фильма – конфликт между требованиями совести и монашеского

послушания. Святость религиозных обетов проверяется испытаниями земного мира и оказывается фальшивой. Сестра Лука, так её зовут в романе, решает жить для себя самой, а не для Христа и не для церкви. Вполне понятно, что книга вызвала неудовольствие в верхах католической церкви. И это была далеко не самая лучшая реклама.

Роман попал в руки Циннемана необычным путем. Гэри Купер прислал ему книгу в благодарность за то, что поставленный Циннеманом фильм «Ровно в полдень» возродил былую славу актера и жанра, в котором был сделан фильм. Признавая кассовые возможности будущего фильма, руководство «Уорнер Бразерс» поначалу настороженно отнеслось к замыслу Циннемана. Католическая церковь могла серьёзно повлиять на прокатную судьбу фильма. Мнение студии изменилось после того, как Одри заявила о своем согласии сниматься. Может ли такая кинокартина стать менее богохульной, если в ней будет играть Одри Хепберн? Конечно, нет! Но может ли она стать прибыльной? Конечно, да!

Очень часто высказывается мнение, что Одри согласилась на участие в этом фильме потому, что её привлекла параллель с её собственным детством в разоренной войной Бельгии и ролью сестры Луки в сопротивлении фашистским оккупантам. Но это – заблуждение. Так же, как и в случае с «Дневниками Анны Франк», Одри считала, что не вправе выступать в роли реальной героической личности. Интерес актрисы к истории монахини объясняется иными причинами. Автор книги Кэтрин Халм была комендантом лагеря для перемещенных лиц, созданного в послевоенной Германии UNRRA. В этот лагерь и приехала Мари-Луиз Абэ, гражданская медсестра, ставшая прототипом Луки, а весь роман вырос из тесной дружбы, возникшей между двумя женщинами. Для Одри участие в экранизации книги было своеобразной данью благодарности людям, которые спасали человеческие жизни, в том числе, возможно, и её

собственную, в первые месяцы после окончания войны. Последние сомнения Одри отбросила, когда ей сказали, что в фильме не будет военных сцен. «Это меня устраивает», – заметила Одри, все ещё сохраняя свое нежелание говорить об этих страшных годах.



Одри не очень беспокоилась из-за того, что ей предстоит играть католическую монахиню, нарушающую свои обеты. Для Одри всегда самым важным была совесть, а отнюдь не догмы. В любом случае, заверили ее, фильм трудно будет создать без согласия и (на это тоже выражалась надежда) без поддержки свободомыслящих деятелей церкви. Циннеман и его продюсер Генри Бланке начали поиск «научных консультантов», которые бы познакомили Одри с религиозными обрядами и обязанностями католической монахини. Устраивало актрису и отсутствие секса в книге и сценарии. Сестра Лука отвергает телесные притязания хирурга доктора Фортунати, работающего в больнице бельгийской миссии. И из этого сопротивления рождается сюжетное напряжение. Первоначально роль доктора Фортунати предназначалась для Жерара Филиппа, но он отказался от нее: роль показалась ему недостаточно крупной. Ив Монтан запросил ещё больший гонорар, чем получала Одри. Джек Хоукинс, на котором остановила свой выбор сама Одри, не смог принять это предложение по другим причинам. В конце концов решено было отдать эту роль

Питеру Финчу, которому только что исполнилось сорок лет. Он показал себя неплохим исполнителем главных ролей в фильме «Город, похожий на Алису» и в нескольких других приключенческих картинах.

Нет никаких свидетельств того, что эта роль предлагалась Мелу Ферреру, хотя он вполне подходил для нее. Руководство студии «Уорнер Бразерс», вероятно, опасалось, что необходимое эротическое и духовное напряжение не возникнет в том случае, если звезда, исполняющая роль монахини, является женой актера, играющего её возможного соблазнителя. Кроме того, у Феррера была другая и, с его точки зрения, более важная цель, к которой и Одри имела непосредственное отношение.

В конце осени 1957 года в телеграммах Циннемана, присылавшихся ему и посылаемых им, говорится о растущем нервном напряжении Одри. Оно было связано не с началом съемок фильма, назначенных на январь, а со сроком их окончания.

У актрисы была причина для тревоги. От завершения съемок «История монахини» зависело начало работы над фильмом, который, как рассчитывала Одри, сумеет поднять творческий престиж мужа. Речь шла о картине «Зеленые особняки». Она должна была студии «МГМ» один фильм за то, что разрешили Роджеру Иденсу и Стэнли Донену снимать «Смешную мордашку» на «Парамаунте». И Одри лично встретила Солом Зигелем, руководителем отдела кинопроизводства на студии «МГМ», и сообщила ему, что примет участие в «Зеленых особняках», если режиссёром будет Мел Феррер. Это была её щедрая плата за ту поддержку, которую оказал ей Мел в первые годы пребывания в Голливуде. Теперь она использовала свою славу, чтобы оказать поддержку фильму, который студия «МГМ», откровенно говоря, ни в грош не ставила. Этот проект был мимоходом упомянут в интервью, которое Одри и Мел давали Хедде Хоппер в августе 1957 года.

Мел Феррер спросил Хоппер: «По вашему мнению, Одри сможет сыграть Райму в „Зеленых особняках“?» В опубликованном варианте интервью журналистка ответила: «Я сказала ему, что никогда об этом не думала, но по моему мнению, она – единственная, кто может сыграть эту роль». Это была довольно лестная характеристика, но Хоппер добавила: «Но ей придется сняться в этом фильме до того, как у неё появится ребенок. В облике Раймы не должно быть ничего материнского». Мел выслушал её в полном молчании. Позже в ходе того же интервью Хоппер спросила Одри: «Когда же у вас будет своя собственная настоящая семья?» И актриса ответила: «Когда-нибудь...» И это могло означать все, что угодно. Истина же состояла в том, что она отчаянно хотела иметь ребенка. И ей причинила боль откровенность Хоппер, которая это признание сделала достоянием всех.

Замечание Хоппер запало в душу Одри и всякий раз всплывало в её воспоминаниях, когда она вступала в конфликт по поводу окончания съемок «Истории монахини». Ведь от этого зависело её будущее материнство.

Сюжетной основой для «Зеленых особняков» послужило очень известное в свое время произведение У. Х. Хадсона о нетронутых цивилизацией южноамериканских просторах XIX столетия. Ученый-натуралист встречается здесь странную и очаровательную девушку Райму, воплощенную душу этих краев и хранительницу её флоры и фауны. Райма – нимфа лесов, – близкая родственница водяной нимфы Ундины. В обоих случаях соприкосновение с существом из иного мира ведет к гибели, хотя на этот раз погибает девушка, которая становится жертвой разграбления её лесов и утраты её девственности.

Героиня фильма мыслилась как создание, обладающее почти ангельской добродетелью и душой, что сразу же исключало из списка претенденток всех известных секс-

богинь. Постепенно история Раймы утратила свою популярность, затем о ней вовсе забыли, и тут предложение Одри сняться в экранизации вновь дало ей зеленый свет. Добившись согласия студии «МГМ» на постановку фильма, Одри и Мел были, естественно, озабочены тем, чтобы не дать интересу руководителей студии угаснуть. Отсюда и это напряжение, эхо которого слышится в телеграмме, посланной из Рима в Голливуд.

«Зеленые особняки» многое значили для Мела в профессиональном смысле. Роль в фильме «И восходит солнце», которая привела их на несколько месяцев в Мексику, не добавила ему популярности, на что он очень рассчитывал. В адаптации хемингуэевского романа, сделанной Питером Фиртелем, образ Роберта Кона, еврея-бездельника и любителя корриды в Испании тридцатых годов, был лишен тех семитских черт, которые делали сто ярким и полнокровным. Мел в трактовке роли остался практически ни с чем, если не считать, как сказал Фиртель, «комплексующей отчужденности». Правда, Мел внес свой вклад в эту постановку тем, что предложил французскую певицу на роль проститутки. Как только съемки фильма «И восходит солнце» завершились, Мел и Одри поехали в Европу, где Мел должен был сниматься в обреченном на провал фильме под названием «Фрейлейн» в постановке Генри Костера. Действие картины разворачивалось в Восточной Германии. Фильм финансировался «замороженными» немецкими марками. В этой ленте также снималась Дана Винтер в роли дочери греческого профессора, которую вызволяет из борделя послевоенный «странствующий рыцарь» в форме американского офицера, не кто иной, как Мел. Его исполнение было охарактеризовано как «сдержанное до степени апатии».

Одри, между тем, не теряла времени даром: все часы, свободные от общения с Мелом, она использовала для подготовки своей роли в «Истории монахини», съемки которой должны были начаться 1 января 1958 года.



По мысли Фреда Циннемана, Одри и двум другим актрисам, занятым в фильме – Пегги Эшкрофт (в роли настоятельницы монастыря) и Эдит Эванс (в роли руководительницы ордена), – следовало провести несколько дней в настоящем женском монастыре, наблюдая и, где возможно, участвуя в монашеской жизни, соблюдая все необходимые ритуалы от утренней молитвы в 5.30 до вечерни и отхода ко сну. Но, подыскивая орден, который позволил бы им это, они столкнулись с различными, порой прямо противоположными монастырскими порядками. Реакция на их просьбу была тоже разной: от решительного отказа до вежливой гибкости. В Париже монахини отличались «либеральностью, умом и мягкостью», по словам Циннемана; в Бельгии были «подозрительны и почти враждебны»; в Италии «противодействие... оказывалось подобно непробиваемой каменной стене».

Одри разделяла стремление Циннемана к правдивости. Она понимала, что «История монахини» – это для неё переход от озорного девичества к зрелой женственности. Она подходила к роли с сосредоточенностью и смирением настоящей послушницы, заучивала латинские молитвы, чтобы ощутить дух

католической мессы. Она изучила каждую деталь монашеского облачения. Капюшон оставлял свободным только небольшой треугольник лица, на котором должен отразиться весь сложный мир чувств. Она исполняла различные обряды в ходе католических церковных служб, произносила молитвы, надевала монашеское облачение, чтобы почувствовать, что испытывает монахиня, появляясь на людях. Одри посещала больницы и наблюдала за монахинями, ассистирующими хирургам в операционной. Она слетала в Лос-Анджелес для встречи с Мари-Луиз Абэ, прототипом образа сестры Луки, и провела с ней несколько часов в доме Кэтрин Халм.

Что касается костюмов, то вряд ли Живанши мог помочь ей. Он дал свое благословение тем наброскам, которые ему показала Одри. Еще не решили окончательно, снимать ли фильм черно-белым или цветным. Циннеман собирался сделать его частично цветным и частично черно-белым: начальные европейские эпизоды снимались в монохроме, а яркие насыщенные краски предназначались для экзотической природы Центральной Африки. Но Джек Л. Уорнер наложил запрет на это предложение. Оно показалось ему излишне эстетским. Он считал, что весь фильм должен быть цветным. Одри предложила Джека Кардиффа в качестве оператора, но потом с радостью приняла кандидатуру земляка Циннемана Франца Планера, с которым ей уже приходилось работать. Он доказал свое блестящее умение обрисовывать женские лица как с помощью цвета, так и в приглушенных обесцвеченных тонах, которые Циннеман собирался использовать для эпизодов в монастыре. Естественному преобладанию в них черного и белого цветов не мог помешать даже могущественный Джек Л. Уорнер.

Одри была уже хорошо подготовлена, когда Циннеман сообщил, что добился согласия бельгийского ордена Сестер Успения во Фруаэнне, пожелавших продемонстрировать свою независимость от монастырской

администрации. В ответ студия «Уорнер Бразерс» положила щедрое приношение в ящик для пожертвований.

Циннеман в своей автобиографии вспоминал, как 2 января 1958 года он «запрягал» своих «монашек»: Одри Хепберн, Пегги Эшкрофт и Эдит Эванс – на четырехдневный «карантин» в три разных парижских монастыря и ещё нескольких актрис, занятых в фильме, в другие монастыри. «Ежедневно в 10.00 утра я приезжал на такси, посмотреть, как они поживают... Зима была чрезвычайно холодная, а монастыри едва отапливались... Все они выходили из своих обителей совершенно синие от холода, но в восторге от того, с чем они здесь столкнулись, и взволнованные тем, как им приходится готовиться к исполнению своих ролей».

Архивы съемочной документации «Истории монахини» показывают, что в это время Одри занимали далеко не только религиозные проблемы. Она требовала заверений, что в Африку её будет сопровождать лучший доктор с современными препаратами. Кроме того, карантинные правила, принятые в Бельгийском Конго, не должны помешать её крошечному терьеру сопровождать её в путешествие. И еще: к её приезду в гостинице «Сабена» в Стэнливиллс, где будут расквартированы члены съемочной группы, должно быть установлено биде. Вероятно, это было единственное биде на всю Центральную Африку в то время.

Последней работой, которую Одри должна была выполнить до отлета на место съемок, были костюмные пробы для цветных камер. «Чудесно!» – гласила телеграмма от Джека Л. Уорнера.

Место съемок стало суровым испытанием для Одри. Туман и холод по ночам грозили легочным заболеванием, а пелена влажной жары, окутывавшая их днем, была не лучше того. Не спасал даже присланный из Голливуда кондиционер, который оказался ещё и увлажнителем. Грозы с проливными дождями прерывали съемки. В

церковных облачениях актрисы чувствовали себя, как в тренажерах для сбрасывания веса. «Могу держать пари, что у всех монахинь под одеяниями только кожа да кости», – говорила Одри, выдавив из себя улыбку. Четыре дня она работало! в колонии для прокаженных, отказавшись от защитных перчаток. В конце рабочего дня Одри ложилась на спину и вслушивалась в ритмические удары барабанов, которыми местные жители вызывали каноэ – «совсем как такси» – для того, чтобы в этих лодках отвезти съемочную группу в Стэнливиллс по рекам, где неуклюже барахтались гиппопотамы, то исчезая под водой, то всплывая в опасной близости от их узких и длинных лодок. И Одри, ухватившись за борт, хихикала, как девчонка на водной прогулке. Она все ещё продолжала курить свои любимые сигареты «Голд Флейкс», и местные носильщики с изумлением качали головами, видя монахиню с мундштуком в зубах. Циннеман объяснил им, что она – «американская монахиня», и они понимающе закивали в ответ.



Участников фильма интересовал вопрос: как поладят между собой Питер Финч и Одри? Репутация Финча – бабника и крутого мужчины – делала его похожим на своего героя, доктора Фортунати, о котором другой персонаж фильма говорит сестре Луке: «Даже на мгновение не надейся, что твое облачение будет для тебя защитой. Он самый настоящий дьявол». Но подобно Фортунати, Финч был знатоком в этой области. Возможно, он решил, что сосредоточенность Одри на своей роли (она даже попросила, чтобы выключили пластинку с записью джаза во время перерыва, так как монахине не пристало слушать подобную музыку) настолько искренна, что она не может быть возлюбленной.

Роль Фортунати можно назвать ключевой. Он грубовато откровенно говорит сестре Луке: «Я видел, как приезжают и уезжают монахини, и я должен вам сказать: вы на них не похожи. У вас нет призвания». Финч

включает в эту короткую, но принципиально важную сцену всю личностную силу, которой она требует от актера. Он использует свой великолепный голос как скальпель, как бы отсекая все чужеродное в женщине, посвятившей себя целомудрию и – самому труднодостижимому – послушанию. Это была самая драматическая сцена из всех сыгранных Одри.



К глубочайшему разочарованию авторов светской хроники, между Финчем и Одри не возникло никаких отношений. Она хранила верность Мелу. «К Одри я питал лишь уважение, – признавался Финч позднее и, неосознанно противореча словам своего героя в фильме, добавлял: – У неё не было времени на романы. У неё было призвание».

Одри удалось избежать опасностей для здоровья, которыми печально славилось Конго. Она лишь один раз обратилась к врачу, когда ласкавшаяся к ней обезьянка в порыве чувств слегка укусила ее. Болезнь настигла её после возвращения в Рим, где начались павильонные съемки. Здесь её свалила почечная инфекция. Однажды ночью она проснулась от жуткой боли, в поту в своем номере в отеле «Хасслер». Врачи обнаружили камни в почках. И как всегда, актрису беспокоили муки совести больше, чем физическая боль. Она никак не могла выбросить из головы те астрономические суммы, которые стоит компании «Уорнер Бразерс» каждый день, проведенный ею в постели рядом с её любимой лохматой

«Знаменитостью». В посланиях из Голливуда становилось все меньше сочувствия и все больше раздражения, так как пауза в работе вызвала настоящую панику: ведь придется остановить съемки до выздоровления актрисы. Одри понимала, что из-за этого съемки фильма могут затянуться и поставят под сомнение весь проект «Зеленых особняков». Мел прилетел к ней, проведя два месяца в изучении Венесуэлы, Британской Гвианы и Колумбии.

Лихорадка у Одри усиливалась. Из Лондона приехала мать, а из Гааги – её сводный брат Ян ван Уффорд. Циннеман бросил взгляд на дородного молодого голландца, столь не похожего на свою знаменитую родственницу, и дал ему роль в массовке. К счастью, кризис миновал. Одри вернулась бледная, как и полагается монахине, в великолепные декорации монастыря, созданные Александром Траунером. Участники массовки, набранные из римского балета, показали свое профессиональное изящество, исполняя монастырские обряды, а потомки древнейших и знатнейших династий «отдавали в аренду» патрицианское благородство своих лиц для крупных планов за чисто символическую плату.



Вновь просмотрев «Историю монахини», когда работал над мемуарами, Фред Циннеман был поражен тем,

как удачно Одри передает одновременно и движением, и голосом те скрытые чувства в сестре Луке, которые заставят её стремиться к светской жизни. Режиссер признает, однако, что сделал ошибку – и благодаря ей лишил Одри, может быть, ещё более интересного аспекта роли, не показав нужным образом тот отпечаток, который оставили у героини прошедшие семнадцать лет. "Ни единой пряди седых волос не видно, когда волосы выбиваются у неё из-под монашеского плата (в конце фильма)".

Основные съемки завершились летом 1958 года в Бельгии. Одри могла теперь почувствовать себя свободной, гулять, загорать, не думая о режиссёрских запретах. Она вылетела в Калифорнию. У неё было четыре недели на отдых. А там – опять работа. Ее ждал фильм «Зеленые особняки».

Одри обнаружила, что настроение на студии «Уорнер Бразерс» подавленное. В главном офисе студии просматривали отснятые материалы «Истории монахини» и были недовольны увиденным. Фильм показался слишком затянутым, мрачным, с недостаточно напряженным сюжетом, с избытком документальных подробностей из жизни монахини. Это обескуражило Одри и Циннемана. Столько выдержано испытаний, неудобств при создании фильма! А теперь люди, сидевшие в кабинетах и конференц-залах, пытались решать за публику.

Циннеман вспоминает день премьеры фильма в Нью-Йорке. Для неё выбрали «Рейдио Сити Мьюзик Холл», огромный зал, более напоминающий гробницу Цезаря, чем кинотеатр. Режиссер и исполнители главных ролей собрались наверху выпить коктейль. Кто-то выглянул на улицу и крикнул: «Посмотрите!» Очередь образовалась на боковой улочке и продолжала расти, хвост её завернул за угол. «История монахини» стала одним из самых кассовых фильмов всех времен, и Одри до конца своих дней получала с этого фильма приличные дивиденды. Это был

самый выгодный фильм из всех, в которых она когда-либо снималась.

Оглядываясь назад, можно сказать, что у неё были причины благодарить «Уорнер Бразерс» за то, что студия задержала выход фильма на экраны до июня 1959 года. Эта заминка оказалась благодеянием для Одри. Восторженный прием «Истории монахини» отчасти нейтрализовал тот вред, который нанес её актерской репутации очередной фильм «Зеленые особняки», вышедший в прокат тремя месяцами раньше. Он был первой серьезной неудачей в карьере Одри Хепберн и... в её семейной жизни.

ПУТЕШЕСТВИЕ К ПРОПАСТИ

Перед тем как приступить к работе над «Зелеными особняками» в июле 1959 года, Мел и Одри дали журналистам несколько интервью, которые создавали впечатление, что два человека на все лады расхваливают свое мужество и в то же время в глубине души сомневаются в разумности своего предприятия.

Фильм стоил три миллиона долларов, не намного дешевле «Истории монахини». Сумма кажется просто огромной для столь «элитарной» картины. Студия, открыв свой кошелек для Одри, к Мелу сохраняла холодную сдержанность. Он, конечно, показал себя неутомимым исследователем Южной Америки. Пока Одри снималась в Африке, Мел прошел пять тысяч миль по тем местам, которые описаны у У. Х. Хадсона, пробираясь вдоль реки Ориноко, записывая на магнитофонную пленку экзотические звуки, например рев обезьян уругуато, подобный рычанию льва. Он и его помощники прорубались сквозь джунгли, плыли на выдолбленных из бревен каноэ, летели на прогулочном самолете. Ни о каких натуральных съемках не могло идти и речи просто потому, что в густых зарослях, куда завлекла У. Х. Хадсона его

фантазия, было недостаточно света. Ежедневно на студию «МГМ» самолетом прибывали грузы: редкие южноамериканские птицы, животные и растения, которые могут понадобиться при оформлении съемочных павильонов. Студия постепенно превращалась в ботанический сад и зоопарк. Счета на кормление животных и птиц напоминали отчеты о зарплате актеров второго разряда. Здесь можно было встретить коралловых фламинго (питавшихся только креветками), цапель (предпочитавших проросшую пшеницу), редкий вид гиацинтового попугая-ара, ягуара (он съедал 200 фунтов конины ежедневно) и маленького оленя по прозвищу Маленький Ип. Окрещенный этим именем на съемочной площадке, Маленький Ип стал постоянным спутником Раймы и символом свободолюбивого духа. Так как невозможно было выдрессировать это нервное и хрупкое животное, Маленький Ип провел три недели в доме Малибу, арендованном Одри и Мелом, где, к счастью, очень сдружился со «Знаменитостью». Однажды ему удалось улизнуть на волю, из-за чего руководство студии «МГМ» пережило несколько неприятных часов, опасаясь, что четвероногая звезда будет растерзана злобными терьерами из соседних особняков. Одри шутила, что она – как мама – должна просыпаться по ночам и кормить из бутылочки маленького оленя.

На роль Абея, молодого исследователя, с первого взгляда влюбляющегося в Райму, намечали Энтони Перкинса. Правда, едва ли можно назвать любовью столь неустойчивое и быстро исчезающее видение. Именно Энтони Перкинсу предстояло увидеть в конце концов, как несчастную девушку пожирает пламя жертвенного костра. Мел и Одри специально ездили на Бродвей, чтобы увидеть артиста в спектакле «Оглянись на дом свой, Ангел» и убедиться в том, что он обладает необходимой романтической внешностью. Перкинс успешно прошел этот тест, хотя и был озадачен «Балладой Зеленых

особняков», которую он должен был напевать под аккомпанемент маленькой гитары и которая потом стала притчей во языцех на много лет.

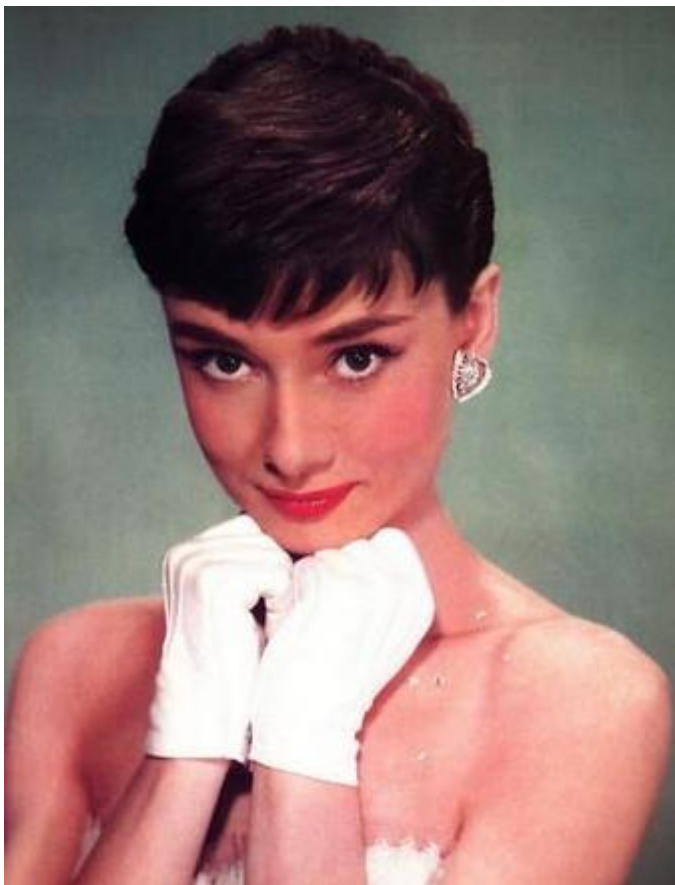
Мел был преисполнен решимостью с помощью «Зеленых особняков» показать Голливуду, какие они с Одри актеры. Он воспользовался услугами танцевальной труппы Катарины Данхем для постановки экзотических танцев;

Вилла Лобос сочинял «первобытную» музыку; а Руфино Тамайо создавал афишу фильма – естественно, изображавшую Одри в роли Раймы. На этот раз, правда, пришлось отказаться от услуг Живанши при разработке костюмов, но ведь то, что носила Одри в этом фильме, едва ли можно было назвать костюмом. Сценарий, написанный Мелом, был в высшей степени поэтичен. Мы впервые видим Райму «прислонившейся к массивным корням огромного дерева. Ее так хорошо скрывают мхи и трава, зеленовато-серый цвет её короткой рубашки сливается с цветом коры и корней, а темная копна её волос настолько сходна с густо-коричневым цветом стволов, что Абель не замечает девушку, а мы лишь постепенно начинаем различать её по мере того, как камера приближается к ней». «Все это очень хорошо, – говорилось в одном из документов студии „МГМ“, – но нельзя ли сделать так, чтобы исполнительницу главной роли было чуть-чуть лучше видно? Мы не можем платить за девушку-невидимку».

Одри беспокоило то, что её будут снимать на широком формате. Она всегда считала, что у неё слишком квадратный подбородок, и знала, что новый экранный формат «полнит» лица актеров. Но испытания незадолго до этого разработанных линз «Панавижн» успокоили ее, так как они не давали никаких искажений. К несчастью, и лесной дух должен время от времени открывать рот и произносить различные реплики. И сразу же нимфа первозданных лесов делалась до смешного банальной,

пытаясь бороться с теми чувствами, в битве с которыми автор сценария явно потерпел сокрушительное поражение. «Здесь я верю во все. В каждый листок, в каждый цветок. В птиц. Это такое ощущение, которое я не могу объяснить». Разумнее было бы и не пытаться.

В ходе подготовки к съемкам Мел так много работал, что к их началу он был уже в состоянии сильного переутомления. Он не только изъездил всю землю вдоль и поперек, но ему также удалось «втиснуться» в фильм, ставившийся на студии «МГМ» под названием «Мир, плоть и дьявол», о троих (он, Гарри Белафонте и Ингер Стивенс), оставшихся в живых после взрыва сверхбомбы, газ от которой распространился по планете и отравил все живое. Но если на экране эти трое вышли невредимыми из всемирной катастрофы, то от отзывов критики они серьезно пострадали. Мелу стало понятно, что его профессиональное будущее зависит от успеха «Зеленых особняков». Но истина была ещё более жестокой. Не ему, а Одри предстояло нести на своих хрупких плечах ответственность за фильм, который, не будь её согласия сниматься в главной роли, никогда бы не был создан.



Возможно, по этой причине так много внимания уделялось любовным сценам Одри и Перкинса. На это создатели картины уповали, как на путь к коммерческому успеху. «Муж Одри Хепберн приказывает другому парню заняться с ней любовью», – так определял это рекламный материал студии «МГМ», возможно несколько грубовато для столь утонченного предприятия. Бедная Одри! Можно представить, с каким недоумением она читала в рекламных заметках приписываемые ей высказывания. «Впервые за все время работы в кино, – „говорила“ Одри, – мне удалось отделаться от своей застенчивости... любовные сцены всегда были трудны для меня. Но так как мой муж направлял и руководил Тони и мною в ходе работы над эмоциональными моментами фильма, то в конце концов все получилось». Кинокритикам (не направляемым и не руководимым Мелом) эти сцены показались столь ходульными, что на встречах, организуемых для прессы, они с трудом подавляли хихиканье. В немом кино рассказ о том, как дитя природы пробуждается для любви под

нежными ласками юного красавца, возможно, и мог бы произвести впечатление своей очаровательной наивностью. Но в конце 50-х годов все это так безнадежно устарело и было чуждо современным вкусам, что даже присутствие Одри с её глазами лани не могло спасти фильм и добиться для него хотя бы сдержанного одобрения со стороны критики.

Особенно резким был отзыв в «Ньюсуик». «Убирайся домой, пташка!» – так был он озаглавлен. Первые же слова с удивительной пронизательностью характеризовали единственную причину, по которой одна из самых замечательных звезд мирового кино согласилась участвовать в этой старомодной причуде: «Одри исполняет свою роль, как верная жена: качает в люльке оленят, подражает голосам птиц, бегаёт босиком в плотной хлопчатобумажной ночной рубашке с распущенными волосами по импортированному студийному лесу. Тони, вприпрыжку бегающий за худенькой девушкой и при этом стонущий о своей неуверенности в её реальности, выглядит крайне глупо». Журнал «Тайм» был ещё более решителен: «Феррер из кожи вон лезет в попытках воссоздать туманную и таинственную атмосферу книги, но, к несчастью, он делает это так, словно пытается обрызгать все южноамериканские джунгли из пульверизатора». «Одри довольно подвижна» – это звучало весьма сдержанной похвалой в адрес актрисы, портрет которой появился на журнальной обложке ещё до премьеры её первого американского фильма. Филиппу К. Шойеру, критику из «Лос-Анджелес Тайме», она показалась «впервые далеко не яркой... бесцветной... и бесполой». «Верайети» резко отрицательно прокомментировал интервью, в котором Мел говорил о «религии природы». Критик из этого журнала заметил, что «Зеленые особняки»... возможно, в том случае получат хороший отклик, если будут разрекламированы как шикарный

фильм о джунглях... псевдопоэтический эпос в духе «Тарзана».



Коммерческий провал «Зеленых особняков» стал очевиден с такой же быстротой, с какой успех «Истории монахини». Одри снималась в фильме Мела ради любви к нему. Она согласилась на главную роль не только наперекор здравому смыслу, но и наперекор своему профессиональному инстинкту, который подсказывал ей, что затея эта бессмысленна. Она проклинала себя за ненужные попытки выглядеть «сексуальной». Ведь, как она сама говорила: «Истина заключается в том, что в кончике моего носа больше сексуальной привлекательности, чем во всем теле у многих женщин. Она не бросается в глаза, быть может, но она есть». В фильме, правда, это было совершенно незаметно.

Злорадство, которым встретила пресса неудачу и растерянность Одри и Мела, выплеснулась из кинорецензий на страницы светской хроники. «Исполнение своей роли» Маленьким Ипом некоторые критики хвалили больше, чем игру Одри. Авторы бульварных статей высказывали предположение, что скоро олень будет разгуливать в темных очках и вести переговоры с продюсерами о новом контракте. Прочитав это, Одри даже

смогла выдавить из себя слабую улыбку. Зато весело и беззаботно смеялась, когда они с Мелом заехали в свои искусственные джунгли, чтобы взглянуть на Маленького Ипа. Им было сказано: «Он фотографируется для рекламных снимков».

Дурные предчувствия и пессимизм Мела и Одри ощутимы и в их интервью Хедде Хоппер вскоре после окончания съемок «Зеленых особняков». Каковы планы Одри? «В данный момент никаких», – сказала она тихо.

Одри призналась, что больше всего ей хочется сыграть на сцене. Но их с Мелом старая клятва всегда быть вместе превращалась в помеху на творческом пути. «Это сложно и непрактично, – вынуждена была она признаться Хоппер, – если только мы не занимаемся чем-то одним. Если я буду играть в спектакле, то что делать Мелу? Скорее всего, у нас вообще не оставалось бы времени друг для друга. Но это не жизнь для людей, состоящих в браке». Казалось, только одно занятие может считаться достойным семейной пары: обзаведение детьми.

Курт Фрингс, хорошо понимая, что «Зеленые особняки» большой прибыли не принесут, позаботился о новых контрактах. Одри приняла два особенно привлекательных предложения: сняться в фильмах Джона Хьюстона и Альфреда Хичкока. «Непрощенная» представлял собой вестерн, который должен был сниматься в Мексике. Роль Одри ни с какой точки зрения нельзя было назвать идеальной, да и, на первый взгляд, она вообще для этой роли не подходила. Ей предстояло играть Рэчел Захари, девушку из индейского племени Киова, спасенную ещё ребенком во время резни в 60-е годы XIX века, воспитанную в семье белых. Сыновья из этой семьи (Берт Ланкастер и Оди Мерфи) относятся к ней как к родной сестре. Хьюстон сопроводил согласие Одри лаконичным замечанием: «Она так же хороша, как и другая Хепберн». (Кэтрин, снимавшаяся у него в «Африканской королеве».)

Связав себя контрактом, Одри тотчас же начала мучиться от дурных предчувствий. Фильм будет сниматься в индейской резервации на выжженной и иссушенной солнцем земле Сьерра-Мадре. Одри понимала, что её ожидают там жара и грязь – неудобства, сравнимые только с теми, которые она пережила, снимаясь в «Истории монахини». В довершение ко всему, рядом не будет Мела: он ещё не развязался с «Зелеными особняками».

Накануне съёмок Одри узнала, что беременна – исполнились её давние упования. Эта новость совсем отбила у неё охоту к участию в фильме, который потребует больших физических нагрузок, включая езду верхом. Но Хьюстон убедил её в том, что сцены с ней будут сняты задолго до того, как её беременность станет препятствием для работы.

Задержка могла произойти с другим фильмом – триллером Хичкока «Без залога за судью». Хичкок нехотя согласился отложить съёмки до июня 1959 года. К этому времени Одри должна была уже разрешиться от бремени.

Хичкок говорил друзьям, что эта беременность – неприятная помеха в его планах. В глубине души этот женоненавистник испытывал неприязнь к женщинам-кинозвездам, считая, что все они требуют гораздо больше внимания, чем заслуживают. Но предложив роль Одри, он позволил себе удовольствие поработать с женщиной, внешность и манеры которой были эталоном для истинной леди, – с женщиной, как говорят в Голливуде, «высокого класса». Кто знает, какая чувственность таилась за оболочкой изысканной воспитанности Одри? Он сумеет обнажить её умелыми режиссёрскими маневрами так же, как он это сделал в случае с Ингрид Бергман и Грейс Келли.

Между тем Одри начала готовиться к изнурительной роли индейской девушки, «маленького краснокожего щенка», как называл её героиню сам Хьюстон. Она

пренебрегла работой над сценарием «Без залога за судьбу». И это оказалось её большой ошибкой.

Хичкок сказал ей лишь то, что она будет играть адвоката, дочь судьи, которая защищает своего отца, обвиняемого в убийстве, и нанимает профессионального преступника, вызвавшегося отыскать убийцу. Это звучало привлекательно для Одри прежде всего потому, что Лоуренс Харви должен был играть негодяя, который становится «странствующим рыцарем», а Джон Уильямс, игравший её отца в «Сабрине», опять будет её папашей на экране. Хичкок заверил, что из неё получится «очень милая Порция» в парике из конского волоса, какие в зале суда надевают английские юристы. Но он умолчал о том, что по сюжету ей предстояло подвергнуться сексуальному насилию.

В январе 1959 года Одри приступила к работе над «Непрощенной». Ее поддерживали мысли о скором рождении ребенка, набор медикаментов и кремов, предохраняющих кожу от вредного воздействия жары, а также присутствие её любимого оператора Франца Планера. Актриса не могла и предположить, что её ожидало у Хичкока. А пока снимался вестерн.

В одном эпизоде ей надо было проскакать без седла на жеребце по имени Дьябло, любимце бывшего кубинского диктатора Батисты. С тех самых пор, как в детстве она упала с пони, вывихнув ключицу, Одри не любила верховую езду. Но она отказалась от каскадера и сама села на коня. Жеребец заметил другую лошадь, тряхнул головой, поднялся на дыбы – и в следующее мгновение Одри оказалась на твердой земле. Она лежала неподвижно, инстинктивно чувствуя, что так – лучше, лежала, ощущая нестерпимую боль. Врач-мексиканец приказал перенести её в грузовик на носилках, которые поставили прямо на голые доски, а над носилками натянули полотняный навес. Ее повезли по разбитой дороге – в ближайшую больницу. Она несколько раз теряла

от боли сознание. Одри сказала, что о случившемся сама сообщит Мелу.



