



Стивен Бах

ЖЕНЩИНА - МИФ

МАРЛЕН ДИТРИХ

ЖИЗНЬ
И ЛЕГЕНДА



Стивен Бах

МАРЛЕН

ДИТРИХ

Жизнь

и легенда

STEVEN BACH

MARLEN
DIETRICH

LIFE AND LEGEND

**William Morrow
and Company, Inc.
New York**

Стивен Бах

ЖЕНЩИНА - МИФ



МАРЛЕН ДИТРИХ

Жизнь и легенда

Смоленск "Русич"
1997

ББК 84(7 США)

Б 30

УДК 20(73)-31

Серия основана в 1995 году
Перевод с английского С. Минкина,
Т. Бушуевой,
И. Соколова

Редактор Ю. Пашков

Бах Стивен

Б 30 Марлен Дитрих. Жизнь и легенда / Пер.
с англ. С. Минкина, Т. Бушуевой, И. Соколова. —
Русич, 1997. — 624 с. («Женщина-миф»).

Легендарной актрисе и эстрадной певице Марлен Дитрих судьба подарила счастливую возможность стать свидетелем грандиозных событий XX века. Она играла в кино и выступала на эстраде, жила во многих странах и объездила с гастрольями практически весь свет, извела всемирную славу, кружила головы поклонникам и дружила со знаменитостями. К ней с огромной нежностью относились политики и военные, писатели и актеры. Ее имя стало синонимом голливудской романтики, загадочной женской красоты и безупречного стиля и вкуса.

О жизни и судьбе Марлен Дитрих, вписавшей самую яркую страницу в летопись истории мирового киноискусства, Стивен Бах рассказывает в своей книге, ставшей итогом шести лет исследований и поисков фактического материала.

Б 8200000000

ISBN 5-88590-738-2

«Marlene Dietrich: life and legend» by Stephen Bach
© 1992 by Outpost Productions, Inc.
© Перевод. С. Минкин, Т. Бушуева, И. Соколов, 1996
© Разработка серии. «Русич», 1997
© Оформление. А. Барило, 1997

От автора

Работая над этой книгой, я время от времени встречался с Марлен Дитрих и беседовал с ней. Нельзя сказать, что она участвовала в создании данной биографии. Напротив, однажды она даже попыталась помешать мне, воспользовавшись для этого юридическими средствами. Меня спасло только то, что я был учеником ее режиссера Джозефа фон Штернберга. Марлен осталась в памяти как проникательная, мудрая, приятная и весьма остроумная женщина. Иногда она бывала сложной, часто очень смешной и веселой и почти всегда откровенной.

Она презирала «биографов». Само это слово произносила так, что даже на слух можно было почувствовать те исполненные негодования кавычки, в которые она его ставила. Отчасти она ненавидела жизнеописания за то, что они, по ее мнению, без всякого на то права «присваивали» себе ее личную жизнь. Но была и другая причина неприязни. Она тонко ощущала обаяние легенды окружавшей ее имя, не желала, чтобы в глазах публики прекрасный миф о ней смешивался с сухими и скучными фактами.

Один из биографов, писавший о ней в 50-годы (и чье сочинение ей не нравилось), утверждал, что ему приказал прекратить работу над книгой друг и поклонник Дитрих Кеннет Тайнен (чье сочинение ей нравились так же, как и то, что пи-

сали о ней другие выдающиеся литераторы: Хемингуэй, Ремарк, Кокто, Мальро, Кауэрд). Попытки написать ее биографию, как правило, вызывали шквал судебных тяжб, отвлекая адвокатов по обе стороны Атлантического океана от более серьезных случаев нарушения законности.

Даже беглое знакомство с биографией показывает, что неприязнь мисс Дитрих к биографам имела основания. Ее отца, которого она, по ее собственным словам, совершенно не помнила, авторы обычно называют героем франко-прусской войны 1870-71 годов. А он в то время еще был в пленках. Ее мать (Жозефина, а не Вильгельмина, как уверяет нас один из биографов) то ли родилась (как он утверждает) в 1883 году, то ли вышла замуж в том же году. На самом же деле она родилась в 1876, а замуж вышла в 1898 году. Ей было тогда двадцать два, а отнюдь не семнадцать, как утверждала ее дочь.

И теперь, когда жизнь Марлен Дитрих после поразительных семи десятилетий активной артистической карьеры завершена, загадок осталось гораздо больше, чем можно было бы предположить.

«Подобно шоку, — пишет биограф Александр Уокер, — вас поражает понимание того, что о Дитрих у нас гораздо меньше достоверных сведений, чем о ее значительно более скрытной современнице Грете Гарбо».

Главным виновником многих неточностей и ошибок была, конечно, сама мисс Дитрих. Она почти никогда не снисходила до спора со своими «биографами» по поводу частностей, тем более, что ошибки нередко были необходимы для сотворения романтической легенды о жизни Марлен.

Конечно, Марлен Дитрих не может отвечать

за фантазии рекламного отдела студии «Парамаунт». И все-таки она сама была источником весьма устойчивых заблуждений. Пресловутый 1883 год как дата рождения или замужества ее матери — плод ее собственных, весьма приблизительных расчетов. Она также утверждала, что ее мать и бабушка по материнской линии произвели на свет своих первых детей в возрасте семнадцати лет. Это, несомненно, удивило бы обеих женщин: первый ребенок у ее бабушки появился в двадцать лет, а у матери — в двадцать три. Скорее всего, мисс Дитрих либо не знала этого, либо забыла, либо, как она часто заявляла, это ее просто не интересовало.

Ее попытки управлять сотворением легенды о самой себе не сводились лишь к «затуманиванию» прошлого. Она также пыталась определять (или какое-то время скрывать) то, что могло высветить в ее жизни будущее. Ей удалось уговорить владельцев прав на некоторые фильмы, в которых она якобы «никогда не снималась», вышедших до «Голубого ангела», скрывать многочисленные километры пленки от публики на протяжении всей ее жизни. Записи ее бесед с Максимилианом Шеллом, из которых в 1983 году была составлена звуковая дорожка документального фильма о ней, хранятся в сейфах и останутся там до 2022 года. Но у биографов есть свои способы докапываться до истины. Для многих станет открытием, что Дитрих не была единственным ребенком в семье, что у нее все-таки была сестра, что Марлен не училась в театральной студии, когда Джозеф фон Штернберг вырвал ее из «изысканной неизвестности» (это была отнюдь не неизвестность, и она не была столь уж изысканной).

Оказывается, у Дитрих имелись важные личные причины отрицать существование сестры и забыть о своих первых шагах в искусстве. И то и другое умолчание — каждое по-своему — парадоксальным образом уменьшали масштаб личности этой выдающейся женщины, во много раз более значительный, чем легенда о ней. Этот масштаб и значительность, которые я всегда ощущал во время бесед с ней, я сумел, надеюсь, передать в книге.

Легенда — упрямая вещь. Это же самое можно сказать и о фактах. Изучать то, как возникают легенды, — это не значит поклоняться божеству, препарировать прошлое актера. Прикосновение к мифу всегда сопровождается понятием праздничных, искренних увлечений.

Это чувство увлечения нам впервые сумел передать Джозеф фон Штернберг. Мне довелось просмотреть вместе с ним все семь фильмов, которые он снял с участием Марлен Дитрих. Он обычно сопровождал их дополнительной «звуковой дорожкой» весьма жестких, а порой и загадочных комментариев. В это время я писал диссертацию, посвященную его жизни и творчеству, и отголоски той моей работы присутствуют и в этой книге.

Он вовсе не создал Марлен Дитрих и даже не «открыл» ее. Он раскрыл Марлен Дитрих. Джозеф фон Штернберг обладал огромной творческой силой, но так и остался непризнанным большинством его коллег. Эта книга — в какой-то степени дань уважения ему.



БЕРЛИН

I

НАЧАЛО



Мария Магдалена Дитрих родилась 27 декабря 1901 года, в 9.15 вечера, в городке Шёнеберг, в доме на Седанштрассе, улице без единого деревца, названной в честь битвы под Седаном.

Жители в тот вечер зажигали рождественские свечи и вдыхали морозный воздух, напоенный ароматами шоколада, имбирных пряников и глинтвейна. Этот городок стал частью Берлина только в 1920 году, а в 1901-ом он был пригородом, официально причисленным к пригородам Берлина благодаря тому, что здесь расквартировывались железнодорожные войска кайзера. Серебристые нити путей вели от крестьянских огородов, засаженных картофелем, через мост и канал в «самый быстрый» город в мире.

Население Берлина в ту пору приближалось к трем миллионам. Ежегодно, чтобы прокормить берлинцев, забивалось два миллиона коров и десять тысяч лошадей. Полмиллиарда рук ежегодно держалось за трамвайные ремни, спеша на фабрики, в литейные цеха или в танцевальные залы, последние посетители которых расходились, когда по улицам уже начинали гроыхать повозки мо-

лочников. Берлинская адресная книга насчитывала шесть тысяч страниц и весила двадцать пять фунтов. Существовал уже и изящно изданный берлинский телефонный справочник. Берлин был центром империи.

Когда в Шёнеберге родилась Мария Магдалена Дитрих, на месте нынешней ратуши стояла последняя в городке мельница, а напротив — ночлежка и учреждение, занимавшееся дезинфекцией и уничтожением паразитов. Трамваи приводились в движение лошадьми. Грязные улочки Шёнеберга были вымощены булыжником, а на фермах появился асфальт. Домовладельцы сдавали квартиры и комнаты внаем. Именно в таком доме родилась Мария Магдалена — дешёвом, чистом. Хозяева получали от аренды дохода больше, чем с картофельных полей и ферм.

В начале века это было приятное местечко со множеством садилов, в которых подавали пиво. Здесь раздавались звуки очаровательных народных песен. Железнодорожные полки кайзера приходили и уходили, а для жителей Шёнеберга городок был родным и дорогим их сердцу уголком с церквями, лавками, рынками, семью школами, двумя кладбищами (на одном из них похоронены братья Гримм), домом престарелых для одиноких старушек, шестью местными газетами, ни одна из которых не отметила приезда в городок в 1898 году новобрачных Луи Эриха Отто Дитриха и Вильгельмины Элизабет Жозефины, урожденной Фельзинг.

Лейтенанту полиции Дитриху было тогда тридцать (он родился в 1868 году). Он был широкоплеч, статен; хотя и невысок ростом, но крепок; с великолепной выправкой, с красивым лицом и глубоко посаженными глазами, которые унаследует

дочь, прямым носом, лихо закрученными усами «а-ля кайзер». Ему очень шли мундир и каска с острым и прямым шипом, венчавшим ее. В Дитрихе угадывался сильный характер.

Он был приписан к полицейскому участку номер четыре, находившемуся на Седанштрассе. Там во дворе стояли полицейский экипаж и лошади. Лейтенант Дитрих в имперской полиции не принадлежал к числу больших начальников, но в ту пору и малые чины, наделенные властью, пользовались таким уважением, что даже затянутые в корсеты дамочки отводили в сторону зонтики и уступали дорогу молодцу в форме.

Дитрих, вероятно, знал толк в этих дамочках, да и они по достоинству ценили его. Он имел опыт пятилетней военной службы, необходимой для офицера полиции. Луи Эрих Отто Дитрих служил в полку уланов (в легкой кавалерии) в 1890-е годы. Его военная карьера не была отмечена особыми наградами, но несколько медалей все-таки украсили его полицейский мундир: Железный крест (второй степени) в качестве награды за спасение чьей-то жизни и медаль от японского Красного Креста (также второй степени). Возможно, он получил эту вторую свою награду в ходе предпринятой кайзером и провалившейся демонстрации силы на Дальнем Востоке. Видимо, именно там молодому кавалеристу довелось понюхать пороху, там он спас нескольких своих товарищей. Он возвратился в Берлин с чувством исполненного воинского долга и собственного достоинства. Имперская же полиция нуждалась в заслуженных офицерах. Что касается его невесты Жозефины Фельзинг, то у нее было неплохое приданое. Но Фельзингам, принадлежавшим к купечеству, не нравилась просто-

народная фамилия лейтенанта — Дитрих (в переводе с немецкого это означает «отлично»), не по нраву была и его армейская развязность...

Жозефина, однако, больше полагалась на собственный ум и волю, чем на родительские предрассудки, а у людей ценила крепкий характер, а не общественное положение. Недаром одним из ее любимых слов было слово «стойкий». Они поженились в 1898 году и переехали на Седанштрассе, чтобы быть поближе к его участку. Жозефина любила высказывание Гете о том, что долг есть исполнение повседневных обязанностей. Именно этим она и занялась с самого начала. Дети, кухня, церковь — вот в чем она видела свой долг.

Наверное, ее родителей можно простить за то, что они рассматривали этот брак как мезальянс. Фельзинги с самого начала XIX столетия были весьма процветающими берлинскими часовщиками. Они сменили свою фамилию Фёльцинг на Фельзинг, так как в этом варианте она выглядела лучше на циферблате часов или на витрине магазина.

Конрад, сын основателя фирмы, умер в январе 1901 года в возрасте семидесяти трех лет. За свою жизнь он был трижды женат. И только третья его супруга, Элизабет Херинг (она годилась ему в дочери!), родила детей, старшей из которых была Жозефина, появившаяся на свет в ноябре 1876 года, через два года родился сын — Виллибальд Альберт Конрад.

Он-то после отца и стал хозяином фирмы, так как по немецким законам наследниками всегда были только сыновья. В семье его называли Дядюшкой Вилли. Он расширил производство от карманных часов до каминных и напольных из мрамора, бронзы, с позолотой в популярном

ренессанском стиле. А потом было налажено изготовление и ювелирных украшений. Добавим, что Дядюшка Вилли был большим поклонником театра и театральной богемы. Сестра же его, Жозефина, продолжала жить в окраинном Шёнеберге.

Первый ребенок у Дитрихов родился 5 февраля 1899 года. Девочку назвали Элизабет (или Лизель) в честь бабушки по материнской линии. Когда же на свет появилась Мария Магдалена, ее называли Лени (или Лена) — обычное сокращение от Магдалены. Возможно, ее называли в честь какой-то отдаленной родственницы, но это не имеет значения, ибо она сама для себя выбирала имена, сама определяла все свои роли в жизни. Она соединила Марию и Магдалену в одно короткое и романтическое имя, которое принадлежало только ей одной. В те времена еще никого не называли Марлен.

Она вспоминала, что была «худым и бледным ребенком, с рыжеватыми светлыми волосами, с той прозрачной бледностью, которая так идет к рыжеватому оттенку волос и которая придавала ... болезненный вид». У нее была привычка к некоторому самоуничижению. Это мешало окружающим оценивать ее объективно. Истина же заключается в том, что Марлен родилась красивой, прелестной девочкой, как «на картинке». Доказательство тому — ее детские фотографии.

На своем, по всей вероятности, первом снимке в возрасте двух или трех лет она не выглядит ни хрупкой, ни болезненной. Она похожа на ванильный пудинг, уложенный в салфеточные кружева, а кремовая лента на далеко не худенькой талии кажется вдвое длиннее девочки. Она свободно стоит на сиденье стула, опершись на его

спинку, ухватившись маленькими пухленькими ручонками за опоры. Она твердо держится на своих ножках в аккуратных ботиночках.

Эта чудненькая пышка совсем не «дрезденская кукла». Она выглядит слишком крепкой для этого, и кажется, что она уже сознает присутствие камеры, хотя перед нами всего лишь маленькая прусская девочка, выполняющая то, что от нее требуют. Позднее ей понравится позировать фотографам.

В ее лице есть то, о чем не упоминают биографы: оно идеально симметрично, что бывает крайне редко. Восемь десятилетий спустя эта девочка станет жаловаться, что ее «зафотографировали до смерти».

Жизнь Дитрихов на Седанштрассе была весьма скромной. Оказалось, лейтенант не в ладах с профессией полицейского. Она угнетала его и лишила сил. В год рождения Марлен он сдавал профессиональный экзамен и получил оценку «довольно хорошо». Она ниже, чем «очень хорошо», в случае получения которой он собирался повесить звезду на верхушку рождественской елки. Через два года Дитрих скатился до самой низкой отметки. Он оказался в самом конце списка, включавшего двенадцать имен.

Когда Марлен исполнилось шесть лет, Дитрихи успели сменить четыре квартиры и переехали на пятую. С этим последним адресом Жозефина и попадает в берлинский телефонный справочник как «Дитрих Жозефина, в-в», что означало «Дитрих Жозефина, вдова».

Сведения о лейтенанте Дитрихе исчезают из документов его полицейского отделения сразу же после получения им удовлетворительной отметки

на экзамене. Нет и официального сообщения о его кончине. Говорят, что он упал с лошади и это падение оказалось смертельным. За год до смерти у него и у Жозефины уже были разные телефонные номера и разные адреса. Это свидетельствует о происшедшем разрыве.

Марлен позже говорила, что отец в ее воспоминаниях предстает как «туманный силуэт». Это и неудивительно, если учесть, что ее родители разошлись до того, как она пошла в школу. Об отце почти не вспоминали в матриархальном семействе, возглавляемом бабушкой Фельзинг. Марлен не тосковала по отцу, которого почти не знала. Но ей нравилось грезить о его военном прошлом. Она была уверена (и совершенно справедливо), что очень похожа на него, называла себя Поль (на французский манер). Девушке хотелось занять, как она позже сама говорила, «место отца против воли матери».

Марлен начала играть мужские роли еще в раннем детстве и продолжала играть их на протяжении всей жизни. Ее сходство с отцом заставляло ее воспринимать себя всегда более Дитрих, нежели Фельзинг. Она считала свою мать «поразительно красивой», а бабушку Фельзинг «не просто самой красивой женщиной», но также и самой элегантной, самой очаровательной и самой совершенной из всех, кого она когда-нибудь знала. В семействах Фельзингов и Дитрихов было немало тетушек и кузин, способных показать пример истинной женственности и изящества, дать дельный совет при выборе украшений от Фаберже, французских туфель ручной работы или ожерелий из розового жемчуга. Жозефина пыталась повлиять на слишком буйное романтическое воображение

Марлен, призывая ее к самоконтролю, но при этом всегда поощряла и утешительное для себя поклонение дочери.

Марлен не нуждалась в отце-лейтенанте полиции, чтобы чувствовать себя дочерью офицера. Она считала свою мать «хорошим генералом», жестким и надежным, и была похожа на нее больше, чем думала. Настанет день — и Хемингуэй назовет Марлен «хорошим генералом». Родственники называли Жозефину — за ее спиной, конечно, — «драконом». Марлен признавалась: «Моя мать не была доброй, не умела сочувствовать, не умела прощать и была безжалостной и непреклонной... Правила в нашей семье были... жесткими, неизменными, непоколебимыми».

Марлен сохранила воспитанную в ней верность долгу, дисциплину и суровый контроль над чувствами, которые она умела держать в узде. Возможно, это иногда мешало ей, но чаще помогало утихомирить детские страсти и учило самообладанию, в котором так много от искусства актера. Кроме того, в ней формировались определенная отстраненность, чувство спокойной самодостаточности, заставлявшие искать в ней некую неразгаданную тайну.

Марлен и Элизабет пошли в школу Аугусты Виктории. Это была вила, переоборудованная в школу для девочек, в Шарлоттенбурге, названная в честь супруги кайзера, портрет которой висел в классе над доской.

Марлен стала ученицей весной 1907 года (школьный год в Германии начинался после пасхальных каникул). Жозефина хорошо подготовила девочку. Дома она выучила немецкий алфавит в его старом готическом варианте, немного научи-

лась французскому (модному языку) и чуть-чуть английскому.

Жозефина учила Марлен и Лизель читать по стихотворению, вставленному в рамку и висевшему на стене:

*Люби, пока еще любить ты можешь.
Люби, пока еще любить ты рад,
Настанет день, настанет час —
О мертвых слезы будешь лить!*

Этот стишок был для девочки чем-то большим, чем просто сентиментальная песенка. Она уже кое-что знала о смерти, и от этих строк на глаза Марлен всегда навертывались слезы. Она вместе с грамотой узнала о непостоянстве любви и о том, что немцы называют «мировой скорбью».

Пенсия вдовы полицейского была более чем скромной, и ее не на многое хватало. Правда, помогали Дядюшка Вилли и бабушка Фельзинг. Жозефина применила свои способности домохозяйки, став, по словам одноклассницы Марлен, «прославленной экономкой» у отпрыска зажиточного семейства из Дессау по имени фон Лош. Эдуард фон Лош, поселившийся в Берлине, был офицером гренадеров и часто уезжал на маневры из Берлина в такие форпосты империи, как Кёнигсберг и Данциг. Жозефина присматривала за домом в отсутствие хозяина, а в случае его редких и не очень продолжительных приездов домой она делала все, чтобы он находил здесь уют и покой.

Свое жалованье Жозефина тратила на «гувернанток», в основном сельских девушек, розовощеких крестьянок, которых родители посылали в Берлин учиться жить в большом городе. Знания, приобретаемые этими девицами, обычно бывали

далеки от того, на что рассчитывали их деревенские отцы и матери, но они были неплохими горничными, а кроме того, давали уроки детям, пока Жозефина выполняла обязанности экономки.

Марлен каталась на роликовых коньках и играла в «шарики» (она называла эту игру «радость»). Она училась играть на лютне, которую украсила цветными лентами, на фортепьяно, скрипке, петь сентиментальные народные песни. Она также училась танцевать (на Айседоре Дункан был помешан в то время весь Берлин), ходила в кино и в театр (безумное восхищение школьниц вызывала итальянская актриса Элеонора Дузе).

Летом Марлен ездила в загородный дом Дядюшки Вилли на озере в Вандлице, купалась и собирала морские звезды, а зимой навещалась в его роскошную квартиру на Лихтенштайнераллее в Берлине, где собиралась театральная богема (которая не нравилась Жозефине).

Но главной радостью ее детства и юности была музыка. Марлен любила лютню и народные мелодии, но именно игра на скрипке открывала в ней музыкальные способности. Ее успехи были столь значительны, что Жозефина купила дочери скрипку за 2500 марок (это довольно крупная сумма). Марлен совершенствовала технику игры на фортепьяно, исполняя такие произведения, предназначенные для начинающих, как «Серенада» Торелли. Со временем она стала получать большое удовольствие играя Шопена и Гайдна. Это был своеобразный отдых от изнурительно сложных композиций Генделя и Баха. «Бах, Бах, Бах, вечно этот Бах!» — жаловалась она.

Но вначале была школа. Одноклассница вспоминает Марлен как маленькую застенчивую де-

вочку, забивавшуюся на последнюю парту в углу, подобно «маленькой серенькой мышке». Это была скорее сдержанность, чем застенчивость, так как у «мышки» вскоре возникла романтическая привязанность к учительнице-француженке по имени мадемуазель Бреган. Школа перестала быть той тюрьмой, которой казалась поначалу, и мадемуазель Бреган сделалась для девушки «тайной, но истинной любовью... желанием и осуществлением мечтаний». Именно благодаря ей в Марлен возникла сохранившаяся на всю жизнь привязанность к Франции. Благодаря мадемуазель Бреган в Марлен формируется и более мягкая модель женского поведения, нежели та, которая была у матери, этого «хорошего генерала» в юбке.

У Марлен в это же время появляется и еще одно увлечение. Подобно всем немецким школьницам тех лет, она испытывала поистине восторг перед Хенни Портен, первой великой кинозвездой Германии и тогдашним всеобщим идиолом.

Марлен вместе со своими одноклассницами смотрела все фильмы, в которых снималась Портен: «Мать и дитя», «Пленные души», «Поцелуй принца» (Портен бывала занята примерно в десятке фильмов в год, но при этом отвергала все предложения, поступавшие из Голливуда). Девочки выщипывали брови, чтобы быть похожими на нее, покупали открытки с кадрами из фильмов с ее участием. Марлен с завидным упорством от руки раскрашивала открытки и посылала их кинозвезде в качестве поздравлений с днем рождения и очередной премьерой. Позабыв о своей репутации «маленькой серой мышки», она преследовала Портен на берлинских улицах.

Знаменитость уже привыкла к тому, что за ней

по пятам ходят поклонники и поклонницы. Но обычно, поравнявшись с ней, они говорили: «Гутен таг», — и смущенно удалялись. Марлен же подкарауливала актрису, пряталась за киосками рядом с домом Портен в надежде хоть краем глаза увидеть своего кумира. Установив наконец, в каком подъезде живет кинозвезда, Марлен однажды пришла туда со скрипкой, вошла и сыграла сентиментальную мелодию под названием «Энгельсрид» («Песня ангела»).

«Что это может значить? — думала Портен со снисходительной благосклонностью кинозвезды. — Кто это приветствует меня серенадой?»

Она узнала милую маленькую девочку с белокурыми кудрями, которая преследовала ее на улицах, прячась за уличными фонарями и киосками.

Поклонение Марлен стало чрезмерно назойливым. Как-то она была на школьной экскурсии в Миттенвальде (центр по производству скрипок в Баварии). В это же самое время и Портен вместе с мужем-психиатром отдыхала там, в Гармише.

«Утром, проснувшись, — вспоминала Портен, — я услышала, что кто-то играет на скрипке. Я подошла к окну, выглянула на улицу и увидела ту же самую девочку».

Это льстило, но уже казалось чрезмерным. «Марлен... узнала, где я живу. Из своей гостиницы, где правила были строги, она вылезла в окно со скрипкой под мышкой, спустилась вниз по лестнице, которую приставила к стене накануне ночью, и приехала в Гармиш на первом поезде. И вот она вновь стояла передо мной, и я, тронутая ее вниманием и обрадованная, совершенно не представляла, что мне следует ей сказать».

Так и не найдя нужных слов, Портен захлоп-

нула окно, предпочитая переживать приятные чувства, вызванные юной поклонницей, в одиночестве. Марлен вновь сунула свою скрипку под мышку. Ее цель была достигнута... Перед ее носом захлопнули ставни, но это сделала настоящая кинозвезда.

Портен была как бы намеком на еще далекое и неизведанное будущее, но мадемаузель Бреган была связана с сегодняшним днем, и благодаря ей становились менее скучными и утомительными уроки немецкого, истории, гимнастики, рукоделия, арифметики, географии и естествознания.

Август 1914 года изменил мир, и вместе с ним изменилась и Марлен. Кайзер опрометчиво пообещал, что война закончится до того, как «на деревьях пожелтеют листья».

«Дочери генерала» было тогда всего каких-нибудь двенадцать лет, но она остро переживала «свою первую утрату» — неожиданное исчезновение мадемуазель Бреган. Но вскоре, несмотря на все обещания кайзера, утраты последовали одна за другой.

Хозяин дома, в котором Жозефина служила экономкой, лейтенант фон Лош, в августе 1914 года находился на маневрах, где был поспешно произведен в капитаны. Он перебрался из столицы в свое фамильное поместье в Дессау. Туда же отправались и Жозефина с дочерьми. Марлен покидала Берлин с детскими воспоминаниями о «солдатах, маршировавших по улицам с цветами в дулах винтовок. Они смеялись, пели, целовали женщин. Из окон вывешивали флаги... Варвары праздновали начало войны».

Марлен в Дессау поступила в лицей Антонеттен, еще одну «тюрьму», забитую девочками-под-

ростками, со множеством крайне обременительных правил и без мадемаузель Бреган. Казалось, наступило подходящее время для изучения катехизиса («Божья милость должна вернуться... Господь должен вознаградить тех, кто страдал в этой войне, которой Он позволил разразиться», — думала она). В пятнадцать лет, в обычном для девочки-лютеранки возрасте, она прошла обряд конфирмации.

Следует помнить, сколь сильно немецкое общество всегда было пронизано военным духом. Марлен была дочерью военного. Почти все немецкие семьи в те времена были так или иначе связаны с армией. Каждая школа представляла собой гарнизон из маленьких солдат империи. Победы в сражениях отмечались внеочередными школьными каникулами (а какой ребенок может устоять против такого искушения?). На целый день отменялись занятия, если приходила весть о победе. Уроки отменялись или переносились, а Марлен и ее одноклассницы собирались в школьных залах и вязали носки и перчатки для солдат. На занятиях по кулинарии готовили самые невероятные блюда из картофеля. Это продолжалось до тех пор, пока был картофель. После него настало время репы: супы из репы, похлебки из репы и даже мармелад и пирожные из репы.

Очереди в магазинах появились уже тогда, когда духовые оркестры играли победные марши 1914 года. Молоко, сыр, мясо, хлеб (с опилками) — все съедобное выдавалось по карточкам.

Марлен уже не предавалась грезам о Хенни Портен. Она смотрела пропагандистские фильмы, тайно финансируемые военным министерством и генералом Людендорфом. Иногда на экранах все

же появлялись ленты с участием Хенни Портен, но даже она бледнела на фоне «документальных» кадров, демонстрировавших варварства Антанты, трусость ее солдат и доблесть воинов кайзера.

Дом Марлен был «женским миром», «миром без мужчин». Она узнала о любви и смерти, как мы помним, из стихотворения, висевшего в рамке на стене. Но вот однажды...

«Война была мне не совсем понятна, — вспоминала она. — Солдат, пришедший к нам в дом, атмосфера, которую он принес с собой и оставил у нас, эхо его шагов в коридорах, его внушительная фигура, опасности, от которых он на какое-то время был избавлен, и опасности, к которым он возвращался, уходя от нас, его поцелуй, его серая гимнастерка и сознание того, что он никогда... никогда не вернется назад, заставили меня впервые совершенно отчетливо ощутить, что такое война, эта война...»

Ей будет суждено вновь пережить войну, но в следующий раз она уже будет не так молода, чтобы демонстрировать мужество, и достаточно опытна, чтобы не проявлять женской нежности ко всяким Иоганнам, Гансам или Йенам.

Жозефина Фельзинг Дитрих, получив известие о том, что Эдуард фон Лош ранен на восточном фронте, поехала туда. Там они и поженились. Сорокалетняя невеста в форме сестры Красного Креста произнесла свои брачные обеты не у церковного алтаря, а над кроватью в военно-полевом госпитале. Супруг скончался от ран примерно через неделю после их бракосочетания. Жозефина возвратилась с дочерьми в Берлин практически ни с чем, если не считать нового имени и пенсии за погибшего мужа. Фельзинги прекрасно знали цену

этому браку с фон Лошем, но успокаивали себя тем, что, «по крайней мере, это — "фон", а не просто Дитрих».

Жозефина сняла квартиру на Кайзераллее, а Марлен пошла в расположенную неподалеку школу, чтобы там доучиться еще один год и на этом завершить свое среднее образование. Это было в апреле 1917 года.

«Маленькую серую мышку» война и время, проведенное в Дессау, превратили в девушку с поразительным самообладанием и волей. Если раньше она стремилась занять последнее место в последнем ряду, то теперь она занимает первые места в первых рядах. Она попробовала смотреть «постельным взглядом» на тех немногих учителей-мужчин, которым удалось избежать призыва. Один молодой преподаватель, вероятно, слишком откровенно прореагировал на эти взоры Марлен и был уволен, за что ее осуждал весь класс. Юной со-вратительнице едва исполнилось шестнадцать. Между тем Марлен получала хорошие отметки по прилежанию, вниманию и поведению. За ней теперь следила ее строгая сестра Элизабет. Она училась в выпускном классе и готовилась к сдаче экзамена.

Сестры Дитрих вязали, стояли в очередях, чтобы отоваривать свои карточки, а затем поделиться продуктами с бабушкой Фельзинг, здоровье которой быстро ухудшалось. Марлен продолжала брать уроки игры на скрипке. Она выступала перед сестрами Красного Креста в июне 1917 года. Это совпало с пятидесятилетней годовщиной казни императора Мексики Максимилиана, потому Марлен включила в свой репертуар мексиканскую мелодию «Голубка». А девушки, ее сверстницы,

били в барабаны и кружились в танце в мексиканских платьях со множеством оборок. Марлен была одета мальчиком, скрипка упиралась ей в подбородок, сомбреро скрывало ее девические кудри. Дядюшка Вилли видел ее игру и вспоминал позже, что его очень развеселил ее мужской наряд.

Марлен не закончила школу, не получила аттестата зрелости, даже не сдавала выпускных экзаменов. Учеба больше ее не интересовала. Ее увлекала только музыка. На пасху 1918 года одна из ее соучениц уговорила какого-то случайного фотографа сделать снимок класса. Девушки собрались во дворе расположенной по соседству «пожарки». Одни были в физкультурной, другие в школьной форме. Такими они и остались на этом последнем памятном документе их детства. Марлен с серьезным видом сидит в переднем ряду, глядя прямо в камеру; ее взяла под руку Хильда Шперлинг, прижимающая ее к себе жестом собственности. Некоторые девушки смеются, повернувшись друг к другу. Одна лишь Марлен смотрит прямо в камеру с почти вызывающей дерзостью. Это совсем не тот «постельный взгляд», о котором сплетничали ее одноклассницы, и уж, конечно, в еще меньшей мере взгляд «маленькой серой мышки».

В конце учебного года все девочки по традиции расписывались в памятных книжках друг друга. Сестры Марлен и Элизабет расписывались в книжке Гертруды Зайлер, той девушки, которая организовала их коллективное фотографирование. Элизабет написала нечто менторское, а Марлен на противоположной странице оставила преувеличенно оптимистичную, но искреннюю фразу: «В конце концов счастье всегда приходит к усердным».

Если бы у нас не было никаких других свиде-

тельств того, насколько разными были сестры, никаких других указаний на глубочайшее различие их судеб, достаточно было бы просто взглянуть на эти пожелтевшие странички девичьего сувенирного альбома. Вот почерк Элизабет, пишущей в старомодном стиле, похожем на гравировку на медных табличках:

Elizabeth Dietrich.

А это почерк Марлен:


Marlene Dietrich

Она писала новым, современным стилем (он будет запрещен Гитлером), решительным почерком девушки, нашедшей для себя особое, неповторимое имя, для которой звуки скрипки (и оваций) были приятнее, чем звуки военных гимнов. Она просто еще не представляла, сколько усердия и терпения потребует от нее ее счастье.

II

В ВЕЙМАР И ОБРАТНО

1919 — 1921

ыл подписан документ о капитуляции Германии. Марлен исполнилось семнадцать. 29 января 1919 года умерла бабушка Фельзинг. Ее доля в фирме Фельзингов (двадцать процентов, еще не отошедших Дядюшке Вилли) перешла Жозефине, которая стала бы состоятельным человеком, если бы дела в фирме пошли хорошо.

Но дела шли плохо. Берлинцы обеднели — им было не до покупок. О нищете немцев правдиво и выразительно рассказал граф Гарри Кеслер:

«Франция, — писал он, — дала полную волю своему стремлению нас уничтожить, выразив это в незабываемых словах своего премьер-министра: "В Германии на двадцать миллионов жителей больше, чем нужно". Блокада после завершения войны уверенно вела к достижению этой цели: за шесть месяцев, прошедших после заключения мира, Германия потеряла 700000 детей, стариков и женщин... Немцы, голодные и умирающие сотнями тысяч, в безумном бреду метались между полным отчаянием, дикими попойками и революцией. Берлин сделался кошмаром, карнавалом джаз-бан-

дов и стреляющих пулеметов... В день очередной кровавой стычки в центре города улицы были заклеены афишами: "У кого самые красивые ножки в Берлине?" Сутенеры со своими девицами, подонки и отбросы почти со всей Европы — типы, уцелевшие, как мошки в янтаре на карикатурах Георга Гроша, — жирели, лоснились и выставляли напоказ свои новые автомобили и роскошные драгоценности на глазах у бледных детей и голодных женщин, дрожащих от холода в своих лохмотьях у дверей пустых булочных и мясных лавок.

Они фотографировали детей, копающихся на помойке и называли это искусством — "новой реальностью". Те годы вызвали к жизни один из самых значительных творческих взрывов нынешнего столетия. Из осколков, обломков, развалин вышли (и из них же творили) художники Грош, Джон Хартфилд, Отто Дикс, Макс Бекман, театральные деятели Эрвин Пискатор, Макс Рейнхардт; писатели Томас Манн с его "Волшебной горой", Эрих Мария Ремарк с романом "На западном фронте без перемен". Появились фильмы, например "Кабинет доктора Калигари" и "Метрополь", сочиненная Брехтом "Трехгрошовая опера". Берлин в послевоенное десятилетие стал тем, чем он все время себе казался — "самым быстрым городом в мире". Он был одержим скоростью и переменами, и старые берлинцы до сих пор называют этот короткий период творческой активности, прерванной кошмаром нацизма, "золотыми двадцатыми"».

...

Однако те годы были отнюдь не золотыми для Жозефины. Все ее наследство и пенсии пожира-

лись бешеной инфляцией, которая добивала Германию после окончания войны. Марка падала все ниже и ниже и докатилась до чудовищной цифры — 4,2 триллиона марок за один доллар. До того, как это произошло, Элизабет могла еще преподавать, Марлен могла учиться игре на скрипке, но Берлин стал для девушек местом, где рыскали любители «самых красивых ножек в Берлине».

Жозефина решила, что самое подходящее для Марлен место — Веймар. Это был пасторальный и совершенно мещанский провинциальный городок. Там обреталось (и находится до сих пор) Немецкое шекспировское общество.

Марлен приехала в Веймар в октябре 1919 года. Она поселилась в пансионе, который в XVIII столетии был домом Шарлотты фон Штайн, «задушенной подруги» Гете и прототипа его героинь. В пансионе Марлен пришлось делить весьма аскетического вида комнату с пятью другими девушками, но она сразу же отделилась от своих одноклассниц. Она (единственная из них) брала частные уроки игры на скрипке в дополнение к занятиям в Высшей музыкальной школе.

«Новая девушка, Марлен, появилась в дверях в позе, которую я до сих пор не могу забыть, — вспоминала одна из ее соседок по комнате, Герда Ноак. — Она сразу же поразила нас своей необычностью. В ней не было ничего наносного, искусственного, вся ее исключительность принадлежала ей, ее природе. Она занималась по пять часов ежедневно. Когда у директрисы школы был день рождения, Марлен играла для нее "Серенаду" Торелли, а я аккомпанировала ей на фортепьяно».

Кроме того, Марлен сочиняла и поздравительные стихи. Если же не было повода исполнять

«Серенаду» или сочинять стихотворные строфы, она развлекала своих соседок по комнате тем, что инсценировала собственные впечатления от китайской пагоды, набросив на себя простыню.

«Когда нам хотелось повеселиться и посмеяться, мы говорили: "Марлен, покажи пагоду!" И она никогда не отказывала. Она была превосходным товарищем», — в один голос заявляют все те, кто знал ее в ту пору, а одна из ее тогдашних подруг написала стихотворение в честь Марлен. Оно звучало примерно так:

*Марлен приехала из Берлина,
Нам она очень подходит.
Ее главное удовольствие — веселье и шутки,
А это для нас самое главное.*

Девушки защищались от излишнего ночного любопытства хозяйки пансиона фрау Арнольдины придвигая к двери тяжелый шкаф. Марлен всегда безумно любила пирожные с кремом, но в первые послевоенные годы сладости были непозволительной роскошью, а в пансионах со строгой репутацией это не одобряли. Возмездие не заставило себя ждать. Неумеренное потребление пирожных и ячменного супа, от которого другие девушки обычно отказывались, сделало ее (а в те годы этому завидовали) «девушкой в теле», даже пышной, как отмечает Герда Ноак.

«Марлен ходила на уроки в платье из столь тонкого шифона, что он казался прозрачным до непристойности», — замечала позже Герда. Ее считали «общительной девицей».

Все девушки знали о преподавателе, у которого Марлен брала уроки скрипки, профессоре Райце (он был женат, имел детей), знали и не упусти-

ли случая посплетничать, видя, как Марлен в своем тончайшем шифоне направляется к нему на урок. На эту тему они даже сочинили совершенно непереводаемый каламбур, смысл которого можно выразить словами: «Марлен возбудит Райца!»

Одновременно с Марлен в Веймаре оказались и члены «Баухауса», группы авангардистов, созданной Вальтером Гропиусом и состоявшей из художников, дизайнеров, архитекторов, таких, как Пауль Клее, Василий Кандинский, Лионел Файнингер, Оскар Шлеммер, Ласло Мохоли-Надь, позже — Иозеф Альберс, Марсель Бреер и Мис ван дер Роз. Они совершили ту революцию в изобразительном искусстве, влияние которой мы испытываем и по сей день. Марлен знала многих из них, так как в старинном доме фрау фон Штайн были их студии и квартиры. Та же инстинктивная тяга к сиянию звезд, которая в свое время заставила ее искать встреч с Хенни Портен, на этот раз подтолкнула Марлен к знакомству с самой крупной из звезд «Баухауса» Альмой Малер-Гропиус, женой его основателя.

Марлен подружилась также с графиком и декоратором Лотаром Шрайером и его женой. Супруги находили ее «доброй и спокойной девушкой... очень музыкальной и очень дружелюбной». Когда из Дрездена привозили сына Шрайеров, Марлен сидела с ним. Мальчик находил ее столь же обворожительной, как и ее соседки по комнате, хотя его отец позже признавал (очевидно, не будучи знаком с ее пантомимой, изображавшей китайскую погоду), что ни он, «ни кто-либо другой в Веймаре не мог и предположить, что через несколько лет она станет известна всему миру».

Марлен однажды за обедом узнала, что из Вены

в Веймар с визитом должна приехать сама фрау Гропиус, и с явно наигранным смущением она попросила Шрайеров представить ее. Альма Малер-Гропиус была одной из самых восхитительных и величественных женщин своего времени, а в 20-е годы она переживала пору своего расцвета. Она была вдовой великого Густава Малера.

Шрайеры посоветовали Марлен найти какой-нибудь тактичный и, на первый взгляд, случайный способ попасться Альме на глаза, и Марлен, конечно же, выбрала самое «случайное» место для этого, какое только могла придумать, — парадную лестницу у Шрайеров, где ее невозможно было не заметить.

«Лестница была ярко освещена, — вспоминал Шрайер, — Марлен стояла на площадке со скрипкой в руках, облокотившись на перила и глядя вверх широко открытыми глазами. Моя жена представила ее. Сделать это, конечно, следовало бы мне, но я был слишком захвачен разворачивавшейся передо мной сценой.

Марлен держала скрипку в левой руке и преклонила коленки. Это было похоже на придворный реверанс времен австро-венгерского императора Франца Иосифа. Все было сделано безупречно.

Фрау Гропиус не менее блистательно сыграла свою роль: перед нами стояла герцогиня из дворцов старой Вены, благосклонно принимающая знаки поклонения от юной фрейлины. Почтенная герцогиня вдруг сделалась такой же молодой, как и девушка, что стояла перед ней. С величавой сдержанностью гостья подала руку, которую Марлен поцеловала».

Альма Малер-Гропиус, повернувшись к Шрайеру прошептала: «Какие у нее глаза! Какие глаза».

Ни сентиментальность Хенни Портен, ни величие Альмы Малер-Гропиус не имели почти ничего общего с молодой Марлен. Но материнские качества Портен и соблазнительность Альмы не казались Марлен взаимоисключающими (и позже она как-то сумеет объединить в себе и то и другое). Обе женщины достигли определенных высот, и это делало их привлекательными для молодой девушки. Та, первая, была кинозвездой, вторая — вдохновительницей знаменитых художников. Это пробуждало фантазию Марлен.

Много лет спустя, когда Марлен уже стала мировой знаменитостью и по своему романтическому имиджу превзошла Альму Малер-Гропиус-Вефель, с ней как-то в Берлине столкнулся Лотар Шрайер. После ностальгических воспоминаний о Веймаре и «богемной жизни» у фрау фон Штайн, Марлен, не скрывая своего волнения, спросила о давней гостье из Вены:

— А что она обо мне говорила?

...

То, что говорили о ней в Веймаре, было самым разным и подчас довольно неприятным. Среди тех, с кем она тогда училась, был Вольфганг Розе, племянник Малера, студент Высшей музыкальной школы по классу фортепьяно. Он считал Марлен слишком застенчивой и пророчил ей неуспех на поприще скрипачки. Он говорил, что она не отдает себе отчета в том, насколько красива. Красота Марлен, по словам Розе, вызывала «сенсицию и поражала всех. Молодые люди выстраивались в очередь, чтобы иметь возможность прогуляться с ней».

Марлен позже вспоминала (а память часто под-

водила ее), что раз в три недели Жозефина из Берлина приезжала к ней, чтобы убедиться, что дочь здорова, хорошо учится, а кроме того, Марлен нужно было снабдить хорошим шампунем. Вряд ли девушка показывала ей свои пантомимические сцены, изображавшие китайскую пагоду или венскую фрейлину, но расставались мать с дочерью всегда в слезах. Может быть, это были слезы облегчения?

На Жозефину, вероятно, производила сильное впечатление святость дома фрау фон Штайн, и она не заметила свободомыслия, которое поселилось в нем. «Я имела возможность играть столько, сколько хотела или сколько мне было нужно, — признавалась Марлен, — и могла распределять свое время так, как считала необходимым».

Ее распределение времени было рациональным и не по годам практичным. Каким бы ни было очарование профессора Райца как первого любовника Марлен, он принадлежал к числу тех, кого называют «повесами» (вскоре он бросил жену и детей ради другой женщины). Но он мог быть полезен ей. В Марлен рано развилось чутье на друзей и любовников; которые отвечали ее честолюбивыми устремлениями.

Жозефина, наверное, интересовалась тем, как Марлен распоряжается своей свободой в Веймаре, и не удивительно, что вскоре разразилась «катастрофа» (так это охарактеризовала сама Марлен). Девушку, озадаченную и растерянную, увезли в Берлин, подальше от излишней веймарской свободы. Сама Марлен всегда считала это изгнание необъяснимым. Но вряд ли можно предположить, что Жозефина ничего не знала о том, как ее дочь проводит свое свободное время. Очевидно, хозяйка пансиона фрау Арнольди вырази-

ла «генералу с шампунями» озабоченность поведением девушки.

Реальность, которая окружала Марлен в пасторальном Веймаре, была реальностью сплетен, часто совершенно необоснованных. Слухи о Марлен пошли с того самого незабываемого мгновения, когда она впервые прислонилась к дверному косяку, выразив то уникальное, что всегда присутствовало в ней и что побуждало соседок по комнате сочинять восторженные стихи в ее честь. Поразительная красота и прозрачные одежды из шифона, которые она надевала, отправляясь на частные уроки, подливали масла в огонь. Из малого здесь довольно успешно умели делать большое, из неинтересного — весьма соблазнительное.

Профессор Райц оказался слишком легкой добычей для чародейки Марлен. Но он не мог пренебрегать общим мнением и давал ей уроки только до лета 1921 года. В начале июля Жозефина увезла свою дочь, склонную к удовольствиям, в Берлин.

Мать дала дочери месячный летний отпуск. По приезде в Берлин Марлен отправилась к доктору Юлиусу Левину, другу профессора Райца, который занимался изготовлением скрипок. Она спросила, нельзя ли привезти ему скрипку для настройки. Доктор Левин ответил согласием. Они встретились, и он дал ей книгу с пророческим названием «Поющая дама».

Марлен понравилась книга, и она вступила в переписку с Левиным, так как на некоторое время покинула Берлин. Возвратилась она совершенно простуженной и больной. Она вспоминала, что это была ангина с очень высокой температурой и головными болями. Болезнь заставила ее отложить отъезд в Веймар на несколько недель.

Доктор Левин присылал ей книги, полные врачебных советов, за которые она многословно его благодарила в письмах, посылаемых с одра болезни.

Возвращение Марлен в Веймар (по причинам «высокой температуры», как она сама объясняла) задерживалось, что вызывало отцовское сочувствие у Левина. Но в конце августа она вновь оказывается в Веймаре, продолжая страдать от головных болей. Страдать, но не настолько, чтобы сразу же по прибытии не написать доктору Левину.

В этих письмах, становившихся все более дружескими, упоминается намеченная ею поездка в Ганновер вместе с профессором Райцем, которого она смело называет «мой господин и наставник».

Марлен донимала доктора Левина по поводу их тридцатилетней разницы в возрасте, но, вернувшись в Веймар, она поняла, что нашла в нем человека, которому сможет поверять свои главные тайны. Она написала о той «оскорбительной клевете», которая распространялась здесь о ней и вызывала у нее чувство праведного гнева. Рядом с ней не было никого, с кем она могла бы обсудить это, и Марлен ожидала прибытия доктора Левина в Веймар с визитом. Но даже этот прекрасный наперсник не освобождал ее от смущения. «Неужели и вы станете говорить что-то дурное обо всем этом? — писала она. — Если так, то, пожалуйста, будьте помягче».

Через два дня она сообщает о новых неприятностях, которые связаны со слухами о браке по низменным мотивам.

«Для меня было бы совершенно непереносимо, — пишет Марлен доктору Левину, — пользоваться роскошью, полученной в браке с нелюбимым человеком. В этом я могу вам поклясться».

Он уверял ее, что даже если бы сплетня была правдой, его доброе отношение к ней осталось бы прежним. Марлен же, по ее словам, больше всего заботила репутация других (по всей вероятности, доктора Райца), которого она называла «совершенно невинным». Она страдала от того, что не имеет доказательств, с помощью которых она могла бы, защищая себя, защитить других.

«Я так одинока здесь», — пишет Марлен, и ей нечего ожидать от жизни, кроме приезда доктора Левина.

Много лет спустя, когда актриса гостила у Билли Уайлдера и снималась в его фильме в Голливуде, она воспользовалась воспоминаниями о своих веймарских терзаниях как милыми анекдотами для развлечения компании «киношников», на чью порядочность она могла тогда положиться. Уайлдеру нравилось развлекать своих гостей подробностями любовной жизни Марлен, и он вспоминал «пианиста, скрипача, учителя музыки. Гости сидели и слушали разинув рты».

Марлен сохраняла дружеские отношения с доктором Левиным много лет, даже после того, как вышла замуж и родила детей.

...

Она возвратилась в Берлин в конце 1921 года. Революционные выступления и убийства на улицах были столь же обычным делом, как проституция и нищентсво. Прелестные, обрамленные липовыми аллеями улицы города, который многие называли «самым красивым городом на свете», стали местом разгула и... силы. Железные кресты ржавели в канавах, затопленных кровью. Все это происходило задолго до того, как мир услышал о «Майн кампф».

Мать не могла, конечно, предпочесть хаос Берлина богемному Веймару, но жизнь в Веймаре была дорогой, а инфляция достигла таких высот, которых раньше никто и представить себе не мог. Буханка хлеба будет стоить тысячи, миллионы, миллиарды, триллионы марок.

Время было неподходящим для занятий классическим искусством, но Марлен сказала, что возвращается в Берлин продолжать учебу, словно она не замечала ни инфляции, ни революции, ни политических убийств. Вероятно, она посещала Высшую музыкальную школу в Берлине, но ее имя не упоминается в документах этого учебного заведения, и уже нет живых свидетелей, которые бы встречались с ней там. Если она и была зачислена в школу, то ее пребывание было кратковременным, а «страстное усердие» осталось без должного вознаграждения. Скрипке суждено было стать «символом ... разбитой мечты» — так Марлен будет вспоминать эти годы.

Существуют две версии того, как разбилась ее мечта. Первая заключается в том, что она растянула связку четвертого пальца левой руки. Другая упоминает о воспалении нерва на запястье. Может быть, это сыграло свою роль, но главным было то, что Марлен пришлось искать работу.

И она ее нашла. Марлен стала играть на скрипке... в кино.

В Германии голливудские фильмы не шли с конца 1914 года. Во время войны их считали вражеской пропагандой. В мирную пору экспорт американских фильмов в Германию сделался бессмысленным, так как марка падала, а доллар неуклонно рос. Летом 1922 года, когда Рудольф Валентино, Глория Свенсон, Мэри Пикфорд, Чар-

ли Чаплин, Дуглас Фербенкс, Лон Чейни и Лилиан Гиш были в зените славы или приближались к нему, дневной сбор в Берлине составлял четыре миллиона марок, что для Голливуда было равнозначно десяти тысячам долларов. Это было недельное жалованье мисс Свенсон.

Германская киностудия создала несколько замечательных фильмов: «Кабинет доктора Калигари» (1919), «Голем» (1920), «Гамлет» с Астой Уэльсен (1921), «Носферату» и «Доктор Мабузе» (1922), двухчастная «Сага о нибелунгах» (1924). Все они были вне голливудского влияния. Эти фильмы создавались в культурной изоляции, более напоминавшей закрытый алхимический тигель, нежели вакуум, и были при всех их поразительных художественных достоинствах творческим тупиком даже в самой Германии.

За пределами страны у этих лент никогда не было большой аудитории. То влияние, которое они оказывали на киноискусство других стран, ощущалось довольно медленно, а порой просто не воспринималось иностранным зрителем. Но на развитие киноискусства влияли немецкие режиссеры и актеры, приехавшие работать в Голливуд.

Первой послевоенной немецкой кинокартиной, вышедшей в конце 1920 года на экраны Америки, была «Страсть». Она создавалась Эрнстом Любичем в Германии под названием «Мадам Дюбарри». В ней участвовали Пола Негри и Эмиль Яннингс. Немцы рассматривали фильм как сатиру на французский декаданс. Американцы рекламировали ее как взгляд на историю сквозь замочную скважину будуара. Актрису и режиссера пригласили в Голливуд. Любич там и остался, добившись известности. Негри сделалась одной из самых ярких и несрав-

ненных звезд Голливуда (такой же величины, как и Глория Свенсон). Она была ею до той поры, пока с появлением в кино микрофона акцент не погубил ее. Эмиль Яннингс также, набив свой чемодан колбасой и квашеной капустой, отправился на запад в надежде получить «Оскара».

Студия УФА, организованная генералом Людендорфом, сумела вырваться за рамки чисто пропагандистских целей и, слившись с более мелкими немецкими фирмами, сделаться крупной кинокомпанией.

Немое кино, как известно, никогда не было немым в прямом значении этого слова. Начиная с самой заштатной комнаты, где экраном служила простыня, и до первых кинопоказов, во время которых лекторы прочитывали титры для неграмотных зрителей, у немого кино был голос то маленького пианино с оловянным звуком из прекрасной далекой легенды, то малочисленные или большие оркестры, исполнявшие произведения, специально написанные для кино. Именно здесь Марлен Дитрих нашла первую работу, сделала свой первый шаг к той громкой славе, к которой она всегда стремилась. Она играла на скрипке в оркестре, аккомпанировавшем немым фильмам. В этом коллективе она была единственной женщиной. Студия УФА имела своих постоянных музыкантов, переходивших из одного кинотеатра в другой и игравших любую музыку, прежде всего популярные мелодии или музыкальные сочинения для нового фильма, обещавшего кассовый успех.

Марлен принял на работу доктор Джузеппе Бекке, руководитель объединения дирижеров и довольно известный композитор. Выбор доктора Бекке вовсе не был случайным. Он считал Марлен

«весьма одаренной» и нанял ее в качестве возможной сольной исполнительницы. Бесспорно, это не сделало в один миг из двадцатилетней девушки знаменитость, но быть солисткой в оркестре, состоящем из опытных музыкантов-мужчин, оказалось нелегкой задачей.

Зарабатывала Марлен немного, по словам Бекке, но этого было достаточно, чтобы поддерживать ее в те суровые годы. Любая работа — это все-таки работа. Она продолжала брать частные уроки у профессора Карла Флеша, великого венгерского музыканта, написавшего книгу о скрипичном мастерстве, которая стала хрестоматийной. У него был свой струнный квартет, кроме того, он преподавал в Берлинской консерватории.

Марлен оставалась верна своим старым кумирам и всячески упрашивала Бекке, чтобы он назначал ее аккомпанировать фильмам с участием Хенни Портен, и она могла наслаждаться игрой своей любимой актрисы. Музыкальное сопровождение немых фильмов оттачивало ее мастерство: темп, интонацию, способность передавать настроение, особенно благодаря тому, что ей приходилось, наблюдая за происходящим на экране, подыскивать соответствующую мелодию. Бекке говорил, что это ей превосходно удавалось. Особенность музыкального сопровождения, которая дисциплинировала исполнителя, заключалась в том, что музыкант не должен был отставать от того, что происходило на экране. Он обязан был четко согласовывать свою игру со сменой кинокадров.

Смотреть — значит учиться. Постоянные просмотры фильмов учили Марлен правилам построения ленты и давали первоначальное представление об основах киноискусства. Знание внутренних

пружин кино, которым Марлен славилась позднее, было приобретено ею в оркестровой яме, у тускло освещенного пульта с нотами.

Маэстро Бекке был доволен ее работой, но все-таки уволил Марлен за то, что ее ножки отвлекали внимание оркестрантов. Она продолжала заниматься музыкой еще некоторое время, но одновременно брала уроки вокала у доктора Оскара Даниеля. Он учился в Италии у того же преподавателя, который учил Карузо. Самому Даниелю не суждено было стать оперным певцом: он был мал ростом, тучен и лыс. Зато он приобрел репутацию одного из лучших берлинских педагогов по вокалу.

Марлен не стремилась попасть на оперную сцену, но довольно дорогие уроки она оплачивала отнюдь не из прихоти, хотя хронически опаздывала на занятия к Даниелю. Ей было сказано, что если она не может являться вовремя, то пусть не приходит вовсе.

Племяннику Даниеля, Гансу Фельду, позднее редактору «Фильм курир», и было как раз поручено предупредить Марлен об этом. Он вспоминал о ней как о привлекательной, свободной и легкой в общении девушке, которая старалась при скромных средствах идти в ногу с модой. Она носила шляпку «колокол» и пальто с воротником из искусственного меха. И хотя его дядя считал, что голос у Марлен слабый, он не отказывал ей в уроках, ведь она исправно платила за них. Марлен продолжала заниматься у Даниеля и после того, как стала профессиональной актрисой.

Ее театральный дебют, по свидетельству Георга Вилья, состоялся в кабаре до сих пор существующего и действующего «Театр дес вестенс». Виль

приписывает себе честь «открыть» Марлен. Ни одну крупную звезду в истории кино не открывали так часто, как ее.

Надежность сведений Виля весьма спорна. Он женился на сестре Марлен, Элизабет, примерно в то время, к которому он относит свое «открытие». Замужество Элизабет было встречено со вздохом облегчения всем семейством Фельзингов (и самой Элизабет), уж и не чаявших, что это когда-нибудь произойдет.

Марлен танцевала в кордебалете, ездила по крупным и мелким провинциальным городам в составе труппы Гвидо Тильшера. От нее не требовалось слишком глубокого знакомства с искусством Терпсихоры. Сам же Гвидо Тильшер был известным исполнителем шлягеров, поставщиком расхожих мелодий, в основном сентиментальных, иногда шаловливых — таких, которые легко и приятно напевать. В свою лучшую пору он работал на берлинских сценах вместе с прославленной звездой оперетты Фрици Массари, которая была столь популярна, что в ее честь называли сигареты.

Девушкам из кабаре слава была не нужна, да они и не надеялись ее заслужить. Им нужно было носить перья, не выглядеть при этом птицами и двигаться в лад с ударами ремня Гвидо Тильшера. А уж отбивать ритм ногами, которые вывели ее из оркестровой ямы на сцену, Марлен умела.

Вернувшись в Берлин, она стала участвовать в ревю Рудольфа Нельсона, где танцевала и пела вместе с такими новичками, как, скажем, Камилла Хорн. Ревю Нельсона были откровенны, порой вызывающи, но сделаны со вкусом и напоминали представления в Нью-Йорке или Лондоне. Нельсон был не только импресарио. Он владел собствен-

ным театром на Курфюрстендамм, сам создавал шоу, тексты и музыку. Он написал песню «Петер». Она была записана в исполнении Марлен на пластинку и стала знаменитым шлягером.

Однако эта работа была временной, просто подвернулась. Ее участие в ревю и шоу длилось чуть больше года. У «девушки с Курфюрстендамм», как ее тогда называли, все эти пошленькие водевильи только разжигали честолюбивые помыслы, которые прежде подспудно тлели в ней.

Позже Дитрих будет настойчиво отрицать, что она когда-либо намеревалась стать звездой театра или кино. Она считала, что не принадлежит к типу театральной актрисы: она не походила ни на Полу Негри, ни на Хенни Портен. Но именно в этой непохожести и заключалось ее преимущество. Эта поразительная оригинальность сделает ее всемирно известной. Если у нее не получилось с музыкальной карьерой, то, может быть, она сумеет читать или петь прекрасные стихи Гете или ее нового поэтического кумира Райнера Марии Рильке, которым она восхищалась и чьи произведения знала наизусть?

Пожалуй, мысль о театре никогда не покидала глубин ее подсознания. У нее не пропадало стремление инсценировать хоть что-нибудь. Она участвовала в представлениях с самого детства, с тех пор, как Жозефина за фортепьяно стала аккомпанировать ее игре на скрипке. Она прекрасно понимала, что избирает «опасную профессию», но, не оглядываясь (она никогда ни на что не оглядывалась), Марлен с головой ушла в избранное ремесло. С отвагой настоящей дочери улана она решила начать со штурма вершины.

III

УЧЕНИЦА ВОЛШЕБНИКА

1922 — 1923



этой вершиной был Макс Рейнхардт, который в любом месте творил свои театральные чудеса. Он обладал удивительной способностью превращать в театр пивные, цирки, императорские бальные залы, фабричные цеха, соборные площади и в этих импровизированных театрах создавать леса, дворцы, степи, залитые лунным светом.

Макс заявлял, что «смотрит на сцену не как образованный человек, а как актер», кем он, собственно, и был. Почти все, кто когда-либо работал с ним (начиная с создателя «Лулу» Франка Ведекинда), называли Рейнхардта магом или волшебником.

Он начал свою театральную карьеру актером в 1890-е годы, но вскоре порвал с господствовавшим в те времена на сцене натурализмом, стал пропагандистом символистского театра. Он основал в Берлине знаменитое кабаре «Шаль унд раух» («Шум и ярость») и здесь нашел свое истинное призвание режиссера, совместив в себе продюсера, постановщика и импресарио. В его случае режиссер был синонимом провидца и пророка.

Его слава во многом померкла сегодня. Сейчас невозможно восстановить живое восприятие его монументальных постановок «Царь Эдип», «Лиссистрата», «Сон в летнюю ночь», но их влияние ощущается до сих пор.

Он ставил по сорок восемь спектаклей в год, а за свою жизнь осуществил более пятисот постановок. Это были очень смелые театральные эксперименты. Ему удавалось сохранять в них и интимность камерного театра. Он оттачивал с актерами малейшие детали, добиваясь утонченности и гармоничности в рисунке ролей. Его «Чудо» («Миракль») — религиозное действо, которое ставилось в соборе, либо в таком месте, которое можно было превратить в собор. Это, вероятно, было «шедевром высокого китча», как многие и называли эту постановку. Она с успехом прошла по всему миру.

Театр Рейнхардта не был академическим, но не пренебрегал никогда классической литературной традицией, включая в репертуар произведения Эсхила, Гете, Мольера, Шекспира, Стриндберга, Шоу. Рейнхардт боролся с академизмом за живой театр, он наполнял его светом, любовью, он творил свое волшебство. «Только такое искусство по-настоящему живо, — говорил он, — в глубинах которого бьется человеческое сердце».

И оно билось горячо и страстно в десяти театрах, которыми Рейнхардт руководил в Берлине, Зальцбурге и Вене до тех пор, пока нацисты не отняли их у него. Оно билось и в одной из самых значительных театральных школ Европы — Школе драматического искусства Рейнхардта в Берлине, куда пришла Марлен, чтобы ее прослушали, узнали и... отвергли.

Она пришла на это прослушивание в Школу

драматического искусства Рейнхардта» в «Дойчес театр» с надеждой в душе. Конечно, Марлен предстала перед экзаменаторами без страусиных перьев, но, кроме любви к поэзии и хорошей памяти, у нее не было ничего: ни театральной подготовки, ни настоящего опыта.

Она тщательно выбирала материал, так как входила в число подававших надежды претенденток. Она подготовила отрывок из стихотворной пьесы Гофманшталя «Дурак и смерть», которую ставил Рейнхардт. Выбор обнаруживал проницательность и вкус Марлен. Романтическая лирика Гофманшталя нравилась двадцатилетней девушке, и нетрудно представить себе ту интонацию, с которой она читала отрывок (напоминание «дураку» о его неверности в любви):

*Все было так чудесно... И ты совсем забыл о том?
О, как терзаешь сердце мне, о, как терзаешь!*

На следующий день ее вновь пригласили. В ходе заключительного тура читались обязательные отрывки, и Марлен поначалу подумала, что театральные боги благосклонно ей улыбаются. Ей предложили монолог из ее любимого Гете — «Молитву Маргариты».

«Молитва Маргариты» — сложный текст, требующий простоты в исполнении, а именно ее труднее всего бывает достичь. Кроме того, «Фауст» был эталонной пьесой в репертуаре Рейнхардта, а роль Маргариты была особо почитаемой. Ее с блистательной сдержанностью и простотой исполняла Елена Тимих, всеми любимая звезда, вскоре ставшая фрау Рейнхардт.

Марлен, как и любой начинающий актрисе, недоставало именно этого: сдержанности и про-

стоты (в кабаре от нее требовалось совсем другое). На сей раз ей помешали нервы. То и дело падая на колени во время произнесения прославленной молитвы, она была поражена и испугана тем, что кто-то швырнул в нее из зала подушкой. Озадаченная этим вполне добродушным (хотя, может быть, и не таким уж добродушным) жестом, Марлен вновь упала на колени и начала читать монолог, обращаясь к воображаемой статуе Пресвятой Девы:

*Скорбя, страдая,
О Мать святая,
Склонись, склонись к беде моей!
С мечом в груди ты
На лик убитый
Христа глядишь, полна скорбей.*

Этот отрывок представляет серьезную трудность для исполнителя, а ее привычка искать большое в малом, сослужившая Марлен хорошую службу в Веймаре, изменила ей в Берлине. Возможно, она не смогла справиться с романтическим сочетанием Гете, рейнхардтовского театра и дыхания живой, критически настроенной аудитории.

...

Ее отверг не сам Рейнхардт. В это время он был в Вене. Впрочем, он никогда лично не прослушивал будущих студентов. Марлен забыла об этом, когда позднее рассказывала, будто он крикнул из зала, что она напрасно проливает слезы: они его не трогают.

Эта история была от начала до конца придумана ею, но она вполне соответствует логике поведения Рейнхардта и еще раз показывает, какое

громадное влияние имел на нее Рейнхардт, как он воздействовал и на воображение, и на память. Весьма заманчиво задаться вопросом: а что придумал бы Рейнхардт, находишь он в то время там, в зале, ведь он однажды произнес знаменитую фразу, что «величайший дар человечества — это личность»? А уж Марлен-то была личностью! Даже то, что она непрерывно падала на колени, могло открыть ему живую искру в ней.

Когда же несколько лет спустя она все-таки попала в поле его зрения, уже не было истерических коленопреклонений, напротив: Марлен элегантно скользила по сцене в шикарном музыкальном ревю в одном из театров Рейнхардта. Она пела там песенки о радостях лесбийской любви и о сексуальных восторгах, которые можно получить от kleptomании. Рейнхардта привел взглянуть на нее доктор Фольмёллер, известный своим превосходным чутьем на женскую красоту. Эта актриса произвела на Рейнхардта столь сильное впечатление, что он, казалось, даже на какое-то время слегка ею увлекся. Фольмёллеру доставило удовольствие несколько охладить восторг «волшебника», сообщив ему, что это «неожиданное открытие» работает в его театрах уже целых пять лет. Рейнхардт ничего об этом не знал. Фольмёллер был гораздо внимательнее и пристально следил за судьбой интересовавших его личностей. Марлен же всегда нравилось, когда на нее обращали пристальное внимание.

То, что она была отвергнута в 1922 году, означало для нее лишь временное исключение из кружка Рейнхардта. Она упорно искала спонсора.

Роза Валетти была весьма энергичной женщиной невысокого роста, с жестким, немного буль-

дожым лицом, вьющимися рыжими волосами, и чуть ли не самой большой в Берлине стайей поклонников за спиной. Валетти вспоминала, что сразу же после того, как Марлен провалилась на прослушивании, она явилась в артистическую уборную Валетти в кабаре «Грёссенван» («Мегаломания») с рекомендациями их общего знакомого. Валетти, оторвав взгляд от гримерного столика, высокомерно взглянула на гостью. Самая «застоявшаяся» из новеньких. «Природный талант, — подумала она с мгновенной пронизательностью. — Понадобится много времени, чтобы развить этот талант. Но голос. Какой голос!»

Альму Малер-Гропиус восхитили «эти глаза», господа из ансамбля доктора Бекке были без ума от «этих ног». Теперь источником необычайного впечатления был «этот голос». Валетти сразу же поняла, что это был не голос фаустовской Маргариты и что он никогда таким не будет (возможно, главная трудность на прослушивании в том и заключалась, что Марлен излишне пыталась «подогнать» свой голос под голос гетевской героини), но он воздействовал на слух, как прикосновение перьев к коже, и даже затвердевшая шкура закаленной профессионалки не могла этого не ощутить. Она послала новенькую обратно в школу Рейнхардта, к Феликсу Холлендеру, одному из администраторов Рейнхардта и дяде композитора-вундеркинда из кабаре Валетти, Фридриха Холлендера.

Дядя Феликс славился своей рассеянностью (он был также романистом и драматургом), но когда Марлен прибыла от Валетти с «этим голосом, этими глазами и этими ногами», он передал ее доктору Бертольду Хельду, который, собственно, и был

главным администратором школы Рейнхардта. Так Марлен стала ученицей одного из администраторов великого режиссера. Она приблизилась к узкому кругу лиц, которые отвечали за программы, за подбор актеров.

Марлен занималась с Гретой Мосхайм, которая позднее стала крупной актрисой немецкого театра и кино. Она по-прежнему брала уроки у доктора Даниеля, постигая ремесло актрисы в кабаре, у Валетти и ее коллег.

Марлен и Грета Мосхайм считали своего наставника доктора Хельда «человеком небольшого ума», малоспособным преподавателем, но принимали его пошлую помпезность как необременительную плату за право находиться внутри «рейнхардтовского круга». Они брали уроки английской и шведской гимнастики, посещали занятия в школе Рейнхардта по ритмике, фехтованию и ораторскому искусству. Выполняли они и изнурительные упражнения по постановке голоса: произносили гласные звуки в огромный пустой зал и перетягивали канат не переводя дыхания.

Но самым важным было то, что Марлен все больше узнавала секреты «опасной профессии». Она часами просиживала в «Дойчес театр», в главном зале на тысячу мест, над которым располагалась школа, или в находившемся рядом уютном «Каммершпиле» — зале на двести зрителей, каждый из которых был знатоком театра. А потом наступали шумные часы болтовни в ресторанчике «Кантине» с его низкими сводами и отделанными деревом кабинками, со столами, уставленными корзинками с черным хлебом, за которыми начинающие актеры сидели рядом со знаменитостями. Они с жадностью поглощали традиционные немец-

кие фрикадельки, селедку и пиво вместе со сплетнями, тайнами ремесла. Вокруг них висели фотографии и карикатуры на прославленных артистов, драматургов, чьи произведения были новинкой, когда Рейнхардт был еще актером в этом театре. И хотя Марлен было всего двадцать лет и она была только ученицей, она с каждым днем все более проникала в суть слов Волшебника: «Театр принадлежит актеру и никому больше».

...

Марлен вступила во владение этим наследием 7 сентября 1922 года в небольшом и уютном зале «Каммершпиле». Играли пьесу Ведекинда «Ящик Пандоры». Марлен исполняла мелкую роль Людмилы Штайнхерц. В актерский состав также входила ее приятельница Грета Мосхайм.

Людмила Штайнхерц («каменное сердце») — грубый и пошлый персонаж, с вульгарной энергией проносящийся по парижскому салону Лулу и по казино во втором акте. Она появляется (как характеризует ее Ведекинд в своей пьесе) в «кричаще ярком платье в красную и белую полоску» и движется по сцене, одержимая собственной развращенностью. Когда ей задают вопрос, спит ли она когда-нибудь, Людмила отвечает: «Да, конечно, но не ночью».

Репертуар Рейнхардта требовал исполнения различных ролей в различных пьесах и в разных театрах поочередно. Через две недели Марлен сыграла в «Укрощении строптивой» в «Гроссес Шаушпильхаус», который когда-то был цирком. Рейнхардт превратил его в театр. Это был слишком большой зал для столь незначительной роли, которую к тому же еще до предела сократили,

чтобы избежать непереводаемой игры слов. И все же в постановке осталось несколько комических фраз гордой дамы. Но Марлен помнила одну из главных заповедей Рейнхардта: «Никого нельзя назвать настоящим актером до тех пор, пока он не докажет, что сможет играть Шекспира». Она не забывала всю жизнь число своих строк в этой постановке: три. Но все они принадлежали Шекспиру.

К январю 1923 года, когда ей только что исполнился двадцать один год, она добавила к списку своих ролей еще две в постановках Рейнхардта. Это были французский фарс под названием «Timotheus In Flagranti» в «Дойчес театр» (большой зал), где она поочередно играла три мелкие роли, и блистательная пьеса Сомерсета Моэма «Круг» в «Каммершпиле». Марлен играла миссис Шенстоун, которая появляется в основном за столиком для бриджа. Участие в этом спектакле позволяло ей изучать игру известной актрисы Элизабет Бергнер, исполняющей главную роль (на этот раз, по воспоминаниям Марлен, у нее совсем не было слов).