Услышав в телефонной трубке её слабый и полный тоски и боли голос, Мел тотчас же заказал самолет и вылетел в Мексику вместе с врачом-ортопедом из Беверли Хиллз доктором Мендельсоном. Несколько дней спустя Одри привезли домой на самолете скорой помощи. Полет занял шесть часов. Ей наложили растяжку на спину. Она не могла ни есть, ни спать, ни просто расслабиться из-за чудовищной нестерпимой боли, но храбрилась. Горничная-мексиканка Хуанита принесла «Знаменитость» по настоянию Одри, которая уверяла: «Я в полном порядке!»

Однако это было далеко не так. Рентген показал, что её положение хуже, чем можно было ожидать: перелом четырех ребер, двух позвонков и растяжение лодыжки. Но прежде всего её заботил и волновал вопрос: что с ребенком? На этот счет прогноз был мучительно расплывчатым: повреждение плода не исключалось, хотя и не могло быть установлено точно. Одри испытывала страшное нервное напряжение. Хьюстон пытался

продолжать съемки без главной героини, но независимая компания «Хехт-Хилл-Ланкастер» в конце концов вынуждена была прекратить съемки и потребовала выплату страховки, на которой они собирались продержаться до выздоровления актрисы. Но никакая страховка, какой бы огромной она ни была, не могла компенсировать Одри Хепберн утрату материнства. физическую боль она переносила легко, но боль душевная была слишком мучительна. Позднее актриса рассказывала, что не пережила бы этих дней в больнице, не будь рядом с ней – совершенно неожиданно! – женщины, столь близкой ей по духу, Мари-Луиз Абэ, прообраза сестры Луки в «Истории монахини», которая однажды появилась у её постели и с тех пор приходила часто, читала ей и успокаивала ее. Мари-Луиз даже предлагала ей надеть свое монашеское облачение и в таком виде прогонять всех незваных гостей. Эти слова вызывали улыбку на устах Одри.

Наконец она могла вставать с постели и ходить – хотя и с большой осторожностью – по дому, который они с Мелом сняли в Беверли Хиллз. Врачи разрешили ей приступить к съемкам на неделю раньше, чем предполагалось. «Я ощущаю боль только тогда, когда делаю резкие движения», – говорила Одри, поддерживаемая под руку Мелом. «Я уверен, Джон Хьюстон переделает сценарий и найдет ей замену для оставшихся сцен с верховой ездой», – сказал Мел. Но его надежды не оправдались. Вероятно, с согласия самой Одри и по поручению Хьюстона её ежедневно привозили на место съемок в повозке на матрацах. Рядом с ней всегда был Мел, который держал её за руку, чтобы придать ей уверенности. Одри пришлось довести до конца ту сцену, во время которой она получила травму, на той же самой лошади Дьябло. На этот раз, к счастью, все прошло хорошо.

Как ни грустно говорить, но фильм «Непрощённая» не прибавил Одри славы. Хьюстон признал, что виноват в

этом он сам. Режиссер надеялся из приключенческой истории о ковбоях и индейцах сделать аллегория современных проблем урбанистической Америки. Ему показалось, что, если индейская девушка в исполнении Одри будет восприниматься как человек, отверженный из-за своего цвета кожи, тогда племенные войны в фильме станут отражением расовых проблем в современной Америке. Хьюстон не сумел воплотить эту концепцию. Отзывы о фильме подтвердили, что Хьюстон не справился с задачей, которую перед собой ставил. «Масштабная и мастерская попытка...» – начал свою рецензию журнал «Тайм». Но это была подслащенная пилюля... Вместо того, чтобы создать крестьянскую эпопею, разновидность героического повествования, Хьюстон выпускает в свет претенциозный эрзац фольклора. Несмотря на то, что высокие скулы Одри и её большие ясные глаза, возможно, и воспринимались как свидетельство её индейского происхождения, но в целом она выглядела воспитанной и образованной девушкой из хорошей семьи, а её английское произношение было слишком правильным для грубоватых обитателей тех мест.

Одри не затаила никакой обиды на Хьюстона из-за плохих отзывов и несчастного случая. Примерно через год после завершения съемок она добавила постскрипту к письму, направленному к Хьюстону: «Не читали ли вы в последнее время интересных сценариев, в которых была бы маленькая роль для девушки, умеющей падать с лошадей?»

Настоящие, очень тяжелые переживания начались у Одри после того, как они с Мелом вернулись в Швейцарию. В мае 1959 года её срочно отвезли в больницу в Люцерне, где у неё случился выкидыш, хотя специалисты уверяли, что роды будут нормальными, и Одри уже начала вязать детские вещи: «и голубые и розовые не всякий случай».

Ее привезли из больницы домой в Бургеншток в состоянии глубокого отчаяния. Она жалобным голосом то

и дело повторяла: «Не могу понять, почему у меня нет детей».

В Голливуде это известие встретили с сочувствием, к которому примешивались прагматические соображения. «Это означает, что Альфред Хичкок сможет продолжить работу над „Без залога за судью“, которую он отложил, узнав, что Одри ждет ребенка», – писала Хедда Хоппер. На самом же деле это означало прямо противоположное.

Отдыхая в Бургенштоке, Одри впервые внимательно прочитала завершённый сценарий фильма Хичкока. Потрясенная недавней потерей ребенка, она отреагировала на прочитанное с откровенным ужасом. Ее героиню должны были изнасиловать в лондонском парке. Она бы и в добром здравии не смогла принять этот эпизод. Сама мысль о том, что ей придется терпеть насилие, заставляла её содрогаться. Одри, видя такие сцены на экране, зажмуривалась и вся сжималась от страха. Однажды на премьере фильма, где была похожая сцена изнасилования, она чуть было не упала в обморок и покинула зрительный зал. Она не хотела играть эту роль и решила, что не будет этого делать ни при каких обстоятельствах. Но контракт с Хичкоком уже подписан! Ему очень не хотелось отказываться от звезды и от того наслаждения, которое он получил бы, пропустив её через свою «мясорубку». Его решимость удержать Одри укрепилась после премьеры «Истории монахини» в Нью-Йорке в июне 1959 года, вновь поставившей Одри в первые ряды коммерчески выгодных звезд. Хичкок злился, что из-за успеха «Истории монахини» пришлось отложить премьеру его нового фильма «North by North-west» в том же кинотеатре.

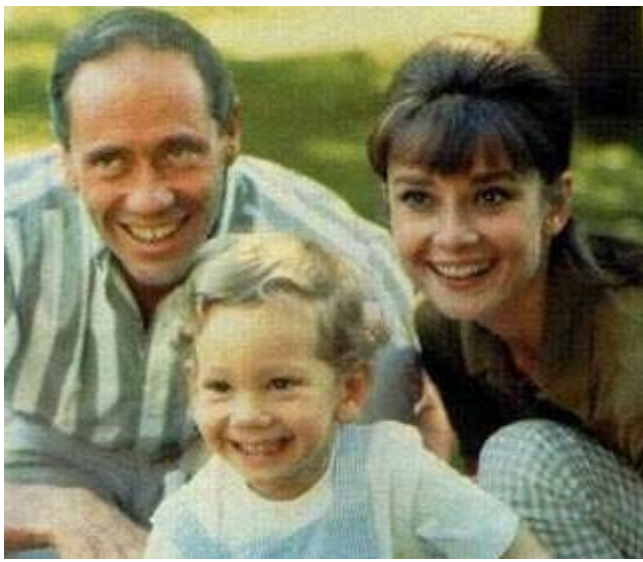
Был только один выход из этой ситуации, позволявший Одри избежать судебного иска, – снова забеременеть. И она не преминула к нему прибегнуть. Даже Хичкок не мог бы принудить беременную женщину продолжать работу над фильмом, в котором она должна будет изображать тяжелые страдания и испытывать

довольно грубое обращение. Он был вне себя от гнева. Срок беременности, потом – после рождения ребенка – отпуск неопределенной продолжительности – все это исключало участие Одри в фильме. В раздражении Хичкок разорвал контракт, навсегда затаив злобу на актрису, считая её беременность предлогом для разрыва их соглашения.

Мел поехал в Италию, потом во Францию и принял участие в съемках двух фильмов ужасов: «Кровь и розы» и «Руки Орлака». Одри же осталась в их швейцарском домике. На сей раз она ничего не вязала из суеверного страха. Но тем не менее признавалась: «Не проходит ни одного мгновения без того, чтобы я не думала о малыше. Я подобна женщине, заточенной в монастыре и считающей часы до своего освобождения». Но час снова пробил до срока.

17 января 1960 года около полудня она родила мальчика в родильном отделении муниципальной клиники Люцерна, куда ей посоветовал перебраться Генри Роджерс, чтобы избежать встреч с пресловутыми «папарацци» и репортерами. Мальчику дали имя Шон, что означало «Дар божий».

«Дайте мне на него посмотреть, сейчас же дайте мне на него посмотреть», – потребовала Одри. Мел в белом халате стоял рядом с кроватью, а она поворачивала младенца и так, и этак, рассматривая его со всех сторон: «С ним все в порядке? С ним все в порядке?» С ним все было в полном порядке, и слабая улыбка удовлетворения наконец появилась у неё на лице.



Два месяца спустя в той же часовне в Бургенштоке, где они с Мелом венчались, крестили Шона. Но он уже был до того неофициально «крещен» своей матерью и получил имя «Пух» в честь медвежонка в рассказах А. Милна. (Ему приходилось мириться с этим прозвищем на протяжении многих лет.) Он получил двойное швейцарско-американское гражданство, хотя присутствовавший при крещении посол США попытался подчеркнуть приоритет Америки, вставив в кулачок ребенка миниатюрный флаг Соединенных Штатов и протянув сияющей маме американский паспорт её первенца.

ДЕВУШКА, КОТОРАЯ ПРИШЛА К ЗАВТРАКУ

«Парамаунт» уже не скрывал раздражения от того, что Одри жила в Швейцарии и, упиваясь материнством, все ещё отвергала предложенные сценарии. Но она ещё «была должна» студии три фильма. И «Парамаунт» не преминул уведомить, что ей нечего и думать о сотрудничестве с другими компаниями до тех пор, пока не будут выполнены условия контракта.

В начале 1960 года Одри поехала вместе с Мелом в Рим, где готовились съемки фильма о вампирах под названием «Кровь и розы»; это была её первая поездка за

границу после рождения Шона. Здесь актриса позировала Сесилю Битону. «Она утратила свой облик эльфа, – отметил Битон, – но зато приобрела красоту зрелой женщины».



«Зрелая женщина» вскоре получила и новое предложение – роль в киноверсии повести Трумена Капоте «Завтрак у Тиффани». Фильм должен был сниматься на студии «Парамаунт». Участие в кинокартине приближало день, когда Одри погасит «долги» «Парамаунту». Но возникло и серьёзное препятствие. Героиня фильма Холли Гоулайтли была женщиной – мягко говоря – сомнительного сорта. В её гардеробе было «рабочее платье», короткое, черного цвета, и другое – повседневное. Это говорило об источнике её существования: большая часть «работы» выполнялась по ночам. Если бы Одри согласилась на роль, ей пришлось бы сменить свой имидж и создавать образ девушки по вызову. Курт Фрингс во время беседы с Одри о сценарии называл героиню повести «эта дамочка». «Ну, что ж, это звучит несколько лучше», – сказала Одри. «Вам заплатят за неё 750 тысяч долларов, –

заметил её агент и добавил: – А это, я думаю, звучит совсем хорошо».

Одри предстояло играть «дамочку» без предрассудков, которая могла развернуть свой спальный мешок в любом месте, чаще всего там, где больше народа. Она жила без всяких нравственных принципов. В «Завтраке у Тиффани» главным покровителем Холли является гангстер, отбывающий срок в тюрьме Синг-Синг. Другим источником доходов стали «гардеробные чаевые», которые ей «дают» несколько джентльменов, соблазненных ею и покинутых без предоставления уже оплаченных услуг. Она отбрасывает любые обязательства с такой же беззаботностью, с какой бросила мужа, приемных детей и свой родной маленький городок ради пестрых утех Нью-Йорка. Короче говоря, Холли Гоулайтли – хищница, которая притворяется милой кошечкой. Это – бродяжка, считающая себя свободной женщиной, скрывающая за юмором глубокий духовный разлад. Одри была совсем не уверена, что ей понравился этот персонаж.

Оглядываясь назад, не совсем понимаешь, почему образ Холли Гоулайтли вызывал у неё какие-то сомнения. Она же понимала, что ей нужен фильм, который ускорит её переход к героям с новым взглядом на нравственность, созвучным растущей вседозволенности 60-х годов. Одри попыталась найти основание для мило-порочных нравов Холли Гоулайтли в воспоминаниях о собственных годах полунищенского существования в Лондоне, когда она начинала в ночных клубах и кабаре. «Она утратила жизненные основы. Была совершенно растеряна. Но продолжала притворяться с тем же упорством, что и я. И у неё была своя яркая индивидуальность, – напомнила Одри интервьюеру Генри Грису. Потом она добавила: – Которая выражалась в полном отсутствии определенной индивидуальности».



Героиня Капоте, конечно же, не принадлежала к последователям христианской науки, как Одри, но актриса нередко говорила: «Если вы чаще, чем обычно, проходите мимо человека с пирожными, можете считать, что перекусили?» Подобные замечания помогали ей мириться с ролью девицы сомнительного поведения. Но одного человека не удалось провести. Им был сам Трумен Капоте.

Одри была в кругу близких друзей романиста, в числе его «любимых людей», как он говорил. Но автор видел исполнительницей роли не Одри, а Мэрилин Монро. Мэрилин была идеальным олицетворением героини Капоте. Кроме того, она была актрисой, чья самозабвенность, столь же полная, как и у Холли, как бы оправдывала её и освобождала от ответственности за свои поступки. «Мэрилин была бы совершенно восхитительна», – упрямо настаивал Капоте, И хоть писатель любил Одри, он считал, что она «абсолютно не подходит к этой роли».

Но Монро была связана контрактом со студией «XX век-Фоке», и было слишком дорого «брать её взаймы». «Парамаунт» давил на Одри, настаивая, чтобы она приняла решение. Режиссер Бегейк Эдвардс заверил, что образ

Холли будет «очищен самим стилем, в котором намечено снимать фильм». После первой же сцены, обещал Эдвардс, не останется никаких сомнений, что хищническая натура Холли – всего лишь очаровательное заблуждение. Так и произошло на самом деле.

Первые кадры сделаны с сюрреалистической новизной – гораздо более редкой в 1961 году, чем позднее, когда кино стало часто превращаться в откровенную фантасмагорию. В черном платье от Живанши, с ниткой крупного жемчуга на шее, в длинных перчатках из черного шелка и с прической, напоминающей черный ананас, который она несет с изяществом аборигенки, переносящей на голове свои пожитки, Одри выходит из желтого такси на безлюдную Пятую Авеню, освещенную утренними лучами солнца, и направляется к витрине ювелирного магазина «Тиффани». Мерцающие камешки за стеклом – как это ни маловероятно, но оставленные в витрине на ночь – создают ироничный контраст пластиковой чашке кофе и «пролетарской» булочке в руке героини. Это был эпизод, стилизованный под телевизионную рекламу. После такого вступления не подумаешь ничего худого о Холли Гоулайтли.

Снимаясь в этом эпизоде, Одри нервничала. Камера преданного друга, оператора Франца Планера, оставила вне поля зрения то, что актриса, конечно же, заметила: тысячи любопытствующих нью-йоркцев ни свет ни заря поднялись со своих постелей и выстроились вдоль кордона полицейских, которые закрыли вход на Пятую Авеню на несколько часов. Актрису не устраивала даже датская булочка. Одри ненавидела эту маслянистую и слоистую булочку и спросила, можно ли её заменить на мороженое. «Нельзя», – ответил Бегейк Эдвардс. У него и без того по горло хватало забот. Съёмки надо было закончить к 7.30, так как в Нью-Йорке в это время находился советский руководитель Никита Хрущев, а собиравшиеся здесь толпы все более раздражали полицию и службу безопасности.

Одри беспокоили те двусмысленности, с которыми ей неизбежно придется столкнуться в ходе съемок фильма. Идти к «Тиффани» подобно манекенщице на подиуме, когда окружающий фон и вечернее платье создавали ощущение комического диссонанса – это одно. Совсем другое дело играть с партнером по фильму Джорджем Пеппардом, исполнявшим роль писателя, подруга которого, Холли, врывается к нему всякий раз, когда ей надо скрыться от своих «поклонников». Одри играла, «основываясь на инстинкте», или в точности следовала режиссёрской подсказке, как бывало с Билли Уайлдером. Пеппард работал по системе Станиславского, тщательно и заранее анализировал свою роль. Нельзя сказать, что у них с Одри что-то не ладилось. Они просто не очень симпатизировали друг другу. В «Завтраке у Тиффани» партнером Одри впервые – исключая во всех отношениях неудачные «Зеленые особняки» – был актер примерно её возраста. До сих пор она представляла либо неземным существом, либо восхитительным ребенком, за которым гонятся мужчины солидного возраста и никак не могут поймать. Пеппард в роли писателя – это представительный мужчина, но отнюдь не свободный. Он в определенном смысле на содержании, так сказать, привязан «шнурками от кошелька» к более зрелой (и более богатой) женщине, которую играет Патриция Нил. Персонаж Пеппарда ныне воспринимался бы как парень для любых услуг, «полуночный ковбой», способный ублажать мужчин, женщин и бог знает кого. Холли становится, скорее, его напарницей, чем возлюбленной. И хотя это освободило Одри от одного повода для беспокойства, это же оставило в ней ощущение неполноты своей роли. Холли в этом фильме демонстрирует больше чувств к коту, чем к Пеппарду.

То, что наделяет образ Холли некой особой чистотой, в которой Одри находила успокоение, отсутствует в сценарии. Это – мелодия Генри Манчини «Лунная река»,

наверное самое замечательное его творение. Упоминание в ней о «Моем друге Гекльбери» вряд ли подходит «горожанке» Холли, но удачно намекает на её сельское происхождение и прошлое сбежавшей жены деревенского ветеринара. Одри напевает эту песню под гитару, сидя на пожарной лестнице, и мы слышим печальную мольбу «порхающей бабочки» о невинности и простоте. «Лунная река» – это лейтмотив, на который настраивается сложный и даже двусмысленный образ. Манчини мягкую меланхоличность и грустный лиризм песни объясняет влиянием Одри. «Я понял, как мне следует писать эту мелодию в первое же мгновение нашей встречи с Одри. Я в точности знал, как будет звучать песня, когда она запоеет её своим слегка хрипловатым голосом». Это крайне редкое явление в кино, когда песня так тесно связана с образом героя фильма и следует за ним повсюду. Но это был именно тот случай. «Лунная река» была «аурой» Одри на протяжении многих лет.



Когда вспоминают «Завтрак у Тиффани», то обычно говорят о начальной сцене, незабываемой мелодии и многолюдной вечеринке, где загорается чья-то шляпа. И это – несомненная заслуга актрисы, что её присутствие в фильме вызывает забвение главного – навязчивую тему алчности и эксплуатации человеческой доверчивости. В ленте нет ни одного сколько-нибудь значительного персонажа, который не жил бы за чужой счет. Холли не является исключением. Это традиционная кинофигура «маленькой заблудшей девочки». Незапятанный образ Одри – оправдание алчности, что составляет главный мотив фильма. «Пришли мне список пятидесяти богатейших мужчин Бразилии», – требует она, всхлипывая, когда миллионер из Рио бросает ее. Она решает лететь на юг и заняться разработкой тамошних «золотых рудников». Ее упрямство вызывает смех. Когда герой Пеппарда

говорит: «Я не могу ничем ей помочь, и она ничем не может помочь сама себе», – в это очень трудно поверить.

Когда Холли идет «грабить» магазин, она снова вызывает улыбку – так наивен её расчет на удачу. Чашу в виде золотой рыбы она прячет под своей меховой шапкой. Но в то мгновение, когда она переживает настоящую боль, получив известие о внезапной смерти брата, мир игры, где она существует, неожиданно и мрачно становится миром несчастного детства, столь мучительным, что режиссёр не требует от Одри показывать эти страдания. Вместо этого героиня устраивает попойку и засыпает среди летающих вокруг перьев из подушки. Пеппард пытается покончить со своей зависимостью от Патриции Нил, а она в ответ на это просто выписывает ему чек, чтобы он мог съездить вместе с Холли на Карибы. Весь цинизм этой богатой дамы воплощается в её подписи на чеке. Холли по контрасту с ней остается нравственно неграмотной, но чистой и наивной девушкой. И мы верим этому не в последнюю очередь благодаря убедительности самой Одри Хепберн.



То, что в роли Холли снималась Одри, сделало «Завтрак у Тиффани», по точному наблюдению критика Марджори Розен, фильмом, который можно было смотреть

всей семьей. Но важно также не вырывать его из контекста своего времени. Элизабет Тэйлор в «Баттерфилд, 8», более реалистичном фильме, снимавшемся в том же году, что и «Завтрак у Тиффани», и тоже о девушке по вызову, пришлось заплатить страшную искупительную цену, отдав свою жизнь за грехи плоти. Пуританская мораль все ещё продолжала царить в американском кино. И только в своей печальной комедии «Квартира» с участием Ширли Мак Лейн Билли Уайлдер сумеет доказать, что женщина может переспать с несколькими мужчинами и при этом не утратить симпатии зрителей. Мак Лейн сделала подобную аморальность простительной, но Одри смогла скрыть её от зрителя. Факел благопристойности истинной леди вскоре перейдет к Джулии Эндрюс. Она сменила Одри в этой роли, продолжив, по тонкому замечанию Марджори Розен, её «роман с консервативной Америкой». Это те, кто посещал кинотеатры целыми семьями и для кого, собственно, и предназначался «Завтрак у Тиффани». Одри не имела равных, когда нужно было изобразить (если пользоваться словами одного из «друзей» Холли) «лгунью, но настоящую лгунью при этом».



И все же тот факт, что она стала матерью, понемногу изменял Одри. Это потребовало пересмотра многих ценностей. Поиск счастья Холли Гоулайтли совпал с переосмыслением Одри многого в её жизни. Холли очень уязвима. Она не находит того, чего ищет. Развлечения заполняют её жизнь так же, как кино наполняло жизнь

Одри до той поры, пока по-настоящему она не задумалась о смысле такой жизни. И тогда Холли без всяких сексуальных намерений сворачивается калачиком в постели своего друга-писателя, человека без хищнических устремлений. Она плачет, словно ребенок, испугавшийся темноты, и жалуется: «Ты боишься, и тебя всю прошибает пот, но ты не знаешь, чего боишься, просто чувствуешь, что должно произойти что-то плохое. Только ты не знаешь что».

Одри говорила о своих собственных проблемах более спокойно, но напряжение от столкновения её работы с её жизнью очень хорошо ощущается. «Мне кажется, что любая женщина, только став матерью, реализует себя. Я уверена, что для того, чтобы стать по-настоящему хорошей актрисой, способной играть самые разнообразные роли, доступные мне в моем возрасте, необходимо было пройти через опыт рождения ребенка. Раньше я этого не понимала. Теперь я это знаю». Материнство заставило Одри серьезнее отнестись и к своей артистической карьере, искать равновесие между профессией и материнским долгом. Теперь, когда у неё появился ребенок, нельзя было оставаться бездомной «работницей кинофабрики». Ее все меньше и меньше устраивала кочевая жизнь, которую они вели с Мелом в гостиничных номерах и снятых в аренду виллах. В то время как для Мела с его непоседливым характером нужна была активная деятельность, Одри тяготела к созданию постоянного дома для их семьи. Постепенно их пути и устремления начали расходиться.



Рождество 1960 года они провели в Голливуде. Одри в это время завершала работу над «Завтраком у Тиффани». Малютка Шон прилетел из Швейцарии вместе со своей няней-итальянкой. Одри всегда говорила об этом празднике «с двумя моими мужчинами» как о самом счастливом Рождестве в её жизни. Но с началом нового года наступил черед Мела выбирать путь для всех троих. Одри с ребенком пришлось последовать за ним. Сначала они жили в Париже, где он снимался во французском фильме «Дьявол и десять заповедей», а затем вернулись в Бургеншток. Жизнь там текла мирно, беззаботно и, пожалуй, слишком обыденно. Но это нравилось Одри. Она вставала в 6.30 утра покормить ребенка и приготовить завтрак для Мела, если он был дома. Обычно Одри готовила сама, даже для гостей, приезжавших в Бургеншток на короткое время. Если же гости задерживались у них, она приглашала кухарку из деревни. Давая выход своей кипучей энергии, Мел играл в теннис. Они много читали; два или три раза в неделю ездили на рынок в Люцерн.

Как раз в это время Софи Лорен и Карло Понти переехали в Швейцарию и оказались их близкими соседями. У Одри и Софи было гораздо больше общего, чем просто работа в кино. Подобно Одри, Софи было очень трудно выносить ребенка, и она пребывала в том мучительном состоянии, которое вызывает в женщине неудовлетворенное желание стать матерью. Она часто приезжала к Одри на ужин, когда Понти уезжал по делам в Милан или Рим, а Мел был где-нибудь на съемках. Материнство освободило Одри от обязанности следовать за мужем. Теперь центром семьи сделался Шон. Уложив сына, Одри начинала готовить макароны для себя и Софи, и две женщины-красавицы, знаменитые звезды мирового кино, ужинали на кухне в полном одиночестве, словно две соседки-домохозяйки. В каком-то отношении удовольствие от воспитания ребенка было связано с простотой сельской жизни, с её спокойным, хотя порой и несколько однообразным ритмом. Тут большое значение имела смена времен года. Здесь она могла дышать чистым горным воздухом и любоваться снегами на вершинах, а не укрываться в каком-нибудь голливудском каньоне под козырьком от солнца.

Но кино – это такой водоворот, из которого очень трудно выплыть. С наступлением весны 1961 года Одри вынуждена была покинуть Бургеншток и вернуться в Голливуд.

После рождения Шона она начала ощущать себя «замужем, по-настоящему замужем». Это было то, к чему она, по её собственным словам, всегда стремилась. Ей не нужно было зарабатывать на жизнь. Одри стала искать место для семейного гнезда, которое должно было стать надежным убежищем. Софи Лорен убедила ее, что слава в кино не только тягостная и обременительная вещь, но и крайне рискованная. Богатство вызывает зависть и становится целью преступников и международных банд вымогателей.

Уйти из кино пока не позволяли контрактные обязательства. Одри ещё была должна два фильма «Парамаунту», хотя её английская «родительская» студия уже смирилась с тем, что вряд ли сможет подыскать для неё подходящую роль. Туманным виделось будущее Мела, и это начинало теперь беспокоить их обоих. Мел, которому было уже далеко за сорок, давно не имел коммерческого успеха как актер, а как режиссёр «прославился» провалом «Зеленых особняков» (единственным фильмом с участием Одри Хепберн, не принесшим прибыли). У него не было уже надежд на получение главных ролей в голливудских фильмах. Такие кинозвезды, как Брандо, Ньюмен, Ланкастер, Дуглас, Клифт, Леммон, Кертис и Хестон, завоевали Калифорнию и были в фаворе у её кинодельцов. Они сменили Мела и его сверстников, которые теперь казались выходцами из совершенно другой эпохи. Правда, его продолжали приглашать в совместные франко-итало-германо-испанские фильмы, где его талант полиглота и престиж имени, когда-то звучавшего в Голливуде, могли принести некоторую пользу европейскому кинорынку. В Америке уже выросло целое поколение, которое с трудом могло припомнить его имя. (Некоторые молодые журналисты, писавшие в те годы об Одри, путали Мела с Хосе Феррером.) Имя же Одри было главным козырем при заключении договоров. Пока она продолжала сниматься, её супруг мог ощущать свою значимость в киноиндустрии и сохранять приличный статус мужа-консультанта.

Работая над «Завтраком у Тиффани», Одри согласилась сняться в фильме «Детский час». Он мог открыть перед ней неизведанное. Темой фильма была лесбийская любовь. Лесбийская любовь так же, как и любое другое так называемое извращение, все ещё находилась под официальным запретом.

«Детский час» создавался по мотивам пьесы Лилиан Хеллман о двух учительницах, жизнь которых загублена обвинением в лесбиянстве. Пьеса уже однажды

экранизировалась в предельно искаженном виде Уильямом Уайлером в 1936 году под названием «Эти трое», и именно Уайлер задумал теперь сделать римейк с новым названием «Самый громкий шепот». По его мнению, фильм должен был стать образцом свободомыслия. Фраза «лесбийская любовь» ни разу не будет упомянута в фильме, даже шепотом. Но реклама, несомненно, осмелится произнести её достаточно громко, чтобы услышали все. Уайлеру на пресс-конференции пришлось всех успокаивать: «Мы не собирались делать непристойный фильм... И мы сделаем все, что от нас зависит, чтобы этот фильм не увидели дети». Одри являлась составной частью этой стратегии. Ее присутствие в картине заинтересует публику («А сама Одри Хепберн, случайно, не лесбиянка ли?») и в то же время успокоит цензоров («Ну, Одри Хепберн, конечно же, не может быть лесбиянкой!»). Ширли Мак Лейн, исполнявшая роль директора школы, была значительно более двусмысленным персонажем.

У Одри не было оснований беспокоиться за свой имидж. Но в ходе работы над этим фильмом ей явно не доставало материала. В лице Ширли Мак Лейн она встретила профессионала, поднаторевшего в кинонатурализме, актрису, известную своим похабным, раскованным чувством юмора. Мак Лейн занимала довольно высокое место в списках кассовой популярности и во мнении критиков. Одри попыталась добиться от Уайлера твердой гарантии, что её интересы будут защищены. Одним из «способов» этой защиты было привлечение к работе оператора Франца Планера, о котором теперь шла речь при заключении почти любого контракта. Ей также потребовалась и поддержка со стороны Джеймса Гарнера, в течение уже четырех лет занятого в телесериале «Бродяга» («Меверик»). В этом фильме он сыграл (неудачно) роль галантного жениха Одри. Он играл так, словно сознавал всю безнадежность своего положения актера, на которого никто не обращает

никакого внимания, ибо все оно направлено на исполнительниц главных ролей.

Сын был с Одри на съемках. Он сидел среди игрушек в её фургоне. Она не желала ни при каких обстоятельствах расставаться с ребенком. Посчастливилось и «Знаменитости», к которой Одри проявляла почти материнскую заботу. Собачка подружилась с малышом и не пыталась соперничать с ним из-за внимания Одри.

Не вина Одри, что ей не удалось приобрести репутацию «серьёзной» актрисы благодаря «Самому громкому шепоту». Материал был явно второсортный. Бросалось в глаза то, что очень устарел сюжет. Да старомодным был и режиссёрский стиль самого Уайлера. Его наивный подход к лесбийской любви вызвал откровенные издевательства: сам сдержанный характер фильма оказался одним из важных его недостатков в годы растущей откровенности во всем, что касается секса и так называемых «отклонений». Но главным изъяном картины была вялость её драматической основы. Полина Каэль писала: «Уайлеру выражали сочувствие по поводу того, что студия „вырубила“ центральную часть из его фильма – намек на приступ цензорской истерии в последние мгновения перед выпуском фильма на экран, – но это все равно, как жаловаться на то, что у трупа удалили жизненно важный орган». Ширли Мак Лейн удалось выйти из этой художественной и коммерческой катастрофы с практически незапятнанной актерской репутацией. А Одри даже «получила дополнительные очки» за обаяние. Но при этом она совершенно очевидно провалила тот жесткий экзамен, который «новый реализм» устроил звездам с прочной и устоявшейся славой. Критик в журнале «Тайм» заявлял, что она, как обычно, дала стандартную трактовку своей героини: она у неё хрупкая и упрямая, что означает, что глаза у неё постоянно наполняются слезами (хрупкость) и она резко вскидывает голову (упрямство).

Во время пребывания в Голливуде Одри потеряла «Знаменитость». Собачку задавил автомобиль на бульваре Уилшир. Мел делал все, что в его силах, отвлекая Одри от печальных мыслей. Вернувшись в Париж, он купил ей почти точную копию погибшей собачки – йоркширского терьера, рыжевато-коричневого в крапинку по имени «Ассам из Ассам». Одри поспешно поменяла ему имя, назвав опять «Знаменитостью». С той силой духа, которая позволяла ей закрывать глаза на реальность, Одри обращалась с этой второй «Знаменитостью» так, словно это была одна и та же собачонка, и первая «Знаменитость» не погибала на бульваре в Беверли Хиллз. Точно так же она относилась и к «Самому громкому шепоту». Он попросту исчез из воспоминаний Одри.

Все больше ценила Одри возможность укрыться от всех проблем и неурядиц в своем швейцарском убежище. Она продолжала взвешивать все «за» и «против», связанные с работой в кино. Как раз в это время в дверь постучался Ричард Куайн. Он был уже известен как создатель таких веселых и непривычных комедий, как «Колокольчик, книга и свеча», «Пресловутая домохозяйка» (обе с Ким Новак), а также романтического мюзикла «Мир Сюзи Гонг», успех которого опроверг предсказание Хедды Хоппер, что никому не захочется высидеть три часа в публичном доме. Он привез в Бургеншток сценарий Джорджа Аксельрода. В нем была роль для Одри: энергичная молоденькая ассистентка голливудского сценариста. Беседуя о замысле комедии, Куайн и Одри прогуливались по швейцарским холмам. (Мел был в Риме, снимаясь в очередной итальянской халтуре.) Название нового фильма, предлагаемого Куайном, звучало так: «Искрящийся Париж». Возникавшие при этом ассоциации с Гершвином показались Одри хорошим предзнаменованием.



Она начала колебаться, когда узнала, что роль сценариста будет играть Уильям Холден. Хотя она была замужней женщиной и матерью, но вновь пробудились в ней воспоминания об их романе, когда они снимались в «Сабрине». Куайн привез с собой копию своего недавнего фильма и показал его Одри. Это была романтическая драма под названием «Мы будем чужими, когда встретимся». Одри восхитила операторская работа Чарльза Лэнга. Ее захватило умение Куайна выстроить историю взаимоотношений архитектора (Кирк Дуглас) и замужней женщины (Ким Новак). Два человека не могут разорвать сети любви, и они решают расстаться и никогда больше не встречаться. Одри сказала о фильме: «Возможно, это как раз то, что я должна делать в данный момент». Куайн воспринял сказанное как согласие сниматься в его фильме. Но одному своему знакомому Одри призналась, что во время просмотра фильма «Мы будем чужими, когда встретимся» она вновь пережила те чувства, которые они с Холденом испытывали друг к другу перед тем, как решили последний раз поцеловаться и навсегда разойтись. Это было десять лет тому назад. Ей очень хотелось сказать «да», и она покорила желанием, пробужденным полузабытой любовью.

Фильм должен был сниматься в Париже. Это означало, что она будет поблизости от Юбера де Живанши, встречи с которым всегда приятны. Он, конечно же,

разработает для неё несколько туалетов. Они были почти ровесниками. Актриса и сдержанный, поразительно проникательный кутюрье относились друг к другу, как брат и сестра. Казалось, он прочитывал все её мысли до того, как она начинала говорить. Никто не знал Одри Хепберн лучше, чем он. Именно с Живанши она делилась своими семейными проблемами. Нестыковка между её профессиональными устремлениями и работой Мела породила нарастающее напряжение в их взаимоотношениях.

«Искрящийся Париж» оказался, к сожалению, тем суфле, которое, как его ни взбивай, останется жидким. Холден уже давно пережил свои лучшие годы и к тому же беспробудно пьянствовал. Была какая-то печальная ирония в том, что сценариста в фильме, который в погоне за вдохновением поглощает одну «кровавую Мэри» за другой, играл такой же актер. Он сам то и дело (в тайне от всех) прикладывался к бутылке. Вечером его приходилось нести к машине на руках. Одри сразу же стало ясно, что Холден все ещё любит ее. Но его алкоголизм, утрата того, что было в нем прежде, стало причиной постоянных ошибок, а порой и откровенного непрофессионализма на съемочной площадке и непредсказуемого поведения после работы. Одри приходилось выдерживать бесконечные дубли из-за его забывчивости и ошибок. А для Одри это значило снижение уровня исполнения.

Беспокоило её и другое. Клод Ренуар, великолепный художник по свету в традиционном кино, не смог понять особенности этого фильма. Юмор «Искрящегося Парижа» во многом основывался на пародировании стилей жанров в ходе того, как Одри и Холден фантазируют о том, что должен представлять собой их «фильм в фильме» под названием «Девушка, которая украдала Эйфелеву башню». Его можно сделать комедией, шпионским боевиком, мюзиклом, романтической мелодрамой и даже вестерном. Опасаясь, что стиль художника Ренуара нанесет вред её

экранному образу, Одри потребовала, чтобы его заменили Чарльзом Лэнгом, снимавшим «Мы будем чужими, когда встретимся».