По правде говоря, Марлен ошеломляло обилие звезд, игравших рядом с ней. И когда она появилась в роли одной из руководительниц амазонок в «Пентесилее» Клейста, ее потрясал не текст великого поэта, не действие классической трагедии и не костюмы, а пребывание на сцене рядом с предводительницей амазонок, которую играла Агнесса Штрауб, актриса масштаба Катарины Корнелл или Джудит Андерсон. Берлин вскоре назовет один из театров именем Штрауб. Она была столь близорука, что, сняв очки, становилась практически слепой, и истинный трепет в Марлен вызывало то, что она делалась поводы-

рем великой актрисы, переводя ее за руку с одного края сценической площадки на другой, когда гас свет. Произносить трагические стихи Клейста было приятно, но настоящим восторгом Марлен прониклась тогда, когда рука звезды сжимала ее руку в темноте и они двигались по вращающейся сцене. Она ощущала этот восторг рядом со знаменитостями с раннего детства, со времен Хенни Портен. Теперь она держала звезду за руку, может быть, надеясь, что частичка гениальности перейдет к ней.

За шесть месяцев (включая и три роли в «Тимофее») Марлен сыграла семь ролей в пяти пьесах. Они игрались поочередно в ходе девяности двух спектаклей с сентября 1922 года по апрель 1923 года. По любым театральным стандартам, это была тяжелая поденная работа, дававшая ей немалый сценический опыт.

И все-таки она находила время на случайную работу. В вечера, не занятые в театрах Рейнхардта, Марлен подменяла в других спектаклях свою подружку Анни Мьюз. Мьюз в это время с головой отдавалась своей бесшабашной светской жизни, а может быть, писала глубокомысленные письма Рильке, который отвечал ей, что вызывало в Марлен благоговейный трепет.

Подобные роли были мимолетны, о них не сохранилось никаких воспоминаний. В это же время Марлен сыграла в популярной американской комедии под названием «Великий баритон» (в Америке она называлась «Великий любовник», на студии МГМ был снят по ней фильм с участием Адольфа Менжу). Пьеса о стареющем оперном певце (под старостью здесь имелись в виду сорок шесть лет) была переделана для известного немец-

кого актера Альберта Бассерманна. Агнес Штрауб, а теперь Бассерманн!

Она формировала в себе профессиональные привычки, к чему ее превосходно подготовило материнское воспитание, а усердие, о котором она писала в школьном памятном альбоме, оказалось совсем не пустым словом. Это было еще далеко не ее счастье, и ей еще предстоял долгий путь, но и достаточно длинную дорогу она уже прошла. Дочка полицейского водила компанию с Шекспиром, Клейстом, Ведекиндом, Мозмом и (что вызывало в ней, наверное, еще больший трепет) с Бергнер, Штрауб и Бассерманном. Звуки, которые теперь она слышала чаще всего, были уже не попреками Жозефины фон Лош, а шорохами гримерной.

Жозефина, вероятно, крайне неодобрительно относилась к работе Марлен в кабаре, но Рейнхардт был «культурным» кумиром. Кроме того, движение Марлен по жизни было слишком быстрым, чтобы за шумом событий можно было расслышать недовольное ворчание матушки. Марлен к этому времени нашла сторонника и в собственном семействе. Дядюшка Вилли полюбил театр больше, чем когда-либо прежде. Раньше ему нравилась оперетта имперской эпохи. Теперь ему импонировала нагловатость ревю республиканского времени. Ему нравилась музыка, современный дух, люди. Он все еще продолжал давать рекламу, чтобы привлечь актеров, устраивал для них вечеринки и половину его виллы на Лихтенштайнераллее ныне занимал один из них — Конрад Фейдт, прославившийся как исполнитель роли сомнамбулы по имени Цезарь в фильме «Кабинет доктора Калигари». И Дядюшка теперь приобрел новую и весьма эк-

зотическую связь не с чем-нибудь, а с самим Голливудом. Дядюшка Вилли женился.

Его невестой была красивая полька по имени Марта Хелена, прозванная Жоли («веселая»). Он познакомился с ней на приеме в честь бывшего кронпринца, где отсутствие коронованных особ восполнялось толпой «шикарных» приглашенных. Жоли получила одно из них вместе с неким мистером Мак-Коннеллом, своим мужем. Он рекламировал «Дьявольское колесо» в луна-парке. Дядюшка начал подумывать о том, как бы перехватить Марту у американца. Он, попыхивая своей папироской, сделал предложение, и прелестная гостья из Голливуда сделалась фрау Фельзинг с такой скоростью, по сравнению с которой скорость «Дьявольского колеса» показалась бы черепашьям шагом.

Они поженились, когда Марлен еще жила в Веймаре, а в 1922 году у них родился сын Хассо, которому дали и второе имя — Конрад, передававшееся по наследству в семействе Фельзингов.

Жоли Фельзинг была эмансипированной женщиной. На год старше Марлен, она сразу же сделалась для нее скорее подругой, чем теткой. Она говорила на своем родном польском, великолепно владела немецким, научилась смешному голливудскому диалекту английского языка, по-французски не говорила вовсе, но достигла высот красноречия в языке обольщения. Марлен находила ее восхитительной, а Жозефину Фельзинг Дитрих фон Лош она по понятным причинам ужасала. Экзотичная юная Жоли могла позволить себе не обращать внимания на неодобрительные взгляды Жозефины, ибо очаровательная пришлица из Голливуда благодаря замужеству сделалась главной женщиной в семействе Фельзинг.

Свободная от предрассудков Жоли бросала вызов всем юнкерским ценностям, за которые стояла Жозефина. Жоли являла собой новый тип женщины, блистающий драгоценностями феникс, восставший из пепла великой войны. Не малышка из джаза, а женщина из джаза! Это проявлялось во всем: в ее манерах, одежде, стиле, свободной и легкой жизни. Марлен, вероятно, не заметила революций и переворотов послевоенных лет, но она не могла не заметить Жоли и ее притягательную театральность, делавшую эту женщину такой похожей на звезду.

Жозефина получила пятую часть от доходов фирмы Фельзингов (безжалостно пожираемых инфляцией), а Жоли — Дядюшку Вилли и драгоценности. Те, которые ей не подошли, она раздала друзьям, чтобы они смогли выпутаться из долгов. Жоли одевалась в соболиные и лисьи меха и носила тюрбаны, украшенные драгоценностями. Она одалживала меха Марлен, когда визит или интервью требовали от девушки особого шика. Жоли была новой, как неон, и древней, как Ева.

Марлен переехала из дома в гостиницу, где ее ежевечерние приходы и уходы (и взятый напрокат гардероб) были предметом зависти и догадок молодых актрис. Грета Келлер (позже известная певичка) жила на противоположной стороне улицы и часто видела, как Марлен приезжает на роскошных лимузинах и в не менее роскошных туалетах, явно не из ренхардтовских костюмерных. Грета Мосхайм поражалась ее «изысканным чулкам и великолепным туфлям на высоких каблуках». Она говорила, что «Марлен могла потрясти вас своим видом в семь часов утра». Уже тогда у актрисы было стремление диктовать моду — экс-

центричную, скандальную и высокую. Она будет утверждать ее с экрана. Ни одна другая женщина той эпохи не была так привержена моде и не получала от нее такого наслаждения, как Марлен. И бесконечное разнообразие ее нарядов дополнялось тем, что она заглядывала в чемоданы Жоли и копалась в ее мехах, тюрбанах и драгоценностях.

Она заказывала в фирме Дядюшки Вилли ожерелья и браслеты, в которых каждый третий бриллиант был ненастоящим. Жоли отращивала длинные ногти — Марлен начала подражать ей, и ее короткие пальцы стали выглядеть изящнее. Жоли была идеалом обольстительности и стиля. Марлен говорила о ней как о самой красивой женщине, которую она когда-либо видела.

То, что жизнь Марлен Дитрих оказалась связанной с кино, не было случайным даром судьбы — это было неизбежно. Ведь она была буквально помешана на кино с самого детства. Вероятно, она пыталась попасть в этот мир еще до прихода в театр. Очевидно, она участвовала в кинопробах. Дядюшка Вилли и Жоли вращались в среде людей кино, а те, кто «вращаются», могут при случае замолвить словечко.

Марлен допекала Дядюшку Вилли просьбами представить ее своим друзьям из мира кино. Она приглашала их (через него) на свои выступления, где исполняла «Голубку» на скрипке. Она, по словам дяди, «сходила с ума по кино» и была убеждена, что ее будущее связано с экраном. В конце концов Дядюшка Вилли уступил ее мольбам и позвонил сотруднику студии «Декла» Хорстманну, упросив его устроить кинопробу для племянницы.

Хорстманн поручил провести пробу оператору-эмигранту из Венгрии (позже он был журна-

листом в Англии и США) Штефану Лоранту. Тот был явно недоволен: охота ли после долгого съемочного дня оставаться на застекленной съемочной площадке, которая превращалась в самый настоящий парник?

В конце изнурительного, жаркого дня к Лоранту подошла девушка, подвижная как ртуть, истинный вихрь энергии. Мрачный и подавленный оператор безуспешно пытался отговорить этот «ураган энергии» от бесполезных попыток.

— Вы обещали сделать пробу, — умоляла Марлен, и Лорант понял, что она «готова ждать до полуночи, если понадобится». Он хотел все-таки получить ответ на вопрос, почему она так настойчива, и гостя ответила ему с бравадой в голосе:

— Потому что... я рождена для этого.

Лорант не стал возвращаться в застекленную «душегубку» студии, а установил камеру снаружи. Он счел, что находившаяся рядом изгородь — самая подходящая вещь для съемки, и велел Марлен взбираться на нее, слезать, перепрыгивать, проползать под ней. Дочь «хорошего генерала» послушно выполняла все команды.

«Марлен пришлось раз пятнадцать влезать на изгородь, спрыгивать с нее и при этом смеяться, плакать, гримасничать, вопить, хныкать, — вспоминал Лорант. — И она не возражала. Она соскакивала с изгороди и прыгала в канаву, скакала на одной ножке и на обеих и кричала от радости... Она поворачивала голову, словно манекенщица на демонстрации мод. Когда же она встречалась взглядом с объективом кинокамеры, ей хотелось смеяться. Но Марлен поджимала губы».

Все это увлекало и очаровывало начинающую актрису. Коллеги Лоранта по фильму, который он

снимал, оказались невольными зрителями ее свободных импровизаций перед камерой, то есть у нее была аудитория.

Позже Лорант с усмешкой вспоминал, как «хорошо они все посмеялись, просматривая проявленные кадры этой кинопробы». В итоге получилось, что девушка, очень милая в жизни, на этих кадрах выглядела отталкивающе непривлекательной: широколицая, с невыразительными глазами и неуклюжими движениями. Вывод был единодушным: нет никаких признаков таланта!

Но на самом деле вывод был не таким уж единодушным. Фильм, который тогда снимал Лорант, назывался «Битва за себя» («Struggle For Myself», «Der Kampf um's Ich»). В нем были заняты Ольга Чехова, тогдашняя звезда, и молодой популярный актер Вильгельм Дитерле, работавший у Рейнхардта. За год до этого он играл в «Юлии Цезаре», поставленном самим Рейнхардтом.

Дитерле был в числе зрителей первой кинопробы Марлен в тот жаркий и душный день и просматривал отснятый материал позже. Он очень любил кино, но его страшно не удовлетворяло собственное творчество и игра многих других киноактеров. Он подумывал стать сценаристом и режиссером. В то время, когда Марлен бегала, прыгала и принимала всевозможные позы перед камерой Лоранта, Дитерле размышлял, где бы найти деньги для своего первого фильма, в котором он выступал в качестве сценариста, режиссера и исполнителя главной роли. В Марлен он увидел не неуклюжую и комичную девицу, которая так рассмешила Лоранта, а идеальную инженю для своего дебюта.

«Многие несут свои мечты за собой, другие — перед собой, — размышлял Дитерле. — Марлен

несла их над собой, и они окружали ее, подобно нимбу.

Марлен уговаривала Дядюшку Вилли представить ее кинорежиссеру Георгу Якоби, который в то время работал над комедией о младшем брате Наполеона. Дядюшка попросил приятеля дать Марлен хоть какую-нибудь роль, чтобы у нее развеялись все честолюбивые иллюзии.

Георг Якоби неплохо разбирался в актрисах (у него была склонность часто жениться на них), и он предложил Марлен сыграть горничную главной героини, которую играла Антония Дитрих (не родственница и не бог весть какая актриса). Настоящей звездой в этом фильме был популярный Гарри Лидтке, исполнявший роль Дона Хозе в «Кармен» Любича, где заглавную роль играла Пола Негри.

Название фильма постоянно менялось. Он назывался то «Таковы мужчины», то «Маленький брат Наполеона», то «Маленький Наполеон». Название, к сожалению, не прибавляло ленте достоинства. Однако один берлинский критик нашел его «очень забавным» и не лишенным «технической утонченности». Фильм так и не пошел в Америке, и сама студия УФА была распущена в ноябре 1922 года, вскоре после завершения съемок «Маленького Наполеона». Это задержало выход фильма на экраны.

Позднее Марлен подчеркнуто отрицала, что она снималась в фильмах, подобных «Маленькому Наполеону». А когда отрицать было невозможно, то говорила, что ее участие в них ограничивалось появлением с подносом в руках и фразами: «Лошади поданы» или «Ваш кофе».

Говорят, увидев себя впервые на экране, Марлен с ужасом воскликнула:

— Я похожа на волосатую картофелину!

Она, скорее, напоминала энергичную черепаху, голова которой высовывается из панциря, состоящего из накрахмаленных одежд, и вертится в неопишемом восторге. Она еще не знала, каким может быть лицо на экране. Мы видим круглое и невыразительное яблоко вместо лица. Она еще не знала, какой преувеличенной может предстать ее радость на экране, если стоять прямо перед камерой. Марлен выглядит неуклюжей, хихикающей дурочкой. Она скоро все это узнала. Но с самого начала в ней не было того, что испытывают новички, — страха. Ее переполняла уверенность в себе, буквально переливаясь через край, как бы глупо это ни выглядело на отснятых кадрах. Она из всех сил старается, но роль горничной не делает актрис звездами. «Думаю, что Якоби был влюблен в нее, хотя и не уверен. В любом случае его интерес к ней был слишком очевиден, чтобы ускользнуть от нашего внимания», — вспоминал один из участников съемок.

Вполне вероятно, что Якоби поощрял эту ее эмоциональную избыточность. Он был совсем не похож на Рейнхардта. Он работал в кино до шестидесятых годов, но никогда не поднимался выше уровня обычного профессионального режиссера коммерческих фильмов. Его творческая карьера достигла своего апогея в 1923 году, когда он снял Эмиля Яннингса в роли Нерона в итальянском киноварианте «Камо грядеши?» Если Дядюшка Вилли пытался рассеять иллюзии Марлен, связанные с кино, то он добился прямо противоположного.

От «Маленького Наполеона» Марлен вновь возвратилась к Рейнхардту. Вильгельм Дитерле уви-

дел ее в нескольких мелких ролях. Она осталась у него в памяти, благодаря «ауре» личной исключительности, которая всегда ее окружала.

— Я взял одну из чудесных толстовских сказок, — рассказывал Дитерле, — и мы начали работу. У нас не было денег. И нас было всего четверо или пятеро очень молодых, революционно настроенных энтузиастов, последователей Рейнхардта, которым хотелось создать что-то свое, отличное от всего остального. И мы сделали это. Оно не принесло нам денег, но это был интересный эксперимент.

Сказка Толстого по сути была вариацией на темы притчи о добром самаритянине и называлась «Человек у дороги». Марлен играла инженерю с косичками. Ее волосы были убраны назад и обнажали очаровательную симметрию лица. Ей нравилось играть инженерю, и она долго считала это своим амплуа. Но, по крайней мере, у Толстого и Дитерле ее косички и юбки в сборку были вполне уместны. «Человек у дороги» снимался в основном на натуре при естественном освещении. Марлен впервые участвовала в платной рекламе и впервые удостоилась отзыва критики.

В одном обзоре ее называли «симпатичной», в другом — «поверхностной», но все-таки ее заметили. Главным для Марлен было то, что Дитерле, уважаемый и известный актер, признал в ней талант. Рядом с ней играли опытные профессионалы рейнхардтовской школы. Для Дитерле это был дебют в его режиссерской карьере, которая приведет его в Америку, где он, став Уильямом, снимет «Жизнь Эмиля Золя», «Хуарес», «Горбун собора Парижской Богоматери» и «Портрет Дженни».

Будучи первым кинорежиссером, снимавшим

Марлен, Дитерле мог рассчитывать на честь «первооткрывателя» ее таланта, но он никогда на это не претендовал. Возможно, и он, и она рассматривали «Человека у дороги» как первый юношеский опыт, который лучше было бы не вспоминать. Двадцать лет спустя он снимал ее на студии МГМ в фильме «Кисмет»^{*}.

То, что «Человек у дороги» прошел почти незамеченным, не обескуражило Марлен, так как к тому времени, когда фильм вышел на экраны, она сделала одно очень важное для себя открытие.

Этим открытием был Рудольф Зибер.

...

Блондин с карими глазами, он был очарователен, ярок и тщеславен. Слухи о его любовныхключениях возбуждали интерес женщин и придавали его личности романтическую ауру.

В 1922 году Зибер работал ассистентом у режиссера Джо Мая, которого голливудский журнал «Вэрайети» ставил рядом с Любичем. Руди раздавал эпизодические роли в грандиозных постановках Мая. Он был помолвлен с дочерью режиссера, прелестной блондинкой Евой Май, которая уже стала почти кинозвездой.

«Трагедия любви» должна была стать дорогой четырехчасовой престижной картиной с участием Эмиля Яннингса и Мии Май, супруги продюсера-режиссера, чье присутствие в этом и многих других фильмах помогало находить деньги на их создание.

Сделать Руди Зибера ответственным за подбор девушек для эпизодических ролей означало впустить лису в курятник, и Марлен вместе с Гре-

^{*} Кисмет — рок, судьба (араб.).

той Мосхайм начали спешно «чистить перышки» и «кудахтать» в надежде быть обнаруженными «лисой».

Девушки Рейнхардта (и множество других) выстроились в очередь перед студией Джо Мая на Вейсензее неподалеку от Берлина. Так случилось, что первоначальный отбор проводил не Руди Зибер, а тот самый участник съемок «Маленького Наполеона», который заметил «флирт» Марлен с режиссером фильма. Его звали Фриц Мауришат, и он рассказывал: «Очередь претенденток на роли в "Трагедии любви" вытянулась вдоль всего коридора и вниз по лестнице. В этой очереди находилось маленькое, хрупкое создание в широкой пелерине, выглядевшей почти как negligé. Несмотря на это более чем открытое одеяние, ее легко можно было не заметить, так как большинство девушек делали все возможное, чтобы привлечь мое внимание навязчивой демонстрацией своей груди и ног... Она же просто держала на поводке щенка... Марлен взяла его на руки... и подошла к моему столу. И в ее движениях было что-то такое, что заставило меня прошептать: "О Боже! Как она привлекательна!"»

«Марлен была мила и оригинальна, — вспоминала Май. — Она была совершенно неотразима для мужчин. Повсюду появлялась с моноклем и в боа или иногда в мехах из пяти рыжих лисиц. В других ситуациях на ней были волчьи шкуры, такие, которые стелят на кроватях. Она была настолько своеобразна, что прохожие на улицах Берлина следовали за ней по пятам; они насмеялись над ней, но не могли при этом противиться ее очарованию».

О ней заговорил и Руди Зибер. С Джо Маем.

Они взяли ее на эпизодическую роль девушки на вечеринке в казино, слегка потускневшего осколка «jeunesse doree» («золотой молодежи» — франц.). Зибер, кроме того, помог ей получить и настоящую роль. Это было, конечно, нечто незначительное, если принимать во внимание масштаб четырехчасового киногоганта, действие которого разворачивалось от Парижа до Ривьеры и до заснеженного Севера. То, что Руди заметил в ней, по мнению Мии Май, сводилось к тому, что взгляд этой девушки («те глаза») как бы говорил ему: «Ты будешь отцом моего ребенка».

Съемки той части фильма, в которой была занята Марлен, проходили в конце 1922 года, когда вечерами она играла в театре, «перелетая» от одной роли к другой. Она ухитрялась сочетать съемки днем со спектаклями по вечерам, а все это — с постоянным преследованием «человека, за которого она хотела выйти замуж» (так она говорила о нем Жозефине).

По ее словам, она «была безнадежно влюблена и подавлена». Марлен работала за столиками казино на съемочной площадке, намеренно заостряя порочные стороны Люси, возлюбленной адвоката. Она преследует его по телефону просьбами найти для нее местечко на суде над убийцей, которого играл Эмиль Яннингс. Эта сцена стала одной из самых важных в фильме (хотя и не кульминационной, как обычно говорят). Роль Люси была очень мелкой ролью «надутой молоденькой мегеры». Героиня Марлен дополняет кадры в зале суда грубоватой сексуальной привлекательностью, флиртуя со вторым адвокатом и тем поддразнивая своего любовника. Зибер предложил Дитрих воспользоваться моноклем, чтобы выделять-

ся в толпе, как она умела делать это на улицах Берлина.

«Трагедия любви» вышла на экраны США в 1926 году под названием «Месть апаша». Надежались, что фильм будет иметь успех благодаря всемирной популярности Эмиля Яннингса. Фильм был сокращен на две трети. Из него была совершенно исключена история Мии Май — главнейшая сюжетная линия, кульминация и суть той «трагедии», о которой говорилось в названии. В американском варианте ленты все сосредоточилось на Яннингсе, парижском «апаше» (в Париже развивалось и основное действие фильма).

Судьба улыбнулась Марлен: ее роль сохранилась благодаря тому, что она была занята в сценах в казино (которые непосредственно вели к убийству, совершенному героем Яннингса) и в эпизодах в суде. Позже была сделана другая версия этого фильма, где первое появление актрисы на экране предваряет заставка: «Марлен Дитрих». Это сделано потому, что без такой надписи актрису узнать невозможно.

Здесь она больше похожа на откровенную шлюху, чем на «картофелину». В отдельных кадрах ее лицо напоминает тот образ Марлен Дитрих, к которому мы так привыкли, но в этом фильме оно еще слишком подвижно и полновато. Она неприятно манерна и суетлива. Она еще не представляет, как ее движения и лицо выглядят на экране. «Маленький Наполеон» еще не вышел, а до «Человека у дороги» оставалось еще несколько месяцев.

Марлен завершила свою работу в «Трагедии любви» и продолжала играть в театрах и у Руди. В своих воспоминаниях она рассказывает о целомуд-

ренном романтическом ухаживании, помолвке, бракосочетании. На ней был миртовый венок, а приглашенные гости разбрасывали рис.

Но жизнь — это не кино. Марлен и Руди встретились в конце 1922 года, а поженились 17 мая 1923 года. Брак был зарегистрирован в пригороде Берлина, в Фриденау. На гражданской церемонии свидетелями были мать Марлен и торговец Рихард Нойхаузер — вероятно, поклонник Жозефины. Марлен поставила в документе свое полное имя — Мария Магдалена Дитрих.


Руди представлял собой мужчину, в котором воплощался ее эталон. Он с первых же дней стал для нее горячо любящим мужем, на уравновешенность и надежность которого она могла положиться до последних дней его жизни. Любой, кто видел их вместе даже полвека спустя, не мог усомниться в том, что она глубоко уважала супруга, доверяла ему как своему наставнику, советчику, другу и помощнику даже тогда, когда он перестал быть ее возлюбленным.

Ева Май, бывшая невеста Руди, не разбрасывала рис на венчании Зибера. Вместо этого она попыталась вскрыть вены, а в следующем году покончила с собой, выстрелив в сердце, разбитое изменой Руди.

IV

«ИДЕАЛЬНАЯ ПАРА»

1923 – 1927

 медовый месяц Марлен подписала театральный контракт с Карлом Майнхардом и Рудольфом Бернауэром. Эти господа были конечно, на десять голов ниже Рейнхардта, но имели театры, в которые надо было звать зрителей. Марлен отчасти выполнила эту миссию, играя в трагикомедии «Между девятью и девятью».

Молодая чета Зиберов ненадолго рассталась: Марлен в июле поехала к морю на съемки фильма «Прыжок в жизнь», где ей дали роль красотки с пляжа. В рекламе ее представляли как «девушку на пляже», но ей пришлось также быть и «девушкой в цирке». Неприсяжная лента (продюсер — Эрих Поммер) давала Марлен заработок.

В сентябре она вернулась на сцену и играла в пустяшном фарсе «Мой кузен Эдуард», который, однако, радовал Берлин целый год. Марлен же оставила этот спектакль значительно раньше. Она отдала предпочтение «Сну в летнюю ночь», где сыграла роль Ипполиты. О Марлен начали писать в прессе. И первым ее рецензентом стал внушавший суеверный ужас берлинский театральный

критик Альфред Керр. Он ставил перед каждым абзацем римские цифры, словно писал на табличках. Но тут критик спустился с олимпийских высот ради вполне земных рассуждений о «плоти Ипполиты».

И «плоть Ипполиты» в этот первый год замужества Марлен довольно часто представляла на всеобщее обозрение. В «Пробуждении весны», пьесе Веденкинда о подростковой сексуальности (долгое время находившейся под запретом цензуры) она играла распутную школьницу. В пьесе Бьернсона «Когда зацветает новая лоза» — просто очень темпераментную школьницу. В мольеровском «Мнимом больном» — горничную, но французскую, а уж берлинцам-то не надо было объяснять, что это значит.

Примечателен диапазон ее ролей: от школьницы до амазонки, от Шекспира до Мольера. Эти роли требовали выносливости, поддерживали ее форму. Она была на виду и имела кое-какие деньги.

Марлен и Руди поженились в ту пору, когда, казалось, инфляция достигла своего пика, но к ноябрю 4,2 триллиона марок стали равны одному доллару. Бумажные деньги продавали на вес. К счастью, пятилетняя инфляционная лихорадка прекратилась, когда американский план Доуза просто обкорнал все нули (целую их дюжину), сведя обменный курс к 4,2 маркам за доллар. Наступила эпоха «золотых двадцатых».

Она наступала и для Марлен. Не прошло и двух лет после ее провала в роли Маргариты, а ее послужной список уже включал десяток театральных постановок и четыре фильма. Наступало время заняться творчеством несколько иного рода.

Марлен Элизабет Зибер родилась 13 декабря 1924 года, за две недели до того, как Марлен исполнилось двадцать три года. Малышку дома называли Хайдеде, а мама прозвала ее «чудом».

Роды были трудными, и Марлен пришлось восстанавливать силы. Жили Зиберы в новой квартире на Кайзераллее неподалеку от дома Жозефины фон Лош. Марлен кормила дочь грудью. Поскольку родители работали, то Хайдеде понадобилась няня.

Ребенок стал осью, на которой вращалась семейная карусель. Марлен изливала на Хайдеде всю любовь, на какую только была способна, и получала огромное наслаждение от своей новой роли — роли матери. Даже сделалась сентиментальной. Но осталась и прагматичной... «Маленькие дети — маленькие заботы, большие дети — большие заботы», — говаривала она частенько, цитируя старую немецкую пословицу. До больших забот было еще далеко, но материнство пробудило в ней такие чувства, которые стали неотъемлемой частью ее артистического образа. Единственной ролью в кино, которую она сама для себя сочинила, была роль матери, жертвующей собой («Белокурая Венера»). В ее музыкальном репертуаре песенки о любви чередовались с колыбельными. Но только Марлен удавалось так сочетать материнское с эротическим, Марию — с Магдалиной.

Но славы не добьешься, сидя у колыбели. По Берлину разносится новость о молодой шведской актрисе Грете Гарбо, снявшейся в фильме «Безрадостный переулочек». Новую звезду перехватил и увлек за собой в Голливуд некто по имени Луис Б.Майер. Подобные новости способны были пробудить честолюбие даже в груди, которая выкар-

мливала «чудо» по имени Хайдеде. К марту, когда дочке исполнилось три месяца, Марлен занялась поисками работы.

Во время посещения одного из ночных клубов вместе с Руди она поразила воображение ассистента режиссера Э.А.Дюпона своими «ножками, ее божественными ножками». Дюпон в то время был занят фильмом «Варьете» с Эмилем Яннингсом и Лиа де Путти, действие которого в основном проходило в «Винтергартен» — берлинском ночном клубе, театре и цирке. Ассистент «открыл» Марлен и ее ножки. Само совершенство — ножки Марлен на трапеции!

Дюпон на это презрительно усмехнулся. Он видел актерские работы Марлен и заявил, что единственная роль, в которой он хотел бы использовать Марлен, уже «играется» для Руди. Возможно, она и талантлива, но у нее пока еще «не было случая это доказать». Он снисходительным тоном заметил своему ассистенту: «Может быть, когда-нибудь вы дадите ей шанс, если найдется маленькая роль для “мини-вамп” с красивыми ногами».

Высокомерное замечание Дюпона кратко выразило ту проблему, которая будет мучить Марлен на протяжении всего десятилетия. Она была слишком красива, слишком энергична, слишком напоминала «девушку с Курфюрстендамм», и ее не принимали всерьез как актрису.

Вокруг нее кружили слухи. Эти глаза, эти ноги, этот голос, эта одежда (и драгоценности, взятые напрокат у Жоли) — все делало разговор о ней неизбежным. Редактор газеты «Берлинер цайтунг» увидел ее однажды в кабаре и был так потрясен, что написал о ней очерк, воспользовавшись псевдонимом, к которому больше никогда не прибегал, ви-

димо, потому, что впоследствии ни разу не испытал подобного потрясения. Великий художник «Сецессиона» Макс Либерман, уже семидесятилетний старик, заметил ее идущей мимо «Римского кафе» подобно героине Отто Дикса. Либерман повернулся к своим спутникам и со вздохом произнес: «О, если бы я был на пятьдесят лет моложе...»

Марлен передала Хайдеде на попечение Жозефины, а господа Майнхард и Бернауэр передали свои театры продюсеру Виктору Барновскому. Он вслух выразил сложившееся уже мнение о Марлен. Она была «очень молода, потрясающе свежа, элегантна, исключительно хороша собой и слегка загадочна, но совершенно не имела ни малейшего представления о множестве своих преимуществ, за исключением, наверное, ног». Она была, по словам Барновского, «слишком красива». Элизабет Бергнер, работавшая тогда у Барновского, как-то «промурлыкала»: «Если бы я была столь же хороша, как Дитрих, я бы не знала, с какой стороны раскрыть свой талант».

Через три месяца после того, как Дюпон с ходу отверг ее, Марлен получила «компенсацию» в виде «Манон Леско». Съемки начались в июне, и фильм обещал быть не хуже, чем «Трагедия любви». Главную роль исполняла Лиа де Путти (только что снявшаяся в «Варьете»); художником пышных декораций и костюмов был Рауль Лени; режиссером-постановщиком — крупный деятель немецкого кино тех лет, ныне совершенно незаслуженно забытый, уроженец Чикаго Артур Робинсон.

О «Манон Леско» обычно пишут как о фильме, в котором Марлен сыграла еще одну свою эпизодическую роль, но на самом деле она исполнила в нем вторую по значимости женскую роль. Миш-

лин — парижская куртизанка, ветреная, кокетливая и презрительно относящаяся ко всему, кроме своего очарования. После родов Марлен несколько похудела и стала напоминать ту Дитрих, какой она придет к своей славе. Ее игра еще не производит достаточно глубокого впечатления, но в фильме есть моменты, где Марлен удивительно красива.

И ее красота привлекла внимание критиков. Один из них отметил «исключительно красивую Марлен Дитрих, вызывающую желание видеть ее еще и еще»; другому показалось, что Марлен Дитрих «уже способна играть и более крупные роли». Однако значительные роли выпали на долю и без того уже достаточно известной Лиа де Путти, приглашенной в Голливуд (на студию «Парамаунт»), высоко взлетевшей на трапеции из «Варьете». Ее пригласили после того, как в кинотеатре «Паласт» студии УФА, самом большом кинотеатре в Европе, прошла премьера «Манон Леско». Продюсер фильма Поммер и художник Лени также отправились в Голливуд и присоединились там к немецкой колонии, которую возглавлял Эмиль Яннингс.

«Манон» последовала за своими создателями в Америку. Журнал «Вэрайети» нашел Лиа де Путти менее впечатляющей, нежели Владимира Гайдарова в роли ее возлюбленного де Грие. Автор статьи в «Вэрайети», по-видимому, плохо представлял себе суть сюжета фильма. После краткого обзора трагических событий, в нем изображенных, критик успокаивал читателя: «Но все не столь печально, как может показаться. Все хорошо повеселились и получили свою долю удовольствий. И хотя любовники частенько попадали в переделки, но малыш де Грие нацеловался вдовость! И как! И куда!»

Как ни странно, но рецензент «Вэрайети» не сделал ошибки в имени Марлен.

• • •

Возможно, она тоже уехала бы в Голливуд, если бы ее кто-то туда пригласил, или в любое другое место, где была бы интересная работа. Знакомый образ Марлен того периода — беспыльной малышки из джаза — оставляет за скобками ее честолюбивые устремления. О них складывается неверное представление и из письма тому самому доктору Левину, с которым она делилась своими горестями, когда жила в Веймаре и когда сплетни еще причиняли ей боль. Учеба у Рейнхардта не сделала из нее звезду, но наделила профессионализмом, который далеко превосходил требования ночных шоу. Поразительно то, что Марлен все еще мечтала стать серьезной актрисой. Незадолго до рождения Хайдеде ее пригласили в новаторскую театральную труппу во Франкфурте, которую возглавлял Рихард Вайхерт. Она жаловалась доктору Левину, что множеством нитей привязана к Берлину и тем бульварным постановкам, в которых ее занимали по условиям контракта, подписанного ею с Майнхардом и Бернауэром вскоре после замужества.

Передача театров Барновскому предоставила «слишком красивой» Марлен полную свободу. Барновский стремился стать новым Рейнхардтом, хотя таланта Рейнхардта у него не было. Зато у него были звезды Рейнхардта. И пока Волшебник пребывал в Вене, Барновский собрал великолепную компанию из Элизабет Бергнер, Вильгельма Дитерле, Фрица Кортнера и лучшего друга Руди (крестного отца Хайдеде) Рудольфа Форстера.

Марлен попыталась еще разок воспользоваться своим очарованием, но на этот раз сработала ставка на Форстера. Барновский признавал, что «Марлен душою и телом окунулась в работу», но его беспокоило то, что она считала себя трагической актрисой и ни при каких обстоятельствах не желала оставаться инженером. Этот взгляд Марлен на себя никак не сочетался с ее вольным поведением на вечеринках и манерой появляться на улицах в виде персонажа, сошедшего с портретов Тулуз-Лотрека.

В сентябре состоялась премьера «Назад к Мафусаилу» Джорджа Бернарда Шоу. Часть первая игралась в одном театре, а часть вторая репетировалась, а затем была показана в ноябре в другом театре. Марлен участвовала в обеих. В грандиозной пьесе Шоу играли Вильгельм Дитерле в роли Каина, Фриц Кортнер (Конфуций и Наполеон), великая Тилла Дюрье (Лилит и дельфийский оракул) и Марлен в роли Евы.

Барновский продолжал держать ее на этой роли, совершенно игнорируя мольбы о том, чтобы ей дали роль трагическую или роль девственницы. В феврале 1926 года он «отослал» ее из Эдема в Венецию — в сатирическую пьесу «Дуэль на Лидо» с участием Рудольфа Форстера, Фрица Кортнера и молодой актрисы Люси Маннгейм.

В спектакле был занят и актер Файт Харлан. Став любимым кинорежиссером доктора Йозефа Геббельса, Харлан поставил фильм «Еврей Зюсс» по роману Л.Фейхтвангера. Это творение Харлана оказалось самым известным антисемитским фильмом за всю историю нацизма. Позже Харлан утверждал, что его заставили снять фильм, но документы свидетельствуют, что он сам хотел зани-

маться этой лентой. «Дуэль на Лидо» стала своеобразным маленьким снимком будущего Германии: автор Ганс Рейфиш оказался в изгнании и работал преподавателем в Нью-Йорке; весьма популярный режиссер-постановщик пьесы Леопольд Йесснер закончил свой творческий путь завитом у Вальтера Вангера в Голливуде; Фриц Кортнер и Люси Маннгейм покинули страну; Рудольф Форстер, лучший друг Руди и крестный отец Хайдеде, счел, что произвел на Голливуд и Бродвей недостаточное впечатление, и возвратился в Берлин «впечатлять» новых хозяев Германии; Файт Харлан стал почитаемым нацистским режиссером.

«Дуэль на Лидо» была очень современной пьесой, даже для 1926 года. Марлен нагло порхала в шелковом пляжном костюме, тапочках и монокле, представляя француженку, которая отдыхает на Лидо и охотится за мужчинами. Этот тип женщин имел специфическое название — «gag-soppe»*. Их было так много в Берлине, что один еженедельник возопил: «Довольно наконец!» — обращаясь своим заголовком к девицам подобного сорта. Для Марлен же это стало далеко не последним случаем появления на публике в нижнем белье.

Критики писали, что костюм не сумел скрыть ее «милой женственности» и «ее нахальная, острая на язык дерзость» воплощала «беспечную мораль современных молодых женщин». Один из рецензентов отметил, что она играла не «демонически-экстатически», а «с ледяной холодностью».

Вслед за этим она играла в салонной комедии «Рубикон», которую ставил для Барновского известный режиссер Ральф Артур Робертс (с ним

* Мальчик женского пола (франц.).

она работала над пьесой «От девяти до девяти»). Лучший отзыв об ее игре в «Рубиконе» принадлежал Дядюшке Вилли; это была его любимая роль. Кроме того, там она в восьмой раз сыграла французенку. В ней было что-то экзотическое, далеко не девственное и не трагическое, нечто такое, что с каждым днем проявлялось все больше и больше.

...

Руди же теперь работал в Берлине у бывшего венгерского журналиста, ставшего продюсером и режиссером, — Александра Корды. Джо Май удался от дел (и от Руди) после самоубийства дочери. Руди перепадало кое-что от той великосветской жизни, которую вел Корда, а Марлен курсировала между ролями в театральных спектаклях и эпизодами в кино, которые подыскивал для нее Руди. Она получила маленькую роль в «Современной Дюбарри» Корды, где в главной роли выступала Мария Корда (супруг заимствовал у нее фамилию). Фильм получился настолько тяжеловесным, что затонул подобно камню в омуте. Марлен, в афишах значившаяся как Marlaine (возможно, потому что это выглядело «по-французски»), играла роль парижской прожигательницы жизни, испорченной, капризной и слезливой; в истерике она разрывала носовой платок в клочья. Отзывы в прессе гласили: «Оформление фильма более интересно, чем сам фильм».

У Marlaine в фильме было четыре коротких эпизода. Марлен слишком оживлена, но смотрится она более современно, чем главная героиня. Кроме того, она привлекательнее, чем это требуется от исполнительниц эпизодических ролей. Статья в «Берлинер цайтунг», которая, как пред-

полагалось, должна быть посвящена звезде, начинается словами: «Восхитительная Марлен Дитрих пробегает между столиками в горностаевой накидке...»

Автор этого отрывка — в прошлом оператор — Стефан Лорант теперь писал для главной берлинской ежедневной газеты. Когда Мария Корда прочла о «восхитительной Марлен Дитрих», она пощечиной смахнула улыбку с его лица. Это вина типографии и его недоброжелателей, запротестовал автор, и, вполне вероятно, не лгал, так как по-прежнему продолжал пророчествовать, что у Марлен нет будущего в кино.

Усталый венгр Александр Корда посоветовал жене Руди отправляться домой и печь пироги, подобно любой добропорядочной *hausfrau**. Он доживет до того дня, когда ему придется раскаяться (и расплатиться) за этот совет.

Все пироги, которые когда-либо выпекала Марлен, предназначались для Хайдеде. С Руди они обычно обедали в ресторанах и клубах. Они продолжали «поднимать температуру» берлинской ночной жизни своими прогулками, которые финансировались работой в таких фильмах, как «Мадам не нужно никаких детей», еще одной французской салонной комедии Корды, где Марлен была статисткой в танцевальных сценах. Такую же незначительную роль она исполняла в фильме Корды «Партнер моей жены» (в Англии шел под названием «Безумный танец»). Над этим фильмом вместе с ней работал парижский фотограф Александр Шура, ставший позднее известным. В то время он очень подружился с Марлен и Руди. Шура навсегда запомнил эту кар-

* Домохозяйке (нем.).

тину. Его дружба с Марлен прервалась из-за того, что на съемках он познакомил Руди с русской танцовщицей Тамарой Матуль.

Марлен тоже знала Тамару Матуль. Ее настоящее имя — Николаева. Она была на несколько лет моложе Марлен. Обе девушки, вероятно, танцевали вместе на сценах кабаре и ревю. Вскоре их пути вновь пересеклись, когда Марлен получила главную роль в популярном мюзикле, а Тамара оставалась просто девушкой из шоу. Она проводила время за кулисами, болтая с Руди, а Марлен на сцене зарабатывала славу звезды.

Так или иначе, а Руди встретил бы Тамару. Но брак без лишних условностей — это ведь все-таки брак. Существует распространенное мнение, что мелкие роли для Марлен у Корды Руди отыскивал, чтобы оплачивать вечера с шампанским. Может быть и так, но все-таки одним из главных мотивов, побуждавших Марлен сниматься в этих неприязнительных ролях, была возможность следить за отцом Хайдеде...

Одновременно со съемкой эпизодов у Корды Марлен была занята еще в двух фильмах. В одном из них она исполняла одну из главных ролей. Первая картина («Выше голову, Чарли») — комедия. Оба фильма снимал Вилли Вольф. Это был взгляд на секс в эпоху джаза: ведь тогда сексуальные нравы менялись так же быстро, как у Зельды и Скотта Фицджеральда танцевальные па. Марлен играла еще одну юную «пташку» (французенку) с обязательным моноклем, но критики нашли все это «весьма посредственным» и «не для слишком взыскательной публики».

Игра Марлен в фильме «Выше голову, Чарли» произвела на Вилли Вольфа столь сильное впечат-

ление, что он решил доверить ей главную роль рядом с Райнхольдом Шюнцелем в фильме «Мнимый барон» (по популярной оперетте).

«Мнимый барон» — это фарс, сюжет которого вращается вокруг попытки выдать замуж Софи (Марлен) за богатого, но дурно воспитанного барона фон Киммеля («Человек с десятью миллионами может позволить себе дурные манеры»). Он скрывается как раз в тот момент, когда Софи уже готова принять его миллионы, а роль барона выполняет специально нанятый для этого бродяга (Шюнцель). Типично опереточный сюжет.

Марлен вновь появляется с моноклем. Волосы ее кажутся темными, а фигура полноватой, но она предстает на экране красивой молодой женщиной, делающей карьеру. Она добродушна, поверхностна, курит сигареты, носит на автомобилях, строит из себя очаровательную дурочку, пытаясь произвести впечатление на «барона» пением и игрой на фортепьяно (как в этой сцене не хватает звука!).

Всему фильму очень не хватает звука. Это оперетта и, в общем, драматургически не более глупая, чем «Нет, нет, Нанетт» или «Мадам, будьте любезны!», и столь же ущербная из-за отсутствия пения. Тогда это была лучшая работа Марлен в кино, но критики от нее отмахнулись. Интересно, как эта картина сочеталась с мелодиями, доносившимися из оркестровой ямы? Глядя на экран, понимаешь, что сама мысль о музыке наполняла Марлен энергией и уверенностью в себе.

...

Музыка сопровождала Марлен повсюду, кроме экрана немного кино. Она брала с собой пере-

носной фонограф, слушала Равеля и Дебюсси, Ирвинга Берлина и Джека Смита. Музыка была в театре (ведь после съемок фильмов вечером актриса возвращалась в «Гроссес Шаушпильхаус», где играла в «Укрощении строптивой»).

Этот огромный театральный зал не окупал себя, и Рейнхардт передал его танцовщику и хореографу Эрику Чареллу. Здесь ставились мюзиклы, в том числе и такой популярный, долго продержавшийся на сцене, как «Харчевня "Белая Лошадь"». Постановщик музыкальных шоу Чарелл соперничал с Цигфельдом и Кохраном. Его ревю блистали музыкой, напоминавшей сочинения Гершвина, Юманса и Керна, но это уже была другая музыка. Его шоу были роскошны, с обилием женских ножек и шумного блеска, но без обнаженных девочек (а во многих шоу они были). Чарелл принял от Рейнхардта здание бывшего цирка в 1923 году и сразу же представил публике американский джазовый оркестр Пола Уайтмена.

Постановка Чарелла 1926 — 27 годов с диалогами юмориста Ханс Реймана и музыкой, заимствованной чуть ли не у всех популярных композиторов, называлась «Из уст в уста». Шоу состояло из двух актов, в каждом из которых было по четыре сцены: пятеро детей фантазируют в Эдеме о будущем. После антракта они встречаются в Мариенбаде и рассказывают о том, что случилось после грехопадения.

Пятеро «детей» — звезды кабаре и театра. Курт Бойз (Буа) был знаменитым актером еще с 1906 года; Клер Вальдофф была звездой кабаре, сочетанием Каллиопы с несмазанной шарманкой; Эрика Глэсснер (та, которая заставила Эмиля Яннинг-

са стать убийцей в «Трагедии любви») выступала в роли распорядительницы бала.

Глэсснер заболела и после премьеры уже не участвовала в спектакле. Ее место заняла Марлен.

Светский юноша Губерт (Хюбси) фон Мейринк (он играл с Марлен в «Манон») был свидетелем того, что произошло: «На тебе было желтое платье. Длинное, со шлейфом и розово-красным жабо. Ты небрежно наклонила голову... на плечо и напевала какую-то песенку одного из модных изготовителей популярных мелодий. Ты была распорядительницей бала... и твои чувственные, волнующие ножки шли по коридору с медлительным, слегка утомленным спокойствием.

Это не было связано с тем что ты играла или делала; это было как раз отсутствие чего бы то ни было, что позже сделало тебя знаменитой. Из этого "ничего", рожденного из безразличия (по крайней мере, на первый взгляд), вы создали стиль... и не просто стиль, но твое Искусство. Одним взглядом, одним легким словом ты сказала больше, чем пошлый комедиограф всей сценой».

Редко так случается, что можно с достаточной точностью сказать, когда, почему и как исполнитель находит свой стиль, но тут, похоже, мы можем точно ответить на вопрос «Когда?» Многие в Берлине полагали, что ответы на вопросы «Как?» и «Почему?» связаны со второй звездой в этом спектакле Клер Вальдофф, которая была своеобразным символом женщин подобного рода в Берлине так же, как «светский мальчик» Хюбси был символом мужчин определенного сорта.

Вальдофф в свои сорок два года — комичная провинциалка и откровенная жизнерадостная лес-

биянка. Ее мужеподобие никого в Берлине не удивляло. Она работала с импресарио Чарльзом Кокреном в Англии, записывалась на пластинки. Ее биография была экранизирована. Фильм назывался «Клэр Беролина». Он возвел ее в ранг символа Берлина и жертвы «Третьего рейха» (ее комедия о некоем Германе оскорбила некоего Геринга).

Слухи о расположении Вальдофф к Марлен и о том, чем Марлен была ей обязана, распространялись открыто. Вальдофф приняла длинноногую новенькую под свое широкое крыло, и Берлин зажужжал, передразнивая гулкое и низкое сопрано Вальдофф: «Как кра-а-а-а-а-а эта девочка!»

Считают, что именно Вальдофф сформировала стиль Марлен, обучив ее искусству очаровывать публику песней, не обладая сколько-нибудь значительными голосовыми данными. Курт Бойз, в то время театральный актер, оспаривает это мнение.

«Стиль Марлен — это сама Марлен», — говорил Бойз. То, чему Клер научила Марлен, было и осталось за кулисами. Актриса подтвердила слухи о своей лейсбийской инициации в тех историях, которые она рассказывала о себе в Голливуде, чем страшно шокировала слушателей. Клэр Вальдофф обучила ее тому виду любви, которая не только осмеливалась назвать свое имя в Берлине двадцатых годов, но и откровенно пела о себе. Вскоре запела и Марлен, и это прославило ее.

За сценой она поняла то, что для женщин она не менее привлекательна, чем для мужчин. Кеннет Тайнен назовет это бесполом сексом. Это был секс с тем полом, который хотели в ней видеть или который хотела продемонстрировать Марлен — все для всех.

Кроме Руди. Руди искал работу после того, как Корда уехал в Голливуд, и нашел ее, став ассистентом Гарри Пиля, известного своим умением угождать вкусам толпы и пытавшегося казаться «немецким Дугласом Фэрбенксом» благодаря своим смелым трюкам и сюжетам. Пиль был и продюсером и режиссером. Он тогда уже снял более пятидесяти фильмов (а в общей сложности сделал свыше ста картин). Почти все из них сейчас невозможно смотреть.

В очередной халтуре Пиля («Его самый большой блеф») Марлен играла роль ветреной парижанки, мучимой страстью к драгоценностям. Это был плохой фарс, ей плохо заплатили, плохо рекламировали, и она плохо играла. Ничего из того прославленного легкого равнодушия, той ленивой истомы, того знайного очарования, которым она была знаменита в театре, нет в этом фильме. Она утрачивала все это в кино. А фильм оказался ее худшей киноработой со времен ее дебюта. Вознаграждением стал лишь денежный чек и несколько отзывов в прессе, в которых Марлен называли «совершенно невозможной», а саму картину «фильмом Гарри Пиля — а этим все сказано».

Этим было все сказано и о Зиберах. Марлен больше никогда не будет работать с Руди над его кинофильмами. Был уже сделан десяток картин, еще больше театральных постановок, но не было никакого сколько-нибудь значительного результата. Все продолжало развиваться по принципу «лови, что поймает». Каждый раз все приходилось начинать сначала и возвращаться к исходной точке. От нее ускользнула хорошая работа во Франкфурте, роли в серьезных спектаклях. Вместо этого она

играла в примитивнейших, третьесортных комедиях Гарри Пия.

И вдруг — неожиданное и счастливое для Марлен знакомство с Бетти Штерн.

...

Бетти Штерн была подругой всех настоящих и будущих знаменитостей. Муж ее сотрудничал с одной берлинской текстильной фирмой. Штерны со своей маленькой дочерью Норой жили в скромной двухкомнатной квартирке на Барбаросса-штрассе, неподалеку от шумного «Эльдорадо», предоставлявшего «все для всех».

Квартира была маленькой, но душа Бетти Штерн широкой, а ее аппетит на людей из шоу-бизнеса неутолим. Она была «несравненно беспечна», как вспоминал кто-то из ее знакомых, и хранила костюм Элизабет Бергнер под стеклом. Она была охвачена страстью к звездам театра и кино. Она сумела создать салон, «остановку на полпути» для взбирающихся по лестницам театральной, кинематографической, журналистской и литературной славы.

Входным билетом являлись талант, красота, очарование плюс небольшое «приношение»: алкоголь, конфеты, сыр, кокаин (его можно было достать в Берлине везде).

Марлен стала ближайшей подругой и «наперсницей» Бетти Штерн, как определила их отношения историк кино Лотта Эйснер. Эйснер не любила их обеих (она хвасталась — невероятно! — что ее ножки красивее, чем у Марлен), но признавала, что «все знаменитые актеры и режиссеры посещали мелкобуржуазную квартирку Штернов» и благодаря «ее комичной, свободной манере Бетти

знала, как представлять важных людей друг другу так, что многие фильмы и проекты начинались именно там».

Энтузиазм Штерн приобрел некую пророческую ауру. И если в стеклянном шкафчике она хранила платье Бергнер, то на свой диван она усаживала будущих соперниц Бергнер. Ее чутье отличалось особой проницательностью, отсутствием каких-либо предрассудков и заразительностью.

«Марлен, могу я представить тебе господина Такого-то? Марлен, ты уже знакома с фрейлейн Как-бишь-ее? Марлен... Марлен», — тараторила Бетти Штерн так, чтобы слышали все. Одной из тех, кто услышал, была жена Эриха Поммера Гертруда, и она запомнила.

Вилли Форст тоже слышал, но ему не пришлось запоминать: Марлен наклеила на свой багаж ярлык со словом «Вена» и отправилась туда.

Вилли Форст символизировал собой Вену. В то время он находился в самом начале большой карьеры, которая сделает его кумиром женщин, затем режиссером. Он принесет в кино остроумное изящество, ставя в основном мюзиклы, посвященные чаще всего столице вальсов.

Он завоевал популярность в Берлине в ревю Рудольфа Нельсона. Опять в Вену его заманила студия «Саша фильм», наиболее крупная кинокомпания Австрии, пригласив участвовать в картине «Кафе "Электрик"», которую должен был ставить Густав Учицки.

«Саша фильм» возглавлял Саша — граф Александр Йозеф Колэврат-Краковкий (или граф Килловатт, как называли его поклонники). Он владел грандиозными дворцами в Вене и Праге и более мелкими замками на просторах Австрии и Чехии. Он сам

был грандиозен, весил более трехсот фунтов и мог за один присест съесть целого гуся. Он носился с идеей создания австрийского кино и уже был продюсером довольно примечательного фильма «Содом и Гомора». Ставил его венгр Михай Кертес, имя которого, изменившись на Майкл Кёртис, прославится в Голливуде таким фильмом, как «Касабланка». Коловрат был убежден, что «Кафе "Электрик"» может стать чем-то совершенно новым и сделает Вену одним из центров кинопроизводства.

Возможно, в это могла бы внести свою лепту «молодая актриса с великолепными ногами», которая попыталась изменить судьбу, изменив место жительства. В Вене Марлен участвовала в ревю для малой сцены «Компания из трех» вместе с популярным комедийным актером Максом Бродом, затем она начала репетировать пользовавшийся грандиозным успехом американский театральный «хит» «Бродвей». Коловрат смотрел на нее так, словно она была герцогиней; Форст потребовал ее участия, и это никого не удивило; режиссер Учицки (один из будущих «мефисто») настоял, чтобы актриса прошла пробу.

Карл Хартль, позднее режиссер и глава «Саша фильм», в то время был ассистентом режиссера. Он вспоминает: «Дитрих пришла на пробу в красном костюме и шляпке "колоколом"... У нее было такое чувство, что она не очень фотогенична, и потому будет лучше, если она посвятит себя сцене. Ее индивидуальные пробы не дали сколько-нибудь ясного результата, и мы решили попробовать ее в любовной сцене с Вилли Форстом. И так как считалось, что у них роман, то эта сцена не представляла для нее особой трудности».

Марлен играла дочь крупного магната, сбив-

шуюся с пути из-за любви к мелкому воришке и сутенеру (Форст), слоняющемуся по довольно оживленному, но пользующемуся дурной репутацией кафе «Электрик». Фильм в изобилии демонстрировал ножки Марлен, танцующей чарльстон или просто потягивающейся после ночи, проведенной в постели Форста. Она слушает джазовые пластинки, катится все ниже и ниже и наконец в доказательство своей страсти опустошает отцовский сейф. Марлен встряхивает своими обнаженными широкими плечами, но в остальном эта ее роль была ничем не лучше предыдущих работ в кино.

Критики называли ее либо «энергичной и очень талантливой актрисой», либо «совершенно бесспорно одаренной, но играющей не свою роль, жертвой слишком односторонней роли». Историю создания фильма «Кафе "Электрик"» нельзя назвать односторонней. В фильме участвовали Форст и актер по имени Иго Сим. В сюжете «Кафе "Электрик"» его любовь к плохой девушке, которая становится хорошей, задумывалась в качестве контрапункта к Марлен, которая из хорошей становится плохой. Сим был весьма привлекателен, обладал особым «баварским» шармом, любил мальчиков, музыку и Марлен. Во время съемок «Кафе "Электрик"» он научил ее играть на музыкальной пиле, инструменте с весьма ограниченным диапазоном, который она позднее сумела немислимо расширить.

Фильм «Кафе "Электрик"» не сумел достичь того, чего жаждал граф Коловрат. Во время съемок он почувствовал себя плохо и уехал в Карлсбад на лечение. Последовала операция и быстрое истощение организма. Искушенный болезнью, он про-

смотрел отснятый «Кафе "Электрик"» в своей палате и выразил после этого предсмертное желание увидеть ножки Марлен не на экране, а в реальной жизни. Его желание было исполнено, как гласит легенда, хотя, по словам Вилли Форста, это сплошной вымысел. Граф ни с кем не виделся и не хотел, чтобы кто-то запомнил его в состоянии крайнего истощения. Впрочем, Марлен ведь могла и не все сказать Форсту. Граф Киловатт угас навеки в декабре 1927 года, то есть после премьеры фильма в Вене. Он все же хоть и в сноске, но остался в истории киноискусства. Когда Марлен играла венскую проститутку, ставшую шпионкой, в фильме Джозефа фон Штернберга «Обесчещенная», ее звали «Х-27», но настоящим именем ее героини было имя вдовы Коловрат.

* * *

В Вене Марлен удерживала возможность профессионального роста. Это заглушало в ней тоску по дому, мужу и ребенку.

Руди мог сам о себе позаботиться, а в те минуты, когда у него возникали жизненные трудности, ему на помощь приходили метрдотели клубов и ресторанов. У Хайдеде была бабушка Жозефина, кузен Хасса, Дядюшка Вилли и тетушка Жоли, а также другие родственники, но у нее не было матери. Ее нельзя назвать в прямом смысле слова брошенным ребенком, но трудно поверить в то, что она не замечала и не чувствовала отсутствия матери в самом раннем детстве.

Марлен, вероятно, полностью полагалась на Жозефину, надеясь, что та сумеет воспитать в девочке дисциплинированность, которую она сама так ценила. Но все-таки это был суррогат воспи-

тания, каким бы эффективным и продуманным оно ни выглядело.

Материнство (а затем и ее способность исполнять обязанности бабушки) со временем превратится в одну из легенд о Марлен. Нет никаких причин сомневаться в искренности ее слов о глубоких материнских чувствах. Но не будем забывать и о том, что, когда ее дочка была в младенческом возрасте, Марлен жила далеко от дома.

...

«Бродвей» представлял собой историю из театральной жизни, манхеттенскую мелодраму Филиппа Даннинга в постановке Джорджа Эббота. Она стала сенсацией в Нью-Йорке и Лондоне, а в сентябре премьеры «Бродвея» состоялась в венском «Каммершпиле».

Пьеса состояла из грубых, резких диалогов, крутых персонажей, контрабандного джина, чечетки в ритме перестрелок. Оружие называют «пушками», гангстеров — «крутыми ребятами», девушек — «телками». Среди персонажей — шулеры из подпольных баров и туповатый чечеточник по имени Рой, говорящий фразы типа «Каждый вечер — это вечер премьеры!» Шесть девушек из кордебалета во плоти представляют «Парадиз-клуб», и при этом одежда на них сведена до того минимума, который позволяет «гёрлкультур» и закон. Официантом, разносящим джин в чайных чашках, был Петер Лорре — актер с лицом ребенка.

Марлен играла Руби, острую на язык, много пьющую девицу. Это была не главная из ролей девушек в кордебалете и даже не вторая по значимости. Главным или наиболее значительным, был Билли, невинное дитя в труппе. Зато Марлен мог-

ла безостановочно демонстрировать свои ноги вместе с определенным уровнем опереточной техники, которую она приобрела, играя в спектакле «Из уст в уста».

«Бродвей» пользовался большим успехом, и Марлен задержалась в Вене. Ее пригласили на роль в пьесе «Школа Уцнаха, или Новая объективность» Карла Штернхайма. Премьера сатирической комедии состоялась в конце ноября в венском театре в Йозефштадте, где над оркестровой ямой свисала (и свисает по сей день) огромная люстра, и ее приходится поднимать вместе с занавесом, чтобы зрители могли видеть сцену.

Действие развивалось в «прогрессивной» школе, и Марлен играла роль прогрессивной современной девушки, провозглашающей, что ее брачная ночь «перевернет историю мира». Ей вряд ли удалось изменить ход истории, но звучало это крайне убедительно. «Среди всех девушек, — писал критик, — Марлен Дитрих с наибольшей откровенностью и прямоотой показала, каким бывает этот тип молодой женщины — красивой, импульсивной, легкомысленной юной болтушки». Этим критиком был Феликс Зальтен, автор «Бемби».

И пока эта пьеса чередовалась в репертуаре с «Ирландской розой Эби», Марлен проводила время с молодым режиссером Отто Премингером, который убеждал ее остаться в Вене и приглашал к себе для знакомства со своим семейством.

Это, однако, не сработало, и он попытался подписать с ней контракт. Продюсеры Премингера полагали, что у нее нет ни таланта, ни будущего, но он видел ее колоссальную трудоспособность. По всей вероятности, она провела Рождество того года с Форстом, Симом или Премингером (или со


всеми тремя вместе). Но что совершенно определено — это то, что она ни на один день не прекращала работать. Честолюбивое упорство было для нее превыше всего.

Третий день рождения Хайдеде, Рождество и свое собственное двадцатилетие она встречала на сцене. На следующий день, то есть 28 декабря 1927 года, когда поднималась люстра в театре в Йозефштадте, на экране в Лос-Анджелесе произошло нечто странное. Эл Джолсон опустился на одно колено. Он вытянул руки, открыл рот и — в одно мгновение изменив всю историю кино! — запел.

V

ПРОРЫВ

1928 — 1929

есна, несмотря на все свое очарование Старого Света, была все-таки Старым Светом. Это не то место, где можно оставаться, когда вокруг разворачивается революция, а появление звука в кино было событием ничуть не меньшего масштаба, нежели революция. Одну-единственную кинозвезду на свете, чемпионку кассовых сборов Берлина, приход звука никак не взволновал. Это Рин Тин Тин. Никакого беспокойства не почувствовала и Марлен, по крайней мере по поводу «этого самого звука». Внедрению его будут из всех сил сопротивляться кинобонзы, которым придется расплачиваться за все эти новые технические усовершенствования. Звук в кино обойдется недешево.

Примитивный способ озвучивания с помощью пластинки породил шутку, что попугай — это «канарейка, записанная на витафоне». Но звук в кино недолго оставался привязанным к пластинкам, которые бились, заедали, из-за чего постоянно нарушалась синхронность звука и изображения. Не стал он и привилегией одного лишь Голливуда. Вначале появление звука парализовало кинопромышленность, затем операторскую работу. Звук вызвал

техническую неразбериху, коммерческий хаос и снижение художественного уровня. Все указывало на то, что его приходу в кино нужно всячески препятствовать, что его необходимо забыть и выбросить из истории кино. Но зрителям звук нравился.

Кинозвук пересекал Атлантику, хотя сам процесс наложения звука на пленку впервые появился именно в Берлине. Трое физиков разработали то, что они вначале называли «поющим пламенем», — три эргон (их было трое). Его продемонстрировали публике в Берлине в 1922 году, к великому восторгу всех присутствующих. Уильям Фокс (его имя вошло в историю в названии студии «XX век — Фокс») приобрел права на использование этого технического новшества, но совсем не торопился внедрять его в практику кино, да и другие голливудские царьки, соперничавшие с ним, не хотели этого. Фокс переименовал изобретение в «муви-тон», и новшество поглотил картель, составленный из «RCA», «Американского телефона и телеграфа» и множество адвокатов (Фокс выиграл на этом деле восемнадцать миллионов долларов — неплохое вознаграждение за хороший слух). Звук на пленке становится общепринятым к 1929 году, заменив ненадежные диски витафона. Но в Берлине о звуке на пленке знали уже с 1922 года и просто пожимали плечами. Доминирующая роль Голливуда в кино привела к тому, что с самого начала экран громче и увереннее заговорил именно на английском или, точнее, на американском языке.

...

Марлен умела говорить по-американски. По-американски говорила ее Руби в постановке «Бродвея», и когда в январе «Школа Уцнаха» со-

шла с венской сцены, Марлен уже прилагала усилия к тому, чтобы получить роль в берлинской постановке «Бродвея», которую осуществлял Барновский. За помощью в достижении своей цели она обратилась вновь к Рудольфу Форстеру. Ей очень хотелось получить роль невинной инженерю Билли.

Барновский отреагировал на это весьма «нерешительно», но «переступил себя» и дал «портрету кисти Тулуз-Лотрека» роль той самой Руби, которую она играла в Вене. Берлинский «Бродвей» был совершенно новой постановкой, из старого спектакля в нем были заняты лишь Марлен и Гараль Пульсен, вновь игравший Роя, туповатого чечеточника. Эта новая постановка обоих актеров привела к большой удаче: Пульсен сыграет Мэкки-Ножа в «Трехгрошовой опере», а Марлен наконец станет звездой.

Берлинский спектакль вновь свел Марлен на сцене с ее старой наставницей в искусстве кабаре Розой Валетти. Она играла Лил, певичку, пережившую свою славу. Девицы из кордебалета были полностью обновлены в этой постановке.

Марлен брала уроки бокса у «страшного турка» из Берлина Сабри Махира, дававшего уроки банкирам, магнатам и писателям. Одна писательница назвала Махири «рычащим тигром, работником, человеком из стали и камня», а на самом деле он был обыкновенным немцем из Кёльна по имени Салли Майер. Еще одна девушка из кордебалета в «Бродвее», Элизабет Леннари, с восторгом вспоминала о том, что он был способен сделать с телом: «Марлен и я стали его самыми верными последовательницами. Он был совершенно безумен и не обращал никакого внимания на

наши нервы, но он прекрасно знал, что такое тело». Он настолько хорошо это знал, что Марлен привела к нему Хайдеде, чтобы он смог выпрямить ей ножки, и ему это превосходно удалось.

Марлен «излечилась» от «рычащего тигра» с помощью массажа. Массажистка Махира в одном интервью нескромно поведала интимные тайны тела Марлен: «Длинные ноги... короткая талия».

Кэте Хаак, актриса Рейнхардта, свидетельствует: «Марлен стремилась подойти как можно ближе к зрителям, к самому краю сцены. Она была очень, очень сексуальна. Она лежала на полу и как бы делала "велосипед" своими потрясающе красивыми ногами... мы все обсуждали... абсолютно все обсуждали это... Имя Марлен становилось нарицательным для сексуальности и красоты».

Занятия гимнастикой помогли ей производить впечатление, но стали причиной того, что она сломала руку. Это был первый перелом в ее жизни. Позднее переломы костей станут постоянно преследовать актрису. Элизабет Леннарц узнала о переломе некоторое время спустя после того, как он случился: «Марлен перевязала руку элегантным шифоновым шарфом. Это выглядело восхитительно, и лишь позже она как-то упомянула о страшной боли, которая ее терзала. А мы об этом ничего не знали. Она постоянно пользовалась вещами из шифона или мехами и умела хорошо все скрывать».

Умению скрывать боль она научилась у Жозефины и этим заслужила большое уважение окружающих. Этому же способствовал и ее упорный труд, и репутация пунктуального и высокопрофессионального человека. «И отвага...» — добавляла Леннарц. Марлен не носила ни трусиков, ни бюст-

гальтера ни на сцене, ни вне ее, и это многие считали «весьма передовым».

...

«Она была очень красива и очень молода, — вспоминал тогдашний ассистент Барновского, молодой драматург Феликс Иоахимсон. — На репетиции мы сидели рядом. Она показала мне фотографию своей маленькой дочки и сказала: "Знаете, я собираюсь скоро стать звездой". Я улыбнулся».

Иоахимсон будет смаковать свою недоверчивую иронию. Находясь в эмиграции в Голливуде, он женился на Дине Дурбин, сменил имя на Феликса Джексона и изменил свое мнение, написав сценарий фильма для Марлен «Дестри снова в седле». Но в 1928 году ему казалось, что он видит лишь решительную молодую женщину, весь талант которой заключался в ее ногах, а эмоциональная одаренность сводилась лишь к привязанности к фотографии ребенка, которую она всем показывала, словно этот снимок был для нее компенсацией за невозможность сидеть дома и заботиться о Kinder, Kuche, Kirche (детях, кухне, церкви).

Марлен возвратилась в Берлин с определенным профессиональным капиталом, который, вероятно, придал ей смелости на сцене. Ей был обещан контракт новым художественным руководителем театров Рейнхардта. Роберт Кляйн отправился в Вену, чтобы посмотреть одну актрису в «Бродвее» (именно ту самую, которая играла Билли; этой роли домогалась Марлен).

Он купил билет, посмотрел Билли и уже решил уходить. Затем одна из девушек в кордебалете привлекла его внимание. «Восхитительна! —

вспоминал он. — И я решил остаться. После спектакля я предложил ей контракт в Берлине».

Это гарантировало Марлен три года работы в наиболее престижных театрах Берлина, но она не сразу подписала контракт. Возможно, полагала, что Кляйн пользовался именем Рейнхардта лишь для того, чтобы лучше рассмотреть ее ноги. Вскоре он их действительно очень хорошо рассмотрел.

Когда она «делала велосипед» на сцене в Берлине, Кляйн готовил музыкальное ревю. «На сцене явно не доставало сексуальной привлекательности, и я вспомнил о Марлен. Мы позвонили ей, и я спросил, нет ли у нее каких-нибудь особых способностей, которые можно использовать в ревю. Она ответила, что умеет играть на скрипке и на пиле. Я никогда не слышал, как играют на пиле, и попросил, чтобы она продемонстрировала нам свое искусство на следующий день... Она расставила ноги, поставила между ними пилу и начала играть».

И получила работу.

Нью-Йорк того времени был наполнен шоу типа «Хороших новостей», но музыкальный театр Берлина был острее. Задолго до Гершвина здесь предпринимались попытки соединить джаз с оперой.

Великую войну и длинные тени, которые она отбрасывала, не смог отогнать в прошлое свет софитов. Двадцатые годы были действительно золотыми, но они были также и затишьем перед бурей, жуткой «коричневой» бурей. Предчувствия легко вычитать в жестких, колючих стихах, услышать в диссонансных мелодиях эхо недавнего прошлого. На Бродвее восторгались девицами из шоу и наступлением «столетия Америки»; в Берлине

восторгались девицами из шоу и радовались спасению от смерти. В Америке продолжали спорить о Дарвине; в Берлине танцевали обнаженными и подтрунивали над стихами, пронизанными фрейдистскими мотивами. Новое ревю Марлен заявляло о «новой реальности» самым своим названием: «Это носится в воздухе».

В шоу участвовало всего пять актеров и джаз-банд, но оно стало одним из самых популярных представлений середины 1928 года. Оно стало бы самым популярным, если бы не Брехт, Вайль и Мэкки-Нож. Премьера «Трехгрошовой оперы» состоялась в августе и отодвинула «Это носится в воздухе» на второе место.

Местом действия в спектакле был постинфляционный рай — универмаг. Дети теряются и вырастают счастливыми в потребительском «эдеме». Музыку написал Миша Шполянский, сценарий и стихи — Марцеллиус Шифер, настоящий персонаж рисунков Обри Бердсиа. Он покрывал лицо белым гримом, отчего оно приобретало сходство с лицом трупа, употреблял кокаин и вскоре покончил с собой.

«Это носится в воздухе» задумывалось специально для жены Шиффера — Марго Лион. Изящная и худая, «как скелет», и гибкая, «как знак вопроса», она была француженкой, экзотичной, не от мира сего, говорила и пела на превосходном немецком и была известна своим равнодушием к мужчинам точно в той же степени, в какой ее супруг был известен своим равнодушием к женщинам.

Бывший актер кабаре Роберт Форстер-Ларри-нага собрал актерский состав, который включал Лион, Оскара Карлвайса, Хюбси фон Мейринка,

партнера по танцам Жозефины Бейкер Луиса Дугласа, Марлен, группу из десяти девушек-танцовщиц и пластинки с записью Джека Смита.

Премьера шоу состоялась в июне и стала мгновенной сенсацией. Марлен принимала участие в девяти главнейших сценах спектакля и с Марго Лион пела самый знаменитый берлинский «хит» «Моя лучшая подружка» — веселый лесбийский дуэт. Марго Лион и Марлен представляли двух молодых матрон, пришедших за покупками в магазин. Они поют свою песенку, возбуждая друг друга выбором женского белья. Беззаботная легкость, с которой исполнялась эта сцена, сделала ее скандальной. Оскар Карлвайс привнес в нее и «третье измерение», присоединившись к ним в финале со своими куплетами о тех удивительных вещах, которые порой можно обнаружить за прилавком.

Позже Марлен заявляла (не без свойственного ей очарования), что вся эта сцена с двумя девушками была в высшей степени невинна и лишь превратно истолкована, однако в те времена все поняли ее верно... Музыкальная пила также присутствовала в шоу (в магазине был и музыкальный отдел). Кляйн вспоминал: «Продавцы билетов рассказывали мне, что пожилые господа приходили на спектакль по двадцать пять раз, настаивая на том, чтобы им продавали билеты в передние ряды и удостоверившись, что в этот вечер играет «фрейлейн» Дитрих».

«Моя лучшая подружка» была записана на пластинку (это была первая запись Марлен). Песенка стала очень популярной наряду с восьмиминутным попури из мелодий этого шоу. Типичной для спектакля «шалостью» была песенка «Клепто-

маны», в которой Марлен и ее старый добрый друг Хюбси просвещали зрителей по поводу терапевтического значения воровства в магазинах.

*Возможно, это прозвучит странно,
Но мы находим это крайне притягательным.
И хотя лагоны и трусы у нас становятся влажными,
Дело всего лишь в мелком фетише.
Мы совсем не страдаем от недостатка средств,
Это не имеет никакого отношения к богатству.
Мы делаем это ради чисто сексуального удовольствия.
И вот теперь
Мы чувствуем себя совершенно здоровыми!
О да!
Мы чувствуем себя совершенно здоровыми!*

Это был прорыв. Герберт Ихеринг, ведущий берлинский театральный критик, не нумеровавший абзацы своих статей римскими цифрами и не писавший на табличках, выделил ее «восхитительные, изящные» песенки, «изысканную манеру и несколько утомленную элегантность». И подвел лаконичный итог: «Это было совершенство, значительное событие».

Герберт Нельсон вспоминал, что после «Это носится в воздухе» Марлен в Берлине «стали воспринимать как ту самую девушку. С этого момента никто в Берлине не мог сказать о себе, что он не знает Марлен».

Включая и знатока «гёрлкултур» доктора Карла Фольмёллера, приведшего Макса Рейнхардта посмотреть на Марлен. Именно тогда Рейнхардт пережил ощущение «открытия» и был поражен, узнав, что это создание с удивительными ножками, пилою и фетишами была и остается актрисой Рейнхардта!

Элегантность стиля Лион влияла на Марлен так же, как шик Жоли Фельзинг в повседневной жизни. Голоса Марлен и Лион были очень похожи (почти неотличимы в записи) по тембру, выразительности и по той столь характерной томности, которая поражала Хюбси и критиков. Мы слышим, как Марлен играет своим голосом так, как она, вероятно, играла на скрипке, с тончайшими оттенками интонации и тем вкрадчивым юмором, которому позавидовал бы сам Страдивари. Марлен никогда не была такой живой стилизацией, как Лион. Марлен обладала сексуальной привлекательностью, а Лион, подобно Клер Вальдофф, была ее совершенно лишена.

Теперь Марлен стала звездой сцены, и, когда она пела своей «лучшей подружке» перед софитами, Руди пел своей подружке за сценой. Тамара Матиль была одной из девушек кордебалета в этом спектакле.

...

И вот она и ее ножки стали знамениты повсюду. Компания «Этам», выпускавшая чулки из искусственного шелка, воспользовалась ее ножками для рекламы своей продукции на театральных афишах; местные арбитры завершили свой вечный поиск, решив, что ножки действительно «самые красивые» в Берлине. Прошел слух, что они застрахованы на миллион марок в лондонской страховой фирме Ллойда (это выдумка, но правда никого не интересовала). Один американский журнал опубликовал первую в Новом Свете фотографию Марлен. Подпись гласила: «Фрейлейн Марселина (Marseline) Дитрих, хорошенькая молодая немецкая актриса и кинозвезда, в настоящее время работающая по контракту в Берлине».

По нескольким контрактам... Роберт Ланд, режиссер УФА посмотрел «Это носится в воздухе» и предложил ей заглавную роль в экранизации оперетты «Принцесса О-ля-ля». Главные роли в фильме исполняли Вальтер Рилла и Кармен Бони. Они играли принца и принцессу, вступающих в династический брак. Они ничего не знали о том, что такое любовь, а Чичотта (Марлен) знала. Она «наставница в любви», в заглавии стоит ее «постельное» имя, а весь фильм наполнен ее шаловливым очарованием.

«Принцесса О-ля-ля» была ее тринадцатой картиной. И только теперь, когда о ней повсюду заговорили как о театральной звезде, мир кино наконец увидел «новую Гарбо». «Фильм курир», берлинский киноведческий журнал, посвятил ей довольно обширный очерк, отметив те качества, которые сближали ее с Гарбо, и то, что она вполне подходит для фильма Г.В.Пабста «Ящик Пандоры». «Они уже вовлекли Дитрих в новый фильм, — писал «Курир». — Неужели Пабст пройдет мимо этой Лулу? И что сделает фильм из этого очаровательного котенка? Что кино вообще может из нее сделать? Дитрих играет кокетку... и у вас возникает ощущение, что вы видите Гарбо... и в этом ощущении творческий режиссер может открыть бездну выразительности. Ему необходимо лишь быть внимательным и не огрубить ее достоинства. А какие у нее глаза... О-ля-ля!»

Еще один критик заявлял: «Марлен Дитрих достигла своего первого успеха в кино. У нее глаза Гарбо, нос Свенсон, движения, исполненные напряженного эротизма, которым мы до сих пор привыкли восхищаться в американских актрисах. Эта актриса способна свергнуть с трона целое поколе-

ние пустых соблазнительниц». Третий критик отметил «взгляд и неотразимый эротизм Гарбо». Ведущая берлинская еженедельная газета опубликовала на своей первой странице портрет Дитрих рядом с портретом Гарбо.

Пабст читал «Фильм курир» (его читали все), но на роль Лулу в «Ящике Пандоры» он хотел взять Луизу Брукс, хотя Брукс (или студия «Парамаунт», с которой она была связана контрактом) никак не отозвались на его предложение. Без особой охоты Пабст решил отдать роль Марлен, может быть, помня о том, что эта пьеса в свое время была ее сценическим дебютом. В последний момент Брукс согласилась на роль, буквально выхватив из рук Марлен то, что могло ей показаться единственным в жизни шансом.

Брукс позже рассказывала, что Марлен сидела в кабинете Пабста и уже собиралась подписать контракт, когда поступило известие о согласии самой Брукс. Пабст считал (по словам Брукс), что «Дитрих слишком стара и слишком очевидна: один сексуальный взгляд — и картина превратится в бурлеск».

Марлен было двадцать шесть, а Брукс — двадцать один. Глядя «Ящик Пандоры», можно убедиться в свободе Брукс от очевидного; вероятно, Пабст был прав. Марлен всегда хорошо сознавала характер того впечатления, которое она производит, а невинность никогда не была ее амплуа. Именно ее самосознание говорило так много с экрана и так задевало зрителя. В случае же с Брукс все было достаточно однозначно (та самая простодушная чистота, которой хотел Пабст). «Ящик Пандоры» ожидал катастрофический провал (критики отвергли звезду не немецкого происхождения).

К сентябрю Марлен вновь вернулась на сцену, сыграв в пьесе Дж.Б.Шоу «Мезальянс» Ипатию, дочь фабриканта лорда Тарлтона. Кроме нее, в спектакле участвовала первая жена Рейнхардта Эльзе Хаймс (мать Ипатии). А в роли эмансипированной авиаторши выступила Лили Дарвас.

Марлен сделалась центром притяжения в Берлине. Она играла на сцене с той уверенностью, которую по привычке начали называть «томной элегантностью». Ипатия в «Мезальянсе» считает себя «такой потрясающей девушкой», а Шоу рекомендовал актрисе, исполняющей ее роль, «движения, которые вырываются из тишины ожидания безграничной энергии и обузданной наглости». Роль, несомненно, очень подходила Марлен. Она была с подтекстом, который ей предстояло раскрыть: сочетание энергии и сдержанности. У нее были слова, имевшие прямое отношение к ней самой. «Я могу себе представить самых разных мужчин, в которых я могла бы влюбиться, — говорит она матери, — но я их никогда не встречаю. Конечно, любой мужчина может вскружить тебе голову... но кто же станет рисковать и выходить замуж по любви? Я бы, по крайней мере, не рискнула».

Теперь критики не могли не обратить внимания на Марлен, но им все еще трудно было поднять глаза выше ее юбки. Альфред Керр под очередной римской цифрой написал абзац о «ногах под юрисдикцией Марлен Дитрих, вышедших далеко за пределы среднего класса». Другой критик писал, что «то, как она сидит, нельзя назвать пристойным. Если бы она показывала значительно меньше, этого уже было бы достаточно».

Лили Дарвас ощутила то, что упустили из виду

театральные обозреватели, и сумела определить сущность привлекательности Марлен и ее качества звезды: «Марлен обладала очень редким даром, даром стоять на сцене неподвижно и в то же время привлекать к себе напряженное внимание зрителей... Марлен садилась на пол и закуривала сигарету — и зрители мгновенно забывали, что в спектакле участвуют другие актеры. Ее поза была столь естественна, ее голос звучал столь музыкально, ее жесты были столь выразительны и лаконичны, что она околдовывала зрителей так, будто сама была полотном Модильяни... Она обладала самым главным качеством звезды: она могла стать великой, ничего особенного не делая».

...

Одновременно с тем, как она «ничего особенного не делала» в «Мезальянсе», режиссер Роберт Ланд пригласил ее на роль в фильме «Целую ручку, мадам». Звуковое кино уже пришло в Берлин, но не такое, которое было способно передать «музыкальность ее голоса», услышанную Дарвас.

Главную роль в фильме исполнял Гарри Лидтке, тот самый, который исполнял главную роль в первом фильме Марлен «Маленький Наполеон». Но и Марлен, и Лидтке на второй план оттеснил тот, кто лично не участвовал в картине. Великий тенор Рихард Таубер спел заглавную песню, сразу же прославив ее на весь мир, а на экране песня сопровождалась игрой Лидтке, и эта сцена была единственной озвученной в фильме, что дало повод назвать «Целую ручку, мадам» первым звуковым фильмом в Германии.

Гарри Лидтке, вероятно, был самым обаятельным киногероем за всю историю немецкого кино.

«Целую ручку, мадам» не стал для Лидтке событием; в картине не было ничего нового и интересного, помимо песни; нельзя сказать, что и Марлен была в ней оригинальна. Это была всего лишь еще одна роль из ее амплуа испорченной французской девицы; она так носилась по экрану, демонстрируя крупные плечи и свое уязвленное самолюбие, что порой выглядела просто вульгарно.

Сюжет закручивался вокруг русского графа, работающего официантом. Разведенная светская парижанка Марлен влюбляется в графа Лидтке, затем обнаруживает, что он всего лишь официант, и сердится до тех пор, пока не узнает, что он на самом деле граф. Здесь нет ничего от независимой женщины и очень немного от Марлен.

В фильме у нее одна или две романтические сцены. В основном все сводится к суете. Она то и дело пудрит свой носик с чрезмерно серьезным видом. Только после того, как она осознает, какую ошибку совершила с этим «официантом», она смягчается, и мы видим некий намек на будущую Марлен.

Картина сразу же побила все рекорды популярности. В ней уже присутствовал звук, любимая песня, два «звездных» имени, дававших кассовые сборы (Лидтке и Таубер), и новая, но уже известная молодая актриса. Луиза Брукс посмотрела фильм в Берлине и заметила: «То, что Марлен не смогла надеть на себя, она несла с собой». Брукс описывала ее как «облаченную то в бусы, то в кружева, то в страусовые перья, то в жабо из шифона, то в мех белого кролика, перескакивавшую от одного похотливого взгляда к другому». Это неплохо сказано, но совершенно не соответствует истине. Критики того времени увидели совсем

иную Марлен, талант которой пропадал втуне в банальном фильме.

«Марлен Дитрих снималась в Вене и Париже (sic!); не соберется ли кто-нибудь в скором времени забрать эту талантливую актрису, доставляющую зрителям не меньшее удовольствие на сцене, нежели в кино, в Америку?» — задавался вопросом один из них. Другой считал, что «Марлен Дитрих, чьи способности в кино наконец-то были признаны, очень мило исполняет роль хорошо воспитанной "мадам"». Сравнение с Гарбо теперь превратилось в жалобу: «Зачем ей делают прическу этой шведки, зачем на нее напяливают одежды Гарбо? Почему бы не попытаться раскрыть индивидуальность самой Марлен Дитрих вместо того, чтобы навязывать ей индивидуальность совершенно иной женщины?»

Сегодня очень трудно понять, что в Марлен казалось таким похожим на Гарбо, но если эти сравнения и были плодом определенной близорукости, они, тем не менее, сыграли положительную роль в карьере и в формировании имиджа Марлен. Берлин был тем городом, из которого Гарбо уехала в Голливуд в ту самую пору, когда у Марлен родилась Хайдеде. И при всем том Марлен в «Целую ручку, мадам» была очень далека от образа отшельницы типа Гарбо. Фред Циннеман был ассистентом оператора, и он вспоминал о ней как о «девушке, которая любила весело проводить время, особенно с членами съемочной группы. Она обладала прекрасным чувством юмора, была очень земной, иногда почти непристойной. И ее все очень любили».

Но главным, что притягивало зрителей к этому фильму, был все-таки голос Рихарда Таубера.

Фотография Марлен и Таубера появилась на обложке журнала «Фильм унд тон» («Кино и звук»), и о них пошли всякие слухи и истории. Рассказывалось, например, о том, как во время спектакля «Это носится в воздухе» Марлен в артистической уборной так утомительно передразнивала скороговорки, записанные ее тогдашним кумиром Максом Хансеном («В Ульме и вокруг Ульма»), что Хюбси закричал: «Почему бы тебе не влюбиться в Таубера?!» И, по словам Хюбси, «она на самом деле влюбилась». Другая история гласила, что на сольном концерте Таубера Марлен зашла в ложу, села на то место, которое было наиболее удобно для того, чтобы протянуть руку для поцелуя, и чуть было не упала в оркестровую яму, своим жестом обратив внимание зрителей на себя.

Она была скорее знаменитостью, которую сравнивали со Свенсон и Гарбо, нежели была Свенсон или Гарбо. Возможно, это уязвляло ее, заставляя иногда совершать необдуманные поступки. «Это носится в воздухе» и «Мезальянс» способствовали ее славе, но Роберт Кляйн, постановщик обоих спектаклей, покидал театры Рейнхардта, и Марлен хотела уйти вместе с ним.

«Марлен прислала мне письмо, в котором сообщала, что предпочитает работать под моим руководством, а не оставаться с Рейнхардтом, — вспоминал Кляйн. — В тот же вечер она навестила меня в знаменитом ресторане "Хорьхер" и там, в отдельном кабинете, подписала со мной контракт на три года». Этот «контракт отдельного кабинета» помог Марлен встретиться с человеком и ролью, которые изменили ее жизнь.

Премьера «Целую ручку, мадам» состоялась более года спустя после выхода «Певца джаза».

Даже небольшой звуковой фрагмент убеждал, что за звуком — будущее. Ничего из того, что теперь делалось в кино (за исключением Чаплина), не могло претендовать на сколько-нибудь серьезное внимание, если это нельзя было не только видеть, но и слышать. Разлом между звуковым и немым кино, в который будут проваливаться фильмы и целые карьеры, расширился. Карьера Марлен, наконец-то набравшая скорость, тоже начала проваливаться в него.

Сотни фильмов неожиданно делались безнадежно устаревшими и никому не нужными. Со временем практически становится невозможной демонстрация немых фильмов. Нынешняя стандартная скорость (24 кадра в секунду) в те времена не была стандартной. Скорость немых фильмов так и не была определена с необходимой универсальной точностью. Пленки с немymi фильмами будут отсылать в химические лаборатории, где из нитрата серебра, входящего в их состав, станут извлекать серебро. В то время не было еще ни музеев, ни хранителей, которые могла бы спасти их, поместив их в специальные сейфы.

Возникает соблазн утверждать, что, не будь звука, Дитрих никогда не добилась бы мировой известности. Все сравнения с крупнейшими звездами мирового кино основывались на ее экранном образе, но приводили их в основном те критики, которые видели ее на сцене, где постоянно присутствовала эта знаменитая «музыкальность ее голоса». Ее кинороли в творческом отношении мало зависели от ее предшествующего киноопыта — куда больше они питались ее сценическим опытом. И звук для нее был столь же важен, как и зрительный образ. Марлен станет первой

звездой мирового значения, порожденной именно звуковым кино.

Парадоксально, но ее самая значительная попытка добиться славы в немом кино приходится как раз на конец его эры. Этот фильм стал лучшей картиной раннего периода ее творчества, и хотя сейчас он воспринимается как полностью оставшийся в своем времени и, в общем-то, незначительный, он все же доказал, что у Марлен есть кое-что еще, кроме красивых ног.

«Женщина, по которой тоскуют» — популярный роман Макса Брода (не того актера, с которым Марлен играла в Вене, а писателя). Роман стал бестселлером в Германии и был опубликован в Англии и Америке под названием «Три любви» (так назывался и фильм во время демонстрации в США). Книга выражала идефикс Брода о вечно ускользающей Женственности. Повествователь не может отыскать Сташу ни в «Фоли Бержер», ни в Берлине, ни в Риме, ни в Вене, ни в Сербии, ни в какой-либо другой стране, где он вел свой поиск и где его неизменно постигала неудача и отчаяние. Усталый и истерзанный тоской, он завершает свои странствия в Париже, где и рассказывает свою историю.

По профессии Брод был журналистом, и его собственные литературные амбиции будут удовлетворены только как бы «через вторые руки», благодаря его другу Кафке, который на смертном одре умолял Брода сжечь его рукописи. Брод этого не сделал. Кто-то из злых на язык друзей, по слухам, спросил Брода: «Макс, а почему ты не сжег собственные произведения вместо этого?»

Брод предпочел бросить свою «Женщину, по которой тоскуют» не в огонь, а в гущу читающей

публики, и Марлен приглашают на исполнение главной роли в фильме студии «Терра». Ее имя стоит рядом с именем Фрица Кортнера, с которым она уже несколько раз встречалась в театральных постановках. В фильме сюжет романа был очень сильно изменен: в нем Сташа и ее любовник доктор Карофф (Кортнер) бегут на роскошный альпийский курорт после того, как Карофф убивает мужа Сташи. Убитый муж и Карофф — это две из «трех любовей» Сташи. Третья любовь — датский актер Уно Хеннинг, отличавшийся заметным сходством с американцем Гари Купером.

Хеннинг в роли Генри отправляется в свадебное путешествие со своей богатой невестой, на которой он женился, чтобы спасти сталеплавильный завод, принадлежащий его семейству. Внезапно он по уши влюбляется в Сташу, бросает свою жену, следует за Сташей и доктором Кароффом на альпийский курорт (здесь проходит большой праздник, посвященный встрече Нового года), устраивает планы убийцы и становится виновником гибели «женщины, по которой тоскуют». В этом фильме Марлен ближе всего подошла к истинно трагическим ролям, которые она всегда стремилась сыграть. Она играет так, как полагается звезде.

Режиссеру Курту Бернхарду в 1929 году не исполнилось и тридцати, но он хотел закрепить за собой славу открытия Марлен в театре. «Она была потрясающе красива, — сказал он, — но мне было чертовски трудно заставить режиссеров студии "Терра" заинтересоваться ею. Они говорили: "Кто такая Марден Дитрих? Никто ее не знает". Я боролся за нее, и в конце концов я пробил для нее дорогу».

Весьма необычным представляется тот факт, что главную роль отдали никому не известной актрисе (скорее всего, она была неизвестна только Бернхарду и «Терре»). Бернхард действительно оказался первым, кто вывел на экран тот образ Дитрих, который позднее будет неразрывно связан с ее именем. Джозеф фон Штернберг позднее узурпирует эту заслугу.

«Марлен плела интриги, — вспоминал Бернхард, — натравливая одного на другого». Она стравила Кортнера с режиссером в каком-то своем разговоре по принципу «разделяй и властвуй». Такова была и та роль, которую она играла в фильме. Не в последний раз Марлен переносила свою роль с экрана в жизнь. Фактически легенда о Марлен, которая возникнет позже, будет во многом результатом слияния ее личности с экранным образом.

Если Марлен и была «интриганкой, очевидной и простой», как утверждал Бернхард, то Джозеф фон Штернберг не был ни очевидным, ни простым. Он не только «прикарманил» претензии Бернхарда на создание первого чисто дитриховского образа на экране, но и без всяких колебаний присвоил себе заслугу создания первого по-настоящему звукового фильма на студии, режиссером которого также был Бернхард (фильм «Последняя компания»). Казалось, Штернберг стремится выбросить Бернхарда из истории или закрыть ему дорогу в американский киномир, где Бернхард мог кое-что рассказать. Когда Штернберг оказался в числе самых популярных кинорежиссеров, обладавших реальной властью, а Бернхард — в числе беженцев-иммигрантов, покинувших Германию ради спасения жизни, он написал Штернбергу в Голливуд, прося о помощи. Штернберг высокомерно

ответил: «Вы хотите приехать в Голливуд, мистер Бернхард? Мой единственный вопрос — в каком качестве?»

И все-таки Бернхард добрался до Голливуда и уже под именем Кертиса сделал себе солидную и коммерчески очень удачную карьеру, снимая в своих фильмах Бетт Дэвис, Джоан Кроуфорд, Риту Хейуорт и других. В фильме «Женщина, по которой тоскуют» не чувствуется никакого напряжения в отношениях между режиссером и актрисой. Картина стилистически неровная и кажется затянутой, но без всякого труда можно понять, что это лучший фильм с участием Марлен, сделанный до Штернберга, первый, в котором улавливается ее притягательный эротизм и аура двусмысленности и тайны.

Самая запоминающаяся сцена в «Женщине, по которой тоскуют» происходит на вокзальной платформе. Генри отправляется проводить свой медовый месяц. В вагоне поднимается оконный щиток, и за ледяным стеклом мы видим лицо Сташи (Марлен). Она вглядывается в полуночную платформу, словно пытается отыскать то, что наполнит ее жизнь смыслом. Сташу видит Генри. Он мгновенно и безумно влюбляется в нее. Он смотрит на нее. Она глядит на него. Они всматриваются друг в друга, пока стоит поезд. Этот короткий эпизод раскрывает нам суть всего фильма, определяет его психологическую достоверность.

Вот пример того, как нужно делать кино. В конце этого ряда кадров, когда взгляды героев уже раскрутили колесо Рока и когда уже пришли в движение колеса поезда, в котором они едут вместе, в прямоугольнике окна за спиной Марлен появляется Фриц Кортнер в роли доктора Кароффа, по-

добно некой Немезиде. Эти несколько мгновений сделаны мастерски в своей блистательной простоте, и весь остальной фильм держится на них. Марлен, глядящая из окна вагона, — ключевой образ в этом фильме. Здесь Марлен нашла *Дитрих*, хотя она, возможно, сама об этом и не догадывалась.

Бернхард жаловался, что она не считается с его режиссурой. Он говорил, что она всегда стремилась туда, где свет; и это видно в фильме. Ее уже давно не устраивало то, как ее снимают. Частично эта неудовлетворенность была связана с технической стороной: эмульсии на пленке и нити накала в лампах менялись, качество отснятого материала было разным. Пленка, чувствительная к красной части спектра, делала ее волосы темнее, а ее макияж выглядел вульгарно. Фред Циннеман вспоминал, что на съемках «Целую ручку, мадам» использовались устаревшие лампы. Из-за этого тонкое и свежее в жизни на экране становилось резким и грубым.

Кончик ее носа был слегка вздернут (критики называли его «носом Свенсон»). Недаром она получила неприятное прозвище, которым ее поддразнивали на съемочных площадках, — «утконос». Из этой мелкой оплошности природы выросла целая мифология: говорили об ее отказах фотографироваться в профиль, о пластических операциях. Но все это абсолютно не соответствует истине. А истина в том, что Марлен всегда была озабочена тем, как выглядит она на экране. Для нее как актрисы это было столь же важно, как звучание скрипки в ту пору, когда она мечтала стать скрипачкой.

Марлен экспериментировала. Она сама нашла то освещение, которое придало ее лицу ясность и драматизм.

В кабинке автоматической фотографии в Берлине, где вы получаете отпечатанные на ленту снимки, она отыскала наиболее выгодный для своего лица ракурс, взгляд, освещение. Здесь Марлен поняла, что с единственной лампой над головой ее волосы выходят светлыми, на лице выделяются скулы, бледно-голубые глаза темнеют, вздернутый нос выпрямляется. К этому добавятся еще сложные ухищрения грима и техники. Но теперь возникала новая сложность: заставить операторов снимать ее так, как нужно ей. Это красноречиво выражено в жалобе Бернхарда: «Она никак не хотела отводить голову от прожектора. Она оставалась неподвижной и говорила со своим партнером повернувшись в другую сторону, если к этому ее принуждало освещение».

То, что игра Марлен во многом была ориентирована на освещение, вносило в ее исполнение роли элемент неясности и таинственности. Если нет расстояния, то нет и волшебства, и в этом фильме она впервые предстает не надменной и холодно отстраненной, а загадочной.

Когда «Женщина, по которой тоскуют» вышла на экраны, «Терра» (теперь сотрудничавшая с голливудской студией «Юниверсал») совершила грубейшую ошибку, обратившись к Макс Броду с просьбой о поддержке и рекламе фильма в прессе. Брод ответил на это градом упреков, опубликовав статью, в которой заявлял, что писал и на студию «Терра», и самому Бернхарду, предлагая свою помощь, и не получил никакого ответа. Бернхард признал это (также в печати), но высокомерно считал, что проку в ответе не было. Шумные стычки способствовали появлению крайне односторонних рецензий на фильм, где прежде всего

говорилось о его художественной ценности. Все рецензенты, конечно же, поддержали друга и редактора Кафки.

«Мы видим губы, они что-то говорят, они движутся, но мы ничего не слышим». Единственное, что слышали рецензенты, была музыка к фильму, сочиненная и исполняемая под руководством того самого доктора Джузеппе Бекке, который когда-то взял Марлен в свой кинооркестр. Его «Сташа» и «Ты ли то счастье, что я так долго искал?» были популярны в Берлине, и критики считали их более выразительными, чем сам фильм или Марлен.

О Бернхарде говорилось, что его явно «переоценили». Игра Марлен разочаровала знатоков после ее многообещающего участия в фильме «Целую ручку, мадам». Сравнения с Гарбо теперь выглядели полнейшим «*deja vu*»^{*}. Один из критиков оплакивал «напрасные усилия, затраченные на Марлен Дитрих, все надежды на которую после этого безжизненного и лишённого живого чувства исполнения приходится оставить». Ее работу называли «рабским подражанием» Гарбо, писали о «невыразительном коварстве в каждом взгляде», каждое движение считали «вымученным и искусственным». Иными словами, нет ни малейших признаков индивидуальности в то время, как в этом фильме самое необходимое — индивидуальность.

Но даже недружелюбно настроенные рецензенты не могли не упомянуть о множестве поклонников, которые стояли перед фотографиями Марлен, мечтательно бормоча: «Ну, не хороша ли?» Не могли не сказать о тех господах, что тихо проскальзывали в кинозалы, чтобы увидеть «подра-

^{*} *Deja vu* — повтором.

жание Гарбо», даже небольшие дозы которого, по признанию одного критика, «способны зачаровывать». Если Марлен и подражала, то «она одновременно исключала всякое сомнение в том, что это сходство ей самой вовсе не присуще».

И то, против чего критики восставали в 1929 году, те самые качества холодного, пассивного эротизма в 1930-ом поразят и покорят их. Это будет то, что Хюбси и Лили Дарвас назвали «отсутствием чего бы то ни было особенного». Именно сдержанность ее Сташи предвещает знаменитый экранный образ Марлен. «Женщина, по которой тоскуют» далеко не классика (Бернхард вообще не поставил ни одного фильма, ставшего классическим). Но достижением было то, что Марлен нашла *Дитрих* как образ.

Из-за этих рецензий Марлен пережила тяжелую депрессию (правда, не показывая своего состояния). После того как был упущен единственный в жизни, по ее мнению, шанс сыграть Лулу, после того как ей пришлось сняться в нескольких популярных, но весьма тривиальных кинофильмах, страшным ударом для нее стало то, что ее тонкая и в мельчайших подробностях выверенная игра в последнем фильме оказалась непонятной. Не удивительно, что она «бросилась» в два своих следующих фильма с тоской по театру, где все: глаза, ноги, голос и индивидуальность — работали вместе.

Она вновь вышла на сцену, когда «Женщину, по которой тоскуют» готовили к выпуску на экран. Это был единственный (игравшийся в полночь) спектакль по пьесе Ведекинда «Маркиз фон Кейт», поставленный Леопольдом Иесснером в память о незадолго до этого скончавшемся Великом Старике театра — Альберте Штайнрюкке.

Это был самый «звездный» спектакль за всю историю Веймарской республики. В нем участвовало такое количество выдающихся мастеров, что, если бы, как в старом анекдоте, в зале взорвалась бомба, театр в Берлине перестал бы существовать как явление. Прошли десятилетия, а о спектакле продолжали вспоминать как о занменитом «вечере Штайнрюкка».

Всего через пять лет многие из этой блистательной элиты будут вынуждены бежать из страны, окажутся в тюрьмах или просто лишатся работы — в любом случае они больше никогда не появятся на сцене, за исключением сцены истории.

«Вечер Штайнрюкка» был восхитителен. А всего за несколько дней до этого берлинские коммерческие газеты вышли с целой страницей рекламы нового фильма, который специально готовился для Марлен.

Морис Турнер, гласили объявления, делал «фильм мирового значения» в Германии под названием «Корабль потерянных душ». Название фильма было созвучно «Острову потерянных кораблей» Турнера, который стал первым американским популярным фильмом после войны. «Потерянные души» предназначались для международного рынка — последний вздох чистой изобразительности, с презрением отвергающей звук.

Сюжет строился вокруг истории корабля, который оказался вне закона и плавал по волнам страха из порта в порт, отверженный обществом. Американка — наследница крупного состояния — терпит крушение во время одиночного перелета через Атлантику (в те времена американские наследницы действительно этим увлекались). Ее спа-

сает преступный корабль, а молодой английский врач (Робин Ирвин), взятый на этот корабль силой, спасает ее от опустившегося капитана (вновь Фриц Кортнер). Как и следовало ожидать, Марлен разжигает страсти команды, как только открывается, что пилот потерпевшего аварию самолета — женщина. Страшно быть единственной женщиной среди мужчин, обезумевших от желания. Турнер пытался разукрасить лишенную всяких нюансов мелодраму самыми разнообразными изобразительными средствами в надежде компенсировать примитивность сюжета и отсутствие звука.

Он настаивал на реальной технике, на которой можно плавать и летать. Костюм летчицы у Марлен был настоящим кожаным комбинезоном, который специально для нее отыскивали в Лондоне; пивные кружки для портового бара привозились из гамбургских кабачков. В качестве корабля для съемок было выбрано судно, построенное в 1856 году. Но оно было переделано в студии в соответствии с замыслом режиссера. Все это и четырехмесячная съемка стоили шестьсот тысяч марок — весьма крупные затраты для того времени и крайне рискованные для немого фильма в 1929 году.

Зрительно фильм действительно был неплох; именно поэтому для его создания и пригласили такого мастера чистой изобразительности, как Турнер. Публике нравился сюжет, но сотня подонков, преследующих одну женщину на палубе корабля, не могла вызвать такого интереса, который требуется от фильма «мирового значения».

Историку кино Уильяму К.Эверсону нравилась «роскошная мелодрама», получившаяся из этого фильма, и он указывал, что Турнер обращался с

Марлен так, «словно она уже сотворила свою экранную тайну». В высшей степени верно и в высшей степени странно! Марлен еще не сотворила своей экранной тайны, за исключением «Женщины, по которой тоскуют», которую Турнер, без всякого сомнения, видел, но не сумел повторить это в своем фильме из-за примитивности сюжета.

Не было это повторено и в ее следующем фильме. В нем она вновь встретила со своим старым венским возлюбленным Вилли Форстом, поэтому она и согласилась на участие в картине. Фильм уже поменял несколько названий (что никогда не бывает добрым знаком), и все они концентрировались вокруг Форста — «мистера Казановы». Окончательный вариант — «Опасности периода помолвки» (по-немецки это звучало столь же плохо). Название было подсказано центральным эпизодом, в котором за Марлен ухаживает и в конце концов соблазняет ее Форст. Он не подозревает, что затащил в постель невесту хозяина того дома, куда он приглашен провести воскресенье и куда они вместе с девушкой направляются.

Форст узнает правду, за этим следует ссора, хозяин дома стреляет в него, и, будучи хорошим гостем, он инсценирует самоубийство, чтобы спасти хозяина от обвинения в убийстве. Марлен падает в обморок, и на этом действие фильма обрывается.

Путаница с названиями все проясняет: никто из создателей фильма не представлял толком, о чем он. В нем был сюжет высокой комедии (Любич воспользуется им в «Ангеле») с пошлой кульминацией и пышной мебелью. Любая актриса стала бы отрицать, что принимала участие в подобном фильме.

Лотта Эйснер, несмотря на личную неприязнь к Марлен (и убежденность, что у нее ноги лучше, чем у Марлен), признавала, что в «Опасностях периода помолвки» присутствует то, что мерцает и в других ее поздних немых картинах: «Женщина, которая материализуется таинственно и печально в купе поезда, очаровательная и влекущая в своем соединении загадочного поведения и странной пассивности. У нее прелестное лицо, на которое легла тень предчувствия трагедии». Эйснер считала, что это исключительно заслуга оператора, не понимая, что в этой пассивности и состоит суть актерского мастерства. Возможно, она описывала Сташу. Или какую-либо другую из ролей Марлен этого периода.

...

Марлен закончила работу над этой последней немой халтурой и поехала вместе с Хайдеде отдыхать к морю. Руди остался дома, в квартире, где он продолжал жить вместе с Марлен, хотя больше был привязан к Тамаре, чем когда-либо был привязан к Марлен. Мать с четырехлетней дочкой хорошо проводили время на острове Силт в Северном море. Для обеих это была приятная пауза: для матери — пауза в работе, для дочери — в ее одиноком детстве. Этот отпуск станет последним перед тем, как Марлен покинула семейный круг.

Она вернулась в Берлин на премьеру «Корабля потерянных душ». Ее и Фрица Кортнера освистали так, что им пришлось уйти со сцены в павильоне студии УФА. Этот фильм «мирового значения» был встречен бурей возмущения. Критики называли его «фильмом с потерянным содержанием» и высказали мнение, что ни Кортнер, ни

Марлен «особенно не утруждали себя игрой». Слава Богу, что у нее еще был театр, который мог ее утешить.

Марлен начала репетиции «Двух галстуков бабочкой». Это был ее первый спектакль по трехгодичному контракту, подписанному с Робертом Кляйном в том самом «*chambre separee*» (франц. - «отдельный кабинет») в ресторане «Хорхер». Но и последний...

Продюсер Виктор Барновский видел, какой путь Марлен прошла от Джорджа Эбботта до Джорджа Бернарда Шоу. Он говорил: «В Марлен театр потерял настоящую жемчужину... Во всех отношениях дитя своего времени, Марлен Дитрих стала эталоном и символом соблазнительной женщины... Гарбо, с другой стороны, является символом страдающей Женственности... Бергнер — идеальная современная девушка... Марлен, возможно, — женщина завтрашнего дня».


В воспоминаниях Дитрих сказано, что в «Двух галстуках бабочкой» у нее «была всего одна строка текста». Джозеф фон Штернберг в своих мемуарах пишет: «Я помню только одну строчку».

По всей вероятности, это была самая главная строка в пьесе, ведь Марлен играла главную роль. Завтрашний день наступил.

VI

«ГОЛУБОЙ АНГЕЛ»

1929

реди музыкальных спектаклей сезона выделялись «Два галстука бабочкой». И вряд ли могло быть иначе со столь блестящими «выходными данными». В его постановке участвовали режиссер Форстер-Ларринага и композитор Миша Шполянский. Прежде они вместе работали над «Это носится в воздухе». Либреттистом музыкальной комедии был Георг Кайзер, ставший известным драматургом двадцатых годов. В спектакле были заняты пятьдесят актеров, певцов, танцовщиков и популярная в Берлине группа «Музыканты-комедианты». Главные роли исполняли покоритель женских сердец Ганс Альберс, звезда кабаре Роза Валетти и Марлен.

Сюжет этого шоу закручивался вокруг официанта (Альберс), который обменивает черную бабочку своей униформы на белую бабочку джентльмена-гангстера, убегающего от преследователей. Официант перелетает в Чикаго и Флориду, по уши влюбившись в главную героиню.

Критики не жалели комплиментов Марлен. Один из них провозгласил: «Эффект, производимый ею на публику, поистине сказочный». Другой

назвал Марлен «прекрасной и в точности соответствующей нашему представлению о «чем-то ином», с «этим приглушенным голосом и полужакрытыми глазами».

В зале был гость из Голливуда — Джозеф фон Штернберг. Родом он был из Австрии. Его мать Серафин в детстве участвовала в цирковых представлениях. Отец Моисей был грубым и ортодоксальным иудеем. Семья (детей было пятеро) влачила жалкое существование в крохотной квартирке: снизу стучал и пилил столяр, а сверху гремела корытом прачка. Мальчик провел детство на улице, слоняясь по огромному венскому парку.

Он рано начал работать (кормил цирковых лошадей). Ему было лишь четырнадцать лет, когда он уехал в Америку. Его звали Ионей, теперь он стал Джо. В Америке он жил тоже трудно, скитался, перебиваясь случайными заработками. Юноша мечтал стать художником, но мечта так и не сбылась. Сначала он получил место на промывке фото- и кинопленки, потом ему доверили показывать фильмы, писать заголовки и заставки.

Во время первой мировой войны Джозеф занимался созданием учебных фильмов. Потом он стал ассистентом режиссера. Вернувшись в Вену, Штернберг занимался литературным трудом, но его больше всего привлекал кинематограф. Джозеф едет в Англию, оттуда — в Америку, в Голливуд, где опять работает ассистентом режиссера, участвует в съемках картины «По божественному праву». Первый свой фильм он сделал в 1925 году, когда ему было тридцать лет. Он назывался «Охотники за спасением» и был куплен Чарли Чаплином.

Чаплин пригласил его снять фильм «Женщина моря». Лента вышла на экраны, но потом Чаплин этот фильм уничтожил. Кассовый успех принесла Штернбергу картина «Подполье». Это был один из первых фильмов о гангстерах. Затем — «Последний приказ» с участием Эмиля Яннингса. Он снял еще несколько фильмов. Один из них оказался шедевром — «Доки Нью-Йорка». Успех выпал и на звуковой фильм «Удар грома». И вот длительная пауза в работе. Так Штернберг оказался в Берлине.

...

Движение талантов и денег между Берлином и Голливудом всегда было двусторонним. Эмиль Яннингс и Лиа де Путти поехали в Голливуд, Луиза Брукс и Лайонел Берримур приехали в Берлин. Существовало некое образование, называвшееся «Парауфамет», соединение «Парамаунта», УФА и «Метро — Голдвин — Майер», гарантировавшее прокат в Европе фильмов «Парамаунта» и МГМ в обмен на долларовые займы студии УФА и прокат ее фильмов в Америке. Но планы и реальность расходились. Прокат фильмов УФА в Америке по каким-то причинам никак не клеился, но американские фильмы в Германии давали прибыль. Они захлестнули немецкий рынок, заполнив кинотеатры самой УФА.

УФА необходимо было спастись от «Парауфамета» и хищных американцев. И король немецкой прессы Альфред Гутенберг спас ее. «Это был безнадёжно реакционный магнат с политическими амбициями, — напоминает нам историк Питер Гей, — подхлестываемый неутоемыми политическими страстями и ненавистью, выдаваемой за убеждения».

Гутенберг выкупил акции УФА, находившиеся в руках «Парамаунта» и МГМ. В этом приняли участие и его промышленные и банковские партнеры, что немедленно подействовало на продукцию студии. Политические соображения вскоре заставят ее руководителей передать всю систему кинопроизводства под опеку доктора Йозефа Геббельса, вновь сделав из УФА орган пропаганды, каким он был, когда генерал Людендорф основал его в 1917 году.

Двустороннее движение замедлилось. Львы на заставках зарычали, джазовые певцы запели, и УФА почувствовала необходимость в американском рынке с невиданной ранее остротой. Связи УФА с элитой «Парамаунта» всегда были теснее, чем с МГМ (она всего лишь была соперницей и пока не чемпионом). «Парамаунт» был более «европейской» студией, близкой вкусам Любича, Полы Негри, Морица Штиллера (наставника Гарбо, от которого отказалась студия МГМ). «Парамаунт» всегда являлся и домом, и гостеприимным хозяином для «величайших актеров мира».

Эмиль Яннингс осуществил свой дебют в звуковом кино в «Предательстве» на студии «Парамаунт», в том самом фильме, который для того, чтобы выпустить в прокат, Адольфу Цукору вновь пришлось сделать немым, хотя немногим в Берлине было известно об этом фиаско и уж совсем немногие придавали этому хоть какое-то значение. Кроме того, Яннингсу никогда не нравился Голливуд, и он был счастлив вернуться в Берлин, на студию УФА, к своей любимой колбасе и (как вскоре выяснилось) к Геббельсу, Герингу и их людям.

И тут он сделает то, что на УФА назовут его «звуковым дебютом» у крупнейшего продюсера Германии, который собирался во что бы то ни стало пробиться на американский рынок. Эрих Поммер в свое время работал на студии «Парамаунт» и знал, что шансы продать звуковой фильм с Яннингом в Америку (после «Предательства») будут выше, если картину станет делать режиссер из «Парамаунта», который не только владел бы немецким языком, но также смог бы выверить игру Яннинга и в английском варианте фильма, а это мог сделать только двуязычный режиссер. И этим человеком стал Любич, бесспорно самый известный режиссер на «Парамаунте».

Любич с готовностью согласился. За солидную сумму. Он просил 60 тысяч долларов, это была почти одна пятая всех затрат, планируемых на постановку фильма (325 тысяч долларов или 1250000 марок), и значительно больше, чем ему собирался заплатить Поммер. Внезапно Яннингу пришло в голову, что обещанные ему 50 тысяч долларов — слишком небольшая сумма, и он потребовал 75 тысяч долларов. Поммер хитро переделал контракт. Яннингс получал свой обычный гонорар в долларах (Яннингс хорошо разбирался в курсах валют) и дополнительные 25 тысяч долларов за английскую версию фильма, которые выплачивались бы только в том случае, если бы фильм пошел в Америке (неплохой мотив для улучшения дикции).

Переговоры продолжались до конца июля, когда Любич решил более не уступать, такое же решение принял и Поммер. Он знал, что на студии «Парамаунт» есть еще один немецкоязычный ре-

жиссер, уже работавший с Яннингсом и уже делавший звуковой фильм, режиссер, который не будет просить слишком больших гонораров. Поммер предложил Джозефу фон Штернбергу 30 тысяч долларов. Штернберг запросил 40 тысяч. Поммер согласился. Штернберг и Риза Ройс решили считать свой поспешный развод недействительным и возобновили брак, чтобы привести в порядок паспорта. Они приехали в Берлин 16 августа 1929 года.

Штернберг явно прибавил в красноречии: «Я освободил себя от Америки, ибо сердце мое всегда влекло меня назад. Мне хотелось работать с Эмилем Яннингсом, и я стремился сделать по-настоящему художественный фильм. Звук... вновь привел меня в немецкое кино, но уже с полуторагодовым опытом работы в звуковом кинематографе. Прежде и превыше технической стороны в современном звуковом кино должна стать сторона человеческая... Нам следует меньше внимания обращать на то, как это звучит, и больше на то, что этим должно быть сказано».

Это примерно те слова, которые говорят все режиссеры даже тогда, когда они говорят искренно. Конечно, некоторых могло удивить то, что единственный звуковой фильм, снятый Штернбергом, вырос до масштабов полуторагодичного опыта работы со звуком. Еще большее число слушателей, вероятно, удивили его слова о возвращении в немецкое кино: ведь Штернберг ни единого дня в своей жизни не работал в Германии. Но всех, тем не менее, обрадовала приятная новость, что его сердце принадлежит Эмилю Яннингсу после «Последнего приказа» (при работе над этим фильмом у них возникло взаимное отвращение).

Встреча перенеслась в отель «Эспланада», где Штернберг продолжил демонстрировать свое красноречие. «У меня такое ощущение, словно я умер в Голливуде и оказался на небесах!» — заявил он и даже нашел несколько приятных слов для Поммера, для которого он собирался сделать фильм мирового класса. Бродячий цыганский оркестр в честь почетного гостя исполнил «Сынишку» Эла Джолсона.

Именно этот лучезарный час Штернберг избрал, чтобы взорвать свою бомбу. У него не было ни малейшего представления о том, что его приглашают снимать «Распутина», сказал он, и ни малейшего намерения заниматься этим. И если ему не подыщут чего-нибудь другого, он немедленно возвратится с «небес» обратно в Голливуд.

На тот момент он не знал, до какого фильма он может снизойти, но его сердце принадлежало Эмилю, который был так хорош в «Варьете».

Поммер был потрясен, но почувствовал некоторое облегчение от того, что с него сразу свалились все юридические проблемы, связанные с «Распутиным» (эти проблемы были вполне реальны: на студии МГМ сняли фильм с участием Бэрримуров и на этом потеряли много денег и проиграли несколько судебных процессов). Казалось, слова Штернберга не взволновали даже Эмиля Яннингса. Этот известный актер и самая солидная звезда Германии с 1927 года заявлял, что он должен сыграть Распутина, но еще ранее он заявил (великому Ф.В.Мурнау, теперь снимающему в Голливуде Джэнет Гейнор), что он должен сыграть героя одного не очень известного романа Генриха Манна без трапедий и трико, но с кабаре. Роман назывался «Учитель Гнус, или Конец одного тирана».

Яннингс и Поммер обсуждали роман ранее, летом того года. Поммера заинтриговала идея фильма о настоящем гимназическом преподавателе, который влюбляется в дешевую певичку кабаре и гибнет из-за нее. Ему также было известно, что Генрих Манн нуждается в деньгах. Ассистент Поммера жил с танцовщицей Ла Яна, она в то время работала в буффонаде Эрика Чарелла вместе с возлюбленной Манна Трудой Хестерберг. Поммер нажал на своего ассистента, тот нажал на Ла Яну, та нажала на Хестерберг, та — на Манна, и по этой же цепочке к Поммеру возвратилась информация, что права на «Учителя Гнуса» вполне можно приобрести по сходной цене.

В ходе этого косвенного обмена информацией как бы невзначай прозвучал намек, что на роль певички кабаре может подойти любовница Манна, так как именно певичкой она и была. Штернберг, однако, подумывал об американках Глории Свенсон или Филлис Хейвер, но потом понял, что их немецкий явно будет плоховат для этого фильма. Тем не менее его привлекала идея снять фильм о кабаре. В свой «Удар грома» он включил эпизод с пением, а мюзиклы были безумно популярны в США. Даже Морис Шевалье пел по-американски. У Любича.

Через неделю после своего прибытия в Берлин Штернберг получил контракт на съемки «Учителя Гнуса», каковой и был подписан и скреплен печатями. В тот же день Поммер пригласил драматурга доктора Карла Фольмёллера и сценариста Роберта Либмана для работы над сценарием. А на следующий день к ним присоединился и третий драматург — Карл Цукмайер.

Но король прессы Альфред Гутенберг, хозяин студии УФА, взглянул на эти контракты — и грянули первые раскаты грома.

У Гутенберга сразу же сложилось совершенно неверное представление об этом проекте. Он полагал, что автором «Учителя Гнуса» является Томас Манн, только что получивший Нобелевскую премию по литературе, а не его брат Генрих. Гутенберг пригрозил объявить контракты недействительными по причине фальсификации. Его возмутила история о том, как символ германской нравственности приходит к столь предосудительному финалу. Гутенберг и его когорта потребовали, чтобы Поммер «полностью переделал» сюжет. Учитель представлял если и не их класс, то, по крайней мере, их мировоззрение и «должен был быть... по-человечески понятен, дабы не допустить никаких поводов для критических нападок».

Это было весьма дурное предзнаменование. Еще более досадным стало то, что, как выяснилось, Генрих Манн и Труда Хестерберг полагали при продаже прав на экранизацию романа, что Труда будет исполнять роль певички кабаре Розы Фрёлих. Штернберг из соображений этикета встретился с ними, полагая, что возлюбленная писателя послужила прообразом героини романа (на самом деле это не так). Он сразу же отверг ее из-за «чрезмерной зрелости». Теперь сердился уже и Генрих Манн.

Но Штернберг сумел над всем этим подняться. Гутенберг и Хестерберг подтолкнули его к правильному решению. Картина будет не о падении учителя, а о женщине, ставшей причиной этого падения. «Без зажигательной силы новой и волну-

ющей актрисы, — он это понимал, — мой фильм был бы обыкновенным размышлением о глупости школьного тирана».

«Чтобы «полностью переработать» сюжет и сменить в нем акценты, Штернберг решил изменить название «Учитель Гнус» (Professor Unrat — переводимая игра слов, обозначающая «экскременты») на название того кабаре, в котором учитель по уши влюбляется в певичку Розу Фрёлих, — портовой пивной «Голубой ангел».

Поммер и Яннингс согласились. Перемена названия переместила акцент фильма на певичку кабаре (она, а не пивная станет настоящим ангелом этого фильма), но у Штернберга не было актрисы на эту роль.

Вскоре почти обо всех немецких актрисах, кто хоть отдаленно подходил на эту роль, ходили слухи, что они в числе претенденток. Говорили обо всех, кроме Марлен Дитрих. Имена летали, подобно конфетти на параде. Именно его напоминали толпы женщин, которые выстраивались там, где подбирали актеров для «Голубого ангела». Одна кандидатка, вслух не заявившая своих претензий на эту роль, втайне была убеждена, что это ее роль. Лени Рифеншталь в то время была всего лишь бывшей танцовщицей и безработной актрисой. Лени восхищалась Штернбергом и не скрывала этого.

Рифеншталь не участвовала в прослушиваниях — она участвовала в обедах. И ее поразило упоминание Штернбергом имени Дитрих за ростбифом в отле «Бристоль». Рифеншталь осторожно спросила:

— Вы говорите о Марлен? Я видела ее только один раз и была потрясена ею. Она сидела в кафе

с какими-то молодыми актрисами. Мое внимание привлек ее глубокий, хрипловатый голос. Возможно, она была немного пьяна. Я слышала, как она громко произнесла: «Почему мы всегда должны иметь красивые груди? Почему бы им немного и не отвисать?» С этими словами она приподняла свою левую грудь и стала забавляться этим, чем совершенно поразила девушек, сидевших вокруг. Она может вполне вам подойти.

Скорее всего, Рифеншталь и не предполагала, насколько рассказанный ею эпизод был созвучен образу Лолы-Лолы и как много он сказал Штернбергу. Он не обратил особого внимания на фотографию почти двадцативосьмилетней Марлен, все еще продолжающей рекламировать себя как инжению. Его ассистент заметил:

— Попка неплохая, но ведь нам нужно еще и лицо.

Но Штернберг делал свои собственные открытия, держал совет только с самим собой и продолжал наблюдать, хотя он уже знал что-то такое, чего не знали другие.

...

«Тулуз-Лотрек несколько раз перевернулся бы», — позднее ликовал Штернберг, но до того момента, когда он собственными глазами увидел «бездарную корову», он уже практически остановил свой выбор на Люси Маннгейм. Маннгейм уже снималась в звуковом кино, была моложе большинства других кандидаток, и Штернберг уже назначил прослушивание ее голоса. Штернберг продлил время отбора для того, чтобы провести пробу Марлен, но в это время он еще не был даже знаком с ней.

По окончании спектакля он не пошел за кули-

сы (он не принадлежал к числу тех, кто бежит за актерами), но его интерес к одной лишь Марлен настолько бросался в глаза всем, находившимся на сцене, что Ганс Альберс позже говорил, что он охотно помочился бы на голову Штернберга, если бы режиссер сидел чуть ближе к сцене.

Марлен выглядела при встрече со Штернбергом хмурой и совершенно незаинтересованной. «Она была олицетворением апатии, — вспоминал он, — она словно пыталась "смазать" всякое впечатление, которое производила на меня и не делала ни малейших попыток усилить мой интерес к ней». Однако ее костюм цвета гелиотропа, шляпка, перчатки и меха, скорее, «смазывали» впечатление от всего другого, подчеркивая и выделяя ее присутствие, а ее апатия, скорее всего, была вызвана тем, что ее «забыли» в широко разрекламированном поиске талантов.

— Почему, — спросил Штернберг, — мне приходилось так часто слышать нелестные отзывы о вас?

Она ответила, что не очень фотогенична, что у нее часто были плохие рецензенты, а кроме того, она снялась всего в трех фильмах и в каждом из них не очень удачно.

Это было либо безрассудство, либо отвага, либо и то и другое вместе. Она знала, что за день до этого он видел ее в самом популярном берлинском спектакле этого сезона. Все, что говорила Марлен, было откровенной ложью.

Но Штернберга не так-то просто обмануть. Он полагал, что она снялась в девяти фильмах (на самом деле их было семнадцать). Спектакль, в котором он увидел ее в предыдущий вечер, был ее двад-

цать шестой театральной работой. О некоторых из них он слышал от Фольмёллера и Ландсхоффа. Когда он сообщил ей, что хочет сделать кинопробу, она согласилась с условием: пусть он посмотрит три фильма, участие в которых она не отрицала («Целую ручку, мадам», «Корабль потерянных душ», «Женщина, по которой тоскуют» — во всех этих картинах Марлен играла главную роль). К этому она добавила, что видела его фильмы и пришла к выводу, что он не умеет снимать женщин.

Это был откровенный, наглый вызов. Казалось, он с ходу откажется от нее. Но нет! Он посмотрит три ее главных фильма и припишет все ее недостатки бесталантности режиссеров. Штернберг принял вызов. Ее наглость вдохновлялась интуицией. Это была сущность Лолы-Лолы — лук Эроса, натянутый до предела.

«Театр вошел в ее плоть и кровь, и она знала в нем каждого паразита, — говорил Штернберг. — Та энергия, которая позволяла ей выживать и подниматься над окружением, была поистине фантастической».

Он посмотрел ее фильмы и многое понял. «Она была неуклюжей, непривлекательной женщиной, которой предоставлялась полная свобода на съемочной площадке, а затем ее демонстрировали в какой-нибудь совершенно абсурдной чепухе. У меня создалось впечатление, что меня облили ледяной водой», — говорил Штернберг. Но если ее не доверять ей самой и всем этим киноподенщикам, она сможет достичь невероятных высот, так как он увидел лицо, «обещавшее очень многое».

Проба Люси Маннгейм прошла без всякого напряжения и была весьма плодотворной, так как Маннгейм привела с собой аккомпаниатора Фридриха Холлендера. Это было примерно так, как если бы на прослушивание в Манхэттене кто-то привел с собой Джорджа Гершвина. Штернберг понял, что нашел автора песен для «Голубого ангела».

В глубине души он уже остановил свой выбор на Марлен, и ему не нужно было никаких проб. И не для студии УФА проводил он эту пробу (к ней он чувствовал только презрение), и не для Поммера (тот хотел, чтобы главную роль играла Марлен), и не для Яннингса (который был против). Он проводил ее для Джесси Ласки-младшего, заседавшего в своеобразном «министерстве внутренних дел» студии «Парамаунт». Руководитель отдела кинопроизводства «Парамаунт» Б.П.Шульберг посмотрит эту пробу в Берлине (в это время он находился на борту «Иль де Франс»). И тот и другой, несомненно, заинтересуются «редкой красавицей в стиле Гарбо», лицо которой «обещает очень и очень многое», и тем человеком, который ее открыл.

Марлен приехала демонстративно неподготовленной и без пианиста, но ее пассивность подхлестывала интерес режиссера в не меньшей степени, чем ее наглость. Штернберг позвал музыканта, надел на нее костюм с блестками, заколов его булавами, закрутил ей волосы на бигуди («Воздух наполнился дымом», — вспоминала она). Она спела немецкую народную песню «Wer wird denn weinen?» («Зачем же плакать? Другой найдется за

углом!)). Когда же Штернберг попросил ее спеть американскую песенку, она, сидя на крышке рояля, толкнула пианиста локтем и сказала: «Ну, играйте что-нибудь!» А сама спрыгнула с рояля и стала напевать какую-то мелодию, бросив пальцы на клавиши. Затем вновь вскочила на крышку рояля. Вероятно, это была песенка, как она вспоминала, «Ты — сливки в моем кофе», а может быть, «Мои голубые небеса», тогдашний берлинский «хит».

«Она ожила и стала выполнять мои указания с легкостью, с которой раньше мне не приходилось сталкиваться, — поражался Штернберг, поздравляя себя с открытием. — Ее замечательная энергия наконец-то получила направление».

Марлен ни разу даже не попросила показать кинопробу. Она все прекрасно знала.

«Вы пожалеете об этом дне», — предсказал Яннингс, хотя позже будет заявлять прямо противоположное. Поммер был рад, и его не интересовало, чья в том заслуга. «Каждый, кто так или иначе связан со съемками этого фильма, утверждает, что именно он первым открыл Марлен, — сказал как-то Поммер в частной беседе, — и каждый совершенно искренне в это верит. Не будем портить им настроение разубверениями, пусть они остаются при своем мнении; ведь это не так уж и важно».

Штернберг постоянно подчеркивал, что «никакого четкого сценария так и не было сделано», но это неверно. Сценарий приобрел более или менее определенную форму в сентябре и октябре в Берлине и Сен-Морице, куда поехал Яннингс, чтобы немного сбросить вес (отказавшись на какое-то время от колбасы). Штернберг, Поммер и три сценариста тоже забрались в Альпы, чтобы пора-

ботать вместе с Яннингсом над образом его героя, которого Генрих Манн списывал с самого себя.

Главные изменения в сюжете заключались в том, что учитель в конце концов деградирует до такой степени, что становится клоуном, после чего его настигает безумие и смерть вместо тюремного заключения, как в финале книги, за содержание игорного дома, растлевающего добропорядочную буржуазию. Теперь в фильме появился романтический пафос, заменивший язвительные нападки Манна на лицемерие общества, которые так испугали Альфреда Гутенберга.

То, что переживал Штернберг, наложило отпечаток на разработку образа Лолы-Лолы, которая помолодела по сравнению с романом и лишилась ребенка, упомянутого в книге. Она стала грубее, но притягательнее (знойная девица легкого поведения, постоянно подчеркивающая, что она «актриса»). Самым значительным изменением в этом персонаже стала ее предельная, вызывающая аморальность. Она не «вамп», не наивная девчушка. Она дерзка, соблазнительна и вовсе не сентиментальна. Она не лишена определенного сочувствия к своим «жертвам», но не способна ни на какие утрызения совести. И когда учитель уходит умирать, она поет песню о хорошо известной истине: «Если сгорают крылья, я не виновата».

Мы узнаем ее больше всего по песням, которые она поет, по работе оператора: он всеми способами подчеркивает чувственность героини, этой обожающей себя и ласкающей себя Цирцеи. Перед нами проходят четыре года и целая жизнь. Оседлав стул, Лола-Лола начинает петь свою песню сирены, убеждая в том, что вновь и вновь она будет

влюбляться и возбуждать любовь в других, выходить победительницей во всех ситуациях. Такова ее природа, что же она может с этим поделать?

* * *

«Голубой ангел», возможно, стал первой звуковой картиной, где зритель ощущает нечто совершенно новое, — выразительность тишины. Персонаж обрисовывается с помощью звука: посвистывание учителя перед мертвой канарейкой, его громогласное сморкание в классе; плывущие в воздухе голоса невидимого хора; безнадежные попытки немецких мальчишек произнести английский звук «th»; кукареканье сошедшего с ума учителя; бой часов — звук времени и Рока. Но нигде выразительность звука не проявляется с такой силой и яркостью, как за кулисами кабаре. Штернберг создает неровную, нервную ткань из тишины и звуков с помощью открывания и закрывания дверей. Это кажется натуралистичным, но здесь возникает звуковой рисунок, удивительно точный и гармоничный, сделанный в те времена, когда еще не были изобретены микширование и запись на отдельных дорожках.

Руководить Яннингсом оказалось гораздо проще, чем во время съемок «Последнего приказа», так как он страшно боялся микрофона. Говорить на съемочной площадке для него было столь же абсурдным, как играть перед пустым театральным залом. Он пытался компенсировать это речевой помпезностью, и Штернбергу с трудом удавалось заставить его говорить по-немецки с обычными интонациями, а не так, словно он декламирует стихотворение.

Эпизоды снимались сначала по-немецки, затем по-английски, и усилия, направленные на исправление речи Яннингса, заметны при внимательном просмотре фильма. Его английский слишком точен и неестественно правилен при том, что английский (или американский) Марлен отличается небрежностью и свободой со множеством сленговых выражений в диалоге («Сладкий мой», — называет она учителя).

У Марлен было меньше проблем с новыми техническими возможностями кино, чем у Яннингса, ведь она уже записывалась на пластинки и выросла как актриса в условиях нового, более интимного театрального стиля. Большая часть тех эпизодов, в которых она занята, разыгрывается перед публикой, присутствующей на экране; по различным нюансам игры в кабаре ей давала советы сама Роза Валетти. Автор музыки к фильму находился в оркестровой яме и задавал ей оттуда ритм. Захватывает дух от той уверенности, с которой она подчиняет себе экран. Впервые Марлен пользуется голосом, чтобы выделить намеки, которые до этого выражала языком движений.

«Студия №5» стала местом, куда открыто приходили слушать и учиться прежде всего люди, причастные к кино, например: советский кинорежиссер Сергей Эйзенштейн и актер Джордж Бэнкрофт, столь же туповатый и грубый, как и прежде (он был очень популярен в Берлине). Бывали и гости, непосредственно не связанные с кино: художник Георг Грош, сам Макс Рейнхардт.

Лени Рифеншталь заглянула в тот самый день, когда Лола-Лола пела для учителя, сидя в шелковых чулках и цилиндре на бочке. Штернберг устанавливал освещение для «И вновь я влюблена», а

Марлен в это время демонстрировала свои ножки гостям: постановщику «Женщины, по которой тоскуют» Курту Бернхарду, соседу Дядюшки Вилли Конраду Фейдту (они проводили съемки в соседней студии), Рифеншталь и постановщику ее альпийских фильмов доктору Арнольду Фанку.

Рифеншталь прежде не видела такой раскованности у Марлен и подумала, что причина в ее присутствии на съемочной площадке. Доктору Фанку, в основном снимавшему Альпы и ледники, площадка Штернберга показалась приятно оживленной. Но при этом он не забыл и гнев Штернберга: «Ты, свинья! Стаскивай свои трусы, все видят твой лобок!» Лени Рифеншталь запомнила более «нежное»: «Марлен! Ну не будь свиньей!»

Самую большую техническую сложность при съемке «Голубого ангела» представляли песни «вживую». Они больше, чем какая-либо другая сцена в фильме, отражали всепоглощающее, неотразимое присутствие Лолы-Лолы. Они производят впечатление и шесть десятилетий спустя. То, как Штернберг снимает песни, поразительно (для него), просто и мудро. Притягательность и очарование Лолы-Лолы ощутимы с самого начала, но только в пении воплощается та впечатляющая сила, которая заложена в ее личности. В конечном итоге съемка песенных эпизодов Штернбергом сводилась к тому, что он включал камеры и разрешал Марлен исполнять песни по ее собственному усмотрению. Она прекрасно знала, что ей следует делать. Ей нужна была только площадка. Любые операторские украшения или монтаж были излишними. Ее песни всегда снимались долгими, непрерывными эпизодами. Это самый простой ки-

номатериал, когда-либо отснятый Штернбергом. Гению иногда полезно отдохнуть.

Все ее песенные номера предельно сексуальны, и именно благодаря им Яннингс осознал, что он уже не является центральной фигурой этого фильма. Штернберг все больше и больше занимался с Марлен подготовкой эпизодов — и не столько в студии, сколько наедине с актрисой. Понимание особого характера отношений, возникших между ними, пришло к участникам съемок, наверное, тогда, когда Марлен начала приносить из дома приготовленные ею завтраки специально для Штернберга и они устраивали свои трапезы на двоих в ее артистической уборной.

Яннингс, знавший себе цену, не мог отмахнуться от происходящего как от обычного флирта. Особенно бросалось в глаза большое число музыкальных номеров в фильме. Холлендер запомнил проклятия Яннингса. «Я задушу ее», — бормотал он и почти исполнил свою клятву в сцене безумия учителя. Его зависть к ней превратилась в легенду. Она пела, прохаживалась перед камерой и... отнимала у него фильм. То, что она из-за Яннингса попала в больницу, — это чистейшая выдумка, но то, что он вложил всю свою ненависть к ней в сцену удушения, — очевидный факт. Этого было достаточно, чтобы прервать съемку и призвать гримеров, которым пришлось маскировать синяки на шее Марлен, оставшиеся от его пальцев.

Штернберг не уложился ни в смету, ни в сроки. Запись звука и съемка несколькими камерами взвинтили затраты. Финансисты студии в отчаянии требовали от Поммера снизить расходы и время съемок. Для этого надо было избавиться от Штернберга. Ведь его отпустили с «Парамаунта»

на определенный срок: после 14 января 1930 года студия УФА должна была выплачивать еженедельный штраф «Парамаунту» за пребывание режиссера в Берлине. Затраты возросли до двух миллионов марок. Фильм стал самым дорогим из всех звуковых картин, снятых до Поммера.

Штернберг с ассистентом Сэмом Уинстоном делали монтаж в ходе съемок, и, когда они закончились, у них уже был практически завершенный фильм.

...

На студии УФА Штернбергу приказали вернуться в Америку и тем самым прекратить штрафные удары со стороны «Парамаунта». Он собирался покинуть Германию сразу же после бала прессы, который устраивался ежегодно в конце января. Он пригласил Лени Рифеншталь, но в последний момент отменил свое приглашение. Марлен, объяснил он Рифеншталь, пригрозила покончить с собой, если он пойдет на бал не с нею. Штернберг своей покорностью предотвратил столь плачевный и безвременный конец карьеры Марлен. Тем не менее Рифеншталь пошла на бал, и там она и Марлен сфотографировались вместе с Анной Мей Гонг, снимавшейся тогда в Берлине. Марлен никогда в жизни не была так не похожа на самоубийцу, как на той фотографии.

У Штернберга оставалось всего два дня до того, как он передаст «Голубого ангела» Поммеру и Сэму Уинстону (который на какое-то время еще оставался в Германии) для наведения последних штрихов. Он разрешил Марлен наблюдать за монтажом. С ноября по январь она узнала о кино и о себе в кино значительно больше, чем за все предыдущие годы.

Она узнала достаточно того, чтобы чувствовать себя обязанной Штернбергу и желать большего.

Штернберг уплывал за океан, оставляя ее в одиночестве в поворотную пору ее жизни. Своими тревогами она могла поделиться с Руди (который знал Штернберга и был вовсе не против того, что тот буквально одержим его женой), но ее будущее зависело от прихотей тех людей, над которыми она не имела никакой власти. Они могли не только полюбить ее, но — и это даже вероятнее — возненавидеть.

Среди множества посетителей «Студии №5» во время съемок, пожалуй, самым важным был Б.П.Шульберг из «Парамаунта». Он посмотрел пробу Марлен в Берлине и одобрил заключение контракта. Его надо было подписать как можно скорее, так как в Берлине находился представитель студии «Юниверсал» венгр Джо Пастернак, который тоже собирался переманить Марлен в Америку. Он даже встречался с Марлен и обсуждал это предложение. Она приняла гостя в своей артистической уборной «облаченной лишь в прозрачный пеньюар», вспоминал он, и любезно поблагодарила его. Штернберг знал об этой встрече, и это заставило его самого задуматься.

Марлен не подписала контракт с «Парамаунтом» потому, что она не могла этого сделать. Ее контракт с УФА по поводу «Голубого ангела» содержал условие, по которому ее услугами можно было воспользоваться только после того, как представители УФА просмотрят полностью заверченный фильм, а Штернберг уедет в Америку.

Штернберг позже придумал анекдот: он дал Марлен пять минут на то, чтобы сказать «да» или

«нет» ему и студии «Парамаунт». Но это абсолютная выдумка. Он покидал Берлин одержимый Марлен как мужчина и как художник, и ему ничего не оставалось делать, как надеяться, что УФА не поймет, в чем ценность, что он и она сделали для этой студии.

Позднее много говорилось о мучительной нерешительности Марлен: ехать или не ехать в Америку? Она беспокоилась за Хайдеде, которой уже исполнилось пять лет. Кроме того, и Америка не вселяла надежд на безоблачное будущее, каким бы убедительным в своих словах ни казался Штернберг. Контракт — это всего лишь контракт. Она ведь может стать какой-нибудь очередной Джорджией Хейл или Эвелин Brent, украшением нескольких фильмов. А «Голубой ангел» — это только немецкая картина, еще не вышедшая на экраны.

30 января, через четыре дня после бала прессы, Штернберг отплыл в Нью-Йорк на пароходе «Бремен». Для такого педанта, как он, отъезд, вероятно, был крайне досадным делом. Он отплывал так и не увидев окончательной версии своего фильма и в совершенном неведении, что будет с ним и Марлен. Его единственным утешением стал прощальный букет мимоз, подаренный ею, и дешевый бульварный роман, который привлек ее внимание тем, что напомнил о красивой и шикарной жене Дядюшки Вилли» («Ами Жоли — женщина из Марракеша»).

Через неделю или немногим более после отплытия Штернберга состоялся просмотр «Голубого ангела» Гутенбергом и его чиновниками. Возможно, тот ужас, который они пережили во время просмотра, был естественной реакцией людей, не

способных отличить Генриха Манна от Томаса Манна. Они отменили премьеру фильма. Февральская демонстрация его была запрещена. Этим они пытались принудить Поммера внести в фильм те изменения, на которых настаивали, в противном случае угрожая наложить запрет на выпуск фильма в прокат.

История кино полна событий, которые кажутся мифами. Многие из них таковыми и являются, но в данном случае мы имеем дело с подлинным фактом.

Требование руководителей студии УФА подчеркнуть человечность учителя не было удовлетворено (в фильме он не совершил ничего истинно «человеческого», с их точки зрения, и позорно окончил свои дни).

Их реакция доказывала, что они не понимали того, что происходило у них перед глазами на экране. В фильме два идентичных кадра. В первом учитель опускается на стол, оплакивая свою карьеру, которой он жертвует ради Лолы-Лолы. В конце это повторяется в точности. Глубокой ночью он возвращается к своему учительскому столу, садится за него, опускает голову на руки и умирает.

Гугенберг и его компания ничего не поняли. Они не смогли уразуметь, умер он или нет. Человечность учителя была недостаточно очевидна, и они отказались выпускать фильм в прокат до тех пор, пока она не станет яснее... Поммер столкнулся с нестигаемой решимостью своего руководителя, способного пойти на любые крайности, и у него не было режиссера, который смог бы снять другой, более «очевидный» финал фильма. Он пытался бороться и проиграл. Победил Бетховен.

Бетховен на звуковой дорожке — это не тишина, как предполагал Штернберг, и даже не Фридрих Холлендер (как в восстановленной позднее версии фильма). Бетховен должен был донести до зрителя идею возмездия за грех, все выводы и мораль.

В своих заботах о нравственной ясности боссы УФА совершенно не обратили никакого внимания на женщину на экране и полностью забыли о дополнительных условиях контракта этой незначительной артистки. И всего через несколько часов после этого Марлен уже сидела в офисе берлинского представителя студии «Парамаунт» Айка Блюменталья и подписывала контракт на два фильма, гарантировавший ей 1750 долларов в неделю. А Сидней Кент, управляющий отделом продажи и распространения фильмов «Парамаунта», тем временем подписывал бумагу, согласно которой Джозеф фон Штернберг должен быть ее единственным режиссером.

Отмена премьеры «Голубого ангела» и контракт со студией «Парамаунт» повлекли за собой слухи и домыслы о режиссере и актрисе. Баварская газета опровергла разговоры о «помолвке» Марлен и Штернберга и добавляла, что их несуществующий роман не может быть причиной отъезда Дитрих в Голливуд. Однако Марлен легкомысленно позволила одному венскому журналисту процитировать ее слова о том, что поспешный отъезд Ризы Ройс фон Штернберг в Америку во время съемок не имеет к ней никакого отношения; просто Штернберг хотел отделаться от жены. Эти слова очень быстро достигли далекого Голливуда.

Студия «Парамаунт» оставила ситуацию с «Го-

лубым ангелом» без комментариев, так как ее представители фильма не видели. Это была лента студии УФА. 26 февраля «Лос-Анджелес таймс» сообщила о том, что Малена Дитрих прибыла в Голливуд.

Но тут она попала в новую переделку. Марлен забыла, что в «отдельном кабинете» год назад она подписала трехгодичный контракт с Робертом Кляйном, продюсером «Двух галстуков бабочкой», который вовсе не собирался отпускать ее.

Но инстинкт Марлен, всегда помогавший ей в поиске друзей и поддержки, направил ее к светскому льву, которого Штернберг называл своим «духовником», — доктору Карлу Фольмёллеру. Он немало способствовал тому, чтобы она получила роль Лолы-Лолы. Актриса попросила его повлиять на Кляйна и «вытащить» ее из этих пут. Одновременно и адвокаты «Парамаунта» пытались договориться с Кляйном, теряясь в догадках, как это Штернбергу удалось так запутаться. Фольмёллер выполнил просьбу, и Марлен поблагодарила его в письме, пригласив на обед.

Студия «Парамаунт» пообещала Кляйну выплатить за Марлен двадцать тысяч марок отступных, что равнялось ее гонорару, полученному за «Голубого ангела». Она получила еще пять тысяч марок за английский вариант фильма (независимо от проката в США), которые истратила на покупку шубы. Кляйн принял отступные, а потом всю оставшуюся жизнь проклинал себя за то, что так ужасно продешевил.

Премьера «Голубого ангела» была перенесена на 1 апреля: надо было записать музыку Бетховена и внести поправки, на которых настаивала цензура. Поммер устроил просмотр фильма для Ман-

на в Ницце, надеясь на поддержку писателя. Манн поддержал его, произнося саркастическое замечание в собственный адрес: потомки будут вспоминать о нем лишь благодаря «голым ногам мисс Дитрих».