А Холден пил все больше и больше. Все ужасней становилось его поведение. Однажды его застали карабкающимся по стене к окну гримерной Одри, расположенной на третьем этаже студии де Булонь. Он был подобен какому-то средневековому рыцарю, желающему узреть свою прекрасную даму в окне высокой башни замка. Холдена пришлось поместить в клинику и приводить в норму. Потом он попытался добраться на автомобиле до Бургенштока, куда Одри уехала на уик-энд, и попал в дорожную аварию, что ещё более осложнило и затянуло съемки. Одри уже жалела, что со всем этим связалась.

Фильм вышел на экран на год позже, чем полагалось. Это тоже сказалось на его незавидной прокатной судьбе. А ведь в нем было целое созвездие знаменитостей: – Ноэль Кауэрд, Марлен Дитрих, Мел Феррер. Не оправдал он и своего названия. Похвалили только в одном отзыве костюмы, созданные Живанши. А вдобавок в светской хронике появились первые откровенные намеки на то, что далеко не все благополучно в семействе Одри. Она была несчастна: несчастна из-за расставаний с Мелом и несчастна после его возвращения, когда он собственными глазами увидел, в какую откровенную галиматью превратили «Искрящийся Париж». Он резко и без обиняков высказал ей то, что Одри прекрасно знала сама: она совершила грубую ошибку, согласившись сниматься в этом фильме. Эпизодическая роль Мела в картине состояла в том, что он появляется на вечеринке в костюме «Доктора Джекиля и мистера Хайда», то есть в двух масках: с одной на лице и другой на затылке. И это стало точным символом того состояния, в котором находился их брак.

Перед тем как покинуть Париж, Одри получила громадную компенсацию за все то, с чем ей пришлось смириться из-за фильма Куайна. Ей на помощь пришел

старый друг Стэнли Донен, обрадовав предложением, которое, как она почувствовала, «ей к лицу», словно платье, сделанное её любимым кутюрье. Речь шла о фильме «Шарада». Помимо всех других его достоинств, актерский состав включал, наверное, последнюю звезду из тех, обаяние которых кажется бессмертным, – Кэри Гранта.

«Я хорошо знал Кэри», – вспоминает Донен. Они вместе работали над такими фильмами, как «Трава зеленее», «Неосторожный». Донен теперь жил в Англии. Сценарий «Шарады» Гранту очень понравился.

«Вот если бы только Одри согласилась играть главную женскую роль», – заметил он.

Романтический приключенческий фильм «Шарада» был сродни популярным лентам о Джеймсе Бонде и картинам, которые обычно называли «таинственными историями в стиле Хичкока». «Шарада» – это постмодернистская шутка, где ничего нельзя принимать за чистую монету. Веселье и ужас были поставлены здесь с ног на голову.

Один из персонажей на похоронах втыкает булавку в тело покойного, чтобы удостовериться в том, что он мертв; убаюканные нудными выступлениями делегаты конференции «ЮНЕСКО» внезапно пробуждаются, услышав в наушниках романтический диалог двух влюбленных в будке синхронных переводчиков; устрашающий пистолет, нацеленный на героиню, извергает из своего дула струю воды – и так далее. Подобно многим, кто по-настоящему ценит надежность обыденной жизни (например, Хичкок), Одри имела склонность к невинному подшучиванию над окружающими. «Шарада» оказалась такой большой и весьма ловкой шуткой – ей очень понравился сценарий. «Если бы только Кэри согласился сыграть главную мужскую роль», – сказала она. И фильм, по словам Стэнли Донена, как-то так легко и без особых препятствий «выстроился».



Гранту было уже пятьдесят восемь лет, на двадцать пять лет больше, чем Одри. Они никогда прежде не встречались. Донен познакомил старую легенду с новой. "Перед началом съемок я заказал столик в итальянском ресторане в Париже – ресторана уже нет, увы! – и привел туда Одри. Мы сидели за столом, когда заметили Кэри. Он выглядел безупречно в своем желтовато-коричневом костюме. Мы оба встали в знак уважения к знаменитости – хотя Одри была ничуть не меньшей величиной – и я сказал: «Мне нет необходимости представлять вас друг другу». Одри заметила, что не может поверить, что обедает с Грантом, не говоря уже о съемках в одном фильме. «Я так волнуюсь, – продолжала она, – я уверена, мне не удастся завершить этот обед, а что говорить о фильме».

Кэри умел снимать напряжение. Лекарство было у него, что называется, на кончике языка. «Садитесь, – сказал он Одри, – положите руки на стол... Хорошо... Опустите голову на руки... Хорошо... Сделайте глубокий вдох... Расслабьтесь». И тут Одри локтем опрокинула бутылку

красного вина, залив Кэри весь его безупречный желтовато-коричневый пиджак. Она пришла в неопиcуемый ужас, словно ребенок, совершивший что-то неприличное на торжественном вечере". С той же беззаботностью, как и в кино, где он принимает душ прямо в костюме, Грант снял с себя залитый вином пиджак, который тут же отнесли в химчистку, и спокойно приступил к еде. Так и завязался тот тип отношений между ними, который нашел свое отражение в фильме.

Гранта беспокоила относительная молодость Одри. Он осознавал риск показаться слишком очарованным ею при том, что его возраст делает близость между ними совершенно неприемлемой для зрителя. Его легкое шутовство в «Шараде» было сознательной – и успешной! – попыткой создать впечатление романтической привязанности, характерной для эксцентричных комедий 30-х годов, в которых два совершенно неподходящих друг другу человека встречаются, знакомятся, ссорятся, начинают друг друга ненавидеть и затем вновь влюбляются. Но Одри никак не могла обойтись без любовной сцены с Кэри Грантом. Донен позволил ей поцеловать Гранта – не долгим, дпящимся целую вечность кинопоцелуем, а легкими прикосновениями губ к прославленному подбородку Гранта. "Мне нравится тот момент и фильме, – рассказывал Стэнли Донен, – когда Одри говорит Кэри: «Ты знаешь, что у тебя не в порядке?» «И что же?» – спрашивает он. А она отвечает: «Ничего!» Таково было отношение Одри к Гранту на протяжении всего фильма.



Зима 1962 года была ранней и ужасно холодной. Многие эпизоды «Шарады» снимались «на натуре» и в самые морозные ночные часы. Одри переехала в уютный отель «Рафаэль», где было больше удобств. Мел же остался в Фонтенбло. С точки зрения газетчиков, это выглядело как разъезд супружеской пары. Вновь поползли слухи о разводе. Одри в ответ на это не допускала к себе репортеров, пока снимался фильм. Когда фотографу из «Синемонд» удалось пробраться в её гримерную, она хотела схватить фотографию Шона и спрятать. Похищение детей из богатых семей тогда входило в моду. Незадолго перед тем на виллу Одри в Бургенштоке проникли взломщики и украли статуэтку «Оскара», полученную за «Римские каникулы». Правда, швейцарская полиция обнаружила её в поле неподалеку: воры выбросили эту вещицу, поняв, что «Оскара» не так-то легко сбыть.

В свободные от съемок часы она часто звонила Мелу, стремясь сократить растущее между ними расстояние, заставить молву замолчать. Одри убегала со съемочной площадки в саду Пале-Рояль в два часа ночи и звонила мужу из ночного бистро.

В одном из диалогов «Шарады» есть слова, заставляющие вздрогнуть внимательного зрителя. Они звучат теперь поистине пророчески. Одри, сопровождаемая

Кэри Грантом, идет, не зная о цели своего пути и не будучи уверена в добрых намерениях этого привлекательного и загадочного мужчины. Когда они выходят из лифта и Одри спрашивает его, где они находятся, Грант отвечает: «На той улице, где вы живете». Слова абсолютно такие же, как в песенке из «Моей прекрасной леди».

Премьера мюзикла Лернера и Лоу состоялась на Бродвее в 1956 году. Одри часто думала об этом мюзикле холодной парижской зимой во время съемок «Шарады», так как уже готовилась его экранизация. «Нет ни одной другой роли, которую я так страшно хотела бы сыграть. Я должна сыграть Элизу», – говорила она. Но была ещё одна сильная претендентка на роль лондонской цветочницы, которую профессор фонетики Хиггинс превращает в настоящую леди. Английская актриса и певица Джулия Эндрюс создала образ Элизы Дулитл на бродвейской сцене, и это сделало из неё звезду с той же определенностью, как «Римские каникулы» из Одри. Эндрюс повторила свой успех в Лондоне в 1958 году. Для миллионов зрителей Джулия Эндрюс казалась единственно возможной Элизой Дулитл на сцене, на экране, на пластинках и где бы то ни было. «Моя прекрасная леди» представлялась немислимой без её участия.

Никогда раньше Одри не приходилось сражаться из-за роли. Она испытывала крайне неприятное ощущение: ведь если ей всё-таки достанется возжеленная роль, то она окажется тем непорядочным человеком, который отнимает у Джулии Эндрюс то, что ей, даже с точки зрения самой Одри, принадлежит по праву. Актриса впервые сталкивалась с ролью, столь знаменитой и столь неразрывно связанной с другим человеком. Сравнения (и возможно, неприятные для нее) неизбежны, и это лишит её радости победы. На память ей приходили сыгранные в прошлом «Золушки». Пока же она продолжала сниматься в «Шараде» и ожидать новостей об Элизе.

По правде говоря, это не было соревнованием в прямом смысле слова. Чтобы окупить ту огромную сумму, которую Джек Л. Уорнер заплатил за право экранизации мюзикла «Моя прекрасная леди», ему нужна была настоящая кинозвезда, а не просто бродвейская знаменитость.

Курт Фрингс начал переговоры по поводу участия Одри в «Моей прекрасной леди». Этот мускулистый агент проделал изрядную работу, чтобы Одри получила неплохие деньги. «Уорнер Бразерс» приобрела права на фильм у телевизионной сети «Си-Би-Эс», владевшей «собственностью», именуемой «Моя прекрасная леди». По договору, подписанному 20 октября 1962 года, Одри получала миллион долларов в виде семи ежегодных выплат. Подобная система выдачи гонорара значительно уменьшала и без того не слишком тяжелое бремя швейцарских налогов на её доходы, которые были превосходно защищены в виде необлагаемых вкладов в банках Багамских островов и Лихтенштейна. (Позднее она перевела значительные суммы в Испанию, где её финансовые интересы были надежно защищены.)

Джулия Эндрюс восприняла решение студии «Уорнер Бразерс» без особой досады. Но её естественное огорчение проявилось в мягком предупреждении, которое она адресовала Одри. Хотя Одри скорее всего ожидал «громкий успех» в этой роли, она ни в коем случае не должна забывать о «ловушках», которые могут ожидать её на этом пути. Две песни (в особенности) «Подожди, Генри Хиггинс!» и «Я могла бы танцевать всю ночь» не просты для исполнения. (Первая) требует большой силы, (вторая) отличается широким диапазоном. Между строк в этом предупреждении звучал вопрос: «А справишься ли ты с этим, Одри?»

Этот вопрос задавала себе и Одри, приехав в мае 1963 года в Лос-Анджелес. Ее сопровождал Мел, получивший роль в фильме «Секс и одинокая девушка», работа над

которым начиналась одновременно с «Моей прекрасной леди». Привезли и Шона с няней-итальянкой. Переночевав в отеле «Беверли Хиллз», они переехали в большой дом в каньоне Коулдвотер, который студия «Уорнер Бразерс» арендовала для Одри. С самого начала она придерживалась стиля жизни настоящей английской леди. Первыми её посетили Сесиль Битон и Джордж Кьюкор. За чашкой чая, маленькими тарелочками с сэндвичами с тончайшим слоем масла и за бутербродами из швейцарских булочек с джемом Битон внимательно рассматривал звезду, для которой ему предстояло разрабатывать костюмы. Его беспокоило то, что она выглядела «ужасно худой». Ее энергия, тем не менее, оживляла её аскетично-худощавое тело и сглаживала ощущение болезненной бледности. «Ее рот, улыбка, зубы восхитительны, выражение глаз изумительно, и все в ней заставляет умолкнуть любую мысль о каком-либо отклонении от высочайших критериев красоты».

Кьюкор был более практичен в своей профессиональной оценке этой «дамы на миллион долларов». В первых сценах фильма, где она появляется в образе свободной и раскованной уличной цветочницы, он хотел, чтобы она «выглядела слегка комично, но не шикарно». Примирение этих противоположностей, как он отметил в одной из дневниковых записей, выросло в целую проблему. Взаимоотношения между Кьюкором и Битоном вскоре достигли «точки замерзания», и, несмотря на временное перемирие, объявленное по приказу Джека Л. Уорнера, они так никогда и не вернулись в норму. Одри пришлось расходовать драгоценную энергию в ходе съемок на своих наставников – костюмера Битона и режиссёра Кьюкора.

При первой же встрече Одри спросила Кьюкора: «Вы собираетесь использовать в фильме мои голосовые данные?» Если она приемлемо исполнит песни, то – да, ответил он, но никаких гарантий не дал. Это беспокоило

Одри. Дело было не только в финансовых потерях, которыми это ей грозило. Ее пугало то, что останется ощущение неполноты роли, если кто-то другой будет дублировать ее.

Без промедления актриса взялась за работу над песнями. В этом ей помогал педагог – «голосовик», известный своим умением расширять вокальный диапазон певца. Задача усложнялась и тем, что Рекс Харрисон отказался записывать свои песни до начала съемок. Он сослался на то, что привык «обыгрывать» свои песни, а не просто «озвучивать» их. Если он запишет их заранее, то не сможет соотнести свою игру с пением так, чтобы это не смотрелось искусственно. Одри пришлось исполнять некоторые наиболее сложные свои песенные номера в дуэте с Рексом «вживую» на съемочной площадке.

Конечно же, Одри и раньше пела на сцене и в кино, но теперь рядом с ней был требовательный ценитель Алан Джей Лернер. Она боялась, что этот судья не избежит предубеждения: ведь Лернер предлагал на роль Элизы Джулию Эндрюс. Он понимал причины, которые заставили студию «Уорнер Бразерс» принять иное решение, но считал, что художественная сторона мюзикла принесена в жертву, поскольку Одри была актрисой, а не певицей. Все эти мысли обуревали ее, когда она стояла перед оркестром из пятидесяти музыкантов, возглавляемых Андре Превеном. Да, ей удалось расширить свой голосовой диапазон на целых пять нот и, по словам Превена, её голос «звучал счастливо и уверенно», но все равно исполнение Одри было далеко от совершенства. С огорчением она узнала, что все её песни были заранее записаны в исполнении Марни Никсон, профессиональной оперной и концертной певицы. Никто не хотел сказать заранее, чей голос будет звучать, полагая, что ничего хорошего не получится, если расстроить Одри неприятным для неё известием. Но и без того она была весьма огорчена, так как чувствовала, что роль не принадлежит ей полностью.

Мел умел сглаживать конфликты между Одри и студийными верхами. Но и он ничего не добился. Джек Л. Уорнер был добр и великодушен, но из всех властителей Голливуда он наиболее решительно отказывался идти на поводу капризных звезд. Попытки Мела успокоить нервы Одри или заверить ее, что благодаря усовершенствованной технике дублирования никто не заметит никаких недостатков в её исполнении, были встречены взрывом гнева. Генри Роджерс, её советник по «паблик рилейшенз», истолковал эти стычки между Одри и Мелом как проявление сложностей, возникших в их семейных отношениях.

Одри также беспокоило то, что она может показаться непривлекательной в роли ковент-гарденской цветочницы, и потому попыталась несколько «пригладить» ту реалистическую неопрятность, которая ей навязывалась образом Элизы. Она позволила нанести себе на щеки грязные пятна, но настаивала на том, чтобы эта грязь не слишком портила её облик. И вновь руководство студии резко возразило. Одета в грязные и потрепанные юбки, Одри ползала на коленях по студийному булыжнику, посыпанному уличной пылью, и собирала монеты, презрительно брошенные профессором Хиггинсом. Ей пришлось вычернить ногти и вымазать грязью тыльную сторону ладоней. Какое же облегчение ей доставил переезд в дом Хиггинса!

Кто-то из съемочной группы заметил, что Одри глотает таблетки. «Больна?» – спросил он. «Это для того, чтобы у меня покраснел язык, – ответила она. – Он должен быть жутко малиновым, когда я покажу его профессору Хиггинсу». Через несколько минут, столкнувшись с насмехающимся над ней профессором фонетики, Элиза выкрикнула: «Я не буду больше повторять гласные. Я их знала до того, как пришла сюда». И непослушная девица высунула свой ярко-красный язык.

Битон говорил позднее, что Одри напрасно согласилась на роль Элизы. Это была не её роль. Главное свое испытание цветочница проходит на балу, но Одри выглядела куда неуместнее на мостовой Ковент Гардена, чем в великолепном белом платье на балу, где она в ярком свете люстр являет свое новое "я", исполненное особого очарования и элегантности. Первые сцены, в которых появляется Элиза Дулитл, пожалуй, самые неудачные у Одри. Она чувствовала себя чужой в этой обстановке и чужой в этой роли. Образ противоречил главным чертам характера Одри. Диапазон её актерских средств значительно расширился, но и это не помогало. Ее расстраивала ускользнувшая возможность показать себя в туалетах «от Битона», так как гардероб Элизы был предельно ограничен до того дня, когда куколка превращается в бабочку. В мастерской Битона она с завистью смотрела на модели, предназначенные для «великосветских статистов». «Моя прекрасная леди» стал одним из последних фильмов, над которым работала целая армия голливудских специалистов: десятки женщин наносили последние штрихи в костюмах конца XIX столетия – пришивали эгретки к тюрбанам, приметывали фальшивые драгоценности, пришпиливали букетики искусственных пармских фиалок к корсажам, колдовали с ярдами причудливых кружев и лент и даже украшали зонтики элегантных дам бомонда. Одри оставалось лишь «слюнки пускать», глядя на все это великолепие. Она сказала Битону: «Я не хочу играть Элизу. У неё очень мало красивых платьев. Я хочу, чтобы меня видели в этих».

В порыве сожаления она начала примерять экзотические шляпы и набрасывать на плечи шелковые шали, а потом, набравшись храбрости, проскользнула в гардеробную и вышла оттуда в одеянии светской дамы. Она стала прохаживаться между рабочими столами, а портнихи приветствовали её восторженными восклицаниями и аплодисментами, подобно посетителям

на парижской демонстрации мод. В конце концов Джек Л. Уорнер позволил Одри сфотографироваться в туалетах из «Моей прекрасной леди». Это была одна из лучших подборок фотографий Одри. Всякий, видевший снимки, не мог не признать её самой красивой женщиной своего времени. Она же всегда была склонна к самоуничижению, и её не могли убедить в противоположном ничьи слова. Свои глаза она считала «слишком маленькими». Что же касается подбородка – ну, вы можете сами убедиться, взглянув на фотографию. Однажды она появилась на пороге дома своей швейцарской соседки Дорис Бриннер (бывшей жены Юла Бриннера и одной из её ближайших подруг) и продемонстрировала ей прославленное лицо Хепберн без косметики для того, чтобы подруга смогла его оценить. «Ну, посмотри, какое оно квадратное», – сказала Одри. После этого Дорис Бриннер прозвала Одри «Квадратиком». Но теперь, когда она взглянула на свое отражение в зеркале моды Битона, все её сомнения исчезли. «Все время, как я себя помню, я хотела быть красивой, – писала она в благодарственном письме. – Глядя на эти фотоснимки вчера вечером, я поняла, что пусть ненадолго, но я стала действительно красивой – и только благодаря Вам».

Ее взаимоотношения с Рексом Харрисоном были дружественными, но не отличались особой теплотой. Харрисон считал «Мою прекрасную леди» своим фильмом, и, возможно, не без основания. Он не уступал Одри в этом актерском соревновании и, конечно, одержал безусловную победу в состязании певческом. Рекс не сводил недоверчивого взгляда с Джорджа Кьюкора, помня о его репутации «женского режиссёра», снявшего свои лучшие фильмы с участием Гарбо, Нормы Ширер, Кэтрин Хепберн. Кьюкор устал заверять Рекса в том, что он не станет продвигать Одри в ущерб другим участникам постановки. Все это, конечно, не придавало уверенности Одри в своих силах.

Все, работавшие над фильмом, стремились к абсолютному совершенству. А Рекс Харрисон прилагал невероятные усилия, отрабатывая свои сцены, чем причинял постоянное беспокойство окружающим. Число дублей возрастало до бесконечности. Это было неудобно для Одри, и, вероятно, именно поэтому в первых эпизодах она играет с математической точностью, а не с характерной для неё спонтанностью. Баронесса ван Хеестра сказала Битону, что её дочь «живет на нервах».



Она только что завершила съемки эпизода песней «Это будет прекрасно!» под предварительно сделанную запись. Съемки шли на закрытой площадке, куда не допускались никакие посетители, кроме Мела Феррера. Кьюкор пригласил Одри в гримерную, чтобы сообщить, что президент Кеннеди тяжело ранен в Далласе и его жизнь под угрозой. Одри упала на кровать и закрыла лицо руками, возможно вспомнив о том, что, подобно Мэрилин Монро, она всего несколько месяцев назад пела «Happy Birthday» президенту США. Затем она встала: «Мы должны

сообщить съёмочной группе... Мы должны что-то сказать!»

По воспоминаниям Кьюкора, она решительно подошла к ассистенту режиссёра, «взяла у него из рук громкоговоритель и в широченной юбке лондонской цветочницы влезла на стул». Съёмочная группа застыла от неожиданности. Негромким, напряженным, но очень четким голосом Одри сообщила страшную новость, призвала всех к двухминутному молчанию: «Пожалуйста, помолитесь или сделайте то, что считаете наиболее уместным». Она сошла со стула и опустилась на колени среди декораций, изображавших мостовую у Ковент Гардена. Прижавшись лбом к спинке стула, она молилась. «Пусть он покоится с миром, – произнесла Одри. – Да будет Господь милосерден к его душе и к нам». А затем, словно в каком-то трансе, актриса пошла в гримерную. Заглянув туда через несколько минут, Кьюкор увидел, что она рыдает... Как потом призналась сама Одри, в той ситуации сыграла свою роль и "традиция, существовавшая в театрах Англии и Америки, по которой актриса или актер, исполнявшие главные роли в спектакле, сообщали труппе о трагических событиях. «Я сделала только то, что от меня требовал обычай».

Особенно изнуряли актрису разные мелочи. Постоянно вокруг неё суетился Сесиль Битон.

«Пряди волос должны быть уложены то так, то этак, – описывал он сам свою работу над Элизой, – ресницы то длиннее, то короче; нужно подобрать брошь или брелок». Кьюкор, которого страшно давил Джек Л. Уорнер, не собирался рисковать – все должно перепроверяться и необходимо делать запасные дубли «на всякий случай». Одри требовала черный экран, чтобы её не отвлекали никакие передвижения за пределами съёмочной площадки. Всем участникам было запрещено входить в поле её зрения не только при съемке, но и во время репетиций. На дверь бунгало с гримерной Одри прибили табличку: «Без

разрешения не входить!» Здание обнесли невысоким забором, будто бы для того, чтобы её собачка никуда не могла убежать.

Вдобавок, Рекс Харрисон пытался на ней «сорвать» свое дурное настроение, укоряя примерно в таком же стиле, в каком Хиггинс наставляет Элизу. Это и неудивительно: ведь Лернер и Лоу, работая над образом профессора фонетики в своем мюзикле, под прототипом подразумевали Харрисона. Он отказался подавать ей реплики, когда снимали её крупным планом. Эту задачу взял на себя ассистент режиссёра, что, по-видимому, объясняет незначительное, но заметное утрирование в некоторых диалогах Одри.

Мел бывал на съемках «Моей прекрасной леди», но работавшие над фильмом люди обратили внимание на то, что Одри не желала обсуждать с супругом планы, касавшиеся их совместной работы. Мел был занят в фильме «Секс и одинокая девушка». Не первый год он обдумывал экранизацию книги Дж. М. Барри «Питер Пэн». Роль Питера в ней должна была играть Одри.

Роль же капитана Хука он предназначал для Питера Селлерса. (Селлерс сделался мировой знаменитостью, снявшись вместе с Софи Лорен в фильме «Миллионерша».) Узнав об этом замысле, Уолт Дисней, снявший десятью годами ранее мультфильм по «Питеру Пэну», заявил, что права на любой римейк принадлежат ему, и проект Мела провалился. Одри не суждено было научиться летать. Ну, что ж, может быть, в таком случае она неплохо будет смотреться на троне? Мел объявил во всеуслышание о том, что будет снимать «гигант» стоимостью в пять миллионов долларов о покровительнице Колумба королеве Изабелле. Однако и этот проект также лопнул. Между мужем и женой возникало все нарастающее напряжение. Одри потеряла самообладание из-за недосыпания и потери в весе. Раз или два она набрасывалась на своего фотографа, но столь же быстро, как выходила из себя, начинала

просить прощения у оскорбленного ею сотрудника. «Одни люди „взрывные“, а другие – нет, – сказала она. – Говорят, что вредно все хранить в себе, но если вы выплескиваете это наружу, то потом вам приходится перед всеми извиняться... Мне кажется, что я должна свои эмоции выпускать через уши».



Напряжение актрисы спадало по мере того, как Элиза начинала приобретать манеры настоящей леди. Переход в высшее общество сделал Одри красивее и спокойнее. В прошлое ушел и тот стиль прически, на котором настаивал Сесиль Битон. Он считал, что она типична для девушек из рабочей среды. А Одри была убеждена, что такая прическа делала её лицо ещё более квадратным. Битон потребовал, чтобы её походка сохраняла следы прошлого Элизы. Он привязал актрисе на икры специальные грузики, которые напоминали Одри, что нужно ходить шаркая, словно её героиня идет по булыжной мостовой, а не по роскошной гостиной. Успешно «овладев» манерами и произношением людей светского круга, Одри с радостью вернулась к своей обычной походке, осанке и манерам. Когда её одевали в бальное платье Элизы, она выглядела не просто леди – она казалась настоящей принцессой.



В своем алабастрово-белом «императорском» платье, с волосами, забранными в кокарду из прихотливо переплетенных локонов, держащаяся на бриллиантовой заколке, с бриллиантовым ожерельем на длинной шее и руками (худоба которых вызывала её смущение всякий раз, когда их приходилось обнажать) в длинных белых, шелковых перчатках, заходивших ей за локоть, Одри появилась на съемочной площадке в сопровождении Рекса Харрисона и Уилфрида Хайда Уайта, игравшего роль полковника Пикеринга. И все внезапно замерло. Все статисты в бальной зале выстроились в ряд, с ожиданием взирая на входную дверь. Вышла Одри – и аплодисменты заставили её остановиться. Возникло странное ощущение, вспоминал Битон, что «маленькая принцесса из „Римских каникул“ стала королевой».

Настал день, когда Одри сказали, что исполнение ею песен недостаточно хорошо. Все песни Элизы будет петь Марни Никсон. В полном отчаянии Одри заявила, что у неё отняли половину её роли. Она попросила, чтобы в этот день ей разрешили пораньше уйти домой, и позже признавалась, что чувствовала себя как ребенок, провалившийся на экзамене. В тот вечер она умоляла Джека Л. Уорнера разрешить ей сделать новую запись песен, «на этот раз у меня все получится». Уорнер резко возразил ей, что в смете фильма нет статьи на перезапись песен. Она запротестовала, сказав, что это должно быть предусмотрено. Нет, ответили ей, деньги были потрачены на запись песен в исполнении Марии Никсон. Итак, решение, оказывается, было принято в самом начале! Ей просто позволили тешить себя ложной надеждой, что остается шанс самой озвучить свои песенные номера. «Одри, – сказал Джек Л. Уорнер, – за миллион долларов вы можете спеть и другие песни. У нас не может быть никаких личных пристрастий». В самом деле, никаких. Обычный голливудский стиль решения проблем.

Съемки «Моей прекрасной леди» Одри закончила за несколько дней до Рождества 1963 года. Но, вместо того чтобы погрузиться в покой и уют Бургенштока, она, отдохнув несколько недель, последовала за мужем из Франции в Италию и Испанию, где Мел выступал в качестве продюсера или режиссёра в трех фильмах, снимавшихся один за другим. Клятва не разлучаться все ещё сохраняла силу, но теперь уже ценою душевного спокойствия Одри. Она решила при любых условиях сохранить брак и потому «сдерживала все в себе» и «не взрывалась».

Все эти месяцы она была ассистенткой сценаристов, доверенным лицом продюсера, иногда даже наставницей молодых участников съемочной группы. Все эти обязанности Одри исполняла с удивительной добросовестностью. Она хотела быть как можно ближе к

Мелу, ведь «он так требователен к себе... Я полагала, что, если я просто буду рядом, я уже только этим смогу помочь ему». У фильма «Эль Греко», в котором Мел играл главную роль, был продюсером и автором музыки, возникли трудности с прокатом в ряде стран. Гости, видевшие, как Одри выполняет различные поручения в ходе съемок фильмов Мела, отмечали, что она «работает на автопилоте». Привязанность Мела к Испании и ко всему испанскому с годами усиливалась – свою роль, вероятно, играли и кубинские предки со стороны отца. Когда они с Одри заговорили о том, что надо где-то обосноваться окончательно, выбор Мела был однозначен – Испания. Но Одри это не устраивало.

На 23 октября 1964 года была назначена премьера «Моей прекрасной леди» в Нью-Йорке. То, что песни Одри исполняет Марни Никсон, в Голливуде было известно всем. Этим не замедлила воспользоваться кинопресса. Руководство студии «Уорнер Бразерс» вынуждено было сделать заявление, которое – по ошибке или намеренно – создавало впечатление, что голос Одри звучит в половине песенных номеров Элизы. Это было возмутительное преувеличение. Оно вызвало негодующий отклик мужа Марни Никсон. Он заявил, что его жена исполняет «практически 99 процентов всех музыкальных номеров Элизы».

Премьера «Моей прекрасной леди» собрала избранную аудиторию со всех концов света, страстно желающую увидеть собственными глазами, насколько экранизация выдерживает сравнение со спектаклем (а Одри Хепберн – с Джулией Эндрюс). От этой элиты зависели громадные вложения студии «Уорнер Бразерс» – 15-16 миллионов долларов – в этот фильм, делавшие «Мою прекрасную леди» самым дорогим мюзиклом в истории кино. Начальные сцены фильма, где Элиза, «растоптанный капустный лист», как называет её профессор Хиггинс, воркует на своем диалекте «кокни», «словно зобатый

голубь», настолько противоречили привычному образу Хепберн, что в зрительном зале возникла неприятная напряженная тишина. Характерная для Одри романтичность здесь сменилась неопрятным видом, грязным лицом, вульгарными гримасами и необычными лающими интонациями Элизы. Эту девушку можно было пожалеть, но не воспользоваться её слабостью. Ист-эндский акцент Одри был груб, но не убедителен. По сравнению с «книжным червем» из Гринич Виллидж, который без особого усилия вызывает любовь и симпатии своим жалобным видом в «Смешной мордашке», Элиза в исполнении Одри создавала неприятное впечатление куклы, которую дергают за нитки. И только когда Элиза отбрасывает свой простонародный акцент, фильм преобразается, словно по мановению волшебной палочки, и вместе с ним преобразается Элиза. Автор этих строк помнит почти физически ощутимый восторг, прошедший по залу. и взрыв аплодисментов почти со всеобщим вздохом облегчения – когда Элиза порхает по дому Хиггинса, как только что вылупившаяся из куколки бабочка, которая нежится в лучах восхищения своего наставника. Но всё-таки на глубинном уровне это преобразование воплощено пением Марни Никсон, что действует, возможно, сильнее, чем та зримая радость, которую Одри излучает с такой энергией и силой. С этого момента и фильм, и Одри становятся все лучше и лучше.

Лернер и Лоу не ввели в сценарий те сцены, которые показали бы, как постепенно шлифуется личность Элизы. Зато собственная личность Одри заполняет этот сюжетный пробел. И делает это с истинным совершенством. Именно здесь мы понимаем, что Одри Хепберн, исполняющая главную роль в фильме, действительно заслужила свой миллионный гонорар до последнего цента. После своего триумфального вечера Элиза ощущает духовную пустоту. Она понимает, что не сумела завоевать любви и уважения своего зануды-преподавателя, который думает только о

выигранном пари, а не о женщине, сделавшей этот выигрыш возможным. Одри великолепно и безупречно передает это сложное сочетание гордости, чувства собственного достоинства, глубокого разочарования и уязвленного самолюбия. Это одна из лучших сцен, когда-либо ею сыгранных.



Зрители премьерного показа, отправляясь на организованные студией «Уорнер Бразерс» приемы и вечеринки, были полны уверенности, что фильм получит целую охапку «Оскаров».

Действительно, он получил двенадцать номинаций. Но среди награжденных не было Одри. Ее отвергли актеры

в Академии Киноискусства, выразив свое коллективное неудовольствие, направленное не столько против нее, сколько против Джека Л. Уорнера и студии, которые не взяли на роль Элизы Джулию Эндрюс.

До Одри эта новость дошла в феврале 1965 года. Она никак не выказала своей обиды, поздравила Джулию Эндрюс с номинацией за «Мэри Поппинс» и пожелала ей удачи в соревновании за «Оскара».

Однофамилица Одри, Кэтрин Хепберн, восемь раз выдвигавшаяся на «Оскара» (и получившая его один раз), прислала ей утешительную телеграмму: «Не печалься. Когда-нибудь ты получишь второго за роль, которая не стоит того».

А «за кулисами» в Бургенштоке разворачивалась мучительная драма, определенным образом связанная и с тем, что Одри не оказалась в числе претендентов на «Оскара». Ее сотрудничество с Генри Роджерсом, ответственным за связь Одри с прессой и общественностью, завершилось через несколько месяцев после того, как она закончила работу над «Моей прекрасной леди» и вернулась в Швейцарию. В ссору оказался вовлечен и её старый друг Юбер де Живанши.



«Одри всегда взирала на Живанши как на Бога, – вспоминает Генри Роджерс. – Он создал её стиль одежды. Она ходила на все демонстрации его моделей. Она фотографировалась в туалетах из его коллекции. Он создал духи специально для нее, а особую их концентрацию – только для нее. Но Одри никогда не получала денег за свою рекламу моделей Живанши. Ей даже пришлось за собственные деньги покупать посвященные ей духи. Мел Феррер разделял мою точку зрения, что эти отношения носят несколько односторонний характер, и он как-то сказал: „Мне кажется, вам следует поговорить с Живанши – но устройте встречу с его братом Клодом, управляющим его делами“. Я ответил, что постараюсь что-нибудь сделать».

Роджерс посетил дом моды Живанши, и, по его словам, Клод де Живанши согласился, что Одри имеет права на некоторое финансовое вознаграждение. «Все было решено самым сердечным и дружеским образом», – говорит Роджерс. Он же подбросил президенту Каннского фестиваля Роберу Фавру Ле Бре идею пригласить Одри. Это же будет настоящим потрясением на фестивале, если в качестве его «патрона» предстанет Одри Хепберн. Более того, фестиваль должен взять на вооружение эту идею и каждый год отмечать праздник мирового кино под эгидой той или иной знаменитости. Роджерс уезжал от Фавра Ле Бре вполне удовлетворенный разговором.

«Вслед за этим я получаю послание от Одри, в котором она просит меня приехать и встретиться с нею как можно скорее. Я сел на самолет, вылетающий в Женеву, и вскоре был в Бургенштоке. Нас было только двое, что само по себе мне показалось странным. Обычно всегда присутствовал Мел. Мы выпили и приступили к обеду. Одри выглядела очень расстроенной. За столом она расплакалась. Это меня крайне озадачило. Я спросил: „Одри, что же всё-таки случилось?“ Она взглянула на меня и сказала: „Как же вы могли встать между мной и моим

лучшим другом?“ Живанши рассказал ей о моем визите в его салон и о моем коммерческом предложении. Я ответил Одри, что это было сделано с согласия Мела. Но это её не убедило. Актриса была возмущена тем, что близкие, дружеские отношения превратились в финансовую сделку. Она этого не допустит! И ей также не по душе переговоры в Каннах. Фавр Ле Бре представил все в таком виде, будто мы пытаемся оказать давление на организаторов фестиваля».

В этих обстоятельствах Роджерс считал необходимым прервать их деловые отношения. «Мы тем не менее остались друзьями, и позднее я возвращался, чтобы давать Одри советы». Роджерс принял на себя негодование Одри, но вскоре произошли события, которые заставили его думать, что она уволила его, поскольку не хватило духу «уволить» собственного мужа.

Одри присутствовала на церемонии вручения «Оскаров» в Санта Монике 5 апреля 1965 года, понимая, что её отсутствие будет превратно истолковано. Не таящий зла проигравший лучше, чем отсутствующий завистник. Патриция Нил должна была вручить статуэтку «Оскара» «Лучшему актеру» этого года, но из-за инсульта была наполовину парализована и утратила способность говорить. Одри согласилась заменить ее. Ей пришлось вручать «Оскара» в номинации «Лучший актер» своему партнеру по фильму – Рексу Харрисону.