Премьерный показ фильма 1 апреля в «Глория паласт» на Курфюрстендамм начинался как вечер, посвященный Яннингсу. Почти все берлинские газеты писали о фильме перед премьерой, обсуждая сам процесс перевода романа на язык кино.

В зрительном зале молоденькая актриса Долли Хаас сидела рядом с Трудой Хестерберг, и шестьдесят лет спустя она вспоминала, как возлюбленная Манна с уверенностью сказала, что этот вечер «принадлежит Эмилю». Всем известно, что Марлен совершенно бездарна, заявила Хестерберг. Ведь она совсем недавно бегала по Берлину с жалобами: «Со мной ничего не происходит, никто и знать обо мне не желает ни в Вене, ни в Берлине, я собираюсь все это бросить и искать другую работу!»

В середине дня 1 апреля был устроен просмотр фильма для кинокритиков. На нем присутствовал Яннингс и увидел подтверждение своим мрачным пророчествам. Теперь он проклинал тот день, когда взялся за эту работу. Незадолго до того он обедал у графа Гарри Кесслера и там громогласно заявил, что звуковое кино уничтожает театр. Но то, что он увидел на экране в полдень 1 апреля, доказывало, что уничтожается и уходит в историю что-то другое. Он был хвастуном, самовлюбленным эгоистом и часто просто плохим актером, но он был профессионалом и потому легко мог понять, что перед ним настоящая звезда.

С первого кадра, в котором мы видим Лолу-Лолу на сцене кабаре, она электризует зрителя. И причиной этого был не только ее видимый образ, столь эротичный и исполненный агрессии. Причина заключалась также и в звуке. Ее первая песенка «Сегодня, ребята, я заполучу себе парня!» — это ария 'мартовской кошки. Ее резкий, грубоватый голос пробивается сквозь табачный дым кабаре, как свет маяка в густом тумане.

Это единственный момент в фильме, где она столь обнаженно, столь чувственно воплощает сексуальность, о которой критики будут говорить на протяжении десятилетий. И это первое мгновение настолько потрясает, а реакция учителя на нее так шокирует, что этот образ оттесняет более романтические и более искусовые образы, которые возникают на экране в ходе фильма. Напев соблазнительной сирены вынудил Берлин капитулировать полностью и безнадежно. И по сей день всякий, имеющий глаза и уши, не способен устоять перед обаянием Марлен.

Весь вечер Гутенберг со своими сотрудниками сидел в полном шоке от того, что вульгарная бродяжка, от которой они мимоходом презрительно отмахнулись, становилась звездой у всех на глазах. Эмиль Яннингс стоял в одиночестве в баре с чашкой кофе. Он выпивал одну чашку за другой, пытаясь утопить свой гнев и досаду в кофеине и слыша песенки Марлен, доносившиеся из зала, те песенки, которые — и он был в этом совершенно уверен — вскоре разлетятся по всему свету. Он не ошибся по поводу той женщины, которую ему хотелось задушить. Для тех же, кто своим оружием, как Труда Хестерберг, избрал злорадство, этот

вечер стал откровением, которое они никогда не забыли. И не простили.

Берлинский театральный мир знал Марлен прежде всего как исполнительницу музыкальных номеров. На экране она никогда не бывала столь же живой и яркой, как в постановках «Это носится в воздухе», «Два галстука бабочкой» и даже «Мезальянс». Она красива и чем-то напоминает Гарбо, но в ней не хватает чего-то очень существенного.

Звуковое кино было слишком новым явлением, чтобы можно было с уверенностью предугадать, какое впечатление вот эта внешность и вот этот голос в своем сочетании и в экранном усилении способны произвести на зрителя.

Во взрыве восторга в тот вечер немногие задумывались над тем, что Лола-Лола была первой киноролей Марлен, которая полностью соответствовала ее характеру, ролью актрисы, умеющей петь, знающей, как использовать свой голос и тело для намеков, искушений, очарования и возбуждения. Этот голос, эти глаза, эти ноги, эти чары, подчеркнутые камерой Штернберга с горячей, пламенной интимностью, вместе составляли нечто значительно большее, чем просто сумма всех этих слагаемых, которые, как казалось берлинским театрам, были им превосходно известны.

Штернберг с торжественным спокойствием накинул на себя плащ Свенгали, в который пресса облачила его. «Было истинным восторгом наблюдать за ней на съемочной площадке, — объяснил он. — Ее внимание было приковано ко мне. Ни один собственник не боится так за сохранность своего достоинства. Она вела себя так, словно была

моей служанкой, первой замечала, что мне нужен карандаш, первой бросалась за стулом, когда мне хотелось присесть. Не было ни малейшего сопротивления моему руководству ее игрой. Крайне редко мне приходилось делать несколько дублей: у нее все получалось с первого раза».

Он «положил ее в перегонный куб своей концепции, слил ее образ со своим представлением о нем и освещал ее до тех пор, пока алхимический процесс не завершился», позволив ей «придать материальную форму» своей, а не ее идее.

То же самое сделал Свенгали с Трильби*.

Но когда мы видим Марлен Дитрих в шелковых чулках Лолы-Лолы, то задаемся вопросом: что такого она привнесла в этот женский архетип столь убедительного, столь легкого и спонтанного в своей простоте и безыскусности? На этот вопрос она сама отвечает так: «Я, хорошо воспитанная, сдержанная, еще совсем не испорченная девушка из хорошей семьи, как бы нечаянно совершила уникальный подвиг, который мне не суждено было больше никогда повторить с тем же успехом».

Так говорила Трильби.

Лола-Лола говорит сама за себя. Мы видим девушку в страусовых перьях из кордебалета; мы видим Руби из «Бродвея»; мы видим «эту потрясающую девушку» из пьесы Шоу; мы видим «скачущую амазонку» Клейста; мы видим «девушку с Курфюрстендамм»; мы видим ученицу Розы Валетти, ученицу Волшебника, Еву, простужающуюся в тонком трико на продуваемой сквозняками сцене. Мы видим честолюбие, достигающее славы на подиуме после того, как пришлось пережить все воз-

* Герои романа «Трильби» английского писателя Джорджа Дюморье (1834 – 1896).

можные, как напоминает Штернберг, унижения от «всех и всяческих паразитов» в мире.

Мы часто, наблюдая рождение великой звезды, забываем о том, что это одновременно и конец чего-то. Лола-Лола стала последней ролью, сыгранной Марлен Дитрих, которая не делалась специально для нее или не перекраивалась по ее меркам. В образе Лолы-Лолы был тот вызов и та сила вдохновения, которые уже больше никогда не повторятся вновь в каких-то других ее кинообращениях. В этом фильме ей надо было сделать усилие как актрисе, чтобы соответствовать роли. С этого момента роли должны будут соответствовать ей, а что-то очень важное навеки оставалось в кабаре «Голубой ангел».

В этот вечер в «Глория паласт» было все... Вызов на сцену под гром аплодисментов следовал за вызовом. Марлен в длинном белом платье и мехах выходила и раскланивалась перед восхищенной публикой. Ей преподнесли букет роз, почти такой же огромный, как Яннингсу. Великий актер выглядел слегка ошеломленным, когда фотографы вспышками магния освещали ее триумф. Крики восторга и вызовы на сцену перешли в такое крещендо, что на Курфюрстендамм было из-за этого даже нарушено автомобильное движение.

По указанию Штернберга Марлен начала сбрасывать вес и на премьере выглядела элегантнее, чем пышная Лола-Лола, во славу которой публика ревела и топала ногами. Марлен вышла из театра под непрекращающиеся овации, отвезла розы на виллу Дядюшки Вилли и Жоли на Лихтенштайнералее. Прощальная вечеринка была в полном разгаре, а Марлен расставалась с Берлином.

Она взяла билет на «Бремен», то самое судно,

на котором Джозеф фон Штернберг два месяца тому назад отплыл в Америку. Она многое оставляла в прошлом, но в утаре славы в ту ночь она не обращала взгляд в минувшее. Ни в одном из воспоминаний о том вечере с подробным описанием полиции и прессы, раздосадованных магнатов, пораженных знаменитостей и восторженной публики никто ни одним словом не упоминает о Руди Зибере и Хайдеде. Никто! Даже Марлен.



ГОЛЛИВУД



Марлен Дитрих в возрасте 3-х лет



Пятилетняя Марлен Дитрих со своими родителями

Марлен (слева) — хористка в кабаре Гвидо Тильчера





Марлен и популярней-
ший актер Гарри Лидтке
в фильме "Целую руку,
мадам", 1929 г.



Марлен Дитрих, 1929 г.



Сцена из пьесы Б. Шоу "Мезальянс". Стоящая слева актриса, Ли-
ли Дарвас, сказала однажды, что Марлен "может стать великой,
вообще ничего не делая".



Марлен пытается найти свой "взгляд"



Идеальная пара: Марлен и Руди, 1928 г.



Две Марлен. "Песнь песней",
1933 г.

Екатерина Великая в "Алой им-
ператрице", 1934 г.





Марлен и Клодет
Кольбер, июнь 1935 г.



Два "изменника". Эрнст
Любич и Марлен покидают
посольство нацистской Гер-
мании в Париже перед тем,
как отправиться в США.
1937 г.

Марлен и Джон
Джильберт



Марлен и Гэри Купер
в фильме "Желание"





Марлен Дитрих на похоронах Джильберта. Рядом с ней Долорес дель Рио и Седрик Гиббонс.

Кинороли Марлен один критик назвал "произведениями искусства более великими, чем даже Венера Милосская". 1940 г.



«Голубой ангел»

«Семь грешников», 1940 г.



Марлен Дитрих в фильмах «Кismet» (слева) и «Дестри снова в седле»

Марлен Дитрих
на фронте, 1945 г.



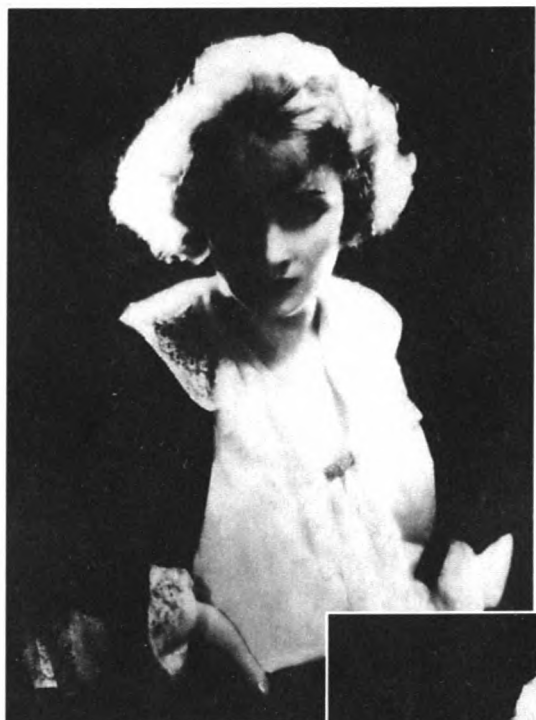
Она победила в этой войне. Май, 1945 г.



Марлен Дитрих и Жан Габен



Последняя встреча с матерью. Берлин, 1945 г.



Штернберг хотел, чтобы Марлен выглядела именно такой: соблазнительной и ранимой.





Мать и дочь...



Дитрих — уже признанная "звезда", "Битлз" — еще только начинают. 1963 г.



Марлен Дитрих, 1953 г.



Самая счастливая
бабушка в мире и
тот, кто сделал ее
такой.



Марлен, 1948 г.



Триумф в Лондоне... 1964 г.



Триумф в Варшаве... 1964 г.



Триумф в Стокгольме... 1963 г.



Триумф в Амстердаме... 1963 г.



VII

СЛАВА

1930 – 1931



Палубы «Бремена» содрогались, когда на судне поднимали якоря на рассвете 2 апреля 1930 года. Весеннее утро было сырым и ветреным. Сопровождавшая Марлен Рези (ее берлинская костюмерша, которую отправил с ней в путешествие Руди) при первом же толчке уронила свой завтрак вместе с зубным протезом. Вынужденная поспешно скрыться в каюте, пропитанной ароматом роз от вчерашней премьеры в «Глория паласт», она оставила Марлен, стоящую лицом к западу, в одиночестве.

Из-за шторма прибытие судна в Нью-Йорк задержалось на сутки. Но волны Атлантического океана были все же не столь грандиозны, как ожидания той женщины, что вглядывалась в них сейчас.

Она не знала, что ждет ее там, за горизонтом, но она чувствовала аромат славы на морском ветру. Она страстно желала ее с самого раннего детства и теперь готова была ради нее пересечь океан, не забывая все же о том, что оставляет позади.

Ей казалось, что отчасти она едет ради Руди и Хайдеде. Руди не возражал против ее поездки и даже настаивал на этом: теперь ему было лучше

одному или с Тamarой. Хайдеде же и раньше оставалась одна без каких-либо дурных последствий — по крайней мере, таких, которые можно было точно оценить. На славе Марлен можно будет построить счастливое будущее для семьи, хотя очертания этого будущего пока были столь же туманны, как и затянутая облаками даль перед нею.

Власть, деньги, мечты — все это было там, за океаном. И там ведь жил и работал не только Джо-зеф фон Штернберг. Туда устремились также и Любич, и Мурнау, и Эйзенштейн. В любом случае она ехала туда всего ради двух фильмов. У нее уже был куплен обратный билет. Берлин никуда от нее не уйдет...

Стюард позвал фрау Зибер (он уже несколько раз выкрикивал ее имя). Он наклонил голову, щелкнув каблуками, когда она наконец поняла, что называют ее имя и улыбнулась молодому человеку. Он держал маленький серебряный поднос с аккуратной стопкой телеграмм. В следующий раз он ее обязательно узнает. Скоро все будут узнавать ее (хотя и не под именем фрау Зибер), так как эти телеграммы были лишь первой партией из тех, что будут летать с корабля на берег и с берега на корабль, от Руди и из Берлина.

Она вскрыла первую и прочла, что «Берлинер цайтунг» заявила, что «Голубой ангел» — «первое настоящее произведение искусства в звуковом кино и что она — это настоящее «переживание». Другая телеграмма ограничивалась одним-единственным словом: «Необычайно!»; еще одна: «Восхитительна, как ни одна женщина до сей поры в кино»; и еще одна: «Вы чувствуете тепло, исходящее с экрана». Так начинался бесконечный поток вначале из Берлина, затем из Вены и из Лондона.

Она плыла, и за ней по пятам следовала слава. Под гудок парохода она вскрыла еще одну телеграмму: «Марлен Дитрих только что уехала в Америку; немецкое кино стало на одного артиста беднее».

Однако именно немецкое кино — студия УФА — само отвергло артистку, даже после того, как стало свидетелем ее искусства в роли Лолы-Лолы. Марлен наблюдала за тем, как берег исчезал в тумане, и думала, что эти берега, которые она сейчас покидала, были холодны, каменисты и не щедры на добро.

Она вновь повернулась к горизонту, к будущему, к тому человеку, благодаря которому стала возможна эта слава. И благодаря ему еще многое станет возможно, любая самая большая слава, о которой только можно мечтать. Огромная, как Атлантический океан. И еще больше.

«Бремен» еще бороздил воды океана, а Джозеф фон Штернберг уже знакомил целую команду несчастных голливудских клерков с биографией новой сотрудницы студии «Парамаунт» — «P-1167».

Имя «P-1167», объяснил он им, нужно произносить «Мар-лен». Ей двадцать пять или двадцать три года. Она родилась то ли в Берлине, то ли в Веймаре, то ли в Дрездене. У нее есть ребенок, которому то ли четыре, то ли два года, то ли вообще новорожденный, и муж — то ли продюсер, то ли режиссер, то ли просто чиновник. Ее настоящее имя — фон Лош и Мария, или Мария и Магдалина, или просто Магдалина, а ее отец был героем франко-прусской войны, или майором в имперской кавалерии, или тем и другим вместе и погиб в последней войне на русском фронте. Она взяла фамилию Дитрих в качестве артистического псевдонима, чтобы пощадить чувства семейст-

ва придворных ювелиров, к которому принадлежала ее мать, и семейства фон Лош, столь кичившегося своей родовитостью, что они просто не заметили бы ее среди учащихся театральной школы Макса Рейнхардта без частицы «фон». Она стала концентрирующей скрипачкой, но что-то случилось у нее с запястьем и ей пришлось оставить исполнительство, после чего она вышла замуж, родила ребенка, появилась в ученическом «скетче» и тут была «открыта» Джозефом фон Штернбергом.

«Р-1167», подобно «Бремену», была спущена на воду.

А настоящий «Бремен» прибыл в Нью-Йорк 9 апреля, опоздав на целый день из-за плохой погоды. Марлен сфотографировали: она сидит на своих саквояжах, среди которых находился и ее портативный фонограф и два футляра для скрипок (в одном из них лежала музыкальная пила). Ее фотографировали люди, не имевшие ни малейшего представления о том, кто такая эта «Р-1167», и «Р-1167» прекрасно это знала. Ее провели сквозь толпу на завтрак и пресс-конференцию в «Рице», где один из основателей студии «Парамаунт» Джесси Ласки представил ее журналистам. На все вопросы он отвечал сам, без ее участия. Ласки заявил, что премьера «Голубого ангела» пройдет в «Крайтирионе» в мае (чистейшая выдумка) и что «Р-1167», вероятно, появится на Бродвее в постановках продюсера Джилберта Миллера (еще одна выдумка, но Миллер действительно финансировал «Парамаунт»).

Она говорила по-английски. И сказала им, что очень скучает по своей «малышке», но тут же излечилась от тоски, начав позировать нью-йоркско-

му фотографу Ирвингу Чидноффу. Штернберг вынудил «Парамаунт» подписать контракт, по которому Марлен не должна фотографироваться без его особого разрешения. Он не хотел, чтобы мир видел какую-нибудь другую Марлен Дитрих, кроме его Марлен, даже — «ее» Марлен. От его гнева расплавлялись телеграфные провода, когда он приказывал уничтожить фотографии и негативы. Марлен набрала их целую охапку, нацарапала на них автографы зелеными чернилами и отправила их обратно через Атлантику. В Европе они попали на обложки берлинских и венских изданий.

Марлен жила беспокойной жизнью в Нью-Йорке. Она оставляла Рези примерять ее новый зубной протез и убирать в комнатах в «Алгонкине», а сама отправлялась обедать и танцевать с Уолтером Вангером, руководителем отдела кинопроизводства студии «Парамаунт» на Восточном побережье и известным светским львом. Бард Гарри Ричмен спел для нее свою знаменитую песню «На солнечной стороне улицы». Когда Марлен позвонила и сообщила, где она находится, Штернберг (который многое знал о Вангере) приказал ей: «Немедленно уезжай из Нью-Йорка!» Штернберг сел в поезд. Сперва он из соображений такта и соблюдения приличий пытался держаться подальше от Нью-Йорка, встречающего Марлен, но слухи о том, что она позирует фотографам и появляется в подпольных барах, заставили его отбросить всякие приличия и... Ризу Ройс фон Штернберг. Он встретился с выехавшей из Нью-Йорка Марлен в Нью-Мексико, и они вместе прибыли в Пасадену 13 апреля. «Консультации по поводу сценария», — объяснил он прессе и Ризе Ройс фон Штернберг. Он взял с собой сценарий, написанный по сюже-

ту того романа, который Марлен дала ему два месяца назад, когда он уезжал из Берлина. Марлен сказала, что «Ами Жоли — женщина из Марракеша» представляется ей «жидким лимонадом», но Штернберг решил сделать из романа более «крепкий напиток», который он назвал «Марокко».

На студии «Парамаунт» не хотели ждать, пока будет готов сценарий «Марокко». Там хотели, чтобы «P-1167», которой по контракту нужно было платить 1750 долларов в неделю, приступила к работе немедленно. Был уже отнят рекламный фильм на студии «Парамаунт» с участием всех звезд, но еще оставалось время, чтобы снять заставку для немецкого кинорынка, в которой Марлен исполнила бы новую песенку Фридриха Холлендера. На ней будет цилиндр и фрак, а ставить это эпизод будет... сам Любич.

По условиям же контракта Штернберг был единственным режиссером, имевшим право снимать Марлен, и он выступил с соответствующим заявлением, но Любич продолжал снимать рекламные кадры с Марлен в цилиндре и фраке. Песня Фридриха Холлендера потерялась в ходе этой «перестрелки», заставка осталась без песни и, следовательно, без всякого смысла. Штернберг «реквизировал» все уже установленное оборудование, сохранил цилиндр и белый галстук и сделал беспрецедентный анонс для «Парамаунта» под названием «Представляем Марлен Дитрих». Марлен в мужской одежде шокировала прокатчиков, но они знали, кто такая «P-1167» и кто ее создал.

А представление Марлен обитателям Голливуда состоялось на вечеринке, о которой вспоминает Ирэн Селзник: «Внезапно воцарилась тишина, напряженная тишина. Такая тишина, которая воз-

никает, когда раздастся звук сигнального горна. Затем открылись высокие двойные двери в конце бальной залы и вошла Марлен. Никто никогда раньше ее не видел. Она вошла в зал медленной, приковывающей внимание походкой и сразу же подчинила себе все вокруг так, словно это была сцена. Я не могу припомнить, чтобы она когда-нибудь производила более сильное впечатление, чем в тот момент. Она казалась пришедшей прямо из прекрасного сновидения и выглядела живой сенсацией».

С возвышения, на котором глава студии Шульберг сидел рядом с невестой своего ассистента, прогремел его голос: «Леди и джентльмены, новая звезда студии "Парамаунт" Марлен Дитрих!» «Б.П. Шульберг мог теперь сбросить со счета все другие цели этой вечеринки!» — вспоминала Ирэн Селзник. Голливуд увидел Марлен, увидели ее и покровители Гарбо.

И Риза Ройс фон Штернберг. Необходимость руководить этой новой звездой заставила ее мужа поселить Марлен в квартире напротив их собственной. Марлен, совершенно чужая в этой чужой стране, приглашала его приходить в любое время, чтобы обсудить сценарий и посочувствовать по поводу ее тоски по родине. Риза Ройс фон Штернберг с ненавистью взирала на утомительную беготню мужа по коридору между двумя их квартирами и наконец задала ему вопрос: «Но почему же ты на ней просто-напросто не женишься? Может быть, это сделает ее счастливой?» На что Штернберг ответил: «Я лучше запрусь в телефонной будке с перепуганной коброй».

Тем не менее он сохранил «кобру», но выкинул жену. 11 мая он выгнал ее, «применив силу». Она подала на развод, а 2 июня начала бракораз-

водный процесс, основанием для которого служила жестокость мужа.

Штернберг пересек коридор. Он нанял для Марлен педагога, который убирал остатки «тевтонского» акцента, делавшие ее английский несколько грубоватым. Среди тех, кто занимался с ней, была знаменитая Сильвия из Голливуда, заявившая, что с помощью массажа способна не только удалить лишний жир, но и хрящи. Штернберг внимательно наблюдал и за работой гримерши из «Парамаунта» Дотти Поундел, которая подняла брови Марлен и придала им размах, удлинила и сделала темнее ее верхние ресницы, а под нижними провела белую линию, чтобы «открыть» глаза. Это укрупнило их, отвлекая внимание от «утиного» носа (или «носа Свенсон»), который всегда ее беспокоил. На нем Поундел провела тонкую серебряную линию, которая как бы «схватывала» свет и «выпрямляла» его.

Скулы Марлен стали выше после того, как она похудела. Манера Штернберга освещать ее лицо оказалась сходной с освещением в кабинке мгновенной фотографии в Берлине, которое делало его особенно выразительным. Основной свет падал сверху, высвечивая скулы, затеняя щеки и глаза, а также создавая ощущение нимба, мерцающего над ее золотисто-рыжими волосами.

Свет и грим убрали грубоватость Лолы-Лолы, обнажив симметрию лица, «обещавшего многое» и на многое намекавшего: на таинственность, остроту и томительность желаний, соблазны, теплоту, женскую податливость, иронию, усталость — целую гамму самых разнообразных эмоций. Он воспользовался талантом рекламных фотографов «Парамаунта» Юджина Роберта Ричи и Дона Ин-

глиша. Марлен с такой же покорностью и усердием «отдавалась» их камерам, как в детстве фотокамерам шёнебергских фотографов. Она посмотрела на себя на этих снимках, сделанных под руководством Штернберга, и позже заметила одному знакомому: «Это самое красивое из того, что я когда-либо видела». Она стала тоньше, ярче, красивее. Тоска по дому стала проходить.

• • •

Тот «жидкий лимонад», который в «Марокко» увидела Марлен, нуждался в особом приготовлении, чтобы его можно было перенести со страниц книги на экран. В романе рассказывалось о певичке из кабаре, проститутке, наркоманке. Она пристрастилась к кокаину и эфиру, называла себя Ами Жоли*, а на парижских улицах была известна под именем Дорины д'Анжу. В конце концов она теряет любимого легионера, оставляет очень терпимого седовласого художника-миллионера, который находил ее «пикантной», и отплывает в Америку в надежде найти хорошее место в кабаре в Бузнос-Айресе. Это была именно та трагическая инженю, невинная шлюха, которую Марлен всегда стремилась сыграть.

Штернберг и Фуртман удалили из сюжета абсолютно все, что не соответствовало образу «высочайшей умудренности и почти детской простоты», а именно в этом амплуа видел свою звезду Штернберг. Под прекрасной маской усталости от мира у Ами Жоли билось романтическое сердце, подобно африканским там-тамам, звучащим на звуковой дорожке фильма. Сценарий требовал от нее выбора между «шикарной жизнью» с богатым

* Хорошенькая подружка (франц.).

эстетом и горячими песками пустыни, куда она должна была броситься, гонимая жаркими страстями, преследуя своего легионера. Зов пустыни победил.

Штернберга обычно считают режиссером, склонным к яркому украшательству и даже цветистым излишествам, но в этом фильме все обнажено и аскетично. У Ами Жоли практически нет прошлого. Все, что нам о ней известно, — это то, что она говорит по-французски (и, возможно, француженкой и является), что потеряла всякое доверие к мужчинам и что когда-то носила соболиные меха («Если бы у меня все еще была та шуба, меня бы здесь не было», — заявляет она, рассказывая об одной старой фотографии). «Марокко» сводится к игре света и тени, к нескольким пальмам, нескольким дюнам и случайному бурнусу. Миллионер-эстет («Он стал бы великим художником, если бы не был так богат») представляет собой тип «*homme du monde*»*, чем-то похожого на Штернберга, легионер — грубо слепленный американинец, никогда не оглядывающийся назад.

Сценарий завершался концовкой, которую можно назвать либо одним из величайших романтических финалов в истории кино, либо одним из самых абсурдных. Или тем и другим вместе. Ами Жоли бросает своего богатого жениха (и его «роллс-ройс») и, символическим жестом сбросив свои туфли на высоких каблуках, идет босиком по пустыне вдогонку за своим легионером.

Сегодня «Марокко» представляется высокой (или низкой) романтической комедией, но построение фильма в те времена было не менее смелым, чем его финал. Вся первая треть фильма всецело

* *Homme du monde* — светский человек (франц.).

посвящена одному — сотворению звезды. Создается фон, настроение, другие образы, но в фильме на протяжении первого получаса не происходит ничего такого, что напрямую не работало бы на рождение звезды. То, как Штернберг открывает нам Марлен Дитрих, возможно, относится к числу самых незабываемых сцен с представлением звезды в истории кино.

Мы встречаем ее на туманном борту корабля, когда она прибывает в Марокко из неизвестности. «Водевильная актриса» отказывается от галантной помощи ла Бессьера («Я не нуждаюсь в ней»). Капитан корабля называет ее одной из «пассажирок-самоубийц с билетом только в одну сторону. Они никогда не возвращаются».

Но эта вернулась. Мы видим, как она готовится к выступлению в цилиндре и фраке. Необычность ее костюма делается еще более таинственной благодаря обрывкам французской песенки, которую она напевает, глядясь в ручное зеркало. Затем Штернберг выводит ее к враждебной толпе (которая, подобно киноаудитории, не понимала, что может означать ее мужской наряд). Гари Купер, почуявший нечто абсолютно новое, выходящее за пределы его кругозора и кругозора его товарищей, заставляет их замолчать. Она же с холодным пассивным равнодушием ждет на сцене, сигарета тлеет у нее в руке.

Штернберг уже научился предоставлять Марлен самой себе, когда она пела, и он снимет этот эпизод как бы двумя основными кадрами: крупным и средним планами, между которыми вставляет кадр с реакцией публики кабаре. Внимание сосредоточено в основном на Купере. Она поет песню «Когда умирает любовь», подчеркивая сло-

ва песни небрежно-развязными ударами, исполненными дерзкой энергией. Чтобы показать свою беззаботность, она движением пальца сдвигает цилиндр на затылок, а затем ироничным жестом самокоронации сдвигает его вперед. Это выявляет поразительное самообладание и уверенность в своей силе и власти. Она выходит на сцену так, словно это бальная зала отеля «Беверли Уилшир». Кинокритик Ричард Шикель называет это «повествованием звезды». «Марокко» рассказывает все не об Ами Жоли, а о Марлен Дитрих. Она — его содержание, его стиль и его смысл.

За песней следует одно из воплощений сексуальной двусмысленности в кино. Ами Жоли берет цветок из рук женщины-поклонницы, страстно целует ее в губы, а затем бросает цветок легионеру (Куперу). Штернберг назвал это «лейсбийским акцентом», но это нечто значительно большее, чем просто намек на Марлен берлинского периода. Это сигнал о том, что женщина, которая «не нуждается ни в чьей помощи», готова взять на себя мужской мир, одевшись в мужской костюм и запасшись мужской отвагой. Цилиндр и фрак — ее оружие и угроза, в цветке заключены приглашение и вызов. На первый взгляд, Дитрих — само безразличие, но она просто расчищает поле для битвы. Не свой пол она побеждает, а Купера. И как бы в доказательство этого он кокетливым жестом закладывает цветок за ухо.

Эндрю Сэррис, написавший монографию о Штернберге, отметил, что если «Голубой ангел» повествует о человеке, которого любовь довела до падения, то «Марокко» в каком-то смысле повествует о противоположном. Учитель Гнус уничтожен любовью. Здесь же любовь творит Ами Жоли,

искупая ее грехи. Ей уже не нужны ни жемчуга, ни французская светская беседа ла Бессьера или соболя ее прошлого. Ей нужно любить без условий, без оговорок, без жалоб. Она приносит мир в жертву своему сердцу. И это вовсе не подчинение (как могут заключить наиболее воинственные из феминисток), а верность своей страсти. Когда она исчезает за песчаной дюной в самом конце фильма, сопровождаемая лишь козой и звуком ветра, Том Браун не догадывается о том, что она следует за ним. Но не в этом суть. Суть в том, что происходит ее воссоединение с собственным романтическим «я». Современный критик отмечает, что даже сегодня заключительная сцена «подчеркивает значение Дитрих как художника страсти». Именно страсть возвышает эту сцену, делая ее интересной, и именно страсть делает ее такой похожей на Гарбо в роли, в которой совершенно невозможно представить себе Гарбо.

Съемки «Марокко» начались в июле, а в августе представители «Парамаунта», просматривая первые уже готовые кадры, были поражены Ами Жоли. К тому же, им были известны прокатные цифры «Голубого ангела» в Европе. Шульберг начал вести переговоры об условиях показа фильма в Америке. В пору Великой Депрессии все это было не так просто. Он хотел не выпускать фильм на экраны и придержать его до выхода «Марокко».

Штернберг взял одну из самых привлекательных фотографий, сделанных Юджином Робертом Ричи под его руководством, увеличил ее до размеров рекламного щита и приказал расклеивать по всему миру с надписью «Новая звезда студии "Парамаунт" — Марлен Дитрих». Она заполняла собой целые страницы журналов и газет от Санть-

яго до Стокгольма. Журналы, посвященные кино, способствовали возникновению фэн-клубов, основанных исключительно на рекламных кадрах (те же, на которых она была в цилиндре и фраке, предназначались для Берлина). Мир за пределами Европы, которому предстояло прожить еще целый год не видя Марлен в «Голубом ангеле», «знал» более мягкую, более романтическую Марлен до того, как вообще увидел ее на экране. Даже Луэлла Парсонс, человек, знакомый с Голливудом, писала о «знаменитой актрисе», которую никто никогда не видел, кроме как на рекламных щитах. Марлен Дитрих, возможно, стала первой женщиной, прославившейся благодаря только известности.

...

Но в ней, конечно, было много такого, благодаря чему она и стала известной. Участие в фильме Гари Купера дало определенный и очень важный результат. Экзотичность Марлен впервые столкнули с грубостью и приземленностью американца, который ввел ее в необходимые рамки . не позволил ее двусмысленности стать чрезмерной. Сексуальное напряжение перешло от Дитрих к Куперу с первыми же взглядами, которыми они обменялись, а затем перешло с экрана к зрителю.

Купер в то время был захвачен знаменитым бурным романом с Лупе Велес. «Мексиканская злючка» начала по всему Голливуду изображать «развратную Марлен» (она повторит это на Бродвее, когда роман с Купером останется в прошлом). Штернбергу тоже не очень нравилась эта зажига-тельная смесь из Марлен и Купера на съемочной

площадке, и он попытался отомстить Куперу, делая вид, что совершенно его не замечает.

Штернберг, работая с Марлен, говорил по-немецки. Ей это было удобно и позволяло избавиться от любопытствующих. Купера раздражало то, что Штернберг «вынуждал всех занятых в съемках стоять вокруг него в полной тишине, пока он размышляет». «Купер попросту хватал его за шиворот и поднимал вверх», — вспоминал сценарист Жюль Фуртман. «Ты, немчур, — говорил Купер, — если ты хочешь работать в этой стране, то тебе придется привыкать к тому языку, на котором мы все здесь говорим».

Купер превосходно знал, что Штернберг почти такой же американец, как и он, но своего добивался. Штернберг уходил со съемок на целый день. «Р-1167» наблюдала за его уходом с «улыбкой Моны Лизы», как не без злорадства отмечал старый сподвижник Штернберга Фуртман.

Во время съемок финальной сцены, где босая героиня уходит в путьню, Марлен упала в обморок, не перенеся сильной жары, а когда пришла в себя, то спросила Штернберга с носилок, не нужно ли сделать еще один «дупель». Он исправил ее фонетическую ошибку. Марлен растрезвонила эту историю по всему Голливуду, завоевав тем самым всеобщее сочувствие, но при этом она не только не ругала его, а, напротив, даже расхваливала: «Ну не чудно ли это? Он исправляет мой английский даже тогда, когда я не могу по-человечески прийти в себя после обморока».

Забота Штернберга об английском Марлен была явно преувеличенной. Ее первые слова в фильме звучали по-французски: «Monsieur» («Спасибо, месье»). За ними следовала английская фра-

за: «Я не нуждаюсь ни в чьей помощи». По рассказам Штернберга (Дитрих позже подтвердила эти его свидетельства), английское слово «хелп» («помощь») прозвучало примерно как «хеллап», что потребовало повторных дублей, затянувших съемки на несколько часов.

Штернберг утверждал, что режиссерская работа с ней сводилась к командам типа: «Поверни плечи и распрямись... Понижай голос на октаву, но не шепчи... Сосчитай до шести и посмотри на лампу так, словно ты жить без нее не можешь». Кукольник за работой... Марлен выводила его из себя тем, что была хорошей, послушной марионеткой. «Она являла собой скромную маленькую немецкую Hausfrau (домохозяйку), а я был тем самым негодяем, который не позволяет ей слова сказать и появиться в обществе», — ворчал он. К Марлен не допускали журналистов, а когда они жаловались на это, он сетовал в ответ на то, как его личность и деятельность в искусстве освещает печать.

Всем было ясно одно: Штернберг был влюблен в Марлен, а Марлен его не любила. Она повиновалась ему, превозносила его, поклонялась, но поклонение — это ведь все-таки не любовь. То, что он действительно был тем «мужчиной, которому она больше всех стремилась угодить», не помогало ему стать ее возлюбленным. Он оставался по другую сторону камеры, делая ее неотразимо прекрасной для Гари Купера и для того значительно более опасного соперника, каким был мир.

...

Съемки «Марокко» закончились в августе, а монтаж — к концу сентября. Существует история

о том, что успех «Марокко» стал неожиданностью для студии.

Еще до премьеры «Нью-Йорк таймс» опубликовала большую статью, озаглавленную «Марлен Дитрих, от которой все ждут, что она станет звездой за один вечер». «Таймс» (которая в качестве иллюстрации к статье поместила кадр из «Женщины, по которой тоскуют») отмечала, что «если мисс Дитрих удастся сделать то, чего от нее ждут, это будет первый случай в истории звукового кино, когда иностранная актриса за один вечер поднимется на пьедестал звезды».

«Марокко» побило все рекорды кассовых сборов, собрав немыслимый урожай хвалебных рецензий и прочих публикаций. Даже возникали опасения, не будет ли вреда от такого переизбытка. «Фотоплей», весьма уважаемый в то время журнал, отмечал, что «не только Джозеф фон Штернберг дал эту картину: Марлен — она сама взяла ее».

«Лос-Анджелес таймс» заметила, что «мисс Дитрих отличает... впечатляющая фигура и великодушная сдержанность в использовании выразительных средств». В ее песнях не слышится «эха бродвейских малышей, мамочек, милочек и крошек. "Баллада о яблоке" — жемчужина тонких и тактичных намеков, гораздо более смелая в своих ассоциациях, нежели... все то, что зачастую поется под аккомпанемент раскачивающихся бедер и кричащего голоса».

Премьера в «Китайском театре» десять дней спустя (дополненная сценическим шоу) была не менее примечательна, чем многие другие голливудские премьеры. Гари Купер пришел с Лупе Велес. Прибыли Шульберги, Дуглас Фэрбенкс и

Мэри Пикфорд, Мери Брайан, Лили Дамита (старая знакомая Марлен еще по Берлину), Джоан и Констанс Беннет, не говоря уже об индийском принце.

Марлен приехала в компании, где были Штернберг, Чаплин с самой Джорджией Хейл. На Марлен было платье из черного шифона, зеленые вечерние туфельки, нитка зеленых камней и черная бархатная накидка, отороченная мехом серебристой лисицы.

Состоялось «возжигание» звезды. Луэлла Парсонс так озаглавила свое сообщение: «Знаменитую актрису приветствуют на премьере в "Китайском театре"». Парсонс отметила: «Нам приходится признать, что та превосходная степень, которой пользуется "Парамаунт", описывая свою новую актрису, вполне уместна в случае с мисс Дитрих. В ней есть самообладание, спокойствие и изящество, которые не могут не вызвать восхищения». После краткого наставления Штернбергу по поводу его режиссерских грехов (и пожелания, что роль Менжу могла бы быть менее «безумной»), Парсонс все всем простила, так как этот фильм — «в основном все-таки Дитрих».

«Нельзя не отметить и очевидное сходство с Гретой Гарбо, — писала она, — хотя мисс Дитрих красивее».

Когда у самой Гарбо спросили ее мнение по этому поводу, она, говорят, ответила вопросом: «Кто такая Марлен Дитрих?» Возможно, это самое остроумное ее публичное заявление в жизни.

Марлен заявляла, что подобные разговоры разобьют ей сердце. «Если бы они вначале показали "Голубого ангела", никто бы не стал говорить ничего подобного. В том фильме я была, — при-

знавалась она, — не такой уж милой девочкой, даже слегка грубоватой. Я совсем не походила на Гарбо, — заверяла она. — Я была сама собой. В "Марокко" все было совсем по-другому. Может быть, я немного и похожа на нее, но я вовсе не стремилась к этому. Если так получилось, то не по моей вине... Жестоко говорить обо мне подобные вещи», — жаловалась Марлен. Между тем и в «Китайском театре» и в «Риволи» побивались все рекорды кассовых сборов на вечерних и дневных сеансах.

...

Слава питается домыслами и плодит их. Догадки о личности Марлен отчасти связаны с противоречивостью ее роли в «Марокко». С одной стороны, существовали Ами Жоли, «художник страсти», и Марлен, европейская женщина, которая может стать разрушительницей голливудских домашних очагов. С другой стороны, существовали Ами Жоли, которая отказывается от богатства ради любви, и Марлен, привязанная к дому, обожающая своего оставленного в Германии ребенка, читающая Гете и Канта и пекущая вкусные пирожки («Когда вспоминаешь то количество самой разнообразной выпечки, которое ей приписывалось, — говорила Ирэн Селзник, — начинаешь думать, что у нее где-нибудь была подпольная кондитерская фабрика»).

Единственной ее «фабрикой» был «Парамаунт». Он с особой тщательностью заботился о том, чтобы «матушку Марлен» обязательно сфотографировали глубокой ночью, когда она звонит в Берлин своей малышке Хайдеде. Он подбрасывал слухи о том, что прелестная соблазнительница потому

дает так мало интервью (не в пример Гарбо), что носит во рту зуб своей малышки. Главная цель заключалась в том, чтобы хоть как-то охладить то опасное впечатление, которое мог вызвать ее экранный образ, и защитить актрису от скандала, инициатором которого была Риза Ройс фон Штернберг с ее неутихающей злобой и жаждой мести.

На «фабрике» знали, что контракт с «Р-1167» подписан всего на две картины. Еще до окончания съемок «Марокко» руководство студии с ужасом осознало, что у «Р-1167» уже куплен обратный билет в Европу. Ей предложили еще один контракт, увеличив гонорар до 125000 долларов за фильм.

Штернберг хотел назвать его «Обещанная», так его и называли. Фильм задумывался в спешке и начал сниматься в начале октября, через несколько недель после окончания съемок «Марокко». Эта спешка заметна во всем и делает фильм, пожалуй, самым слабым из тех, что созданы тандемом Дитрих — Штернберг. Это история проститутки с улиц Вены, которую глава австрийской разведки завербовывает в качестве шпиоки-соблазнительницы («Х-27»), а она этим стремится отомстить за смерть своего мужа-солдата (вот и вдова Коловрат!). Это довольно знакомый сюжет с отголосками «Таинственной леди» с Гарбо в главной роли и с предчувствиями «Мата Хари», снятой годом позже с той же Гарбо, когда на МГМ наконец-то поняли, как сильно Марлен пошатнула трон Гарбо.

«Х-27» влюбляется в русского «Н-14» и помогает ему бежать. За это ее казнят. После того как он испробовал зажигательный дуэт Марлен — Ку-

пер в «Марокко», Штернберг попытался соединить их и в новом своем фильме, но Купер наотрез отказался работать с ним. Тогда Штернберг решил отдать эту роль Виктору Мак-Лаглену, актеру мощного атлетического сложения. Он лучше бы смотрелся в спортивном зале, чем в постели. Вся тяжесть любовных сцен легла на прелестные плечи Марлен.

Сценарий написал Дэниел Н.Рубин. Когда начались съемки, режиссер сократил однообразно тоскливые диалоги (к неудовольствию актеров, которым очень хотелось поговорить), но то, что он сохранил, показывает, как важны были для него и Эрих Поммер, и Жюль Фуртман, чья редактура многое спасала в фильмах.

Картина начинается с крупного плана: ноги Марлен под дождем. Она, как и в «Марокко», говорит, понижая голос: «У меня была бесславная жизнь; может быть, мне посчастливится умереть славной смертью».

«Х-27» на протяжении фильма меняет наряды (включая плащ с блестками, который выглядит как кольчуга, и форму авиатора из «Корабля потерянных душ»).

«Обесчещенная» то и дело оживляется юмором. Он, возможно, был намеренным. Беседа между «Х-27» и генералом, которого она изобличает, — классический эпизод. «Как прекрасно мы могли бы провести вечер, — говорит ей генерал фон Хиндау (Уорнер Оланд), — если бы вы не были шпионкой, а я предателем». — «Но тогда, — отвечает она, — мы бы, конечно, никогда бы не встретились». — «Как это верно!» — восклицает он, восхищаясь ее логикой, перед тем как выйти в соседнюю комнату и пустить себе пулю в лоб. «Х-27» должна быть каз-

нена за то, что не смогла предать свою любовь, и она просит, чтобы ей позволили надеть ту одежду, в которой она служила своим *соотечественникам*, а не своему *отечеству*. Она надевает свою старую одежду проститутки, мажет губы губной помадой, пользуясь саблей охранника вместо зеркала (Штернберг пытался, но не смог снять отражение) и отказывается от повязки на глаза перед расстрелом. Она заменяет повязку вуалью. У молодого офицера начинается истерика. «Я не стану убивать женщину!» И пока утихает приступ галантности, «Х-27» подновляет свой макияж и поправляет чулки. Ее расстреливают.

В «Обесчещенной» Марлен выступает в основном как драматическая актриса, без пения (хотя она и расшифровывает агентурные послания за фортепьяно). Диалоги с понижением голоса, фотографические эффекты то при одном, то при другом освещении, сардонические взгляды — все способствует созданию впечатления музея, в котором единственный экспонат (Марлен) для единственного зрителя и хранителя одновременно (кинокамеры). Вы забываете о том, что в фильме есть еще и Виктор Мак-Лаглен. Забываете даже тогда, когда смотрите на него (он жаловался на «слишком женственные ракурсы»). После энергии Лолы-Лолы и пылающей страсти Ами Жоли мы не находим в «Х-27» ничего, кроме вызывающей наглости и иронии, что было довольно неожиданно и ново. И даже обворожительнее прежнего.

Съемки закончились в конце ноября. «Марокко» в это время шел по всей Америке, в кинозалах, набитых до отказа, а Рези набивала чемоданы, готовясь к отъезду в Берлин. Два дня спустя Марлен пришла на полночный просмотр «Марок-

ко» в «Китайском театре» Граумена. Ей был устроен не менее пышный и восторженный прием, чем за год до этого в «Глория паласт». Рев восторга, доносившийся из зала, был той самой славой, к которой она стремилась. Все новые и новые ряды зрителей вступали в этот хор, певший ей хвалу, присоединялись к тому крещендо, которое артисты почему-то называют любовью. Она согревала и успокаивала ее, подтверждая, что она, Марлен, — нечто большее, чем просто тень на пленке, чем марионетка, чем «Р-1167».

На следующий же день она уехала в Нью-Йорк, заглянула там к Джимми и Бьянке Брукс и села на корабль.

Через шесть дней в Берлине ее приветствовали фанатичная пресса, Жозефина и Руди. Она как раз успела на день рождения Хайдеде. Девочке исполнилось шесть лет, а ей — двадцать девять.

В честь нее поднимались тосты, ее фотографировали, за ней следовали толпы, приветствуя повсюду, куда бы она ни приходила. Она посещала те места, где когда-то часто бывала, вызывая там бурю ликования. Она пришла на последнее ревю Фридриха Холлендера, где публика заставила Марлен спеть «Я полюбила вновь». Только после этого представление было продолжено. Состоялась премьера «Марокко», и он сразу же стал популярен в Берлине, как в Голливуде, а потом и во всем мире.

Она посетила Бетти Штерн в надежде оказать-ся в кругу друзей. Но это уже было невозможно. Слава окружила ее толпами и оставила в одиночестве. Она попыталась найти спасение на лестнице, где к ней присоединился один журналист, знакомый с давних дней беззаботного труда и игры.

Он спросил, как ей все это нравится: слава, всеобщее преклонение. После короткой паузы она ответила: «Мне было тяжело, когда я была молодой актрисой в Берлине. Возможно, вам это известно. Этих трудностей действительно было слишком много. Возможно, вам это не известно... Но слава, уже большая, не делает меня по-настоящему счастливой. Смешно, не правда ли? Но, естественно, она очень приятна, и я не хочу быть неблагодарной...»

Она вновь сделала паузу, а затем добавила: «Она пришла слишком поздно».

Но она лишь только начиналась.

VIII

ЦАРИЦА ЖЕЛАНИЯ

1931 – 1932



Слава раскручивалась черно-белой лентой, которая вскоре обвилась вокруг всей планеты. За четыре неполных месяца Марлен Дитрих стала одной из самых знаменитых женщин в мире. «Марокко» все еще продолжал побивать рекорды кассовых сборов, а «Парамаунт» уже устроил премьеру английской версии «Голубого ангела», а затем первый показ «Обещанной».

Новоиспеченная богиня была в это время в Берлине, готовила Хайдеде к школе. После этого Марлен — или Дитрих, как ее стали чаще называть, — собиралась вернуться на «Парамаунт» и к Штернбергу, оставив Хайдеде в немецкой школе, где (как она сказала немецким журналистам) должен учиться немецкий ребенок.

Верила ли Марлен тому, что говорила репортерам? Одно бесспорно: она умела играть на пред-рассудках. По крайней мере, какое-то время. Но за восемь месяцев, прошедших со дня ее отъезда, многое изменилось. Менялся Берлин, менялись и люди, которые когда-то делали его таким уютным.

Она узнала, когда приехала из Нью-Йорка, что на своем собрании национал-социалисты объяви-

ли «Голубого ангела» «посредственной пошлятиной, способствующей нравственному распаду», и потребовали запрещения демонстрации этого фильма в немецких кинотеатрах.

После того, как зрители потребовали, чтобы она спела «Я снова влюблена» со сцены, актриса, исполнявшая главную роль в ревю Фридриха Холлендера (его бывшая жена), публично изобличила ее как голливудскую кинозвезду, с благотворительной целью посещающую немецкие театры.

Берлинские критики, очарованные ею, восприняли «Марокко» с усмешкой, как «жидкий лимонад», каковым он ей, собственно, всегда казался. Неприязнь к ней подхлестывалась сообщениями в прессе о том, что в Америке она будет зарабатывать по четверти миллиона долларов в год (что примерно соответствует 4 миллионам долларов на начало девяностых годов). А в Германии не прекращается рост безработицы и нищеты. И почему она в этих американских фильмах играла вначале француженку, затем австриячку? Насколько это соответствовало немецкому духу?

Жоли Фельзинг, этот идеал всего шикарного и красивого в пору юности Марлен, покинула Берлин и Дядюшку Вилли и отправилась в перелет через Африку вместе с асом первой мировой войны Эрнстом Удетом (в то время он был самым знаменитым исполнителем фигур высшего пилотажа в мире). Смирившийся со своей судьбой, Дядюшка Вилли продолжал заниматься часами и драгоценностями, выкуривая за день по сто двадцать русских папирос, которые со временем и свели его в могилу. Его маленький сынишка Хассо проводил время с Хайдеде и нянькой, которую Руди нанял, чтобы присматривать за девочкой.

Хассо очень скоро, после смерти Дядюшки Вилли, поселится у Жозефины (в доме с драконовскими законами и дисциплиной) на Кайзераллее, став наследником, всех часов и часиков, которые все хуже и хуже продавались, замедляя свой ход по мере того, как набирала скорость Великая Депрессия.

Кроме того, был еще и Руди. У Марлен был контракт, карьера и снятый для нее в аренду Штернбергом дом в Беверли-Хиллз с бассейном. У Тамары был Руди, хотя они и жили раздельно из уважения и страха к всепроникающему любопытству прессы, а Руди продолжал играть роль внимательного отца Хайдеде. Этот флирт с Тамарой оказался весьма продолжительным. Но Руди уже перевалило за тридцать, и он чувствовал, что пришло время остепениться, отойти от радостей ночной жизни, к которым он привык. Работа стала большой редкостью, а слава Марлен отнюдь не облегчала, а, напротив, осложняла положение человека с гордостью и самолюбием.

Марлен всегда рассчитывала на совет, поддержку и одобрение Руди. Когда она смотрела на него, то видела светловолосого и кареглазого покорителя женских сердец из «Трагедии любви» и знала, что таким он останется для нее всегда. Она готова была оплачивать не только счета, лишь бы сохранить *того Руди* и *ту Марлен* молодыми и живыми. Вспышки страсти давно утасли, но нити родительских обязанностей, нежной дружбы были столь же крепки, как и прежде, несмотря ни на какие столики ночных баров, ни на каких любовников и любовниц и ни на какие океаны, разделявшие их. Кроме того, брачные узы были великолепным предлогом для того, чтобы обрывать или контролиро-

вать отношения Марлен с другими людьми, особенно со Штернбергом.

Она выбросила Руди и Тамару из головы на то время, пока ездила в Париж, а затем в Лондон на премьеру «Марокко», где ее приветствовали пажы в ливреях с галунами и где ее имя было выложено из гардений. Затем она направилась в Прагу, на родину Руди, где ее вновь сопровождали толпы поклонников.

Вернувшись в Берлин, Марлен позировала скульптору Эрнесто де Флори, сделавшему ее бюст для Нью-Йоркского музея современного искусства. Она встретила Вилли Форста и отправилась с ним на бал прессы. Они оделись совершенно одинаково, в тот костюм, который с этого момента и до конца ее жизни будет эталоном облика Марлен: цилиндр, белый галстук и фрак с хризантемами в петлицах. Ее сфотографировал в этом костюме Альфред Айзенштедт, который ровно за год до этого фотографировал ее вместе с Лени Рифеншталь и Анной Мей Уонг. На этот раз Марлен выглядела уверенной в себе, холодной и мудрой.

Она записала свои песни из «Марокко». Она приветствовала в Берлине Чаплина во время его триумфальной поездки по свету. Казалось, что он (возможно, это была не более чем разновидность шутки Гарбо: «Кто такая эта Марлен Дитрих?») не совсем точно знал, кто такая его хозяйка. Берлинская пресса исходила злорадством по поводу того, что выглядело как выражение презрения со стороны великого Чарли.

А «там далеко» Джозеф фон Штернберг работал (или занимался «кукловодством», как он обычно именовал режиссерскую работу) без нее. «Парамаунт» и Б.П.Шульберг нашли новую звезду, ак-

трису с экзотической внешностью Сильвию Сидни. Штернберг стал работать с Сидни над материалом, который уже пытались перевести на язык кино Д.У.Гриффит и Сергей Эйзенштейн. Это был роман Теодора Драйзера «Американская трагедия».

Драйзер решил, что фильм рассчитан на дешевый эффект, не нашел в нем никакой социальной критики, а лишь романтическую мелодраму и возбудил судебное дело. Фильм помог Сильвии Сидни найти свое место в кино, но полностью провалился в прокате. И когда Драйзер направился в суд, Штернберг выехал в Берлин, чтобы стать «кукловодом» в романтической мелодраме, но уже не на экране.

...

Позже Штернберг заявлял, что в его планы входило сделать только два фильма с Марлен, вывести ее на орбиту и созерцать свое творение издалека. Успех трех фильмов: «Марокко», «Голубого ангела» и «Обесчещенной» — был беспрецедентным, и режиссерский престиж едва ли могла испортить «Американская трагедия», которую он и делал-то по старой дружбе с Шульбергом. Но все-таки провал есть провал.

Руководство «Парамаунта» отказало Штернбергу в постановке «Прощай, оружие» с участием Марлен. Боссы студии поручили работу над фильмом Фрэнку Борзеджу. Он сделал картину, где главные роли исполняли Гари Купер и Хелен Хейес, столь сентиментальной, что «Американская трагедия» по сравнению с ней казалась такой же мрачной реальностью, как очереди за хлебом. Но фильм имел успех и помог «Парамаунту» отбиться от кредиторов. На какое-то время.

В «Обещанной» превозносилась только Марлен, в то время как роль Штернберга всячески принижалась критиками, которые совершенно незаслуженно обвиняли режиссера в попытке приглушить творческую мощь зажженной им звезды. В «Обещанной», по мнению «Вэрайети», «мисс Дитрих поднимается над своим режиссером, подавлявшим ее во время работы над "Марокко"». Дитрих обладает сильным характером и прекрасно владеет собой... Она превосходно понимает суть того, над чем работает. Эта девушка заслуживает значительного фильма со значительными результатами своего труда, так как теперь все должны признать, что она по-настоящему талантливая актриса и творческая личность».

Штернберг был всего лишь человеком, и нападки прессы очень болезненно его уязвляли. Он вырезал и сохранял выдержки из газет и журналов с критикой в свой адрес в архиве несправедливостей. Они хотели «значительного фильма со значительными результатами»? В его багаже, когда он отправлялся в Германию, уже лежал сценарий такого фильма. Или, по крайней мере, у него в голове.

Штернберг знал, что Марлен очень привязана к Руди, и не понимал этой привязанности. Эта верность причиняла ему боль, хотя он восхищался ею. Она использовала Руди частично для того, чтобы отклонить от себя страсть Штернберга к ней, но Руди не был врагом. Они со Штернбергом очень хорошо понимали друг друга. Брак Марлен был одновременно и слишком открытым, и слишком надежным, чтобы им можно было манипулировать.

Имидж добропорядочной и заботливой мате-

ри оказался и наиболее уязвимым в глазах публики. Американские женские объединения (в основном объединения матерей) попытались устроить бойкот Марлен со дня ее приезда в Америку, так как она тевтонка, которая оставила своего ребенка среди «гуннов», с которыми американцы еще так недавно воевали, и играет роли исключительно только проституток.

Она не хотела доказать, что умеет играть не только проституток. Для этого у нее был свой проект роли любящей матери. Штернберг тоже обещал подумать над этим, но главную свою роль матери она играла в жизни. Карьера Марлен — и с этим соглашались все: и руководство «Парамаунта», и Штернберг, и Руди — никак не мешала благополучию Хайдеде. Эта карьера, кроме всего прочего, оставалась главной надеждой на хоть какую-то экономическую стабильность для Штернберга, Зибера и для самой Марлен.

Но если Руди и Тамара желают жить вместе (а они именно так и сделали), тогда Хайдеде должна поехать с Марлен в Америку, а не оставаться в берлинской школе под присмотром случайной няньки. Марлен будет чувствовать себя счастливее, и у прессы больше не будет оснований задаваться вопросом, почему она так скучает по своему ребенку и не может взять его с собой. В этом случае Руди и Тамаре лучше перебраться, скажем, в Париж. Условия жизни там не так уж плохи. Руди смог бы заняться дублированием американских фильмов студии «Парамаунт» для европейского рынка и наблюдением за производством европейских фильмов на студии в Жуанвиле.

Честь Руди будет спасена, он получит Тамару,

а Марлен — Хайдеде. Никто и ничто не пострадает. И у нее всегда будет возможность вернуться в Берлин.

Штернберг возвратился в Америку, чтобы подготовить там «значительный фильм со значительными результатами» (что-то о «женщине в поезде»). Марлен, взяв с собой Хайдеде, покинула Берлин 16 апреля, провожаемая толпами поклонников и журналистами. Друзья устроили ей шумные проводы. Вилли Форст пришел вместе с Руди, чтобы сказать ей свое теплое «до свидания». Автор песен Петер Кройдер, организовавший записи Марлен на пластинки, привел с собой духовой оркестр, который приветствовал ее любимыми мелодиями, когда она в своем леопардовом пальто и с дочкой на руках садилась в поезд.

Толпа журналистов и Штернберг встречали Марлен и Хайдеде (которую с этого момента будут звать Марией) в Калифорнии. 24 апреля Марлен, убавив себе три года, заявила, что Мария — четырехлетний ребенок (в то время, как девочке было уже шесть с половиной). Студия выпустила фотографию Марлен с дочерью. Она была опубликована в Берлине тогда, когда девочке действительно было четыре года. Этот снимок появился на первой странице «Лос-Анджелес таймс».

Штернберг поселил Марлен и Марию в Беверли-Хиллз, в доме в испанском стиле и с бассейном, который он снял для них в аренду на Норт-Роксбери, 822. На дорожке стоял тот самый «роллс-ройс», на котором ла Бессьер ездил в «Марокко», подарок от протитипа ла Бессьера. Шофером Марлен взяла бывшего боксера, а гувернанткой для Марии — журналистку Герду Хубер, с которой они снимали комнату в Берлине в те дни,

когда она еще была «девушкой с Курфюрстен-дамм».

Она начала работать над ролью «женщины в поезде». Еще одной проститутки.

...

«Марокко» спас студию «Парамаунт» (он принес ей феноменальный по тем временам доход в 2 миллиона долларов и был выдвинут на «Оскара» по четырем номинациям), но у компании финансовой стабильности все равно не было.

Штернберг начал «прокладывать пути» для своего нового фильма о «женщине в поезде», который, как он надеялся, даст хорошие кассовые и художественные результаты. Шутники обзовут его «Гранд-отель на колесах». Штернберг называл исходным материалом, вокруг которого его вдохновение выстраивало сюжет, короткую историю Гарри Херви о захвате поезда между Пекином и Шанхаем во время китайской революции.

Жюль Фуртман сделал из двадцати двух страниц текста сценарий, а Штернберг окрестил свой новый женский архетип Магдаленой (настоящее имя Марлен). Рйза Ройс фон Штернберг прочла обо всех этих новостях: о возвращении Марлен в Голливуд, о Марии, о «роллс-ройсах», о домах в Беверли-Хиллз — и стала вынашивать планы страшной мести.

Пресса называла ее бывшего мужа «наивным волокитой», забрасывая его прозрачными намеками на ножки Марлен. «Я не мог понять, нахожусь ли я на шпионской драме или на демонстрации чулок, — писал один критик по поводу «Обещанной». — За ногами не видно гения».

На эти шутки можно было не обращать вни-

мания, а вот возобновленные угрозы бойкота Марлен в пуританской атмосфере эпохи Великой Депрессии со счетов не сбросишь. Они каким-то таинственным образом исходили именно из Лонг-Бич, где жила Риза Ройс. Она, по-видимому, не просто кипела злобой, но и действовала. Она ждала чеков на алименты, а Штернберг не торопился их высылать, утверждая, что жена причинила ему слишком много неприятностей. Но настоящие неприятности еще даже не начались.

Студия «Парамаунт» давно опасалась какого-нибудь подвоха со стороны Ройс. В качестве последней предосторожности Марлен позвала парижского сотрудника «Парамаунта» Руди Зибера на счастливую семейную встречу в конце июля. Студия пригласила на прием журналистов. Супружеский визит начался в Пасадене, на железнодорожном вокзале, где Руди встретили Марлен, Мария и целый отряд фотографов. И Джозеф фон Штернберг. Они улыбались в фотокамеры, демонстрировали «мушкетерскую солидарность», а Мария сидела на руках у отца, обхватив его за шею. Голливудские шутники посмеивались: «Фон для всех, и все для "фона"!»

Риза Ройс не посмеивалась — она была на грани взрыва. Пресса приветствовала «взрыв бомбы», словно это была весть о завершении Великой Депрессии и сухого закона. Ройс предъявила Марлен два судебных иска: один (на 500 тысяч долларов) за то, что актриса стала причиной «охлаждения супружеских чувств», и второй (на 100 тысяч долларов) за оскорбление и клевету, которые содержались в давнем венском интервью Марлен, где она сказала (а может быть, и не говорила), что Штернберг хочет избавиться от Ройс.

Риза Ройс «взорвалась» при заверениях об их чисто профессиональных взаимоотношениях. «Да он же совершенно безумно, душой и сердцем влюблен в нее!» Руди, чтобы как-то спасти положение, демонстрировал повсюду свои дружеские чувства к Джо. И разве не Джо встречал его на вокзале со всеми этими фотографами? Какие вам еще нужны доказательства? Адвокаты со студии взялись за работу. Руди тихо удалился в Париж. Передовицы газет замелькали заголовком: «Марлен Дитрих отрицает похищение любви». Журналы задавались вопросом: «Неужели Марлен — пират в любви?» Пытаясь дать гордое опровержение второго обвинения, Марлен объявила, что венский журналист искажил ее слова, но это ни в коем случае не означает, что сказанное ею было неправдой. Реакция общества не была однозначно негативной (как это всегда и бывает при скандалах).

Съемки «Шанхайского экспресса» начались в конце сентября. «Влюбленный пират» была еще более дерзкой, еще более изысканно-эротичной, чем прежде. Все кинозрители мира вскоре станут подпевать ее экранной героине: «Мне потребовалось больше одного мужчины, чтоб сменить свое имя на Лилию Шанхая». В этой строке, помимо всего прочего, заключена и ирония в собственный адрес. Она звучит в фильме, обогащенном ироническим размышлением об обмане, лицемерии и спасении с помощью любви. Это типичная тема для Штернберга.

Фильм начинается со съемок на открытом воздухе на Пекинском вокзале. Однако, вся эта необычная экзотика, которой буквально забит кадр, воспроизводилась и снималась на... территории при студии (и в расположенных неподалеку Бей-

керфилде и Чэтсуорте: там были железнодорожные пути). Сквозь мельтешение всех этих живописных деталей мы пробираемся в шанхайский экспресс вместе с его пассажирами, каждый из которых — великолепный профессионал лжи, кроме — о, какая блестящая ирония! — Лилии Шанхая и ее спутницы, проститутки Хуай Фей (ее играет подруга Марлен по Берлину Анна Мей Уонг).

Выделяется среди пассажиров экспресса бывший любовник Лилии Шанхая, чопорный англичанин Док Харви (артист Клайв Брук). Недавняя пластическая операция окончательно затормозила и без того невыразительные черты его лица. Но Брук был любимым актером Штернберга. К тому же, каменное лицо Брука, как оказывается, служит великолепным фоном для вкрадчивой игры Лилии с правдой и ложью.

Бывшие любовники случайно встречаются в поезде, и Харви вежливо спрашивает: «А сколько же это все-таки длилось? — так, словно смотрит в ее историю болезни. Лилии это хорошо известно: «Пять лет и четыре недели». Он отзывается на это капризной фразой: «Ну вот, в течение пяти лет и четырех недель я не мог думать ни о чем другом». Механизм сюжета запущен еще до того, как поезд отъехал от станции, и Харви буквально сбит с ног ее знаменитыми словами о том, как Магдалена стала Лилией Шанхая, «пресловутым белым цветом Китая».

«Ты ведь всегда верил тому, что слышал», — терзает она его. — «И я до сих пор верю», — отвечает он, и нам сразу становится ясно прошлое, настоящее, а взглянув на ее лицо, напоминающее скульптуру из слоновой кости в обрамлении чер-

ных перьев, легко угадать и будущее... Дитрих «заполучит себе этого мужчину».

Давным-давно сказано, что в каждой своей новой роли Марлен становилась все красивее. Это же отмечает и Харви. «Ты прекраснее, чем прежде, — говорит он, добавляя совершенно абсурдную фразу: — Было приятно с тобой снова увидеться, Магдалена». Она отвечает: «О, я не знаю», — и ставит пластинку с джазом, чтобы прекратить этот плоский и напряженный диалог. Все, что имеет отношение к ней, двусмысленно: имя, вуали и этот взгляд, который пробегает по собеседнику, подобно пауку, ловящему муху.

На ней одежда, разработанная модельером Тревисом Бентоном, одежда, не принадлежащая ни одной исторической эпохе, но ставшая столь же знаменитой, как и ее диалоги: обилие черных вуалей, черного шифона, черных перьев марабу. Она подобна Ангелу Смерти, и весь этот огромный гардероб каким-то загадочным образом вмещается в крошечное купе, в котором еще остается место для Анны Мей Уонг и граммофона Лилии.

Далее мы знакомимся и с другими пассажирами поезда, всем этим сообществом обитателей «Гранд-отеля». Ни один из них не является тем, за кого себя выдает, благодаря прежде всего диалогам Жюля Фуртмана. Лилия Шанхая и Хуай Фей значительно более честны и порядочны, чем те, кто их окружает. Захват поезда проявляет суть каждого участника этой истории.

Лилия Шанхая не слишком доверяет Харви. Он сожалеет, что не поверил и оставил ее. Она отвечает, что ей тоже многое следовало бы сделать по-другому: «Мне не надо было, например, так коротко стричься!»

В дороге пассажиров поезда захватывает Чанг, один из революционных вожakov. Маски господ из «Гранд-отеля» начинают спадать одна за другой. Док Харви становится заложником, а Лилия Шанхая поставлена перед выбором: либо она соглашается стать любовницей Чанга («Я уже устала от вас», — говорит она ему), либо он ослепляет Харви. Она соглашается. Она молится за спиной Чанга. Мы видим только ее белые руки в темноте, туманный намек на нечто духовное, мерцающее под черными перьями Лилии Шанхая.

«Я бы не доверил тебе пройти отсюда до двери», — говорит ей Чанг (а он проницателен). Лилия без всяких условий подчиняется Чангу, чтобы спасти Харви.

Проститутка Хуай Фей убивает Чанга, и поезд благополучно прибывает в Шанхай. Все тайны его пассажиров раскрыты. И среди них та, что Лилия Шанхая все это время любила Дока Харви, хоть и «погубила десяток мужчин по всему китайскому побережью».

«Шанхайский экспресс» — шедевр зрительного искусства. Сам поезд — не менее значительный герой фильма, чем актеры. Штернберг позднее говорил, что фильм прежде всего о поезде. Он настаивал на том, чтобы артисты беседовали в ритме идущего поезда — странный и ходульный эффект.

И все же это самый увлекательный из фильмов Дитрих и Штернберга, в котором опыты со звуком и зрительные поиски не мешают повествованию. Его можно воспринимать как приключенческую или любовную историю. Эндрю Сэррис высказал мнение, что «Шанхайский экспресс» «обязан своим успехом исключительно тому, что был неправильно понят как легкомысленная при-

ключенческая история». Но он ведь имел столь грандиозный успех именно потому, что в самом деле был совершенно легкомысленной приключенческой историей. Уорнер Оланд в роли революционного лидера Чанга — обыкновенный подонок, китаец, который стыдится европейской крови, текущей в его жилах, но не считает постыдным чинить насилие над азиаткой Хуай Фей и принуждать Лилию Шанхая стать своей любовницей (что же это за революция?). Фильм был запрещен в Китае. То, на чем держится картина как целостное произведение, — это Дитрих, тайна которой — в драматической стратегии, а не в статичной серии экспериментов со светом. «Есть план во всем», — говорит она. И этот план — она сама.

Штернберг всегда использовал реквизит при съемке символических жестов. Когда Лилия соблазняет Харви, она надевает его воинскую фуражку. После благополучного прибытия в Шанхай она покупает ему часы на вокзале (ведь он — тот человек, которому необходимо знать точное время). Они мирятся и заключают друг друга в объятия. Лилия Шанхая, обнимая своего возлюбленного, неверность которого чуть было не стоила ему зрения, берет у него из рук хлыст. Руки, которые мы видели сложенными для молитвы, теперь держат хлыст.

Восхождение от Марлен к Дитрих, милосердной соблазнительнице, принимающей на себя ответственность за Судьбу и за своего мужчину, восхитительно и совершенно. Никто в кино не мог сравниться с ней по силе эротизма, иронии и юмора. Она была тем, чем, по словам Сэрриса, сделал ее этот фильм, — несравненной царицей Желания.

«Шанхайский экспресс» был выдвинут на «Оскара» по трем номинациям: за лучшую операторскую работу, за лучший фильм, за лучшую режиссерскую работу. Он получил «Оскара» за лучшую операторскую работу (Марлен выдвигалась на «Оскара» за ее роль в «Марокко», и с тех пор Академия киноискусства ни разу даже «не посмотрела в ее сторону»), но настоящая победа ждала фильм в кинотеатрах. Он оказался самым удачным для Дитрих и Штернберга (у них в общей сложности было фильмов семь) и, как обычно, весьма противоречивым.

«Нью-Йорк таймс» высказала мысль, что это «лучший фильм» Штернберга, но коммерческая интуиция на этот раз подвела «Вэрайети», который заявил, что в фильме нет ничего такого, что могло бы «привлечь настоящее внимание... это просто пустое развлечение». «Вэрайети» писал далее: «В замысле роли мисс Дитрих чувствуется такой дефицит движения, что она вынуждена компенсировать его постоянным и очень заметным движением глаз, уловкой, никогда не достигающей того эффекта, на который рассчитывают зрители, но нужного эффекта не достигает и сам сюжет фильма».

Лондонская «Таймс» гораздо глубже проникла в суть, отметив, что «игра Марлен отличается особой силой и выразительностью именно благодаря тому, что она не допускает в своем рисунке роли никакого нажима, и чем случайнее и небрежнее кажутся ее жесты, тем определеннее выявляют они оттенки движений ее души и мыслей».

Джон Гирсон, который написал преждевременный некролог о том, что происходит с режис-

сером, когда он умирает, отметил с утрумой двусмысленностью: «Сцены китайской жизни грандиозны, тщательны до гениальности в ощущении мельчайшей подробности... но все остальное — это Дитрих. Она запечатлена в семи тысячах и одной позе, и каждая из них отснята блистательно. Что касается меня, то семь тысяч поз Дитрих (или даже всего семьдесят) — уже Дитрих "до тошноты". Ее позу таинственности я нахожу слишком нарочитой, ее грим — слишком искусственным, каждый ее жест и слово — слишком тяжеловесным и надуманным для любых драматических моментов, за исключением, пожалуй, самых мрачных».

Американское издание «Вэнити Фэа» сменило шик на враждебность. Штернберг — человек не только действия, но и созерцания, но вместо того, чтобы созерцать пупок Будды, все его внимание сосредоточено на пупке Венеры».

...

В декабре 1931 года «Венере» исполнилось тридцать, а Марии — семь. Марлен не получила «Оскара» за «Марокко». Он достался Мари Дресслер за «Мин и Билла», как и предсказывал Штернберг.

Январь принес неприятные новости из Берлина: национал-социалистическая партия объявила о запрете «Обещанной» за критику имперской военной политики в фильме. Правда, империя в нем была не немецкая, а австрийская, но ведь австрийцем был руководитель нацистов Адольф Гитлер. Они назвали «Обещанную» «второсортным Ремарком», намекая на экранизацию антивоенного романа Эриха Марии Ремарка «На западном фронте без перемен».

Запрещение «Обесчещенной» было политическим жестом, но, с другой стороны, и очередным залпом, направленным против Марлен, делающей себе карьеру в Голливуде. Ее «немецкость» была под вопросом не только для нацистов, но и для Жозефины, которая скучала по дочери и по внучке.

Материнская любовь никогда не принадлежала к числу тех тем, в которых «Парамаунт» был силен (это была территория Луиса Б.Майера).

Но Марлен настаивала на материнской любви. Она сама написала сценарий и получила за него 12 тысяч долларов. На ее литературную деятельность руководство «Парамаунта» взирало с глубочайшим презрением. И если возобновление угроз о возвращении в Европу хоть как-то может помочь в продвижении ее сценария на экран, она воспользуется этим. И она воспользовалась.

«Я была счастлива работать в Голливуде, — говорила Марлен, — но желание быть среди моего народа гораздо сильнее желания оставаться здесь... Германия не довольна мной. Она хочет слышать мою немецкую речь... Поэтому я возвращаюсь, чтобы играть на своем родном языке».

Это было новостью для Ризы Ройс, которая хотела слышать английскую речь Марлен. А еще лучше прочесть ее в «Дейли стар». «Парамаунт» добился от венского журналиста отказа от своих слов, тот согласился признать, что искажил слова Марлен, и руководство студии несколько расслабилось, полагая, что проблема решена: иски будут прекращены. Но Ройс заявила, что ничего не решено, что ни один из исков не будет прекращен до тех пор, пока отказ названного журналиста не будет опубликован в печати так же, как и письмо

Марлен к ней с извинениями. В свою очередь она в ответе изложит все, что думает по этому поводу (а на уме у нее было предостаточно всякого), чтобы это прочел весь мир. Юридический отдел студии «Парамаунт» вновь принялся за работу, а сотрудник студии Руди Зибер сел на корабль и отправился в США.

Визит Руди на этот раз имел не только рекламный смысл. Съемки фильма о материнской любви должны были начаться в феврале, а на дворе уже был апрель. Марлен продолжала говорить о возвращении в театр и о возвращении в Германию, а Штернберг тем временем атаковал администрацию, которая не хотела разрешать ему делать этот фильм. Приезд Руди усилил давление с той стороны, о которой руководство студии и не подозревало. Боссы надеялись, что муж сумеет умиротворить свою жену, не представляя, что у Руди может быть собственный план.

Студия УФА уже пыталась с помощью супруга вернуть Марлен в Берлин. Неудовольствие Марлен казалось руководству «Парамаунта» обычными капризами звезды, но Руди прекрасно понимал, что эта обида подлинная. Риза Ройс давила на нее судебными исками, а студия отказывала в постановке фильма по написанному ею сценарию. Марлен была склонна принять любое предложение.

Единственное, что было ясно руководству «Парамаунта», заключалось в том, что история о материнской любви представляла такое множество цензурных проблем с точки зрения бюро Хейса, что хранители морали в киноиндустрии напрямую заявили, что, по их мнению, студия «должна забыть об этой истории раз и навсегда». Руководст-

во «Парамаунта» поручило Жюлю Фуртману и молодому драматургу из Нью-Йорка С.К.Лорсону спасти все, что возможно, в сценарии, но его первая версия сопротивлялась любым усовершенствованиям.

«Белокурая Венера» (жена и мать Хелен Фарадей) обнаруживает, что ее муж-ученый болен лучевой болезнью. В тайне от него она возвращается к своей старой профессии певицы кабаре, чтобы оплатить его лечение и содержать их ребенка Джони. И пока ее муж лечится в Европе, Хелен приводит к себе политика Манибэгса, в которого влюбляется. Когда же муж обнаруживает, кто и каким образом оплачивал счета, она похищает собственного ребенка и становится проституткой. Муж отнимает у нее ребенка, толкая ее на грань самоубийства. И тут появляется мистер Манибэгс. Она выходит за него замуж и возвращается в Нью-Йорк, где воссоединяется с домом, домашним очагом, бывшим мужем, ребенком и ее новым мужем, который ничуть не возражает против того, что она любит двоих мужчин сразу.

Неудивительно, что от подобного сюжета волосы встали дыбом у всех сотрудников бюро Хейса. Даже с самой либеральной точки зрения, перед ними был сценарий фильма, в котором поощрялось терпимое отношение к супружеской неверности, проституции, похищению детей.

Загадочная неспособность Руди убедить жену и ее режиссера заставила руководство «Парамаунта» выступить с ультиматумом, в котором Штернбергу предлагалось ставить фильм по столь сокращенной версии сценария, что картина лишалась всякого смысла. Штернберг решительно отказался и отправился в Нью-Йорк. Студия времен-

но уволила его, предъявив иск на 100 тысяч долларов. Он счел сумму оскорбительно маленькой, пригрозил встречным иском. «Парамаунт» передал сценарий режиссеру Ричарду Уоллесу. Но одним из условий контракта Марлен было то, что она работает только со Штернбергом. Она отказалась сниматься у Уоллеса, и тогда «Парамаунт» также временно отстранил ее от работы.

Шульберг пригрозил Штернбергу начать судебное преследование, которое не позволит ни ему (ни Марлен) работать где бы то ни было и на кого бы то ни было, включая и Берлин. Руди решил сыграть роль миротворца. Штернберг капитулировал перед юридической необходимостью. Незавершенный сценарий, с которым теперь никто не хотел работать, был запущен в производство.

В ранних редакциях сценария «Белокурой Венеры» была попытка передать атмосферу Великой Депрессии, ее социальные условия как фон, на котором разворачивается сюжет. Но все это отпало из-за попыток вызвать сочувствие к матери — проститутке и певице. А эта цель отпала из-за попыток удовлетворить требования бюро Хейса. В конечном итоге все лишалось смысла.

Мария позже заявляла, что прототипом образа ребенка в фильме была она и что сюжет фильма откровенно отражал жизненную ситуацию, когда материнская любовь и ребенок превращались в помеху в отношениях между мужчиной и женщиной.

В «Белокурой Венере» была еще одна дополнительная тема, казавшаяся в лучшем случае циничной и грубо-бессердечной — в худшем. Кульминацией фильма было бегство Хелен с ребенком, выглядевшее как похищение. А похищение детей

было в то время одной из самых болезненно-актуальных тем, так как в марте того года произошло трагическое событие, вошедшее в историю как «дело Линдбергов» — наглое и жестокое похищение маленьких детей. «Дело Линдбергов» не вызвало никаких дурных предчувствий и нравственных сомнений у обитателей Марафон-стрит, но, когда фильм вышел на экраны, в нем обнаружилась еще одна крайне неприятная параллель с реальной жизнью.

Марлен приступила к работе над «Белокурой Венерой», будучи на грани истерического срыва. Однако немногим было об этом известно. 2 июня, через несколько дней после начала съемок, выяснилось, что Марлен получает письма с угрозами похищения Марии. Не предавая это гласности и пренебрегая угрозами, Руди поставил в известность власти, и для охраны дома на Роксбери и дома на побережье в Санта-Монике, который Марлен также арендовала, были выделены телохранители.

Была устроена засада в самом доме, вокруг него (там располагались полицейские Беверли-Хиллз). Деньги положили, как требовали шантажисты, на капот автомобиля, но за ними никто не пришел, и внезапно эта история проникла в газеты.

Письмо, составленное из газетных и журнальных букв, было по ошибке доставлено другой жительнице Лос-Анджелеса, подвергшейся таким же угрозам, и она без всякой задней мысли предала его гласности. Автор письма оказался хорошо информированным:

«Ты, Марлен Дитрих! Если ты хочешь спасти Марию, твою собственную девчушку, плати, а если не заплатишь, она останется для тебя только приятным воспоминанием».

Требовавшиеся поначалу 10 тысяч долларов выросли до 20 тысяч, и в письме вновь повторялось требование не ставить в известность полицию.

Как только историю предали гласности, прекратились угрозы. Полиция заявила, что целью шантажистов было вымогательство, а не похищение ребенка. Марлен стала жертвой злобы бывшего сотрудника «Парамаунта», уволенного этой весной в ходе очередного «кровопускания» на студии, вызванного углублявшимся кризисом. Руди воспринял все это с удивительным спокойствием и покинул Калифорнию в тот же день, как только угрозы похищения разлетелись по всему миру в виде газетных заголовков.

Его отъезд мог показаться легкомысленным, но он вернулся в Европу с решимостью, которая усиливалась происшедшим инцидентом. Он хотел начать работать на студии УФА. А Марлен и Штернберг вернулись к работе над фильмом, который они теперь оба ненавидели. Мария проводила лето сидя на стремянке и оглядывая съемочную площадку, где снималась «Белокурой Венера». Она наблюдала, как Дикки Мур воплощал перед камерами образ, прототипом для которого была она, Мария. В хрупкой и ненадежной атмосфере студийной жизни все-таки удалось уладить разногласия с Ризой Ройс, выплатив ей денежную компенсацию, по слухам равную 100 тысячам долларов. Это фактически стерло последний след скандала.

Сюжет «Белокурой Венеры» в окончательной версии был сведен к рассказу о женщине, которая спит с мужчинами из-за страсти, ради развлечения и просто за деньги. То, что мотивом ее поведения было якобы стремление добыть деньги на лечение мужа, выглядело явной подачкой «синим

чулкам» и прочим ханжам и не способно было никого ни обмануть, ни разжалобить. «Белокурая Венера» так и осталась историей о похищении ребенка, о супружеской измене и об откровенной проституции.

Подбор актеров еще более подчеркивал слабость всего предприятия. В роли мужа Хелен снимался английский актер Герберт Маршалл, до сих пор в американских фильмах не игравший и более известный благодаря своему браку с актрисой Эдной Бест. На роль богатого любовника Хелен «Парамаунт» протолкнул молодого Кэри Гранта, у которого была приятная внешность и голос, но не было пока яркой индивидуальности. Штернберг несколько подправил эту роль, и Грант стал выглядеть лучше, но не для Марлен, которую он не интересовал — и это бросалось в глаза — ни на экране, ни в жизни. Итак, рядом с немкой было два англичанина в фильме, который задумывался как специфически американский. Оба актера были слишком джентльмены или слишком закомплексованы, чтобы как-то сопротивляться ей, что, безусловно, делало фильм еще более скучным. В сценах с ребенком не ощущается никакой материнской теплоты, хотя Дикки Мур в роли малыша был, пожалуй, самым убедительным актером в фильме. Возможно, он был слишком юн, чтобы понять, в съемках какой ерунды он принимает участие. Много лет спустя он вспоминал то неустойчивое настроение, которое царило на съемочной площадке и прежде всего между режиссером и актрисой:

«Я все еще помню каждую подробность этого. Марлен и Штернберг! Как они кричали и смеялись, дрались и падали друг на друга!»

Нельзя отрицать того, что в фильме есть прекрасные эпизоды (никто не умел делать нищету живописной так, как Штернберг), и благодаря им у нас возникает желание, чтобы «Белокурая Венера» была хоть немного более связной и логичной.

Съемки «Белокурой Венеры» завершились в конце августа, и фильм сразу же запустили в прокат. «Парамаунт» был совсем не в том финансовом положении, чтобы позволить дорогим негативам с крупнейшей звездой пылиться на полках. Премьерный показ без обычного для подобного события шума состоялся в Нью-Йорке в кинотеатре «Парамаунт» и был осмеян критикой. «Нью-Йорк таймс» охарактеризовала фильм как «запутанный, тусклый и в общем неудачный, иногда, правда, спасаемый талантом и очарованием немецкой актрисы». «Геральд трибюн» оказалась лишь немногим мягче, отметив, что «Марлен Дитрих — все еще *Марлен Дитрих*, несмотря ни на что: несмотря на сюжет, несмотря на диалоги, несмотря на цели спонсоров», но фильм «длинный и затянутый... шаблонный и банальный».

Дауит Макдональд набросился на очередную жертву: «"Белокурая Венера" — по-видимому, самый плохой фильм из всех снятых Штернбергом. В нем все таланты Штернберга как будто лишились силы. Операторская работа отдает претенциозностью... Знаменитый штернберговский ритм выродился в бессмысленное качание... Этот фильм — только движение и ничего больше».

Режиссер-документалист Пер Лоренц, в то время писавший для «Вэнити фэа», тоже присоединился к общим нападкам: «"Белокурой Венере" невозможно подыскать никакого оправдания, за исключением того, что она с невероятной точ-

ностью оправдывает пророчество, сделанное кем-то несколько месяцев назад, что Марлен Дитрих обязательно вскоре взорвется с громким и глухим треском... Мисс Дитрих, как обычно, спокойно и торжественно улыбается, забрасывает ногу за ногу, зажигает сигареты и ждет, пока Штернберг сделает ее неотразимой. Взяв ее "нагишом", он надевает на нее все то старое тряпье, которое только смог отыскать поблизости от съемочной площадки, и делает из нее вначале жену, затем мать, затем любовницу, затем бродяжку и требует от нее самых невероятных трюков и выкрутасов, лишь бы ублажить публику. Но, несмотря на все свои причуды и уловки, она остается совершенно неинтересной».

В этих нападках чувствуется злорадное ликование. «Белокурая Венера» выглядела как демонстрация силы капризного и своевольного режиссера в адрес раненого динозавра «Парамаунта», но тот удар, который нанес Штернберг, чтобы добиться творческой свободы, привел к результату в высшей степени тривиальному и «нездоровому», как охарактеризовала фильм «Нью-Йорк таймс».

Публика не приняла его сходу. И это была не ее вина. И не вина «Парамаунта». Если «Обещанная» расценивалась как практически «полный провал», то «Белокурая Венера» была уже окончательной катастрофой. Для Штернберга и Марлен.

После пяти фильмов, снятых менее чем за три года, наступало время перемен.

IX

АПОФЕОЗ

1933 — 1934



В начале октября 1933 года студия «Парамаунт» направила Штернберга в Вест-Индию на съемки урагана (с оператором Полом Айвеноу) для приключенческого фильма, сюжет которого должен был развертываться в южных морях. Сценарий для него писал Жюль Фуртман.

Марлен прервала свое молчание в прессе, которое она хранила с прошлого марта, когда Риза Ройс выступила со своими обвинениями в ее адрес: «Я никогда не буду сниматься в США в фильмах какого-либо другого режиссера, кроме мистера фон Штернберга».

Погода в Вест-Индии оказалась неожиданно спокойной, и Штернберг вернулся к ураганам Голливуда без отснятого материала по вест-индской стихии. После бесед с новым исполнительным директором «Парамаунта» Эмануэлем Когзном («задницей пони», как его называла Дороти Паркер за крошечный рост) Штернберг заявил, что ему все это чертовски надоело и он в свои тридцать восемь лет собирается бросить кино и заняться живописью, чтением и строительством

дома из нержавеющей стали по проекту венского архитектора Рихарда Нойтры.

На это заявление Марлен ответила, что в этом случае она возвращается в Европу и будет играть в театрах Парижа и Берлина. «И это не из-за какого-нибудь влияния Свенгали и Трильби, — провозгласила она, — а просто потому, что он — мой лучший друг на свете. Некоторые говорят, что он околдовал меня. Это смешно... Вы можете себе представить такого человека, который способен околдовать меня?»

Но на это был способен «Парамаунт». Условия контракта не позволяли Марлен оставить студию только из-за того, что уходил Штернберг. Кроме того, режиссеру, как оказалось, не так уж и надоело кино. Ведь одновременно с заявлением об уходе он вел переговоры с Джесси Ласки, работавшим теперь на студии «XX век — Фокс» с Чаплином. Штернберг понимал, что его могут обвинить в принуждении Марлен нарушить условия контракта, а за это могли подать в суд. Но он продолжал вести переговоры со студиями «XX век — Фокс» и «Юнайтед артистс» о новом фильме на испанском материале, который он условно называл «Каприччио».

Руди Зибер прибыл в Калифорнию на рождественские торжества и на дни рождения (Марии исполнялось восемь, Марлен — тридцать один). Тамара оставалась одна в парижском гостиничном номере «люкс», который оплачивала Марлен. В пакет с подарками Руди засунул сценарий со студии УФА по новелле Карла Цукмайера «История любви». Сценарий Цукмайера оказался весомой причиной для того, чтобы Штернберг решил провести свой отпуск в Берлине.

«Парамаунт» в желании ни за что не отпускать «Р-1167» (по крайней мере, до окончания срока ее контракта) согласился выплачивать ей 4 тысячи долларов в неделю даже тогда, когда она просто сидела у пруда и читала. Просматривались горы неиспользованного материала, принадлежащего студии, и внезапно откопали проект, предназначавшийся для Таллулы Бэнкхед. На нее руководство студии рассчитывало как на угрозу для Дитрих. Однако поведение самой Бэнкхед породило больше проблем, нежели реальных надежд. Находкой, которую откопали, оказался роман Германа Зудермана «Песнь песней», опубликованный в 1908 году. Его сценарный вариант можно было подготовить к съемкам до того, как истечет срок контракта с Марлен. Но снимать фильм будет не Джозеф фон Штернберг.

Марлен сопротивлялась. Это был устаревший материал. Он дважды экранизировался на «Парамаунте»: в 1918 году с Элси Фергюсом в главной роли и в 1924 году с Полой Негри. Неожиданно Штернберг поддержал идею студии.

«Парамаунт» теперь с большой осторожностью относился к выбору режиссера для Марлен, не желая после фиаско «Белокурой Венеры» никого ей навязывать. Выбор пал на Рубена Мамуляна. Штернберг, конечно же, порекомендует Марлен принять его кандидатуру. Но было совершенно ясно, что Штернберг не потерпит даже упоминания о Любиче, хотя тот мог оказаться самым подходящим: он был способен освежить и сделать новым какой угодно материал.

Тридцатипятилетний Мамулян, русский армянин, театральный режиссер, поставил один из первых звуковых фильмов («Аплодисменты») с Хелен

Морган, с его легкой руки Фредрик Марч получил «Оскара» за исполнение роли в фильме «Доктор Джекил и мистер Хайд». У Мамуляна было все: многосторонность, стиль, опыт и доверие со стороны руководства «Парамаунта».

Он также обладал вкусом, который, несомненно, помог бы смыть «печать проклятия» с этого явно отдающего похотью материала. Когда «Песнь песней» перерабатывали для Бэнкхед, бюро Хейса настойчиво предупреждало, что пьеса, на которой базировался сценарий, имела успех не в последнюю очередь благодаря столкновениям с цензурой.

В прошлом критики подвергли «Песнь песней» ostracism за ее «бесполезность в качестве нравственного урока» и за ее вызывающую попытку доказать, что молодые дамы, предающиеся «распутству и пьянству», могут сохранить приятную внешность. Это звучало так, как будто пьеса специально написана для Марлен. Руководство студии почему-то не очень беспокоило то, что в своих первых четырех американских фильмах она играла проститутку и теперь собиралась еще разок попробовать себя в подобной роли.

Сюжет был упрощен до истории невинной деревенской девушки Лили. Она остается без родителей и приезжает в Берлин, торгует здесь книгами, чтобы заработать хоть какие-то деньги для своей насквозь пропитавшейся ромом тетки. Лили попадает в студию, где позирует скульптору для статуи, символизирующей «Песнь песней» царя Соломона. Обнаженной... Лили влюбляется в Соломона и скульптора, но последний передает ее богатому барону-садисту. Она выходит замуж за барона, влюбляется в своего учителя верховой

езды, ухитряется сжечь замок и оказывается выброшенной из своей позолоченной клетки. Лили становится проституткой, и ее заново открывает скульптор. Увидев ее, он понимает, что она — нечто совершенно удивительное. Его охватывает стыд, и он умоляет Лили о прощении. Она разбивает под звуки «Патетической» статую обнаженной, которая и стала когда-то причиной всех ее несчастий. Скульптор и его модель воссоединяются в слезливом, но радостном исполнении «Песни песней» Соломона.

Все происходящее было «насыщено искусством»: скульптурой, поэзией, музыкой. Развлекая аристократических гостей своего барона-садиста, Марлен поет романс Шуберта на стихи Гете, а в одеянии проститутки — старую песню Фридриха Холлендера «Джони» (1920 год).

«Парамаунт» назначил совещание по поводу этого фильма, когда Джозеф фон Штернберг заявил о своем «уходе». Марлен вообще не пришла. Ее пригласили повторно, но она осталась дома и продолжала вместе с гостившим у нее Руди готовить рождественские подарки и угощать «заглянувшего на огонек» Мориса Шевалье (всегда готовый угодить Руди сфотографировал свою жену с ее любовником для семейного альбома). «Парамаунт» решил не высылать ей по 4 тысячи долларов в неделю, которые она получала на карманные расходы. Марлен поняла это так, что «Парамаунт» нарушил условия ее контракта, и она, подобно Штернбергу, теперь свободна.

В ответ на это «Парамаунт» предъявил ей иск в федеральном суде Лос-Анджелеса, потребовав от нее выплаты общих затрат на «Песнь песней», составлявших 182850,06 долларов. Студии было предо-

ставлено право временного судебного запрета, делавшего невозможным ее работу на какую-либо другую компанию. Судья отказался дать ордер на ее арест, которого требовал «Парамаунт», чтобы предотвратить бегство Марлен из страны, однако ордер на арест с этого момента стал для Марлен альтернативой ее участия в пресловутом фильме.

Чиновники с «Парамаунта», возможно, были жадными, лишенными вкуса, доведенными до отчаяния людьми, но они не были идиотами. Они знали, что Руди находится здесь и что Джозеф фон Штернберг направляется в Берлин, и они понимали, что все это значит. Но даже если они и не понимали, секретарша Штернберга Элеонора Мак-Джери готова была дать показания о том, что ей приходилось слышать, как Марлен и Штернберг — прямо там, на Марафон-стрит! — обсуждали планы бегства из «парамаунтского курятника» в Берлин. «Парамаунт» рассматривал те 4 тысячи долларов в неделю, которые высылали Марлен, как предварительный гонорар и не хотел, чтобы эти деньги были смыты в «канализацию Великой Депрессии».

Марлен позвонила Штернбергу в Берлин. Свенгали посоветовал ей не сопротивляться и согласиться на участие в фильме. Это же советовал ей и целый легион адвокатов. На второй день нового 1933 года она возвратилась на «Парамаунт» и приступила к работе, считая, что она под домашним арестом.

...

Вероятно, бюро Хейса спасло несколько фильмов своими настойчивыми преследованиями аморальности, но «Песнь песней» не принадлежала к их числу. Зритель прежде всего видел в фильме (и

в рекламе) не нравственное возрождение Марлен-Лили и не библейские чтения, а ее статую. Обнаженную... Почти столь же анатомически точную, как... сама Марлен.

Мамуляну можно было доверять в вопросах, связанных с обнаженной натурой, ибо его вкус был предметом всеобщего восхищения, что и сделало режиссера вполне приемлемым для «задницы пони» (Когэна). Именно этот самый вкус является главной причиной того, что его фильмы ныне кажутся такими скучными и безжизненными. Они совершенно безупречно продуманы и поставлены. Новшества, которые он пробовал в них, не вызывали никаких проблем с их восприятием (а его использования звука и цвета имело принципиальное значение для истории кино). Но в его фильмах есть некая величественность и излишняя выверенность, которые придают каждой сцене блистательную отделку, но лишают ее души. Необъяснимым кажется то, что «Песнь песней» вышла такой вульгарной, такой безвкусной, такой скабрёзной. В сравнении с ней все опыты Штернберга с Марлен — это эксцентричные шалости. Если Штернбергу удавалось иногда превращать непристойность в искусство, то Мамулян даже искусство низводил до пошлости.

Соломон не стал бы возражать. Марлен стоит на цыпочках, плечи расправлены, грудь выставлена вперед, соски приковывают к себе внимание зрителя, лобок гладкий, как попка младенца. А тогда даже попка младенца находилась под запретом бюро Хейса. Это не просто статуя обнаженной — это статуя бесстыдно голой. Какие уютно крестьянские косички Марлен и музыка не способны были привлечь внимание зри-

теля к высокому искусству, когда на экране названная статуя. Скульптор в исполнении Брайана Эхерна месит, и месит, и месит глину, чтобы груди получились такие, какие нужно, и совершенно абсурдной уступкой «кодексу Хейса» выглядит то, что раскаяние Лили символизируется сценой, в которой она разбивает статую вдребезги, а мелодия «сочится» на осколки — на один сосок, затем на другой...

И все-таки фильм вряд ли мог удовлетворить зрителей, падких на «клубничку»: он подстегивает похоть, не принося удовлетворения. «Парамаунт» изготовил тысячи копий с этой статуи для вестибюлей кинотеатров, что вызвало протест женских группировок. Руководство кинотеатра в Клермонте, штат Нью-Гэмпшир, уступило местной общественности и надело на статую комбинезон. Это был намек на увлечение мисс Дитрих широкими брюками. Она дало целое направление в стиле и вызвало сенсацию и скандал, когда актриса впервые появилась на улице.

Бюро Хейса сделало вид, что не заметило ничего достойного осуждения в самом образе Лили в исполнении Марлен и фактически одобрило демонстрацию обнаженного тела на протяжении большей части фильма. Руководителей шокировало и испугало то, каким в этом фильме предстало искусство. Но перед выпуском фильма на экраны в 1933 году Уилл Хейс потребовал от «Парамаунта» вырезать из фильма кусок пленки (около пятнадцати минут). Только тогда он соглашался дать разрешение на показ фильма. Начались бесконечные просмотры и обсуждения.

Отдыхая от всего этого, Марлен садилась за руль «роллс-ройса», подаренного ей Штернбергом,

и отправлялась в Санта-Барбару в поисках молодой балерины Веры Зориной. Балерина-подросток, работавшая в Берлине, была еще достаточно молода, чтобы считать Марлен «красивой», «томной» и «сенсацией», но уже довольно взрослой, чтобы с добродушным юмором дать отпор всем лесбийским приставаниям Марлен.

В Санта-Барбаре она представила Марлен дирижеру Леопольду Стоковскому, мысли которого были заняты чем-то, по-видимому, значительно более важным, ибо он спросил:

— А вы, милочка, тоже занимаетесь балетом?

— Да, конечно, — ответила Марлен, полагая, что он действительно либо великий остряк, либо совершенно не в курсе.

— И в каком же балете вы танцуете? — продолжал он свои расспросы, а девушки и юноши из балета пристально наблюдали за происходящим.

— «Юнион пасифик», — хором ответил за Марлен весь кордебалет в восторге от своей шалости.

Марлен же, в которой с новой силой пробудилась тяга к шуткам ее «берлинского периода», согласилась появиться на сцене в тот вечер закутанной в черное — в партии... железной дороги «Юнион пасифик». Вера Зорина, Леонид Мясин и «Русский балет» Монте-Карло демонстрировали восхитительные «tours jetes» (балетные па) вокруг нее как символа железнодорожной колеи.

* * *

Штернберг оказался в Берлине в тот самый момент, когда подожгли рейхстаг. Это случилось 27 февраля 1933 года. Режиссер ехал в такси в аэропорт, откуда он улетал обратно в Америку, остав-

ляя финансового магната Альфреда Гутенберга, с которым вел переговоры по поводу «свободы творчества» в Берлине. Таксист, везший Штернберга, спокойно заметил, указав на охваченное пламенем здание рейхстага, что поджог устроили нацисты, чтобы затем подыскать «козла отпущения». Слова шофера выражали распространенный взгляд на происходящее.

Штернберг не совсем понимал значение огромного пылающего костра на горизонте, так как большую часть своего визита в Берлин он провел обедая с Лени Рифеншталь, если не с самим Гутенбергом. Он не заметил ни одного «чернорубашечника», никаких признаков того катаклизма, в который с помощью своих переговоров он мог бы ввергнуть Марлен и себя.

К апрелю 1933 года нацисты начали лишать гражданства выдающихся деятелей немецкой культуры. Одни из них были евреями (Макс Рейнхардт, Курт Вайль, Лион Фейхтвангер, Фриц Ланг, Билли Уайлдер), другие — немцами (Франц Верфель, Генри и Томас Манн и половина членов «Баухауса»). Некоторые уже покинули Германию, подобно Бертольду Брехту, Артуру Кёстлеру и Альберту Эйнштейну, другие собирались в путь. Композитор Арнольд Шёнберг, воспитанный в католической семье, получил в Париже известие о том, что его лишили немецкого гражданства и работы, и в знак протеста перешел в иудаизм. Были и такие, кто, подобно лауреату Нобелевской премии драматургу Герхарду Гауптману, остался на родине, чтобы быть поближе к своим любимым арийцам и их привилегиям*.

* Игра слов: «royalties» означает «привилегии» и «авторский гонорар».

Голливуд предоставлял некоторым изгоям не очень надежную работу и не всегда удобное убежище. Уже существовала немецкая база, готовая распахнуть двери и чековые книжки для этих несчастных. Любич, Залка Фиртель, а вскоре и семейство Фейхтвангеров спасли много жизней. В числе этих благородных людей может быть названа и Марлен Дитрих, деятельность которой в этом направлении отличалась открытой и едва ли не саморазрушительной щедростью.

Она была теперь кормилицей очень большой семьи, которая включала, конечно, прежде всего мать, сестру, мужа сестры, их сына и ее юного кузена Хассо, все еще находившихся в Берлине, а также старых друзей и коллег. Фантазии Штернберга и Марлен, связанные с работой на УФА, были отброшены навсегда. Житейский практицизм подсказывал, что надо возобновить переговоры с «Парамаунтом». Срок второго контракта Марлен закончился, а у Штернберга вообще не было никакого контракта.

Но в Голливуде гораздо меньше обращали внимания на жуткие знамения из Берлина, нежели на «Песнь песней». Она вышла на экраны в июле и встретила неожиданно теплый прием критики. Большая часть хвалебных отзывов следовала по одной тропе: «Голливудский репортер» полагал, что фильм «подтверждает мудрость решения освободить Дитрих от Свенгали». «Лос-Анджелес геральд-экземинаер» считал, что «никакая Трильби без своего Свенгали не выступала бы столь блистательно». Были и более косвенные намеки на Штернберга.

«Ньюсуик» высказывал такое мнение: «Столь притягательна и одушевлена страстью Марлен Дит-

рих... что она превращает весь фильм в свой собственный индивидуальный триумф». У авторов из «Нью-Йорк таймс» голова закружилась от восторга: «Марлен Дитрих скользит по фильму "Песнь песней" с лирической грацией того видения, что было послано Небесами как волшебное украшение одного-единственного мгновения».

Берлинский критик Альфред Керр посмотрел «Песнь песней» в Париже, так как нацисты запретили фильм. С этого момента все известия о величайшей кинозвезде Германии будут тщательно отфильтровываться и в основном проходить через вторые руки. На родине они будут обязательно пропускаться через пропагандистскую машину доктора Геббельса и выходить оттуда вначале в виде злорадной, а затем откровенно злобной информации.

Критики столь восторженно восприняли Марлен в «Песне песней» прежде всего потому, что фильм делал не Штернберг. Тех, кому действительно понравился фильм, прежде всего привлекала условность ее игры. Она создает очень живой и полнокровный образ Лили, а ее красота, как кажется, способна концентрировать на себе даже солнечные лучи. Там, где она играет и не очень хорошо, она, тем не менее, играет изящно. Лили — одна из наименее вычурных ролей за всю ее кинокарьеру. Но Лили скучна. И именно безобидный простой стиль ее игры и произвел на критиков впечатление «лирического изящества». Но фильм кажется устаревшим даже по меркам 1933 года. Лили, скорее, лишена вообще каких-либо красок, а не «позолочена». Зрители приняли фильм весьма прохладно. Это сразу же проявилось в кассовых сборах. Не было заметно

никакого зрительского экстаза по поводу всего расписанного критиками «лирического изящества», которое наконец-то было освобождено от штернберговских «оков». Если оно на самом деле было освобождено.

...

Марлен хотелось как можно скорее отделаться от «Песни песней» и вернуться в Европу, чтобы самой увидеть те перемены, которые принесли с собой нацисты. Известия о друзьях и бывших коллегам, ищущих убежища в Париже, Лондоне, Нью-Йорке, Вене, Будапеште и Праге, дошли и до Калифорнии. Рядом с Марлен не было ни Руди, ни Штернберга, которые могли бы разделить с ней ее тревогу. Однажды на концерте она встретилась с Сесилем Битоном. Перекинувшись несколькими формальными любезностями с ним, Марлен заговорила с его спутницей — писательницей Мерседес де Акоста. Она в то время работала в Голливуде над сценарием «семейного зрелища» Берримуров «Распутин и императрица».

На следующий день Марлен появилась в доме де Акоста в своих знаменитых широких брюках и с букетом белых роз.

«Когда Марлен вошла, — писала де Акоста позднее, — она какое-то время стояла в нерешительности на пороге и смотрела на меня тем же смущенным взглядом, что и предыдущим вечером. Я пригласила ее пройти в комнату и протянула ей руку. Она приняла ее почти с видом военного, склонилась над ней и объяснила: "Надеюсь, вы простите меня. Я заметила вас вечером в театре и захотела поближе познакомиться с вами. Я знаю очень немногих в Голливуде и ни одного из тех,

кто мог бы представить меня вам, поэтому я просто узнала, где вы живете и пришла сама"».

Писательнице это показалось весьма «милым и неформальным», и ей захотелось поболтать о кино».

«О, давайте не будем говорить о кино, — сказала Марлен. — Мне хотелось бы вам кое-что сказать, если только вы не сочтете меня сумасшедшей... Вы мне кажетесь слишком худой, а ваше лицо такое бледное, что вы производите впечатление не совсем здорового человека. А вчера вечером, когда я взглянула на вас, я почувствовала, что вы очень печальны. А я ведь тоже очень печальна. Печальна и одинока. Вы здесь первый человек, который меня по-настоящему привлекает. Как бы это необычно ни прозвучало для вас, но я пришла к вам потому, что ничего не могла с собой поделаться».

Так этот эпизод пересказывает сама де Акоста. Поспешность и волнение, заставившие, по всей видимости, Марлен позабыть о том, что весь Голливуд был у ее «одиноких» ног, а столь знаменитые друзья, как Джозеф фон Штернберг, Гари Купер, Морис Шевалье, Рубен Мамулян и Брайен Эхерн, готовы были разделить с ней ее мгновения скуки.

Марлен более не чувствовала себя такой уж одинокой. Она готовила еду для де Акосты, завалила ее дом цветами, присылая подчас по два раза за день по сотне роз и более сотни гвоздик. «У нас не хватало ваз, и когда я сказала об этом Марлен в качестве намека на то, чтобы она не присылала мне больше цветов, то в ответ я получила множество ваз и еще больше цветов». После чего Марлен перешла к безделушкам и сувенирам. «"Уилшир"

Буллока переместился в мой дом!» — в отчаянии восклицала Мерседес, но, по всей вероятности, была слишком тактична, чтобы отказываться от подарков.

Они стали наведываться в виллу на взморье в Санта-Монике, которую Марлен арендовала у Мэрион Дэвис. Там Мария возилась на пляжном песке, сопровождаемая няней, а Марлен и Мерседес сплетничали с актером Мартином Козлеком и его новым другом (и старым другом Марлен) Гансом Генрихом фон Твардовски, одним из первых беженцев из нацистского Берлина. Козлек, который слезал себе не очень значительную карьеру исполняя роли нацистов, писал портреты Марлен (не очень удачные), а Твардовски удалось получить роль в очередном фильме Марлен. На «Парамаунте» картина ставилась человеком, от которого, по заявлениям критиков, Марлен «наконец освободилась», — Джозефом фон Штернбергом. Он вновь подписал контракт с «Парамаунтом», который обеспечивал ему почти абсолютную автономность и независимость. И Штернберг приступил к работе над тем, что он называл «личными дневниками Екатерины Великой».

Марлен отвезла Марию к Руди на немецком корабле «Европа». После теплой встречи в Нью-Йорке с Морисом Шевалье (навсегда оставившим «Парамаунт») она писала Мерседес де Акосте с корабля, «как сильно она скучает по Голливуду».

Она прибыла в Париж (на вокзал Сен-Лазар) 19 мая, и здесь ее встречали Руди и целый батальон фотографов. На ней было мужское пальто в стиле «поло», жемчужно-серый пиджак, галстук, берет и солнечные очки. Толпы «осаждали платформу», писали газеты, и... «потешались» над Марлен.

Такого приема Марлен не ожидала, и Руди пришлось провести ее сквозь шумную толпу. Они направились в Версаль, в отель «Трианон». Там им предоставили номер с фортепьяно и Жозефиной фон Лош, только что приехавшей из Берлина. Они с восторгом рассматривали фотографии Марлен на первых страницах газет и прочли официальное предупреждение негодующей префектуры полиции, что гардероб мадам Дитрих может стать «причиной ее ареста». Травести была вне закона даже в Париже, и полиция вовсе не шутила.

Парижский визит Марлен освещала Дженет Флэннер, сообщавшая в «Нью-Йоркере», что хотя полиция не сводила с Марлен, разгуливавшей в брюках, внимательного и осуждающего взгляда, в гости актриса прихордила в юбках. Она — тот самый «сладкий перец», который приводит за собой толпы в скромный венгерский ресторанчик на Рюде-Сюрен, где она обычно обедает; она — та самая «горькая настойка» на модных вечеринках с коктейлями тогда, когда она, приглашенная и ожидаемая всеми, туда не приходит. Она была главной красавицей на балу у барона Ротшильда (или стала бы ею, если бы согласилась танцевать с кем-нибудь еще, кроме своего мужа). На прощальном вечере Сесиль Сорель в «Комеди Франсез», когда граф де Сегюр впервые предстал перед публикой как актер, больше внимания было обращено на Марлен, сидевшую в ложе, нежели на него, игравшего на сцене... А на шикарном «прощальном» концерте Рихарда Таубера «ее молчаливый силуэт был самым впечатляющим номером программы».

Марлен в Париже искала песни для записи. Руди договорился о контракте, и Марлен провела

два дня с немецким эмигрантом Куртом Вайлем. Он сочинил для нее две песни, которые она так никогда и не спела. Они не подходили ни к голосу, ни к артистическому образу Марлен. Однако она не забыла музыку Вайля, а он не забыл ее голос, и через много лет попытки сотрудничества возобновятся.

Тем временем Руди пытался найти песню, которую Марлен в Голливуд прислал один знакомый берлинский журналист. Она потеряла ее, но помнила имена авторов. В конце концов Руди удалось отыскать автора слов, эмигранта из Берлина Макса Кольпе. Он жил в отеле «Аксония», деля пристанище с Билли Уайлдером, Петером Лорре и композитором Францем Ваксманом. Этот отель был хорошо знаком всем немецким изгнанникам в Париже, не исключая и известного романиста Эриха Марию Ремарка, действие романа которого «Триумфальная арка» разворачивается в основном в этом отеле.

Руди дозвонился до Кольпе по телефону и сказал ему, что Марлен хотела бы встретиться с ним в Версале. Кольпе повесил трубку, подумав, что это глупый розыгрыш. После нескольких повторных звонков, завершавшихся точно так же, шестнадцатичилиндровый «кадиллак» Марлен, который она привезла с собой из Голливуда («роллс-ройс» она продала) остановился на Рю-де-Сайгон перед этим общежитием для беженцев. Шофер привез Кольпе и его друга в отель «Трианон» в Версале, где Кольпе «на величественной леснице, ведущей ко входу в отель», увидел «голубого ангела» в фантастическом платье из шифона, складками которого играл летний ветер.

Это «видение» объяснило ему, что хотело бы

записать на пластинку ту песню, к которой Кольпе написал слова, но, к сожалению, забыло ноты в Голливуде. Кольпе простонал, что уже не помнит слов. Но Марлен их хорошо помнила. А вот как насчет музыки? Дирижеру Марлен, Петеру Кройдеру, ноты были нужны к 19 июля. Но никому никак не удавалось отыскать автора музыки — композитора Франца Ваксмана, о котором тоже было известно, что он скрывается где-то в Париже.

Это могло бы стать кульминационной сценой в фильме студии «Парамаунт». Друг, сопровождавший Кольпе в «кадиллаке», и был тем самым Ваксманом. Он подошел к фортепьяно и сыграл «Одну в большом городе», а Марлен спела под его аккомпанемент.

Марлен записала ее на пластинку в июле 1933 года вместе с другими песнями. На пластинках имя композитора было обозначено как Хосе д'Альба, а автор слов был назван Куртом Герхардтом. Будучи евреями, ни Ваксман, ни Кольпе не могли продавать свои пластинки в Германии (а ведь шел только 1933 год!). Но какими бы ни были имена ее создателей, «Одна в большом городе» принадлежит к числу песен мирового класса.

• • •

Марлен завершила свои парижские записи. Она отправила Марию и Руди в Вену. Руди водил Марию в Пратер и покупал ей воздушные шары, а Марлен посещала Вилли Форста. Ее бывший любовник ставил свой первый фильм «Тихо умоляют мои песни». Это киногобиография Франца Шуберта, которая заложит основы второй карьеры Форста — в качестве кинорежиссера. По Вене ходят слухи, что фильм финансирует Марлен (слухи эти

ходят и по сей день, но она всегда решительно отрицала это) из давних дружеских чувств к Форсту. Ее внимание привлек актер, исполнявший роль Франца Шуберта.

Гансу Яраю было двадцать восемь лет, и он уже поразил Вену своим Гамлетом и стал всеобщим кумиром в роли молодого императора в «Сисси» Фрица Крайслера. Марлен и Ярай стали любовниками, неразлучными в Вене, хотя на людях они ухитрялись всегда появляться в сопровождении терпимого Руди, все понимающего и прощающего их обоих. Вена всегда оставалась любимым европейским городом Марлен. Старая компания, «Саша фильм» была реорганизована под руководством того самого Карла Хартля, который был ассистентом режиссера, когда Марлен и Форст участвовали здесь в работе над «Кафе "Электрик"» в 1927 году. «Йозефштадт» (где Ганс Ярай сделался звездой) был вполне приемлемой альтернативой «Парамаунту» теперь, когда после прихода к власти нацистов Берлин и студия оказались для Марлен закрыты.

Марлен почитали в Вене как богиню. В Берлине такого почитания не было. Перед самым возвращением в Париж она две ночи давала автографы у себя в отеле. А толпы вокруг скандировали: «Мар-лен! Мар-лен!». Она попрощалась с Гансом Яраем и заехала на Зальцбургский фестиваль послушать «Фауста» (и опять поток писем Мерседес!).

Из Парижа она написала в Берлин крестному отцу Марии Рудольфу Форстеру, сказав, что ее жизнь, состоящая из славы и лести, лишена всякого смысла. Она признавалась в тоске по дому и ностальгии не только по Берлину, но и по театру, интерес к которому пробудился в ней с новой си-

лой после встречи с Гансом Яраем. Она чувствовала, что все делала не так как надо даже до отъезда в Голливуд, который стал ее домом из-за случайного стечения обстоятельств. Она писала, что очень хочет снова играть, быть настоящей актрисой, а не просто пассивно стоять перед микрофоном или кинокамерой, или изображать железную дорогу, или раздавать автографы.

Нельзя сказать, что она отказывалась от славы. Марлен любила славу и умела купаться в ее лучах, возможно, больше и лучше, чем какая-либо другая кинозвезда. Но теперь она слишком хорошо узнала все неприятные стороны известности: грубое вмешательство в личную жизнь и одиночество. Ничто из того, что она делала, не могло оставаться в прямом смысле слова личным. Поклонники и фотографии следовали за ней повсюду, а там, где их не было, их заменял телеграф. Если она встречалась с Шевалье в Нью-Йорке или с Гансом Яраем в Вене, Брайан Эхерн читал об этом в Лондоне. А если Эхерн приезжал к ней в Париж, Мерседес де Акоста тотчас же узнавала об этом в своем Лос-Анджелесе. Много лет спустя Марлен назовет славу «адам на земле».

...

Возможно, борьба за власть на «Парамаунте» и навела Штернберга на мысль о русской императрице Екатерине Великой, а может быть, просто тот факт, что Элизабет Бергнер в Англии участвовала в экранизации того же сюжета вместе с молодым Дутласом Фэрбенксом-младшим. Штернберг понимал, что они с Марлен могут сделать фильм лучше. Странность эпохи заключалась в том, что в разгар Великой Депрессии все знаменитые

кинозвезды внезапно стали играть коронованных особ. Гарбо играла королеву Кристину; Норма Ширер готовила роль Марии Антуанетты. Стало известно, что Кэтрин Хепберн собиралась выступить в роли королевы Елизаветы Английской, но потом решила играть ее соперницу Марию Стюарт. Царственные особы закончили свои дни либо в изгнании, либо на плахе. Штернберг избрал ту, которая других отправляла на плаху и в изгнание, то есть Екатерину II.

Он хотел назвать фильм «Полк ее любовников», но бюро Хейса, как и следовало ожидать, похолодело от ужаса, и остановились на простом названии «Екатерина Великая». Под своим окончательным названием «Красная императрица» картина стала одной из величайших диковинок среди голливудских студийных фильмов.

В «Алой императрице» Штернберг пытался развивать сюжет прежде всего с помощью зрительного ряда (и титров в стиле немого кино), и он умел это делать (вот почему некоторым нравился этот фильм), но он явно не обладал способностью волновать душу и разум (вот почему другие решительно отвергают этот фильм). Это произведение, к которому нельзя оставаться нейтральным.

Вряд ли Штернберга особенно интересовала Екатерина Великая, но его интересовала Марлен в этой роли. В фильме нет ни одного сюжетного поворота, который не был бы мотивирован сексом, ревностью, щедро одобренной садизмом.

Впервые мы видим Екатерину (принцессу Софию) ребенком, которого играет девятилетняя Мария Зибер. Мария была хорошенькой, но стеснительной, и это заметно. Она напряжена и неестественна. Объясняя это, она говорила Шир-

ли Темпл: «Я не выношу, когда меня фотографируют. С одной стороны я выгляжу не очень хорошо». Штернберг планировал ряд сцен с участием Марии, но в фильме осталась только одна, так как чувствовалось, что и с этим ребенок едва справился. Подобная съемка была бы нелегким испытанием для любой девочки, рожденной и воспитанной такой красивой матерью, которая умела демонстрировать свои «стороны», и Мария болезненно переживала собственные недостатки.

В промежутках между кадрами Мария вырастает в Марлен. Марлен играет юную принцессу, которой было всего четырнадцать лет, когда ее обручили с Петром, наследником русского престола. Актриса не пытается играть четырнадцатилетнюю девочку, но пробует воссоздать на экране девическую невинность, при этом она кое-что заимствует из сиротской жизни героини в «Песни песней». Мы слишком хорошо знаем Марлен Дитрих, чтобы поверить ее принцессе Софии. Марлен в этом возрасте уже была опытной кокеткой, а София же в свои четырнадцать продолжает считать, что спальня — это место, где она спит и хранит своих кукол. Но все же игра Марлен технически очень хороша, это работа настоящей актрисы. Марлен играет юную принцессу в самом начале ее жизненного пути как куклу в стиле барокко, «беленькую блондиночку», переполняемую любопытством к этому миру, который окружает ее за пределами дворцовой клетки. Первые слова, произносимые ею с экрана, концентрируют в себе ее эротическое любопытство и потенциал. «Интересно, как он выглядит?» — говорит она в ответ на сообщение о том, что ее собираются выдать замуж.

Очень скоро она это узнает, но прежде она без ума влюбится в Алексея, великолепного брюнета с гривой темных волос. Его играет Джон Лодж. Лодж никогда не был актером в прямом смысле этого слова (он принадлежал к семейству бостонских Лоджей, позже стал губернатором штата Коннектикут и послом в Испании). Он хорошо смотрелся в черном, и взгляд Марлен прикован к нему как к фаллическому символу из обсидиана. Он набрасывает на нее соболиную шубку, чтобы она не замерзла.

Но ей хочется, чтобы ее согревала не шубка, а он. Ее шок очевиден, когда она обнаруживает, что ее муж, которого ей описывали как «богоподобного», оказывается Сэмом Джеффи — с улыбкой кретина на устах, косоглазым, безумным, сутулым. Юная принцесса только что приехала в Санкт-Петербург, а придворный врач уже забирается к ней под юбки, чтобы провести гинекологический осмотр на глазах у императрицы и ее придворных.

Россия Штернберга — это варварский мир, изображаемый с какой-то мстительностью. Фильм прославился своей пышностью, но она в основном сводится к показу бревенчатых стен, гротескных гипсовых статуй и изготовленных на студии икон.

Самый впечатляющий эпизод в фильме — сцена венчания. Она длится пять минут без единого слова, звучит только музыка. Выражение глаз Марлен передает и подавляющую мощь православной церкви, и тиранию двора и старой императрицы, и безумие жениха Екатерины, и злобную ревность его любовницы, и ужас самой невесты, которая понимает, что она (в буквальном смысле слова) связана с сумасшедшим.

По мере того как сцена развивается и Марлен держит свечу у лица, язычок пламени колеблется в такт ее дыханию, все быстрее и быстрее, когда она переводит взгляд на Алексея, а затем опять вспыхивает с новой силой. Она никогда до сих пор не была столь прекрасна на экране, в ней появляется что-то от иконы, а крупный план иногда настолько приближает ее к нам, что мы видим лишь ее глаза и нос за вуалями новобрачной, снятыми с таким мастерством, что можно, кажется, даже пересчитать волокна ткани.

Режиссерский механизм Штернберга выдает один поразительный эпизод за другим. Екатерина бросает медальон из окна, и мы следим за его плавным полетом среди ветвей деревьев и за тем, как он падает рядом с гвардейцем, которому Екатерина собирается отдаться. Она зачинает от него ребенка, который обеспечит продолжение царского рода.

В конце концов, соблазнив всю армию, с помощью военных она восходит на престол. Ради нее они убивают Петра и въезжают во дворец на лошадях, скачут по деревянным коридорам, по деревянным лестницам к самому императорскому трону с имперским орлом на нем, и здесь, на троне, стоит Марлен в белом мундире. Она почти в бреду от радости победы, и в ее совершенно безумных глазах отражается на этот раз неистовая жажда власти и триумф.

Это был апофеоз: Венера становится Русью-матушкой, всепобеждающей, всепожирающей, нечеловечески прекрасной и в экстазе самообожания. Но апофеоз Марлен в качестве звезды был одновременно и апофеозом Штернберга в качест-

ве творца звезды. «Мисс Дитрих — это я, — скажет он в приступе своеобразного безумия, — а я — это мисс Дитрих».

Говорили, что руководству «Парамаунта» фильм не понравился и его держали на полках восемь месяцев, желая избежать конкуренции с «Екатериной» — картиной с участием Элизабет Бергнер. Но истина состоит в том, что, напротив, от фильма хотели как можно скорее избавиться.

«Екатерина» с Бергнер вышла на экраны в феврале 1934 года, когда Марлен только начала сниматься. А лондонская премьера «Красной императрицы» состоялась в мае, практически сразу же по окончании съемок.

Холодный прием фильма в Англии вызвал настоящий паралич на «Парамаунте». Американские критики в августе были столь же неприятно поражены; публика не желала видеть Марлен скачущей на лошади до экстаза. Штернберг с горечью понял, что фильм рассматривали прежде всего как «попытку уничтожить превосходную актрису».

Фильм разделил положительно настроенных критиков на два лагеря. Критик Энеас Маккензи воспевал «Леонардо объектива» в то время, как «Нью-Йорк таймс» сокрушалась по поводу того, что «так много очевидных талантов оказались так неразрывно связанными и перемешанными с таким множеством не менее очевидных художественных просчетов». Ричард Уоттс-младший полагал, что «Красная императрица» «подчеркнуто демонстрирует все слабости Штернберга... и фильм то и дело кажется какой-то особенно жестокой сатирой на прославленный стиль режиссера и на его бесчисленные неудачи».

Настойчивые заверения Марлен в том, что она выступала лишь в качестве марионетки Штернберга, спасли ее от большей части тех критических нападков, с которыми чуть ли не все набросились на фильм. «Вэрайети» отмечал: «Дитрих никогда не была столь прекрасной, как в этом фильме... Но ей ни разу не дают стать по-настоящему живой и активной. Она как будто околдована теми грандиозными декорациями, между которыми она движется... То, что Штернбергу удалось чего-то достичь в этой картине, — несомненно, заслуга его художественного гения и его поразительно тонкого чувства ценности зрительных образов».

Сэм Джэффи, игравший роль Петра III, сорок лет развлекал всех своими «новеллами ужаса» о Штернберге. Он особенно любил истории о презрении Штернберга к человеческому достоинству, кроме своего собственного, и о том, что Штернберг производил впечатление «желающего сыграть все роли. Он постоянно говорил, как это делать...» В последний съемочный день Джэффи снималась сцена с Петром у гроба императрицы Елизаветы. «Я должен был ей наследовать, — объяснял Джэффи, — и мне нужно было произнести речь, в которой я излил бы всю свою злобу на нее. Штернбергу это не понравилось. И я повторял эту сцену более тридцати раз... Он хотел что-то еще из нее вытянуть. И тогда он сказал: "Если вы не можете сыграть как надо, тогда мне придется попросить вас просто плюнуть и уйти". А я ответил: "Если я и плюну, то вам в физиономию". Я снял свой парик и сказал: "Я закончил..." Он вышел вместе со мной и сказал: "Вы знаете, у меня семьдесят миллионов последователей в одной только

Японии". А я ответил ему: "У Христа их было всего двенадцать!" Но я не был исключением. С мисс Дитрих, милой, очаровательной, всеми любимой мисс Дитрих, происходило то же самое. Конечно, она не плевала ему в лицо, но она просто отказывалась продолжать работу, потому что он заставлял ее задувать свечи до бесконечности... Она сказала: "Я не буду больше этого делать", — и ее с большим трудом упростили вернуться назад. Он сказал, что может сделать с ней все что угодно... кроме того, чтобы заставить ее не любить его".

Мерседес де Акоста прервала свою работу с Гарбо ради того, чтобы посетить Марлен на съемках.

«Настал момент, — рассказывала Акоста, — и я увидела ее, императрицу, восседающую на лошади перед камерой... Она спокойно падает с лошади, соскользнув на землю так, словно это было действие, постоянно ею совершаемое. Жужжание камеры прекратилось, и все: рабочие, носильщики, ассистенты режиссера и Джо — в смятении бросились к ней. Марлен лежала как мертвая. Джо поднял ее и громким воплем позвал доктора, который не замедлил явиться неестественно быстро. К счастью, Джо был слишком вне себя, чтобы обратить на это внимание. Он стал целовать руки Марлен и молить ее о прощении так, словно она умирала и они расставались навсегда».

Не все в величественном характере «Красной императрицы» может быть поставлено в заслугу одному лишь Штернбергу. Чтобы удержать затраты на фильм хоть в каких-то рамках, он просто вставил в него несколько массовых сцен из фильма Любича 1928 года («Патриот») о безумном им-


ператоре Павле. Штернберг позже «допускал», что позаимствовал где-то около «десяти футов» пленки, но на самом деле «заимствований» было гораздо больше, и они неприятно бросаются в глаза.

Любичу никогда не нравился Штернберг и его претензии. У Любича на уме были свои планы, и он начал вести с Марлен переговоры, не предавая их огласке.

Х

ДАНЬ И ПРОЩАНИЕ

1934 — 1935

анней весной 1934 года, как только завершились съемки «Красной императрицы», Марлен была вынуждена вернуться в Берлин. Это стало ее последней попыткой вновь навести мосты или, по крайней мере, убедить, насколько основательно они сожжены. В Берлине у нее не осталось ничего ценного, за исключением двух важных для нее вещей: семьи и репутации, причем последняя все больше подвергалась нападкам. 14 марта глава нацистской Национальной кинопалаты сделал заявление о том, что Марлен якобы внесла «значительную сумму в фонд детской организации». Этот ее вклад был разрекламирован как «знак примирения». Но тщетно! Нацисты запретили «Песнь песней». По их заявлению, Марлен «будучи немецкой актрисой, в Америке отдавала предпочтение ролям проституток, хотя всему миру она в первую очередь известна как немка... Этим она способствовала тому, что у остального мира складывается в корне фальшивое и искаженное представление о Германии».

Вскоре, однако, последовали газетные сообщения о том, что никакая она не немка, а русская,

дочь армейского офицера из Санкт-Петербурга. Может быть, она полька...

Геббельс не лишал Марлен гражданства, поскольку она не была еврейкой, а в глубине души он надеялся, что актриса в конце концов вернется в Берлин. Марлен же убеждала Руди уехать из Европы. Ее пожертвование в кинофонд по сути дела представляло собой лишь «Qui pro quo»* за выездную визу для Руди в Америку.

Словно в награду за все те неприятности, которые сопровождали Марлен во время ее последнего приезда в Берлин, на обратном пути в Америку на борту лайнера «Ile de France» она познакомилась с человеком, ставшим одним из лучших ее друзей.

«Я плыл в дешевой каюте на борту "Ile", — рассказывал Эрнест Хемингуэй А.Е.Хотчнеру. — Но один мой приятель одолжил мне лишний смокинг и потихоньку проводил меня в ресторан. Однажды вечером мы обедали в салоне, мой приятель и я, когда неожиданно на верхних ступеньках лестницы появилось это невероятное чудо в белом. Разумеется, то была немка. Длинное узкое платье, расшитое бусами, облегающее тело. В том, что касается так называемой "драматической паузы", она могла дать сто очков вперед кому угодно. Так что она выдерживает эту свою "драматическую паузу" на лестнице, а затем начинает медленно спускаться вниз по ступенькам и идет через зал, где Джон Уитни обедает со своей веселой компанией. Разумеется, как только она вошла, никто в зале даже не притронулся к еде. Немка подходит к столу, и все мужчины вскакивают и предлагают

* Qui pro quo (лат.) — одно вместо другого, услуга за услугу.

ей сесть. Но она считает про себя. Двенадцать. Разумеется, она извиняется, отступает назад и говорит, что весьма сожалеет, но она ужасно суеверна и боится числа тринадцать. С этими словами она разворачивается, и тут я, конечно, спасаю положение, великодушно предлагая себя на роль четырнадцатого в их компании. Вот так мы и познакомились. Довольно романтично, не правда ли?»

Марлен-«немка» и Хемингуэй тотчас разглядели друг в друге родственные души. Марлен ни разу не сыграла хемингуэевскую героиню на экране (хотя ей хотелось сыграть Кэтрин Баркли в «Прощай, оружие»), но он вписал ее образ как в «Острова в океане» (жена Томаса Хаусона, «доброего генерала»), так и, возможно, в «Сад Эдема». В пятидесятые годы, когда их дружба переросла во взаимное, хотя и подчас пугающее стремление оградить друг друга от нападок, он еще напишет о ее жизни.

Марлен искала себе новых друзей, по мере того как ухудшались ее отношения со Штернбергом. Вскоре по ее возвращении в Калифорнию она посмотрела выпущенную «Парамаунтом» картину «Негодяй» — творение Бена Хехта и Чарльза МакАртура — и тотчас позвонила звезде фильма Ноэлю Кауэрду в Англию и сказала лестные слова о последней работе. Это переросло, по выражению Коула Лесли, в «*amitie amoureuse*» — дружбу, которую по-настоящему понимали только они сами, а вот друзья не всегда». Эта взаимная преданность также выдержала испытание временем. И Марлен, и Кауэрду, и Хемингуэю было дано испытать это чувство, и только Хемингуэй, пустивший в оборот это выражение, не сумел следовать ему до конца.

Хемингуэй и Коузрд обрели для себя «Марлен на всю жизнь». Пресса же начала проявлять враждебность.

«Гарбо влюбилась! — кричал один популярный журнальчик. — Дитрих влюбилась! Они обе влюблены в... самое себя! Величайшая любовь Гарбо — это Гарбо! Величайшая любовь Дитрих — это Дитрих!»

Другой автор (журналист, работавший на «Парамаунте» в то время, когда Марлен только появилась в Голливуде) язвительно отзывался о ее односторонних — «да» и «нет» — ответах:

«Подобострастный писака кропает историю, в которой грубость Дитрих выдается за экстравагантность, а отсутствие у нее собственного мнения — за загадочность, а ее наплевательское отношение к тем людям, что протолкнули ее наверх, — за колоритную эксцентричность».

Репортеры из бульварных журналов были и остаются неизбежным злом для кинозвезд (а также их студий). Никто из них так и не понял ее озабоченности по поводу Берлина или же всевозрастающих трудностей с дочерью Марией, которой исполнилось уже 10 лет, — неприкаянного одинокого, страдающего излишним весом ребенка. Не остался без внимания и тихий переезд Руди из Парижа в Америку. Нацисты устроили настоящую газетную баталию, желая заманить актрису назад в Германию, а в случае неудачи так опорочить Дитрих в глазах общества, чтобы она уже никогда не оправилась от такого удара.

Новогоднюю обложку журнала «Берлинер иллюстрирте», ведущего немецкого еженедельника, украшал фотомонтаж, изображавший Марлен в обществе противного похотливого старца Джона

Д.Рокфеллера, которому в ту пору было уже за девяносто. Марлен улыбается своей знаменитой загадочной улыбкой, а несчастный старец умоляет:

— Когда же ты наконец скажешь мне «да», Марлен?

— Накопите еще один миллиард, мистер Рокфеллер, — отвечает она.

...

Марлен переехала в уединенный особняк, принадлежавший Колин Мур в районе Бель-Эр — очередной чужой угол (ей так и не суждено было обзавестись собственным домом). Разгромные отзывы критики и низкие кассовые сборы «Красной императрицы» повлекли за собой объявление, что следующая совместная работа Трильби и Свенгали, на которую они еще имели полное право, станет их последней.

«То, что мы вместе, — заявил журналистам Штернберг, — не поможет ни мне и ни ей. И если бы мы продолжили сотрудничество, то наверняка легко угодили бы в колею, опасную для нас обоих».

Штернберг не осмелился лично сказать ей об этом — признак слабости и одновременно силы. Она поняла, хотя и не до конца поверила. Ведь именно он сделал из нее *Марлен Дитрих*, наиболее эротичный из всех эротических символов этого мира, превратив тем самым свою жизнь в пытку, ибо ему хорошо была известна и обратная сторона медали — бесконечные романы Дитрих с мужчинами и женщинами. Марлен знала, что, заяви он это ей прямо в лицо, она немедленно пустила бы в ход все средства, чтобы удержать его, разбередить его ранимую душу, возможно посту-

пив ему во зло. А еще она, в отличие от многих, искренне верила в его гений. И вполне вероятно, что высшая верность заключалась в том, чтобы отпустить его с богом.

...

Между тем Штернберг объявил, что снимет последний фильм с Марлен по роману Пьера Луиса «Женщина и марионетка».

То была история бессердечной Кончи (это имя означает «морская раковина») Перес. В романе она навлекает гибель на одного-единственного мужчину, а в штернберговской версии — на всю Севилью. Человеку, который публично отзывался об актерах как о марионетках, невозможно было устоять перед искушением создать картину как нечто исповедальное. В одной из главных ролей предполагалось снять порочного барона из «Песни песней» Лайонела Аткинса, внешне поразительно похожего на самого Штернберга. Здесь он был утонченным и мазохистским защитником Кончи.

Этот роман уже экранизировался с участием Джеральдины Фаррар, экранизировался с Кончитой Монтенегро (кстати, он будет экранизирован еще дважды: первый раз — с Брижит Бардо, а затем — с Луи Бунюзлем под заглавием «Тот неясный объект желания», где для того, чтобы изобразить на экране всю бессердечность Кончи, потребовались две актрисы).

Превращение Марлен в эротический символ мирового масштаба было прежде всего творением рук Штернберга. Ему было трудно отстранить себя от созданного им же самим образа. Именно этот образ помог ему положить конец неудачному браку, принес ему власть и самостоятельность на «Па-

рамаунте». Штернберг цеплялся за оставленный кометой Марлен огненный след с фатализмом иных своих героев (нередко то был он сам), пытается уверить себя в том, что именно она — та марионетка, что послушно пляшет в его руках. Этот образ в «Женщине и марионетке» был буквально вывернут наизнанку. Свой фильм режиссер намеревался озаглавить «Испанское каприччо» — название, позаимствованное у Римского-Корсакова, как, впрочем, и музыка.

История Кончи дана в виде обрывочных воспоминаний Дона Паскаля, опустившегося испанского гранда, вынужденного бросить армию и положение в обществе, и все из-за того, что он угодил в сети «к самому прекрасному созданию из виденных когда-либо, к богине». Он размеренно и иронично рассказывает свою историю юному революционеру Антонио. Антонио находится в Севилье инкогнито. Во время карнавала на нем маска. Маски становятся лейтмотивом всей картины, ее символом. Поведанная Паскалем история разжигает Антонио, ведь он в начальных кадрах видел прекрасную Кончу сквозь сотни тысяч воздушных шаров и карнавальных полотнищ. Паскаль, рассказав о женщине, «у которой вместо сердца лед», силой вырывает у Антонио обещание, что тот больше никогда не увидит загадочную карнавальную красотку. Антонио же, разумеется, не терпит приударить за ней.

Он становится новой игрушкой в руках Кончи. Паскуалито (так Конча называет свою жертву), в сущности, не любит ее.

«Если бы ты действительно любил меня, то уже давно бы наложил на себя руки», — сетует она, надув губки...

Штернберг и Марлен долго искали облик Дитрих-испанки. Сохранившиеся фотографии показывают нам, как постепенно возникало это лицо.

Марлен понимала, что ее роль в штернберговских картинах заключалась в том, чтобы воплощать собой образ желания, любовного томления, эротической притягательности и беспомощного отчаяния, то есть, по меткому выражению кинокритика Рихарда Шикеля, «принуждения и соблазна одновременно». Но, как говорил такой почитатель Штернберга, как Джон Бакстер, этот образ стал «наиболее злобным из созданных им портретов, символическим актом отщечения женщине, подчинившей себе всю его жизнь».

Расхожее мнение о том, что Дитрих была лишь штернберговской марионеткой, иногда используется для того, чтобы сбросить со счетов ее, иногда — его, но так или иначе это всегда упрощение и их личной драмы, и вклада Марлен в ее экранный образ.

*.0001

Съемки фильма начались 10 октября 1934 года и завершились в середине января 1935 года. Недавний эмигрант Руди Зибер принимал в них добровольное участие как ассистент Штернберга.

Проблем на съемках возникало немало, начиная с того, что Штернберг за самовольство прогнал с площадки первого Антонио, Дозла Мак-Кри. По этой причине взяли никому не известного Ромеро.

Ромеро терпеть не мог Штернберга.

«Это мелочный человек, этаким маленьким Наполеон», — признался он, однако Марлен, по

его мнению, была потрясающая, просто потрясающая, великолепна, и работать с ней одно удовольствие.

Ромеро вспоминает, как Штернберг, разозлившись на Марлен, накричал на нее по-немецки и она даже расплакалась. Он то и дело заставлял актеров повторять одну и ту же сцену, и те в конце концов привыкли к тому, что счет дублей доходил до двадцати, тридцати, сорока, пятидесяти...

Штернберг лично снимал картину (вместе с Люсьеном Баллардом) и впервые получил официальное признание как оператор. В карнавальных сценах он наводнил экран ритмическими волнами воздушных шаров, лент и конфетти, а также сделал несколько пристальных, леденящих душу крупных планов своего двойника Паскаля (такое впечатление, будто съемки делались под водой). Он выкрасил декорации в белый цвет, чтобы они лучше отражали свет. А в сцене дуэли в лесу обрызгал листья из баллончика алюминиевой краской. Он был большим любителем шуток: то на экране ни с того ни с сего захлопывается коробка с пружинным чертиком, то вдруг в руках дона Паскаля оказывается настоящая марионетка (уж не Антонио ли?), то появляются маски с фаллическими носами.

Экстравагантность Марлен приводит в восхищение. Красота ее в фильме просто потрясающая, она поражает какой-то особенной нереальностью, и от этого у вас перехватывает дыхание. Однако в картине царит духота. Это самая жестокая лента Штернберга. Лишь однажды у вас отлегает от души, когда Конча в испанском кабаре, которое во всем напоминает «Голубого ангела», напевает песенку «Есть у меня трое возлюбленных». Глаза ее при

этом горят страстной одержимостью. Она бесповоротно уверена в себе. Она знает, что превратилась в самую прекрасную женщину на земле.

Марлен ведет себя по отношению к публике точно так же, как с Паскалем и Антонио. Ей нет никакого дела до смерти, как, впрочем, и до всего остального. Она совершенно аморальна, любит лишь свою полную прихотей бессердечность и так прекрасна, что полагает: ей все сойдет с рук. Так и происходит. Что ж, вполне можно посочувствовать, коль вам этого хочется, саморазрушительной страсти Паскаля. Красота Кончи столь потрясающая, что делает простительной его безнадежную страсть, его самоубийственное, мазохистское самобичевание. Или же игру.

Единственный раз картина приносит облегчение. Это происходит после фразы Кончи о том, что когда-то она работала на сигаретной фабрике. Это мимолетный взгляд в потайные глубины ее души, спрятанные от нашего взора на протяжении практически всего фильма. Зрителю словно дается шанс заглянуть в прошлое самой Дитрих, в прошлое, которое благодаря Штернбергу она повергла в прах, как и самого Штернберга. «Слишком поздно», — доносится голос с верхней площадки лестницы в берлинском доме, когда слава наконец-то в руках, когда ее плоды лежат у ног, но оказывается, что они не столь сладки, сколь их предвкушение. В этих словах звучит нечто похожее на прощение.

Дитрих называла эту картину любимой, потому что в ней она «была самой прекрасной». Ее Конча — это роль, в которой актриса в полной мере проявила свое дарование. Она ни разу не

останавливается, чтобы перевести дыхание. Она порхает от невинной прихоти к злу со скоростью кастаньет; и интонации ее голоса, и язык жестов, и мимика (то она надувает губки, то пожимает плечами, то неожиданно оборачивается, то топает ножкой, то закидывает голову) с точностью рассчитаны и безукоризненно сыграны.

Любич, несмотря на горячие возражения Штернберга, переименовал картину в «Дьявол — это женщина», однако в зарубежном прокате фильм шел под первоначальным своим названием «Итальянское каприччо».

Цензоры посмотрели картину — тотчас поднялся переполох. Один из хейзовских прихлебателей раскритиковал фильм: «Дитрих смехотворна... она замахнулась на роль, до которой ей семь верст до небес... это ужасные, любительские, непрофессиональные потуги».

Было сделано несколько предложений по «улучшению» фильма.

Из-за подобных картин люди из конторы Хейза могли поплатиться своими теплыми местечками. К октябрю 1935 года новоявленный «легион пристойности» заклеил не только Марлен и «Дьявол — это женщина», но и «Негодяя» с Нозлем Кауэрдом, «Екатерину Великую» с Элизабет Бергнер, «Частную жизнь Генриха VIII» с Чарльзом Лоутоном, «Анну Каренину» с Гарбо, «Информатора» с Виктором Мак-Легненом и многие другие.

Для Хейза и его команды был устроен специальный просмотр, а в феврале — для остальных деятелей киносинематографии. Сперва фильм шел девять минут, и все еще содержал вторую песню

Кончи, сочно-мазохистскую («Если это не боль, то это не любовь»), которая в окончательном варианте была вырезана. На последующих просмотрах ленту довели до восьмидесяти пяти минут, затем — до восьмидесяти, а когда в мае она вышла на экраны, от нее осталось лишь семьдесят пять минут. Любич, с 4 февраля возглавлявший постановочную часть, неплохо прошелся по картине ножницами (так когда-то Штернберг поступил с лентой Штрохейма).

Однако худшее еще было впереди.

3 марта (Любич не шутил) «Нью-Йорк таймс» сообщила: «Будущее Джозефа фон Штернберга, кажется, решено навсегда. Вслед за предварительным просмотром ленты "Дьявол — это женщина" на студии дали понять, что не собираются удер­живать господина фон Штернберга...»

По мнению «Нью-Йорк сан», фильм был «самой занудной лентой сезона»; «Геральд трибюн» нашла, что картина «начисто лишена драматического содержания»; «Америкэн» писал, что «несравненная Дитрих позирует и надувает губки на протяжении всей этой унылой, затянутой ленты... Блистательная Марлен выглядит непрофессионально, подчас вообще смехотворно».

Лишь «Нью-Йорк таймс» обнаружила в штернберговской работе некоторые достоинства; правда, это мало чем помогло. «Непросвещенных фильм "Дьявол — это женщина" скорее всего утомит. Однако искушенный зритель наверняка придет в восторг от насмешливой изысканности, что прослеживается в творческом почерке мистера фон Штернберга, а кроме того, по достоинству оценит поразительную красоту декораций и тонкую операторскую работу».

Катастрофа была сродни той, что произошла, когда Чаплин положил на полку и сжег штернберговскую «Женщину моря».

Однако худшее все еще было впереди.

Картина оскорбила не только цензоров, обозревателей и зрителей, но и целые страны. Испания, посол которой получил приглашение на специальный просмотр, устроенный в Вашингтоне, выдвинула требование, которое звучало в духе парамаунтовских критиков. Мадридское представительство «Парамаунта» получило распоряжение министра внутренних дел. В нем, в частности, говорилось:

«Сим ставим вас в известность, что если в течение трех дней вы не изымете из проката картину студии "Парамаунт", озаглавленную "Дьявол — это женщина", то правительство повсеместно запретит ее к показу на территории всей Испанской Республики и на неопределенный срок — все подобные этой картины».