Рекс проявил несвойственное ему великодушие, шутливо предложив расколоть статуэтку на две половины – для неё и для него. Затем, повернувшись к Джулии Эндрюс, державшей в руках статуэтку «Оскара», полученную в номинации «Лучшая актриса», Рекс объединил театральную и экранную Элизу, поблагодарив «... э, вас обеих». Замешательства удалось избежать до тех пор, пока Одри, раздираемая противоречивыми чувствами, не забыла упомянуть о Патриции Нил. «Муж Пэт, Роальд Даль, не поверил, что Одри сделала это ненамеренно, –

вспоминает Генри Роджерс, – хотя трудно представить себе поступок, который менее вязался бы с характером Одри Хепберн».

Роальд Даль заявлял газетчикам: «Пэт издала булькающие звуки, означавшие возмущение... Одри позвонила мне из аэропорта им. Кеннеди, откуда она улетала в Париж. Я сказал ей, чтобы она убиралась ко всем чертям».

Позднее, к громадному облегчению Одри, у Патриции Нил речь восстановилась, и она успокоила Одри, сказав, что не держит на неё никакого зла и понимает, как напряжены были её нервы. Но инцидент и неприятная шумиха долго преследовали Одри. Все это заставило её построить прочную стену вокруг своего маленького мирка. И она сделала это в буквальном смысле слова. Впервые за двенадцать лет, прошедшие со дня её свадьбы – более того, впервые в жизни, – у Одри появился собственный дом.

МОДА И ЛЮБОВНЫЕ РОМАНЫ

Наконец-то она пустила корни. И они проросли в швейцарскую землю, на которой стояла милая деревушка с заковыристым названием Голошеназ-сюр-Морж. Она находится в пятнадцати минутах езды от Лозанны. Ее выбрали скорее для Шона, а не для неё и Мела. В том кантоне, где расположена эта деревня, говорят по-французски, а Одри очень хотела, чтобы её сын говорил на этом языке. Он сможет тогда ходить в сельскую школу, которая была в какой-нибудь сотне метров от их дома. «Вот то, о чем я всегда мечтала», – сказала она, окинув взглядом свои владения, и сразу же дала им имя – «мирное место».



Впрочем, оно было не таким уж мирным. Оживленное шоссе пролегалo в нескольких ярдах от ворот, словно прорезав себе путь сквозь виноградники, на которые выходили окна дома. На табличке значилось: «Входите и звоните». Но не всех здесь ожидали с одинаковым гостеприимством. Вторая табличка на керамической плите предупреждала: «Осторожно! Злая собака!» Сам дом напоминал фермерский особняк XVIII века. Его оштукатуренные стены были персикового цвета, а ставни на окнах – голубые. Два металлических шпиля украшали дом и походили на миниатюрные корабельные мачты. Фасадом особняк выходил на север. Вьющиеся растения оплетали стены у главного входа. Два высоких кипариса, словно два стража, стояли у западного крыла. Большое дерево, вероятно сикомор, росло у восточного крыла. Одри познакомилa с «мирным местом» её близкая подруга Дорис Бриннер, которая после развода построила себе дом в Люлли, соседней деревне.

Особое удовольствие доставлял Одри сад. Он протянулся далеко на юг по пологому склону холма в

сторону главной деревенской улицы. В нем росли яблони, которые весной заливали белым цветом весь сад. Первое, что сделала Одри, – это посадила множество цветов, но только белых. Другие цветы не нравились Одри, особенно красные. Детская карусель и горки были сооружены у самого дома, чтобы Шон и его товарищи по играм всегда были перед глазами. Ценная мебель и украшения, которые собирались ею и Мелом на протяжении многих лет, теперь извлекались из хранилищ и кладовых и расставлялись по местам – на этот раз уже окончательно. И сразу же стало уютно и тепло. Это был не «дом кинозвезды», а, скорее, дом для растущего ребенка, гостеприимно распахивающий свои двери перед друзьями из-за рубежа и перед «людьми кино». Здесь все располагало к тому, чтобы при деловой встрече или в дружеской беседе держать себя раскованно и непринужденно. Этот дом стал приютом Одри на всю оставшуюся жизнь, до самого смертного часа.

Довольная своим приобретением, Одри вряд ли понимала, что это благоустроенное гнездо не внесет спокойствия в её семейные отношения. Это было место для отдыха; но именно отдыхать Мел Феррер никогда не умел. Им владела страсть к путешествиям. Он бывал по-настоящему счастлив только в своих странствиях, получая несказанное удовольствие от перемещения из одной культуры в другую, которые он совершал с той же поистине космополитической легкостью, с какой «перелетал» из одного иностранного фильма в другой. Одри долгие годы пыталась подстраиваться под ритм жизни Мела. Он все ещё из кожи вон лез, стремясь в своем творчестве проторить новые пути. Одри следовала за ним, как верная жена, но теперь её преданность домашнему очагу стала, как она говорила, гораздо более важной, чем второй «Оскар».



Как бы там ни было, но она поехала с Мелом в Испанию, куда её супруга неудержимо тянуло. Дело было не только в теплом средиземноморском климате, который так нравился Мелу. Его звал туда талант шестнадцатилетней испанки по имени Марисоль, подвижной, живой, с расцветшей не по годам женской красотой. Они с Одри увидели девушку, которая танцевала фламенко на приеме у герцогини Альба. Сраженный наповал её прелестью и темпераментом, Мел решил, что у Марисоль есть все, чтобы стать кинозвездой. Они с Одри сочинили сценарий о девочке-тряпичнице. Она обменивает свое тряпье на костюм «кабальеро», всадника-тореадора,

который побеждает самого свирепого быка Испании. Это был вариант сказки о Золушке, которая уже много раз писалась для самой Одри. Теперь настал черед Марисоль. Мел был режиссёром, одним из авторов сценария и исполнительным продюсером фильма. К несчастью для Мела, «Кабриола» или «Каждый день – праздник» вышел на экраны в пору упадка испанского кино. Стало ясно, что Мадрид не сулил Мелу ничего хорошего.

Всё-таки они с Одри приобрели недвижимость в Марбелле – городке, который Шон Коннери превратит в анклав богачей, а агентства всего мира – в туристический кошмар. Их дом стоял на зеленом склоне холма, окна выходили на песчаные пляжи, где, по мнению Одри, летом мог отдыхать их сын. Трудно сказать, хотел ли Мел сделать из этого дома что-то более постоянное, чем семейный курорт. Но так или иначе, приобретение «мирного места» решило этот вопрос в пользу Одри.

Наступило время создавать новый образ Одри Хепберн, учитывая взгляды и вкусы молодого поколения. Курт Фрингс посодействовал тому, что актриса получила роль в фильме с популярным в те годы «шутливым» сюжетом, который подавал ограбление как что-то легкое и безобидное.



Та Одри Хепберн, которая начала работу над фильмом «Как украсть миллион» на «Studio de Boulogne» в Париже, была «женщиной нового стиля». Ее привычная элегантность оставалась при ней, но на этот раз Живанши придал ей то, что в журналах мод назовут («стиляжничеством»), по названию групп молодых людей, следивших за своим внешним видом. Куда-то исчез консерватизм, вместо него – мальчишеский порыв, готовность к неожиданному. На ней было трико с модным рисунком «ромбиками». Волосы были пострижены совершенно по-новому. Юбка укорочена на парочку дюймов, а каблуки соответственно сделались пониже. На ней был «наиновейший» костюм из ткани «в елочку» и

блейзеры «в рубчик» с плоскими медными пуговицами, как на бушлате у моряка. Одна из её шляпок напоминала белый мотоциклетный шлем. Большие, выпуклые солнечные очки появились у неё на носу, как бы намекая на то, что Одри Хепберн пришла к нам с другой, очень далекой планеты. Мгновенно тысячи и тысячи женщин по всему миру стали носить такие же очки. (Позже ей понадобились очки из-за ухудшения зрения. Она выбрала опять с огромными выпуклыми стеклами. Ее подруга Софи Лорен без промедления воспользовалась находкой.) Во всем этом чувствовался легкий поклон в сторону «Битлз».

Одри уже относилась к «старому поколению», которое пока ещё могло претендовать на связь с молодежью при условии, естественно, соответствующей перестройки. Фильм «Как украсть миллион» доказал, что Одри способна на это: её шикарный и хорошо воспитанный гамен возродился в образе очаровательной кошечки шестидесятых годов.

В паре с ней был один из самых своеобразных английских актеров – Питер О'Тул. Он играл грабителя, которого Одри нанимает для спасения репутации её отца, занимающегося подделкой произведений искусства (Хью Гриффит). Герой О'Тула должен украсть статуэтку из художественной галереи и тем самым скрыть обман, совершенный фальсификатором.

Все сомнения Одри развеялись, когда она поняла, что, снимаясь в этом фильме, вновь идет в ногу со временем и не теряет скорости при этом. «Как украсть миллион» – легкая романтическая комедия, где фантазия соединяется с фривольностью – был тем самым фильмом, каким в свое время должен был стать «Искрящийся Париж».

Оператором опять был Чарльз Лэнг, и это прибавляло актрисе уверенности. С режиссёром Уильямом Уайлером они понимали друг друга без слов: ведь не впервые встречались на съемочной площадке. У создателей фильма хватило здравого смысла не пытаться сделать из ленты

нечто большее, чем набор комических ситуаций почти пародийного характера.

О'Тул также помогал «раскрутить» Одри. Как в свое время Стэнли Донен, О'Тул пришел к выводу, что актриса не выкладывается до конца, сохраняя часть своей творческой энергии «про запас». Для человека с ирландским темпераментом это было почти оскорблением. С самого начала ему стало также ясно, что любые романтические отношения между ними не могут пойти дальше того, что им предлагает сценарий. Он попытался использовать её чувство юмора: ведь смешливая девчонка всегда сидела в Одри. В эпизоде ограбления Питер и Одри оказались в тесной кладовой, почти прижавшись друг к другу. В паузе между репетицией и возгласом Уайлера «Мотор!» он прошептал ей на ухо: «Вероятно, так чувствуешь себя, когда мертвый лежишь в гробу». И Одри прошептала в ответ: «Вы боитесь смерти?» Питер ответил, что сама мысль об этом приводит его в оцепенение «Но почему же, Питер?» – спросила она. Ответ прозвучал по-ирландски бесстрастно: «У мертвого нет будущего». При этом Одри расхохоталась так, как не смеялась никогда. Уайлер вызвал их обоих из кладовки и попросил объяснить, что происходит. Скорчившись в приступе смеха, Одри беспомощно вбежала в гримерную и повалилась на диван, чтобы немного успокоиться. О'Тул, радуясь своей победе, облизал губы с двусмысленным видом...

Фильм понравился зрителям. Он доказал, что Одри приспособилась к динамичному кино шестидесятых. Но была и ещё одна перемена, не очень значительная, но все же заметная. Разница в возрасте между ней и О'Тулом составляла три года. Теперь уже Одри стала старше своих экранных партнеров.

В конце 1965 года актриса с радостью обнаружила, что снова беременна. Она хотела второго ребенка. В детстве у неё были сводные братья, но она всегда

чувствовала себя единственным ребенком. После развода родителей Одри осталась одна. Она надеялась, что второй ребенок поможет укрепить их «расшатавшийся» брак. Мел не поехал с ней в Париж на съемки фильма «Как украсть миллион». Их взаимоотношения все более приобретали чисто профессиональный характер. В январе 1966 года её срочно отвезли в клинику в Лозанну, где у неё произошел очередной выкидыш. Одри вернулась домой в состоянии глубокой депрессии. Она потеряла ребенка и теперь боялась потерять мужа.

В её нынешнем состоянии хорошим убежищем от мучительных переживаний была работа. Очередной её фильм рассказывал о современной семье. «Двое в дороге» – это комедия с печальным подтекстом. Молодые муж и жена, у которых, казалось бы, есть все для счастливой жизни, из-за несовместимости характеров вступают в бесконечные ссоры.

Автору сценария Фредерику Рафаэлю идея «Двоих в дороге» пришла, когда он ехал на юг Франции. «Как странно было бы, подумал я, „нагнать самих себя“ – проехать по дороге мимо нас самих таких, какими мы были когда-то, оглянуться и попробовать понять, как те люди, которыми мы были тогда, могли превратиться в нас нынешних. Не успела эта мысль прийти мне в голову, как я сказал себе: „Эге, да это же сценарий фильма!“ Да, но для кого?» Рафаэль пришел с этой идеей к Стэнли Донену. А потом они вместе отправились к Одри. "Она тогда жила в Бургенштоке, наверное, это были последние месяцы, проведенные ею там, – вспоминает Рафаэль. – Она ответила нам: «Это – великолепная идея, но из неё ничего не выйдет». Стэнли сказал: «Мы напишем сценарий». На что Одри ответила: «Это очень умно, но я на чем-то подобном уже обжигалась». Она намекала на «Искрящийся Париж».

Вот впечатление, которое Одри произвела на Рафаэля: «Очень умна, свободно держится, но подобна элегантной

кошечке, которая спит, а мышей сторожит». И это впечатление совпадало с мнением Донена. Он находил её восхитительной, но чувствовал, что она скрывает от взглядов окружающих часть своего "я". "Во всем ощущалась легкая, но заметная официальность. Рядом находился Мел, и она называла его «Мельхиор» (полное имя, данное ему при крещении, звучало «Мельхиор Гастон Феррер»). Мы больше времени потратили на разговоры о его последнем фильме «Эль Греко», – вспоминает Рафаэль пренебрежительным тоном.

Рафаэлю пришлось немало труда вложить в сценарий, так как его построение, включавшее «скачки во времени», было довольно необычно для англоязычного кино той поры. Мы переносимся то в прошлое, то в будущее в ходе четырех путешествий, совершаемых семейной парой. Эти путешествия во времени и пространстве охватывают двадцать лет, где были ухаживания, женитьба, супружеская измена, почти развод и некое подобие «вооруженного перемирия». Вспыхивает ссора, и они объявляют друг другу войну, затем вновь заключают мир и предаются любви с той же непосредственностью и искренностью, с какой только что набрасывались друг на друга.

Супруги всё-таки любят друг друга, но вместе их удерживает прежде всего напряжение во взаимоотношениях, как удерживается капля воды силой поверхностного напряжения. Они постоянно используют душевный «бункер», из которого делают вылазки и совершают словесные нападения друг на друга, ведя войну нервов. «Сука!» – обзывает Марк Джоанну. «Ублюдок!» – отвечает ему Джоанна.

Сценарий не был похож на то, с чем до сих пор встречалась Одри Хепберн. Она колебалась. Она сказала, что не совсем четко видит сюжет. Действительно, в сценарии его не было в традиционном смысле слова. Рафаэль воспользовался той повествовательной свободой, которую предпочитали французские кинематографисты

«новой волны» Трюффо и Годар. Они разрушали, а потом заново создавали классические сюжеты американской эксцентричной комедии. Диалог отличался жестокостью, непривычной для Одри. В некоторых эпизодах актрисе надо было сниматься полуобнаженной. Была сцена супружеской измены, сцена в постели. Рафаэль вспоминает: «Одри страдала излишней чопорностью, но она была тем, что французы называют „ridique“ („стыдливая“). „Скромная“ – вот, мне кажется, то слово, которое лучше всего её характеризует. Ее всегда ограничивала и сдерживала мысль о том, какое представление о ней может сложиться у зрителей». Но и смелости ей было не занимать. И в конце концов она дала согласие Донену и Рафаэлю.

Стэнли Донен послал сценарий Полу Ньюмену в надежде на то, что он согласится сыграть роль мужа. Ньюмен ответил, что это – чисто режиссёрский фильм, и в нем нет места для «звезды». Тогда сценарий отослали Альберту Финни.

Так же, как и в случае с Кэри Грантом, Одри никогда раньше не встречалась с Финни. Кинозвезды нередко ведут замкнутый образ жизни. Альберт Финни приобрел известность у себя на родине, сыграв роль в фильме «В субботу вечером, в воскресенье утром», а после исполнения заглавной роли в фильме «Том Джонс» он станет мировой знаменитостью. Одри не видела этих фильмов. Она только спросила, сколько лет Финни. Заглянув в справочник, ей ответили, что в мае ему исполняется тридцать. Разница в семь лет. Ее партнеры становились все моложе. Для того, чтобы их познакомить, был организован специальный обед.

Альберт Финни имел вид нахального молодца с самоуверенным выражением лица, отличавшегося природной живостью выходца из Средней Англии. В нем не было чисто английского театрального порока, сочетания хороших манер с полнейшей эмоциональной холодностью.

Он выдвинулся – и при этом довольно быстро – благодаря исполнению ролей рабочих парней, и его отношение к жизни оставалось скорее напористо-бесцеремонным, чем вежливым. Он хотел чувствовать себя хозяином и подчеркивал это. Лишенный предрассудков по поводу собственной славы, он не проявлял никакого уважения к известности других, принадлежа к тому типу звезд, с которыми Одри ранее работать не приходилось. Время от времени Финни прилагал особые усилия, чтобы ввести людей в замешательство и затем посмотреть, как они будут на все это реагировать.

В 1965 году он сыграл в пьесе Питера Шаффера «Чёрная комедия», в которой персонажи, оказавшись в помещении, где произошло короткое замыкание, движутся по ярко освещенной сцене так, словно они находятся в полной темноте. Финни играл феминизированного антиквара, вертлявого, с кокетливыми жестами и высоким голосом, играл человека, которого современные гомосексуалы воспринимают как грубую пародию на себя. Стэнли Донен вспоминает: "Альберт позвонил мне перед обедом с Одри и сказал: «Что бы ни случилось, ты не должен смеяться при моем появлении». Он пришел в ресторан с другом. "К моему удивлению, – рассказывает Донен, – он пробрался к нашему столику, подчеркнуто изящным жестом протянул руку Одри и сказал протяжным шепотом: «Мы так счастливы работать с вами». Его друг подыгрывал ему. Донен хранил молчание. Поначалу Одри сомневалась, не слишком ли поспешны её выводы. Наверняка это не тот Финни, который сыграл заводского рабочего, переспавшего с женами почти всех своих товарищей, и не тот Финни, который был парнем из Англии XVIII столетия, превратившим ужин со служанкой в настоящее празднество сексуальных намеков и двусмысленностей.

А Финни продолжал свой спектакль, называя себя «мы»: «Мы получили такое наслаждение от вашего

последнего фильма, мисс Хепберн... Мы думаем, что вы совершенно восхитительны, мисс Хепберн». «Он был абсолютно убедителен, – говорит Донен. – Одри встретила со мной взглядом и сделала гримасу, словно спрашивая, можно ли вообще играть любовную сцену с таким, с позволения сказать, мужчиной. Я пожал плечами: „А что я могу поделать?“ Надо отдать должное Одри, она готова была приложить усилия, чтобы отыскать что-то положительное в этой неприятной или, по крайней мере, двусмысленной ситуации». Но после получасового изысканного шепота, преувеличенно кокетливых жестов и цветастых комплиментов Финни не выдержал. «Терпение у него лопнуло, – вспоминает Донен, – и он взорвался приступом дикого хохота. Глаза Одри округлились, сделавшись огромными глазами Хепберн, известными всему миру. Она поняла, что её разыграли, и она, не тая никакого зла, присоединилась к восторгу Финни, а он забрасывал её заверениями, что с ним все в полном порядке».

Шутка не только помогла сделать первый шаг к дружескому сближению – она помогла отыскать нужную интонацию свободной беседы, а иногда и стычек молодой семейной пары в готовившемся фильме.

В смысле умудренности житейским опытом Альберт Финни был старше Одри. Он не вел уединенную и защищенную протоколом жизнь звезд её поколения. Не принадлежал он ещё и к поколению тех знаменитостей, которым потребуются вооруженные телохранители. Молодые актрисы шестидесятых годов, возглавляемые Джулией Кристи (родившейся в 1941 году), Сарой Майлз (1941 г.), Фэй Данауэй (1941 г.) и Ванессой Редгрейв (1937 г.), вступили в борьбу за те призы, которые пятнадцать лет назад получала Одри. Казалось, Одри всегда останется юной. Но если по своему внешнему облику она почти не отличалась от молодых актрис, то заметней была разница по ролям и фильмам, в которых они

снимались. Молодое, свободное от предрассудков поколение было в восторге от тех «звезд», которые по своему характеру и стилю соответствовали иконоборческому настрою молодежи и её презрению ко всем и всяческим табу старшего поколения. Именно этот возрастной разрыв Одри и собиралась преодолеть в фильме «Двое в дороге».

«Неудивительно, что она волновалась, – говорит Донен, – её очень беспокоило, кто будет оператором». На этот раз им был не Франц Планер и не Чарльз Лэнг, а Кристофер Чэллис, который в шестидесятые годы придавал некоторым английским фильмам, снятым на американские деньги, отчетливо «свингующий» стиль. Просмотрев материал, отснятый в первый день, Одри воскликнула: «Но он совершенно великолепен!» Её грим делался в точнейшем соответствии с её рекомендациями. Проблемы возникли, когда начался подбор костюмов. Даже Донен не мог предположить, что Одри с такой решимостью отвергнет его предложение пригласить не Живанши, а другого художника по костюмам. «Он был её великим защитником, а я отбирал его у нее». Вновь повторялась та ссора, которая у неё уже была с Генри Роджерсом: кто-то третий вставал между ней и её ближайшим другом. Но Донен остался непреклонен.

Он сослался на то, что молодая пара из «Двоих в дороге» вполне обеспечена, но вовсе не принадлежит к богачам, которые могут оплачивать услуги элитного парижского кутюрье. И как бы ни попытался Живанши «упростить» стиль Одри, не утратив собственного «лица», сама мысль о том, что ему придется спорить по поводу каждого платья и аксессуара Одри, вызывала ужас у Донена. Ему же хотелось, чтобы она ощутила себя совершенно по-иному без той защищенности, которую Одри чувствовала, имея гардероб с одеждой только «в стиле Хепберн». Он хотел, чтобы она почувствовала себя одной из тех девушек, которые покупают себе вещи с

полок небольших магазинчиков дамской одежды. Эти модели разрабатываются такими молодыми модельерами, как Мэри Квэнт, Мишель Розье и Пако Рабан. "Мы вместе с ней покупали одежду из коллекций этих модельеров, а также Кена Скотта, Фоула и Тиффина. Все вещи были «прет-а-порте», – вспоминает Донен.

Одри придиралась к каждой детали своего туалета. Кен Скотт, модельер, консультант в фильме, предпочел отказаться от этой должности, но не терпеть бесконечные поиски Одри «именно того, что нужно». Леди Рендлсхэм, другой консультант по костюмам, была «скроена» из более прочного материала. Она прошлась по многим магазинам дамского платья, была на оптовых распродажах, просмотрела более сотни моделей, из которых двадцать три были использованы в фильме. На смену стилю Живанши с заостренными геометрическими линиями, поясами и особой формы шейным вырезом «лодочкой» пришли облегающие мини-сорочки из джерси в ярко-красную и ярко-желтую полосу или шокирующе изумрудного цвета. Вместо великолепного туалета времен империи, в котором Элиза появилась на балу, на Одри теперь было платье-рубашка серебристого цвета из алюминиевых дисков от Пако Рабана. Надевала она и блузку из хлопчатобумажного кретона бирюзово-лимонного цвета, которую можно приобрести в магазине дамского платья на Кингз-Роуд за пять фунтов. В том же магазине была куплена и пластиковая кепка; и черный изящный комбинезон, напоминавший лакричный леденец; модные солнечные очки в стиле «повязка на глаза». «Одри Хепберн в „Двоих в дороге“, – писал один журнал мод, – урок всем тем девицам, которые считают, что когда вы перешагнули тридцатилетний барьер, вам больше ничего не остается, как подобрать волосы и повязать платок пониже. Одри доказывает, что это не так». На это как раз и рассчитывали создатели фильма.

Для любой женщины, приближающейся к своему сорокалетнему рубежу, съемка крупным планом всегда испытание; для Одри же она стала своеобразной «отложенной инициацией в зрелость». «Она была очень напряжена, когда мы начали съемки, – вспоминает Донен. – И именно Альберт помог немного её успокоить». Его равнодушие к славе и отсутствие комплексов помогли Одри отделаться от её природной стеснительности во время любовных сцен, где ей пришлось сниматься полуобнаженной. Частично съемки проводились в Отель дю Гольф в Боваллоне, неподалеку от Сен-Тропеза. Одри и Альберт бродили по окрестностям, подобно своим героям, молодой супружеской паре. Донену это нравилось, и он поощрял эти прогулки. Вскоре стало ясно, что они не нуждаются ни в каком поощрении. У Одри возникли с Альбертом отношения, которые были теплее, чем с партнерами в пору «Сабрины» и её романа с Уильямом Холденом.

Она теперь играла в кинокартине с человеком, который был способен усиливать в женщине её ощущения собственной эротической притягательности. Для тех, кто, подобно Рафаэлю, отмечал «скромность» Одри, её поведение в новом фильме было неожиданностью. Ее отношения с Финни открыли те эмоциональные резервы в ней, которые в других фильмах были заблокированы. Чувства, вызванные к жизни встречей Одри с Финни, и в реальности оказались весьма своевременными. Они показали актрисе то, чего ей не хватало. «Если они с Одри занимались любовью, – сказал один из участников создания фильма, – они делали это незаметно». Не было обычной для звезд, снимающихся на «экзотической натуре», вызывающе яркой и громко рекламированной связи. «Но никто не сомневался в теплоте их отношений».

Одри очень нервничала из-за эпизода, где она должна была плыть обнаженной, и предложила снимать её в купальнике телесного цвета.

Режиссер отверг это. Финни опять помог преодолеть тот психологический барьер, который у неё возникал при раздевании, как она говорила, «из-за моей жуткой худобы». Манеры партнера отличались холодной раскованностью, иногда и вульгарностью. Это снимало её напряжение. Он проявлял подчеркнутое неуважение к условностям любого рода, что позволяло ему во многих случаях перехватывать инициативу. Быть рядом с тем, кто во многом являлся её противоположностью, доставляло Одри удовольствие.

«Я никогда до этого не видел такую Одри», – рассказывал Донен. Ирвин Шоу, посетивший съемки, добавлял: «Они вели себя так, словно были подростками, братом и сестрой. Когда появлялся Мел, Одри и Элби сразу же становились официальными, и даже несколько неуклюжими, будто теперь они вынуждены были вести себя подобно взрослым». Любовная сцена в спальне отеля с опущенными от ослепительного средиземноморского солнца шторами была сыграна с такой искренностью, какой не было ни в одном другом фильме с её участием. Одри после легкого адюльтера жалеет о совершенном и возвращается к мужу. Это – очень сложная сцена, где нужны не только глубина чувств, но и способность передать смену настроения – от ощущения вины до удовлетворения после полученного прощения.

"Я обнаружил своеобразный страх в Одри, – рассказывает Донен. – Она не любила погружаться в воду, будь это море или плавательный бассейн. Когда мы дошли до сцены, где Альберт берет её и бросает в гостиничный бассейн, она мне сказала: «А не могли бы вы использовать здесь дублёра?» Я ответил: «Одри, это такая сцена, которую я никак не могу снять с дублером. Зритель должен понять, что в бассейн бросили именно тебя и никого другого». «Ну, что ж, – сказала она, – если Элби бросит меня туда, со мной вполне может случиться сердечный приступ». Три дня упорствовала актриса. Всё-таки ей пришлось пройти через это испытание. Два ассистента

режиссёра в купальных костюмах не успели вовремя прыгнуть в воду, где отчаянно барахталась Одри, и эпизод пришлось снимать заново.

«Видите ли, – объяснила позднее Одри, – когда мне было девять лет, в Голландии, купаясь в пруду, я запуталась в водорослях. Тогда я совсем почти не умела плавать. Водоросли тянули меня вниз, а у меня оставалось все меньше и меньше сил. Я наглоталась воды, пытаюсь выпутаться, и пока не подоспела помощь, я думала, что утону. Даже сейчас я, проплыв совсем немного, чувствую возвращение той паники. Хотя Мелу всё-таки удастся уговорить меня войти в море, я плаваю, высоко подняв голову над водой. Во всех своих ночных кошмарах я вижу, как меня накрывает волна, и я захлебываюсь. Это отвратительно и ужасно».

Фредерик Рафаэль – весьма придирчивый автор – отметил, что Одри стремилась сквозь текст рассмотреть внутреннюю жизнь своего персонажа. "Она заметила, что одна из важных сцен нуждается в прояснении. Я переписал её и полагал, что тем самым улучшил. Одри так не считала; подумав, она предпочла легкую двусмысленность первого варианта. «Вы прочтете его со мной?» – спросила она. Мы прочли его и вернулись к первой редакции. Она могла менять свое мнение, признавать свои ошибки, возвращаться к исходной точке и, в конечном итоге, добиваться улучшения. Со «звездами» это редко случается.

Я слышал, как она на все лады произносила для Стенли фразу «Привет, дорогой». Из восьми вариантов самым удачным ей показался шестой. Актрисе во всем надо было достичь совершенства. В этом вся Одри. Она воспитывалась в Голливуде, где принято снимать и переснимать до тех пор, пока не будет так, как надо. Ее игра поражает удивительной легкостью, но она крепко держалась за свой статус кинобогини. Время от времени это производило весьма странное впечатление. Существовало некое противоречие между «звездой», какой

она была, и женщиной, которой хотела стать. Она не позволяла «женщине» в себе проявляться ярко, как это произошло в нашем фильме, за который, я полагаю, она должна была получить хотя бы номинацию на «Оскара». Как актриса, она не считала себя обязанной проявлять какие-то ни было показные эмоции. Она просто выражала собственные чувства... Оглядываясь назад, я думаю, что она напоминала принцессу Диану. Знаете ли, чувства всегда было из чего черпать, но они должны были соответствовать интуиции".

«Двое в дороге» вызвали разноречивые отклики. Позднее критики пересмотрели свое отношение к фильму. В наши дни он радуется смешением жанров, временами пристальным анализом длительного путешествия по семейной жизни, верой в романтическое и возвышенное. Эта картина стала действительно англо-американским творением, сочетавшим английское чувство юмора с голливудской тягой к сказочному. Игра Финни, бесспорно, связана с первым, а Одри обеспечила второе. Примерно через двадцать лет критик в нью-йоркском «Виллидж Войс» написал: "Разница во внешности и темпераменте между худенькой, воздушной Хепберн и коренастым, приземленным Финни делает их романтические отношения ещё более трогательными и одновременно более возвышающими. Виньетки «их жизненных срезов» столь же остры, сколь и те, что создал Рафаэль в своем «Darling», но в их игре присутствует ощущение американской традиции «звездного шарма». Это был именно тот фильм, ради создания которого американские продюсеры рвались в Англию. Англию же журнал «Тайм» определил фразой, которая стала крылатой: «Место, где все это происходит». Одри вновь стала модной.

КОНЕЦ ДОРОГИ

«Нам нужно развестись». Эти слова произносит Альберт Финни в фильме «Двое в дороге», но звучат они так сердечно, словно супружеская пара настолько уверена в связующей их любви, что может побаловать себя игрой в разрыв.

У Одри же с мужем дело неумолимо шло к совершенно реальному разрыву. Поначалу она старалась не обращать внимания на газетные сплетни о связях Мела с другими женщинами. Ее пугал развал семьи. Шону было шесть лет. И она была как раз в том же возрасте, когда развелись её родители. Одри не хотела, чтобы и сын испытал знакомое ей трагическое ощущение утраты. Она готова была со многим смириться, лишь бы предотвратить или, по крайней мере, оттянуть горькую развязку. Она бы согласилась сняться ещё в одном фильме, в котором продюсером был её муж.

Кстати, как раз в это время Мел задумывал новую ленту «Подожди до темноты». Одри довольно сдержанно отнеслась к сценарию. Главная героиня слепа. Одна мысль о слепоте – даже о слепоте киношной – вызывала её ужас. Но руководству студии «Уорнер Бразерс» этот сюжет пришелся по вкусу, и права на пьесу приобрели ещё до бродвейской премьеры. Автором её был Фредерик Нотт, известный благодаря своему триллеру "Наберите «М» в случае убийства". Новая его вещь – это мелодрама. Слепая женщина попадает в руки торговцев наркотиками. Предводитель банды пытается хитростью взять пакет героина, спрятанный у неё в квартире.

О сдержанном отношении Одри к этому фильму можно судить по переписке Фрингса, Мела, представителя студии Уолтера Макьюена и других. 24 июня 1965 года Макьюен писал Джеку Л. Уорнеру: «Если мы хотим пригласить Одри Хепберн для участия в фильме „Подожди до темноты“, то надо заявить об этом как можно скорее, дабы избежать ещё одной ситуации в духе „Моей прекрасной леди“. Если актриса, которая будет играть эту

роль на Бродвее (я думаю, Ли Ремик), добьется в ней большого успеха, Одри не захочет вновь услышать обвинения, что она отобрала чужую роль...»

На студии «Уорнер Бразерс» наметили снимать фильм в Голливуде. В этом случае Одри пришлось бы столкнуться с проблемой налогов. Ходили разговоры о создании особой корпорации, под прикрытием которой она бы и снялась в одном этом фильме. Фрингс счел это вполне приемлемым и постоянно подчеркивал, что студия в большом долгу перед Одри. Незадолго до этого она получила премии в Италии и Франции за роль в «Моей прекрасной леди». Никогда не поздно втирать бальзам в раны, нанесенные самолюбию. Кроме того, студию беспокоило и состояние здоровья Одри. К ней возвратились её прежние приступы анорексии. Кто знает, как она будет выглядеть к 1967 году?

К 1965 году контракт был подписан. Предполагали, что режиссёром будет Альфред Хичкок. Но тот известил, что не может ставить этот фильм. Хичкок ещё не забыл, как его провела Одри с фильмом «Без залога за судью». Одри предложила Теренса Янга, и руководство студии согласилось. Янг, бывший гвардейский офицер и кинорежиссёр, известен лентами с детективным сюжетом, такими, как, например, его фильмы о Джеймсе Бонде. Он отличался изысканной воспитанностью как на съемочной площадке, так и за её пределами, что очень успокаивало Одри.

Другими словами, он был настоящий офицер и джентльмен. И пока Одри готовилась к съемкам «Двое в дороге», Мел продолжал подготовку фильма «Подождите до темноты», съемки которого, по общему согласию, должны были начаться «примерно в конце декабря 1966 года».

Не успела Одри заключить свой контракт, как её стали мучить сомнения по поводу съемок в Голливуде. Мел и Теренс Янг предлагали Англию, затем Париж. Студию привлекало то, что съемки в Европе обойдутся

всего в 2,5 миллиона долларов вместо четырёх миллионов долларов в Голливуде. При такой экономии средств гонорар Одри был бы выше.

«(Мел и Теренс Янг) бросали на меня невинные взоры», – отметил исполнительный продюсер Уолтер Макьюен. «У вас есть какие-либо соображения по этому поводу?» – спросил он руководителя отдела контрактов студии. У него были некоторые соображения... Цифры не верны и предложение делать фильм за океаном «ради удобства мисс Х» неприемлемо. Руководство «Уорнер Бразерс» заняло крайне жесткую позицию. Студия грозила подать судебный иск в том случае, если «мисс Х», Мел или Теренс Янг нарушат свои обязательства по контракту. «Мы хотели бы напомнить вам, что „Подожди до темноты“ очень дорогая и по-настоящему ценная пьеса. В том случае, если мы будем вынуждены отказаться от услуг звезды такой величины, как мисс Хепберн, и нам придется делать фильм с участием менее известной актрисы, убытки составят значительную сумму. Мы являемся общественной корпорацией и не можем делать свой бизнес, ориентируясь на личные удобства звезд, которым мы платим и без того грандиозные денежные суммы». Через неделю Одри с большой неохотой пошла на уступки. «Одри будет хорошей девочкой и будет сниматься здесь, как и планировалось», – телеграфировал Макьюен Джеку Уорнеру в Нью-Йорк. Уорнер понял, что победил и может нанести болезненный ответный удар. По его указанию от услуг Живанши отказались; на сей раз он не будет делать костюмы для мисс Хепберн. Под этим подразумевалось, что те времена прошли. «Мы и так тратили на неё достаточно средств».

Время между завершением «Двоих в дороге» и началом работы в «Подожди до темноты» Одри провела в заботах, занимаясь ремонтом и меблировкой виллы, которую они с Мелом купили в Марбелле. Но в глубине души она тосковала по чистому живительному воздуху

Швейцарии. Она возвратилась туда на Рождество 1966 года и присутствовала на детском спектакле о рождении младенца Иисуса. Играли ребята из поселка. Шон тоже участвовал в представлении: он был одной из овечек. Костюм ему сделала мама. Она пришила поверх ткани бумажные лоскутки, которые напоминали кудрявое овечье руно. А ещё он читал короткое стихотворение по-французски. «Мы им гордились, – рассказывала Одри. – Он говорил хорошо и громко, как я его и просила. (Мел и я) жутко волновались... Мы боялись, что он забудет слова или растеряется. Но все прошло хорошо. Это был настоящий восторг».