Цукор поспешил выступить на страницах «Нью-Йорк таймс» со смехотворным оправданием: «Создавая наши картины, мы не имеем в виду реальную жизнь». Испания придерживалась иного мнения, считая, что Штернберг в своей работе опорочил ее бравую Guardia Civil* — мол, там царило пьянство и разврат. В ноябре Испания пригрозила вообще прикрыть представительство «Парамаунта».

Было объявлено о сожжении копии. Мадрид отдавал команды тоном, не допускающим ни малейших возражений. Стало ясно, что лента все равно обречена на провал, и ее потихоньку изъяли из проката.

* Guardia Civil (исп.) — гражданская гвардия.

Но худшее еще было впереди.

Оно пришло в виде отмищения, долгого и жестокого. Джозеф фон Штернберг до конца своих дней больше не сделал ни одной мало-мальски достойной картины. Те несколько, что ему удалось снять, создавались с трудом и быстро канули в забвение.

Со Штернбергом было покончено. Лента «Дьявол — это женщина» поставила крест на его карьере, хотя режиссеру шел всего сорок первый год. Как он сам считал, его «ликвидировал» Любич, однако на самом деле все было гораздо сложнее, и он сам прекрасно это знал.

Ему еще предстояло вспыхнуть ослепительной предсмертной искрой — причем, как ни странно, в Японии. Правда, в пятидесятые годы никому уже не было дела до заумных вывертов этого ископаемого от киномира, а его заключительная работа, «Сага об Анатагане», выброшенная на японский экран, явилась не чем иным, как извращенными потугами всеми забытого человека, у которого ничего не осталось, кроме обостренного самолюбия.

«Это мой лучший фильм, — пытался он лить бальзам себе на душу, — потому что... наименее успешный».

Но затем судьба снова повернула к нему свой лик — жестоко, запоздало. Оказалось, что лента «Дьявол — это женщина» вовсе не была уничтожена.

В 1959 году на Венецианском кинофестивале состоялся показ личной копии Штернберга. Некий критик провозгласил ее «вне всякого сомнения... величайшим шедевром американского кинематографа», остальные благоговели перед его

тоскливой красотой. Штернберг вернулся (или, по крайней мере, его призрак), дабы стать неизменным атрибутом ретроспектив и лекционных залов. Штернберга увенчали лаврами, его восхваляли, с ним носились, но приглашений снять фильм не поступало. И тот факт, что он стал живым классиком, не компенсировал конец его карьеры. И он остался, как всегда, надменным, одиноким и отстраненным.

...

Для Марлен провал ленты «Дьявол — это женщина» был не столь важен, как расставание с ментором. То, как в марте его публично унизили Любич и «Парамаунт», вдребезги разбило все ее надежды на их дальнейшее сотрудничество. Из уважения к мастеру, она не подписывала с «Парамаунтом» нового контракта до тех пор, пока не убедилась, что Штернберг изгнан окончательно и бесповоротно. Режиссер и его звезда могли вместе податься «В XX век — Фокс», или в «Юнайтед артистс», или же в Вену, но Штернберг не отступил от своих слов и покинул студию вместе с еще одним искалеченным ветераном парамаунтовских войн — Б.П.Шульбергом. Они вместе подались в «Колумбию», где делали отвратительные картины.

Марлен выступила с заявлением, которое, если и содержало маловато правды, зато в избытке — достоинства: «Мистер фон Штернберг решил временно не снимать новых фильмов. У него имеются интересы помимо кино, в частности живопись. Он намерен отдохнуть, и, по его мнению, для меня сейчас настал самый благоприятный момент, чтобы идти своей дорогой».

«Он учил меня, — сказала она позднее, — что экранный образ строится не только из игры и внешности, но из всего, что предстает взгляду в фильме. Он объяснял мне, как важно правильно выбрать угол, освещение, костюмы, грим, скорость повествования, совместить эпизоды, провести окончательное редактирование и монтаж. Он предоставил мне возможность учиться всем тонкостям творческого процесса».

«Дьявол — это женщина» — не просто фильм, в котором Дитрих блистает красотой. Это та работа, что воплотила в себе все, что они могли сказать друг другу, друг о друге и для других. И точно так же, как они сражались, подчас бурно и яростно — кобра и ее повелитель! — это единоборство, это напряжение сексуального притяжения сформировали их отношения. В этом заключена величайшая тайна сложности, с которой они создавали друг друга.

Дэвид Томпсон утверждал, что Дитрих (или ее образ) никогда не вырывалась за пределы объектива штернберговской камеры, что она «в большей мере, нежели любая другая звезда, — кинематографическое изобретение, некий знак, понятный зрителю, но только не себе самой».

Великие образы не нуждаются в «понятливости», чтобы являть свое могущество. Красота, обаяние, аура — все это дается свыше, все это слишком глубоко коренится в недоступных нашему пониманию вещах. Мы покоряемся им, а не они нам.

Один французский теоретик писал:

«Штернберг стал первой жертвой мифа, со-

зданного им самим; прикованный к Марлен, он полировал ее от фильма к фильму, чтобы в конечном итоге превратить ее в полупрозрачного идола с лакированным лицом, которому вскоре уже не понадобился ее Пигмалион».

Как выразился один англичанин, «когда режиссер умирает, он становится оператором». Но это, как некоторые вспоминают с удивлением, было еще в самом начале, до того, как Марлен ступила на судьбоносную сцену в Берлине.

«Я подвела его, — сказала его марионетка, когда режиссера уже не было поблизости. — Я никогда не была тем идеалом, который он искал. Я пыталась делать то, что он от меня хотел, но у меня так и не получилось. Он никогда не бывал удовлетворен до конца. Он все ждал... нечто такое, чего мы так и не достигли».

До конца своих дней она его называла «человеком, которого стремилась ублажить». А он в своих мемуарах жестоко отозвался о ней. Ведь у него уже не было камеры, чтобы сказать нечто большее. Он хвастался перед Сэмом Джеффом, будто мог сделать с Марлен все что угодно, кроме одного: он не смог заставить ее разлюбить его. Возможно, он сам в это верил. И если так, то, бросив ее, он сделал все для собственного спасения. Но только не на экране.

Она ублажала его (или же нет) целых шесть лет. Эти годы разрушили его и навсегда загубили репутацию.

XI

СПАСАЯ ДИТРИХ

1935 — 1936



Теперь она стала *Дитрих*. Афиши фильма «Дьявол — это женщина» украшало короткое имя *Дитрих*.

Дитрих была не только «самая шикарная женщина в мире (Гарбо считалась «божественной», немного не от мира сего), но и чем-то в высшей степени занимательным. После штернберговских картин ее престиж как кинозвезды был столь велик, что в бродвейскую комедию «Парень встречает девушку» была вставлена острота о том, что героям ее киноверсии предлагают «две тысячи в месяц, чтобы спасти *Дитрих*!»

...

Любич вовсе не считал, что *Дитрих* надо спасать. По его мнению, она нуждалась в очеловечивании. Слишком много было *Дитрих* и слишком мало *Марлен*. Любич поговаривал об эпическом полотне «Жозефина Наполеон», но это тотчас вызвало воспоминания о Екатерине Великой и «Маленьком Наполеоне», и вообще из Жозефины трудно сделать звезду в наполеоновской картине.

На «Парамаунте» пытались что-то сделать для рекламы фильма «Дьявол — это женщина», и Мар-

лен снялась в короткометражном ролике, демонстрируя наряды от Трэвиса Бэнтон. Этот ролик вышел в прокат под названием «Голливуд и мода». Модельер Бэнтон тоже попал в кадр, производя странные звуки, будто он полощет горло мятным коктейлем. Текст читала «авторитет в области моды» Кэтрин Хауэрд. Этот ролик включал в себя клипы из парамаунтовских картин с участием других звезд: Мей Уэст, Клодетте Кольбер, Кэрол Ломбард. Все они предстали перед глазами зрителей в костюмах от Бэнтон. В первых и заключительных кадрах снялась Марлен. Все это вместе взятое должно было служить рекламой «Дьяволу».

То была просто *Дитрих* в нарядах Кончи, в которой однако безошибочно угадывалась *Марлен*. Она ступала навстечу камере, как навстречу любовнику, оборачивалась, улыбалась, натягивала перчатку, улыбалась из-под полей шляпы, улыбаясь, кружилась в пенном кружеве бэнтоновской фантазии, снова улыбалась — и вот она то, чего «Парамаунту» всегда не хватало! *Марлен! Дитрих!* Они снова вместе!

Любич вовсе не нуждался в роликах типа «Голливуд и мода», чтобы понять, что Марлен наделена и умом, и юмором. Они всегда были при ней со времен Курфюрстендамм. Они никуда не исчезали, затаясь под кружевом, перьями, вуалями и прочими украшениями, которыми укутывал ее Штернберг. Любичу оставалось только лишь дать им возможность вырваться наружу.

Он выступил в роли продюсера фильма «Жемчужное ожерелье», а режиссуру передал Фрэнку Борзеджу. Тот был в достаточной степени романтичен (например, в «Седьмом небе» и «Прощай,

оружие») и в достаточной мере приземлен, чтобы «спасти Дитрих». А украсит ее Борзедж лишь при помощи Гари Купера.

«Жемчужное ожерелье» превратилось в «Желание». Это название было более подходящим для такой пикантной и шикарной картины.

Прекрасная воровка драгоценностей похищает в Париже жемчужное ожерелье и спешит укрыться в Испании в логове своих собратьев по ремеслу. По пути туда она встречается с инженером-автомобилестроителем из Дейтройта и на таможне незаметно подбрасывает ему в карман жемчужное ожерелье, а потом пытается заполучить добычу назад. В ходе этого она влюбляется и превращается в честную женщину.

Пока Любич, Борзедж и их сценаристы добавляли пузыри к ее шампанскому, Марлен присматривала за Марией, следила за тем, что делают горничные и кухарки. Они пекли слишком много пирожных, и бедра у дочки стали еще круглее. Марлен проводила Руди до Нью-Йорка, а оставшись одна, раздавала интервью, ходила в театр с Эльзой Максвелл, блистала перед толпой (и Богом) на скачках, в ночных клубах и на премьерах. Она носила изумруды и рубины, дабы только затмить фотовспышки. Вернувшись назад в Голливуд, Марлен посетила костюмированный бал под девизом «Явись в обличье любимого героя», нарядившись Ледой и Лебедем — возможно, то был в высшей мере бисексуальный символ для тех, кто его понял. В свободное от вечеринок и приемов время в доме у Бенедиктова каньона, который она снимала у графини Дороти ди Фрассмо, Марлен окружила заботой бывшего возлюбленного Гарбо — Джона Джильберта.

Это был, пожалуй, самый романтичный герой позднего немого кино — щеголеватый, своенравный, страстный герой таких лент, как «Большой парад», «Богема», «Веселая вдова». Он снялся в паре с Гарбо в фильмах «Плоть и дьявол», «Любовь». Джильберта теперь вспоминают лишь как тень, отброшенную талантом Гарбо, и как жертву — жертву Гарбо, Луи Б.Майера, звука и алкоголя. Он был и тем, и другим, и третьим, но когда Марлен познакомилась с ним, Джильберт все еще не был забыт зрителем, являя собой едва ли не трагическую фигуру, в какую превратился бывший кумир. На него смотрели как на жертву микрофона, как на воплощение великой звезды, погубленной звуком. В этой истории имелась доля истины. Его голос, вполне приемлемый в жизни, совершенно не звучал в записи или, по крайней мере, звучал не так, как зрители его себе представляли.

Но в этом заключалась еще не вся правда. Техника звукозаписи постепенно улучшалась, и его легкий баритон обретал новое звучание. После «краха» Гилберт снялся еще в десяти картинах. Нет, его погубил не голос, а то, что он сказал Луи Б.Майеру, который подписал Гилберту баснословно богатый контракт с МГМ.

Гарбо и Джильберт намеревались пожениться на двойной брачной церемонии вместе с режиссером Кингом Видором и актрисой Элеонор Бордман. Однако Гарбо решила, что одной ей будет лучше, и даже не удосужилась послать телеграмму. Джильберт в одиночестве стоял у алтаря, униженный и оплеванный, с бокалом в руке. Майер обратился к нему с безжалостной фразой, заставившей вздрогнуть даже голливудских моголов:

— Зачем тебе вообще жениться на ней? Не проще ли ее трахнуть и забыть об этом?

Джилберт набросился на Майера с кулаками на глазах у всей приглашенной эмгээмовской публики, и тот крикнул:

— Лжилберт, твоя песенка спета! Я раздавлю тебя, даже если мне это обойдется в миллион долларов.

Во столько это ему и обошлось, а для Джилберта — во сто крат дороже. Правда, в 1933 году Майер был вынужден уступить, когда Гарбо требовала, чтобы Джилберт сыграл ее возлюбленного в «Королеве Христине» (отвергнув перед этим Лоренса Оливье и Джона Барримора). Это была вторая по значимости роль в картине, ставшей знаменитой, но не принесшей коммерческого успеха. Джилберту так и не удалось снова завоевать сердце зрителя, которым он безраздельно владел, когда кино было немым. Но дело вовсе не голосе, а в том, что публика отвернулась от романтических принцев, обратив свой взор на демократическую мужественность Гари Купера и Кларка Гейбла. И Джилберт запил. И пил. Он превратился в классического алкоголика.

Когда Марлен познакомилась с Джилбертом, она взяла его в руки, подарив — по выражению ее дочери — «яркое сияние Мален». И Джек Джилберт, бывший неудачником буквально во всем (в четырех женитьбах, в великой карьере, в отцовстве, в любви), воспрял к новой жизни.

Марлен взялась за него со свойственной ей увлеченностью. Она брала его с собой на обеды и танцы, заставила заниматься психоанализом, загорала с ним то у его, то у своего бассейна, делала за него рождественские покупки и украшала елку

маленькими немецкими свечами. Она готовила подарки для его дочери Леатрис (названной так в честь ее матери, актрисы Леатрис Джой). Она утоляла его жажду красотой и солнечным светом, любовью, которая, по всей видимости, оставалась чисто платонической, поскольку в Голливуде ходили упорные слухи о вызванной алкоголем импотенции Джильберта. Она заставила его «просохнуть» и нашла ему работу. В сентябре 1935 года можно было приступить к съемкам фильма «Желание». В нем нашлось дело и для Джильберта — роль мошенника, выдающего себя за дворянина.

Сценарий полировали до блеска почти целый год. В этой работе принимали участие Эдвин Джастес Майер, Вольдемар Янг и Самуэль Хоффштейн. Каждая страница сияла тем, что давно вошло в поговорку как «рука Любича».

Фильм начинается так. Том Брэдли (инженер-автомобилист из Детройта, которого играет Купер) спорит со своим американским боссом о том, как определить состояние человека, который видит перед собой «восьмой бронсон», то есть ту машину, на которой Купер поедет в Испанию, украсив автомобиль рекламным лозунгом. В конце концов они сходятся на том, что он «счастлив». И ему предстоит стать еще «счастливее».

Том Брэдли, «счастливый» в своем «восьмом бронсоне», при выезде из Парижа упирается в белый лимузин. Мадлен де Боппе (Марлен) выходит из белого авто, одетая во все белое. Она входит в шикарный магазин «Дюваль и Сие», чтобы выбрать за сногшибательную цену жемчужное ожерелье, которое меcье Дюваль должен доставить в приемную ее «супруга», знаменитого психиатра доктора Поке.

Затем мы видим, как Мадлен элегантно спускается, уже вся в черном, к поджидающему ее черному лимузину. Она входит в приемную к доктору Поке и договаривается о визите для своего «супруга», месье Дювалля. У него, объясняет она, имеется странная привычка выставлять счета совершенно незнакомым людям, а еще... он любит надевать на ночь дамские ночные сорочки.

Доктор Поке:

— Плохо дело. Мне это не нравится.

Мадлен (очи долу опустя):

— И мне тоже.

Разумеется, в считанные часы доктор Поке и Дювальль встретятся.

Мадлен приветствует Дювалля в прихожей доктора Поке, забирает себе доставленное по адресу психиатра ожерелье, знакомит обоих мужчин, а сама ускользает, пока они выясняют дела со счетами, ночными сорочками и в конце концов заявляют друг другу:

— Это ваша жена.

— Нет, нет, уверяю вас, это ваша жена.

Однако вовсе-ничья-жена в это время несется к испанской границе через всю Францию в элегантном купе (ворам, специализирующимся на драгоценностях, как правило, требуется много машин) и вскоре настигает «счастливый» «бронсон»

Начало фильма сделано столь безукоризненно, что мы готовы безоговорочно принять все, что произойдет дальше. Мадлен на несколько дней останавливается на Испанской Ривьере, чтобы к ней присоединился Карлос Марголи (его играет Джильберт), с которым они вместе разрабатывают хитроумный план, как им заполучить назад ожерелье, которое Мадлен, дабы избежать недо-

разумений на границе, подбросила в карман американцу. Поскольку полиция уже охотится за ними, оба мошенника приглашают американца к себе на виллу. Там Мадлен пытается соблазнить Брэдли прямо у рояля. Брэдли во что бы то ни стало вознамерился поставить Мадлен на путь истинный.

Все кончается тем, что Мадлен возвращает жемчуга месье Дюваллю, который, разумеется, просто не мог проигнорировать правосудие.

В зале суда мы видим Мадлен, Брэдли, Дювалля и Поке. И документ, который Мадлен по рассеянности вручает судье, вовсе не свидетельство о браке, как тот ожидает, а бумага о ее освобождении под залог. Это самое подходящее завершение романтической комедии и самая остроумная свадьба.

...

Роль Карлоса Мароли была солидной третьей ролью, и Джильберт вместе с Марлен и Купером принимал участие в цветных кинопробах. Были сделаны костюмированные фотопробы каждого из них. Джильберт выглядел старше и не таким ветренником, как когда-то, но зато здоровым, трезвым и счастливым. Он был любовником из другой киноэпохи, а теперь экран завоевывал новый герой — сильный, не любящий бросаться словами, однако ничуть не менее романтичный. Джильберт и Купер (хоть и были почти ровесниками) просто принадлежали к разным поколениям.

И все-таки Джильберт еще мог вернуться к новой жизни. Если верить легенде, Марлен бросила Джильберта после того, как Гарбо приехала к нему домой на Паужр-Роуд и Марлен якобы застала их в

постели. Однако эта история представляется неправдоподобной. Джильберт и Гарбо в глаза не видели друг друга после «Королевы Кристины».

Благодаря усилиям Марлен здоровье Джильберта было в отличном состоянии, позволившем ему сняться в пробах для ленты «Желание», а также запланировать на июль и август 1935 года небольшое турне. Луэлла Парсонс докладывала: «Джек Джильберт, чье поразительное чувство юмора и полнейшее презрение к студийным властям (читай: Майера) стоило ему карьеры, снова взялся за ум».

Но перевоспитание без Марлен не имело смысла. Джильберт выпил раз, другой, затем последовало несколько небольших сердечных приступов. Его заменили в «Желании» на Джона Холлидея, такого Адольфа Менжу без всякого шарма. Холлидей навредил картине. В нем было нечто скользкое и отталкивающее.

Марлен была в шоке, узнав о состоянии здоровья Джильберта, и после съемок «Желания» вернулась к нему, однако песенка Джильберта уже была спета. Сердечные приступы были сродни его запоям: они давали о себе знать все сильнее и чаще. С ним случился ужасающий припадок в бассейне Марлен. На Рождество снова была елка, и свечи, и ярко обернутые подарки, и Марлен деликатно удалилась при появлении маленькой Леатрис, но, увы, было уже поздно.

9 января, не дожив до тридцати семи лет, усталый и опустошенный Джильберт был обнаружен мертвым. Трагедией Джона Джильберта была не его смерть, а жизнь. Были устроены скромные похороны, на которых присутствовали Марлен, Долорес дель Рио, супруг последней Седрик Гиббонс и Купер. И еще фотографы. В церкви Марлен ли-

шилась чувств. Камеры, запечатлевшие на пленку Марлен в трауре, лишили ее личной горе остроты, сделав его наигранным.

Ирэн Майер-Селзник, чей отец, между прочим, тоже приложил руку к крушению джильбертовской карьеры, вспоминает об обмороке Марлен:

«Она не вкладывала ему в руки пистолета, и даже бутылки, и ее горе было совершенно искренним. Она была столь отчужденной, что вполне могла вызвать у Джека сердечные приступы. Она заставила Джека протрезветь, но одновременно она выжала его до последней капли».

После смерти Джильберта никто, вспоминает Леатрис, не был добрее к ней, не проявлял столько родительской заботы, как Марлен. От имени девочки Марлен начала обивать пороги адвокатских контор, пытаясь обнаружить завещание, которое — она клялась — видела собственными глазами (оно так и не нашлось). Согласно этому документу, все наследство якобы переходило дочери, а не последней жене Джильберта Вирджинии Брюс. Марлен возила Леатрис с собой в кино, в театр, купила ей браслеты-амулеты, посылала ей теплые письма, адресованные *Тинкер*, как любил называть Джильберт свою единственную дочь...

Так получилось, что Тинкер познакомилась с дочерью Марлен. Мария тоже иногда составляла им компанию во время походов в театр и кино.

Благодаря щедрости Марлен Леатрис Джильберт немного утешилась и даже послала ей в подарок кольцо с гравировкой и детскими орфографическими ошибками: «Марлэн от Тинкер». Но ответа она так и не получила... Позднее она узнала, что, когда имущество Джильберта распродавалось с аукциона, агент Марлен (он же агент Джиль-

берта и Гарбо) купил для нее «всю мебель из спальни, ковры, гобелены и шторы».

...

«Желание» так и не было сделано в цвете, но оно в нем и не нуждалось. Черно-белая лента, по всеобщему мнению, оказалась достаточно соблазнительной.

«Желание» понравилось критикам, и большинство из них соглашались с Луэллой Парсонс, что Марлен казалась «совершенно другим человеком». Фрэнк С.Ноджент из «Нью-Йорк таймс» считал, что именно Любич освободил Марлен от аристократического бремени Джозефа фон Штернберга, дав выход ее бьющему ключом жизнелюбию. «Ньюсуик» объявил о конце ее «ясельных фильмов» со Штернбергом, а по мнению «Таймс», ее последняя лента — это «романтическая комедия, полная доброты, ловкости и очарования, и Марлен Дитрих сыграла в ней свою лучшую роль с тех самых времен, когда она, возродившись, перестала демонстрировать свои ножки, принесшие ей в США первоначальную славу». По мнению «Вэрайети», дуэт Дитрих и Купера откроет двери любых сейфов, «поскольку он пикантен»; а «Филли дейли» уверенно предсказывала неслыханные кассовые сборы. Сборы и в самом деле оказались неплохими, однако были не столь велики.

...

В лице Любича Марлен обрела надежный парашют, однако как глава постановочной части он тоже парил в свободном падении. Кассовые сборы в 1935 году были весьма значительными, а в 1936 станут еще лучше, но у Любича было слиш-

ком мало времени на то, чтобы «лично опекать» Марлен (как говорилось в ее контракте).

Любич решил, что следующей лентой Марлен под его эгидой должна стать еще одна «очеловечивающая картина». Он заново открыл скрипучий «Отель "Империял"», в котором в 1927 году обитала Пола Негри. Льюис Майлстоун, режиссера фильма «На западном фронте без перемен», в последний момент заменили на Генри Хатауэя, а заголовок картины — то на «Приглашение к счастью», то опять на «Отель "Империял"», потом на «Я любила солдата». Как всегда, чехарда с заглавием оказалась дурным предзнаменованием. Марлен знала Генри Хатауэя, когда тот работал ассистентом Штернберга в «Марокко», «Обесчещенной» и «Шанхайском экспрессе».

Фильм «Отель "Империял"» повествовал о судьбе простой горничной во время войны, чья любовь к армейскому офицеру (его сыграл Шарль Буайе) помогает ей раскрыться в женщину, поразительно напоминающую Марлен Дитрих из последнего ролика.

Съемки начались 3 января (за шесть дней до смерти Джона Джильберта).

Любич взял картину под свой контроль, пока Марлен облачилась в траур по Джильберту. Сюжет был в срочном порядке перекроен, хотя счетчик затрат на съемки вовсю мотал обороты.

Генри Хатауэй, мастер старого голливудского анекдота, несколько десятилетий спустя добавил некоторые колоритные детали:

«По моему замыслу картина («Отель "Империял"», то есть «Я любила солдата»), — вспоминает он, — должна была начинаться со следующих кадров: длинный широкий коридор, посреди которого

женщина скребет и моет пол. У нее грязные волосы и грязное платье, на ногах старые махровые шлепанцы. Она неряха. Но когда она знакомится с Буайе и... влюбляется в него, то хорошеет прямо на глазах. И в конце концов вы видите Дитрих во всей ее красоте: она выходит из собора в подвенечном платье, а по обеим сторонам ее вышагивают уланы с саблями. Она полностью преобразилась».

— Тебе не следует быть красивой до следующего четверга, — говорил ей Хатауэй, когда Марлен появлялась на съемочной площадке в своем обличье, а не зачуханной замарашкой.

Марлен же спрашивала с невинным видом:

— Ну пожалуйста, может, хотя бы до среды?

Марлен была готова трудиться изо дня в день до тех пор, пока при сем присутствовал Любич, призванный контролировать то, что делал не имевший сценария Хатауэй. 7 января Любич усложнил ситуацию тем, что забрал Марлен на два дня, чтобы переснять «Желание» (он сделал это лично); и в результате Хатауэю ничего не оставалось, как снять несколько «разрозненных сцен» с Буайе.

Ассистент режиссера записывал поправки к сценарию прямо на съемочной площадке, а Любич диктовал их стенографисткам; однако время уже было упущено, на площадке царил разброд. Слишком много людей, получавших баснословное жалованье, практически ничего не делали.

Неожиданно до «Парамаунта» дошло, что двадцать восемь съемочных дней истекают 11 февраля при стоимости в 900 тысяч долларов. На студии решили, что уж коль «великий Эрнст Любич» должен стать козлом отпущения за «Большую тран-

сляцию», то пусть уж заодно получит выволочку и за «Я любила солдата».

И Любича с треском уволили.

И как только Любича не стало, Марлен тоже ушла со съемочной площадки. И никто ее не спас. За один год она лишилась Штернберга, Любича и Джона Джильберта, которого до сих пор вспоминала с болью и раскаянием. На «Парамаунте» актрису обвинили в тех грехах, которые не успели взвалить на Любича. Адвокаты считали, что студия, уволив Любича, первой нарушила контракт с Марлен и потому лишилась «королевы съемочной площадки».

Марлен приняла решение уйти со студии «Парамаунт»... в Колвер-Сити, еще один гигант киноиндустрии, назад, в пустыню, но уже за сотни миль от «Марокко».

Когда за год до описываемых событий кто-то поинтересовался у Марлен и Джона Джильберта о ленте «Сад Аллаха», права на нее еще не принадлежали Дэвиду Селзнику. Не было их у него и тогда, когда Селзник предложил сняться в этой картине Грете Гарбо. Та ответила отказом, сочтя сюжет «устаревшим». Та же самая ситуация повторилась, когда пронырливый режиссер попытался сделать фильм для Джоан Кроуфорд.

«Сад Аллаха» пользовался большим успехом как роман Роберта Хитченса, шокировавшего публику в 1904 году, затем — как пьеса. Наконец в 1927 году режиссер Рекс Инграм снял на МГМ картину с участием Элис Терри (миссис Инграм). Правда, журнал «Вэрайети» уже тогда счел сюжет устаревшим. Селзнику было ясно, что история бежавшего из монастыря монаха, который в пустыне женится на прекрасной, ничего не подозре-

вающей девушке, была избита и стара как мир. Однако на ней можно было сделать имя. Особенно если в цвете.

К съемкам «Аллаха» приступили задолго до того, как проект «Я любила солдата» с треском лопнул. Селзник сперва подписал контракт с актрисой Мерль Оберон. Ей предстояло сыграть главную женскую роль — Домини Элфинден, юную женщину, столь романтическую и наивную, что она доверчиво выходит замуж за монаха-растригу.

Роль монаха Бориса Андровского предполагалось отдать какому-нибудь экзотическому типу вроде Гилберта Ролланда, но проект в цвете заставил Селзника подумывать и об именах соответствующего масштаба. Поскольку Любич вылетел с «Парамаунта», Селзник знал, что Марлен и Шарль Буайе остались «не у дел» и вполне могли бы наполнить Сахару (которую бедуины называют садом Аллаха) звездным сиянием.

Проницательный редактор-сценарист Кей Браун пришла к выводу, что лучшей картины чем «Сад Аллаха» не сыщешь для таких актрис, как Мерль Оберон или... Марлен. Селзник был в ужасе от штернберговских картин с участием Марлен, однако считал, что она «одна из самых удивительных личностей на экране за многие годы и это просто стыд и позор, что с ней так некрасиво обошлись».

Марлен тихонько выразила свою заинтересованность в том, чтобы после «отхода от дел» Штернберга Селзник положил конец этому «стыду и позору». Селзник в своем блокноте нацарапал перечень ролей, в которых ее личность предстала бы во всем своем великолепии.

Однако при всем ее великолепии Марлен, как мрачно заметил Селзник, «была буквально втоптана в грязь и теперь вряд ли тянет даже на звание звезды средней величины. Ни один актер, ни одна актриса не переживет такую жуткую цепь неудачных картин, как Марлен. Теперь она просто не в состоянии требовать для себя баснословных гонораров».

Режиссер продолжал заниматься своими делами, пытаясь подыскать подходящего актера на роль монаха. Он перепробовал многих: Гилберта Ролланда, Роберта Тейлора, Винсента Прайса, Бэзила Ратбоуна, Джорджа Брента, Лоренса Оливье, Фредрика Марча, Брайана Ахерна, Нозля Кауэрда, Мориса Эванса, Роберта Дока, Айвора Новелло и Джона Гилгуда. Снимались пробы, которые неизменно разочаровывали режиссера. По его мнению, любой из участников, «даже будучи замечательным актером, испугает не только Домини, но и зрителей, в особенности мужскую половину». На роль монаха оставался единственный кандидат — молодой французский актер по имени Жан Габен... Кей Браун посмотрела один из фильмов с его участием и пришла к выводу, что он «утонченная версия Виктора Мак-Лаглена: коренастый, на вид где-то около сорока (на самом деле Габену еще не исполнилось и тридцати двух лет) и совершенно не подходит на роль монаха».

Вторая мужская роль (насмешливого графа Антеони) досталась Бэзилу Ратбоуну.

Селзник увидел «Желание» с новой, полной жизненных сил Марлен. Он согласился выплатить Марлен «баснословный гонорар», который, по его собственным словам, он никому никогда бы не заплатил, — 200 тысяч долларов. Получая 20 ты-

сяч в неделю (в течение десяти недель), Марлен превратилась, по мнению «Таймс», в наиболее высоко оплачиваемую женщину в мире.

Для Марлен нужно было освободить путь, дав отступного актрисе Мерль Оберон и сказав ей, что она осталась без работы. Избегая риска, Селзник в глубокой тайне (под покровом ночи) сделал цветные пробы с Марлен и ее партнером по теннису Гилбертом Ролландом. Но разве сохранишь тайну, если о ней знают десятки человек, готовых в любую минуту расписать всему Голливуду мельчайшие подробности?! Оберон подала иск на сумму в 125 333 доллара 33 цента, который Селзнику удалось-таки довести до 25 тысяч. Он пообещал актрисе вдобавок, что снимет ее в новой цветной версии «Темной победы», права на которую принадлежали его приятелю Джону Уитни.

14 апреля Марлен уехала из Голливуда в Юму, штат Аризона, точнее — в Лютиковую долину, где «поэзия пустынь» должна была наконец-то воплотиться в фильм «Сад Аллаха». Актриса взяла с собой на съемки дочь: Марии предстояло сыграть малюсенькую роль воспитательницы монастыря.

Актеры, собравшиеся в Юме, в кишасщем скорпионами палаточном городке, возведенном Селзником посреди пустыни, были вынуждены начинать рабочий день в три утра, когда еще стояла относительная прохлада, и уже к полудню валились с ног от усталости.

Актеры составляли разноплеменное созвездие. Здесь была немка Марлен, француз Буайе, англичанин Обри Смит (священник), американец Джон Кэррадайн (отшельник), два австралийца — Йозеф Шильдкаут (в роли алжирца) и Тилли Лом (в роли

жгучей красоти-танцовщицы в ночном клубе, расположенном в одном из сахарских оазисов).

А чтобы все акценты (включая Ричарда Болеславского, поляка по происхождению, ветерана русской Белой Гвардии и МХАТа) звучали в унисон, Селзник привез из Нью-Йорка режиссера по диалогу Джошуа Логана.

Логан пришел в ужас от хитченсовского сочинения, прочитанного на борту самолета по пути на съемку. По его мнению, то была «довольно претенциозная дребедень, написанная пышной, цветистой прозой, с розочками, херувимчиками и прочей ерундой. Сценарий тем временем менял свои очертания, как песчаный бархан, и, судя по всему, значил для режиссера гораздо меньше, чем желание добиться того, чтобы актеры произносили свои реплики без акцента. Логан получил от Селзника распоряжение показать сценарий Марлен, которая — как в том, увы, с опозданием успели убедиться на «Парамаунте» — умела читать даже между строк.

Логан нашел Марлен. Она *по-гитриховски* смерила его взглядом и произнесла, как рассказывает Логан, имитируя при этом ее трудности с американским «р»:

— А, так значит вы из Нью-Йорка! Я люблю людей из Нью-Йорка. Они такие явкие, такие изысканные. Скажите мне, а вы уже пвочли сценавий? Двебедень, не пвавада ли?

Логан попытался что-то сказать в ответ, но «она говорила так тихо, едва слышно, и ее глаза бередили душу».

Ресницы Марлен порхали вверх и вниз.

— Это сущая двебедень. Даже Гарбо от нее отказалась. Они предложили эту роль Гарбо, и она

сказала, что не верит, что девушка отправит парня назад в монастырь. А ведь она умная женщина, эта Гарбо. У нее развиты примитивные инстинкты — вы знаете, как у всех крестьян.

Однако сценарий для Марлен был лишь уловкой для более важной миссии. Поскольку ее не спас даже Любич, Марлен теперь даже слышать не хотела о Болеславском. «Она в бешенстве от того, что ей придется работать под моим руководством! — наконец дошло до Логана. — Ей хотелось, чтобы картину сделал фон Штернберг, а Селзник об этом и слышать не желает».

Марлен, однако, стояла на своем, перенеся кампанию в защиту Штернберга к себе в палатку посреди песков Лютиковой долины. Кстати, стены ее временного жилища были увешаны портретами Джона Джильберта. Логан ахнул от удивления.

«Хотите верьте, хотите нет, но перед каждым портретом горела свеча. Марлен объяснила, что свечи здесь потому, что она боготворила его».

Чего нельзя было сказать о ее отношении к Болеславскому.

— Пвотивный человек, — ворковала она. — Он вусский. Он лишен чутъя. Он не умеет ваботать с женщинами.

Болеславский работал с Гарбо в «Разрисованном занавесе». Так что, возможно, Марлен была права.

Логан смотрел на поминальные свечи перед портретами Джильберта и, загнипнотизированный глазами Марлен и ее осыпанными золотом волосами, уклоняясь от ответа.

Она добавила:

— Обдумай ховошенько, что я сказала. Только поживее.

По мнению Логана, сердце Марлен принадлежит исключительно самой Марлен.

«Вероятно Дитрих была самой эгоистичной из женщин за всю мою жизнь, — вспоминал он. — Она была совершенно зачарована собой и своими фотографиями».

Он также вспоминает «забавные стороны ее характера».

Дитрих «была способна» заострить свой язык на ком угодно». Во время костюмной пробы Тилли Лош (причем ее костюм смотрелся просто потрясающе) Дитрих заявила:

— Ах, Тилли, как жаль!

— Почему? — не поняла та, и тогда Марлен пояснила:

— Он ведь голубого цвета, а, как ты знаешь, голубой плохо смотрится на пленке.

А сама Марлен добрую половину фильма красовалась в голубом.

Селзник был слишком занят, чтобы участвовать в этих мелких интрижках. Он подчинился требованиям Марлен выплатить ей солидный гонорар, отступные деньги для Мерль Оберон, но вот насчет Штернберга уступать не собирался. Как бы там ни было, он оставался полновластным хозяином съемок. За день до их начала Селзник встретился с Марлен (как он рассказал Болеславскому), чтобы напоследок «вправить ей мозги».

«Я указал ей, что бюджет и без того уже вырос до астрономической суммы в 1,2 миллиона долларов, а если начинать вести дела исходя из личных интересов, то Марлен придется взять на себя ответственность за то, чтобы бюджет не раздулся еще больше. Я еще раз напомнил ей, какие слухи ходят по городку насчет того, чем она зани-

мается между пробами во всем своем гриме и костюмах и так далее. Она заявила мне, что все это чушь и что она никогда в жизни не позволяла себе ничего подобного. И я поверил в ее искренность».

«С Марленой (sic!) никаких хлопот, — писал Болеславский Селзнику. — Она хороший, дисциплинированный работник. Сегодня она сделала много такого, чего ей не хотелось делать, причем сделала прекрасно. В одном небольшом эпизоде мы пытались учить ее интонации. Сначала у нее плохо получалось, но под конец мы добились от нее того, чего хотели».

Героиня Марлен (Домини) после сценарных поправок превратилась в бывшую воспитанницу монастыря, которая только что потеряла заботливого отца. Она покинула монастырские стены. И вот теперь не знает, куда ей себя деть.

— Я путешествую, — говорит она матери-настоятельнице (Люсиль Уотсон). — Париж, Вена, Ривьера. Но среди людей я чувствую себя одинокой... совершенно одинокой.

Мать-настоятельница из лучших побуждений советует ей забыть Ривьеру и направиться в пустыню.

— Там, вдали от людской суеты, — советует она, — ты обрешь себя. Перед лицом Вечности, все твои печали исчезнут...

К несчастью для Домини, она садится в тот же самый поезд, несущий ее к «избавлению от печалей», что и негодяй Борис, который стремится как можно дальше унести ноги от родного монастыря.

Селзник не желал видеть у себя штернберговскую Дитрих, однако, отправляя актрису навстречу поэзии пустыни, казалось, отбросил всю свою иронию и юмор.

«Я уже на грани потери всякого терпения, — писал Селзник Болеславскому, — из-за этой критики, основанной на совершенно беспочвенной уверенности, будто актеры лучше разбираются в сценариях, чем я... Я был весьма признателен, если бы вы по душам поговорили с Марлен и Буайе. Картины с участием Марлен получили дурную славу именно из-за крайне плохих сценариев...

Давно пора поставить их обоих на место, и я готов это сделать... И я проникнусь к вам большим уважением, если вы превратитесь в фон Штернберга, не терпящего ни малейшего вмешательства. Дайте понять актерам, что если они предпочитают дуться на протяжении всех эпизодов и играть из рук вон плохо, то я к этому готов и выпущу картину такой как есть. Вызывает смех их самонадеянная убежденность, что они разбираются в сценариях. Пускай они делают свое дело, то есть играют, и как можно лучше. Именно за это им и платят сумасшедшие деньги».

Болеславский поступил опрометчиво, передав Марлен замечание Селзника буквально слово в слово и тем самым все окончательно испортив. Марлен в ответ на это заявила, что она всем в открытую говорит, что ее сценарии никуда не годятся. И она всегда бывает права, но еще никто не прислушивался к ее мнению. Как и сейчас.

Затраты на картину неуклонно росли. Некий селзниковский эмиссар докладывал:

— Они забрались так глубоко в пустыню, что буквально все едят песок, пьют его, дышат им. Их там около шестидесяти человек, и все между собой враждуют. Некоторых уже несколько раз хватал солнечный удар.

В том числе и Марлен, которая от жары теря-

ла сознание. Песчаные бури испортили декорации, искусственную лагуну превратили в илистую лужу. Болей, как звали Болеславского, от плохой воды слег с дизентерией. Возникли проблемы с цветом.

Пленка «Техниколор» позволяла вносить улучшения в процессе окончательной ее обработки, в чем и заключается одно из ее достоинств, однако никому не было ведомо, что снималось изо дня в день, поскольку ленты для предварительных просмотров печатались в Голливуде черно-белыми, и команда техников «Техниколор» пользовалась безграничной властью на протяжении всего создания картины. В конце концов Селзник в начале июня вернул всю съемочную группу в Голливуд. Но поскольку песок из Чатсуорта и Малибу не шел ни в какое сравнение с песками Лютиковой долины, в Колвер-Сити из Аризоны его доставляли грузовиками.

Селзник дал распоряжение постановочной части подготовить докладную записку о том, сколько минут съемочного времени было потеряно из-за капризов кинозвезд. Задержки из-за Буайе свелись всего к каким-то шестидесяти минутам. У Марлен они насчитывали семь часов и десять минут. Для тех, кто хотя бы отдаленно знаком с тем, какие фортели подчас выкидывают звезды, это просто поразительный рекорд дисциплинированности для такой «несносной» женщины, как Марлен, которая всей душой ненавидела сценарий, не любила режиссера, а продюсера считала «омерзительным».

Дисциплинированность была в натуре Марлен, но у нее была и другая причина поскорее отправить монаха назад в «монастырь». Марлен дала обещание к концу июля быть в Англии. Съемки

«Сада Аллаха» завершились 17 июля, и Марлен вместе с Марией незамедлительно отбыли в Нью-Йорк, а оттуда в Европу, предоставив Слезнику и команде «Техниколор» доводить до ума «поэзию пустыни». В Лондоне ее поджидал Александр Корда, причем с самым крупным чеком за всю ее жизнь. Марлен это было как нельзя кстати. Деньги нужны были и ей самой, и Марии. Надо было помочь Руди и Тамаре в Париже, матери и сестре — в Берлине.

Александр Корда переехал из родного Будапешта в Вену, затем в Берлин, затем в Голливуд, потом в Берлин, после него в Париж и наконец обосновался в Лондоне, где поднял британский кинематограф на новый, международный уровень такими своими работами, как «Честная жизнь Дон Жуана» с Дугласом Фэрбенксом-старшим, «Екатерина Великая» с Бергнер и Фэрбенксом-младшим, «Частная жизнь Генриха VIII» с Чарльзом Лоутоном и Мерль Оберон.

Корда давно обратил внимание на звездный блеск Марлен (еще в картине «Современная Дюбарри»). С тех пор режиссер успел развестись с женой, Марией Корда, ради юной Мерль Оберон, оставил режиссерское поприще, став продюсером. Финансировала Корду богатая страховая компания «Пруденшел», которая как раз изъявила желание оказать поддержку его самой дорогой картине с Марлен.

Чтобы заполучить актрису, он предложил ей 450 тысяч долларов. Это равняется 6-7 миллионам долларов в переводе на современные деньги. А ведь когда-то Марлен была у Корды запасной танцовщицей и исполнительницей крошечных ролей! Он, между прочим, советовал ей отправиться домой и

печь пирожные. Все это придавало особую пикантность феноменальному гонорару.

Теперь она будет блистать в увлекательной романтической ленте по роману Джеймса Хилтона «Рыцарь без лат». Сценарий «Рыцаря без лат» был «подогнан» под Марлен ветераном Голливуда Франсез Марион и «домашним» писателем Корды Лайошом Биро.

«Рыцарь без лат», как и «Сад Аллаха», был основан на истории главного героя, но успех обеих картин зависел исключительно от участия в них Марлен, и поэтому обе они воспринимались как «экипаж для Дитрих». Рыцаря играл Робер Дона, который после графа Монте-Кристо и «39 ступеней» Хичкока стал звездой по обе стороны Атлантики. У Корды ему предстояло сыграть английского журналиста, который во время первой мировой войны попал в сибирскую тюрьму и получил свободу лишь в суматохе Октябрьской революции. Выдавая себя за большевика, он пробирается в Англию и помогает прекрасной графине Александре (Марлен) во время их долгого странствования почти через всю матушку-Россию.

В середине июля Марлен и Мария на борту «Нормандии» отплыли в Англию. Марлен являла собой идеал звезды. «Все законы астрономии утачивали силу, и земля и судно начинали вращаться вокруг Марлен», как писал журнал «Вог». Ее фотографировали то на фоне шестидесяти чемоданов, украшенных монограммой, то сидящей за роялем в своем четырехкомнатном «люксе», то в восторге глядящей на экран, где она видит себя в фильме «Желание». С парохода Марлен звонила более восьмидесяти раз и получила двадцать телеграмм. Ее парикмахерша и конфидентка Нелли

Мэнли (в своих теннисных туфлях) всегда была на подхвате. Марлен ежедневно красовалась в пижаме на своей личной террасе. Простым смертным разрешалось глазеть и стоять с открытыми ртами. К сожалению, на этот раз не было Хемингуэя. На второй день плавания, когда море вело себя беспокойно, капитан сказал мисс Дитрих:

— Тысяча извинений. Обещаю, что этого не повторится.

Так оно и было.

Марлен сошла на берег в Гавре и напрямик отправилась в Париж, где препоручила заботу о Марии Руди, который намеревался определить ее в частную школу для девочек в Лозанне. Стремительный взлет Марлен тяжело отзывался на Марии, вступившей в трудный возраст. Она казалась слишком умудренной для своих лет, слишком втянутой в личную жизнь матери и ее профессиональную деятельность. По признанию самой Марии, участие в съемках «Сада Аллаха» оказалось для нее «чистилищем». Марлен во всеуслышание объявила съемочной группе, что не надо обращать внимания на настроение ее дочери, поскольку той «одиннадцать лет и у нее уже менструация». Мария замкнулась в себе, глубоко переживая нанесенной матерью оскорбление.

Марлен столь же внимательно следила за внешностью Марии, как и за своей собственной. Когда она увидела на экране свою дочь — рыжую круглолицую девицу, которая мрачно уставилась в свое вышивание, — Марлен настояла, чтобы сцену с Марией вырезали. Она сама несколько часов орудовала ножницами, причем столь тщательно, что по чистой случайности пропустила лишь пару кадров. А Мария еще больше замкнулась в себе.

Оставив дочь у Руди и Тамары, Марлен на борту «Кентской девы» пересекла Ла-Манш. На вокзале Виктория ее со всех сторон обступила толпа, и актриса, укутанная в парчу и красный бархат, прокладывала себе путь не без помощи полицейских.

Пребывание Марлен в Лондоне свелось к обсуждению сценария с Кордой и бельгийским режиссером Жаком Фейде. Робер Дона понравился ей при первой же встрече, но она сказала сценаристке Франсез Марион, что романа с Дона у нее не получится, ибо он женат. Актер страдал от жестоких приступов астмы, что могло помешать его совместной работе с Марлен.

Корда даже решил заменить его или же существенно урезать роль (после чего, однако, от истории бы ничего не осталось). Марлен с жаром отстаивала своего напарника. Она потихоньку репетировала с ним, чтобы отточить технику диалога и тем самым помочь актеру выдержать напряжение съемки. Дона научился дышать полной грудью, произносить свои реплики на одном, контролируемом вдохе.

Для Дона это было мучительно трудно. Спокойствие Марлен превращало их сцены в дуэты. В этом смысле характерен эпизод на заброшенной станции, где Дона читает ей Браунинга, а она в ответ — что-то пессимистичное из русских поэтов. В это время большевики тайком окружают их.

Между ними не вспыхнуло ни единой эротической искры, и поэтому дуэт не срабатывает. История зиждется на его галантности. Актриса безраздельно уверена в себе. Когда эти двое ищут спасения в лесу, он спрашивает ее, знакома ли она с этим лесом.

— Он принадлежит мне, — говорит актриса, словно речь идет обо всем фильме.

Дона слишком тактичен для экзотической красоты Марлен. Ее звездная аура намного сильнее, чем у него, потому сюжетные хитросплетения кажутся скорее помехой ее ослепительному блеску, чем вопросом жизни и смерти.

Все же Дона преодолел и эти трудности (не без ее помощи). Марлен прозвала его «рыцарем без асты». Она его выхаживала.

Среди друзей Дона, кого восхищала доброта и широта души Марлен, был молодой Дуглас Фэрбенкс-младший. Это была одна из блистательных лондонских находок Корды. Ненадолго простившись с Лондоном, актриса вместе с Руди и Марией отправилась в Австрию. Дона поправлял здоровье, а приготовления к съемкам фильма шли полным ходом.

Марлен сняла наполовину каменное, наполовину деревянное шале в окрестностях Зальцбурга, неподалеку от великолепного замка Леопольдкрон, принадлежавшего Максу Рейнхардту, и пригласила туда Фэрбенкса.

В Зальцбурге Марлен ждали встречи со старыми друзьями, в том числе с жившей в изгнании Бетти Штерн, которая когда-то, в «золотые двадцатые», прославилась своим умением развлекать светскую публику, а теперь была парижским агентом ряда актеров.

Двадцатишестилетний Фэрбенкс (кстати, не знавший ни слова по-немецки) был «смущен» тем, что Марлен и Руди держатся не как супруги, а как «старые друзья или сестра и брат». Руди, как он считал, сильно повезло, что он не влюблен в Марлен.

Марлен и Фэрбенкс до этого уже несколько раз мимоходом встречались в Голливуде, когда Фэрбенкс был женат на Джоан Кроуфорд и жил как бы в тени. И вот теперь они стали любовниками, встречаясь в лондонском отеле «Клэридж», где Корда занимал целый этаж, а «люкс» Марлен все еще освещало мерцающее пламя поминальных свечей по Джону Джильберту.

Персонал «Клэриджа» не видел ничего предосудительного в том, что Фэрбенкс покидал отель в пять или шесть утра, повыше подняв воротник, чтобы не был виден его белый галстук, и завязав сзади узлом фалды фрака (по всей видимости, то был весьма забавный костюм). Он с акробатической ловкостью истинного влюбленного спускался по пожарной лестнице, где по приземлении его приветствовал дежурный «бобби»: «Доброе утро, мистер Фэрбенкс».

Фэрбенкс знал Джона Джильберта, работал с ним и симпатизировал ему, и все же его глубоко тревожили поминальные свечи и собственная «нарастающая привязанность». Однако в «Клэридже» у него был куда более опасный соперник, чем покойный Джон Джильберт. За Марлен пылко ухаживал юный могол Си-би-эс Уильям Пейли, который остановился в Лондоне перед тем как оправиться дальше, на аристократическую охоту в Шотландию. Фэрбенкс был знаком с Пейли и поэтому даже получал некое удовольствие от своих утренних спусков по пожарной лестнице: он не хотел попасться на глаза сопернику. Однажды он наткнулся на него в клэриджских коридорах в час, когда остальные смертные еще мирно спали.

— Я знаю, где ты был! — набросился на него Пейли.

Фэрбенкс предупреждающе поднес палец к губам, изображая заговорщическое понимание и галантность, и прошептал:

— Да, но только не говори об этом Марлен!

Фэрбенкс видел Марлен в «домашней» обстановке, и неудивительно, что у него сложилось о ней особое мнение.

— Нет, ее не назовешь законченной «хаус-фрау», — заметил он позднее, — она добрая, душевная немецкая девица, которая любит плавать, поупражняться, полежать в тенике, а еще имеет пару-тройку абсолютно богемных представлений.

Фэрбенкс горячо отстаивал употребленное им словечко «девица» как некий способ разграничить «два лика Евы». Она изображала из себя пугающе отрешенную, недоступную Венеру. Но одновременно существовала и другая, исполненная материнских чувств Марлен, обрушивавшая на Марию волны любви. А еще существовала обыкновенная баба, любительница приготовить что-нибудь вкусненькое и от души повеселиться. Марлен запросто надевала фартук и, как заправская кухарка, готовила на всех гостей. Она была всеобщей любимицей, эта совершенно простецкая баба, с удовольствием надевавшая в свободное от съемок время фартук. Гости были в восторге от непосредственности Марлен, ее яичницы и почти не обращали внимания на ее пристрастие к купанию голышом, которое глубоко тревожило Фэрбенкса до тех пор, пока ему не объяснили в Голливуде, что купание нагишом является в Германии распространенным обычаем.

Фэрбенкс заказал обнаженную фигуру Марлен (в полный рост). Оригинал подарил актрисе, а

себе оставил гипсовую копию. По его мнению, скульптура получилась несколько «идеализированной». Тридцатипятилетняя Марлен изумительно смотрелась в бронзе — точно так же, как и за два года до этого в мраморе, в фильме «Песнь песней».

«Она оказалась изумительной — без предрассудков — возлюбленной, философом и другом, — вспоминал позднее Фэрбенкс. — И большой проказницей». Неугомонный Пейли продолжил свои ухаживания по телефону, пытаясь убедить Марлен, что она совершает чудовищную ошибку, встречаясь вместо него с Фэрбенксом. Марлен иногда снимала трубку прямо в постели, и Фэрбенкс с соседней подушки с заговорщическим видом подслушивал романтические излияния Пейли.

Съемки «Рыцаря без лат» прошли довольно гладко, если не считать эпизода, когда Марлен, поскользнувшись в ванной на куске мыла, растянулась нагишом на полу перед всей съемочной группой. Рассмеявшись, она поднялась на ноги и как ни в чем не бывало продолжила свое дело. Это падение, как и следовало ожидать, повлекло за собой газетный заголовок «Графиня без лат».

Марлен вытягивала из Дона длинные, прочувствованные фразы, щеголяла в нарядах — от придворного платья до большевистской шинели. Случалось, она приносила в свою роль огонь и аристократизм, но все равно создавалось впечатление, что в фильме с избытком *графини Александры* и слишком мало *самой Марлен*. Роль оказалась менее интересной, чем актриса, и поэтому на ее игру мало кто обращал внимание.

В этой ленте Марлен вместо того, чтобы по-

дать себя как звезду, пытается тонко передать оттенки настроения своей героини. Картина вышла шикарной, но в приглушенных тонах, насыщенной эпизодами, но как бы «недоигранной». В ней преобладают нюансы, а не исторический размах. В общем, фильм получился лучше, чем «Сад Аллаха», однако он кажется холодным и отрешенным. «Рыцарь без лат» стал той картиной, в которую Корда сумел вложить буквально все, кроме одного — страсти.

А между тем в Лондоне разворачивалась у всех на глазах драма Эдуарда VIII. Монархические симпатии Марлен заставили ее действовать.

Она приказала Бригтсу, своему шоферу, отвезти ее в Форт-Бельведер, загородную резиденцию короля. Марлен задумала убедить Эдуарда пожертвовать любовью во имя спасения чести короны. Фэрбенкс сидел как на иголках у себя на Гровнер-сквер, опасаясь за судьбу короны, которая теперь — кто знает! — может, и впрямь зависела от того, сумеет ли Марлен с помощью своих чар отговорить короля от опрометчивого поступка, то есть от любви к миссис Симпсон, которая, по мнению Марлен, «была ужасна и вульгарна до безобразия».

Прыжок Марлен на страницы истории закончился у ворот Форт-Бельведера, где путь ей преградили гвардейцы — защитники той самой короны, которую она собралась спасти. Бриггс отвез ее назад на Гровнер-сквер, где вместе с Фэрбенксом в тиши их райского гнездышка Марлен слушала по радио сообщение об отречении Эдуарда, после которого дала волю слезам.

Она получила телеграмму:

«Могу сообщить вам теперь с полной уверен-

ностью, что картина «Сад Аллаха» явно будет пользоваться успехом. И все сходятся во мнении, что за всю историю кино ни одна актриса не была столь прекрасна, как вы в этом фильме, и что на данный момент это лучшая лента с вашим участием».

Пресса, по-разному оценивая достоинства фильма, была единодушна в одном: сюжет явно устарел. По мнению «Вэрайети», это было «последнее слово в цветной съемке», причем «мисс Дитрих и Шарль Буайе неплохо справились каждый со своей ролью, хотя местами произносят реплики не слишком внятно». Виктор Бенель из «Уорлд телеграмм» нашел Марлен «прекрасной и изобретательной», тем более, что сюжет — «неубедительная пустышка». «Нью-Йорк таймс» писала, что это «добротное сделанная картина, поражающая великолепием зрительного ряда и вдохновенно сыгранная». Частично принадлежащий Уитни «Ньюсуик» — чего тут удивляться! — заявлял: «Дитрих и Буайе достигли расцвета своей карьеры».

В середине декабря в Лондоне состоялась премьера «Аллаха». Селзник дал телеграмму: «Самая блистательная публика на премьере за многие годы, билеты до десять долларов. Театр заблокировал огромной толпой. Дитрих удостоилась мощной овации».

Однако никакая овация не смогла удержать язвительное перо Грэма Грина. Марлен и Корда прочитали его отзыв:

«Великие абстракции являются на свет с хрипловатым свистом стилизованного, усталого, монотонного шепота мисс Дитрих среди отвратительных техникolorовских цветов, желтого пустынного песка, скорее напоминающего собой сыр “грюер”, и бежевых лиц». Даже тот факт, что Марлен от-

правляет Бориса назад в монастырь, вызвал у католика Грина ехидную улыбку:

«Увы! Бедная моя церковь! Так она живописна, так благородна, так сверхчеловечна, благочестива и столь полна драматического напряжения!»

Съемки «Рыцаря без лат» завершились, и Корда оставался должен Марлен последние 100 тысяч долларов, которых, увы, у него не было. Сама актриса пришла ему на выручку. Она заявила, что готова отказаться от этих денег, если его новый фильм «Я, Клавдий...» будет снимать не Менцис, а Джозеф фон Штернберг.

После того как их пути с Марлен разошлись, Штернберг сделал всего две картины — проходную версию «Преступления и наказания» с Питером Лэрром и обернувшийся полным провалом мюзикл об императоре Франце-Иосифе («Король выступает вперед») с Грейс Мур и Франшо Рон. В Голливуде он, можно сказать, окончательно выдохся. После странствий по Дальнему Востоку он оказался в Лондоне, где угодил в больницу. Там, на больничной койке, Штернберг и получил приглашение стать режиссером «Клавдия». Он счел нужным обдумать это предложение, а обдумав, дал свое согласие.

Дуглас Фэрбенкс-младший, который знал всю поднаготовочную, ахнул от удивления. Он знал Штернберга еще с тех времен, когда его отец вместе с Чаплином закупили в 1925 году «Охотников спасения». Он счел жест Марлен (то есть ее отказ от 100 тысяч долларов) излишне драматичным. Он одновременно и восхищался ее поступком, и был от него в шоке. Но ему хватило ума оставить свое мнение при себе. «Во многих отношениях Марлен могла за пояс заткнуть этого Джо, — размышлял

он впоследствии. — Чего только она ни делала, чтобы как-то защитить и протолкнуть его! Она помогала ему и уговорила помочь других людей. Она подыскивала ему работу. Она не желала слышать даже малейшей критики в его адрес, даже когда он чудовищно вел себя по отношению к ней. Он обходился с ней совершенно по-свински, и она молча сносила его выходки. Она лишь иронично улыбалась и, не говоря ни слова, раскошелилась. Она, без сомнения, была его самым преданным другом».

Штернберг, как и в старые времена с Марлен, был на съемочной площадке «Клавдия» настоящим тираном, не терпящим ни малейшего возражения, а вот Чарльзу Лоутону не хватало ни твердости характера, ни гибкости. Он стал жертвой нескончаемых придирок Штернберга, и ему никак не удавалось справиться с ролью. Штернберг — в тюрбане, высоких сапогах на шнуровке и со зловещей тростью — не принадлежал к числу тех режиссеров, которые помогают актерам войти в образ. Лоутон в своих попытках шарахался из стороны в сторону. Денежные расходы и потери времени нарастали не по дням, а по часам. Мерль Оберон попала в крайне подозрительную автокатастрофу, что дало Корде повод прервать съемки и списать весь проект на счет страховой компании, которая, кстати, оказывала ему финансовую поддержку.

Корда предпринял несколько показушных попыток заменить Оберон на Клодетт Кольбер, хотя прекрасно знал, что последняя уже занята. На фильме поставили крест, а Штернберг попал в психиатрическое отделение больницы Чэринг-Кросс, куда посторонние не допускаются. Почти

тридцать лет спустя, в 1965 году, отснятые Штернбергом кадры были обнаружены, смонтированы и легли в основу документальной ленты Билла Данкалфа «События, которых никогда не было».

Штернберг появился перед камерой — такой же непроницаемый и, видимо, согласный с тем, что отснятый им материал говорил сам за себя и из него мог бы получиться вполне добротный фильм, хотя и не вершина штернберговского мастерства. Штернберг клеймил Лоутона за то, что тот отказывался беспрекословно ему подчиняться и вообще демонстрировал свое ущемленное самолюбие. Штернберг не признал, что этой своей работой в первую очередь обязан Марлен. Надо сказать, что и она даже не заикнулась о благодарности.

Когда Марлен закончила сниматься в «Рыцаре без лат», Дуглас Фэрбенкс-младший получил предложение на роль в Голливуде, и она настаивала, чтобы он его принял. Это была второстепенная роль Рупера из Хенцау в римейке «Пленника Зенды». Когда-то эта роль сделала звезду первой величины из Рамона Новарро и теперь, возможно, сулила те же перспективы Фэрбенксу (в новой версии Селзника с Рональдом Колманом в главной роли).

Фэрбенкс-старший советовал сыну принять это предложение. Тот согласился.

Марлен задержалась в Лондоне на Рождество, чтобы отпраздновать с Марией дни рождения (той исполнялось двенадцать, Марлен — тридцать пять), а также встретить новый, 1937 год.

У Фэрбенкса было беспокойно на душе, когда он отплывал в Америку к Селзнику и киношным дуэлям на шпагах, оставляя Марлен одну в Анг-

лии. Он совершенно не рассчитывал на ее благо-
разумие, когда дело дойдет до галантных визите-
ров.

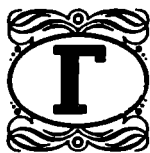
Меньше всего она ждала этого гостя, хотя, безусловно, понимала, что его приход был неизбежен, как сама история. Когда он объявил о своем прибытии, Марлен наотрез отказалась его принять. И все-таки она сдалась, уступив мольбам Марии, которая говорила, что негоже заставлять человека днями просиживать в вестибюле, когда на дворе Святки.

Даже если это человек — нацист.

XII

ИЗГНАННИЦА

1937 — 1939



Галантные визитеры навевались к ней и прежде, однако никто еще не предлагал ей: «Завтра — весь мир». Требовалось лишь одно: вернуться в Берлин королевой УФА, где она может диктовать собственные условия, выбирать режиссера (только, пожалуйста, не еврея), а ее защитником будет не кто иной, как доктор Йозеф Геббельс собственной персоной.

Гитлер любил смотреть фильмы с участием Марлен у себя в Берхтесгадене, в своем горном гнездышке (леди Рифеншталь застала как-то раз его за этим занятием). Однако фюрер задумал нечто большее.

Поговаривали, что тем рождественским визитером был сам Геббельс, занимавший пост министра просвещения и пропаганды. Присутствие в Лондоне Геббельса, пожалуй, вызвало бы комментарию в прессе. И все-таки если учесть его пропагандистское рвение и слабость к красивым актрисам, то посещение Лондона выглядит вполне правдоподобно.

Согласно другим сообщениям, визитером был

Йоахим фон Риббентроп, заносчивый и надменный виноторговец, являвшийся в ту пору посланником Гитлера в Британии. Он прислал на Гровнер-сквер рождественскую елку и пожелания *Frohe Weinachten**.

По утверждениям третьих, то был не гость, а гостья — знакомая Марлен (и доктору Геббельсу) актриса Мэди Зойка, чей муж когда-то служил агентом Марлен в Берлине. Дитрих не пресекала слухи, но позднее призналась в одном из интервью, что тем рождественским гостем был Рудольф Гесс. После Геринга он считался второй по значимости фигурой.

Кто бы ни был тот таинственный гость, суть его миссии была предельно ясна:

— Фюрер ждет твоего возвращения.

Ответ Марлен был еще более однозначен:

— Ни за что!

6 марта 1937 года Марлен подкрепила свой ответ Берлину тем, что, клятвенно подняв правую руку, дала обет верности звездному полосатому флагу и стране, которую он символизировал. Произошло это в новом здании Федеральной администрации, расположенном в центре Лос-Анджелеса. На Марлен был строгий деловой костюм и шляпа с мягкими полями. От волнения актриса курила сигарету за сигаретой (себя она назвала Марией Магдалиной Зибер и слегка изменила дату рождения — 27 декабря 1904 года).

— Мои глаза? Они голубые. Мои волосы? Они белокурые, — сказала она взмокшему клерку и добавила: — Мой вес — 124 фунта, рост — пять футов и восемь дюймов.

* *Frohe Weinachten* (нем.) — веселого Рождества.

— Я здесь живу, здесь моя работа, а кроме того, — заявила она репортерам, — Америка была добра ко мне.

Херстовские газеты, отчасти симпатизировавшие Гитлеру и его прихлебателям, заклеили прошение Марлен (ей еще два года придется ждать решения) недвусмысленным заголовком: «Отрекается от родины».

Нацистская пресса была еще более беспощадна. Юлиус Штрайхер, самый оголтелый из антисемитов, разродился колонкой в своем печально-знаменитом журнале «Штюрмер»: «Немка по рождению, Дитрих провела долгие годы в обществе голливудских евреев. И ее слишком частые контакты с ними привели к тому, что теперь ее невозможно считать немкой». Под фотографией Марлен, принимающей присягу, красовалась подпись: «Судья без пиджака приводит Дитрих к присяге, чтобы она могла отречься от родины».

Брошенное Марлен: «Ни за что!» — не охладило рвение доктора Геббельса. Он продолжал следить за передвижениями Марлен и все еще не терял надежды, даже тогда, когда Марлен вернулась на «Парамаунт» с еще одним «предателем рейха» из числа голливудских евреев — с Эрнстом Любичем.

Год назад Любич вылетел с «Парамаунта» в пору смуты, вызванной лентами «Я любила солдата» и «Большая трансляция». Теперь новая команда администраторов попросила его вернуться, дав, по существу, ему в руки «карт-бланш». Новый контракт Марлен обещал феноменальную сумму — по 250 тысяч долларов за фильм плюс премии.

«Парамаунт» даже закупил для нее пьесу «Французы без слез», которую Марлен вместе с

Фэрбенксом-младшим видела в Лондоне. В Беверли-Хиллз Марлен сняла себе очередное жилье с бассейном и густо разросшейся зеленью, способной оградить обнаженную купальщицу от посторонних глаз, исключая Фэрбенкса и гостей, которых она приглашала отдохнуть около бассейна, например Фрица Ланга. Марлен плавала, а Фэрбенкс тем временем заливался краской смущения. Ланг протирал монокль и пояснял, что это европейский обычай, к которому Фэрбенкс постепенно привыкал, хотя и не собирался ему следовать.

Любич готовил возвращение Марлен на экран в фильме «Ангел». Они приступили к съемкам сразу после того, как актриса подала свое прошение, а Фэрбенкс начал драться на шпагах в ленте «Пленник Зенды».

В основу «Ангела» была положена венгерская пьеса. Она принадлежала перу Мельхиора Лендвела. Для Америки ее адаптировал либреттист музыкальной комедии Гай Болтон в соавторстве с Расселом Медкрафтом, наполнив произведение зажигательным весельем. В первоначальном варианте «Ангел» был задуман как пьеса о легкомысленной супружеской паре, чей бесконечный марафон по чужим постелям оказывается столь изматывающим, что супружеское ложе становится идеальным местом.

Любич и сценарист Самсон Рафаэльсон (при участии Фредерика Лонсдейла) использовали предоставленный им «карт-бланш» для того, чтобы сделать «Ангела» как можно пикантнее. Это дало повод поклонникам Любича превозносить его творение как самое изощренное, а посему непонятное. К великому сожалению, в число поклонников данного шедевра не входили ни те, кто дер-

жал руку на кошельке «Парамаунта», ни блюстители кодекса, ни ведущая леди.

Любич составил дуэт из Марлен и Герберта Маршала. Она — леди Мария, он — Фредерик Баркер. Она — воплощение европейской элегантности, он — английской дипломатии с ее надменным поджатым ртом.

Леди Марии кажется, что она позабыта, хотя и живет в самом шикарном доме в Англии. И вот, надев дорожный костюм, она на частном самолете улетает в Париж, снимает в гостинице номер — разумеется, под вымышленным именем — и посещает некое заведение, именуемое салоном, которое в действительности смотрится как первоклассный бордель. Судя по всему, когда-то она была там одной из девушек. Именно здесь леди Мария знакомится с Тони Хэлтоном (Дугласом), движимая жаждой... приключений! Он покупает ей фиалки, а она напускает на себя таинственность, выдавая ему свое «я», но только не имя, и еще сильнее страдает от скуки.

Влюбленный Тони — подумать только, какая неожиданность! — появляется у дверей ее роскошного дома в Англии (этот сюжетный ход точь-в-точь повторяет эпизод из фильма «Опасности периода помолвки», в котором Марлен снялась вместе с Вилли Форстом в 1929 году). Заинтригованные, мы ждем дальнейшего развития этой пикантной ситуации. Тони изливает душу сэру Фредерику, который слушает его из вежливости.

Когда же Тони пытается выяснить, кто же такая его таинственная незнакомка (а она отказывается признать, что это она и есть), разговор переключается на абажуры. Леди Мария сидит за роялем, и ее ресницы устало порхают вниз-вверх,

вниз-вверх, словно пытаются найти в сценарии хотя какую-нибудь зацепку для дальнейшего развития сюжета.

В конце концов сэр Фредерик ловит супругу на месте преступления — в пресловутом парижском «салоне». Гари Купер наверняка бы просто отлупил ее, несмотря на ее усыпанное камнями платье, но сэр Фредерик только вопрошает своим интеллигентным голосом: «Где это? Что ты за женщина и где этот пресловутый ангел, о котором беспрестанно воркует Тони?»

Леди Мария в исполнении Марлен переживает очередной приступ смертельной скуки, что не мешает ей демонстрировать соболя и куда большую дипломатию, нежели ее супругу, который исходит возмущением и ущемленной гордостью.

«Ангел» — это сплошное заигрывание и никакой кульминации. Трудно понять, как такое изысканное творение (а это действительно так) может одновременно быть таким скучным. Марлен играет свою загадочную героиню с утонченностью (возможно, это ее самая сдержанная, рассудочная игра), но и она тоже скучна. Она сражалась с Любичем буквально за каждый абзац в сценарии, хотя потом заявила, что понятия не имеет, каким предполагалась быть каждому из героев. В результате их споры свелись к перепалкам из-за малосущественных деталей — например, из-за шляпки, которую Марлен упорно не хотела надевать.

Ясно одно: звезда и режиссер преследовали разные цели; и это хорошо просматривается в нервной атмосфере картины. Их конфликт заставил Любича трезво взглянуть на радужные перспективы их совместной работы над лентой «Француз без слез». Очередное «мокрое одеяло» было

брошено на эту романтическую комедию, когда Фэрбенкс, вернувшись домой после отважных походов в «Зенде», решил тайком ознакомиться с содержанием частной переписки Марлен и пришел в неопиcуемый ужас, обнаружив пачку страстных любовных посланий «от кого-то, о ком ни разу даже не слышал». В порыве негодования (вполне в духе сэра Фредерика) он усугубил свой и без того некрасивый поступок тем, что закатил безобразную сцену ревности. Вместо объяснения Марлен указала ему на дверь. Руди, который снова приехал в Калифорнию, не стал преграждать ему путь.

Неприятности Любича с Марлен были сущими пустяками по сравнению с теми, что ждали его на «Парамаунте». Там приготовили рекламу размером во всю страницу, в которой подчеркивали «простое платье» Марлен, «усыпанное золотыми бусинами, жемчугами, бриллиантами». Жирным шрифтом был напечатан вопрос: «Чем занимается ангел?» Ниже давался ответ: «У него хватает дерзости любить двух мужчин одновременно».

Проповедники пуританской морали были в шоке от парижского борделя, интрижки с Тони и сомнительной, на их взгляд, идеи любви среди равных. Брак героини (вполне в духе «дитрих-зиберовского образа жизни») был единственной темой, придающей некий смысл всей картине, но и это решили запретить.

Любич был готов к такому повороту событий и даже просил разрешения снять две версии: одну для провинциальной Америки, а другую для более изощренной Европы. Ему в этом отказали, потребовали переделок. Интрижка с Тони была урезана до ужина вдвоем под зорким присмотром бродя-

чего скрипача. Не удивительно, что у Марлен был скучающий вид. Вскоре блюстители морали одумались, сняли запрет, потребовав, однако, чтобы картина была заново смонтирована и озвучена, хотя шестьдесят три копии уже были разосланы по кинотеатрам. «Парамаунт» взвыл, посчитав, во что обойдется это мероприятие.

Итак, «Ангела» обкорнали. «Парамаунт» никак не мог оправиться от удара. В Голливуде всем было ясно, что «Сад Аллаха» не вернет затраченных на его создание 14 миллионов долларов. В мюзик-холле радиосети состоялась премьера «Рыцаря без лат», посулившая фильму полный провал.

«Парамаунт» был в ужасе от того, что хвалебная королева принесла столь мизерные сборы. В октябре вышла в прокат заново смонтированная и озвученная копия «Ангела».

За «Ангелом» закрепилась репутация картины в свое время недооцененной. Однако в действительности отзывы были скорее хвалебными, чем критическим. «Голливудский репортер» называл ленту «самой что ни на есть примерной континентальной комедии нравов». В «Вэрайети» сочли, что «это лучший фильм из сделанных Любичем... волнующий и в высшей степени развлекательный». Марлен, как было отмечено, «говорит четко и членораздельно». Еженедельник «Вэрайети» отмечает: «У нее такие ресницы, что она вполне могла бы положить на них свою шляпу, и время от времени она помахивает ими, словно пытаясь отогнать пыльную бурю», — и наблюдательно подчеркивает, что «все это» весьма умно, изощренно и провокационно, хотя, возможно, и чрезмерно.

«Нью-Йорк таймс» задавался вопросом: «Не является ли это попыткой Любича выразить свое согласие с известным постулатом Шопенгауэра, что женщины — сфинксы без загадок?»

«Литерари дайджест» нашла ленту «в высшей степени изощренной, утонченной и шикарной, то есть в точности такого рода картиной, от которой продюсеры за пределами Лос-Анджелеса бегут как черт от лаdana.

Как, впрочем, и зрительская публика, хотя реклама пыталась представить «Ангела» как самую престижную ленту 1937 года. Больше всего унизили актрису независимые прокатчики Америки (то есть владельцы кинотеатров, не зависящих от студий), дав в голливудских газетах рекламу на целый лист, в которой Марлен объявлялась «кассовой отравой». Да, Марлен в некотором смысле была кассовой отравой, но таковой являлись и Гарбо, и Джоан Кроуфорд, и Фред Астер, и Кэтрин Хепберн. Эти «отравители», как окрестила их пресса, заставляли зрителей выстраиваться в километровые очереди к окошечку билетной кассы. «Парамаунт» решил, что, возможно, лента «Французы без слез» только выиграет, если Марлен не примет в ней участия.

Любич и Марлен сумели одной своей картиной добиться того, на что Джозефу фон Штернбергу понадобилось целых семь: Дитрих не только выставили за порог, но и вообще лишили каких-либо шансов получить новую работу. «Самая высокооплачиваемая женщина в мире» оказалась не у дел.

Но другие студии не желали упускать подвернувшейся возможности. Фрэнк Капра с «Колумбии» считал, что Марлен в брюках идеально подходит на роль Жорж Санд в картине о Шопене

(со Спенсером Треси в роли великого композитора), а компания «Уорнер бразерс» предложила актрисе римейк в старой душещипательной ленте «Плавание в один конец». Марлен подписала контракт с обеими студиями, однако после антирекламы о «кассовой отраве» проекты отменили.

Марлен уволила своего агента Гарри Эдингтона, одновременно бывшего агентом Гарбо (или это он уволил ее), и отплыла в Европу. Оставшись без Фэрбенкса, путешествуя одна, без дочери, которая уже училась в Швейцарии, Марлен направила свои стопы, как всегда в минуты тревоги и сомнений, к Руди и Рильке. Руди даровал ей утешение, Рильке — новый роман.

Летом 1937 года в «Отель де Бэн» за «столиком изгнанников» в обеденном зале сидели Марлен, уволенная «Парамаунтом» и добровольно распрощавшаяся с Германией, Руди (ему грозило увольнение из парижского представительства «Парамаунта», куда его приняли по протекции Марлен) и Джозеф фон Штернберг, который вышел из психиатрической больницы и не знал, к какому ему берегу пристать.

Штернберг намеревался вернуться к режиссерской работе, экранизировать роман Золя «Жерминаль», съемки которого планировались в Вене. Руди победно бил в барабан, суля новые фильмы с Марлен во Франции. Она притворялась, будто ее совершенно не волнует то, что ее обозвали «отравой».

И тут ее пригласил на танец еще один изгнанник, обедавший, как и она, в «Отель де Бэн».

Руди и Штернберг наблюдали, как скользила по паркету эта пара — Марлен и Ремарк.

Марлен несколько раз случайно встречала Ре-

марка в двадцатых годах в Берлине. В ту пору он был завсегдатаем салона Бетти Штерн и большим любителем выпить за чужой счет. Марлен же была всеобщей любимицей заведения, этакой девчонкой с Курфюрстендамм. Время от времени он сочинял последние новости из Парижа для берлинского журнала «Die Dame», кропал рекламные вирши для производителей шин и писал о своей страсти к гоночным автомобилям для газеты «Спорт в картинках».

Берлин, старые знакомые, изгнание теперь связали кинозвезду и писателя неразрывными узами, однако им обоим было необходимо нечто большее. На следующий день Марлен шла по деревянному пирсу в пляжной пижаме, зажав под мышкой томик своего любимого Рильке. Ремарк, удивленно изогнув над моноклем бровь, язвительно заметил:

— Разумеется, все кинозвезды читают поэзию.

Марлен с вызовом вручила ему книжку и велела наугад выбрать страницу. Ремарк повиновался. Выпало стихотворение «Пантера» — Марлен без единой запинки прочла его. У нее была удивительная память на стихи, которая не оставляла актрису до конца ее дней.

— Давай еще, — скомандовала она, и тогда последовала «Леда», «Газель» и, наконец, «Прощание».

Страница следовала за страницей, а затем Марлен последовала за Ремарком в Париж, а он за ней — в Голливуд.

Руди проводил их до Парижа, где вернулся к привычной жизни с Тамарой, тем более, что получил от Марлен солидный кусок от ее 250 тысяч отступного, уплаченного «Парамаунтом».

Джозеф фон Штернберг отправился в Вену, чтобы настроить объектив камеры на «Жерминаль». А в этот момент гитлеровские танки под восторженные рукоплескания венцев вкатились в город. Австрийцы и немцы окрестили это событие словом «аншлюс». Остальной мир назвал это позором.

Марлен обрела принца в лице Ремарка, однако перед отплытием в Голливуд надо было уладить кое-какие дела. Марлен предстояло встретиться с карликами, куда более зловещими, нежели диснеевские, поскольку эти обитали в германском посольстве в Париже. До тех пор пока решение об американском гражданстве не вступило в силу, она оставалась подданной Германии. Для возвращения в Америку ей пришлось получать заграничный паспорт. Геббельсу, этому «гротескному карлику», как она его прозвала, было прекрасно известно, что Марлен не избежит этих формальностей, и он приготовился заранее. Дитрих явилась в посольство, где ее уже поджидали посол и четыре германских князя. Они в гневе потрясали ее заявлением о предоставлении ей американского гражданства и «антигерманскими» заявлениями в прессе. Актриса говорила им о «клеветнических измышлениях» германских газет. Ради продления паспорта Марлен заявила, что она на «сто процентов немка», и пригрозила подать в суд на любого, кто осмелится утверждать обратное. Паспорт ей выдали, а заодно и Руди с Марией, которые тоже являлись гражданами рейха.

Геббельс сделал запись о визите к Марлен в своем личном дневнике и отправил к ней в Париж еще одного эмиссара, дабы усилить связь актрисы с Heimat (родиной). Этого человека Марлен знала

и уважала. Хайнц Хилперт поставил в 1928 году с ее участием в Берлине пьесу Бернарда Шоу «Ме-зальянс». Теперь ему было доверено руководство рейнхардтовскими театрами.

Хилперт встретился с Марлен и доложил Берлину о ее готовности вернуться в «Дойчес театр», как только она рассчитается с Голливудом. Примерно через год Геббельс радостно доверил эту новость своему дневнику, добавив при этом: «Теперь я возьму ее под свое крыло». В считанные дни германская пресса совершила поворот на 180 градусов, опровергая все недавние измышления об актрисе.

...

Марлен и Ремарк плыли в Америку на разных судах — весьма благопристойная, но бессмысленная уловка, поскольку газеты печатали снимки писателя и актрисы, где бы они ни появились. Финансовые возможности Ремарка в Голливуде в ту пору превосходили возможности Марлен. Она была без работы, на нее всюду смотрели как на источник кассовых бед. На МГМ задумали снять на киноленту очередной роман Ремарка «Три товарища» по сценарию, автором которого был Ф. Скотт Фитцджеральд.

Вполне возможно, что Марлен на съемочной площадке была «персоной нон грата», но она ничуть не утратила своей притягательности для фотографов и для публики. На пленке мы видим, как она обедает, танцует, вместе с Ремарком посещает премьеры. Или же вместе с Фэрбенксом, или с обоими. Или с Генри Фондой, или в сопровождении так называемого «швейного кружка Марлен» — чисто женской компании.

Негласно она все-таки помирилась с Любичем. Любич вылетел с «Парамаунта», после чего занялся Гарбо и «Ниночкой». Марлен без лишнего шума присоединилась к Любичу, щедро помогая все новым изгнанникам из покоренной Гитлером Европы, буквально наводнившим Голливуд.

Эрих Мария Ремарк ощущал себя в Америке не меньшим изгнанником, чем в Париже или Венеции. По его собственным словам, он был беженцем, предателем в глазах родной страны, а здесь чужестранцем. Ремарк восхищался независимостью Марлен, которая чувствовала себя в Америке почти как дома. Про себя он называл ее «стальной орхидеей», а сам искал забвенья в работе.

В их бунгало в Беверли-Хиллз он начал делать наброски романа «Триумфальная арка». Большинство его сцен происходят в отеле «Ансония», где когда-то нашли себе пристанище такие бродяги, как Билли Уайлдер, Фридрих Холлендер, Питер Лорр, Франц Ваксманн и Макс Кольпе, сочинявший слова к песням Марлен.

Главной героиней произведения должна была стать певица-актриса, которую Ремарк сперва хотел назвать Мадонной или Марлен (вариант Марии и Магдалины). Центральный персонаж романа — едва ли не автопортрет писателя. Это врач, живущий в изгнании. Он вынужден заниматься абортами. Он встречается со своей Жоан Маду уже в первом абзаце:

«Он видел бледное лицо, высокие скулы и широко расставленные глаза. Лицо было застывшим и напоминало маску — лицо, чья открытость уже сама по себе была секретом. Оно ничего не прятало, но ничего и не раскрывало. Оно ничего не обещало и обещало все».

Ремарку потребуются долгие годы, чтобы завершить свой роман. Он не знал, как его закончить, до тех пор, пока не порвал с Марлен (или она порвала с ним), однако интуиция направляла его перо, а в посвящении мы читаем: «М. Д.»

Между тем МГМ и «Три товарища» не нуждались в авторе или же не желали его видеть. Никто в Голливуде не нуждался в Марлен. Она отплыла в 1938 году в Европу.

...

Марлен, случалось, и раньше сидела без работы, однако сейчас дело шло к сорока. До этого она сгоряча принимала решения, но сорокалетие было сигналом к тому, чтобы пряди аккуратно ложились в пучок, чтобы на ногах были туфли на низком каблуке, а грудь не будоражила, а служила для того, чтобы кто-то мог на ней выплакаться.

Мать Марлен показывала дочери достойный пример того, как не уступать времени. После смерти дяди Вилли в 1934 году она крепко взяла в руки бразды правления семейным делом Фельзингов. В 1938 году Марлен вернулась в Европу не столько для поисков работы, сколько с целью уговорить мать и сестру уехать из Германии.

Марлен избегала поездок в Берлин начиная с 1934 года, поэтому собрала семью в Швейцарии, неподалеку от школы, где училась Мария. Берлинцам легко было получить туристическую визу в нейтральную альпийскую республику. Георг Виль, муж сестры Элизабет, владелец двух небольших кинотеатров в Берлине, приехал со спецзаданием. Ему поручили доложить о желании фюрера: Марлен должна вернуться на родину. Она взорвалась негодованием по поводу того, что ее деверь

нанялся курьером к доктору Геббельсу. Это был еще один довод в пользу того, что семье надо скорее уезжать из Германии, пока это еще возможно.

Марлен, сама когда-то бывшая на волоске от гибели, знала, как Гиммлер и его подручные расправляются с неудобными. Она умоляла родных покинуть Германию, уехать если не в Америку, то хотя бы во Францию, где Руди наконец-то удалось подыскать для нее работу в кино.

Несмотря на все мольбы и уговоры Марлен, Жозефина фон Лош наотрез отказалась оставить Берлин и бросить на произвол судьбы семейную фирму. Марлен распрощалась с родней в Лозанне, не зная о том, что увидит мать и сестру только через десять лет.

...

Она вернулась в Париж, где у нее тотчас завязалась дружба со своим будущим партнером Жаном Габеном, который уже успел сделать себе громкое имя в картине Жана Ренуара «Великая иллюзия». Они с Марлен обсуждали сценарий «Деде д'Анвера». Но, как водится, все французские проекты поначалу висели на волоске, откладывались, затем лопнули. Марлен снова оказалась без работы.

От ее самообладания не осталось и следа, когда однажды, ничего не подозревая, она навлекла на себя гнев рассерженной парижской публики. Бывший ее возлюбленный Морис Шевалье давал концерт в «Казино де Пари» и, пропев язвительные куплеты в адрес нацистов, послал Марлен со сцены воздушный поцелуй, проигнорировав при этом свою «первооткрывательницу» и тоже быв-

шую возлюбленную Мистенгюз. Театральные своды огласились возмущенными выкриками. Зрители требовали, чтобы Шевалье засвидетельствовал почтение знаменитой звезде мюзик-холла, которой уже перевалило за шестьдесят.

В ноябре Марлен на борту «Нормандии» отплыла в Америку, где ей предстояло обменять свою «зеленую карту» на американское гражданство. Во время плавания она проводила время в обществе Кэри Гранта, Джека Уорнера и его супруги, а также баронессы Евгении де Ротшильд. Она молча слушала, как ее близкий друг Хемингуэй (снова он!) бесстрастно доказывал ей, какое «ничтожество» этот ее Ремарк. Ремарк, великодушный и меланхолический, заметил:

— По сравнению с Хемингуэем я лишь маленький человечек.

В июне в Лос-Анджелесе Марлен получила свое удостоверение о гражданстве за номером 4656928. Федеральный судья Гарри Хольцер напомнил ей и другим новым гражданам, что все должны постоянно быть начеку и не поддаваться пропаганде — как устной так и письменной, — которая пытается настроить один класс против другого, одну нацию против другой».

Кинобизнес был мало заинтересован в возвращении Марлен: она исчерпала себя, став вчерашней новостью, историей.

Продюсер Уолтер Вангер весьма скептически отнесся к ее предложению доснять брошенный на подороге фильм «Я любила солдата». Он подумывал о том, чтобы свести снова вместе Марлен и Гари Купера — например, в вестерне. Но режиссер Джон Форд выказал несогласие. Он придерживался своих правил подбора актеров и настаи-

вал, чтобы та роль, в которой Вангер видел Купера, была отдана никому не известному «ковбою» из второразрядных фильмов по имени Джон Уэйн. А на ту роль, на которую Вангер прочил Марлен (девушки с сомнительным прошлым) у него имелась ничуть не более известная Клэр Тревер.

Идея Вангера о том, что Марлен обеспечит картине успех, если обрядится в капор и ситцевое платье, исходила от ее нового агента Чарльза Фельдмана, считавшего, что актрисе пора сменить амплуа.

Марлен, теперь «стопроцентная американка» пусть даже из принципа, а не по склонности души, снова отплыла в Париж. Налоговая службы почти на час задержала отплытие судна, предъявив Марлен счет на неуплату налогов в сумме 142 193 долларов с гонорара за ленту «Рыцарь без лат», которой она заработала вообще за пределами Америки. Джеймс С. Макнамара, налоговый агент, оповестил прессу о том, что явился без ордера на арест, так как не сумел найти судью, который согласился бы этот ордер выдать.

Марлен, имея на руках американский паспорт, держалась на «удивление спокойно». Пока налоговые инспекторы рылись в тридцати ее чемоданах, актриса как ни в чем не бывало позировала перед фоторепортерами. Ищейки выудили пригоршню бриллиантов, рубинов, сапфиров и изумрудов в золоте и платине, оценив «улов» от 100 до 400 тысяч долларов, и забрали драгоценности в качестве залога. Марлен и все пассажиры наконец-то двинулись в путь.

Возвратившись в Париж, Марлен собрала вокруг себя компанию, включавшую Руди с Тамарой, Марию, Ремарка, Джозефа фон Штернберга и Макса Кольпе, и повезла всю свою труппу на

Ривьеру, где можно было заняться и обсуждением сценария в домике Жана Габена. Марлен отплясывала в «Иден рок» как с подростком Джоном Фитцджеральдом, так и с посланником, которого пыталась убедить с бесцельности попыток ублажить нацистов.

Ремарк каждый вечер очертя голову вылетал из «Отель дю Кап» в небольшом двухместном экипаже в стельку пьяный. Марлен отправляла на его поиски Макса Кольпе. Тот разыскивал писателя в бесчисленных бухточках Лазурного берега и, найдя, доставлял назад в отель. Обычно Ремарк был настолько пьян, что с трудом соображал, где хлещет запасы яблочного бренди.

Лето превратилось в бессмысленное прожигание жизни, разрушительно сказываясь на финансах Марлен, которая, как правило, платила за всех. Ее фотографировали то с Руди, то с Ремарком, то со Штернбергом, то со всеми троими вместе, то с бокалом шампанского, то со скучающим видом.

Канадская миллионерша Джо Кастерс слегка взбодрила кинозвезду, поставив свою яхту на причал неподалеку от Вильфранш-сюр-Мер. Озабоченная пресыщенностью Марлен, Джо предлагала актрисе уплыть на принадлежащий ей остров на Багамах. Там мисс Кастерс была готова построить дворец, где Марлен стала бы принцессой целого двора, состоящего исключительно из одних фрейлин.

Марлен с удовольствием проводила время на яхте, однако основным местом ее жительства оставался «Отель дю Кап»

— Женщины несравненно лучше, — говорила она завсегдатаям голливудских вечеринок. — Но ведь нельзя жить с женщиной!

Марлен не появлялась перед кинокамерой больше двух лет, но никто не высказал сожаления по этому поводу. Лишь ее агент Чарли Фельдман еще переживал из-за этого. То была та самая непроглядная тьма, что обычно предшествует расцвету и полному опустошению кошелька. И вдруг в «Отель дю Кап» раздался телефонный звонок. Марлен сняла трубку: звонил Джо Пастернак из Голливуда.

Пастернак помнил Марлен с ее лучших времен. Он не смог забыть актрису в ее берлинских работах, таких, как «Целую ручку, мадам» или «Женщина, по которой все тоскуют». В его памяти навсегда остался день, когда Марлен приняла его в гримерной, где она сидела — «мерцающая, словно луна в темную ночь», — в одном пеньюаре, сквозь который просвечивалось все, кроме ее амбиций.

И вот теперь Пастернак оказался в Голливуде, на студии «Юниверсал», в роли главного продюсера. Он уже сделал ряд весьма удачных картин с юной певуньей, звездой Диной Дурбин по сценариям, которые сочинял для него старый берлинец Феликс Иоахимсон (теперь его звали Феликсон Джексон). Джексон, с которым Марлен в 1928 году работала над постановкой «Бродвея», не только сочинял для Дины Дурбин сценарии, но и был на ней женат. Пастернак сказал Марлен, что, по его мнению, из нее получится отличная певичка из салуна, причем партнером ее будет молодой актер Джеймс Стюарт.

Марлен ответила Пастернаку, что он, должно быть, выжил из ума, и в сердцах повесила трубку. Она вернулась к бокалу с шампанским, но тут

Джозеф фон Штернберг, подняв взгляд от своего бокала, сказал, что это неплохая идея.

— Я вознес тебя на пьедестал, тебя, недостижимую богиню, — сказал он ей. — Пастернак желает низвергнуть тебя в грязь, сделав очень даже доступной. Что ж, это он очень ловко придумал.

Марлен это не убедило.

В отличие от Пастернака.

Но поскольку ей ничего не оставалось, как оплачивать счета, размышляя при этом, что там поделявает налоговая служба с ее драгоценностями, Марлен была вынуждена согласиться. Она же приняла американское гражданство и желала, чтобы Мария ходила в школу подальше от нацистской Германии. Кроме того, «Юниверсал» и Пастернак были готовы предоставить Руди работу в зарубежном отделе. К тому же, Ремарк вполне мог бы написать для «Юниверсала» сценарий (и он это сделает), одновременно занимаясь своим романом.

В августе 1939 года Марлен на борту «Нормандии» отплыла в Америку. Руди, Мария и Ремарк путешествовали на «Куин Мэри».


Когда гитлеровские танки вторглись в Польшу, оба судна уже пересекли океанский простор. И весь мир, который до этого скулил и, прихрамывая, тащился за Гитлером, теперь приготовился, громко хлопнув дверью, заявить о своем достоинстве.

К счастью для себя, Марлен уже это сделала.

ХІІІ

ФЕНИКС

1939 — 1941

 еимоверные усилия нужны были Марлен, чтобы подняться и восстать из пепла карьеры, которая, по мнению многих, давно закончилась. Пусть себе так думают! Она еще себя покажет! Ее желают увидеть в вестерне? Господи, что может быть банальнее и глупее! Что ж, она покажет им вестерн!

...

«Дестри снова в седле» — первый звуковой фильм Тома Микса, снятый еще в 1932 году. Скаредный, считавший все до последнего цента «Юниверсал» был готов ради выгоды снова запустить в оборот любое залежалое старье. Марлен предложили сниматься в «Дестри», и она согласилась. То, что ее имя первым значилось в титрах, было малоутешительной компенсацией за мизерный гонорар в 50 тысяч долларов плюс премиальные с проката. И все-таки лучше иметь 50 тысяч, чем вообще ничего. Ведь налоговая служба все еще угрожающе потряхивала шкатулкой с ее драгоценностями.

О «Дестри» 1939 года принято говорить как о римейке, хотя это не так. «Дестри» Тома Микса был снят по одноименному бульварному роману

Макса Брэнда. Главный герой (наездник, гуляка и забияка), ложно обвиненный в убийстве, попадает в тюрьму. Вернувшись домой, в городишко *Трахбах* (да-да, именно так!), он притворяется больным, чтобы усыпить бдительность негодяев и расквитаться с ними.

Марлен предстояло сыграть совершенно новую для себя героиню — певичку Френчи. Было написано несколько вариантов сценария, но ни одного стоящего. Вместо него у Пастернака имелось вдохновение. Образ Марлен — бойкой девчонки из танцзала — оказался на редкость живучим и сейчас воспринимается как нечто само собой разумеющееся, однако в ту пору все было наоборот. Окружить бывшую Амию Жоли, Лилию Шанхая, Кончу Перес, Мадден де Боупре и леди Марию Баркер ковбоями, научить ее ловко скатывать самокрутки, мошенничать во время игры в карты, изо всех сил мутузить соперницу (Уну Меркель) и при этом не утратить присущей *Марлен Дитрих* притягательности — вот на что была сделана ставка в рискованном поединке с непрощающим поражений киновизнессом.

После долгого перерыва — с тех самых пор, как она снялась в фильме Борзеджа «Желание», — Марлен снова запела. Кстати, песни были сущей пародией, поскольку сюжет «Дестри» не давал ей развернуться. Совместными усилиями сочинители стихов Лессер и композитор Холлендер сострепали для Марлен популярный «хит» и еще одну песню, которую она будет распевать до конца своих дней — «Посмотрим, что получится у тех парней в задней комнате». Еще две песни были также весьма неплохими.

Пастернаку хотелось, чтобы «Юниверсал» рас-

кошелился на «Техниколор», однако цветные съемки показались непозволительной роскошью.

Кучка бывших берлинцев и парень из Парижа заново переписали историю вестерна, причем сделали это без всякого сюжета. Многие картины, прочно занявшие свое место в ряду классики, делались буквально на ходу, по мере того как у их создателей появлялись новые идеи. Шустрые и изобретательные, эти люди знали свое дело, а еще знали публику, которой их фильмы предназначались.

1939 год, как известно, стал самым прославленным годом для Голливуда, подарив миру такие большие и малые шедевры, как «Унесенные ветром», «Мистер Смит едет в Вашингтон», «Дестри снова в седле», «Ниночка», «Женщины», «Волшебник страны Оз», «Молодой Линкольн», «Младенцы на руках», «Темная победа», «Полночь», «Грозовой перевал», «Золотой парень», «Горбун собора Парижской Богоматери», «Хуарес», «До свиданья, мистер Чипс». Почему 1939 год оказался столь урожайным? Об этом до сих пор рассуждают в статьях и книгах. Очевидно, этот год стал кульминацией всего, чему научился Голливуд с того момента, когда Эл Джолсон впервые запел свою песню.

Разумеется, и Марлен, отбивающая в фильме чечетку, была новая, умудренная опытом. Куда подевались многозначительные роковые паузы, нарочитые позы, пресловутый шик, из-за которого «Парамаунт», Селзник и Корда оказались в долгах как в шелках? Гардероб Марлен в «Дестри» состоит главным образом из перьевых, горжеток и немудреных платиц. Куда подевались и слухи о том, что Марлен срывала съемки, в очередной раз

выкидывая коленца, показывая свой звездный норов?

Съемки «Дестри» начались при наличии лишь сорока пяти страниц сценария и отсутствии какого-либо бюджета. Они шли быстро, отчасти благодаря тому, что режиссер Джордж Маршалл был старым, выдавшим виды и неизбалованным трудягой. Марлен же, вопреки всем слухам, показалась ему «просто восхитительной... она делала все, что от нее требовалось... Потрясающая женщина». Оператор Хэл Мор нашел, «что работать с ней — одно удовольствие», и заранее устанавливал освещение так, как, по его мнению, она хотела бы.

Страницы сценария поставлялись изо дня в день. Феликс Джексон сочинял материал иногда на день, а случалось — лишь на час вперед. И так было на протяжении всех съемок. Его частенько задерживал другой берлинец, занесенный судьбой на Дикий Запад.

— Ремарк проводил на съемочной площадке почти все время, — жаловался Джексон, — и постоянно пытался переделать то одно, то другое.

Однако Джексон старался сдерживать раздражение, во-первых, потому, что оба они были изгнанниками, а во-вторых, из уважения к Марлен.

«То, что эта женщина делала для беженцев и своих бывших друзей и даже для врагов, просто невероятно. Я знаю не один десяток людей, которых она спасла, даже словом не обмолвившись об этом, — вспоминал он почти пятьдесят лет спустя. — Она замечательная женщина. Я никогда не считал ее великой актрисой, но, несомненно, она во всех отношениях была Женщиной с большой буквы. И в роль Френчи она вложила всю свою душу. Именно поэтому "Дестри" заиграл».

Съемки шли полным ходом до конца октября, а затем на площадку прислали еще одну команду, чтобы работать круглосуточно. Маршалл получил заключительную страницу сценария в последний день съемок.

В окончательном варианте фильм был продолжительностью час и тридцать четыре минуты, то есть на четырнадцать минут короче. Состоялся предварительный просмотр, и через одиннадцать дней, 29 ноября, в нью-йоркском театре «Ривали» была премьера. С того момента, как Джордж Маршалл впервые воскликнул: «Камера!» — и до премьеры прошло чуть больше трех месяцев. Затраты составили 768 000 долларов, включая 25% текущих расходов «Юниверсала».

То был всего лишь вестерн, способный, однако, дать сто очков вперед самым лучшим развлекательным лентам Голливуда, и — с первого же пронзительного вопля Марлен — сенсация года.

Буквально все обратили внимание на «новую Марлен» в этом удачном боевике. Говорили и о возвращении актрисы к бьющей ключом энергии и жизнелюбию Лолы-Лолы.

Лола-Лола была вульгарна, а Френчи, даже при излишестве косметики, при облезлых горжетках, — самое элегантное создание в том краю, где скачут антилопы. Френчи, в отличие от Лолы-Лолы, нет нужды доказывать, что она артистка. Ей достаточно шагнуть на сцену, подхватить юбки и задорно мигнуть зрителям.

Она воркует, подмигивает, широко раскрывает глаза, поет, расцветая в улыбке, прижимает кончик языка к верхним губам, словно смакуя каждое слово. Она подтрунивает над песней, над залом, над собственной пресыщенностью жизнью и

пронафталиненным шиком, тем самым придавая салуну «Последний шанс» некую смешливую элегантность.

А чтобы доказать, что она такая, как все, картина открывается массовой сценой. Мы слышим только голос Марлен, напевающей о «ковбое Джо, славном парнишке, хлебнувшем для смелости лишку». Сама она сидит в переполненном баре и не сразу поворачивается к камере. Ловко скатав самокрутку, эта королева прокуренного бара звонко и задухебно выводит всю балладу.

В один прекрасный момент она крепко берет в свои руки и камеру, и салун, и весь пропыленный городишко, и всю картину. «Марлен Дитрих в коротких юбках стоит на стойке бара и распевает: "Посмотрим, что получится у тех парней в задней комнате". Это, пожалуй, даже большее произведение искусства, нежели Венера Милосская», — такая оценка дана в редакционной статье «Нью-Йорк пост».

То была «новая» Марлен, но и «старая» тоже — та, что залихватски отплясывала в кабаре и мюзиклах на протяжении доброго десятка лет, прежде чем о ней услышали за пределами Берлина или Вены. Актриса каждым своим движением демонстрирует мастерство, которое никто не даст актеру, если такового у него не имеется.

«Новая» Марлен предстает нашему взгляду в самом начале фильма, в тот незабвенный момент, когда Джимми Стюарт (исполнитель главной роли) советует ей стереть «боевую раскраску»: а вдруг под ней окажется по-настоящему хорошенькое личико — такое, которого не придется стыдиться?

В самом конце картины Френчи получает пулю

в спину, предназначавшуюся ему, и умирает у него на руках. Перед тем как испустить последний вздох, она тыльной стороной ладони стирает с лица остатки «боевой раскраски» (последнее напоминание о «старой» Марлен), а Стюарт поцелуем провожает ее в Великое Никуда. Фильм заканчивается так же, как и начался, — припевом «Славного парнишки Джо», на этот раз исполняемым школьниками.

«Дестри» (вместе с «Мистером Смитом» и «Филадельфийской историей») помогли Джеймсу Стюарту прочно занять место среди звезд большого экрана, однако сам он приписывал громадный успех картины исключительно таланту Марлен.

— Я уверен, что именно благодаря Марлен из «Дестри» получился настоящий боевик, — сказал он годы спустя. — Проработав на съемочной площадке неделю, я влюбился в нее. Она была прекрасна, доброжелательна, очаровательна, а еще профессионал, каких я до этого не видывал. Режиссер, оператор, другие актеры и вспомогательный персонал чувствовали то же самое. Мы все разом в нее влюбились.

Это, конечно, сказано для красного словца, но имелись и такие, кто узрел во всем этом нечто большее. Редкостное взаимопонимание Френчи и Дестри настолько переполошило Эриха Марию Ремарка, что тот искал утешения у драматурга Клиффорда Одетса и даже мрачно предостерег последнего:

— Никогда не влюбляйся в актрису.

В Голливуд между тем возвратилась умудренная опытом пятнадцати прожитых лет Мария Зиббер — скиталица, не способная найти себе места между отцом и Тамарой, с одной стороны, и ма-

терью с ее «ассоциацией прихлебателей» и «швейным кружком» — с другой. Через пятьдесят лет Мария будет рассказывать, что во время съемок «Дестри» Марлен забеременела от Стюарта.

Трудно сказать, верна ли эта история, но в ней хорошо слышится озлобленность девочки-подростка, неуверенной в материнской любви к себе. Эта не уверенность будет давать о себе знать еще долгие годы. То, что Мария рассказывала эту историю, говорит о глубоком конфликте между матерью и дочерью, конфликте, который перед тем, как разрешиться, зашел слишком далеко.

...

Если Джимми Стюарт «влюбился» в Марлен, то и критики сделали то же самое. Эрскин Джонсон задал тон своей первой строкой: «Гип-гип-ура!» Дальше он пишет: «После двух лет отсутствия Марлен Дитрих возвращается на экран, дабы быть превознесенной как одна из величайших кинозвезд всех времен». Та же самая газета напечатала еще один восторженный отклик критика:

«Вот вам смачный, озорной, дух захватывающий вестерн, какого экран не увидит еще многие годы... Мы давно уже подозревали, что за застывшей маской вечной красоты, кроется иная Дитрих, и вот теперь она рвется наружу с зажигающим треском разрывающейся хлопушки».

В Нью-Йорке «Дейли ньюс» отметила картину четырьмя звездочками, подчеркнув, что «в фильме присутствует все...» Марлен Дитрих вернулась на экран еще более прекрасной и притягательной, чем когда-либо. Фрэнк Нуджент из «Нью-Йорк таймс» докладывал, что картина «вырвала Марлен Дитрих из высокого седла и перенесла ее в ков-

бойскую оперу... Она — крепкий орешек, раскрашенный во все цвета, что имеются на палитре художника». Нуджент добавляет: «Мистер Стюарт тоже весьма неплох».

«Вэрайети» отмечала, что «Дестри» «не просто вернул Дитрих в созвездие голливудских звезд первой величины. Лента раскрыла в ней незаурядного мастера, обладающего недюжинным комедийным талантом и характерностью. Созданный ею образ прожженной жизнью певички из задымленного бара в некотором роде служит тем самым трамплином, с помощью которого эта картина из обычного вестерна возносится в разряд классики».

Теперь ей оставалось совсем немного: не сорваться вниз после нового взлета карьеры и вытравить из себя Френчи, которая будет также преследовать ее, как в свое время Лола-Лола. Что поделаешь! Шоу-бизнес то и дело приходится начинать все сначала. Фениксы на строят гнезд — они воспаряют.

...

Самая распространенная поговорка в Голливуде гласит: «Актер хорош ровно настолько, насколько хороша его последняя картина». Вернее было сказать: «Насколько хорош его следующий контракт». Однако и в том и в другом случае Марлен была на вес золота.

Она проделала нелегкий путь от Джо Штернберга к Джо Пастернаку. Хотя художественные достоинства «Дестри» довольно спорны, успех ленты как развлекательного зрелища неоспорим. Фильм привел в восторг буквально всех, а не только прокатчиков. «Уорнер бразерс» и «Коламбия», которые когда-то поторопились положить контрак-

ты с Марлен в долгий ящик, вытащили на свет божий пропыленные сценарии. Правда, «Юниверсал», приложивший руку к возрождению ее карьеры, ожидал от актрисы дальнейшего сотрудничества. Марлен подписала с Пастернаком новый контракт на создание еще двух картин и тихо вернулась к своей благотворительной деятельности.

Она даже позволила раскрасить себя в красно-бело-голубые цвета, чтобы стать капитаном бейсбольной команды «Ведущие парни», игравшей в благотворительном матче против «Комедиантов». Марлен сфотографировалась в бейсбольной кепке и с битой в руках с видом заправского игрока. Все это было довольно глупо, однако пошло на пользу не только команде, но и имиджу самой Марлен.

Даже в налоговой службе решили, что с Марлен все в порядке, и восстановили с ней добрые отношения: актриса не только получила назад свои драгоценности, конфискованные у нее на борту «Нормандии», но и еще 23 тысячи долларов, которые она переплатила.

Единственным местом, где Марлен по-прежнему считали отравой, оставалась гитлеровская Германия. Там «Дестри» появится на экранах в 1960 году, то есть через несколько десятилетий после крушения рейха. У себя в Берхтесгадене Гитлер теперь смотрел документальные фильмы о том, как его танки ползут через Польшу, затем через Бельгию, Голландию и входят в Париж. Французское перемирие в июне 1940 года разрушило все надежды — если таковые имелись — на скорое окончание фишистского марша через Европу.

Покинув Европу, Мария и Руди обрели в Америке надежное пристанище. Руди получил работу на «Юниверсале», как то было записано в контрак-

те с Марлен. Мария, которой к тому времени исполнилось шестнадцать, жила не с родителями, а у Джо Кастерс — стриженной под мальчишку яхтсменки.

Марлен старалась не допускать, чтобы подросток Мария страдала от унижений профессионального Голливуда. Актриса подвергалась нападкам желтой прессы за то, что держала Марию подальше от фотообъективов. Эти газетенки из кожи вон лезли лишь бы поместить на своих страницах фотоснимки с Марией, страдавшей чрезмерной полнотой. Но уберечь дочь от ушлых репортеров Марлен было не по силам. Она всегда считала, что Мария станет актрисой, и даже старалась способствовать этому. Театральный титан Макс Рейнхардт, приехавший в Голливуд из Германии, открыл на бульваре Сансет нечто вроде своей знаменитой актерской школы в Берлине. Мария стала ученицей этого чародея. И пусть у нее не было таких стройных ножек, как у матери, но зато ей в избытке хватало честолюбия. Разумеется, ей всю жизнь суждено было оставаться дочерью Дитрих, но Марлен сделала все от нее зависящее, чтобы оградить дочь от каких-либо сравнений.

...

Для Марлен новой работой после «Дестри» стала лента «Семь грешников», очередная пастернаковская комедия, где ей не повезло с героем. «Семь грешников» повторяли многое из «Дестри». Пастернак откопал мало известный венгерский материал, перенес его действие в южные моря и нанял режиссером Гарнетта.

Гарнетт прогремел такими картинами, как «Ветры работоторговли» и «Китайские моря» с Кларком Гейблом и Джин Харлоу. Он снискал себе

славу умельца снимать на воде (когда-то он служил лоцманом). «Семь грешников» не была морской картиной в полном смысле этого слова, но без кораблей не обошлось.

События фильма разворачиваются на островке Бони-Комба (Бони — так ласково называла Марлен Ремарка), где ночной клуб «Семь грешников» стал приютом для певички, возмутительницы спокойствия и угрозы Тихоокеанскому флоту. Бижу Бланш (как называет себя эта темпераментная блондинка) в минуту откровенности признается, что когда-то воспитывалась в монастырской школе в Марселе, а потом имела несчастье познакомиться с молодым щеголеватым офицером, прибывшим из Сайгона. Пережив этот *crise de sueur*^{*}, Бланш взяла на вооружение советы монахинь и *пот d'artiste*^{**}, не утратила бодрости духа и с огоньком делает свое дело, развлекая моряков и провоцируя беспорядки. Администрация острова решает выдворить ее за исполнение какой-то двусмысленной песенки. Но, к счастью, на Бони-Комба приезжает новый губернатор. Кроме того, на острове достаточно моряков, готовых слушать куплеты Бланш.

Пастернак поручил Гарнетту найти на роль героя «здорового, потрепанного жизнью парня с крепкими кулаками и смазливой рожей».

— Намучаешься прежде, чем найдешь, — предупредил Пастернак, но у Гарнетта, как он пишет в своих мемуарах, на этот счет имелось «вдохновение».

Он договорился с Марлен пообедать вместе в ресторанчике студии, куда предложили прийти

* Неудавшийся любовный роман (франц.).

** Псевдоним (франц.).

Джонни Уэйну. Он должен был торчать в дверях со своими кулачищами и смазливой физиономией.

Как рассказывает Гарнетт, «Дитрих своей великолепной парящей походкой миновала Уэйна, будто его там и не было. Затем остановилась, обернулась в пол-оборота и смерила его с ног до головы — от лихого чуба до ковбойских сапог. Потом она зашагала к столику, шепнув своим знаменитым грудным баском: "Папочка, купи мне вот это"».

Вполне возможно, что так оно и было. Фраза: «Папочка, купи мне вот это» — из «Круга» Сомерсета Мозма, пьесы, в которой Марлен появилась на сцене с Элизабет Бергнер двадцать лет назад. Джона Уэйна «купили».

Марлен Дитрих в ленте «Семь грешников» значилась крупно; ниже мелким шрифтом для тех, у кого хорошее зрение, было указано: «При участии Джона Уэйна».

Уэйн сыграл морского лейтенанта, которым Бланш готова пожертвовать, уступив его дочери губернатора, лишь бы только тот не погубил свою карьеру. Но прежде чем совершить сей благородный поступок, она поет «Я ничего не могу дать тебе, кроме любви, милый» и еще две новые песни Холлендера и Лесслера. Одну из них она исполняет облачившись в белую морскую форму («Парень на флоте»), а вторую («Я влюблялась и раньше») — с перьями в прическе и в потрясающем, украшенном цехинами платье, которое воспринимается как отсутствие такового. Три музыкальных номера были достаточно зажигательными, чтобы воспламенить сколько угодно грешников.

Если верить биографам Уэйна, «она его загнилотизировала». Марлен была готова не только ездить с ним на охоту или рыбалку, пить и веселить-

ся, но даже попробовала пристрастить его к чтению. Правда, из этого мало что вышло, и Марлен позднее призналась: «Уэйн не был яркой и волнующей личностью, он был не слишком умен, но все-таки не так уж и плох». Он так и остался не слишком умен, но и не так уж и плох, однако сделал с Марлен еще две картины.

Хроникер шоу-бизнеса Морис Золотов высказывает забавное мнение, будто Марлен нашла для себя в Уэйне «актера, который был животным, но животным, наделенным честью и благородством».

Вероятно, Марлен нуждалась в грубоватой мужественности Уэйна, чтобы оттенить свою привлекательность. Ее томные, проникновенные взгляды срабатывали на Уэйне ничуть не хуже, чем в свое время на Джимми Стюарте в «Дестри» и Купере в «Морокко» и «Желании».

Пикантные приключения Марлен в южных морях преследовали цель развлечь публику. Эта картина — самая ненатужная развлекательная лента из тех, в которых она снялась. Блистательная Марлен весело пародирует саму себя. В ее героине достаточно человеческого, чтобы порой дать волю сентиментальности, и здравого смысла для того, чтобы воспринимать мир с ироничной улыбкой. Она и Уэйн словно два корабля, которые сделали остановку в ночи и с наступлением утра разошлись в разные стороны.

Бижу стала той героиней, что определила образ Марлен на десятилетие вперед: стойкая и вполне земная, соблазнительная и смещная одновременно. Она была реалисткой, щепетильной и не без чувства юмора. Джо Пастернак вовсе не втоптал ее в грязь, как полагал (или втайне надеялся) другой Джо. Он просто спустил ее вниз с экстра-

вагантных нечеловеческих высот на нашу грешную землю. И поскромневшая, но не сломленная кинозвезда слилась со своими не желавшими падать духом героинями. Миф слился с человеком — и реклама к «Семи грешникам» звучала следующим образом: «Дитрих снова в седле».

Критикам она тоже понравилась. Босли Кроутер из «Нью-Йорк таймс» нашел картину «шумной и по-хорошему веселой». Марлен же, по его мнению, сыграла «восхитительную, тонкую пародию на всех Сейди Томпсон и сингапурских красоток, которые когда-либо разжигали кровь здравомыслящего зрителя».

...

Рене Клер был элегантным мечтателем — странный выбор после таких режиссеров-прагматиков, как Джордж Маршалл и Гей Гарнетт. Но Марлен хотелось именно Клера. Всю свою жизнь она была поклонницей всего французского: ее привела в ужас нацистская оккупация города, в котором стояла, по ее собственному выражению, «ее арка» (дань Ремарку).

Европейская авантюристка Клэр (ее играет Марлен), желает осесть в Новом Свете. Она прибывает в Новый Орлеан, ловит в свои сети богатого (вот удача!) и глуповатого жениха (его играет Роберт Янг) и одновременно увлекается прожженным морским волком, капитаном (его играет Брюс Кэбот). Ее кампания по покорению нью-орлеанского общества оказывается под угрозой, когда ее узнает один старый знакомый из Санкт-Петербурга (Миша Ауэр). Клэр, чтобы хоть как-то объяснить столь подозрительное сходство, вынуждена играть роль некой «кузины», ведь Ауэр то и дело подмигивает ей с заговорщическим видом.

Картину «Нью-Орлеанский огонек» отличают утонченная операторская работа Рудольфа Мате и шикарные костюмы Рене Юбера, очаровательные декорации, особенно в удачном эпизоде, когда Клэр поет о «майском румянце». А в это время пересуды о ее прошлом постепенно заполняют салон, в котором столпились родственницы и друзья ее будущего жениха. Клэр не в силах что-либо изменить, и ей ничего не остается, как петь дальше. Ауэр продолжает многозначительно подмигивать ей, напоминая о жарких ночах в холодном Питере. Клэр падает без чувств.

Обмороки то и дело случаются с ней на протяжении всей картины, в том числе и во время свадьбы в конце фильма. Этот вызывает всеобщий переполох, что дает ей возможность потихоньку улизнуть и уплыть со своим возлюбленным-капитаном. Клэр сбрасывает подвенечное платье в Миссисипи. Сюжет картины и объясняет, как оно оказалось в реке.

Посмотрев окончательный вариант картины, Хейз и его ребята тоже были близки к обмороку, обнаружив непристойности. Марлен опять взялась за свои старые проделки. Да и чего еще можно было ожидать, если режиссер — француз?

Ревнители нравственности объявили картину «грязной» и отказались поставить разрешительную печать. Говорят, «Юниверсал» попросту выкинул из ленты два средних ролика. Можно только гадать, как это спасло положение. Но вернемся к съемкам фильма.

Рене Клер явно делал не свою картину. Он сомневался в том, что Марлен — это именно то, что ему нужно (ведь ему хотелось получить У. С. Филдс или Дину Дурбин). Марлен же нашла

француза холодным и деспотичным. Впрочем, это не мешало ей бегать по всему Лос-Анджелесу в поисках для него французских булочек и французского кофе. По ее мнению, Клер был «не самым дружески настроенным из мужчин» и вообще ее и других задевало, как он обращается со всей съёмочной группой.

Наверняка странно слышать жалобы от человека, прошедшего суровую школу у Джозефа фон Штернберга. Клер, видимо, считал, что делает карьеру исключительно под Дитрих, а Марлен злилась, что вынуждена согласиться на Брюса Кэбота в роли любимого героиней капитана.

По мнению Марлен, Кэбот был попросту глуп. Марлен утверждала, что ей приходится платить из своего кармана за его уроки актерского мастерства. Клер признал, что Кэбот — в высшей степени неудачный выбор (ему не хватает «тонкости»), и, как истинный джентльмен, взял всю вину на себя.

Режиссерский метод Клера помешал актерам раскрыться. Марлен играет двойную роль: одну — полную очарования, вторую — полную вызова (двойные роли были тогда в моде). Кэбот изображает свою ходульную версию Кларка Гейбла, Роланд Янг несет какую-то счастливую околесицу. Имеются там и старая сплетница Лора Хауп Крюз со слуховой трубой, Тереза Харрис («Теперь мне все известно», — всем своим видом заявляет эта барышня с Бурбон-стрит) и Энди Дэвин (вытаращенные глаза и мощные голосовые связки), которую хлебом не корми, а дай покопаться в чужом белье. Все это было на скорую руку собрано в одну кучу, правда, без малейшей надежды объединить в единое целое.

«Нью-Йорк таймс» вопрошала: «Что, скажите,

случилось с Рене Кларом? Мастер превратился в подмастерье... "Нью-орлеанский огонёк" — лишь жалкая попытка, предпринятая одним и лучших комических режиссеров нашего времени». Возможно, это звучит грубовато, но подмечено весьма точно, и все американские критики выразили такое же разочарование. Все они ожидали нечто большее от мастера французского юмора и утонченности — от Марлен.

«Нью-Орлеанский огонек», в сущности, не был так плох, как о нем думали критики. В картине есть и шарм, и юмор; и сегодня эта лента выглядит среди продукции «Юниверсала» на удивление элегантной.

...

Джордж Рафт вошел в историю кино не столько благодаря ролям, которые он сыграл, сколько тем, которые отверг. Рафт отверг и «Мальтийского сокола», и «Высокую Тьерру» — то есть картины, что сделали звезду из Богарта. По его собственным признаниям, Рафт наверняка бы отказался и от «Рабочей силы», если бы не Марлен. Он был очарован ею еще с тех самых пор, когда впервые появился на «Парамаунте». Он ходил за Марлен как тень по Мартон-стрит, изнывая от похоти. Он однажды признался Гари Куперу: «О Господи, ну разве это не чудесно? О Господи, ну хотя бы раз! Я бы за одну ночь отдал свой годовой заработок».

Марлен решила, что Рафт неплох (что неудивительно после Брюса Кэбота), и Рафт удостоился большего, чем одна ночь, поскольку Марлен переехала к нему в Колдуотер, оставив с грудой страниц Джона Уэйна и Эриха Марию Ремарка.

«Рабочая сила» — лента о двух электриках. Они воюют с природой и друг с другом из-за благо-

склонности певички Фей Дюваль. Впервые со времен «Морокко» имя Марлен значилось в титрах вторым номером. Первым шел Эдуард Робинсон. Рауль Уолш был режиссером, а Холлендер и Лесслер сочиняли песни. Рафт, чье имя значилось третьим, кипел, кипятился и брызгал слюной.

Робинсон уже снимался в подобной картине. В отличие от своего экранного образа, он был джентльменом и заядлым коллекционером произведений искусства, которые он не просто собирал, а по-настоящему любил. Марлен знала не только картины, но и кое-кого из художников. Робинсон считал ее интеллектуалкой, а также «квинтэссенцией женской притягательности». Она, по его словам, «грубовата и резка... и абсолютно, уникально и восхитительно неподражаема».

Робинсон утверждал: «Дитрих и я... представляли собой поразительное сочетание, и это не могло не отразиться на сборах. Прибавьте сюда Джорджа Рафта — и вы получите первоклассный состав. Неудачный, но первоклассный».

Рафт, как и его киногерой, оказался ревнивым парнем, и не только из-за возвышенных бесед Марлен и Робинсона, но и из-за своего третьего места. Режиссер Уолш — тоже, между прочим, «крепкий орешек» — не мог совладать с Рафтом. Рафт же держался с Робинсоном по-хамски, и «Уорнер бразерс» был вынужден выдвинуть против него обвинение, поскольку из-за выходов Рафта были потери времени, выразившиеся суммой в 200 тысяч долларов.

«Вместо того, чтобы вести себя так, как того требует сценарий, — говорилось в жалобе, — мистер Рафт начал показывать свой несдержанный

нрав, принялся злобно толкать Эдуарда Робинсона на съемочной площадке, обрушивая на него град сквернословия и оскорблений...»

Эта ссора сослужили свою службу в рекламе фильма. В ней, в частности, говорилось: «Робинсон без ума от Дитрих! Дитрих без ума от Рафта! Рафт без ума от всего на свете!»

Марлен играет потаскушку. Освободившись из тюрьмы, она вышла замуж. Рафт считает, что она живет с Робинсоном потому, что ее устраивает его заработок электрика. Она печет ему на завтрак печенье и бросает свою работу певички в «Полуночном клубе». Тайком она балует своей благосклонностью еще одного парня — Рафта. Ей пришлось упаковать вещички и уехать в Чикаго, чтобы не вызывать короткого замыкания на линиях электропередач. Ее отъезд по неизвестному адресу ускорил разборку между Рафтом и Робинсоном. Происходит это в грозу на высоковольтной линии и кладет конец всем грозам. В Робинсона попадает молния, и перед тем как испустить дух, он благословляет союз промокшей до нитки Марлен и своего закадычного приятеля Рафта.

Рауль Уолш проявил свой режиссерский почерк, приземленный и грубоватый, и, как он признавался позднее в своих мемуарах, сделал это нарочно, дабы избежать репутации «режиссера для главного героя». Ему выпал редчайший шанс — поработать с Марлен. Нам трудно судить о том, как, собственно, он работал с ней. Это тот самый случай, когда актер берется за роль либо одержимый желанием доказать свою разностороннюю одаренность, либо ему срочно требуется расквитаться с долгами. Марлен произносит слова, которые даже

Лола-Лола сочла бы грубоватыми. Когда девчонка из «Полуночного клуба» (ее играет Эва Арден) говорит ей: «Фей, там для тебя один парень у стойки, и он ничего», — Фей поджигает губки с сигаретой и огрызается: «Ничего особенного, иначе с чего бы он сюда пришел». Разумеется, это Рафт. Он удостаивается от Марлен приветствия: «Да ты дешевка, чтобы торговать только оптом!» Когда Рафт шлепает ее (теперь это обязательный элемент в картинах Дитрих), она только усмехается: «Ну-ну, ударь меня еще раз, если тебе от этого станет легче. Меня и раньше били, и крепче, не в пример тебе». Две ее песни смонтировали в одну, да и ту затем обкорнали до нескольких последних аккордов («Он мне глал, а я слушала»). Кажется, что Марлен своим хриплым голосом не поет, а объявляет в женской тюрьме, что пора выключать свет.

Как ни парадоксально, но «Рабочая сила» удостоилась положительный отзывом. «Лайф» вышел под заголовком: «Дитрих создает проблемы электрикам». Картина была объявлена лучшей лентой недели. Хауэрд Барнс из «Геральд трибюн» вещал столь же незамысловато, как и сама картина: «Вся беда в том, что сценарий "Рабочей силы" из рук вон плох... Робинсон, Рафт и Дитрих не новички и поэтому знают, как обыграть заурядные сцены, придав им хоть толику жизненности, но и они теряются...»

Дитрих, которая незадолго до этого спустилась с небес на грешную землю, попала не в ту картину. Чарли Фельдман предложил актрисе более достойную роль в фильме «Так хочет леди».

Марлен играет звезду музыкальной комедии с Бродвея по имени Элизабет Мэдден, которая тра-

тит бешенные деньги на шляпки, но в один прекрасный день оказывается с найденным на руках, которого она в порыве материнских чувств решает оставить у себя.

Марлен приступила к съемкам «Так хочет леди» в августе 1941 года. Она никак не могла взять в толк, почему актер Фред Мак-Мюррей не влюбился в нее. Режиссер Лейзен убеждал актрису:

— Послушай, Марлен, Фред ужасно любит свою жену Лилли. Ему и дела нет до других женщин, так что лучше оставь его в покое. Делай свое дело, снимайся в картине.

И тогда Марлен переключила свое внимание на младенца и снова удостоилась аршинных заголовков, умудрившись повредить щиколотку: с младенцем на руках она зацепилась за игрушечную пожарную машину и подвернула ногу. Она довела съемки до конца. Гипс ловко упрятали под белый атлас.

Режиссер Лейзен чувствовал себя как рыба в воде. Он находил Марлен «самой потрясающей женщиной на свете», хотя, надо сказать, сам не особенно интересовался женщинами. Когда-то он работал художником по костюмам и декорациям у Сесилия Б. де Милля. Потом Любич сделал его режиссером на «Парамаунте». Лейзен не утратил вкуса к пышным и броским нарядам, возможно, потому, что являлся совладельцем знаменитого голливудского ателье. Он уже сделал такие шикарные картины, как «Полночь» с Клодет Кольбер и «Задержите рассвет» с Шарлем Буайе.

Лейзен был знающим режиссером и мастером. Ему неизменно удавалось ловко подать картину, и она смотрелась лучше, чем была на самом деле.

Но он был абсолютно лишен артистического чутья. «Так хочет леди» ровным счетом ничего из себя не представляет.

И все-таки эта лента навредила Марлен ничуть не больше, чем «Рабочая сила», хотя ее роли постепенно превращались из средства самовыражения в средство саморекламы. Критики обнаружили, что куда легче посмеиваться над материнскими чувствами расфуфыренной дамочки, чем над перебоями в подаче электроэнергии в военное время. Некоторые из них нашли ленту «живой, изобретательной, полной искрящегося веселья до тех пор, пока она не съезжает на обочину банальности». «Голливудский репортер» высказал мысль, что *бесподобная* Марлен украсила собой ленту и «привнесла в сцены с младенцем теплое, проникновенное чувство». «Вэрайети» — по понятным только ему причинам — пришел к заключению, что «мисс Дитрих как драматическая актриса достигла новых высот». Лишь Босли Кроутер осмелился назвать вещи своими именами: «Деланое позерство в вопиюще отвратительном вкусе».

Обозревателям было неведомо, что Марлен согласилась сняться в ленте «Так хочет леди» лишь для того, чтобы выполнить старое обязательство перед Фельдманом, который был теперь не только ее продюсером, но и агентом. А иначе нельзя было рассчитывать на новые контракты, на будущее. Но будущее предстало в совершенно ином свете: газетные заголовки по всей стране объявили о бомбардировке японцами Пирл-Харбора. Через три дня Гитлер объявил Америке войну.

Марлен, как и миллионы других американцев, собралась воевать.

XIV

НА ВНУТРЕННЕМ ФРОНТЕ

1942 — 1943



понтцы сбросили бомбы на Пирл-Харбор, Германия объявила войну Америке. Еще совсем недавно Марлен была германской подданной. Ее мать и сестра теперь жили во вражеской столице, а два кузена воевали на стороне врага: Хассо Фельзинг и первый сын Жоли Фельзинг, Рендоль, который все еще был американским гражданином (ему суждено было погибнуть в битве под Сталинградом).

Ради безопасности матери Марлен могла бы, оставаясь в тени, держаться подальше от политики и сниматься в пустых, развлекательных лентах, как делали многие в Голливуде (включая и будущего президента Соединенных Штатов). Ее искренняя любовь к Германии и ненависть к тому, что сотворил с ее родиной «Третий рейх», вынудили актрису выбрать менее практичный и более опасный путь.

В тот день, когда Гитлер объявил войну Америке, был создан Голливудский комитет победы. Кларка Гейбла назначили главой подразделения киноактеров. Первое заседание состоялось 22 декабря, в том же самом парадном зале отеля «Уил-

тшир» в Беверли-Хиллз, где Марлен впервые покорила Голливуд. На этот раз она организовала там продажу облигаций военного займа. На следующий день она, Джуди Гарланд и другие актрисы выступили по радио в передаче «Казначейский час» и рекламировали облигации. Не прошло и месяца, а Голливуд понес первые военные потери: жена Кларка Гейбла, Кэрол Ломбард, погибла в авиакатастрофе, возвращаясь из своего родного штата Индиана, куда она летала агитировать за приобретение облигаций. Неожиданно далекая война стала близкой реальностью.

За неделю до трагедии в Пирл-Харборе в Голливуде побывали представители Комитета по расследованию антиамериканской деятельности.

Они пытались преградить путь на экран фильма «Иностранный корреспондент» Альфреда Хичкока с участием Джоэла Мак-Кри и другим картинам. Эти попытки вызвали возмущение Мак-Кри:

— По всей Европе погас свет! Держись за свой свет, Америка! Это единственный свет, что еще не погас в этом мире!

Напомним и о том, что в свое время Чарли Чаплину ставили палки в колеса во время съемок «Великого диктатора». Даже лента «Леди Гамильтон» вызвала бурю возмущения в Конгрессе: кому-то показалось, что новым своим китчем о лорде Нельсоне, леди Гамильтон и Трафальгарской битве Александра Корда пытался склонить Америку к помощи некому союзнику.

Беженцы из Европы, которые едва успели унести ноги, по прибытии в США удостаивались в паспорте штампа «Враждебный иностранец». И, конечно, они оказывались в самом тяжелом положении. Писательские бунгало на МГМ и «Уор-

нер бразерс» превратились в пристанища для авторов с мировым именем, которые влачили в Голливуде жалкое существование.

Марлен оказывала поддержку изгнанникам еще с 1933 года, когда в Париже впервые познакомилась с немецкими эмигрантами, о которых Ремарк писал в своей «Триумфальной арке». Актриса лично знала почти всех немецких и французских беженцев. Многие приехали в Америку по билетам, за которые она заплатила из собственного кармана.

Среди них был и крестный отец Марии, Рудольф Фостер, эмигрировавший в Америку при содействии Любича и Марлен. Ему повезло: он получил роль нацистского дипломата в бродвейской постановке «Вероятность ошибки». Недовольный гонораром и местом в афише, Фостер покинул сцену, оставив записку: «Я возвращаюсь домой, к Адольфу». В Берлине Фостер опять был возведен в ранг звезды. Этого поступка Марлен ему не простила.

Она продавала облигации военного займа, рекламируя их по радио и на встречах со зрителями. Актриса совершила четыре поездки по стране. Она стала главным голливудским распространителем займа, сделав для его пропаганды куда больше, чем другие кинозвезды.

Марлен удостоилась почетного адреса казначейства. Его вручил ей губернатор Калифорнии Олсон. Она продавала облигации повсюду: на митингах, на углах улиц, в барах. Ей случалось сидеть на коленях у пьяных завсегдатаев ночных клубов, чтобы те не улизнули от нее, когда агенты казначейства названивали в банк, дабы убедиться, что выписанные чеки будут приняты к оплате. Об

этих ночных вылазках звезды стало известно президенту Ф. Д. Рузвельту. Он вызвал актрису в Белый дом в середине ночи и сказал, что подобные вещи ей не к лицу:

— Я знаю, что вы много делаете для размещения займа. Я вам за это благодарен. Но я не позволю никаких проститутских замашек. Отныне чтобы вашей ноги не было в ночных клубах! Это приказ.

И она не осмелилась этот запрет нарушить.

Что же касается кинобосса Чарли Фельдмана, то соблюдение приличий волновало его меньше, чем президента Рузвельта. Поэтому он снова отправил Марлен в салун.

Салун этот находился на «Юниверсал», где Фельдману удалось заключить новый контракт.

В результате были сделаны еще две картины, обе — с Джоном Уэйном и Рэндольфом Скоттом. Продюсером обоих фильмов был Фельдман. Марлен он нравился, и она ему доверяла. Фельдман не был выдающимся художником, подобным Джо (Штернбергу), и шоуменом, подобным Джо (Пастернаку), но он был «замечательным агентом». Теперь ему оставалось только стать таким же замечательным продюсером.

В январе 1942 года Марлен поехала вместе с Уэйном и Скоттом на озеро Лейк-Эрроухед. Там они, не торопясь, взялись за четвертый римейк ленты Рекса Бича «Искусители» — старый и надежный боевик о крутых парнях. Сюжет постепенно увядает, свертывается, но зато заканчивается бурной потасовкой. К тому моменту, когда в этой ленте снялась Марлен, от сюжета почти ничего не осталось, за исключением знаменитого золотистого парика в духе «веселых девяностых».

«Лента "Искусители" хороша лишь для тех, кто увлекается подобными вещами», — ехидно заметила «Дейли ньюз». «Марлен смело справилась со своей ролью, столь же откровенной, как и декольте ее платьев», — писала «Нью-Йорк таймс». По мнению «Таймс», «лента была сделана в знаменитой голливудской традиции — добротная мелодрама». Увы, это была заурядная картина.

Однако она пользовалась успехом в американской глубинке, и благодаря ей Марлен выкроила время, чтобы продавать облигации и посещать госпитали и военные базы (в компании комиков Маркс и братьев Ритц). Комики рассказывали анекдоты, а Марлен исполняла свои песни из «Семи грешников».

Под покровом военной тайны она даже совершила вылазку в деревушку Индио, затерянную в пустыне, и устроила в армейском лагере настоящее шоу. Она уже много лет не выступала на сцене (со времен «Двух галстуков бабочкой» в Берлине), но, как ей казалось, концерты в пустыне под палящими лучами беспощадного солнца должны хоть как-то приободрить солдат. Военные были того же мнения.

Потом она снова предстала перед камерой вместе с Джоном Уэйном и Рэндольфом Скоттом в картине «Питтсбург», звездно-полосатой саге о парнях, шахтах и девушке. Питтсбург — не только место действия, но и прозвище уэйновского героя. Скотт играл парня по кличке Кэш, а Марлен — «графиню».

Она сводит воедино уголь, сталь и титанов индустрии, заставляя их помириться, так что в итоге Питтсбург и Кэш вместо того, чтобы драться друг с другом, объединяют усилия против общего вра-

га. На этот раз Марлен не пела, но звуковая дорожка и так оказалась довольно-таки шумной благодаря шлагерам прошлых лет и бесконечным повторением припева «Сад во время дождя».

Второразрядная музыка для второсортной картины: янки дудль Дитрих.

«Нью-Йорк таймс» назвал картину «похотливой и абсолютно синтетической». «Нью-йоркер» отметил: «Кажется, пора усвоить, что там, где появляется Марлен Дитрих... жди, что дело закончится потасовкой». «Трибюн» с ехидцей удостоила ленту весьма сомнительной похвалы, подчеркнув, будто «лучшее, что есть в фильме, — это игра актеров», добавив при этом, что Марлен неизменно «кажется соблазнительной, независимо от того, разряжена ли она в вечернее платье или с головы до ног перемазана угольной пылью».

«Питтсбургу» нельзя было отказать в патристичности, но такую картину мог бы снять любой. Что и делалось. Когда-то преследовавшие Марлен неудачи сами по себе были событием, теперь же ее «хиты» стали проходными номерами.

Марлен стукнуло сорок. Годы брали свое. И хотя Голливуд считал, что Марлен на пять или на три года моложе, все равно она была старше, чем Бетт Дэвис, Кэтрин Хепберн, Джоан Кроуфорд, Полетт Годар и даже отошедшая от дел Гарбо. Уже подросло целое новое поколение (Лана Тернер, Рита Хейворт, Хеди Ламарр, Бетти Грейбл и Джин Типерни) готовое бросить ей вызов.

«Разумеется, я собираюсь оставить экран, — заявила Марлен какому-то репортеру незадолго до начала войны. — Прежде чем умереть, мне бы хотелось испытать настоящую жизнь. Карьера кинозвезды... длится ровно столько, сколько ваша

молодость. На экране молодость блекнет быстрее, чем на сцене. На сцене провести публику не стоит большого труда, но на экране этот номер не пройдет; и я собираюсь уйти, пока нахожусь на вершине».

До выхода на экран ленты «Так хочет леди» никому и в голову не приходило считать Марлен актрисой музыкальной кинокомедии. Другое дело — театр. Одно время поговаривали о бродвейской постановке «Веселой вдовы», и Марлен не единожды получала предложения Коула Портера, Ирвинга Берлина, Майка Тодда и Шубертовского театрального общества.

Осенью 1942 она была даже заявлена на Бродвее в роли шантажистки-авантюристки мисс Чевли в спектакле по пьесе Оскара Уайльда «Идеальный муж». Но вместо этого были «Питтсбург» и продажа облигаций военного займа. Ее героиня Бижу из «Семи грешников» вдохновила продюсера Шерил Кроуфорд и композитора Вернона Дьюко на создание мюзикла «Сейди Томпсон». Актриса отказалась в нем участвовать. Курт Вайль писал, как мы помним, для нее в Париже песни, которые она так и не исполнила. Он обратился к Марлен с очередной музыкальной идеей (с Шерил Кроуфорд в роли продюсера). На этот раз Марлен ответила согласием.

В основу пьесы была положена викторианская новелла под названием «Раскрашенная Венера». Вайль хотел озаглавить свой мюзикл «Любовь в тумане». Это звучало слишком романтично, поэтому либреттисты Сэм и Белла Шпевак изменили заглавие на «Прикосновение Венеры», что звучало вполне в духе Бродвея и самой Марлен.

Вайль приступил к написанию партитуры (на

стихи Огдена Нэша), а Майнбохер создал для Марлен прозрачные, парящие одеяния, поскольку в мюзикле речь шла о том, как в одном из универсальных магазинов Манхэттена оживает статуя Венеры, которая затем влюбляется в парикмахера.

Между тем Марлен снялась у Фельдмана на «Юниверсал» еще в одной картине — типичной вещице военных лет, за которые брались все без исключения студии. Она называлась «За мальчиками!» Сюжет картины строится вокруг профессионального танцора с гипертрофированным самолюбием и его жены Веры Зориной, которая безропотно терпит его гонор и даже боится сказать, что беременна.

Присущее картине остроумие исходило от Марлен и последней голливудской находки — шумного Орсона Уэллса в роли Чародея. Уэллс предлагает распилить Марлен пополам, прямо по талии. Марлен соглашается, но, оказавшись в ящике, передумывает.

Марлен:

— Но, Орсон, скажи, как устроен этот трюк?

Уэллс:

— Погоди, Марлен, вот сейчас я тебя прикончу.

Трюк удался, и соблазнительные половинки Марлен порознь покидают сцену. Верхняя ее половина мстит фокуснику, погрузив его в транс.

Марлен и Уэллс точно так же, как Марлен и Хемингуэй, были закадычными приятелями. Она считала Уэллса «гением», он ее — в свою очередь — «добрым солдатом на все времена». Джордж Рафт и Джон Уэйн получили отставку, хотя оба об этом не догадывались. Марлен оставила Рафту на память о себе одно лишь фото с росчерком: «Люби

меня» (так подписывал свои письма Гете). Он держал снимок у себя над кроватью до конца своих дней. Джон Уэйн, так и не сумев проявить любви к книге, получил разрешение переключиться на Полетт Годдар.

— Никогда не влюбляйтесь в актрису, — когда-то предостерегал Клиффорд Одетс Ремарк.

Одетс вспоминал, что «тем самым имел в виду Марлен Дитрих». Он говорил, что «подобные ей женщины влюбляются в мужчин умом...»

Ремарк тогда рассмеялся:

— Они крепко бьют вас по голове, и вы падаете, оглушенные, и не понимаете, кто вы и где вы. Но в следующий момент они говорят: «Отчего у вас такое вытянутое лицо? Вон тот мужчина, взгляните, как он мил со мной».

«Вон тот мужчина» появился и в романе, и Жоан Маду объясняет его появление и всех своих остальных любовников «своей беспокойной натурой».

Ремарк заканчивает роман «Триумфальная арка» смертью героини: ее в порыве ревности убивает актер-француз, очередная жертва «ее беспокойной натуры». Ремарк избегает называть его по имени. Ревнивый французский актер, прочно вошедший в жизнь Марлен, был Жаном Габеном.

Жан Габен прибыл в Америку после падения Парижа вместе с другими французскими эмигрантами, среди которых Марлен, блестяще говорившая по-французски, чувствовала себя в своей стихии.

После фильма «Великая иллюзия» Габен стал во Франции столь же знаменит, как, скажем, Кларк Гейбл или Спенсер Треси в Америке. После Шевалье во Франции не было крупнее звезды. Не-

смотря на его славу, в Голливуде Габен оказался лишь мало кому известным «лягушатником». Марлен встречалась с ним, когда шли съемки «Рабочей силы», а Джордж Рафт тогда по наивности полагал, что его соперником является Эдуард Робинсон. Габен ощущал себя в Америке потерянным. Он испытал чувство вины от того, что он не стал в ряды борцов против нацистов. Все это разбудило в Марлен материнские, а также романтические чувства. Габен казался ей одновременно «идеальным созданием, из тех что являются нам в мечтах», и «беспомощным существом». Она, по ее собственному выражению, позволила этому крутому парню «прильнуть к ней, словно сирота к приемной матери, и обожала по-матерински возиться с ним дни и ночи напролет». Она развлекала Габена и всех прочих французских эмигрантов, она делала покупки, стряпала для него и для них, натаскивала его в английском и стала «его матерью, сестрой, другом, кем-то более».

Они поселились в доме, который Марлен подыскала в Брентвуде. Там Габен повесил свои «пожитки», которые ему удалось тайком вывезти из Парижа. К ним он питал страсть, сравнимую разве только с его чувством к Марлен и Франции. Это холсты, что стали символом родины: один Вламинк, один Сислей и один Ренуар (отец).

Габен снялся в неудачной ленте под названием «Время Луны», потом еще в одной низкопробной американской картине — «Самозванец». Он не произвел на голливудских профессионалов ровно никакого впечатления.

Габен носился по Брентвуду на велосипеде, играл на аккордеоне, глазел на своих Вламинка, Сислея и Ренуара. Он старался не показываться на

глаза любопытной соседке, которая имела привычку появляться во второй половине дня в соломенной шляпе и солнечных очках. Ее походка показалась Габену смутно знакомой. К собственному удивлению, он узнал Греты Гарбо.

Марлен, которая никогда не стеснялась купаться и загорать голышом, восприняла подглядывания Гарбо совершенно спокойно, чего не скажешь о Габене. Его мучала ревность. Он ревновал Марлен к ее работе, к ее ассоциации, к американскому обществу. Когда она участвовала в чудо-шоу Орсона Уэллса в цирке-шапито на бульваре Кахуэнга, Габен тоже подрабатывал — в качестве рабочего сцены. «Каждый вечер он проводил за кулисами, — вспоминал Уэллс, — присматривал за кроликами и все такое прочее, чтобы только держать Марлен в поле зрения».

Один из свидетелей трюка Марлен в цирке-шапито вспоминает: «Когда она выходила на сцену в этом своем полупрозрачном платье (она, как известно, была отнюдь не худышка) и еще с этим своим понимающим взглядом, то могла сразить наповал кого угодно. Солдаты от нее сходили с ума».

Можно сказать, что с Габеном произошло то же самое. Он ее бил. И «образ крутого парня» вовсе не был напускным. Как только ревность брала верх, Габен пускал в ход кулаки. Когда Марлен покупала нижнее белье, ему непременно хотелось знать, для кого она это делает. Когда Марлен отправлялась в бакалейную лавку, чтобы сделать покупки, он пытался удостовериться, что это рагу не является алиби для чего-то еще. Ее друзья-мужчины были, по его мнению, либо ее бывшими, либо будущими любовниками, а ее подруги-женщины вполне могли принадлежать к

«швейному кружку». Габен переживал из-за своих неудачных американских картин. Он горел страстным желанием вступить в Освободительные Силы Франции и весной 1943 года, в возрасте тридцати девяти лет, получил повестку.

Марлен проводила его в Норфолк, штат Вирджиния, куда ему надлежало явиться перед отплытием. Марлен в знак верности взяла на хранение Вламinka, Сислея и Ренуара, а так же велосипед и аккордеон. Она еще сама не знала, что ей делать с ними, поскольку умоляла американские власти тоже отпустить ее в Европу.

Марлен ждала решения американского правительства, которое позволит ей оправиться на фронт.

Марлен и Габен распрощались ночью на туманном причале, и он отплыл на танкере в Северную Африку. Актер надеялся, что его бесценные полотна будут держать Марлен в заложницах, что по возвращении получит и Марлен, и картины. Габену хотелось не столько ходить в ее «младенцах», сколько жениться на ней и обзавестись собственным ребенком.