А сама Одри между тем готовилась к исполнению роли слепой в фильме. Она ездила в клинику для слепых в Лозанне и расспрашивала профессора, как слепые восполняют отсутствие зрения. В январе 1967 года актриса вернулась в Голливуд, сделав промежуточную остановку в Нью-Йорке, чтобы продолжить свои «исследования» в клинике «Лайт-хаус». Она надевала специальные шоры. Они предназначены для людей, теряющих зрение, и готовят их исподволь к тяжелому испытанию. Одри училась передвигаться на ощупь, с помощью белой трости; прислушивалась к звукам шагов, пыталась пользоваться телефоном вслепую, готовила чай, наливала его в чашку и пробовала определить, насколько она наполнилась, по возрастанию теплоты жидкости и так далее. Это ей очень пригодилось в фильме. Героиня, осажденная бандитами, разбивает все лампочки в доме, чтобы уравнять своего мучителя с собой в этой битве нервов, интеллекта и грубой силы. Все это напоминало Одри дни, когда готовился и снимался фильм «История монахини». Правда, на сей раз подготовка была не духовной, а чисто физической.

Когда же в Нью-Йорке начались съемки, её уверенность, что она научилась изображать слепую, быстро рассеялась после того, как она просмотрела первый

отснятый материал. Ее глаза, главный отличительный признак Одри Хепберн, блестели слишком сильно. Заказали контактные линзы. И это были не те гибкие и тонкие диски, к которым мы привыкли ныне, а твердые стекла. Ей казалось, что в глаза насыпали песок. Это вместе с ветром холодной нью-йоркской зимы вызывало покраснение глаз. Чарльз Лэнг (по крайней мере, ей позволили пригласить любимого оператора) выслушивал жалобы Одри на её несчастную жизнь. Это была совсем другая Одри, не та, с которой он так успешно работал в прошлом. О, куда исчез блеск Холли Гоулайтли? Руководители студии «Уорнер Бразерс» поддерживали репутацию людей скупых и прижимистых до тех пор, пока съемочная группа не переехала в Голливуд. Там Одри и Мел поселились в бунгало на территории отеля «Беверли Хиллз», воспользовавшись всеми привилегиями, которые Курту Фрингсу удалось «втиснуть» в их контракты, включая и перерыв на чай в 4 часа дня. Оставалось только вспоминать более приятные дни съемок «Моей прекрасной леди».

Одри хотела взять с собой Шона, но побоялась оторвать его от школьных друзей в Швейцарии. Зато долго беседовала в выходные по телефону, а на Пасху Шон приехал к маме, и один день они провели в Диснейленде.

Напряженность в отношениях между Одри и Мелом заметили многие. Одна из ближайших подруг Одри, сама недавно расставшаяся с мужем, посоветовала ей проконсультроваться у психиатра. Она вспоминает, как на этот совет отреагировала актриса: "Её подбородок дёрнулся, словно кто-то позади неё потянул вожжи, и Одри процедила сквозь зубы: «Никогда!» Она не обращалась за советом даже к матери. Может быть, Одри не хотела признать, что её собственный брак уподобляется двум замужествам баронессы. Именно теперь Одри поняла, как мало у неё настоящих друзей. Работа и путешествия по Европе вслед за Мелом не оставляли времени на дружбу.

Была Конни Уолд, вдова продюсера Джери Уолда, жившая в Голливуде;

Дорис Бриннер, бывшая жена Юла, которая жила в соседней деревне в Швейцарии, – и это практически все...

В фильме участвовали талантливые актеры: Алан Аркин, Джордж Скотт и (невероятно, но факт) Роберт Редфорд. И всё-таки «Подожди до темноты» оказался не более, чем обычной кинохалтурой. В нем были утрачены остатки той весьма приблизительной, «притянутой за уши» сюжетной логики, которая ещё теплилась в пьесе.

Коварный Аркин маскируется различными способами, изменяя голос, чтобы заставить Одри поверить, будто несколько разных людей входят в её жилище и выходят из него. Зачем слепую женщину нужно дурачить переодеваниями, абсолютно непонятно. Столь же необъяснимо и то, почему Одри ни разу не приходит в голову мысль запереть входную дверь своего дома. Если бы она это сделала, то не было бы пьесы, не было бы фильма.

Актрисе стало ясно, как изменился Голливуд, её Голливуд. Он оказался в других, более жестких руках. Скорость перемен была поразительной. Экранные табу скрывали, подобно маскам, лица участников карнавала. Выйдя на экраны в середине 1968 года, «Подожди до темноты» выглядел безнадежно устаревшим рядом, скажем, с такими фильмами, как «Ребенок Розмари» с Миа Фэрроу в главной роли. У Миа был имидж несчастной, но своенравной и шаловливой девочки-подростка, похожей на тот образ, который когда-то сделал популярной Одри. («Миа теперь получит все мои роли», – сухо прокомментировала это Одри.) Тогда вышел «Детектив» – фильм об убийце-маньяке, где в качестве приманки для зрителя использовалась чисто медицинская откровенность. Вышел «Выпускник» – история любви зрелой женщины и девственного юноши, в котором Одри предлагали роль миссис Робинсон. Вышел «Так не поступают с леди» с

Родом Стайгером в роли убийцы. Он, как Аркин, принимает различные обличья, но делает это куда эффектнее. Как бы то ни было, но «Подожди до темноты» имел большой кассовый успех и даже принес Одри номинацию на «Оскара».

Она вернулась в Швейцарию весной 1967 года, чувствуя, что утратила и «связь времен», и ту духовную близость, которая так долго её соединяла с Мелом. Летом врачи подтвердили, что она вновь беременна. Мела не было с ней рядом, он находился в Марбелле. Через несколько недель произошло то, что уже случалось не раз: она потеряла ребенка. Ее отчаяние было безгранично. Одри похудела настолько, что стала весить всего 112 фунтов (около 51 кг). Она предложила мужу расстаться, по крайней мере на какое-то время. Сказала об этом без озлобления, просто и уравновешенно. Главным для неё оставалось благополучие Шона.

Одри и Мел решили жить и работать отдельно друг от друга «в течение некоторого времени». О юридическом разводе пока не было и речи. Это известие совпало с выходом «Двоих в дороге». Возникло впечатление, что это – рекламный трюк. В эту новость поверили бы, если бы на месте Одри Хепберн была какая-нибудь другая актриса. Но, к сожалению, все было именно так: брак Одри и Мела разваливался. За две недели до этого Ферреров видели на скачках в Довилле, где они были почетными гостями барона и баронессы Ги де Ротшильд. Они пытались сохранить видимость счастливой супружеской пары. Мел работал в Париже над своей новой постановкой «Майерлинга» с Теренсом Янгом. Это был второй фильм, который Мел и Теренс делали вдвоем. Одри не была приглашена. Роль возлюбленной кронпринца должна была играть Катрин Денев. «Я рада», – кратко ответила Одри одной своей подруге на вопрос, не огорчена ли она из-за того, что не снимается в фильме Мела.

После объявления о разводе Мел улетел в Женеву, а оттуда в Толошеназ. Он был необычайно сдержан и необщителен. Только и сказал: «Я еду домой». Но Одри, однако, не было «дома». Она оставалась на их старой вилле в Бургенштоке, а вернулась в «мирное место» три дня спустя. Супругов видели задумчиво гуляющими по лужайке среди желтеющих яблонь. Он обнял её тонкие плечи; муж и жена о чем-то долго беседовали, тесно прижавшись друг к другу. Но, о чем бы они ни говорили, разговор их был окрашен минорными интонациями. Пройдет ещё несколько лет, прежде чем Одри даст публичный комментарий к той встрече. Но даже когда стало все ясно, она с прежним упрямством цеплялась за ту сказку, которой всегда жила. «Когда распался наш брак, это было ужасно, – сказала она Генри Грису, одному из тех немногих журналистов, которые сохранили её доверие. – Более того, это было горьким разочарованием для меня. Я полагала, что брак между двумя добрыми, любящими друг друга людьми должен существовать до тех пор, пока один из них не умрет. Я не могу вам выразить, насколько я была разочарована. А я ведь много раз пыталась этому помешать. Я понимала, как тяжело быть мужем мировой знаменитости, признанной повсюду, быть всегда вторым на экране и в жизни. Как Мел страдал... Но поверьте мне, для меня карьера всегда была на втором месте». Между строк этого простенького признания можно прочесть о горечи Мела, которую он испытывал из-за неудач собственной карьеры в кино и из-за безуспешных попыток Одри «спасать» те его проекты, которые только углубляли её разочарование в кино, либо оставляли в ней ощущение личностной нереализованности.

Она и думать не хотела об официальном разводе. Ее пугала сама мысль о том, что Шон будет вовлечен в битву из-за опекунских прав. Многие ещё предстояло сделать адвокатам. К счастью, свет не отозвался на их семейную драму обычным злорадством. Мелу не запрещалось

встречаться с сыном. Одри с горечью сознавала, что она сама отчасти виновата в распаде семьи. Она не забывала, чем обязана своему мужу. Он направлял её профессиональную карьеру, помогал ей выбивать огромные гонорары благодаря своей проницательности и непреклонности. Он строил их совместную жизнь. Он, наконец, был отцом её ребенка. Кольцо одиночества сжималось вокруг Одри. Мел с головой ушел в работу и собирался вернуться в театр. Он всегда сохранял глубокую привязанность к сцене, с которой ушел после того, как посвятил себя кино и Одри.

«Примирение все ещё было возможно, и именно на это она и надеялась, – вспоминает одна знакомая Одри, – но месяцы шли, и работа стала доставлять Мелу гораздо больше удовольствия, чем мысль о возвращении домой». Он не приехал к ним, когда Одри с Шоном посетили Марбеллу во время зимних каникул 1967 года. Вокруг неё сплотились немногочисленные друзья. После нескольких вечеринок и визитов у Одри появились новые знакомые. Одним из них был дон Альфонсо де Бурбон-Дампьер, претендент на испанский трон. Они вместе встречали Новый год в мадридском ночном клубе. «Именно тогда Одри перестала мучить себя самообвинениями, – вспоминает Генри Грис. – Она преодолела первый шок, вызванный разводом, и постепенно начала ценить обретенную свободу». Сын, по мнению Гриса, оставался для Одри средоточием всех забот, «ее спасением».

В начале 1968 года в аэропорту им. Кеннеди в Нью-Йорке Мел встречал сына. Шон должен был провести с ним несколько недель в Манхэттене, а затем в Калифорнии. В приземлившемся самолете мальчика не было. Мелу вручили послание от Одри. Она писала, что не в силах вынести расставание с сыном. После этого бывшие супруги вели переговоры через адвокатов. Долго и трудно принимались условия раздела имущества.

Была и ещё одна причина, из-за которой разрыв становился неизбежным. Летом 1968 года Одри отправилась в круиз по островам греческого архипелага на яхте, зафрахтованной Полем Вейером, французским промышленником, и его женой-итальянкой, княгиней Олимпией Торлониа. Среди путешественников был и молодой итальянец, большой любитель шумного общества. Тридцатилетний Андреа Дотти был заместителем директора психиатрической клиники Римского университета.

С первого взгляда это не было похоже на любовь. Доктор Дотти относился к Одри как поклонник к своему идолу. Впервые он увидел Одри Хепберн четырнадцатилетним мальчиком в «Римских каникулах». Он снова и снова приходил в кинотеатр, покоренный этой девушкой. Дотти не пропустил ни одного из её фильмов. Теперь обстоятельства сблизили их: она рассказывала ему о своих проблемах и просила совета. Все было почти так, как в кино. Собственным упорным трудом поднимался Дотти к вершинам своей профессиональной карьеры. Он завоевал доверие и уважение своих пациентов, глубоко разбираясь в психиатрии и методах лечения различных душевных заболеваний, в частности, в применении лекарственных препаратов. На его римских друзей, хорошо знавших Дотти, он производил меньшее впечатление, чем на иностранцев, своим очарованием и красноречием. Киэр Бут Льюс, посол США в Италии, на одном из званых обедов сидела рядом с Дотти. Хозяйка дома была слегка озадачена, видя, как доктор захватил инициативу в беседе с этой могущественной дамой, не выносившей дураков и зануд.

В конце вечера миссис Льюс рассыпалась в благодарностях, сказав, что доктор «восхитительный» человек и знает абсолютно все о лекарствах.

То состояние, в котором находилась Одри, когда повстречала Дотти на борту яхты Вейера, вероятно, было

ему знакомо по его психиатрической практике. Она чувствовала вину за распад семьи, и её беспокоили последствия их разрыва для сына. Новый знакомый вскоре сделался её ближайшим доверенным лицом. Затем их отношения стали приобретать все более интимный характер. Если бы Одри взглянула со стороны, она бы поразилась, как её первая встреча с Дотти похожа на первую встречу с Мелом Феррером тринадцать лет назад. Тогда она была признательна Мелу за то, что он сумел организовать и наладить жизнь в трудную для неё пору. Часто никто так не нуждается в друзьях, как кинозвезда, у которой, по мнению большинства, нет ни единой свободной минуты. Профессиональные советы Дотти и его чисто человеческое внимание стали для Одри мощной поддержкой.

Жизнь научила Одри быть осторожной с людьми, которые «подходят слишком близко», в особенности с «поклонниками кино». «Он такой жизнерадостный и энергичный человек, – говорила она о Дотти. – И совершенно очевидно, что, когда я поближе с ним познакомилась, я поняла, какой он думающий и глубоко чувствующий человек».

Из-за развода с Мелом она многое потеряла, но все ещё оставалась достаточно богатой женщиной. Дотти явно не принадлежал к охотникам за богатством. Он был привлекательный мужчина, уверенный в своей способности очаровать кого угодно и кого угодно утешить. Его любовь к светской жизни Рима составляла часть «лечения» Одри. Это помогало облегчить приступы депрессии у нее. Ее интуиция, которую обостряет актерская профессия, подсказывала Одри, что Андреа Дотти невозможно обвинить ни в лицемерии, ни в самовозвеличивании. Он «прошел» её тест.

Поразило сходство биографии Дотти с её собственной. Его семья принадлежала к числу известных католических семейств. Родители Дотти развелись. Мать

Андреа была графиней, а мать Одри – баронессой. Его отчим – известный журналист, его брат – всеми уважаемый банкир. В его биографии не было ничего, что могло заставить Одри воспротивиться близости между ними. Шон очень хорошо поладил с Дотти, а это было для неё самым главным. Доктор же высказал ей свое желание иметь много собственных детей. Одри не возражала против его устремлений.

Она получила развод от Мела без лишнего шума и огласки, как это гарантировал швейцарский закон, 20 ноября 1968 года. На Рождество того года в Риме Андреа Дотти сделал ей официальное предложение и, получив её согласие, надел ей на палец обручальное кольцо с рубином. Однако друзья и знакомые говорят, что Одри колебалась, выходить ли ей за него. Ей не хотелось, чтобы говорили только то, что он – муж кинозвезды Одри Хепберн. Она знала, какой разрушительной может быть такая репутация для мужского самолюбия. «Я сказала ему, что некоторых людей – женщин, в основном – может привлечь к нему тот факт, что он женат на мне, а это не только не принесет ему никакой пользы, но может оказаться рискованным для его профессиональной репутации», – призналась Одри в беседе с подругой.

Дотти отмахнулся от её дурных предчувствий. Воображение Андреа полностью захватила экранная Одри Хепберн. Известность сияла ярче, чем камень в обручальном кольце. Мел Феррер, по крайней мере, понимал, каким путем создается подобная уникальность и какая скучная реальность часто скрывается за этим внешним блеском. Доктору Дотти ещё предстояло это понять, обнаружив, что та женщина, которая стала его женой, и та, в которую он влюбился, будучи четырнадцатилетним подростком, далеко не одно и то же.

Мать Андреа, его брат и все родные были рады известию о его помолвке. Андреа собирался остепениться, жениться и завести семью. Наконец-то! Давно пора! Не

беда, что невеста почти на десять лет старше своего будущего мужа. Она вела себя так, словно уже являлась полноправным членом семьи. Обычно в знатных итальянских семьях девушка не из «того круга» или не той национальности проходит строгое и придирчивое испытание, в ходе которого жестоко, хотя и тактично, выясняется, годится ли она на роль жены. Это не распространялось на Одри. Ее слава приводила будущих родственников в благоговейный ужас. «Она будет идеальной невесткой, – якобы замечала Паола Роберта Бандини, в прошлом графиня Дотти. – Многие годы (Андреа) говорил о том, что собирается жениться и завести целую дюжину детей, но так и не мог решиться все это время». Что касается матери Одри, баронессы ван Хеемстра, то не сохранилось никаких её высказываний по этому поводу.

Церемония бракосочетания прошла не в Риме, а в Швейцарии. Выбор был продиктован обстоятельствами недавнего развода Одри, делавшего в те годы повторное бракосочетание невозможным в католическом храме. Объявление о женитьбе «Андреа Паоло Марио Дотти, 30 лет, врача-психиатра, и Одри Кэтлин Хепберн, 39 лет, британской гражданки» было приклеено на стену крошечного почтового отделения в Толошеназ-сюр-Морж 6 января 1969 года. Оглашение о браке по существовавшим правилам нужно было сделать за десять дней до церемонии бракосочетания. Обе стороны решили не затягивать со свадьбой. 18 января мадам Баттаз, регистратор городка Морж, скрепила своей подписью документ, сделавший врача и актрису мужем и женой. Свидетелями со стороны невесты были Дорис Бриннер и французская кинознаменитость Капучине. Свидетелями со стороны Дотти – Поль Вейер и художник Ренато Гуттузо. Присутствовало более трех десятков гостей. На невесте был туалет из розового джерси, подарок одного из её самых давних поклонников – Живанши.

ЖЕНА ВРАЧА

Одри и её новый муж в свой медовый месяц искали квартиру в Риме. Наконец они нашли подходящее жильё. Это была просторная, с высокими потолками квартира на верхнем этаже в старинном палаццо, которое в старину принадлежало одному церковному иерарху. Из окон открывалась широкая панорама Тибра. Одри это понравилось. Она произнесла свое любимое словечко: «Божественно!» Всем, кто спрашивал о палаццо, она коротко отвечала: «У нас нет никакого палаццо в Риме, только квартира». В «вечном городе» утверждалось и свое отношение к показной роскоши: она не только вульгарна, но и не безопасна. Появились террористические «Красные бригады», которые: угрожали богатым и крупным политическим деятелям.

Избыток жизни, который до недавнего времени почти не растрачивался ею, захлестнул существование Одри. Она расставляла в своём новом жилище мебель и всякие другие вещи, старые и новые, работала рядом с плотниками и каменщиками, которые переделывали квартиру. Волосы Одри были забиты мелкой пылью, падавшей со старой штукатурки. Она переняла у своего мужа темп, которого он придерживался и в работе, и в свободное время. Дотти два или три раза в неделю ездил по ночным клубам. Старые знакомые Одри из мира кино, знавшие её привычку рано ложиться спать, с удивлением наблюдали, как она вытанцовывает твист и другие модные танцы в переполненных ночных ресторанах и клубах. Дотти великолепно танцевал. Он с гордостью демонстрировал повсюду свою жену. Одри радовало то, что её новый брак не травмировал Шона. Она говорила друзьям, что привязанность её ребенка к доктору Дотти во многом объясняется тем, что мальчик неплохо знал итальянский

язык, которому он научился у своей няни Джины. Ее породнение с большим итальянским семейством вызывало у неё восторг и ощущение открытия. Поначалу она легко приспособилась к стилю жизни сеньоры Бандины, с поистине религиозным рвением посещая воскресные обеды и, не будучи католичкой, сопровождая родственников в церковь по праздникам.

Она становилась все более похожей на итальянку и по своей внешности, и по поведению. Живанши и Одри оставались друзьями, но многие заметили, что на демонстрации парижских мод нет Одри на её обычном месте в переднем зрительском ряду. «Это совершенно очевидно, – сказала она в беседе с Генри Грисом, – что я не могу вот так просто взять и полететь в Париж, чтобы взглянуть на последние модели Живанши». Но произнесены эти слова были с явным сожалением. Она по-прежнему предпочитала его всем другим модельерам, но теперь стала покупать одежду в лучших магазинах готового платья в Риме и находила её «совершенно восхитительной».

Ей все ещё присылали киносценарии, но Одри большей частью откладывала их, оставляя непрочитанными. Поговаривали, что Одри теперь будет сниматься не в Париже, а в Риме. Сама же актриса не высказывала желаний возвращаться в кино. «Я живу так, как должна жить женщина», – сказала она. За этими её словами скрывалось давнее убеждение, что она не жила по-настоящему, а «функционировала» как кинозвезда. Она всегда мечтала о положении домохозяйки. Тяжелый труд в фантастическом мире кино был неизбежной и часто тяготившей её обязанностью. Теперь можно осуществить свою мечту. Одри почувствовала, что «ни у кого ничего не похищает» – и меньше всего у себя самой.

Однако уже стали проявляться первые признаки новой опасности. Одри бы их разглядела, если бы была повнимательнее. Андреа Дотти женился на кинозвезде. И

для него видеть, как она становится обычной римской домохозяйкой, было все равно, что наблюдать за тем, как принесенная домой драгоценность на глазах начинает терять свой сказочный блеск. Близкий друг четы Дотти заметил: «Ему потребовалось определенное время, чтобы понять, что Одри и девушка из „Римских каникул“ – это не одно и то же, но когда он всё-таки это понял, он как будто бы пробудился от прекрасного сна. Реальность не могла удовлетворить его». Одри же привлекала возможность вести нормальное, здоровое существование – такое, которого у неё до сих пор не было. Дотти же обыденная повседневная рутина претила. Ему был необходим блеск. По своему характеру Андреа был добрым и любящим супругом, но ему нравилось после рабочего дня отдохнуть по-римски легко и беззаботно, когда время пролетает незаметно, оставляя после себя лишь удивление, как можно было потратить его так много и при этом сделать так мало. Одри же любила видеть плоды своей деятельности. В этом несходстве уже заложено будущее столкновение характеров.

Через четыре месяца после свадьбы врачи обнаружили у Одри беременность. В любом итальянском семействе появление внука – это настоящая проверка крепости брачных уз. А при таком возрасте, как у Дотти, – это двойная радость. Одри же при рождении ребенка перешагнет сорокалетний рубеж. Неоднократные выкидыши указывали на то, что это, скорее всего, будет её последний шанс. На сей раз она всеми силами старалась сохранить ребенка. Лето 1969 года Одри провела в полном уединении на маленьком средиземноморском островке, где семейство Дотти и другие римские богачи имели виллы. Мужья вывозили туда своих жен и детей, устраивали их там, а сами возвращались на материк к повседневным делам и развлечениям.

Наступил сентябрь, но Одри не собиралась возвращаться. Вместо того чтобы вернуться в Рим, она

сделала из «La Pasible» свое «place d'accouchement» (место родов). По выходным её навещали Дотти, в остальные дни она отдыхала, провожала Шона до школы, ходила за покупками в сельский магазин, немного работала в саду.

Для большинства итальянских «папарацци» Андреа Дотти теперь стал не просто респектабельным психиатром, но и мужем всемирно известной кинозвезды. Одним словом, он заслуживал внимания газетчиков. Сообщения о том, что он делает, куда ездит, с кем встречается, представляли немалый интерес, даже если на фото рядом с ним не было знаменитой жены. Напротив, они становились ещё интереснее, если актрисы и манекенщицы, с которыми Дотти встречался после работы, были рядом. Он оставался очень внимательным мужем, который вот-вот должен был стать и отцом. Но старый «голливудский синдром» срабатывал и здесь: поклонники кинозвезды, только что пребывавшие в восторге от её замужества, теперь с не меньшим вожделением ожидали известий о её разводе. Рим был не тем местом, где подобнее слухи можно было подавить. А Одри была достаточно проницательной женщиной, чтобы понимать, что любое отрицание лишь подливает масла в огонь. Она хранила молчание и... ждала ребенка.

Он родился 8 февраля 1970 года в кантональной больнице Лозанны. Врачам пришлось прибегнуть к кесареву сечению. Доктор Дотти читал в этом городе курс лекций. Ребенок весил 3 кг 400 гр. Отец гордился, что «в доме появился ещё один мужчина». «Лука, – говорили, – очень похож на своего папу». Радость Одри от того, что ей во второй раз удалось стать матерью, была безмерна. Легкое разочарование испытывали лишь её поклонники. Рождение ребенка означало, что они вряд ли увидят актрису на экране.

О своих намерениях Одри сказала в интервью. «Может ли она оставаться просто женой? Ну, конечно же, не вечно?» Она ответила вопросом на вопрос: «Ну почему

бы и не вечно?» А затем добавила: «Я скажу вам просто: у меня нет абсолютно никакого желания работать. И нет нужды обращаться к психиатру за разъяснением причин этого нежелания». (Здесь, несомненно, подразумевался некий семейный каламбур.) Интервьюер, однако, не унимался: «Но при таком таланте, данном вам Богом?..» — «Это был ложный шаг с его стороны. Я никогда не верила в свой „Богом данный талант“. Я обожала свою работу и делала все, что было в моих силах. Но ничего больше».

Одри заявила, что впервые чувствует себя свободной от проблем и волнений и ей бы не хотелось возвращаться к работе и позволить «им» запирать её на целый день в студии, вдали от мужа и детей, охваченную напряженным беспокойством по поводу очередной сцены.

Обычно она вставала рано, около 5.30 утра, кормила ребенка и готовила завтрак, отказываясь от услуг домработницы. Ее рацион мало изменился за эти годы: ломтик ветчины, поджаренный в гриле, яйцо всмятку, слегка подрумяненный в тостере хлеб из непросеянной муки, чай из трав и большой стакан минеральной воды. Каждое утро в 8.30 Дотти уходил в свою университетскую клинику. Он проводил там занятия, принимал пациентов, затем возвращался домой на обед, который готовила кухарка, а потом опять отправлялся в клинику. Если у них не было гостей вечером, он обычно возвращался домой не раньше девяти вечера. Если же у него было дежурство в больнице, то Дотти появлялся только к обеду следующего дня. Иногда Одри по вечерам ходила в клинику, приносила ему макароны, ею самой приготовленные, и они съедали их вместе в его кабинете, а рядом с ними обязательно был маленький Лука.

Разумеется, близость к мужу и его работе вызвала у Одри интерес к тому прискорбному состоянию, в котором находились его пациенты. Время от времени он прибегал и к её помощи. «Они знают меня как жену доктора Дотти», —

любила она подчеркивать. Особое внимание Одри привлекала психика детей.

Мысль о кино приходила к ней только во время посещения кинотеатра. Новые фильмы отнюдь не пробуждали в ней желания возвратиться в мир кино. Насилие на экране ужасало ее. Одри однажды заметила, что «Заводной апельсин» – это «одна из самых жестоких и бессердечных вещей, которую мне пришлось высидеть с начала до конца». Ее развлекали комические приключения Джеймса Бонда. Она обожала Шона Коннери, но ей не нравилось легкомысленное отношение Бонда к смерти. «Он поступает с ними, как с бумажными носовыми платками», – говорила она о склонности Бонда разделяться со своими врагами с легкой саркастической улыбкой на губах.

Из нового поколения кинозвезд ей больше всего нравилась Джейн Фонда, особенно в фильме «Клют». Но Одри часто задавалась вопросом, куда подевались романтические комедии, подобные «Завтраку у Тиффани» и «Шараде». Она склонялась к тому, что их постигла судьба всего мира, ставшего «более мрачным, менее безопасным... и совсем не смешным».

«Ну, конечно, – соглашалась она, – некоторые фильмы очень хороши. Вне всякого сомнения, для них есть место в современном обществе, но я не нахожу в них места для себя. Я внимательно слежу за всем тем, что происходит в мире кино. Я не могу не замечать те страдания, недовольство жизнью, боль, которые окружают нас повсюду. Никто не может от этого скрыться. И все чаще современные трагедии врываются в наши дома».

Рим уже нельзя было назвать «Голливудом-на-Тибре». А Лондон больше не был модным центром для американских фильмов. Голливуд переживал тяжелый коммерческий спад из-за провала целого ряда дорогих фильмов и тех, которые вообще не вышли на экран. Прелести домашнего очага казались ещё более

притягательными. По её мнению, даже «Рим стал похож немного на джунгли».

Появление Луки не вызвало ревности его старшего брата. Няня водила Луку и двенадцатилетнего Шона на прогулки. Старший брат присматривал за малышом. Однажды фотограф запечатлел Луку на невысоком мраморном постаменте. Он глядит на статую, которая возвышается над ним, и размахивает своими маленькими ручонками, подобно дирижеру. Одри, когда ей об этом рассказали, вспомнила, как, будучи немного старше Луки, она «танцевала» под музыку джаз-банда в парке Фолькстоуна.

Ее спросили, что она считает самым важным в жизни. Одри дала совершенно неожиданный ответ: «Любовь». Она не могла её не упомянуть, но, кроме нее, она назвала «страх». «Ведь то, что вы больше всего любите, вы больше всего боитесь потерять». Она призналась близким подругам: «Если я когда-нибудь потеряю Андреа из-за неверности, я выброшусь из окна». Она сказала это с такой убежденностью, что подруги её на мгновение умолкли, рисуя в своем воображении эту жуткую сцену. Потом одна из них в шутку заметила: «А я открою для тебя окно».

Последовал взрыв общего смеха, к которому присоединилась и сама Одри.

Истина же состояла в том, что за словами Одри о полной удовлетворенности жизнью скрывалась молчаливая, но растущая настороженность. Подобно своей матери, Одри намеренно уходила от обсуждения того, что могло нарушить её душевное равновесие. За эти годы Одри окружила себя не «раем для дураков», а, если можно так выразиться, «раем для оптимистов».

Внешне семейство Дотти вело довольно скромную жизнь. Ездили они на обычном «Фиате». Для прогулки по озеру Комо взяли на прокат небольшую яхту. Они не снимали вилл у моря, которые так нравились богатым горожанам, жили в семейных гостиницах и снимали для

детей домик на побережье. Правда, войдя в дом, можно было заметить признаки богатства, которые надежно скрывали толстые стены палатки.

Теперь у Одри возобновились отношения с её бывшим мужем. Шон вытянулся – в пятнадцать лет он был выше Одри и мог сойти за взрослого молодого человека. Она больше не противилась его встречам с отцом, поскольку была уверена, что «Пух» обязательно вернется к ней. Шон присутствовал на бракосочетании своего отца в Лондоне в феврале 1971 года. Новой женой Мела стала Елизавета Сухотина, редактор книжного издательства. (До знакомства с Одри Мел написал детскую книжку.) Все семидесятые годы он ставил фильмы в Германии, Италии, Швеции, Мексике и снимался в них.

Дети сумели заманить Одри снова на съемочную площадку. В 1971 году она вместе с Барброй Стрейзанд, Ричардом Бартоном, Гарри Беллафонте и другими звездами появилась в телевизионном фильме «Мир любви». Гонорар не выплачивался, так как фильм делался с благотворительной целью – собрать деньги для ЮНИСЕФ – организации помощи детям в рамках ООН.

В Рим приехал Сэм Шпигель и попросил Одри сыграть русскую императрицу в его фильме «Николай и Александра». Шпигель был готов заплатить ей миллион долларов. Но Одри прочла сценарий и отказалась. Фильм стал пышным антиквариатом, не более. Императрицу играла Дженет Сузман, роль совершенно безжизненную, из которой вряд ли смогла бы что-то выжать даже Одри, кроме темы любви царицы к своим несчастным детям.

В начале семидесятых годов она снялась в своей первой и единственной телевизионной рекламе. Одри рекламировала – это уж совсем невероятно – парики! Просмотр планировалось проводить в Японии. Ее всегда восхищала эта страна, чей эстетический интерес к сущности вещей в чем-то совпадал с её собственным «минималистским» стилем. В Японии был популярен

Живанши, а японцы были самыми преданными поклонниками актрисы, изящные и высокие скулы которой заставляли предположить какие-то генетические связи с Азией. Желание Одри участвовать в этом рекламном ролике диктовалось не только эмоциями, но и довольно большой оплатой: 100 тысяч долларов за полтора дня работы на студии в Риме.

Эти несколько лет Одри называла не «уходом от дел» или, тем более, «пенсией», а просто «отсутствием работы». Ее радость за детей, которые росли и выросли, несколько омрачалась тревогой за их безопасность. Подобно всем крупным городам Западной Европы, Рим не избежал организованного терроризма. Софи Лорен с Карло Понти уже отправили своих малышей в Париж. После нескольких телефонных звонков с угрозами, намеками на возможное похищение детей, Одри решила последовать примеру Софи Лорен. Однажды утром к дому Дотти подъехал автомобиль. Одри с детьми в сопровождении вооруженного полицейского выехала в аэропорт им. Леонардо да Винчи. Через несколько часов они уже были в Толошеназе. Римские «каникулы» были прерваны.

Этот переезд, как оказалось, привел к значительным переменам в жизни. Дотти не оставил свой пост в римской клинике, а новое место жительства жены и детей означало, что они будут встречаться изредка. В газетах изображали Дотти этаким плейбоем-завсегдатаем ночных клубов, куда он наведывался, когда его жены не было в городе. «Это далеко не идеальная ситуация, – признавала Одри. – Мой муж привык то подниматься, то опускаться, так же, как и я. Мы как будто обречены быть навеки привязанными к аэропортам и самолетам».

Курт Фрингс прислал Одри сценарий. Он назывался «Возвращение Робин Гуда». Но как только Одри согласилась сниматься в фильме, он был сразу же переименован в «Робина и Мариан». В картине должны были принимать участие ещё два талантливых и

популярных тогда человека – Ричард Лестер, её режиссёр-постановщик, и Шон Коннери, который искал возможность сняться в ролях, подходящих для его возраста и позволяющих проявить чувство юмора и душевную теплоту. Незадолго до этого он закончил сниматься в фильме «Человек, который будет королем» в постановке старого знакомого Одри Джона Хьюстона. За роль Робин Гуда Коннери получил миллион долларов. Одри за роль Мариан – 760 тысяч долларов. Сюжет фильма был основан на романтической, но при этом вполне реалистической встрече стареющего Робин Гуда, утомленного крестовыми походами, страдающего подагрой, с девой Мариан, которая избрала для себя монастырскую жизнь и стала аббатисой.

Ричард Лестер приехал в Толошеназ, чтобы укрепить желание Одри вернуться в кино. «Как только мы пообещали ей снять фильм в течение летних каникул, и поэтому она может взять детей с собой в Испанию, а также заверили ее, что мы закончим съемки к началу школьного учебного года, нам больше не потребовалось никакого давления. Но её нужно было успокаивать, говоря, что на экране она будет выглядеть великолепно. И это потребовало некоторых усилий. Ведь она не снималась целых восемь лет. Кино за это время сильно изменилось».

"Мне всегда было страшно начинать новый фильм, – признавалась Одри корреспонденту «Интернейшнл Геральд Трибьюн». – Я по складу личности интроверт, знаете ли. Мне всегда было трудно делать что бы то ни было на глазах у людей. А ведь игра – это совсем не езда на велосипеде, и вы никогда не можете быть уверены в том, что полностью не утратили навык.

Даже при условии неплохого сценария, хороших актеров и режиссёра, мы всегда остаемся один на один с собой".

Лестер стал свидетелем этого «одиначества» в той самой трогательной форме, когда Одри полетела в Лондон, где шили для неё костюм. «Ее костюмы для этого фильма

делала Ивонна Блейк, – рассказывает режиссёр, – или, точнее, её костюм. В этой картине на ней была одежда одного стиля – облачение матери-настоятельницы. Оно изготавливалось из того же материала, который используется для рабочих перчаток, грубого и жесткого, а Ивонна, кроме того, выбивалась из сил, чтобы придать одежде средневековый облик, сшивая его костяными иглами. Я видел, как Одри набросила его на себя, подошла к зеркалу и с надеждой, что его можно хоть немного усовершенствовать благословенными ножницами Живанши, начала приподнимать, подворачивать его так и этак. Но в конце концов она смирилась с его непослушной формой. Одри всегда была молодцом. После того, как она занимала первое место в списках самых изысканно и модно одетых женщин мира, теперь в фильме Одри оказалась в одеянии, напоминавшем огромную перчатку».

Но больше всего актрису беспокоило то, как она будет выглядеть на экране. Ее всегда это беспокоило, но многого она уже не знала, многого из того, что изменило представление о том, как звезды должны выглядеть перед кинокамерой. Теперь кинокамера не всегда проявляла благоговейное почтение, как это было раньше. Она побеседовала с Денисом О'Деллом, продюсером фильма. Тот, в свою очередь, поговорил с Дэвидом Уоткинсом, оператором, и тот посочувствовал Одри, однако ей было сказано, что у неё ничего не остается, кроме как положиться на саму себя.

Второй заботой Одри была продолжительность съемок. Она и думать не могла о расставании с детьми. "Она слышала, что я работаю быстро, – рассказывал Лестер, – и это помогло уговорить ее. Мы сделали фильм практически за шесть недель. Когда на место съемок в Испанию приехали Шон и Лука, мать в своем жестком, тяжелом облачении настоятельницы не произвела на них заметного впечатления. Гораздо больше Луку восхитили луки и стрелы, а также испанский замок XII века,

превращенный в крепость ноттингемского периода.
«Почему папа не играет Робин Гуда?» – спросил Лука.
«Потому что у него нет подходящего костюма», – ответила Одри.

Андреа Дотти же в это время был не прочь окружить себя отрядом «вольных стрелков». Не успела Одри начать сниматься в фильме, как до неё дошли шокирующие новости о поведении её мужа в Риме. Однажды, когда её «дорогой доктор Килдар», как Одри прозвала его, был в каких-нибудь ста метрах от дома, четыре человека в плащах попытались затащить его в «мерседес», стоящий у тротуара. Он начал сопротивляться. И пока со множеством синяков и порезов он лежал на земле, закрыв лицо руками, охранники из расположенного неподалеку египетского посольства избивали напавших на него террористов. Выйдя из больницы, Дотти попытался связаться с Одри по телефону, стараясь упредить журналистов с их версиями происшедшего. Этот эпизод укрепил решимость Одри сделать Толошеназ их главным семейным убежищем.

Фильм «Робин и Мариан» давал Одри возможность вернуться в кино. А кроме того, была привлекательность в самом повествовании о двух уже немолодых людях, когда-то разлученных судьбой и теперь пытающихся прожить свою жизнь заново и так, чтобы старость не одержала победу. Она почувствовала, что этот фильм был каким-то водоразделом в её собственной жизни. У неё в темно-каштановых волосах появились седые прядки. Красота ещё не оставила ее, но кожа на лице казалась уж слишком туго натянутой. Ходили слухи, что она сделала пластическую операцию, но Одри это отрицала. Готовясь к роли Мариан, она сменила причёску. В прошлом остались и стрижка «под мальчика», и укладка. Их место занял стиль из «локонов и колечек», придуманный модельером Серджио из Рима. «История любви зрелых людей» – так кратко она определила суть фильма интервьюерам, которым удавалось прорваться на съемочную площадку. По просьбе Лестера

актриса опять стала встречаться с журналистами во время съемок. Это тоже был признак перемен: теперь судьба фильма больше, чем в прежние годы, зависела от рекламы.

То, как Одри выглядела, вполне совпадало с тем, как она себя чувствовала. Счастливой, по её словам. В глубине души она была рада, что Шону Коннери наплевать, молода она или нет. Ему было сорок шесть, то есть на год меньше, чем Одри, но выглядел он лет на десять старше. «Кости хрустят в фильме и у меня в ногах, – признавался Коннери. – Этот Робин пытается быть молодым революционером в возрасте пятидесяти лет, но у него ничего не выходит». Вся сила Одри уходила на борьбу с жарой, а не с ноттингемским шерифом. Она сидела в тени, терпеливо ожидая своей сцены. «Я потею. Это у меня ещё с того времени, когда я занималась танцами».

Лишь благородство Коннери позволило согласовать их разные подходы к подготовке роли. «Ему нравилось, когда работа шла быстро, – вспоминает Лестер, – он с радостью будет играть ту или иную сцену без всякой репетиции. Одри же предпочитала хорошенько выверить все заранее, а затем отделаться от проработанной сцены как можно скорее за один или за два дубля. Нам пришлось искать что-то среднее. Шон вел себя на репетициях как настоящий джентльмен». Но как только начиналась съемка, все шло очень быстро. Одна из причин этою «ускорения» была в том, что Лестер – один из немногих режиссёров – стал использовать несколько камер. Одна снимала общий план, вторая – средний, избрав в качестве центра кого-либо из актеров, третья снимала крупные планы. Одри нововведение Лестера помогало сохранить спонтанность в игре. И ей действительно это нравилось, но до определенных пределов. Одри с тоской вспоминала, как в былые годы вокруг неё суетилась вся съемочная группа. «Конечно, это значило, что на неё уже более не обращают того внимания, к которому она привыкла, – рассказывает Лестер, – и некоторое её напряжение из-за этого вполне

объяснимо. Более того, по окончании съемочного дня мы не просматривали отснятый материал. Он редактировался в течение съемок. Одри к этому тоже не привыкла».

Освещение в различных эпизодах на натуре было не таким, как при студийных съемках. Из-за этого некоторые сцены с участием Одри оказались темноватыми, и одна в особенности, которая получила насмешливое наименование – «Робин Гуд встречает женщину-невидимку». Но её чудесный незабываемый голос производил неизгладимое впечатление, и вам уже не нужно было её видеть, достаточно было просто слышать. Хотя она никогда не жаловалась, но для Одри, видимо, это ощущение незащищенности стало настоящим испытанием. Нелегко было ей, практически единственной женщине, в окружении актеров-мужчин. «Я несчастная девушка среди пропащих парней из Шервудского леса», – заметила Одри.

На выходные она улетела в Рим. Дотти, по свидетельству Лестера, только один раз приезжал на место съемок. Оставшись один, доктор вызвал особое любопытство со стороны «папарацци». Газетные писаки пришли в неопишуемый восторг, застав его в компании Флоренс Гринда, жены чемпиона по теннису Жана-Ноэля Гринда. Дотти объяснил, что он и его спутница просто играли в свой любимый триктрак. Можно предположить, что Одри тоже посмеялась над Э1ой историей; однако подобные слухи уже начинали её беспокоить.

Она все чаще и чаще приходила к мысли, что вышла замуж за человека, который – хоть и был ещё влюблен в ту киноэкранную Одри Хепберн – был «падок» на самых разных женщин. Знакомые Одри не замедлили назвать их имена. Итальянки воспринимали подружек своих мужей как нечто само собой разумеющееся. В том римском кругу, к которому принадлежало семейство Дотти, на мужчину без любовницы смотрели как на весьма странного человека. Но Одри не могла примириться с этой традицией. «За яркой улыбкой, – рассказывала её подруга, –

скрывалась очень несчастная и печальная женщина. Но, конечно, она никогда не показывала этого на людях». Расхождения с Дотти во взглядах на жизнь Одри объясняла так: «Я не городской человек. В этом основной источник наших разногласий с Андреа... Меня страшно утомляет бетон». И добавляла: «Меня заботит мое здоровье, а мир озабочен тем, о чем я думаю». Ее главное желание: «Не остаться одной». И все же она ничего не сказала о муже, который это одиночество способен развеять. Значительно ближе мужа для неё оказались самые разные вещи: собаки, цветы, природа, деревенская жизнь. Точно так же, как поступила Мариан, когда для Робин Гуда страсть к приключениям оказалась важнее его любви к ней, поступила и Одри, пытаясь найти утешение в тихом, уединенном и хорошо защищенном месте. После съемок фильма она на короткое время вернулась в Рим, а затем улетела в Швейцарию. Одна знакомая итальянка, зная о её горестях, посоветовала родить ещё одного ребенка. Несколько лет назад такая идея, может быть, и пришлась бы ей по душе. Но не теперь. «Об этом я даже и не думаю», – в её ответе прозвучала покорность своей судьбе.

УТЕШИТЕЛИ

Можно сказать, что фильм «Робин и Мариан» был тепло принят. Критика приветствовала возвращение Одри на экран. «(Фильм) тогда более интересен, – писал Винсент Кэнби в „Нью-Йорк Тайме“ в марте 1976 года, – когда перед нами разыгрывается история любви без какой-либо умной болтовни и комических эффектов, и в основном благодаря великолепному лицу мисс Хепберн, которого время лишь слегка коснулось, словно только для того, чтобы показать нам, каким испытанием стали для Мариан последние двадцать лет». И он мог бы добавить – последние десять лет для самой Одри.

Хорошо смотрелся и их дуэт с Шоном Коннери. Робин, грубоватый воин, великолепно сочетался со зрелой Мариан, почти матроной. Финальная сцена, где она помогает ему выпустить стрелу в сторону леса (эта стрела должна определить то место, где будет их могила), напоминает дуэт из какой-нибудь оперы Верди, где воедино сливаются тенор и сопрано.

Одри ни разу не высказала Ричарду Лестеру своего недовольствия по поводу того, как она выглядит на экране, но ей совсем не нравился аскетично-грубоватый стиль зрительного ряда. «Освещение такое, – признавалась она знакомой, – что я выгляжу так, будто меня уже сейчас нужно отправлять в гериатрическую клинику». Но актрису тронула теплота откликов в прессе – именно тогда, когда она больше всего нуждалась в утешении.

Так же, как Мариан попыталась воспользоваться тем шансом, который ей во второй раз дала любовь, Одри вступала в свой второй брак с решимостью сделать все, чтобы он не был похож на первый. Но усилия её оказались тщетными. Она и Дотти наконец поняли, что у них гораздо меньше общего, чем им сперва казалось. «Поначалу это был просто роман, – признавалась позднее Одри, – и, помня о разнице в возрасте – он ведь на девять лет моложе меня, – я никогда и не думала, что эти отношения могут стать чем-то большим. Но, конечно, они со временем стали таковыми. Однако я решила, что мой второй брак будет и последним, и потому отодвинула в сторону мою профессиональную карьеру ради того, чтобы сохранить его. Когда у нас появился Лука, это ещё больше укрепило мою решимость...» Здесь-то и таилась главная причина семейного краха. Дотти очень хотелось, чтобы его жена продолжала сниматься. В этом случае она вновь стала бы причастна блистательному миру знаменитостей, который буквально зачаровывал доктора Дотти. Удалившись в свое семейное уединение, Одри как бы отняла у мужа

волшебное зеркало, в котором он мог любоваться своим отражением, льстившим его самолюбию.

Она пыталась смириться с тем стилем жизни, который доставлял ему удовольствие. «О, Андреа все время вел такую жизнь», – говорила она, вышучивая историю с её мужем, оказавшимся на фотографиях рядом с красавицей Далией де Лаццано. Когда она в начале 1976 года поехала в Лос-Анджелес, чтобы участвовать во вручении Уильяму Уайлеру «Оскара» за достижения в области киноискусства, Дотти сопровождал ее, желая ознакомиться с психиатрическими методиками в Калифорнийском университете. По дороге домой она сделала остановку в Нью-Йорке, где состоялась премьера «Робина и Мариан». Глаза Одри наполнились слезами, когда она увидела тысячи поклонников, ожидающих её у входа «Радио Сити Мюзикл Холл». Они преподнесли ей орхидеи и розы – все белые, её любимый цвет. «Мы вас любим, милая Одри!» – раздались восклицания. Она вступила в ту область славы, когда люди, становясь старше, начинают считать прошедшие годы по фильмам с участием своих звезд.

Она вернулась в Лос-Анджелес в марте и вручила Джеку Николсону «Оскара» за фильм «Кто-то пролетел над гнездом кукушки». Этот фильм, сказала она, представляет особый интерес для её мужа-психиатра, так как фильм содержал модную тогда идею, что так называемые «сумасшедшие» разумнее тех, кто держит их взаперти. Но на саму Одри произвел гораздо большее впечатление другой фильм. Это была лента «Лицом к лицу» Ингмара Бергмана по его же сценарию с Лив Ульман в главной роли. Фильм рассказывает о нервном срыве талантливой женщины. Она, внешне спокойная, живет вполне упорядоченной жизнью, а тайно страдает от духовной опустошенности. Все это было похоже на то, что происходило с Одри. До неё уже доходил голос сомнения. Он пробивался сквозь напускное благополучие.

Она в своих интервью хвалила эту ленту великого шведского режиссёра и ещё один его фильм, сделанный для телевидения, «Сцены супружеской жизни». В нем скандинавский актер Эрланд Йозефсон играет университетского профессора, который питает слабость к молоденьким девушкам. В одном из эпизодов Лив Ульман, играющая его жену, говорит: «Секс – это ещё не все». Эти слова звучали как эхо тех интервью, которые тогда давала Одри. В финале фильма герои Бергмана, которые долго не хотели признаваться друг Другу, что совместная жизнь их давно уже не удовлетворяет, всё-таки разводятся, и режиссёр, проявляя неожиданное сострадание, показывает зрителям, что он и она находят свое счастье.

«Я считаю „Сцены супружеской жизни“ шедевром, – сказала Одри, – великолепным конспектом истории двух людей. В этом фильме достигнута невероятно точная передача интимного опыта». Говоря о фильме, она думала не столько о его персонажах, сколько о себе. Она часто возвращалась к этому фильму в разговорах с друзьями, создавая у них впечатление, что с помощью кинокартины актриса лучше поняла собственные проблемы.

В Швеции арестовали Ингмара Бергмана, обвиняя его в неуплате налогов. Обвинение это суд отклонил, но после длительного расследования. Все это вынудило мастера работать за рубежом. Одри выступила в защиту Бергмана. Она осудила «преследование» коллеги-художника.

Актриса предложила Бергману «убежище» у себя в Толошеназе. Он им не воспользовался.

Нет никакого сомнения в том, что в ту пору Одри была в тревожном состоянии духа. С друзьями она беседовала на религиозные темы, а ведь её нельзя было назвать верующей в прямом смысле слова. Она пристрастилась к чтению стихов. Одним из её любимых поэтических произведений стало стихотворение Вордсворта «Прелюдия», где поэт говорит о единстве всего живого. Нравились ей и поэма Т. С. Элиота «Бесплодная

земля», и его стихотворная драма «Вечеринка с коктейлями». Своему английскому другу, актеру Роберту Флемингу, она иногда цитировала слова, которые произносит в драме Элиота психиатр, приходящий из потустороннего мира.

«Эта жизнь хороша. Хотя вам не дано узнать, насколько хороша! До вашего последнего мгновенья... Цель путешествия не поддается описанию; узнать вам суждено не так уж много, пока её вы не достигли; Вы путешествовать должны вслепую. Но путь ведет вас к обладанию Тем, что вы искали, но не там, где нужно».

Одри уехала из Голливуда домой в подавленном настроении. «Когда-то вручение „Оскар“ было церемонией, – сказала она, – теперь это только ритуал». Разочарования продолжали преследовать её и в Швейцарии. Она отвергла все сценарии, которые здесь ожидали ее. Один из них назывался «Мост слишком далеко», и он рассказывал об обреченной на неудачу попытке парашютистов союзнических армий захватить стратегически важный мост в Арнеме в 1941 году.

По иронии судьбы роль, отвергнутую Одри, согласилась сыграть Лив Ульман. Еще одну роль, которая идеально ей подходила, Одри не получила из-за путаницы, возникшей при подборе актеров. Действие «Поворотного пункта» в постановке Герберта Росса разворачивалось в мире балета, когда-то так близко знакомого Одри. Было сделано предложение княгине Монако Грейс вернуться в кино и сыграть в этом фильме. Ее Величество почувствовала искушение ответить «да», но затем передумала: официально она считалась истовой католичкой, а её героиня в фильме должна была изменять мужу. Необходимо было найти замену, и за роль ухватилась Энн Бэнкрофт. С прямоотой, которая приходит с возрастом – а ей было уже почти пятьдесят – Одри сказала: «Чем старше ты становишься, тем все чаще должен либо

воздерживаться от работы вообще, либо браться за глупые и ужасающие роли».

Была ли та роль, за которую она тогда взялась в мелодраме «Кровное родство», «глупой» или «ужасающей»? У окружающих её людей хватило такта не задаваться подобным вопросом. Это был яркий снаружи и совершенно пустой внутри триллер. Одри Хепберн в роли двадцатипятилетней наследницы фармацевтической империи, за которой охотится психически больной убийца, – ну, не безрассудство ли это? Но мысли о безрассудстве заглушал острый аромат денег.

Ежегодно множество немецких граждан с внушительными доходами искали самые разные способы уменьшить налоговое бремя. Немало было таких, которые отдавали часть своих денег киносиндикатам, имевшим налоговые льготы. В июне 1978 года один из таких синдикатов, «Гериа», выдал 6 миллионов долларов на финансирование фильма «Кровное родство» с условием, что эта сумма будет освоена к концу года. В этой сделке не могло быть проигравших. Даже если бы фильм провалился, никто не остался бы в убытке. Это было великолепное условие, и Курт Фрингс был именно тем агентом, который не мог им не воспользоваться. Теренс Янг охотно согласился быть постановщиком фильма. Одри Хепберн тоже не отказалась от миллионного гонорара. «Я коплю себе на пенсию», – сказала она.

На самом же деле актриса пыталась обеспечить будущее детей. Деньги откладывались на необлагаемый налогом счет на острове Кайман, а потом были переведены в страховой фонд на Шона и Луку.

Сидни Шелдон тоже не заупрямился. Он переделал роль в сценарии и добавил персонажу Одри ещё десять лет, чтобы актриса смотрелась более правдоподобно. Впрочем, в этом не было нужды: ведь если Одри Хепберн играет роль, то кому какое дело до возраста этой смертельно перепуганной женщины? Теперь и дети уже не были

препятствием в её работе, так как Лука ходил в школу в Риме, а Шон учился в одном из швейцарских университетов. И всё-таки Одри согласовала расписание съемочных дней с расписанием авиарейсов Рим – Мюнхен, так как именно в Мюнхене шла главная работа над фильмом. Она успокаивала себя, что если понадобится, то быстро прилетит в Рим к сыну. Съёмки также намечалось вести в Лондоне, Цюрихе, Париже, Нью-Йорке и Сардинии, что подчеркнуло бы мировой масштаб той финансовой корпорации, которой владеет героиня Одри.

Вновь почувствовала актриса ту ауру, которая её окружала прежде. На сей раз костюмы для неё делал Живанши. «Почему все преисполнены такого благоговения?» – спросила она в первый же день работы.

Из всего международного актерского состава Одри была самой знаменитой и удостоилась поистине царского поклонения. Роми Шнайдер, Мишель Филипс и Ирен Папас – все они казались лишь фрейлинами легендарной Хепберн. Омар Шериф был достаточно близким её знакомым. Они вместе посмеивались над теми ролями, которые им приходилось играть в этой картине. Джеймс Мейсон говорил с легким сарказмом о том «животном акте», который они все вынуждены исполнять. Но Бен Газзара откровенно и цинично отзывался о смехотворной мелодраме. Само общение с Газзарой вскоре подняло ей настроение.

Чем-то Газзара напоминал Мела Феррера и Альберта Финни. Не смущаясь, он говорил все, что думал. Он повторял, что фильм не достоин его дарования, и пока Газзару не приглашали на съемочную площадку, он делал вид, что не имеет ко всему этому никакого отношения, а сыграв эпизод, начинал подыскивать оправдания своему участию в этой ерунде. У него был обширный запас крепких словечек, которые он не собирался держать при себе даже в присутствии Одри Хепберн. Он был настоящим «крутым» мужиком. Одри сразу же к нему

привязалась, подобно принцессе королевской крови, воспринимающей грубую искренность как освежающую встряску после унылой смехотворности дворцового этикета. От Газзары исходила некая опасность. Это качество он прекрасно использовал в первых своих киноролях: курсанта-садиста в «Странном» и загадочного человека, подозреваемого в изнасиловании, в «Анатомии убийства». Умело использовал Газзара и непредсказуемость своей реакции в актерской игре. Сын итальянского эмигранта из Сицилии, он любил хорошо провести время и красиво пожить. И точно так же, как когда-то Одри подпала под обаяние итальянской способности Дотти откровенно, безо всяких оглядок получать наслаждение, так теперь она была очарована кипучим темпераментом Газзары. Он появился рядом с ней, когда она больше всего нуждалась в поддержке и зарядке бодрости. «Боишься не старости и даже не смерти, – сказала она в интервью американскому репортеру Кертису Биллу Пепперу, – а одиночества и отсутствия любви... мне кажется, меня никогда бы не стали беспокоить мысли о старости, если бы я знала, что меня всегда будут любить, и у меня будет возможность отвечать любовью на любовь».

Сказать, что фильм «Кровное родство» был плохо принят критикой, значит сильно смягчить истинную ситуацию: кинокартина была буквально растоптана. «Отвратительный, банальный, начисто лишенный юмора, неряшливо сделанный... и настолько бессвязный фильм, что за сюжетом практически невозможно следить» – таково было мнение критика из лондонского «Санди Экспресс». Даже не помогли четырнадцать костюмов, сделанных Живанши: классические одежды, рубашки из муслина, шикарный официальный наряд черного цвета, появляющийся на экране всего на одну минуту, черное вечернее платье с лифом из тюля, усыпанного бисером и с цветком на груди слева, продержавшееся на экране в

течение всей любовной сцены у «Максима». Вся эта роскошь не поколебала единодушное мнение критики. Одри не удалось избежать её ударов. «И что же, по мнению советников мисс Хепберн, она могла спасти в сценарии, представлявшем собой совершенно безнадежный хаос?» – задавался вопросом критик из «Ивнинг Стандарт». Она «спасла» крупную сумму денег (для себя), и это её вполне удовлетворило. «Дейли Телеграф», по крайней мере, сохранил такт: «(Фильм) предлагает нам не слишком неприятную череду невероятных событий, происходящих в самых разных уголках планеты». Насколько «невероятны» эти «события», можно судить хотя бы по заключительному эпизоду, в котором Одри, держась за готовую обвалиться крышу охваченной пламенем виллы, должна решить за считанные мгновения, кто из этих двух мужчин, ждущих внизу и готовых её поймать, хочет её убить.

Между Одри и мужем произошла очень серьёзная ссора, после которой Дотти выехал из их общей квартиры. Затем наступило примирение. Заявив, что она верит во «второй шанс», Одри в середине 1979 решила провести второй «медовый месяц» с Андреа на Гавайях, прихватив с собой туалеты Живанши, сделанные для фильма «Кровное родство». Это путешествие ещё больше углубило трещины в их семейных отношениях. Нависла зловещая тень развода. Одри опять вернулась к работе. Она искала хорошую роль в талантливом и популярном фильме.

К несчастью, болезнь и семейные неурядицы постепенно вывели её агента Курта Фрингса за пределы того влиятельного круга лиц, которые имели солидный вес в киноискусстве. Мировая киноиндустрия в те годы переживала финансовый кризис. Клиенты Фрингса, среди которых были Элизабет Тэйлор и Ричард Бартон, не говоря уже об Одри Хепберн, встречали все более прохладный прием у зрителей, что отражалось и на их кассовых сборах. «Нам никогда больше не заплатят миллион», – записал в своем дневнике Бартон. Истина же заключалась в том, что

публику куда больше интересовала «заэкранная» жизнь четы Бартонов и других звезд, чем те истории, которые они разыгрывали на экране. В это-то как раз время, когда Одри нуждалась в поддержке, она лишилась своего самого надежного советчика. Теперь приходилось рассчитывать только на собственную интуицию.

Когда стало ясно, что её брак пошел ко дну и ничто его не спасет, Одри вылетела в Лос-Анджелес для переговоров с режиссёром и сценаристом Питером Богдановичем. С ним она познакомилась на торжествах, посвященных Уильяму Уайлеру, несколько лет назад. В последнем его фильме «Святой Джек» главную роль играл Бен Газзара. Сын Одри Шон закончил университет и работал у Богдановича редактором.

Питер Богданович в прошлом был актером, затем стал кинокритиком и протеже Роджера Кормана, для которого он поставил триллер «Мишени», замеченный прессой. Он сделался широко известен в 1971 году благодаря фильму «Последний киносеанс». У него были кассовые неудачи, но Богданович обладал редким даром непредсказуемости, который сулил неожиданный успех любому из его новых предприятий. Он был образован, наделен тонкой интуицией и чувством юмора. А это как раз те качества, которые тогда особенно привлекали Одри и могли ей помочь. «Я встретился с ней в отеле „Пьер“ в Нью-Йорке и обсуждал нашу совместную работу, – рассказывает Богданович. – Она не возлагала слишком больших надежд на будущее, но ей хотелось хоть от чего-нибудь получить удовольствие. Не менее, чем в работе, она нуждалась в утешении».

Подобно Одри, Богданович испытывал ностальгию по «Золотому веку» Голливуда. Одри была его частью как раз в то время, когда кинопроизводство начало ускользать из рук студийной системы, которая создала таких звезд, как Кроуфорд, Дэвис, Гейбл и Гарбо. Одри застала нестареющих представителей той ушедшей эпохи –

Купера, Астера и Гранта. Богданович совершил творческий подвиг: в своих ранних фильмах он возродил ощущение этого старого Голливуда. Кроме «Последнего киносеанса», этого прощального слова в честь старого кино, он снял фильм «Что случилось, док?», возрождая эксцентрическую комедию в стиле Говарда Хоукса. «Бумажная луна» повернула стрелки часов истории кино к довоенному жанру, где взрослые знаменитости играли вместе с малютками, не по годам развитыми. «У запоздалой любви» был менее удачной данью памяти мюзиклам Астера и Роджерса. Одри чувствовала себя в безопасности, ведомая столь верным последователем её любимого кино.



Богданович предложил ей романтическую комедию как средство от её депрессии. Этот фильм он придумал специально для нее. Картина напоминает комедии, основанные на обманчивых и оттого забавных отношениях людей, как это было в «Римских каникулах» и «Любви в полдень». Когда кто-то из двоих начинает понимать, что происходит, это уже не имеет никакого значения, так как

оба участника истории безнадежно влюблены друг в друга. «Они все смеялись» – так стал называться фильм о жене крупного промышленника, которая чувствует, как от неё уходит любовь. Она улетает в Нью-Йорк, желая развестись. Муж нанимает частного детектива, который следит за ней. Детектив и героиня фильма влюбляются друг в друга. Этот сюжет был очень похож на те, которые в давние годы могли сочинить и снять Уайлер или Уайлдер (или ещё раньше Любич). Он очень напоминал Одри её собственную семейную жизнь.

«Тот фильм, который мы сделали, оказался совсем не тем, который мы начинали делать, – признается теперь Богданович. – Именно поэтому так рассердился Дэвид Зюскинд, исполнительный продюсер, когда посмотрел его. Это был фильм скорее об актёрах, занятых в нём, чем о персонажах. В Бене Газзаре, в детективе, который влюбляется в Одри, было что-то и от него самого. В роли Дороти Страттен – белокурой модели из „Плейбоя“ – было очень много от самой Дороти. Но в героине Одри было особенно много качеств самой Одри Хепберн. Я полагаю, что самое интересное происходит тогда, когда сближаешь актёра с его персонажем и перестаёшь понимать, где заканчивается один и начинается другой».

Богданович всегда считал, что Одри выглядит восхитительно в повседневной одежде «не от Живанши». «Когда она была „не на работе“, то постоянно носила потертые джинсы, морской бушлат и иногда шарф, накинутый на голову, как платок. Я сказал ей, что мне хотелось, чтобы она выглядела именно так повседневно, то есть была в привычной для неё одежде. Она повела меня наверх в свой номер в отеле „Пьер“, открыла шкаф, извлекла оттуда всю свою одежду и бросила её на кровать. И мы постепенно выбрали то, что Одри должна будет надевать в фильме».

Когда в апреле 1979 года на улицах Нью-Йорка начались съемки, «Одри нельзя было ни в малейшей

степени обвинить в излишней требовательности и капризах, столь характерных для кинозвезд. Я предупредил ее, что никаких особых удобств не будет. Прежде всего, весь наш транспорт находился на расстоянии десяти кварталов. Во-вторых, мы не имеем никакой возможности закрывать что бы то ни было – времена „Завтрака у Тиффани“ уже прошли, – и потому нам приходилось снимать как можно скорее, так как стоит людям заметить, что вы снимаете на улице – и пиши пропало! Хотя на Одри были большие темные очки, как и в жизни, её невозможно было ни с кем спутать – это была Одри Хепберн. „Зайдите в магазин, – говорил я ей, – подождите там. Когда все будет готово, третий ассистент режиссёра вас позовет“. Она так и поступала, а после того, как мы завершали съемку, она показывала мне все то, что в магазине её уговорили взять в качестве сувенира: шарфик, платок, губную помаду – и все это только за то, что она, великая Одри Хепберн, посетила магазин, чем привела всех в неопишуемый восторг. Я сказал ей: „Когда мы закончим эту сцену, вы сможете „поработать“ на противоположной стороне улицы“. Это рассмешило её и подняло настроение». Внешность теперь значила для Одри значительно меньше, чем приятное чувство принадлежности к «коммуне» создателей фильма, возглавляемой Богдановичем. «Та хрупкость, которая её всегда отличала, теперь сделалась ещё более заметна. Иногда казалось, что её сдует ветром. Вам хотелось защитить ее. Но затем как-то так получалось, что она все выстраивала с завидной силой и сосредоточенностью. Она была солдатом чувств».

У любого другого режиссёра с меньшей чувствительностью к актерским переживаниям, чем у Богдановича – он ведь сам какое-то время был актером, – подобные претензии вызвали бы безусловное раздражение. «Я помню, как она постоянно спрашивала: „Пит, так – хорошо?“ – „Превосходно, Одри“. – „Ты уверен, что тебе

не захочется изменить текст?“ – „Нет, Одри, все превосходно“. – „Но я ведь говорила не совсем то, что у тебя написано в сценарии“. – „Да, я заметил, но все получилось превосходно. И даже намного лучше“. – „Ты уверен, что тебе не захочется попросить меня все это переделать?“ И так далее... Одри могла быть в очень хорошем настроении, но когда оно подводило ее, она теряла всякую уверенность в себе. У меня возникло ощущение, что кроме необходимости в работе, она чувствовала острую необходимость в любви».

Наперекор слухам и историям, публиковавшимся в это время, Одри не нашла то, что искала, в Бене Газзаре. «Она была очень близка к нему в ходе съемок того первого фильма, который они делали вместе. „Кровное родство“, но не на этот раз», – рассказывает Богданович. Собственный брак Газзары вступил в полосу испытаний, и он не отвечал на теплое отношение к нему Одри тем же сильным и непосредственным чувством, как это было раньше. Теперь ему приходилось заниматься неприятным и дорогим делом: собирать осколки собственной семейной жизни. Чтобы охладить горячие журналистские головы и заставить многих прикусить языки, он пригласил на съемки «Они все смеялись» свою жену. Но эффект получился прямо противоположный: авторы светской хроники сделали все, чтобы раздуть эти сплетни в историю грандиозного романа.

На экране все выглядело совсем иначе, «Одри делала нечто совершенно удивительное, – рассказывает Богданович, – в определенных сценах, которые отличались откровенной эротичностью. В одном весьма чувственном моменте фильма она целует Газзару, и ни у кого не возникает никакого сомнения, что целует именно она. В другой сцене, в которой они вместе лежат в постели, она меня просто поразила. „Где ты была?“ – спросил я ее. „Везде“, – ответила она. У меня создалось впечатление, что она отчаянно хочет найти любовь».

От Богдановича Одри ждала и получала все, кроме любви. Он же все более и более привязывался к Дороти Страттен. Через несколько недель после окончания съёмок, вернувшись в Лос-Анджелес из воскресной поездки за город, он в аэропорту узнал, что Дороти убита своим ревнивым и психически неуравновешенным мужем. Богданович впал в тяжелую депрессию, продолжавшуюся довольно долго. Свое горе он позднее описал в книге «Смерть единорога», с теплотой и любовью вспоминая покойную. «Последствия гибели Дороти для фильма были крайне неблагоприятны, – рассказывает он теперь. – Акцент в восприятии фильма публикой сместился на её персонаж в то время, как его значение было очень точно сбалансировано с персонажем Одри, и это превратило романтическую комедию в нечто сулящее неминуемую трагедию. Теперь единственное, о чем мог думать зритель, глядя на экран, была смерть Дороти. Шон Феррер находился в Ванкувере, когда пришло сообщение об убийстве актрисы. Он тут же сел в машину и ехал восемнадцать часов нонстопом, чтобы быть рядом со мной и в нужную минуту успокоить меня. Шон всегда был настоящим сыном своей матери».

Еще до завершения съёмок фильма «Они все смеялись» Богданович и Одри начали обсуждать планы на будущее. Как это ни удивительно, они вращались вокруг её возвращения на сцену. Богданович должен был выступать в качестве режиссёра, а если обстоятельства сложатся благоприятно, то и её партнера по спектаклю. "Нам обоим очень нравился Ноэль Кауэрд. «Сенная лихорадка» принадлежала к числу тех его пьес, в которых Одри очень хотелось сыграть... с Майклом Кейном. Еще на примете был «Жизнерадостный дух», но она сказала: «Мне не хочется играть Эльвиру, жену духа, если вы об этом думаете. Я хочу сыграть ясновидящую». Я ответил: «Но эту роль играла Маргарет Рутенфорд». «Да, – сказала Одри, – она ведь знала, какая роль в пьесе самая лучшая».

«Не могу сказать, что именно искала в это время Одри, но это было нечто такое, что кино со своей зыбкой, текучей природой не могло ей дать. В Италии, у неё дома, семейные проблемы продолжали усложняться. Мне казалось, что она пытается проанализировать их и понять, что ей готовит будущее. У меня возникло ощущение, что решение своих проблем она найдет в кино. И я перенес это ощущение на тот фильм, который мы делали совместно. Оно проявляется в концовке, в том месте, где Одри улетает на вертолете. Появление Одри в конце фильма подобно заключительной строфе в поэме. Но именно так я и задумывал этот эпизод. Но сейчас он выглядит несколько зловещим».

Одри вернулась в Рим к Луке. Она выехала из своей квартиры в палаццо и сняла в тихом пригороде уютную виллу с садиком, где её глаз радовало множество цветов. Лука, который все ещё ходил в школу, жил с нею, и это, естественно, вполне устраивало Одри. Ради ребенка (окончательно порвать с прошлым и при этом сохранить самое ценное из прошлого) она теперь затевала длительный и мучительный развод.

Особенно тяжелым его сделало то, что брак заключался в протестантской церкви в Швейцарии, а расторжение происходило в Италии, где отец семейства обладает особыми и весьма значительными правами.

Она прямо признавала: "У меня с мужем то, что вы назвали бы «открытыми отношениями». Затем она добавила: «Это неизбежно, мне кажется, когда муж моложе жены».

НОВЫЙ МУЖЧИНА В ЕЁ ЖИЗНИ

Роберт Уолдерс был высоким, худощавым, с глубоко посаженными глазами и бородой, которая придавала торжественно-серьезный вид и несколько старила его. Он

был голландцем, сыном чиновника из авиационного управления. Воспитание и образование он получил в Европе и в США. Когда у него, ещё студента, спросили о цели в жизни, он ответил вполне серьёзно: «Доставлять удовольствие дамам».

Уолдерс обладал необходимым для этого очарованием и определенными актерскими способностями. Он учился в театральной школе в Нью-Йорке, играл эпизодические роли в римейке «Bean Geste» в 1966 году и в «Тобруке» – откровенной халтуре о второй мировой войне. Затем, как можно предположить, с радостью вытряхнул песок из сапог, чтобы усесться в седло телесериала-вестерна «Ларедо», где яркая и привлекательная наружность была вполне подходяща. Ноэль Кауэрд заметил его на одном фестивале искусств. Там Уолдерс был занят в пьесе Кауэрда. «Мастер» вспомнил имя этого актера, когда Мерль Оберон искала артиста на главную мужскую роль в её новом фильме. «Вполне вероятно, что у него большое будущее, Мерль, – сказал Кауэрд, – кроме того, он произвел на меня впечатление очень приятного молодого человека».

Фильм, к сожалению, не раскрыл актерский потенциал Уолдерса. Оберон вспоминает, как впервые познакомилась с ним: «Я спросила, как его зовут, взяв свою салфетку и не обратив внимания на карточку с именем, лежащую перед ним. „Роберт Уолдерс, мээм“, – ответил он. После чего я пристально взглянула на него. Какое невероятное совпадение! Рядом со мной сидел человек, о котором несколько недель назад говорил Ноэль Кауэрд».

Они начали работу над фильмом «Перерыв» в феврале 1972 года. Картина делалась ради удовлетворения тщеславия её спонсоров: за постановку платил муж Мерль, итальянский миллионер-промышленник Бруно Пальиан. Он мечтал восстановить репутацию своей жены как кинозвезды. Кроме того, хотел внести разнообразие в её

скучную жизнь в Акапулько. Оберон уже перевалило за шестьдесят, но она ещё не утратила своего экзотического – наполовину азиатского – очарования.

В «Перерыве» Мерль решила сыграть богатую даму, которая стала виновницей гибели своего мужа в автомобильной катастрофе. Теперь она влюбляется в нищего молодого художника, встреченного ею среди руин цивилизации майя на Юкатане. Незнакомец (его играет Уолдерс) возвращает ей душевное равновесие и смысл бытия. Жизнь поспешно следовала за искусством (хотя и здесь слово «искусство» можно употребить в очень приблизительном значении). Осчастливив Оберон в фильме, Уолдерс не остановился на этом и сделал её ещё счастливее, женившись на ней, хотя Мерль и была на двадцать пять лет старше его.

«Он привнес смысл в мою жизнь. Вернул мне молодость», – говорила она, и её слова казались репликой из какого-то банального фильма. Они провели вместе семь счастливых лет до самой смерти Оберон в 1979 году. Они вели себя как любовники: гуляли, взявшись за руки, по пляжу в Малибу, куда Мерль переехала после развода с Пальианом. Они вместе отправлялись в путешествия на яхте от острова Каталина. В маленьких отелях они останавливались под вымышленными именами, словно молодожены. Когда Оберон сделали операцию на сердце, Уолдерс проводил у её постели бессонные ночи. «Мой бедный, бедный Робби, я тебя подвела», – говорила она ему через два года после операции. Она оставила мужу виллу на побережье и два миллиона долларов.

Уолдерс был безутешен. Вокруг него суетились друзья. Роберта пригласили на обед, где присутствовали Билли Уайлдер и Одри Хепберн. Она в это время готовилась к съемкам фильма «Они все смеялись» и очень переживала из-за распада своей семьи. Печального вдовца посадили рядом с киноактрисой. Одри, забыв о собственных огорчениях, пыталась приободрить соседа.

Чужие горести всегда пробуждали в ней сочувствие. Они сразу же прониклись симпатией друг к другу и вскоре стали говорить на голландском, вспоминая о детстве в Нидерландах. «Дружба с первого взгляда» – так назвала их отношения Одри.

«Благодаря ей я почувствовал себя лучше, – подтвердил Уолдерс, добавив: – Только это она и намеревалась сделать». Через несколько месяцев они встретились снова в Нью-Йорке, куда Уолдерс приехал по делам. Ему позвонила знакомая Конни Уолд и сказала, что Одри будет рада встретиться с ним. Теперь уже Роберт выступал в роли утешителя. Плотное составленное расписание съемок мешало их встречам, но вот однажды были отменены вечерние съемки. Боясь, что ей придется провести вечер в одиночестве, Одри попросила Уолдерса зайти к ней. Целых два часа провел он с Одри, обсуждая её проблемы. Две недели спустя он вернулся в Нью-Йорк с твердым намерением встречаться с ней регулярно. Вскоре они стали видеться по несколько раз в день.

Если верить Уолдерсу, то Одри испытывала к нему не столько романтические чувства, сколько материнские. «Она понимала, что мне было необходимо общение с женщиной», – рассказывал он. Так оно и было. Но Одри ещё не осознала, что этой женщиной была она. Актриса вернулась в Швейцарию, и бракоразводный механизм пришел в движение. Уолдерс тогда находился на Малибу. Их ночные телефонные разговоры только укрепили желание быть рядом. Одри попросила его приехать в Толошеназ.

Хлопоты, связанные с разводом, изматывали ее. Муж отстаивал права опекуна. Швейцарские и итальянские адвокаты убедились, что Одри и Дотти разделяет пропасть и ничего общего у них не осталось, кроме сына. Бракоразводный процесс явно затягивался. Роберт Уолдерс обладал способностью к сочувствию, которое помогло Одри сохранить здравый смысл и не утратить

самообладания в те трудные дни и месяцы. В этом-то, по её мнению, и заключалась настоящая любовь: в товариществе, в готовности защитить. Такой смысл вкладывал в эти слова Т. С. Элиот. В «Вечеринке с коктейлями» трио «защитников» символизирует «армию спасения», которая спешит утешить тех друзей и знакомых, что попали в беду.

Поскольку никакие дела в США не отвлекали его, Роберт Уолдерс спокойно проводил время в Толошеназе. О его дружбе с Одри говорили сдержанно, сохраняя такт. Когда, наконец, судебная тяжба завершилась в 1982 году, у Одри с Уолдерсом, как говорят, было полное взаимопонимание. Ни он, ни она ничего не выиграли бы от заключения брака, в том числе и в финансовом отношении. Уолдерс, конечно, был не так богат, как Одри, но его можно назвать человеком состоятельным, поэтому он не принадлежал к охотникам за деньгами. Они оба пережили слишком много печального и знали всю зыбкость отношений, не основанных на любви. «Нет никаких причин, мешающих нашему браку, – объясняла Одри позднее, – но мы очень счастливы и без него».

Журналистке из «Вэнити фэз» Доминик Данн Одри рассказала о сути их отношений немного подробнее: «Мы с Робби нашли друг друга в ту пору, когда оба были очень несчастны. А теперь мы оба безумно счастливы снова». Уолдерс, видимо, имел талант заполнять духовный вакуум. "Иногда пусть будет лучше поздно, чем никогда, – заметила Одри. – Если бы я повстречала его, когда мне было восемнадцать, я бы не сумела его оценить по достоинству. Я бы подумала: «Он такой же, как все». Если это звучит как некое упрощение, то стоит вспомнить, что Одри любила все воспринимать просто, по крайней мере пока это было возможно. Этот её природный талант придавал ей особое очарование, но он же делал актрису уязвимой и ранимой.

Уолдерсу не была присуща непоседливость Мела Феррера. Он не был ни антрепренером, ни дельцом, ни

игроком в мире киноиндустрии. Ему не нужна была карьера ни для него самого, ни для Одри. Если не произойдет каких-то серьёзных перемен – а именно их больше всего и боялась Одри, – она не станет сниматься в множестве лент и тратить по нескольку месяцев на работу (а может быть, и вовсе уйдет из кино). Толошеназ вполне устраивал её и Уолдерса. Жители поселка приняли Уолдерса как «друга мадам Одри». Теперь можно было поддерживать связь с внешним миром с помощью факса, спутникового телевидения и всех других новейших коммуникаций. Одри не собиралась стать отшельницей. Да её и не забывали – предлагали сняться в каком-нибудь одном фильме... или в двух... или даже в трех... И вот здесь в дело вступал Роберт Уолдерс. Он составлял четкие планы для себя и Одри и умел ограждать её от тех людей, которых она не желала видеть, и от тех дел, которыми не хотела заниматься, и делал это, никого не обижая. Вместо холодного отказа, который бы вызвал неприязнь в Одри, он выражал искреннее сожаление по поводу отклоненного предложения.

Одри уже перевалило за пятьдесят, и, конечно, заводить детей было поздно. Одной близкой подруге она призналась, что и не хочет этого. Ведь не успеет новый ребенок войти в подростковый возраст, а его мама «будет уже дряхлой старухой».

Баронесса ван Хеестра теперь постоянно жила в «La Paisible». Ее здоровье ухудшалось. В отношениях между Одри и её матерью возникали свои проблемы, но когда престарелая голландка переселилась в швейцарский особняк своей знаменитой дочери, Одри сказала: «Я была счастлива принять заботу о ней. Так печально, когда людям приходится умирать вдали от дома». Позднее она проводила гроб с телом матери до Голландии, где её прах предали земле.

Отец Одри, тот самый фашист, который провел годы войны в английском лагере, а затем исчез, вероятно,

никогда бы не вернулся на страницы биографии его дочери, если бы не случайная оговорка, сделанная Одри в интервью журналисту Эдварду Кляйну в 1989 году.

Они беседовали в уютном кабинете одного из домов в Лос-Анджелесе. Это было, как сказала Одри, её «самое последнее в жизни интервью!». Как и в других беседах с журналистами, Одри рассказала о том, как Джозеф Хепберн-Растон, по описанию Кляйна «папаша-неудачник венгерско-ирландского происхождения», «исчез» из дома, когда Одри было всего шесть лет. Затем, несколько позже в этом же интервью, когда она рассказывала, как успех позволил ей предоставить её матери «все, чего она заслуживала», Одри вдруг запнулась. И добавила: «Я смогла помочь отцу». Кляйн ухватился за эти слова. «Вашему отцу? – прервал он ее. – Я полагал, что отец исчез из вашей жизни, когда вы были ещё ребенком». Медленно, с «сильным напряжением и болью» Одри рассказала эту историю. В конце концов она «нашла» своего потерянного отца. Красный Крест помог ей отыскать его следы. (Скорее всего, это – ложь. Гораздо более вероятно, что она сумела «выследить» его, воспользовавшись помощью влиятельных друзей в Британском министерстве внутренних дел. Красный Крест мог указать на Ирландию как на место послевоенного проживания Хепберн-Растона. Министерство же иностранных дел поддерживало постоянную связь со своими информаторами в Ирландии и знало местонахождение людей, подобных Хепберн-Растону, чье возвращение в Англию считалось нежелательным и чьи шансы отыскать работу сводились практически к нулю из-за совершенно явных и однозначных запретов.)

Не пытался ли её отец отыскать ее? – задал вполне логичный вопрос Кляйн. Ответ Одри звучит немного неискренно: «Возможно, несколько ранее... но, может быть, он и не хотел меня видеть. Его чувство такта...» Затем, вероятно осознав, что может «увязнуть» ещё

больше, Одри резко оборвала разговор: «Я не хочу говорить об этом». Какое-то мгновение она хранила молчание. Ее глаза наполнились слезами. Но постепенно она успокоилась и рассказала Кляйну о том, как ездила в Дублин с мужем Мелом Феррером и там отыскала отца. Он жил в маленькой двухкомнатной квартирке, которая, однако, не производила впечатления нищенского жилья. Он все ещё был тем стройным и худощавым мужчиной, каким она помнила его с детских лет. У него была жена, женщина (Одри не назвала её имени), лет на тридцать моложе своего супруга. «Почти моего возраста», – сказала Одри.

Из этого интервью можно примерно определить время встречи дочери с отцом, так как Одри упоминает о фильме, работу над которым она незадолго до того завершила, – «Непрощенная» Джона Хьюстона. Поездка Одри в Дублин, скорее всего, могла состояться в конце лета 1959 года. Хепберн-Растон, который был превосходным наездником в молодые годы, узнал из газет о несчастном случае с его дочерью на съемке фильма, так как Одри вспоминала его слова: «Конечно же, ты поступила глупо, сев на этого серого жеребца». Это единственное документальное свидетельство беседы Одри с отцом, которого она не видела четверть века. О том, как прошли эти двадцать пять лет для него, Одри не сказала ни слова. Но она добавила, что двадцать лет после их встречи она заботилась об отце, стараясь, чтобы он ни в чем не нуждался. «Это помогло мне успокоить призраки прошлого».

Обстоятельства смерти Хепберн-Растона столь же туманны и загадочны, как вся его жизнь. Сохранилось свидетельство Одри, что он умер в возрасте девяноста лет. В другом разговоре она уточнила, сказав, что он скончался, когда ему было девяноста четыре года. Регистрационные документы и свидетельства о смерти в Ирландской республике за 1980 год (и за несколько предшествующих и последующих лет) сообщают лишь о кончине «Энтони

Хепберна», умершего в Дублине в названном возрасте. Это почти наверняка отец Одри, даже на пороге смерти сохранивший свою старую привычку менять имена – он отбросил одну половину фамилии и поменял свое первое имя на второе. Покойный в свидетельстве о смерти назван «государственным служащим». Автор этих строк полагает, что Хепберн-Растон, по-видимому, сотрудничал в какой-нибудь полуофициальной должности. Существует версия, которую трудно как подтвердить, так и опровергнуть, что он работал в отделе каталогов в Колледже Троицы («Тринити Колледж») в Дублине. Однако есть и более интригующий вариант его биографии.

Во время своего пребывания на острове Мэн он держался особняком от других заключенных, с головой погрузившись в «учебники». Никто не может в точности припомнить, что это были за «учебники», но вполне возможно, что он изучал ирландский язык и, обосновавшись затем в Ирландии, работал в организациях, созданных для возрождения и распространения языка. Адрес, по которому, как сказано в документе о смерти, проживал «покойный Энтони Хепберн», – это дом на Меррион Сквер, который между 1970 и 1988 годами занимала организация «Ирландский язык в государственных учреждениях». До этого там располагалось посольство США. Сейчас здание занимает «MSF», главный профсоюз Ирландии, объединяющий рабочих и специалистов высокой квалификации. Ни в документах американского посольства, ни в архивах «Организации Ирландского языка» нет никакого официального упоминания о Хепберне или Хепберн-Растоне. Но отцу Одри не могли из-за возраста дать должность, которая вносится в официальный список сотрудников. Скорее всего, он мог выполнять временную работу.

Хепберн-Растон, находясь в стесненных обстоятельствах, всё-таки предпочел жить в «благородной

бедности». Приезд дочери, видимо, улучшил его материальное положение. Вполне вероятно, что многие документы вместе с официальными бумагами по распоряжению британского правительства были уничтожены в послевоенные годы. Очевидно, английские власти осознавали свою вину в том, что многие люди без суда и следствия были брошены в тюрьму. Однако трудно, если вообще возможно, сохранить что-либо в тайне от всего мира. Но Одри Хепберн сумела сберечь тайну своего отца.

«Как вы живете там у себя в Швейцарии?» – спросила её Доминик Данн в 1991 году. Вместо ответа Одри произнесла то слово, которое всегда произносила в подобных случаях: «Божественно!» «Одри сделала особое ударение на этом слове, выговорив его так, словно все буквы в нем – заглавные, и закрыв глаза, как будто для того, чтобы ощутить восторг, излучаемый им».

Все дни, проведенные с Робертом Уолдерсом, были похожи один на другой. Вставала она, как и прежде, в 6 утра, выходила в сад срезать свежие, хранящие росу цветы, возвращалась в дом, шла на кухню, где пила чай из трав и съедала легкий завтрак. А потом говорила со своей экономкой из Сардинии о том, что купить в субботу на рынке в Лозанне. Ее служанке часто бывало трудновато отделаться от Одри, когда приходило время уборки в «La Paisible». Супруги держали несколько собак. Одри подарила Уолдерсу терьера после того, как он посетовал, что в детстве у него никогда не было собственной собаки. С собаками Одри чувствовала себя легко, свободно и безопасно. Они ей полностью доверяли. «Кто из людей способен так обожать вас, как ваша собака?» – как-то сказала она.

Те, кто видел вдвоем Одри и Роберта, говорили об особой легкости их общения между собой.

Они были непривередливы в еде, ели очень мало, в основном овощи, хотя их нельзя назвать вегетарианцами.

Одри не пила вина, но не отказывалась порой от стаканчика виски. «Вас не будет шокировать, если я налью себе немного виски? – спрашивала она у гостя, с которым не очень близко была знакома. – Я знаю, ещё страшно рано, но ведь где-нибудь в мире уже пробило шесть». Она все ещё продолжала курить, хотя уже не её любимые «Голд Флейкс», которые перестали выпускать из-за высокого содержания канцерогенных веществ.

Она сохранила пристрастие к классически простой одежде, никогда не коллекционировала драгоценности. Самое недорогое украшение великолепно смотрелось на Одри. Ее жизнь в ту пору была спокойна и благополучна. Но неумолимое время начало оставлять свои следы. На лице Одри сохранилось то напряжение, которое она пережила при недавнем разводе. Кожа казалась слишком туго натянутой. Но эти изменения воспринимались лишь как «патины» на живописном шедевре, которая только подчеркивает его совершенство. Одри не пыталась скрывать легкую сетку морщинок возле губ и глаз. «Мои морщинки от смеха», – говорила она и добавляла, что смех – это лучший подарок для нее. Близкие друзья замечали, что недомогание, приступы анорексии теперь брали свое, но все в ней сопротивлялось старению. Она не собиралась сдаваться.

Дома стиль прически у неё был самый простой и «нетрудоемкий» – хвостик, затянутый широкой белой лентой. Мышцы, оттренированные на уроках балета пятьдесят лет назад, верно служили ей. Одри ходила по дому с такой грацией и изяществом, словно домашние хлопоты совмещала с занятиями хореографией. Ее удивляло (или она делала вид), что люди все ещё узнают и помнят ее: «Ну, значит, пока похожа на себя». Она расплачивалась со своими поклонниками самым изысканным комплиментом. Она старела вместе с ними.

Ее страшно угнетало только одно – смерть друзей. Она называла её «уходом в долгий путь». Дэвид Нэйвен,

живший в Швейцарии, с кем тридцать лет назад судьба свела её в «Жижи», медленно и мучительно умирал от прогрессирующего паралича. Мало-помалу этот энергичный и жизнерадостный человек утратил зрение и слух. И вот он скончался. Одри горько рыдала, сидя у маленькой швейцарской часовни, где друзья и родные отдавали последнюю дань Дэвиду Нэйвену.

Теперь она часто стала появляться на обедах, приемах, устраиваемых в память о той или иной знаменитости, а также на церемониях вручения наград. Ей нравилось все это, но она понимала, как преходяща слава. Нужно наслаждаться ею, пока она с тобой. Актриса без колебаний согласилась участвовать в 1986 году в документальном телефильме об Уильяме Уайлере, скончавшемся пятью годами ранее. Одри появилась в часовом фильме вместе с Грегори Пеком, Лоуренсом Оливье и Барброй Стрейзанд – «встреча одноклассников», как она назвала его. Толпы стоявших на цыпочках поклонников теснились у входа в её отель и во всех местах, куда она должна была ехать. Всем хотелось хоть одним глазком взглянуть на нее. Когда актриса подписывала экземпляры книги «Сады этого мира» в магазине Ральфа Лорена на Мэдисон-Авеню, то очередь желающих получить автограф протянулась из дверей на Парк-Авеню. Уходить Одри пришлось через заднюю дверь.

Слава – это такой вирус, с которым очень трудно бороться. Любя затворническую жизнь, Одри всё-таки заразилась им на приемах, встречах, подобных только что описанным. В 1986 году ей предложили сняться в телефильме. Она приняла приглашение «просто так, ради развлечения». Он назывался «Любовь среди воров». Любовный роман, тайна, убийство – и все это на фоне роскошных декораций и с новым гляncем, чтобы отчасти устаревшие сюжеты приблизить к современным вкусам. Одри играла пианистку, которая крадет пасхальное яйцо работы Фаберже, стараясь выкупить своего похищенного

жениха. Торговца произведениями искусства, преследующего ее, играл Роберт Вагнер. Фильм представлял собой этакий пустячок, едва заметную паузу в том, что она называла «идеальным миром моей нынешней жизни». После того, как она снялась в «Любви среди воров», к ней все чаще стали приходить сценарии. Актрисе поразило, что её до сих пор высоко ценят. «Дело не в том, что на меня поднялся спрос, все дело – в росте инфляции, – сказала она Билли Уайлдеру, возможно, ненамеренно и в значительно более скромном варианте повторяя слова Глории Свенсон в „Бульваре Сансет“ Уайлдера. – Я остаюсь великой, а фильмы становятся мельче». Одри чувствовала необходимость быть хоть кому-то нужной. Кино, она слишком хорошо это понимала, не сможет дать ей этого. Ее редко мучила ностальгия: прошлое было для неё той страной, где она появлялась только по приглашению и, уходя, всегда плотно прикрывала за собой калитку, порой с чувством облегчения. Одри была энергичным человеком, она жила настоящим. Где применить свою энергию? Ответ на этот вопрос пришел быстрее, чем она предполагала.

ИСТОРИЯ ОДНОЙ МИССИИ

«Мы не обращались к ней, – говорит Криста Рот, глава отдела ЮНИСЕФ в Женеве. – Она сама к нам приехала».

В октябре 1987 года Одри и Роберт отправились в путешествие по Дальнему Востоку. Поводом было приглашение в Макао – португальские владения в Китае. Там проходил финал первого международного музыкального фестиваля. Одри согласилась участвовать в гала-концерте, прямая трансляция которого должна была вестись на ряд стран Европы и Азии – «для всех детей мира». Все участники концерта пожертвовали свой гонорар

в фонд ЮНИСЕФ. После этого Одри вслух задала себе вопрос: не может ли она сделать нечто более существенное для ЮНИСЕФ?" По возвращении домой Одри четко определила, в какой благотворительной программе она сможет участвовать. «В эти дни Всемирный филармонический оркестр отправлялся в длительные гастроли, которые предположительно должны были охватить чуть ли не весь земной шар, – вспоминает Криста Рот, – шестьдесят или семьдесят концертов в общей сложности». Одни из них планировалось провести в Токио в марте 1988 года. «Мы знали, что у Одри очень много поклонников в Японии. Мы решили, что ей следует принять участие в концерте от имени нашей организации, представить оркестр и рассказать о нашей работе. Число слушателей превысило самые фантастические предположения. Это было событие национального значения. Я думала, что впечатления, полученные Одри на том концерте, заставили её принять окончательное решение: если ЮНИСЕФ желает воспользоваться её именем и славой для оказания помощи тем детям, которые в ней нуждаются, Одри пойдет на это. Но это было только начало. Никто не мог тогда предвидеть, к чему это все приведет».

ЮНИСЕФ в то время остро нуждался в деньгах. «Он всегда в них нуждался», – сказала Криста Рот со смирением в голосе. Хотя многие думают иначе, но ЮНИСЕФ вынужден добывать деньги исключительно своими собственными усилиями. ЮНИСЕФ не финансируется из бюджета ООН. В то время ему приходилось искать более двадцати миллионов долларов на оказание помощи пяти миллионам голодных в Северной Эфиопии. Одри готова была вместе с другими знаменитостями обратить свою славу в денежные суммы для благотворительной деятельности. Позднее Одри была включена в группу «послов доброй воли». В неё входили

Питер Устинов, Ричард Аттенборо, Роджер Мур, японская писательница и актриса Тецуко Куроянаги и другие.

Все её командировки в эти годы финансировались за счет добровольных взносов, сборов с благотворительных мероприятий и пожертвований частных лиц. Одри с неизменной щепетильностью расходовала деньги из фондов ЮНИСЕФ, экономя абсолютно на всем. Она заносила все свои затраты в маленький блокнот. Когда-то вот так же, будучи начинающей киноактрисой, она записывала, куда тратила карманные деньги, выданные студией. В конце съемок она возвращала остаток – совершенно неслыханное дело для Голливуда.

К выполнению своего первого задания, полученного от ЮНИСЕФ, она приступила вскоре после того, как было объявлено о её вступлении в упомянутую группу. Она отправилась в районы Эфиопии, пострадавшие от голода. Одри поставила только одно условие: Роберт Уолдерс должен быть рядом с ней, куда бы её ни направлял ЮНИСЕФ. Они сели на самолет компании «Свиссэр», направляющийся в Аддис-Абебу. Это её путешествие выглядело особенно спартанским: одна сумка и два чемодана. Вскоре им пришлось сидеть не в креслах лайнера, а на мешках с рисом в кузовах грузовиков и ехать по разбитым дорогам, лететь до палаточных городков или медицинских лагерей на ветхих вертолетах, грохочущих над иссушенной до трещин землей. Каким далеким и фантастическим казалось то время, когда она требовала установки биде в своем гостиничном номере в Конго, где снималась «История монахини».

На ней всегда был самый простой походный костюм: шорты в стиле «Индокитай», рубашка «Лакоста», косынка, а когда заходило солнце и становилось прохладно, она надевала свитер пастельного цвета. «Я здесь не для того, чтобы меня видели, – говорила она, – но для того, чтобы весь остальной мир увидел тех, кто живет здесь».

Она держала младенцев на руках и отгоняла от них мух. Она ездила в те места, где не было электричества, не было воды, отопления, не соблюдались никакие санитарные нормы. Она видела, как люди купаются в реках из сточных вод, потом пьют эту воду. Ее встретили озадаченным молчанием в детском приюте в Мекеле в Северной Эфиопии. Молчание длилось до тех пор, пока она не произнесла на местном наречии два простых слова, которые зубрила с таким усердием, словно это был сценарий голливудского фильма: «Благодарю вас». Тогда глаза равнодушных ко всему детей внезапно ожили «и в буквальном смысле слова замерцали передо мной». Одри размышляла: «Парадокс, но ведь все последние годы я сидела дома только из-за детей. А вот теперь ради детей я путешествую по всему свету».

Одри посещала центры распределения гуманитарной помощи, больницы, стройки, где работало столько людей, что это зрелище напоминало ей какую-то эпическую сцену из Ветхого завета. Ее поразило то, что жителям Эфиопии лопаты были нужны не только для того, чтобы копать могилы, но и для того, чтобы рыть колодцы. Это был мир, вовсе не похожий на тот, к которому она привыкла, — «возникало ощущение, что я на луне». В одном лагере она увидела одиноко стоящего ребенка. Одри спросила маленькую девочку, кем она хочет стать, когда вырастет. Девочка ответила: «Живой». Вряд ли сценарист включил бы этот эпизод, боясь обвинений в слезливой и неправдоподобной сентиментальности. Здесь же была реальность страны, где пятилетние дети напоминали беспомощных младенцев. Ужас там был ощутим физически. Женщины здесь переносили трагедии с достоинством и стойкостью. Они сохранили телесное изящество и стройность. Кто знает, возможно, они чувствовали какое-то глубинное родство с этой грациозной женщиной, имя и слава которой были известны только официальным сотрудникам из ЮНИСЕФ, проводившим её

сквозь толпы местных жителей. Один интервьюер спросил ее, нужно ли увеличить штат комитетов социальной помощи, и Одри ответила: «Матери – вот самая лучшая социальная помощь».

Нередко высказывания Одри, оставшиеся на видеозаписях ЮНИСЕФ, так точны, афористичны, что можно подумать, будто они заранее подготовлены, срежиссированы. Но интонация, с которой они произносятся ею, снимает все подозрения. Этот знаменитый, теплый голос, желающий убедить своих слушателей, исполнен глубокой искренности в правоте избранного дела и столь же глубокой озабоченности.

«Очень, очень немногие кинозвезды могут соперничать с Одри в искренности, – говорит Криста Рот, – или выполнять свои обязанности, не вызывая у вас подозрений, что все это они делают ради собственной выгоды. Но Одри делала много очень сложной работы как раньше, так и позднее. Ей требовалась вся та информация, которую мы могли ей предоставить о районе бедствия. Одри отправлялась в свои поездки, хорошо подготовившись. В случае необходимости она могла обсуждать самые разные проблемы».

Долгие часы она проводила с Робертом Уолдерсом, готовясь выступать на пресс-конференциях, после возвращения из очередной поездки. Криста Рот вспоминает: «Время от времени мы посылали ей план – предварительную „намётку“ выступления. Одри всегда переписывала её по-своему, как хорошая актриса, которая перестраивает текст сценария, приспособив его к своим индивидуальным особенностям. Ее профессионализм потрясал. Она знала, как чувства перелить в слова. И она способна была эти слова произнести со всей силой искусства».

Одно из высказываний Одри попало в заголовки газет на многих языках мира: «Спасти одного ребенка – великое благо. Спасти миллион детей – это дар Божий».

Иногда она говорила с такой откровенностью, которую немногие политики могут себе позволить. Когда Одри вернулась из Эфиопии, она сообщила, что правительственные чиновники признали «ужасной ошибкой» всю политику переселений. Их солдаты оказались «сверхисполнительны» и даже «жестоки». Она предлагала создать «коридор мира» между правительственными силами и повстанцами. Она сама была настоящим «коридором разума».

В видеозаписях, сделанных кинооператорами ЮНИСЕФ, рядом с ней можно заметить Роберта Уолдерса. Но он никогда не подчеркивает своего присутствия. Он идет за нею примерно на расстоянии двух ярдов, готовый в нужную минуту прийти на помощь.

Одри после возвращения из поездок тщательно отбирала приглашения на публичные выступления и встречи. Например, она отказывалась участвовать в телевизионных шоу, развлекательный характер которых, по её мнению, не соответствовал серьёзности её целей. Но, конечно, в интервью ей часто задавали вопросы о ней самой и о её фильмах. Почему бы и нет? Это был тоже способ привлечь внимание общественности к работе ЮНИСЕФ.

Прилетев из Эфиопии, она давала пресс-конференции в Англии, Канаде, Швейцарии, Финляндии, Германии и США. Многие из этих поездок предпринимались на её собственные деньги. Тут-то ей и пригодились способности Роберта Уолдерса. Он часами сидел на телефонах и факсах в «La Paisible», договариваясь об особой оплате гостиничных номеров для Одри, выпрашивая билеты первого класса на самолеты, осуществляя весьма сложную и тонкую операцию «выгодного взаимобмена».

Одновременно с этим он добивался того, чтобы её миссия выглядела со стороны как турне «с целью саморекламы». Одри, которая всячески уклонялась от интервью, теперь давала их чуть ли не круглый день. Она

вставала ещё до восхода солнца, занималась косметической подготовкой к эпизодам в утренних телешоу, предназначенных для рекламы ЮНИСЕФ. Она поднималась на подиумы в конференц-залах, заполненных репортерами. «У меня едва хватало времени на сон и еду», – вспоминала Одри. В Вашингтоне она ухитрилась дать пятнадцать интервью в день и ещё каким-то образом втиснуть официальный завтрак с конгрессменами и их женами, где обратилась к ним с призывом увеличить помощь США Эфиопии. И её слова достигали нужной цели.

После турне по Европе и Северной Америке актриса побывала в Турции на Всемирном Дне Детей. Повсюду Одри показывала видеозаписи тех ужасов, свидетелем которых была. Однажды она сказала, отвечая на вопрос репортера: «Да, конечно, на мне была косметика и макияж. Назовите это тщеславием, если хотите. Но мне просто казалось, я больше помогу детям, если буду хорошо выглядеть перед камерой».



Бывали случаи, когда слава Одри затмевала главные цели её миссии. Один шикарный магазин в своей рекламе, бегло упомянув о пожертвованиях для ЮНИСЕФ, дал подборку её фотографий в роскошных туалетах от Живанши и «рецепт» того, как приобрести «облик Хепберн» с помощью косметических средств, многими из

которых Одри не пользовалась. «Я занимаюсь всем этим вовсе не для того, чтобы сделать рекламу Живанши, – сказала Одри. – Он в этом не нуждается».

Повсюду на пресс-конференциях повторялось одно и то же. Журналисты приходили с подозрением, что это спектакль, где бывшая кинозвезда в туалетах от Живанши рассказывает о голодных детях. Но они отбрасывали свои сомнения, как только Одри начинала говорить. «Слава, – сказала она Линн Барбер, – это просто „часть багажа“, оставшегося со времен моей работы в кино». Журналистка писала: "Я сказала что-то о том, что «она жертвует своим временем», и Одри буквально набросилась на меня. «Это не жертва. Ведь жертва означает замену того, что вам нужно. Это не жертва, напротив, это – дар». И все же инстинкт кинозвезды ей не удалось полностью подавить в себе. Почти автоматически, когда наш фотограф попросил её сесть у окна, она сказала: «Но другой стороной, это моя лучшая сторона».

Снова и снова в этих интервью всплывает её детство и воспитание, которое она получила от матери, сочетавшей заботу со строгой дисциплиной. «Во время войны, – говорит Одри, – я болела бронхитом, и (мать) сказала: „О, как жаль, что я не могу достать тебе хоть немного апельсинового сока... Как бы мне хотелось достать для тебя хоть немного молока... Хоть немного яиц...“ И я подумала, как хорошо, что она хочет меня немного побаловать. Но сегодня я понимаю, как тяжело ложиться вечером спать и не знать, чем ты завтра будешь кормить своих детей». Парадоксальным образом мать и дочь – такие независимые друг от друга, когда баронесса была ещё жива – поменялись местами в воспоминаниях Одри, и она начала понимать глубже и полнее свою мать.

В апреле 1989 года Одри опять отправилась в путь, на этот раз в Судан. Там проходила акция «Линия жизни». Актриса ездила по опасным, заминированным дорогам, встречалась с вождями повстанцев и умоляла пропустить

транспорт с гуманитарной помощью – продуктами и медикаментами. Это была обычная рядовая командировка среди примерно пятидесяти других. Она побывала в Сальвадоре, Вьетнаме, Гватемале, Таиланде, Кении, Сомали. Она выжила, по её собственным словам, только потому, что у неё был «La Paisible», куда можно было вернуться и немного прийти в себя.

Видеозаписи миссий милосердия – это калейдоскоп сцен, болью отзывающихся в сердце. В центре всегда эта изящная хрупкая женщина в простой рубашке, внешне очень спокойная и при этом искренняя в каждом своем поступке, каждом жесте. «Я очень хорошо вас знаю», – уверяет она местного сотрудника службы гуманитарной помощи в Сомали, и лицо мужчины покрывается, подобно спелой дыне, сетчаткой мелких морщинок – он расплывается в улыбке. Одри с нежностью кормит чужих младенцев с ложечки. Она позволяет дюжине крошечных ручек тянуть её за волосы, щипать руки – их глаза как будто говорят; какая же вы толстая! Дети в школьном классе повторяют за ней несколько простых предложений, аплодируют ей, и она в ответ аплодирует им. И это наполняет ребячьи сердца радостью на целый день. Кажется, что её не заботила собственная безопасность. Одри ходит среди засохших пальм и пустых колосьев, а неподалеку отчетливо слышна пулеметная очередь. Она встречает и утешает Каролину Тернер, диетолога, коллега которой по ЮНИСЕФ Шон Деверу умер у неё на руках от огнестрельной раны.

Великолепная строка Теннесси Уильямса о «доброте незнакомцев» как бы воплощается в каждой её встрече. Ее рабочая дорожная одежда контрастирует с ослепительно яркими красками на местных тканях. По временам Одри производит впечатление госты с другой планеты. За ней повсюду следит множество глаз. Глаза, подобные темным вишням в чашках с молоком... глаза на лицах, которые кажутся высеченными из гладкого камня или

вылепленными из воска... глаза двадцати тысяч человек, одновременно устремленные на нее.

Однажды вертолет с Одри сел на взлетную полосу американского авианосца, где ей вручили чек на 4 тысячи долларов, собранных командой. Она стоит на палубе в окружении военных, многих из которых ещё не было на свете, когда она мчалась на «Веспе» по улицам Рима, а Грегори Пек примостился на заднем сиденье. Одри едва сдерживает слезы и часто моргает на ярком солнце. «Это не хуже, чем сниматься в кино», – говорит ей один офицер, не подозревая, что эта её деятельность по сравнению с работой в кино приносит ей больше удовлетворения.

И вновь она на суше. Высохшая земля, бесплодная земля – вот слова, которые подходят к любой стране, куда заносили её командировки по линии ЮНИСЕФ. Она посещает больницы и слышит там слова, до ужаса знакомые ей: отеки, анемия, закупорка вен. Одри вспоминает о том, какой она была истощенной в конце войны. Актриса приходит в школу, где – слава Богу! – дети выглядят вполне здоровыми, а их учитель только что закончил писать на доске алфавит. Гостья берет мел и, к великой радости детворы, дописывает «... и, любовь», а рядом рисует сердечко.

Вернувшись в США, она появляется в передаче Ларри Кинга на «Си-Эн-Эн», где «инквизитор» в рубашке с короткими рукавами спрашивает: «Почему вы не работаете?» Но Одри никогда не теряет самообладания. Она возражает: «Но я работаю, Ларри... на ЮНИСЕФ... Одни делают больше, другие меньше. Но я делаю меньше других. Но сознание важности того, чем я занимаюсь, делает меня счастливой». Бесспорно, гораздо счастливее, чем она была тогда, когда работала на такие далекие от человеколюбия организации, как «Парамаунт», «Уорнер Бразерс» и «МГМ». «Как странно, что не существует науки мира, – говорит Одри, – а наука войны существует».

«Ей оченьгодились в работе её языковые способности, – вспоминает Криста Рот. – Она говорила по-французски, итальянски, немецки, немного по-испански и, конечно же, по-голландски. В телетрансляциях с места событий она могла вести передачи на любом из названных языков. И нам не нужно было искать ее. Она всегда, так сказать, была под рукой».

Ее невероятная, избыточная энергия поглощалась не только поездками и теле– и радио передачами. Ежедневно в женевские офисы ЮНИСЕФ приходило множество писем, адресованных ей. Почту просматривала Криста Рот; многие из писем она передавала Одри и советовала, как ответить автору. Часто Одри набрасывала свой собственный ответ. Во многие конверты авторы вкладывали банкноты разных стран мира, откликаясь на телевизионные призывы Одри. Много было просьб об автографе. Одри надписала тысячи почтовых открыток со своей фотографией. Она чувствовала теперь некое обязательство, которое слава в ней до сих пор не пробуждала. Когда ООН выпустила специальную серию марок с детскими рисунками, Одри создала проект первого конверта...



Роберт Уолдерс по собственной воле оказался вовлечен в труды Одри. Он делил с нею все мытарства путешествий и нервоотрепку, связанную с получением виз. Не раз журналисты, бросив взгляд в сторону бородатого голландца, задавали ей вопрос, нет ли среди её жизненных планов нового замужества. "Для нас в этом нет никакой необходимости, – отвечала она обычно, – ведь

официальная церемония ничего не добавит к тому, что мы уже имеем. Мы никогда не воспринимаем нашу совместную жизнь как «жизнь во грехе», для нас она всегда была «жизнью в любви».

Режиссеры и продюсеры, словно следуя некоему заведенному ритуалу, предлагали ей возвращаться в кино. Но мысль о какой-то большой роли не привлекала её так, как когда-то. Ведь теперь она работала на всемирной сцене. Но один фильм (вернее, сценарий) заинтересовал ее. Назывался он «Всегда». История любви с элементами мистики. Ставить ленту должен был Стивен Спилберг. В сущности, это был римейк популярного в годы войны фильма «Парень по имени Джо». Речь шла о летчике, погибшем в бою и возвращающемся на землю в образе ангела, чтобы охранять свою невесту и помочь ей выйти замуж. Подобные истории служили прекрасным утешением для тех, кто потерял на войне своих мужей и сыновей. Наши ушедшие близкие духовно присутствуют рядом с нами, помогают, защищают и направляют нас. Фильмы и пьесы подобного рода обычно появляются после войны, пьеса Дж. М. Барри «Мари Роз» – классический пример такого произведения. Действие фильма «Всегда» разворачивалось в мирное время, но его эмоциональный контрапункт в последствиях вьетнамской трагедии.

Роль Одри была чисто символической она играла ангела, встречавшего душу летчика (его играл Ричард Дрейфус) после того, как разбился его самолет. Однако для этой эпизодической роли Спилберг искал такую актрису, слава которой приближалась к мифу. Надо было сыграть трансцендентное существо. Ангелом, конечно же, могла быть только Одри. Никому другому роль даже не предлагалась. Значительную часть своего гонорара она перевела на счет ЮНИСЕФ.

В этой роли слышалось мистическое эхо тех слов, которые она сказала, отвечая на вопрос о годах войны. «Во время войны я видела много такого, что оставило

неизгладимое впечатление. Но из всего этого стало ясно главное: в основе своей я – оптимистка. Ужасно было бы умирать и, с сожалением оглядываясь назад, видеть только плохое, упущенные возможности, то, что осталось несделанным». Хэп – так зовут ангела, которого играла Одри – это зримое воплощение приведенных здесь мыслей. «Привет, Пит» – так ангел встречает летчика. Это приветствие звучит так тепло и естественно, что бедняга не верит в свою гибель. Но когда он сознает это, Одри как бы убеждает его, что в данном событии нет ничего особенного. «Да, да, верно», – говорит она нежным тоном, словно речь идет о банальном факте.

В своих белых брюках и белом свитере, уже неотъемлемо связанных с её образом, изящная и стройная как всегда, Одри оставляет впечатление бесплотного существа, хотя возраст уже успел заострить её черты, а глаза стали неестественно огромными. Она вводит Дрейфуса в загробную жизнь, делая возможным затем его возвращение на землю, где, правда, для своей девушки, которую когда-то держал в своих объятиях, летчик остается невидимым. Напутствие Одри летчику созвучно с теми словами, которые она давно уже сказала себе самой. «Не растрачивай свою душу на поступки, совершаемые ради себя самого, – говорит она ему, – но только на то, что делается ради других».

Это было именно то, что старалась делать она Спилберг крикнул: «Стоп!» Это был её последний дубль – самый последний, который она сделала в кино. Одри оставила «небеса», созданные на голливудской студии, и вернулась к работе в ЮНИСЕФ.

«ЛУЧШЕЕ РОЖДЕСТВО В МОЕЙ ЖИЗНИ»

Одри тратила свои силы, не думая о себе и не жалея себя Отрицательные последствия многочисленных поездок

Одри с каждым днем делались все заметнее, друзья умоляли её хоть немного уменьшить нагрузку. Все было бесполезно.

Ян Мак Леод из ЮНИСЕФ встретился с ней в Африке. Она прибыла в центр питания и медицинского обслуживания, где в это время умерло много детей. Она увидела, как тела детишек бросали в кузов грузовика. Трупы были запакованы в маленькие мешочки, словно «в сумки», рассказывала Одри позднее. Она покачнулась от внезапно охватившего её приступа дурноты и чуть было не упала в обморок, но справилась со своим состоянием и пошла к детям, которые тоже уже были обречены. «Можно было заметить, как меняются её чувства, – вспоминал Мак Леод. – Поначалу она не хотела видеть самое худшее. Но потом сказала: „Но именно это я и должна увидеть“». Похоже, такое зрелище давало ей силы, возвратившись, рассказывать об этом всему миру».

Она почти не отдыхала во время поездки, просто не могла сидеть без дела. Работа полностью захватила ее. Невероятные и безмерные человеческие страдания не оставляли её мысли, а жуткая реальность людских мук заполняла собой все обозримое пространство вплоть до горизонта. «Вот она сидит рядом со мной, и у неё в буквальном смысле трясутся руки», – отмечал Мак Леод. Друзья Одри понимали, что главный источник её решимости «делать свое дело», каковы бы ни были личные жертвы, – это желание заплатить свой детский «долг» благотворительности, которая помогла ей когда-то выкарабкаться из тяжелых болезней и, вероятно, спасла жизнь.

В мае 1991 года Одри приехала в Лондон. Цель поездки – присутствовать на концерте Майкла Тилсона Томаса, композитора и дирижера. В программе было его сочинение, основанное на дневниках Анны Франк. Это был также один из способов сбора средств для ЮНИСЕФ и одновременно дань памяти всем страдавшим и

страдающим детям. Тилсон Томас дирижировал на концерте Лондонским симфоническим оркестром. Одри выступала и рассказывала о том, что увидела во время своих поездок в районы бедствий. Одри уже больше не была кинозвездой, играющей свою очередную роль. Она была участницей современной трагедии, в которой эхом звучали отголоски тех давних военных трагедий.

Эмоциональность была частью её дара, и теперь она не чувствовала вины от того, что пользуется ею. Концерт являл собою некий катарсис. Фред Циннеман, режиссёр-постановщик «Истории монахини», сказал: «Она стала чем-то большим, чем просто актрисой. Я бы сказал, что она приобщилась некой высшей мудрости». И это была мудрость любви и чувства долга. «Я играла Анну Франк на чистом чувстве», – признавалась Одри. Когда она произнесла слова из дневника девочки перед оркестром и публикой, переполнявшей огромный зал, она больше не боялась не выдержать и разрыдаться: она истратила все слезы на тех детей, которых встречала во время своих поездок. Концерт собрал рекордную сумму для ЮНИСЕФ – 30 тысяч фунтов стерлингов.

Но факт оставался фактом: деятельность Одри буквально пожирала ее, истощая физически. Роберт Уолдерс, самый близкий ей человек, уже начал замечать пугающие симптомы, но он ничего не мог изменить. Одри принимала на себя чужие страдания, а не просто о них рассказывала.

Лондонский журналист Джеймс Роберте вспоминал, как Одри рассказала ему историю о маленькой девочке, которая неподвижно стояла, прислонившись к некоему подобию деревянной двери. Кто-то обвязал её лоскутком хлопчатобумажной материи. «Я не могла этого вынести. Мне хотелось добиться от неё хоть какой-то реакции... А потом этот мальчик, который сидел и, задыхаясь, хватал ртом воздух, – (Одри) задохнулась и начала тяжело дышать, показывая, как он это делал, – и наконец он

натянул на себя одеяло». Она сделала жест, напоминаяший его движение. И её голос сделался слабее, слова утратили четкость, стали невнятные, и вот она совсем замолчала. Это было исполнение роли в самом сокровенном смысле слова. Но это была такая роль, эмоциональная сила которой не могла поддерживаться на должной высоте, не причиняя вреда своему исполнителю. Ей было уже шестьдесят три, когда 19 сентября 1992 года она направилась в Сомали и Кению. Перед отъездом Одри прошла обычное медицинское обследование. Врач предупредил ее, что такая поездка может повредить её здоровью. Сомали раздирали междоусобицы местных племенных царьков. А это способствовало возникновению голода, болезней и человеческого горя на всем Африканском континенте. Доктор напрямую спросил, необходима ли эта поездка ей именно сейчас. Что может сделать она, когда все усилия политиков достичь мира или перемирия ни к чему не привели? Эти слова расстроили ее. Она отказалась от дальнейшего обследования. Похоже, она боялась узнать о своем здоровье нечто такое, что могло помешать командировке. Это было, как говорится, «путешествие к сердцу тьмы». Вот заметки Одри.

Воскресенье. 20 сентября. Прибытие в Кисмайо, Сомали. Посещение центра питания в сопровождении представителей ЮНИСЕФ. Поездка для осмотра лагерей для людей, лишившихся крова из-за засухи и войны. Легкий ленч и отдых. Затем едем по разбитым дорогам в опасные сельские районы под охраной вооруженного разведотряда. Это в тридцати километрах к северу. Проверяли, как налажено медицинское обслуживание, водоснабжение и санитария, поставка продовольствия и обеспечение безопасности мирных жителей. Далее до Могадишо. Встречи с особым представителем ООН, военными советниками, координаторами гуманитарной помощи. Закончила телевизионной пресс-конференцией.

Понедельник. 21 сентября. Программы в самом Могадишо и вокруг него. Первая остановка. Детский центр. Осмотр консультационного центра материнства и детства и клиники. Визит в больницу для встречи с представителем организации «Врачи без границ». Обед. Посещение района порта для встречи с представителями Всемирной продовольственной программы, агентства социальной защиты и Международного Красного Креста. Поездка по городу, вновь в сопровождении вооруженной охраны, для осмотра походных кухонь. Посещение (пешком) близлежащего продовольственного центра для семей и детей от «Сведрелиф ЮНИСЕФ». Вечером встречи с журналистами и прием, организованный для местных сотрудников ЮНИСЕФ.

Вторник. 22 сентября. Поездка по стране в Бардхер с целью посещения центра питания от ЮНИСЕФ, плюс знакомство с программой по охране материнства и детства. Посещение местной больницы. В полдень возвращение в Могадишо и отлет в Кению.

Среда. 23 сентября. Поездка в Северную Кению, посещение лагерей беженцев и анализ программ срочной помощи.

Четверг. 24 сентября. Вылет в Женеву.

24-28 сентября. Отдых, затем визит в Женеву в штаб-квартиру ЮНИСЕФ для отчета о поездке.

Четверг. 29 сентября. Пресс-конференции в Ассоциации зарубежной иностранной прессы в Лондоне.

Даже на бумаге режим кажется предельно насыщенным, изнурительным для кого угодно. В реальной жизни он превышал все нормальные человеческие возможности. Кроме того, увиденное Одри во время этой поездки в сравнении с тем, свидетелем чего она уже бывала ранее, показалось ей «невыразимо чудовищным». Первая встреча с «апокалипсисом» у неё произошла, когда они с Уолдерсом летели из Найроби в Кисмайо над бесконечной рыжей пустыней. Они смотрели сверху на лагерь беженцев,

вокруг которых зыбились, подобно морским волнам, терракотовые пыльные дюны, со всех сторон наступавшие на поселения. Позже она поняла, что эти «волны» на самом деле были могильными холмиками над тысячами, десятками тысяч умерших. Те же, кто были ещё живы, напоминали тени, оставшиеся от людей, – «призраки живых», как назвала их Одри.

Еще одним страшным открытием, на осознание которого потребовалось определенное время, стало то, что в лагерях, которые они посетили, почти не было маленьких детей. «Они все угасли, подобно свечам... Можно спасти десяти- и двенадцатилетних, если они не слишком больны. Но не этих крошек». Одри рассказывала, что и прежде ей приходилось видеть города, разрушенные войной. Но до приезда в Могадишо она не видела подобного города, где не осталось бы ни одного дома без зияющих пробоин. «Это место представляло собой настоящее поле битвы». И вновь Одри стала свидетелем того, как тела малышей, запакованные в мешки, грузили в кузова машин. Девушки-ирландки из благотворительных организаций пытались кормить детей постарше, лежавших во дворе. Они были слишком слабы и не могли есть сами. «Они совершенно ничего не говорят и не шумят. Дети, которые ничего не говорят и не шумят. Эту тишину невозможно забыть. И начинаешь думать, а не забыл ли Бог совсем о Могадишо?»



Фотографии Одри, сделанные во время этой поездки, поражают. Перед нами женщина, так внезапно и так сильно постаревшая. Та, кто всю свою жизнь была лет на десять моложе своего возраста, теперь выглядела лет на десять

старше. На одной из фотографий у неё на коленях сидит истощенный ребенок, напоминающий своей невероятной худобой человечков на рисунках школьников. Лицо Одри – мрачное и напряженное. Его бороздят глубокие морщины: следы тяжелой работы, забот и подступающих болезней. Рот вытянулся в прямую линию. Глаза кажутся ввалившимися, с темными кругами от бессонницы. Волосы, плотно зачесанные в привычный хвост, теперь похожи на чепец. Можно сказать, что у неё появилась особая красота благородной матери семейства. Она была не похожа на ту легкую хрупкую женщину, какой пришла работать в ЮНИСЕФ четыре года назад.

Теперь тело настойчиво напоминало Одри о том, чего не хотел замечать её разум. Ее плоть просила остановиться, отказаться от этого изнуряющего её труда. На второй день своей поездки Одри почувствовала спазматические боли в нижней части живота. Немедленно обратились к местным врачам. Но без сложного современного оборудования они не могли поставить точный диагноз. По их предположениям, это мог быть приступ амебной дизентерии, и они посоветовали ей прервать поездку. Одри отказалась. «Не время ещё отдыхать». Она часто хваталась за живот, массировала его, пытаясь облегчить постоянно возвращающуюся боль. Некоторое облегчение приносили болеутоляющие средства, и с их помощью удалось кое-как дотянуть до Женевы.

Но и там она не собиралась отдыхать или идти в больницу. «Существует хороший, хотя и старомодный принцип: вначале подумай о других, а потом уже о себе», – сказала Одри. Она поехала на встречу с журналистами в Лондон. Конечно, лучше бы воздержаться от этой поездки. Одри была больна и, по-видимому, уже начинала это понимать. Понимала, но противилась детальному медицинскому обследованию. Возможно, Одри все ещё верила в то, что сила духа способна излечить любые болезни тела.

В начале октября 1992 года Одри была в Лондоне на пресс-конференции. Джеймс Роберте, репортер «Индепендент он Санди» писал: «Улыбка этой шестидесятидвухлетней женщины осветила комнату (как только она вошла) с такой же силой, с какой она воодушевляла целое поколение в кинотеатрах 50-х и 60-х годов. Теперь она делилась с журналистами тем горем, которое уже стало её собственным. Кто-то в задних рядах всхлипнул». Наверно, лишь Роберт Уолдерс понимал, что причиной её нынешнего состояния были не только тяжелые впечатления, вынесенные из поездок в районы бедствия. Он заботливо наблюдал за ней, готовый прийти на помощь, но не способный поделить с ней своими силами. Теперь ей нужны были болеутоляющие лекарства все двадцать четыре часа в сутки. Во время неформальной встречи с журналистами она ничего не ела и лишь выпила свой традиционный бокал хорошо разбавленного виски.

Отдыхать она вернулась в Толошеназ. Было ясно, что требуется хирургическое обследование. Но Одри не хотелось ложиться в больницу. В середине октября они с Уолдерсом вылетели в Лос-Анджелес, где их ожидала Копни Уолд. Одри прибегла к услугам медицинского центра «Сидарс Синаи». Диагноз был неутешителен: опухоль в толстой кишке.

Фотографии Одри тех дней ужасаю г. Она выглядит совершенно истощенной и изнуренной болью. Она вся согнулась и сжалась. Кости лица пугающе проступили сквозь туго натянутую кожу. Она стала приобретать облик тех самых несчастных, которым посвятила все свои последние годы.

Срочную операцию провели утром 1 ноября 1992 года. Опухоль удалили. К всеобщему облегчению, прогноз обнадеживал. Опухоль показала «низкую степень злокачественности». «Мы полагаем, что операция была сделана как раз вовремя», – сказал один из врачей. Вскоре Одри уже смогла ходить по палате и принимать друзей, в

том числе Грегори Пека и Элизабет Тэйлор. Она опять стала «приходящей пациенткой» и переехала к Конни Уолд.

Острая боль в животе, возникшая примерно через три недели после операции, привела к срочной госпитализации. Анализы, проведенные на этот раз, обнаружили непроходимость кишечника, опухолевые клетки уже захватили соседние ткани. К середине декабря стало ясно, что жить Одри осталось месяца три.

Роберт Уолдерс старался не отходить от нее. К ней пускали немногих самых близких друзей по Голливуду. Приходили Конни Уолд, Грегори Пек и Элизабет Тэйлор, которой физические страдания были знакомы не понаслышке. Тейлор держала Одри за руку. Помимо славы, этих женщин связывала вера в способность духа справиться с телесным недугом. Близость смерти вернула Одри веру – веру её детства.

Ей давали наркотики, чтобы хоть как-то облегчить страдания. Но она видела смерть сотни и тысячи раз в глазах других и не обманывалась на свой счет. Ей сказали прямо, что раковая опухоль победила. «Она борец по своей природе, – сказала её близкая подруга, – и ей не хотелось участвовать в обмане и особенно в самообмане. Ей ещё многое нужно было сделать, а у неё оставалось очень мало времени».

Пока Одри лежала в больнице, о её творческом пути снова и снова вспоминали на всех языках в печати и по телевидению. Это было похоже на некий преждевременный некролог, хотя, разумеется, все делалось из искренней любви к актрисе. Писатель и критик Шередан Морли, проходя мимо одного из нью-йоркских магазинов, заметил, что его витрины уставлены бесчисленными кассетами с её фильмами, словно некая дань её памяти, точно так же, как в витринах венских булочных когда-то выставлялись фотографии смертельно больных, умирающих или недавно умерших членов королевской

семьи. «Пораженный тем, что мне поначалу показалось вопиющей бестактностью, я стоял под дождем и не отрываясь смотрел на эти видеоплётки, начиная понимать, что по сути передо мной зримое воплощение творческого пути великой актрисы».

Поняв, что медицина ей уже ничем больше не поможет, Одри тут же решила уехать из Лос-Анджелеса. Для неё этот город всегда был связан с одним – с работой. Она решила скорее вернуться домой, в свой любимый «La Paisible». Она хотела «снова увидеть снег» на вершинах швейцарских Альп, сверкающих, как хрустальные подвески на люстре в доме её родителей. Одри была настолько слаба, что о полете в Женеву обычным авиарейсом не могло быть и речи. Ей на помощь пришли друзья. Банни Меллон, дама из высшего света и известная филантропка, приятельница Живанши – по его просьбе, – предоставила в распоряжение Одри свой личный самолет вместе с врачом и сиделкой.

Когда самолет «Гольфстрим» приземлился в женевском аэропорту, Одри встречали домоправительница и два её любимых терьера. Роберт Уолдерс помог ей сойти по трапу. Она бесконечно долго спускалась по этим ступенькам. Одри была ужасно бледной и шла, опираясь на руку Уолдерса. Когда же они приехали домой, первое, что она увидела в холле, был огромный букет ландышей. Цветы Живанши.

Дом был заполнен белыми цветами, которые она так любила. По утрам Одри отдыхала, затем завтракала. Если на улице было не слишком холодно, она выходила на прогулку в ту часть сада, где садовник Джован успел расчистить дорожки. «Синьора, – говорил он, – когда вы поправитесь, вы, надеюсь, поможете мне сажать цветы и ухаживать за ними?» Одри отвечала, что, конечно, поможет... но только после того, как поправится. В доме постоянно дежурили две сиделки: дневная и ночная.

Рождественские открытки Одри рассылала, как обычно. В этом году она выбрала цитату из индийского писателя и философа Рабиндраната Тагора: «Каждый ребенок – это напоминание о том, что Бог ещё не совсем утратил веру в человека».

25 декабря она спустилась на первый этаж и легла на диван, покрытый ковром из верблюжьей шерсти. Семья собралась вокруг. По рассказам Шона, она была в хорошем настроении и получала истинное наслаждение от общения с близкими. В конце дня, перед тем как подняться наверх в спальню, Одри обвела взглядом всех и сказала: «Это было самое счастливое Рождество в моей жизни».

Особая посленовогодняя тишина опустилась на особняк и на весь поселок. Новости из внешнего мира доносились, словно далекое-далекое эхо. Одри сообщили, что американская гильдия киноактеров присудила ей премию за заслуги в области кино. От её имени премию получила Джулия Роберте, звезда из фильма «Красотка». Это голливудская, более жесткая сказка, чем та, которая сделала звездой Одри. Ей также присудили премию имени Джин Хершолт за её деятельность в рамках ЮНИСЕФ. Наверное, Одри улыбнулась, вспомнив, как Джин Хершолт сорок лет назад вручала ей «Оскара» в номинации «Лучшая актриса» за роль в «Римских каникулах».

К середине января Одри совсем ослабла. Прогулки по саду стали ей не по силам. Она лежала то в постели, то на диване в длинной гостиной, приняв успокоительные и обезболивающие, но никогда не доводила себя с помощью лекарств до бесчувственности. Она узнала, что мать Тереза в Калькутте объявила о двадцатичетырехчасовом молитвенном бдении за «ее добрую сестру во Христе Одри Хепберн».

По словам одной из её подруг, в эти последние часы она думала о том, чтобы выйти замуж за Роберта Уолдерса. Повернувшись к нему, она сказала: «Нет, Робби, в этом нет необходимости... ты мне ближе, чем какой угодно муж».

Она не теряла присутствия духа, подтверждая слова, которые она сказала лондонскому журналисту Дэвиду Левину «Если бы я однажды узнала, что мне осталось жить всего один день, я бы припомнила в моем прошлом все самое хорошее, что посчастливилось пережить. Не печали, огорчения, выкидыши, не уход моего отца из дома, но радость всего остального. И этого было бы достаточно».

Вечером 20 января 1993 года Одри потеряла сознание: наступила агония. Смерть не заставила себя ждать. Ночью в окнах сельских домиков зажигались свечи. В маленькой протестантской церкви ударил колокол, разнося печальную весть по округе. Ранним утром пришли соседи и положили цветы на ступеньки «La Paisible».

Мир услышал о её смерти по радио и в телепрограммах. Газеты опубликовали заранее подготовленные некрологи. Почтовое отделение в Толошеназе было завалено телеграммами, посланиями с соболезнованиями, присланными по факсам и телексам. Больше других, конечно, этой вестью была потрясена Криста Рот, сотрудница ЮНИСЕФ. Обе женщины выросли в годы войны, в тяжелейших условиях, среди страданий и лишений. «Она была для меня почти что сестра, – вспоминает Криста Рот. – Я постоянно твердила себе: „Я ведь знаю, какой сильной волей она обладает... Она обязательно справится с болезнью“. Мне позвонили с „Би-Би-Си“ и попросили заранее записать для них некролог. Никогда и ни при каких обстоятельствах я не смогла бы сделать этого, ведь всегда остается надежда. Я советовалась с Одри по любому вопросу, каким бы личным он ни был. У неё был редкий дар – умение слушать, давать совет, безошибочно подсказанный интуицией. И вот именно таких людей нам постоянно не хватает, и об их утрате мы больше всего сожалеем».

ЮНИСЕФ завалили телеграммами, письмами от знаменитых и совсем безвестных людей. Этих посланий было так много, что они даже не умещались в комнате

Кристы Рот, и их пришлось держать в коридоре в пластиковых мешках. Понадобилось несколько месяцев, чтобы все это прочитать. Шон Феррер почти всю почту лично просмотрел и послал ответы. Вскоре появились и люди с телевидения, попросившие показать им "тот кабинет, в котором работала Одри во время своего сотрудничества с ЮНИСЕФ. На что Криста Рот ответила им с улыбкой: «Кабинет?.. У Одри никогда не было никакого кабинета. Я всегда просто приезжала к ней, и она ехала туда, где была нужна».

Дорис Бриннер, ближайшая соседка Одри и подруга по Швейцарии, рассказывала: «Мы заключили пакт, Одри и я, что уйдем из этой жизни вместе. И вот она умерла, а я осталась, и я чувствую себя бесконечно одинокой и брошенной».

ЭПИЛОГ

Дань уважения и памяти Одри начали один за другим отдавать ей те люди, которые были её друзьями или просто знаменитыми современниками. Элизабет Тейлор сказала, что «у господина Бога теперь появился ещё один прекрасный ангел... который знает, чем ему заняться на небесах». Софи Лорен выразилась так: «Она обогатила жизни миллионов людей». «Я обожаю ее, – признался Шон Коннери, вспоминая их довольно запоздалую встречу в „Робине и Мариан“, – так же, как и все вокруг нее». Экс-президент Рейган охарактеризовал её как «великую актрису, которой нам всем будет так сильно не хватать». Роджер Мур, её близкий сосед по Швейцарии и коллега по работе в ЮНИСЕФ, подчеркнул чурался языка публицистов (и президентов). Ему в слова об Одри удалось вложить заслуженный очень многими упрек: «Она принадлежала к редкому сорту людей в Голливуде – звезда, которая прежде

всего и при этом совершенно искренно думала о других, а потом уже о себе».

Некрологи заполняли колонки газет. Марта Шеррилл из «Интернейшнл Геральд Трибьюн» писала: «(В ней) было особое очарование и изящество без всякой искусственности. В каждой роли... она преодолевала мрак и серость повседневности своим редким сочетанием хрупкости, легкой раскованности и старой европейской мудрости». Говоря о её работе в ЮНИСЕФ, Шеридан Морли писал: «... В то время, как все другие реальные принцессы в подобных случаях выглядят актрисами, играющими чужую роль, Хепберн, единственная актриса среди них, делала это совершенно естественно без какой-либо наигранности и театральности». Грегори Пек сказал: «Нет никаких сомнений – принцесса всё-таки стала королевой – и не только на экране».

Одри унесла с собой в могилу многие тайны жизни. В частности те, которые связаны с её родителями. А скрытые мотивы, которые до конца дней влекли её к делам благотворительности и милосердия, наводят на мысль о каком-то чувстве отчаяния, а не только преданности высокой цели. Ныне многие считают, что Одри слишком много работала, и из-за «перегрузки сочувствием» организм ослаб и поддался смертельной болезни. Все это пока недостаточно исследовано.

Одри умерла в среду. Обряд отпевания состоялся в воскресенье в маленькой евангелической церквушке. Службу вел протестантский проповедник из Толошенаса пастор Андре Монье. Прибыл и пастор Морис Айндиге, восьмидесятилетний старик, который благословил брак Одри и Мела Феррера в 1954 году. Он крестил Шона. В церкви могло уместиться не более сотни человек. Родственники покойной боялись, что народу будет слишком много. Оказалось, их опасения были напрасны, уважение, которое окружающие проявляли к Одри при жизни, сохранилось и после её смерти. Оно было заметно –

в том идеальном порядке, который без особого труда удавалось поддерживать в толпах, заполнявших улицы и хранивших скорбное молчание, время от времени прерываемое сдавленными рыданиями. Даже десятки проворных ребят с телекамерами на плече и в сопровождении их верных коллег с микрофоном в руке демонстрировали не характерную для них сдержанность.

День был холодный. От пронизывающего ветра в глазах плачущих прибавлялось слез. К 10.15 утра венки и цветы от королевского семейства Нидерландов, от Элизабет Тэйлор и Грегори Пека, от ЮНИСЕФ и десятков других людей были доставлены в церковь.

Незадолго до полудня боковые ворота «La Paisible» открылись, и гроб из светлого дуба понесли к церкви шестеро самых близких ей мужчин: Шон Феррер, Лука Дотти, Андреа Дотти, Ян ван Уффорд, Роберт Уолдерс и Юбер де Живанши. Мел Феррер со своей женой Элизабет шел в траурном кортеже. Он выглядел сильно постаревшим, седым и чрезвычайно удрученным. Гроб установили на убранный цветами катафалк. Шон Феррер отошел от группы тех, кто нес гроб, обнял отца и подвел его к ближайшим родственникам Одри. Андреа Дотти утирал слезы под толстыми стеклами очков.

Не успели закрыться двери церкви, как появился человек в широком развевающемся плаще – Ален Делон. «Даже на свое первое свидание с Одри я опоздал», – выдохнул он.

Органная музыка наполнила храм. Звучала прелюдия Баха, скорее героически-торжественная, чем печальная. Затем к ней присоединились голоса детского хора. Шон Феррер, зная, что его мать очень хотела, чтобы на её похоронах присутствовали дети, пригласил хор Международной школы св. Георгия в Монтре, который исполнил псалом «Господь – мой пастырь». Пастор Айндиге голосом, прерывавшимся от волнения, говорил о свете, который принесла с собой Одри в Сомали и который

отразился на лицах и в глазах детей этой несчастной страны. И в эти минуты зимнее солнце пробило темную завесу облаков и залило церковь ярким золотым сиянием. Если это и не было божественным знамением, то, по крайней мере, стало чудесным совпадением.

Выступил принц Садреддин Ага Хан, представитель ООН. Он отметил, что Одри приняла на себя больше трудностей и опасностей в своей работе в ЮНИСЕФ, чем многие дипломаты.

Шон рассказывал о том последнем кануне Рождества, когда мама прочла письмо, написанное человеком, которым она восхищалась... «Помните, – говорилось в нем, – если вам когда-нибудь потребуется рука для поддержки, взгляните на свою собственную, именно она вам и нужна. Когда вы станете старше, вспомните, что у вас есть вторая рука. Первая предназначена для того, чтобы помогать вам самим, вторая – для того, чтобы помочь другим». Он закончил свое выступление на спокойной ноте. «Мама верила в силу любви... в то, что она способна исцелять, исправлять, восстанавливать и все в конце концов изменять к лучшему».

Венками и букетами цветов, лилиями, гвоздиками, сплетенными с розовыми и белыми маргаритками, рядами белых и алых роз были уставлены все церковные стены. К концу службы храм наполнился густым запахом горячих свечей, смешанным с тонкими ароматами цветов, раскрывшими от жары свои бутоны. Гроб Одри подняли и понесли. Он казался удивительно легким. Присутствующие потянулись вслед за ним, их лица овеял морозный швейцарский воздух. Слышался шорох надеваемых пальто, натягиваемых перчаток, и вот не слишком большая толпа родственников и друзей двинулась к кладбищу, расположенному на склоне холма примерно метрах в двухстах от церкви.

Могила Одри у кладбищенской стены на самом верху склона. Только виноградник отделяет кладбище от дома.

На могиле поставили простой крест из покрытого лаком коричневого дерева. На табличке – её имя: «Одри... Хепберн», на вертикальной части креста – даты рождения и смерти: «1929... 1993». «Хепберн» – единственное англосаксонское имя на кладбище, заполненном такими фамилиями, как «Дюфур», «Морель», «Анжело» и «Жако».

Толпа проследовала за группой официальных гостей, но из уважения к обычаям погребения осталась за пределами кладбища. Над близлежащим пахотным полем парили чайки, садились и снова взлетали, равнодушные к тому, что происходило. Один за другим гости шли мимо открытой могилы и бросали прощальный взгляд на гроб, на котором лежал теперь единственный белый тюльпан. Каждый опускал в могилу розу, лилию или белую гвоздику, некоторые шептали при этом молитву, последнее «прости» великой актрисе. Мел Феррер рыдал неудержимо, остановившись у края могилы, его поддерживал, обняв за плечо, Роберт Уолдерс, борода которого стала совсем седой. Какую бы обиду ни оставлял в сердцах её бывших мужей разрыв с Одри – все это казалось мелким перед лицом её преждевременной и такой тяжелой смерти.

Отдав последнюю дань покойной, гости пошли обратно в «La Paisible» на поминальный прием. А к могиле Одри двинулись те, кто был у кладбищенской ограды. Они клали на свежую могилу свои не столь роскошные цветы, которые свидетельствовали о большой и неподдельной любви. И этих букетов и венков было так много, что казалось, Одри похоронена не в земле, а в огромной корзине цветов.

КОНЕЦ

ПРИЛОЖЕНИЕ

ХЕПБЕРН (Hepburn) Одри (04. 05. 1929 – 20. 01. 1993), американская актриса. Настоящие имя и фамилия – Эдда ван Хемстра Хепберн-Растон.

Родилась в Брюсселе, училась в английской балетной школе, выступала в варьете.

В 1951 году дебютировала в английском фильме «Смех в раю». Снималась в крошечных ролях в комедиях компании «Илинг», с успехом выступила в бродвейской версии «Жижи» по настоянию писательницы Колетт. Это помогло Хепберн получить приглашение сняться в романтической комедии У. Уайлера «Римские каникулы» (1953, премия «Оскар»). Мастер работы с актерами – Уайлер безупречно расставил все психологические и комедийные акценты в сказочной истории принцессы, которая получает случайный шанс увидеть своими глазами жизнь обыкновенных людей и встречает настоящую любовь, возрождающую благородство в неудачнике-журналисте. Однако искренность, несомненное обаяние и аристократизм молодой актрисы, обладавшей магией уникальной личности, позволили Хепберн выйти далеко за рамки амплу инженю.

Новый успех на сцене в пьесе «Ундина» принес романтический союз с актером Мелом Феррером и роль Наташи Ростовской в экранизации «Война и мир» (1956), подтвердившую незаурядный драматический талант актрисы. К сожалению, ей приходилось сниматься и в романтических комедиях и мелодрамах, использовавших лишь ее необычную красоту и обаяние («Сабрина», 1954; «Любовь в полдень», 1957; «Зеленые поместья», 1959; «Завтрак у Тиффани», 1961), а также в мюзиклах, где вокальные и хореографические данные Хепберн приносили большой успех («Смешная мордашка», 1957).

После выступления в роли монахини в драме «История монахини» (1959) и кризиса в отношениях с

Феррером, который хотел руководить ее карьерой, пытается перейти на новое амплуа, но вынуждена появляться в прежнем («Шарада», 1963; «Как украсть миллион», 1966). Ее лучшей ролью в эти годы становится Элиза Дулиттл в киноверсии мюзикла «Моя прекрасная леди» (1964). После второго замужества исчезает с экрана и возвращается лишь во второй половине 70-х годов, когда тяжелая болезнь не позволяет работать в полную силу. Последний фильм с участием Хепберн – «Всегда» (1989). Посмертно награждена на оscarовской церемонии 1993 года гуманитарной премией имени Джина Хершолта.

Владимир Утилов (из Энциклопедии Кино' 98)

Премия «Оскар» в номинации «Актриса» за 1953 год

Приз имени Джина Хершолта за 1992 год

Фильмография:

- 1951 – One Wild Oat
- 1951 – The Lavender Hill Mob
- 1951 – Laughter in Paradise
- 1952 – Secret People
- 1953 – Roman Holiday
- 1953 – Monte Carlo Baby
- 1954 – Young Wives' Tale
- 1954 – Sabrina
- 1956 – War and Peace
- 1957 – Love in the Afternoon
- 1957 – Funny Face
- 1959 – The Nun's Story
- 1959 – Green Mansions
- 1960 – The Unforgiven
- 1961 – The Children's Hour
- 1961 – Breakfast at Tiffany's
- 1963 – Charade
- 1964 – Paris When It Sizzles
- 1964 – My Fair Lady
- 1966 – How to Steel a Million

1967 – Wait Until Dark
1967 – Two for the Road
1976 – Robin & Marian
1979 – Sidney Sheldon's Bloodline
1981 – They All Laughed
1987 – Love among Thieves
1989 – Always













































































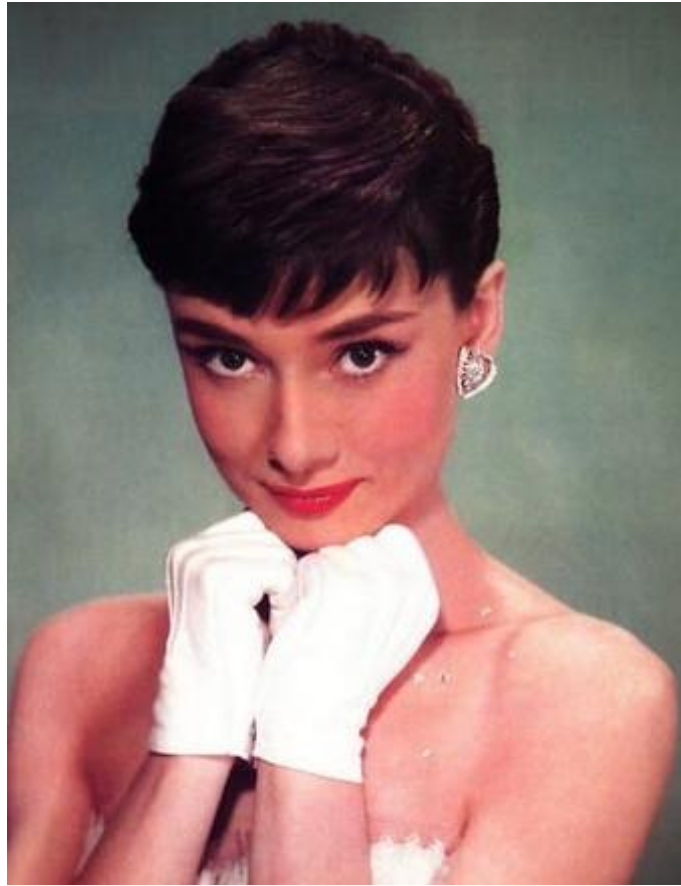












































Кадр
из фильма
«Моя прекрасная
барышня»
1963 г.

