Но у Марлен уже был ребенок, ставший уже молодой, независимой по характеру женщиной. Дочь продолжала брать уроки у второй жены Макса Рейнхардта, актрисы Хелены Тимич, а иногда — у Наташи Лайтосс, которая позднее учила тонкостям актерского мастерства Мэрилин Монро. Мария бралась за серьезные, сложные роли. Она играла Лавинию в пьесе Юджина О'Нила «Траур к лицу Электре», Легину в пьесе Лилиан Хеллман «Лисички».

Мария создавала себе репутацию серьезной молодой актрисы. Ей хотелось во что бы то ни

стало доказать, что она представляет собой нечто большее, чем просто дочь Дитрих. В декабре 1942 года Марии исполнилось восемнадцать и она стала официально независима от матери, а вскоре объявила о своей помолвке с британским актером Ричардом Гайдном.

Гайдн завоевал в Америке известность, выступая в ревю Ноэля Кауэрда «Положено на музыку» с участием Беатрис Лилли. Там он играл роль рыбы. Вполне возможно, что он больше годился для аквариума, чем для супружеского союза.

Когда Гайдн и Мария объявили о своей помолвке, ему было тридцать семь, то есть в два раза больше, чем Марии, и всего на четыре меньше, чем Марлен. Марлен ледяным тоном заявила прессе, что в «ближайшее время» ни о каком браке не может быть и речи.

Гайдн понял намек (не исключено даже, что к великому своему облегчению) и вернулся в Англию. Марлен тем временем собралась перебраться с «Юниверсал» на МГМ. Чарли Фельдман заключил там для нее контракт на две картины.

Напомним о том, что она когда-то обещала сыграть в «Прикосновении Венеры». Курт Вейль уже написал большую часть партитуры. Композитор и его продюсер приехали в Голливуд, чтобы показать Марлен сделанное. Марлен слушала, давала ценные советы, а напоследок достала свою музыкальную пилу.

— Я уже привыкла к разным, подчас самым неожиданным выходкам звезд, — сказала продюсер Кроуфорд, — но должна признаться, что, когда Марлен зажала меж своих элегантных ног эту огромную пилу и начала играть, мне стало как-то не по себе.

Марлен одобрила сценарий, костюмы и даже идею экранизации, но отказалась от участия в мюзикле, чем открыла путь Мэри Мартен, ставшей благодаря «Венере» звездой.

Марлен пятнадцать лет не выступала на сцене, если не считать ее цирковых номеров перед солдатами. Она вместе с Вейлем провела сценическую пробу голоса в нью-йоркском театре на Сорок шестой улице; оба — и певица, и композитор — остались довольны тем, что услышали. Она отказалась от мюзикла, потому что очень хотела поехать в Европу. А тут еще возникли проблемы с дочерью.

Через несколько месяцев после того, как Марлен объявила, что свадьба с Ричардом Гайдном откладывается до конца войны, Мария, словно в отместку, приняла предложение другого и вышла замуж за молодого актера, с которым познакомилась в то время, когда Марлен провожала Габена на туманном берегу Америки. На сей раз женихом стал Дин Гудман — клерк из магазина мужской одежды и молодой, подающий надежды актер. Мария видела Гудмена на сцене и пригласила его к себе, вернее в дом Марлен, пока бдительная хозяйка была в отлучке.

Гудмен нашел Марию «пухленькой, потерянной и по-своему прекрасной, то есть совсем не похожей на мать». Мария держала себя «весьма агрессивно и настойчиво, потому что ей ужасно хотелось поскорее вскочить замуж». Парочка дала брачный обет в голливудской церкви 23 августа 1943 года. Медовый месяц прошел в снятой по этому случаю квартирке, при тусклом освещении повоенному затемненного Лос-Анджелеса. Марлен ограничилась в прессе короткой фразой:

— Я желаю им всяческого счастья.

В душе же она кипела.

В муже Мария обрела себе не любовника, а родственную душу, и голливудские информаторы сообщали Марлен, что он либо гомосексуалист, либо состоит в романтических отношениях с престарелой мадам. Ее голливудский адвокат вызвал новоиспеченного супруга в контору и там по просьбе Марлен задал Гудмену в лоб откровенные вопросы:

— Вы гомосексуалист? Вы любовник старой мадам?

Молодой муж, естественно, отрицал и то и другое. Он добавил, что любит Марию. Адвокат принес извинения и предложил Гудмену позвонить теще.

Когда он позвонил Марлен, та в резком тоне известила, что не будет оказывать молодоженам материальной поддержки. Гудмен спросил тещу, не приходило ли ей в голову, что Марию можно любить не только за то, что она дочь Дитрих. Марлен замешкалась с ответом. Она молчала, и Гудмен подумал, что «Марлен была против того, чтобы Мария вообще выходила замуж».

Супруги сняли за 45 долларов в месяц квартиру в Вествуде, и Марлен перевезла туда мебель из дома в Брентвуде. Она тайком появлялась там и сама наводила блеск.

— Марлен нравилось играть в матриархат, — заметил позднее Гудмен. — Ей хотелось, чтобы все и вся зависело только от нее.

Правда, делала она это так, чтобы ни разу не встретиться с зятем.

Мария продолжала заниматься, а Гудмен отправился на гастроли вместе с шекспировской

трупной Джона Кэррадайна. Когда он вернулся, Мария жила у матери. Брак их фактически распался. Гудмен подал на развод. Мария согласия не дала.

— Отец с матерью никогда не разводились, — сказала она довольно плаксивым тоном, и Гудмен подумал: «Таким образом они сохраняют друг друга для старости».

Они развелись после войны. Гудмен, все еще выступавший на сцене, считал, что неодобрение Марлен если и не сломило его, то во всяком случае отрицательно сказалось на актерской работе.

От проблем с дочерью отвлекала работа в кино. Марлен снималась в паре с Рональдом Колменом в цветной версии старой (в духе «Тысячи и одной ночи») фантазии «Кисмет» (1911 год). Это было напоминанием о том, что время не стоит на месте. Режиссером ленты был Уильям Дитерле, в прошлом — рейнхардтовский актер.

Дитерле всегда любил Марлен и восхищался ею. Никто в Голливуде не знал ее со столь давних времен и не понимал актрису так, как он: «Она все еще несла с собой мечту и пользовалась ею как нимбом».

Правда, мечта могла показаться слегка поблекшей. Марлен понимала, что первой строчки в афишах ей не видать. Ее имя даже не будет напечатано крупным шрифтом среди других имен. Нет, так низко она ни разу не падала со времен «Голубого ангела». Смысл ее роли в «Кисмет» заключался в том, чтобы украшать собою гарем, томно пропеть несколько «восточных» мелодий, написанных Харольдом Арленом и Е. Харбургом, и демонстрировать ножки.

Но присущее ей с юных лет умение сосредото-

точиться помогло трезво оценить ситуацию. Марлен взяла себя в руки и, кокетливо взмахнув юбками, заявила Дитерле:

— Что ж, если им нужны ножки, они их получат.

«Кисмет» — это старая как мир басня о Хафизе — проходимце, попрошайке и поэте, чья «красивая, словно розовый бутон», дочка влюбляется, а затем и выходит замуж за молодого красавца, багдадского халифа (правда, до этого с плеч упала не одна голова). Все это густо одобreno «поэтикой пустыни».

Роль Хафиза, «князя лжецов», уже на протяжении многих лет была золотым дном для Отиса Скинпера. Он ежегодно выступал в ней на сцене и дважды сыграл в кино (впервые еще в немом). Эта «гротескная волшебная сказка» в 1930 году была экранизирована в Германии все тем же Вильгельмом Дитерле. Теперь он решил воспользоваться пышными красками «Техниколора». Дитерле был в белой шляпе и перчатках на съемочной площадке, дабы все видели *режиссера*. «Кисмет» оставила далеко позади и «Багдадского вора», и «Тысячу и одну ночь», обрушивая на усталую от обыденности публику лавину изощренной фантазии.

«Кисмет» означает «судьба». Марлен так же, как Дитерле, была страстной приверженкой астрологии, во всем видящей то или иное предзнаменование.

— Не понимаю, как можно отрицать влияние звезд, — сказала Марлен.

МГМ и создатели «Кисмет» желали, чтобы их поэзия была по-настоящему будоражащей. Под этим подразумевалась Марлен, подразумевались ее ножки. И Марлен сделала эти ножки в букваль-

ном смысле золотыми. «Лайф» на своих страницах публиковал многочисленные фотографии, показывая, как ежедневно от кончиков пальцев до бедер накладывались четыре слоя золотой краски. На это уходило несколько часов. В конце каждого съемочного дня эту краску сводили при помощи древесного спирта, и знаменитые ножки приобрели отвратительный зеленый оттенок.

Роль Королевы Лунного Света, как называет ее Хафиз, первоначально задумывалась как эпизодическая, нечто вроде няни Джульетты, только в бурнусе. Однако Марлен превратила Королеву в багдадскую секс-бомбу, разнаряженную в золотое шитье. На голове у нее — замысловатая прическа, что каждый день сооружал цирюльник Сидней Гилярофф. Это произведение парикмахерского искусства затмевало собой не только умопомрачительные шляпы из «Так хочет леди», но даже минареты Багдада.

Марлен предавалась неге в своих золотых нарядах, лакомила виноградными гроздьями и кидала томный взгляд на усеянные звездами небеса — возможно, проверяла, что там говорит ее гороскоп. Впервые она была вынуждена прибегнуть к густому, безжалостному гриму. О ногах и прическе мы уже говорили. К тому же, актрису уродовала кричащая алая помада, скрывающая линию ее губ. Создавалось впечатление, будто она только что сжевала сочный гранат.

«Нью-Йорк таймс» ехидно отзывалась об этой роли, называя героиню Марлен «атташе при дворе Великого Визиря». Но на самом деле она надменна и несговорчива. Великий Визирь (Эдвард Арнольд, этакий багдадский Геринг, разнаряженный в черное с золотом) даже подумывает над тем,

а не срубить ли ей голову вместе со всеми ее немислимыми шиньонами, но не решается.

Предполагалось, что роль Марлен — это сладкий плод в саду земных восторгов. Ее танец, поставленный Джеком Коулом, должен был навевать воспоминания о неподражаемой Айседоре Дункан. Марлен, словно ящерица, меняет одну угловатую позу на другую. А в это время настоящий танец представлен мелким планом и вставками, где его исполняет укутанная в вуаль дублерша. Марлен же мечется по навощенным полам дворца в некой хищной страсти, наводящей на мысль о школе танца Кони Айленда. И хотя танец этот из разряда дешевой классики, он единственный стоящий момент в картине, которая спустя пятьдесят лет не только не укладывается в уме (таков удел большинства гротескных фантазий), но и совершенно неудобоварима. И пусть ее имя было в афише мелким шрифтом, именно благодаря ножкам Марлен картина пошла нарасхват. Эти томные и золотые ножки растянулись от Сорок четвертой до Сорок пятой улицы на огромной бродвейской афише, своими размерами не уступавшей бомбардировщику Б-52.

Пожалуй, лучшее, что может быть сказано о «Кисмет» (кроме кассовых сборов), — это то, что лента навела Райта и Форреста на мысль превратить мелодии Бородина в такие вещицы, как «Странник в раю» и «Пузыри, браслеты и бусы». Бродвейский мюзикл пользовался потрясающим успехом и доказал, что «Кисмет» не страшны никакие критики.

Один бесцеремонный, но наблюдательный кинокритик нашел, что Марлен «в достаточной мере экзотична, хотя возраст уже дает о себе знать».

По мнению «Таймс», все эти выдвинутые на соискание награды Академии киноискусства декорации «поразительно напоминают интерьер одного из голливудских ночных клубов». «Ньюсуик» попросту отмахнулся, назвав картину «тысячей и одной чушью». Хауэрд Баркс из «Геральд трибюн» начал восклицанием «Слава Аллаху!» Под конец, презрительно фыркнув, он обозвал картину «пышным занудством». А народ валил валом на худшую из картин, какие только делались в Голливуде.

Дитрих нравилась эта картина. Она любила устраивать для гостей неожиданные ее просмотры. Теплое отношение актрисы к «Кисмет», возможно, вызвано возобновлением сотрудничества с Дитерле и гордостью за колоссальный успех ленты.

У Марлен было давнее хобби: она коллекционировала таблички со своим именем с дверей примерных. Затем она пристрастилась коллекционировать целиком все атрибуты, или почти все. Может быть, она пыталась обеспечить очередной успех тем, что окружает себя талисманами былых триумфов: Из картины в картину актриса таскала за собой весь этот скарб. Ее туалетный бронзовый столик с лампочками и зеркалами — это штучковина из «Дестри». Ее письменный стол — сувенир из «Сала Аллаха». Серебряный чайный сервиз ей преподнесла съемочная группа после завершения «Семи грешников». Высокое зеркало, которое всегда ставили рядом с камерой, дабы она могла безжалостным взглядом оценивать себя, появилось после «Нью-Орлеанского огонька».

Профессионализм превратился в ритуал, а в «Кисмет» появились первые признаки того, что ритуал становится фетишем. Рональда Колман спустил

многие годы рассказывал о том, как впервые встретился на МГМ с Марлен.

— У тебя есть профиль? — спросила она.

— Ты что имеешь в виду? — опешил он.

— Ну, правый или левый, который хорошо смотрится перед камерой.

— Ну да, есть, — согласился он.

Марлен вздохнула:

— Ах, дорогой, тебе повезло. А у меня нет. Мне всегда приходится смотреть в камеру.

«И знаете, — вспоминал Колман, — это было действительно так: все эпизоды до единого она играла глядя прямо в камеру».

Начиная со съемок «Дестри» Марлен собственноручно при помощи пластыря делала временную подтяжку лица. Ее грим становился все более густым. В «Кисмет» он напоминал застывшую маску, и казалось, что лицо нарисовано на болванке для шляп. Отчасти такой грим был нужен потому, что Марлен плохо выходила на цветной пленке. Она была слишком бледна. А вот на черно-белой ее точеные скулы четко обрисовывались сами собой. Она не пренебрегала косметической палитрой ни в жизни, ни в кино, хотя порой казалось, будто ей все равно. Спустя много лет Майк Николас заметил, что Марлен, единственная из знакомых ему женщин, которая могла за весь вечер ни разу не взглянуть в зеркало.

Ей не было в этом нужды. Она заранее заботилась о том, чтобы все было как надо.

Да, она стала сенсацией в «Кисмет», но то была тупиковая работа, этакое помпезное фантастическое шоу. Куда Марлен могла податься из Багдада? Туда, куда можно отправиться безо всяких кинозвездных причиндалов, взяв с собой только ноги и

собственную личность. Этого вполне достаточно, чтобы действовать под вывеской «Казенное довольствие».

Несколько месяцев она из вечера в вечер выступала в голливудской столовой, стараясь хоть что-то сделать для молодых солдат. Марлен вообще не смывала с ног золотую краску. Что было нужно мальчишкам? Рассказать в письме домой о встрече с кинозвездой. И Марлен охотно давала им повод упомянуть ее. Один из очевидцев (помощник официанта) хорошо запомнил появление золоченой богини: «Все разговоры моментально стихали, а глаза у всех до единого вылезли на лоб — и у солдат, и у obsługi. Мне казалось, что никто за всю историю шоу-бизнеса не достигал столь многого столь малыми усилиями. Не знаю, была ли она натуральной блондинкой, но вот золотой она была по-настоящему, это уж точно».

Многие из молодых солдат по возрасту были не старше Марии. Вряд ли кто из них видел Марлен в «Голубом ангеле», «Морокко», в «Шанхайском экспрессе». Многие, видимо, выросли под впечатлением от «Дестри» и «Семи грешников», знали ее главным образом по нашумевшему шлягеру «Посмотрим, что получится у тех парней в задней комнате».

Появление Марлен в голливудской столовой не всегда было сродни ослепительному визиту золоченой богини. Нередко актриса захаживала помочь сварить кофе, сжарить яичницу, или вымыть посуду, или же просто потанцевать с молодыми людьми, которые годились ей в сыновья. Габен затерялся где-то в Северной Африке. Ремарк жил в Нью-Йорке, дописывал роман. Йозеф фон Штернберг женился на своей двадцатилетней секретар-

ше и перебивался документальными короткометражками по заказу. Руди, не желая угодить в лагерь для перемещенных лиц как представитель враждебной державы, переехал из Калифорнии в Нью-Йорк, где дублировал фильмы для киностудии «XX век — Фокс». Мария по-прежнему страдала от чрезмерной полноты, все еще официально числилась замужем и продолжала поиски собственного «я».

Марлен же болезненно ощущала отстраненность Америки от событий, которые задевали ее за живое. Она испытывала странную смесь отчаяния и презрения к стране, где «люди даже не осознают, что идет война».

В последний день 1943 года, то есть в день окончания съемок «Кисмет», Марлен собрала все то, что копила долгие годы для себя, и выставила на публичный аукцион. Посуда, столовое серебро, одежда, мебель, драгоценности, коллекция европейского фарфора из 150 единиц — все пошло с молотка.

— Деньги нужны моей семье, когда она останется без меня, — объяснила она. С собой в дорогу Марлен взяла старый саквояж. Себе на память она оставила лишь несколько вещей.

До конца своих дней она убежденно заявляла: «Это единственная стоящая вещь из всего того, что я сделала».

Марлен вылетела из Голливуда в Нью-Йорк.

XV

«ЛИЛИ МАРЛЕН»

1944 — 1945



Марлен была наделена острым чувством истории и своего места в ней. Она не сумела предотвратить отречение короля Эдварда VIII по той причине, что ей отказали в аудиенции; Марлен искренне верила, что у нее был шанс сделать это. Теперь она не упустит свой шанс. Может, она напрасно не вернулась в Германию королевой УФА, а может, даже королевой всего рейха?

— Я иногда задаюсь вопросом, — размышляла Марлен, — а может, я единственный человек в мире, кто мог бы предотвратить войну и спасти миллионы жизней?

И пусть эта мысль покажется кому-то явным преувеличением, но она тревожила Марлен до конца ее дней.

— Я никогда не успокоюсь, — говорила она и не кривила душой.

А пока Марлен доводила до ума свой номер в обшарпанном репетиционном зальчике над рестораном «Линдис», в двух шагах от Бродвея. От Курфюрстендамм ее отделяли двадцать лет и тысячи миль, но пот, холодный кофе, оловянные пепельни-

цы, атмосфера убогости и целеустремленность роднили Нью-Йорк с далеким Берлином. Казалось, стоит только спуститься по лестнице и повернуть за угол — и вот он.

В качестве конферансье к Марлен был представлен молодой комик Дэнни Томас из чикагского ночного клуба. Он был никому не известен, но полон сил и боевого задора.

Томас репетировал с Марлен, обучая ее тонкостям комического искусства. Он знал, как добиться желаемого смеха; как оставаться спокойным перед аудиторией, которая хочет, чтобы ее разгорячили; как справиться с болтунами в зале и так далее.

Репетиции пробудили в Марлен то, что она умела, но давно позабыла. Армейские цензоры пытались втиснуть ее номер в жесткие рамки «допустимого», дабы он, фигурально выражаясь, был не более пикантным, чем корица в мамином пироге. Марлен же замыслила штрудель.

В программе были заняты Лин Мейберри — народная комедиантка из Техаса, Мильтон Фроум — еврейский певец, обычно исполнявший «Бесаме мучо», и импровизатор Джек Шнейдер. Он играл на рояле и аккордеоне.

Номер прошел обкатку в военных лагерях и на агитационных митингах по продаже займа. 20 марта состоялась премьера номера для Военного Департамента США. Подобием Бродвея на этот раз послужил Форт-Мед, штат Мериленд. Здесь под аккомпанемент оркестра 128-ой армии грациозно порхали «миллионодолларовые ножки» Марлен.

По воспоминаниям очевидцев, на Марлен было «вечернее платье телесного цвета с длинными ру-

«...ликами, усеянное сверкающими золотыми блесками», и она исполнила на своей музыкальной пиле «Песню языческой любви». Кроме того, она читала мысли на расстоянии, чему научил ее Орсон Уэллс. Тысяча с лишним солдат свистели, выли и топали ногами, и почти все изъявляли бурное желание попасть на выступление Марлен в госпитале. Армия получила свой шлягер.

Наконец было получено разрешение на выезд за границу. Марлен и ее спутники погрузились на дополнительный транспортный самолет С-54 и сквозь грозовую бурю полетели через Атлантику. Она дважды играла в кино авиаторшу, но в жизни это был ее первый настоящий полет. Путешествия по воздуху были строжайше запрещены, что оговаривалось в ее страховых полисах. Лишь когда гастролерам кое-как удалось подняться в воздух, им был объявлен маршрут и место назначения: через Гренландию и Азоры на Касабланку, а оттуда — в Оран.

Нет, это был не фронт, где изголодавшиеся по развлечениям солдаты порадовались бы чему угодно. Эта аудитория, издерганная ожиданием и неизвестностью, оказалась взыскательной. Северная Африка служила как бы перевалочной базой, трамплином для будущего вторжения в Италию, которое затормозилось из-за решительного сопротивления немцев на другом берегу Средиземного моря. Здесь 11 апреля, в красно-голубом зале оперного Марлен начала свое первое наступление на «Третий рейх».

Шоу открылось номером Дэнни Томаса. Он как ужаленный вертелся по сцене, пытаясь совладать как с конференсом, так и с аудиторией, которая в две тысячи голосов требовала от него ответа, по-

чему он не в форме и ни при оружии. Он успокоил зрителей шуткой:

— Вы что, ребята, позабыли, что идет война? Так ведь можно и пораниться!

Марлен вышла на сцену в армейской форме, сшитой по мерке в Нью-Йорке. Она раскрыла чемоданчик, достала оттуда туфельки, тончайшую тунику усыпанную блестками и под прицелом четырех тысяч прикованных к ней взглядов как ни в чем не бывало принялась переодеваться.

— Парни визжали, — вспоминал Дэнни Томас.

Джек Сидни ударил по клавишам рояля, а Марлен заворковала свой знаменитый шлягер «Посмотрим, что получится у тех парней в задней комнате». Марлен с невозмутимым видом распаковала свою пилу, вздернув выше колен блестки на прозрачной ткани, уселась поудобней и зажала меж своих безупречных ног музыкальный инструмент, подарив парням в зале возможность взглянуть на то, что Томас называл «раем». Зал от восторга гудел. Она пришла, сыграла и победила.

Вечером небо над Гибралтаром расцвело фейерверком. Марлен вместе с солдатами на алжирском берегу, «вглядывалась в отдаленные всполохи воздушного боя, во время которого самолетами прибрежной обороны были сбиты три немецких «Юнкерса-88» и один «Дорнье-217». То была последняя попытка немцев помешать вторжению в Италию.

Марлен говорила об увиденном тоном заправского солдата:

— Это мой первый воздушный рейд, но я ни капельки не испугалась. Я наблюдала за происходящим с балкона одного моего знакомого.

Этим знакомым был газетный магнат лорд Бивербрук (и ее страстный поклонник, который, как утверждали, собрал копии всех ее картин). На балконе ее держали за руку представитель Освободительных Сил Франции — танковый командир Жан Габен. Их встреча произошла благодаря счастливому случаю: Габен наткнулся на офицера американской армии Джона Лоджа, который был партнером Марлен по фильму «Красная императрица». Он и сообщил Габену, что Марлен в Оране. Эта неожиданная встреча казалась добрым предзнаменованием на будущее и, несомненно, была романтична. Счастливые, они смотрели на море, звезды и рвущиеся над ночным Средиземноморьем бомбы.

Почти все концерты Марлен проходили по одному сценарию. Ее коллега Джошуа Логан вспоминает:

— Кто-то сказал мне, что я обязательно должен посмотреть представление в тот вечер в опере. Но зал был до отказа набит солдатами в полной боевой выкладке: с оружием, с походными котелками — буквально со всем. А затем из оркестровой ямы донесся какой-то звук и на сцену в своем знаменитом «голом платье» вышла Дитрих. Платье это было все в блесках, но между ними оставалось розовое пространство, и создавалось впечатление, будто блески нашиты на голое тело. Она распростерла руки, и из зала, от этих людей, донесся какой-то звериный рев, не смолкавший минут пять или шесть. Они просто рычали от восторга, и на это нельзя было спокойно смотреть, ведь этот рев исторгался из самой души. А она, казалось, упивалась этим неистовством и просто стояла там, словно воспарив над всем залом.

Марлен внесла в свой номер одно изменение: как дополнение к новой песне появилась старая. Написана она была в 1915 году, еще во время первой мировой войны, но в тридцатые годы была переложена на новую мелодию, написанную нацистским композитором Норбертом Шульце. «Лили Марлен» пользовалась у немецких солдат особой любовью — до тех пор, пока после Сталинграда ее меланхолия по утраченному прошлому не приобрела новое звучание, и Геббельс запретил песню. Все это побудило Марлен включить песню в свой репертуар. Повторился уникальный случай: песня перешла линию фронта, как в конце первой мировой войны это произошло с «Тихой ночью».

«Лили Марлен» — мужская песня, солдатская песня о потаскушке, стоящей под фонарем у казармы (Джон Стейнбек назвал ее самой прекрасной любовной песней всех времен). Она стала песней-перебежчицей и показала умение Марлен преодолевать политические препоны. Она была американкой, но и немкой тоже, и пролитая кровь всегда оставалась для нее трагедией, независимо от того, чья это кровь.

Неожиданная глубина ее убежденности со всей силой проявила себя в Северной Африке. Марлен выступала в радиопередаче для «Радиосети Вооруженных Сил» и должна была исполнять «Лили Марлен». Неожиданно она крикнула в микрофон: «Ребята, не жертвуйте собой! Война — это дерьмо, а Гитлер — идиот!» Ошарашенный диктор, услышав, что она затянула «Лили Марлен» по-немецки, вырвал у нее микрофон и резко напомнил, что трансляция ведется на английском языке — для американских войск.

Песня путешествовала с ней по фронтовым госпиталям. Марлен рассказывала молодому журналисту Лео Лерману:

— Я вхожу в палатку. В ней довольно темно, даже слишком темно, только узкие полоски света врезаются в темноту... поразительная тишина. Медсестра сидит неподвижно. Ряды коек. На них — парни. Одни спят, другие без сознания. У каждой койки шест, на котором висит банка с кровью. Единственный звук — это бульканье крови, а единственный цвет — это цвет крови. Вы стоите и видите, как жизнь в буквальном смысле вливается в жилы этим парням. Вы слышите это. В то, что вам приходится агитировать за эту кровь, что вам приходится вымаливать ее у людей... даже не верится... Я хорошо помню, как в госпиталях эти раненые парни, наделенные ангельской душой, говорили: «Здесь есть несколько нацистов. Им плохо. Пожалуйста, подойдите к ним и поговорите». И я подходила к ним, к этим совсем юным нацистам с застывшими лицами. Они оглядывали меня с ног до головы и спрашивали: «Вы и есть та самая Марлен Дитрих? Настоящая?»

...

Вторжение в Италию началось в конце мая. Марлен прилетела из Алжира в Неаполь, где она вместе с другими артистами дважды в день выступала перед 15-ым и 19-ым соединениями военно-воздушных сил, совершавшими ежедневные вылеты на Сардинию, на Корсику.

Затем она выступала в Анцио с концертом перед союзниками — в два часа дня пела на усеянном осколками пляже, потом пересела в «джип» и вместе с солдатами выехала в Рим.

— Освобождение Вечного Города, — сказала она, — походило на пасхальное шествие, парни бросались сигаретами и шоколадом.

Вышло так, что она сама угодила в руки армейских врачей. Резкая боль в горле, которую ей приходилось терпеть, переросла в пневмонию.

Ее лечили только что открытым пенициллином. Может быть, он и спас ей жизнь. Изобретателю лекарства, сэру Александру Флемингу, в дополнение к военному пайку она посылала корзины яиц, когда выпадала такая возможность. Флеминг, в свою очередь, передал Марлен образец так называемой «оригинальной культуры», с которой он и сделал в 1923 году свое оставшееся тогда незамеченным открытие. Актриса поместила ее в рамочку и позднее повесила на стену у себя дома на Парк-авеню.

Ее первое гастрольное турне (Северная Африка — Сицилия — Корсика — Италия) закончилось неожиданно. Когда Марлен пела для двадцати тысяч союзнических войск, ей подали листок. Она прервала пение и прочитала, что войска союзников высадились в Нормандии. Произошло это 6 июля 1944 года. Начинался день «Д».

Она плакала.

Марлен и ее команда получили распоряжение вернуться в Нью-Йорк. Еще до конца не оправившись от пневмонии, актриса тут же включилась в работу, записывая на немецком языке популярные американские песни, которые транслировались через линию фронта. Таким образом, Марлен столкнулась лоб в лоб с Геббельсом, который вел трансляцию в противоположном направлении. «Лили Марлен» была исполнена любовной тоски. А нацистский министр просвещения и пропаган-

ды предлагал куда более зловредный репертуар. Джаз был запрещен для рядового немца как «вырожденческое искусство». Это, правда, не мешало Геббельсу иметь свой собственный джаз-оркестр. До конца войны радио разносило бодрые звуки свинга аж до самой Южной Америки. Нацистские стихоплеты переписали на свой лад даже такую классику, как песню Коула Портера «Ты совершенство»:

*Ты совершенство,
Ты немецкий летчик,
Ты совершенство,
Ты герой-пулеметчик...*

А песня «Тыводишь меня с ума» приобрела зловещий оттенок:

*Жиды —
Лишь они огни, кто окружал меня,
Кто бодрил меня,
Когда мне без них никак нельзя...*

Слушать вражеские передачи, даже музыку, — значит совершать государственную измену. За это в рейхе полагалась вышка. Песни Марлен предназначались для трансляции на вражескую территорию по радио, а также через громкоговоритель (в ночное время). Такие песни, как «Не упусти любовь» и «Время у меня на руках» скорее располагали к лирическим переживаниям, чем к политике. Сила их воздействия и заключалась, пожалуй, в той «мировой скорби», которой был проникнут голос актрисы: немка по-немецки призналась в любви к немцам.

Она стала родоначальницей новой моды, нарядившись в солдатскую форму цвета хаки и закуривая сигареты от солдатской зажигалки, сделанной из осколков самолета. Лерман нашел ее

«комической в этих клоунских мешковатых штанах, с этим задорным смехом, что обожают ее друзья».

— В американских солдатах есть нечто такое, что не поддается объяснению, — заметила она. — Они такие благородные, они трогательно признательны за что угодно, даже если к ним приезжает киноактриса.

Марлен испытала к ним ответную благодарность. Солдаты творили чудеса: они украшали живыми цветами камуфляжные палатки, просовывая стебли роз в ячейки сетки; они дополняли дорожные указатели стрелами и объявлениями: «Сегодня у нас в гостях Дитрих» (иногда стрела сопровождалась красноречивым наброском ножек с подвязками). Если отключали электричество, то карманные фонарики бойцов заставляли сверкать и переливаться блески ее платья.

— Тогда мы были счастливее, — со вздохом вспоминала Марлен полвека спустя, и в ее голосе звучала суровая и нежная грусть по тем армейским денькам.

— Из всех солдат, с которыми я встречалась, — утверждала Марлен, — пехотинцы были самыми храбрыми. Храбрость понятна, когда ты защищаешь свою родину, — в данном же случае «одинокие парни сражались на чужой земле... потому что им было так приказано... им пулями выбивало глаза, им разносило головы, им разрывало тела, они сгорали заживо. Они принимали боль и физические страдания так, словно сражались и гибли за родную землю. Это-то и делало их самыми смелыми.

Вторая мировая война изменила эту женщину намного сильнее, нежели первая мировая. Богиня

превратилась в возлюбленную из плоти и крови, в мать, сестру, школьную мышку, confidentку, в воплощенную совесть. Она стала частицей истории.

Париж, Город Света, был освобожден де Голлем и Леклерком 25 августа 1944 года. В это время в Нью-Йорке довольно примитивная «Кисмет» притягивала к себе тысячные толпы. Задержавшись в Америке ровно на столько, чтобы заменить Дэнни Томаса на Фредди Лайтнера, Марлен со своей командой снова погрузилась на транспортный самолет, взявший курс на Европу.

Марлен вернулась на войну, в недавно освобожденную Бельгию и Голландию, однако в Германию ей попасть не удалось из-за ожесточенного сопротивления немцев в так называемой «битве на выступе». Победное шествие по Европе к Берлину было приостановлено чудовищной ценой. Ремарк как-то заметил в разговоре с Марлен, что «мужество — это бегство вперед», но ей так и не удалось бежать вперед, к кровавой границе ее родины, и, как враг своих бывших соотечественников, она с особой остротой ощущала страх.

Марлен отправили подальше от фронта, опять в Париж, где она снова встретилась с Хемингуэем и его возлюбленной Мэри Уэлш. Она узнала, что сын Хемингуэя, Джек, был ранен и в октябре 1944 года попал в плен к немцам.

Марлен ворковала с Хемингуэем, пока тот брился. Она присаживалась на край ванны и затягивала «Лили Марлен» или какую-нибудь другую из песен, записанных ею на радио. Хемингуэй тоже пытался подпевать голосом более высоким и слабым, чем у нее.

Они отправились — каждый своей дорогой —

на фронт. Подарок актрисы, который она преподнесла возлюбленным, говорил сам за себя. Хемингуэй нашел его «полезным и прекрасным». Это было двухспальное ложе, которое заменило отдельные кровати в номере Мэри Уэлш.

Марлен постоянно дополняла и приукрашивала свои истории. Однажды после концерта она пригласила к себе в палатку молодого солдата. Парень уже было приготовился отведать «Лили Марлен», но вместо этого получил советы, как избавиться от вшей. Вши были сущей напастью, как и крысы, холод, скудные пайки и встречи с врагами, еще недавно ее соотечественниками.

Марлен отметила свою сорок третью годовщину, выступая перед 99-ой армией. Гитлер перебросил войска, столь нужные ему на восточном фронте, чтобы сдержать наступление союзников, которые уже приближались к самой границе Германии.

Актрисе довелось сполна хлебнуть лиха в те дни и ночи, когда стоял лютый мороз, грозивший обморожениями. Ее руки в свете прожекторов казались синими. Она ночевала в спальном мешке где-нибудь посреди промерзшего поля или в кишшащих крысами развалинах. Она умывалась, мыла голову и стирала белье в снегу, растопленном в собственном шлеме. Она шутила, пела, играла на своей пиле, надевала в холод блески на голое тело, давая людям возможность хотя бы в мечтах вкушать райское блаженство.

По мере того как армия приближалась к Германии, актриса все сильнее рисковала собственной жизнью.

— Я не боюсь умереть, — говорила она генералам. — Но я боюсь попасть в плен.

В хюртгенском лесу генерал Омар Брэдли строго-настрого приказал ей не вылезать на передовую. Марлен не мытьем, так катаньем заставила его отменить приказ, пообещав, что она возьмет себе двух телохранителей, лишь бы только ей было позволено войти в Германию вместе с передовыми частями. Генерал Джордж Паттон подарил ей револьвер с перламутровой рукояткой — точно такой, как у него самого.

— Он небольшой, но весьма эффективный, — сказал он, не оставив никаких сомнений, что имеет в виду самоубийство, если ей будет грозить плен.

«Они обрекут мне голову, закидают меня камнями или, привязав к конскому хвосту, протянут по улицам, — думала она. — Или — что хуже — заставят выступать по радио, заставят говорить то, что вовсе не хочется говорить».

Марлен понятия не имела, что стало с ее матерью и сестрой, но ей было хорошо известно, что происходит в Берлине. Зимой 1944—1945 годов столица подверглась массированным бомбардировкам. Гитлер зарылся у себя в бункере под Вильгельмштрассе и, обезумев, пытался найти в астрологических таблицах ответ на вопрос, как избежать катастрофы или же, если она неизбежна, как ее пережить.

Как одержимая носилась Марлен вдоль линии фронта, выступая то в Бельгии, то во Франции, а иногда вообще неизвестно где, так как фронт не стоял на месте: войска то наступали, то откатывались назад, перегруппировывались, снова продвигались вперед. Неожиданно Марлен оказалась в Германии — сначала в Штольберге, а затем в Ахене. Ее глазам открылась жуткая картина разрушения. Впервые после 1934 года шагнув на родную

землю, Марлен с ледяным нотками в голосе заявила репортеру:

— Как мне кажется, Германия заслужила все то, что сейчас происходит с ней.

Этимися словами актрису попрекали до конца ее дней.

В Ахене она выступала в развалинах кинотеатра перед проходившими через город войсками. Марлен дарила любовь измотанным боями солдатам, получала в подарок вшей, избавлялась от них, исполняла «Лили Марлен», работала переводчицей на заваленных обломками улицах, на раздачах пищи, в госпиталях и презрительно читала в глазах немцев покорную обреченность и нескрываемой восхищение ее самодисциплиной.

— Если бы у них осталось хоть чуточку гордости, они бы меня ненавидели, — заявила она.

Но они, как и полагается законопослушным немцам, беспрекословно ей подчинялись, не веря порой, что воительница в брюках и шлеме — та самая Лола-Лола, на которой были шелковые чулки.

В конце зимы Марлен получила распоряжение вернуться в Париж для лечения обморожений и подхваченного где-то в Арденнах гриппа. В Париже состоялись в марте три представления в довоенном духе.

Марлен и ее приятели Морис Шевалье и Ноэль Кауэрд приняли участие во всех трех концертах. Шевалье исполнил «Мими» (во французской кепке и с американским платочком на шее); Кауэрд спел «Бешеные псы и англичане» и порекомендовал по-человечески обращаться с немцами; Марлен томно ворковала что-то о парнях в задней комнате и о Лили под уличным фонарем, смело

облачившись в «эйзенхауэровскую» куртку и юбку из серебристой ламы, чем сразила даже своего видавшего виды приятеля Кауэрда.

Она принимала от зрителей шампанское и цветы.

Во время танцев Марлен не было отбою от солдат, и она выкрикнула:

— Что вам от меня надо?!

Если верить «Лайф», этот вопрос повлек за собой разнообразные ответы. Марлен остудила их пыл тем, что согласилась подарить каждой союзной державе по поцелую — в «знак доброй воли».

Она рассказывала о том, что 8 мая, рыдая, слушала вместе с Габеном, как де Голль объявил по парижскому радио о том, что все кончено. Габена в тот час с ней не было. В День Победы он вместе с другими французскими солдатами обшаривал руины гитлеровского логова в Берхтесгадене, пытаясь отыскать фельдмаршала Геринга.

Добавим, что и Марлен в Париже тоже не было. Американские оккупационные войска прочесывали южную и западную часть Германии, и Марлен оказалась вместе с ними в Баварии. Она за несколько дней до Дня Победы узнала, где находится Габен. Она умоляла выдать ей разрешение на «братание» с французскими войсками и добились своего.

В самый разгар смотра 2-ой французской танковой дивизии в Ландесбергамлах, проводимого самим де Голлем, как из-под земли появилась Марлен в армейской форме и дешевых туфлях. Она металась вдоль танковых колонн с криком:

— Жан! Жан!

На женский голос, выкрикивающий самое расхожее французское имя, повернулось немало го-

лосов. Марлен подбежала к танку Габена, и ее «крутой парень» и «малыш» вместо приветствия заорал на нее:

— К чертовой матери! Что ты здесь делаешь?!

— Я хочу тебя поцеловать!

Возможно, это совпадение, но когда кончился их поцелуй, кончилась и война.

Странные новости просачивались в расположенный в Мюнхене штаб американской армии. Освобождали узников из концлагерей и лагерей смерти. Марлен сообщили, что одна из узниц в лагере в Бельзее называет себя ее сестрой. Генерал Омар Брэдли дал Марлен свой личный самолет, который доставил ее из Мюнхена на крошечный аэродром Фассберг, туда армейским «джипом» на следующий день после победы ее отвезли.

Заместитель коменданта лагеря капитан британской армии Арнольд Хоруэл находился у себя в кабинете, где когда-то располагался бельзеновский штаб вермахта.

Ему доложили, что его желает видеть некий американский офицер, выдающий себя за личного шофера генерала Омара Брэдли.

— Пусть он войдет, — сказал капитан Хоруэл.

— Это «она», — фыркнул ординарец.

— Пусть «она» войдет, — распорядился капитан.

Хозяин кабинета моментально узнал в шофере генерала Омара Брэдли лицо с экрана, увенчанное армейским шлемом, из-под которого выбивались всклооченные белокурые волосы.

Марлен пояснила, что ее сестра и деверь были обнаружены в Бельзене, и она хотела бы знать, чем она может им помочь. Капитан Хоруэл знал о существовании Элизабет и Георга Виллей.

Супруги Виль, однако, не были ни узниками, ни заложниками, а являлись членами «группы поддержки». Они работали рука об руку с нацистами, заправлявшими в этом лагере смерти. Элизабет и Георг Виль вместе с сыном жили в комфортабельной отдельной квартире, обставленной их собственной мебелью. Георг Виль был офицером Специальных Служб германской армии. По иронии судьбы он обеспечивал развлечения точно так же, как Марлен делала это для союзников. В Бельзене он отвечал за работу вермахтовской столовой и двух кинотеатров.

Освобождение лагеря англичанами было для Вилей в некотором роде подарком судьбы. Оно означало, что война закончена. Однако, как члены «группы поддержки» германской армии, Вилли попали в разряд врагов.

Георг Виль проявил долю гуманизма: в 1943 году он помог знаменитому чешскому актеру Карелу Степанеку спрятался от нацистов в Берлине, а затем бежать в Лондон. Позже он заявлял что именно воздушные налеты вынудили его переселиться с женой и сыном из ставшей опасной столицы в тихую местность на севере. Однако супруги Виль были в Бельзене частью механизма смерти.

Хоруэлл распорядился, чтобы Вилей привели к нему в кабинет. Элизабет была нездорова и позднее провела в госпитале соседнего городка целые два месяца. Сестра Марлен явилась сияя восторгом по поводу долгожданной встречи. На голове у нее, по словам помощника комедианта, сидела «невозможная соломенная шляпка, то и дело съезжавшая на бок».

Хоруэлл пообещал Марлен сделать все что в

его силах, хотя участь Виллей, поскольку они принадлежали к администрации лагеря, решал военный губернатор.

Актриса понимала, какую злую шутку сыграла с ней судьба, сделав родную сестру участницей трагедии. Но она нашла в себе силы пройти этот кошмар до конца. Марлен попросила показать ей бельзеновский лагерь смерти. Хоруэлл избавил ее от этого зрелища, однако, как он грустно писал вечером в письме жене, «привел достаточно примеров, что ей едва не сделалось дурно».

Марлен распрощалась с Хоруэллом, поскольку генералу Брэдли требовался его самолет. Марлен несколько месяцев поддерживала с капитаном связь в надежде, что пресса не докопается до сути деятельности Элизабет. Она подписывала письма: «С любовью — Марлен».

Правда осталась в секрете. Марлен ни разу не обмолвилась об этом случае, хотя в кругу семьи неизменно со злостью отзывалась о своем девере как о «наци». Что касается Элизабет, то Марлен никогда публично не упоминала ее имени — разве только для того, чтобы отрицать ее существование.

От сестры Марлен узнала, что их мать в последний раз видели в Берлине. Возможно, она все еще каким-то чудом окажется там, хотя Кайзералее (улица, на которой она жила) уничтожена во время налетов авиации союзников. Обстоятельства вынудили Марлен повременить с поисками. Она все еще подчинялась армейским приказам и официально несла службу в Баварии. Она продолжала выступать с концертами в местах, знакомых ей по далекому детству. В июле актриса вернулась в Нью-Йорк. Это был ее первый отпуск за год.

Моросил дождь. Ее встречал один лишь Руди. Он увидел свою жену в солдатской форме и армейских ботинках. Беспомощно глядел он как таможенники отбирали у Марлен револьвер с перламутровой рукояткой, подаренный ей генералом Паттоном.

На такси они доехали до отеля «Сент-Реджис», где Руди с ней распрощался. Марлен уговорила портье расплатиться за такси, включая «жуткие чаевые», выцыганила у кассира под расписку уйму денег и вселилась в номер «люкс», где она с шиком приняла у себя солдат, с которыми познакомилась в самолете. Они принимали ванну, а она попросила по телефону подать в номер еду и напитки. Напившись и наевшись до отвала, гости наконец покинули ее.

Марлен позвонила Чарльзу Фельдману в Лос-Анджелес. Ее агент приветствовал героиню-победительницу холодным душем: денег не было. Ни заплатить за такси и номер, ни вернуть долг, взятый под расписку в кассе, ни рассчитаться за обильный ужин Марлен не могла. Денег не было и вообще не предвиделось.

Марлен бросила трубку.

«Я была совершенно выбита из колеи, — вспоминала она позднее. — Я уже привыкла к тому, что сначала я была иностранкой, а затем стала американкой. Теперь же мне пришлось заново приспособливаться к здешней жизни... Я вернулась в Америку, в страну, что не хлебнула военного горя, в страну, которая по-настоящему не ведала даже о том, через что прошли ее парни на далекой чужбине. Моя ненависть к "беззаботной" Америке берет свое начало именно в том времени»

Она проводила четкую разграничительную чер-

ту между теми, кто сквозь войну прошел, и теми, кто не прошел.

— Если вы сквозь это не прошли, то уж лучше помалкивайте.

Она отвечала на письма женщин, писавших ей, что их сыновья или возлюбленные видели ее в Италии, Арденнах и Германии. Вместе с Лин Мейберра она дала в номере отеля «Сент-Реджис» интервью для журнала «Янк», в котором призналась, что «чертовски долго была близка к армии и совершенно разучилась разговаривать с обыкновенными людьми».

Марлен собралась опять съездить в Европу. У нее там не закончились гастроли, а еще там оставался Габен.

В день капитуляции Японии она была в Париже, в концертном зале «Олимпия», где давала нечто вроде своего прифронтового концерта для солдат.

Потом она возвратилась в Германию, где совершила гастрольное турне по американским частям, расквартированным к востоку и к югу от Мюнхена. В Зальцбурге она узнала, что ее кузен Хассо попал в плен к русским, но теперь передан западным союзникам. Она оказалась в Чехословакии, в Пельзене, а затем вернулась в Париж. Впереди у нее была мобилизация из армии, на которую, как ей казалось, в Америке всем наплевать.

В середине сентября из Берлина пришла вест: нашлась ее мать. Она жила в Фриденау, в доме на Фрегештрассе, неподалеку от того места, где родилась Марлен. Марлен тотчас вылетела к ней самолетом, специально принарядившись ради этого события в военную форму. Фотографы запечатле-

ли тот момент, когда на берлинском аэродроме Темпельхоф она подхватила под руку сухонькую старушку Жозефину фон Лош, одетую в деловой костюм с мужским галстуком и небольшую черную шляпу, которую ей то и дело приходилось придерживать рукой, чтобы ее не сдуло.

Марлен поселилась в комнате у своей матери, откуда послала записку своему старому театральному приятелю Хюбси фон Мейринку, который знал ее с двадцатых годов, когда она произвела фурор, появившись на сцене в костюме девушки из варьете. Сейчас он играл в новой постановке «Трехгрошовой оперы», запрещенной нацистами в 1933 году. Марлен передала ему список друзей, которых ей хотелось бы увидеть».

Когда приглашенные гости на велосипедах добрались до дома фрау фон Лош, Марлен там уже не было. До нее дошли известия, что в Чехословакии обнаружилась семья Руди, и Марлен ринулась ее проведать.

В Берлине у Марлен была назначена новая встреча. Она обрушила на своих гостей лавину вопросов, желая узнать их мнение о коллегах, которые остались в Берлине или Вене. Некоторых из них можно простить, других — никогда. Было немало таких, с кем уже не удастся перемолвиться даже словечком: они лежали в братских могилах.

Марлен разливала эрзац-кофе и раздавала американские сигареты и ценные указания.

Но что соотечественники могли ответить этой женщине в американской военной форме, которая каждый вечер пела для завоевателей покоренной Германии со сцены Берлинского «Титания паласт»? Десятилетие, если не больше, нацистская пропаганда говорила о ней как о

«предательнице». Это сделало кофе кислым и табак горьким.

Мать Марлен каким-то образом сохранила семейное дело, несмотря на то, что находилась под недремлющим оком гестапо как «политически неблагонадежная». Время от времени ее вызывали на допросы. Но в конце концов она была вдовой не одного, а двух мужей-военных, а ее племянник и опекун Хассо — немецким офицером. Фельдинговская фирма поставляла обручальные кольца для офицеров вермахта, которые уходили на фронт и поэтому просили о скидке. Но ведь даже у гестаповцев были возлюбленные. Они тоже были не прочь приобрести товар подешевле.

Марлен распрощалась с матерью и уехала во Францию: армия отправила ее читать лекции в Биаррице. Там Марлен получила телеграмму, в которой говорилось, что в ночь на 6 ноября 1945 года Жозефина фон Лош скончалась от сердечного приступа.

Вильмерсдорфская часовня сильно пострадала от бомбежек, поэтому заупокойная служба состоялась прямо на кладбище, где под дождем молили памятники и надгробия. Марлен молча наблюдала, как Жозефину фон Лош опустили в могилу в гробу, сколоченном руками американских солдат из старых школьных парт.

Оборвалась, как позднее призналась сама Марлен, последняя нить, что связывала ее с родиной. Ее мать застала создание немецкого государства, конец монархии, крушение Веймарской республики, падение «Третьего рейха», и всю свою жизнь оставалась независимой духом. Земля и дождь сомкнулись над последним символом детства. В своих мемуарах Марлен признавалась, что плакала,

вспоминая слова стихотворения, которые ее мать поместила на стене в рамочке под стеклом, чтобы дочка училась читать:

*Люби, пока еще любить ты можешь.
Люби, пока еще любить ты рад,
Настанет день, настанет час —
О мертвых слезы будешь лить!*

То были слова, чтобы читать и чтобы скорбеть, и Марлен пронесла их в душе до конца своих дней. Но мать подарила ей и другие слова — для того, чтобы жить. В них не было ни жалости к себе, ни слезливых вздохов.

Она всегда говорила: «Сделай хоть что-нибудь».

XVI

ЖИТЬ ДАЛЬШЕ...

1946 — 1947



ак жить дальше? Такой вопрос возникает в жизни каждого человека. Возник он и в жизни Марлен Дитрих.

— Я рассталась с Голливудом, — заявила она военному корреспонденту. — В любом случае это не лучшее место для житья.

Марлен уже было за сорок, и поэтому, делая такое признание, она знала, о чем говорила.

...

Нам и теперь трудно представить (а ей самой тогда наверняка казалось немыслимым), что в 1945 году (после почти трех десятков пьес и более тридцати картин, после трех лет изматывающих гастролей по гарнизонам, палаткам, грузовикам, «джипам», госпиталям, после «победных» концертов в Париже, Берлине и Зальцбурге) ее карьера была в середине пути. Она стала легендой, а сюжет этой легенды все сильнее закручивался. Кому угодно достигнутое показалось бы достаточным, но только не ей. *Марлен и Дитрих* не были из тех, что довольствуются малым.

У Марлен не было причин возвращаться в Гол-

ливуд. Там ее никто не ждал. Мария вместе с USO* находилась в Италии, следуя по стопам матери, хотя вряд ли (из-за ее веса) бальные туфельки Марлен пришлось бы дочери в пору. Руди и Тамара осели в Нью-Йорке, пытаясь приспособиться к Америке и надвигающейся старости. Джозеф фон Штернберг собирался работать вторым режиссером у Селзника в картине «Дуэль на солнце». Ремарка уже трудно было назвать ее движущей силой, но все-таки он пытался убедить Голливуд, что Марлен должна непременно сняться в экранизации его романа «Триумфальная арка».

Не только Голливуд казался ей негостеприимным, но и вся Америка. Несмотря на многочисленные письма от поклонников и поклонниц, благодарных солдат, их матерей, жен, возлюбленных, Марлен все еще ощущала, что «Америка не желает ничего знать о войне». То была извечная жалоба возвратившегося с войны солдата, который оказался не у дел. Воодушевление сменялось растерянностью.

Привыкнув за долгие годы слушаться указаний Штернберга, Пастернака, Фельдмана, после четких и ясных армейских приказов Марлен ощутила странный паралич воли.

— Я просто не могла играть, потому что никто не говорил мне, что я должна делать, — призналась она.

И тогда ей в голову пришла мысль...

Жан Габен был в Париже. Был Париж и был Жан! В конце 1945 года Габен и Дитрих оказались на экономических баррикадах. Габен называл это время «серым периодом» и с радостью забился под

* USO (United Service Organisations) — объединенные организации обслуживания вооруженных сил (в США).

крылышко к Марлен. «Он больше всего любил, — говорила она, — свернуться калачиком у мамочки на коленях, чтобы его ласкали, ублажали и баловали». Любовь и колыбельные — сами по себе вещи расчудесные, но ведь нужна и работа. Пришлось прибегнуть к помощи Макса Кольпе и Марго Лион и попросить их подыскать фильм на двоих (лишь бы им остаться вместе и на плаву).

Они читали и вели беседы, подыскивали материал и не находили его ни в Клэридже, ни на разбомбленной ферме Габена у Сен-Жамм, где Марлен собственноручно скребла полы. Вернувшись в Париж, она снова скребла полы («Обожаю чистый до блеска пол», — говорила она) и настраивала Габена посещать фешенебельные кафе вроде «Фуке», кино, театры, где можно было подыскать стоящий материал для фильма. Они навещали Нозля Кауэрда, Кольпе, Жана Кокто, Жана Маре. В некотором роде Марлен выскребала и весь Париж.

Кокто находил Марлен «самой восхитительной и самой ужасной» из известных ему женщин. По его мнению, из нее получилась бы идеальная Смерть в его фильме «Орфей», но Марлен нашла эту идею слишком мрачной: с нее было довольно реальных смертей. Кроме того, протеже Кокто Жан Маре вряд ли бы уступил роль Орфея седеющему Габену (тому же перевалило за сорок).

Одна такая вечерняя вылазка в театр свела их с режиссером Марселем Карне и Жаком Превером, поэтом и сценаристом. Эти двое имели на своем счету такой шедевр, как «Дети райка», снятый во время оккупации, но вышедший на экраны уже после освобождения. До войны Габен снялся у Карне и Превера в двух других ставших класси-

кими лентах («Набережная туманов» и «День начинается»), построенных на габеновском образе «культурного героя» (благодаря ренуаровской «Великой иллюзии»). Четверка посетила постановку балета Ролана Пети «Рандеву» на музыку Жозефа Косма. Корне и Превер решили, что из балета Пети получится недурной фильм. Превер тотчас, с пером и бумагой, уединился в Сен-Поль-де-Вансе, и взялся за сценарий. Время от времени Карне с Габеном наведывались на юг, чтобы посмотреть и обсудить, как движется дело. Газетные заголовки «Марлен и Жан» подогрели галльский темперамент и ожидания.

...

Габену целых десять лет принадлежали права на экранизацию романа Пьера-Рене Вольфа «Мар-тэн Руманьяк». Это была избитая провинциальная любовная история, и все, кому Габен предлагал снять фильм, дружно отвергали его затею. А для Габена это была «мечта его жизни».

Между тем шла работа над сценарием, основанном на балете, который теперь назывался «Врата ночи». Превер даже сочинил стихи на некоторые из музыкальных отрывков Косма.

Превер тоже устал от габеновской идеи. Режиссер Корне был раздражен тем, что Габен наотрез отказался сниматься в фильме без Марлен. И режиссер, и сценарист метали громы и молнии, но так и не сумели заставить себя отказаться от тех денежек, которые «неподражаемая» (так они звали Марлен) привлекла за собой из Англии и Америки.

И пусть Габен временами бывал зол, с Марлен в Париже он искрился светом и желал одного:

чтобы она оставалась с ним. Но «твердолобый Габен» (так прозвала его Марлен) увяз со сценарием «Врата ночи» в таких проблемах, о которых Превер и Карне даже не желали слышать.

Действие картины разворачивалось в оккупированной Франции. В ней говорилось о сотрудничестве с захватчиками. Габен и Марлен испытывали вполне понятное опасение. Время еще не рассудило правых и виноватых, и подобные темы больно отзывались в сердцах французов. Марлен заявила (может, это сделал за нее Габен), что не станет сниматься в этом фильме.

Контракт давал актрисе право одобрить или отвергнуть сценарий. Участие в картине Габена не ставилось под сомнение. Независимо от того, будет ли в ней сниматься «неподражаемая», ему был выплачен аванс.

Габен не мог отказаться от участия в картине из-за сценария, но он имел право работать по тому или иному графику. И он воспользовался им, чтобы увильнуть от съемок «Врат ночи», и занялся воплощением в жизнь сценария, от которого все отворачивались — «Мартэн Руманьяк». Габен уговорил приземленного, но зато компетентного Жоржа Лакомба стать режиссером картины, а Марлен, не желавшая покидать Габена, как и он ее, согласилась делать все, что ей скажет режиссер.

То, что Габен, прикарманив деньги, сбежал со съемок «Врат ночи», конечно, всех привело в бешенство. Карне и Превер по старой дружбе не стали валить всю вину на него, а обрушили свой гнев на «неподражаемую».

Рассерженные Карне и Превер, тем не менее, упрямо двигали дело дальше, пригласив на

главную роль Ива Монтана, и все равно это мало что дало. В Париже фильм удостоился язвительного названия «Врата скуки». Песня «Осенние листья» — вот практически все, что осталось от «Врат ночи». Этот фильм ничего не дал новичку Монтану и стал началом заката Карне.

...

Обратившись к работе над лентой «Мартэн Руманьяк», «неподражаемая», разумеется, осталась верна себе. Она, как и прежде, обожала играть *Марлен Дитрих* и самозабвенно позировала перед прессой в обшарпанной киностудии в Сент-Морисе. По ее распоряжению из Америки привезли партию комбинезонов и рабочей одежды, чтобы хоть немного приодеть команду, ходившую в довоенном тряпье. Доставили и продовольствие. Но репортеров больше интересовали ее отношения с Габеном, чем вся эта гуманитарная помощь.

— Но между нами ровным счетом ничего нет! — воскликнула она и положила вишню в рот электрику.

«Марлен флиртует с электриком!» — сообщили на завтра газеты сенсационную новость. Габен прочитал это и призадумался.

— Флиртует?

Кстати, сюжет картины тоже строился на истории неверной потаскушки и ее ревнивого любовника.

— Флиртует?

«Мартэн Руманьяк», между прочим, был не так уж и плох. Возможно, что Марлен не совсем внимательно прочитала сценарий, однако она умела считать страницы и понимала, что главная роль у Габена. Ей же достался не слишком привлекатель-

ный образ сексуально озабоченной *femme fatale* (роковой женщины), которая себе самой же роет могилу.

* * *

Бланш Ферран (Дитрих) в Клервале появилась недавно. Здесь она продает птиц, живет со своим дядюшкой и обделяет свои делишки в «комнате наверху». Злые языки в бистро и барах дружно перебивают косточки ей и ее умопомрачительным нарядам. Но Бланш способна вызвать и более утонченные чувства, например, у влюбленного в нее местного школьного учителя (его играет Даниэль Желен). Под вызывающей внешностью он видит ее добродетель.

Бланш продает своих любовных птичек только парами и одержима одной лишь страстью — свободой, свободой, свободой. Эту страсть чуть позднее она выразит банально, но весьма символично: выпустит на волю всех своих канареек.

Кажется, все в Клервале знают о существовании Бланш, кроме Мартэна Руманьяка (его-то и играет Габен), местного мостостроителя, просто-го, но благородного парня, который встречает ее в местном спортзале. Кровь бешено бьет в висках, и на сцену выходит Судьба.

Руманьяк строит для Бланш простенький сельский домик, где она может наконец остепениться, «принарядившись в соломенную шляпу, занимаясь огородом». Но то и дело появляются гости из прошлого, из ближних и дальних стран. Мартэн вдоволь наслушался домыслов о «комнате наверху» — об этом позаботились злые языки. В припадке гнева он избивает Бланш до потери сознания — как раз в тот момент, когда она сжигала в

камине сувениры своего сомнительного прошлого. Ей надоедает строить из себя уставшую от жизни женщину, однако Мартэн по простоте душевной об этом и не подозревает. Под напором его кулаков Бланш падает без чувств, а дом вспыхивает ярким пламенем. В огне погибает Бланш.

Дело доходит до суда, но Мартэна оправдывают.

«Свободен!» — кричит заголовок местной газеты.

Победу полагается отпраздновать. Все предаются веселью, кроме юного школьного учителя, чье поэтическое чувство справедливости толкает его на отомщение. В разгар праздника он убивает Мартэна тут же, в саду. Руманьяк принимает пулю как избавление от мук совести.

Вещь получилась тяжеловесная, но Лакомб сумел сделать несколько удачных вставок-виньеток с зарисовками провинциальной жизни, а еще в отдельные моменты кажется, будто между главными героями проскакивает искра — намек на их отношения вне съемочной площадки. Марлен играет в настороженной жеманной манере — верный признак того, что ей не хватает уверенности в режиссере. Она полагается на собственное чутье. Справедливо заметил один французский критик:

— Она ни разу не сфальшивила, но и ни разу не была до конца убедительна.

Этот фильм ничуть не хуже других подобных ему дешевок, но все равно это дешевка. Основной визуальный интерес сосредоточен на рюшках и оборках Марлен, которые метко окрестили «предметом зависти любой торговки птицами во Франции».

Когда Габен убивает ее едва ли не на полови-

не картины, то вместе с Марлен повествование лишается своей сердцевины. Габену ничего другого не остается, как кое-как дотянуть действие до конца.

Главный смысл «Мартэна Руманьяка» остался за кадром, где события развивались едва ли не параллельно с сюжетом фильма. Габена трудно назвать таким «избалованным ребеночком» Марлен. Он бывал, по ее собственным словам, «упрямым, чрезвычайно подозрительным и ревнивым». Именно эти качества сделали из него идеального героя для этой ленты. Такие, как он, под ухаживанием понимают не столько любовные записочки, сколько щедрые оплеухи. Марлен лечила свои синяки («Лупцевал он ее еще как!» — вспоминает Кольпе) и упражнялась в приемах бокса, которым в свое время научилась у Хемингуэя. Писатель и его подружка однажды видели, как Марлен одним ударом отправила Габена пахать носом снег.

Однако это лишь сильнее разжигало страсти вместо того, чтобы их остудить. Если Марлен наряжалась и выходила из дому, Габен считал, что она прихорашивается ради любовника. Если же она, наоборот, надевала что-то неброское, то, значит, любовник другой. Если она молча смотрела на кого-то, то что-то скрывала. Если открыто высказывала восхищение (как, например, в случае с Жераром Филиппом или Эдит Пиаф), это означало, что она что-то затеяла и сбивает его с толку.

Надо сказать, что далеко не все было плодом разгоряченного воображения Габена. Неврастеничная красота Жерара Филиппа, его утонченная манера игры разбудили в Марлен материнские чувства. Пиаф же, как отмечает ее биограф Маргарет Кросланд, была для нее «больше чем

любящей подругой», однако их парижские знакомые, те, кто догадывался о сексуальной стороне отношений обеих женщин, тщательно скрывали это от Габена.

Генерал Джеймс Гэвин, отважный парашютист, который во время «битвы на выступе» приземлился буквально у ног Марлен, был не из тех, кого легко выдать за обыкновенного приятеля. Он познакомился с Марлен, когда та, оказавшись в непосредственной близости от бывшей своей родины, где многие считали ее предательницей, переживала самое трудное для себя время. Гэвину еще не было даже сорока, и среди американских генералов он был самым молодым и привлекательным. Марлен условилась встретиться с ним «Монсеньоре». То был знаменитый бар в русском стиле, с цыганскими-скрипачами (именно он послужил прототипом бара в «Триумфальной арке», где Жоан Маду пела томные русские песни). Марлен также сговорилась с Максом Кольпе. Он должен подслушивать их разговор с соседнего столика (как может быть Дитрих «неподражаемой» если рядом нет зрителей?).

Генерал прибыл на свидание. Следом за ним — Марлен. «Зрители» тоже не замедлили появиться, как и цыгане со своими скрипками, исполнявшие для создания соответствующей атмосферы песни из кинофильмов с участием Марлен. Худощавый Гэвин внешне чем-то напоминал Ремарка, особенно глазами, и это обстоятельство сильно забавляло Марлен. Кольпе был уверен, что это не более чем «флирт», хотя, по его признанию, он «несколько затянулся».

Затянулся настолько, что когда о нем каким-то образом стало известно законной генеральше

миссис Гэвин, то у последней возникли веские причины для развода, что она и сделала, причем причиной назвала именно роман мужа с Марлен. Адвокатам Марлен кое-как удалось убрать имя актрисы из искового заявления, однако история обошла весь Париж.

Марлен отнеслась ко всему этому довольно легкомысленно. Позднее она рассказывала Митчеллу Лейзену сильно приукрашенную, комичную историю о том, как в Париже у нее завелся «один генерал», с которым она провела вместе две недели.

— Он хочет на мне жениться, — сказала она Лейзену. — Но какая же из меня армейская жена и что я скажу другим армейским женам?!

Но что она скажет Габену, если тот обо всем пронюхает? Ведь коль уж цыганские скрипачи узнали ее в переполненном баре, а миссис Гэвин разглядела ее через океан, то едва ли Габен оставался в неведении.

Добрых двадцать лет Марлен увертывалась от брака с Габеном и не разводилась с Руди. Габен же хотел жениться и обзавестись детьми. Марлен в свои сорок пять не собиралась снова стать матерью. Отношения с Руди служили ей надежной защитой от каких бы то ни было долговременных обязательств. Но лишь с Габеном она могла оставаться молодой и полной жизненных сил... хотя и под его ревнивым оком.

Нет ни малейшего сомнения в том, что она до безумия была влюблена в него. Ради него она бросила Голливуд, снялась в его фильме. И это несмотря на все скандалы, побои, несмотря на то, что сама увлекалась другими мужчинами.

Марлен сказала Габену: «Жди!» Ее позвал «Парамаунт» и режиссер Митчелл Лейзен. Она взош-

ла на борт, а Габен даже не помахал ей па прощанье рукой с набережной. Он решительно отверг ее.

Согласно легенде (далекой от истины), он больше ни разу не произнес ее имя, но это не так: «неподражаемая» превратилась в «la prussienne» (пруссачку). Марлен привыкла к тому, чтобы теплые чувства можно было разжечь снова, пропустив их, скажем, сквозь «осенние листья». Ей казалось, что и с Габеном возможно нечто подобное. «Ну уж нет, — решил Габен, — этот номер не пройдет, и точка!»

Их роману не страшны были ни разлука, ни война, ни «флирты» Марлен, ни габеновская ревность. Но роман не устоял перед карьерой.

— Я потеряла его точно так же, как теряешь свои идеалы, — довольно туманно заметила она однажды.

Пока монтаж ленты «Мартэн Руманьяк» шел полным ходом, пока сочинялась музыка, Марлен стало ясно, что ее роман с Габеном окончен, причем навсегда. Она уже была в Голливуде, на «Парамаунте». Фельдман принял ее с распростертыми объятиями.

Еще до приезда Марлен на «Парамаунте» начались съемки романтической шпионской картины Митчелла Лейзена, где главный герой чудом избежал смерти от рук нацистов. Он вносит существенный вклад в победу союзнических сил, поскольку добыл немецкий рецепт... отравляющего газа.

Съемки проходили в Южной Калифорнии. На пленку предстояло запечатлеть бегство по горам, которое не раз прерывается крупным планом главных героев. К Марлен приставили дублершу, ко-

торой надо было сломя голову скакать по горам, чтобы у зрителей аж дух захватывало. И дублерша отчаянно карабкалась по скалам, пробиралась по коварным горным тропам, преодолевала не менее коварные горные потоки, переходила бездонные пропасти по бревнышку, специально оставленному там для нее матерью-природой или же реквизиторами — разумеется, и та и другие были на стороне «Парамаунта» и сил союзников.

Марлен, играя венгерскую цыганку — отчаянную и находчивую бродяжку, — настояла на том, чтобы ей разрешили сниматься босиком. Однако ни второй режиссер, ни сам Лейзен не собирались заново переснимать эпизоды только потому, что мисс Дитрих, фигурально выражаясь, топнула каблучком. Марлен заявила, что досконально изучила быт цыганских таборов в окрестностях Парижа (возможно, именно эти цыгане и пиликали на скрипках в «Монсеньоре») и что живущая в ее душе цыганка знает, о чем говорит.

Фельдман и Лейзен считали, что из Марлен получится «самая потрясающая на свете цыганка». В лохмотьях, в каком-то крысином черном парике и галлонами косметики от «Макс фактор», Марлен все еще была способна излучать достаточно мрачноватого блеска, чтобы у Рея Милланда подрагивала верхняя губа. Вдвоем они убедили «Парамаунт», что «существует лишь одна женщина, которая умеет выглядеть шикарно в любом гриме, — это Марлен».

Она вырвалась из Парижа, вернулась в Голливуд и неожиданно ощутила себя свободной, свободной, свободной! Лейзен предоставил работу и недавно разведенной Марии (он назвал ее «блестящей актрисой»). В ее обязанности входило по-

могать матери разучивать диалоги. Считалось, что за время учебы в школе Рейнхардта Мария приобрела венгерский или цыганский акцент. А может, во время фронтовых гастролей по Италии. А может, от знаменитой приятельницы своей матери по имени Талула Бэнкхед — известной своим вспыльчивым нравом цыганки, с которой Мария как-то раз играла в бродвейской постановке по пьесе Филиппа Бари «Идиотская идея», где у Марии была небольшая роль. Возможно, работая с матерью, Мария так и не сумела переделать ее акцент, но зато это помогло преодолеть известную натянутость в их отношениях, а кроме того, дало ей возможность переехать в Нью-Йорк, где Мария нашла себе место преподавателя актерского мастерства в Фордхэмском университете. Цыганка Лидия была не большим отступлением от образа «шикарной Марлен», чем Френчи из картины «Дестри снова в седле».

Исполнителю главной роли, актеру Рею Милланду, Марлен не понравилась, как и он ей, но актрисе хватило здравомыслия помалкивать об этом. Милланд же язык за зубами не держал. Вряд ли Милланд был в восторге от афиш, кричащих: «Дитрих вернулась!» Возможно, он с самого начала осознавал, что ни одна актриса на свете не согласилась бы подвергать себя всяческим унижениям, если бы нутром не чувствовала, что все это когда-нибудь сторицей окупится. Но вернемся к сюжету фильма.

Денистаун, которого играет Милланд, служил в британской разведке и по собственному недосмотру угодил в Германии в лапы гестапо. Но ему и его адъютанту удастся перехитрить гестаповцев. Переодевшись в их униформу, они отправляются

к немецкому профессору-изобретателю за заветной формулой отравляющего газа.

Оставшись один, Денистаун, бродит по Шварцвальду и слышит, как чей-то голос поет песню «Золотые серьги» по-венгерски. Что ж, весьма убедительно. Исполнительница сидит перед костром и помешивает котелок, где варится похлебка из рыбьих голов. Это Лидия, цыганка, каких мало (то есть Дитрих), вдова, скитающаяся по лесам и долам в своей кибитке, босая и в замусоленных юбках.

Она переодевает Денистауна цыганом, закрашивает его лондонскую бледность соком грецкого ореха, прокалывает ему уши, как и полагается человеку ее рода-племени.

В конце концов они оказываются в таборе. Здесь Денистаун должен вызвать на поединок и победить цыганского барона Золтана (его играет Мервин Уай) ради куртки, которую ловкая Лидия в самом начале сняла с Золтана. Денистаун доказывает свою мужественность, и цыгане его принимают. Ему достается и куртка, и сама Лидия.

Вместе с Лидией они оказываются в доме немецкого профессора Кросигка, где в тот момент шла вечеринка с коктейлями в честь кого-то из сильных «Третьего рейха». Они с Лидией разыгрывают сцену предсказания судьбы. Кросигк платит гадалкам купюрой в пять марок, на которой начертана секретная формула. Запутанными тропами Лидия проводит Денистауна к границе, и они прощаются.

История о шпионе, пытающемся раздобыть формулу отравляющего газа, уже была рассказана в 1931 году в ленте «Обесчещенная» с участием Дитрих.

Съемки шли довольно гладко. Если не считать того, что звезды на дух не выносили друг друга.

Марлен упражнялась в игре на цитре, сводя с ума своим стремлением к безупречности, которое проявлялось и на экране. Она снова встретилась с Рейнгольдом Шюнцелем (профессор Кросигк). Двадцать лет назад он был ее партнером по фильму «Мнимый барон», в котором она сыграла инженерю.

Звезды враждовали, а Лейзен, словно судья, пытался развести их по сторонам.

— Милланд поначалу вел себя совершенно по-свински, — вспоминает он впоследствии. — К концу он утомился, но с Марлен они постоянно воевали. Когда мы снимали эпизод, где он впервые встречает ее и ест похлебку, то нам пришлось делать дубль за дублем. Марлен совала себе в рот рыбу голову, обсасывала ее, а затем выплевывала. Наконец, когда я кричал, что хватит, она совала себе в рот палец, чтобы ее вырвало. От этого у Рея все печенки выворачивало наизнанку. Под толком горел небольшой огонь, но чтобы из котелка валил пар, мы клали в него сухой лед. Однажды, когда мы устроили обеденный перерыв, реквизитор по рассеянности забыл погасить огонь. Мы вернулись, и Марлен, увидев, как весело булькает вода в котелке, решила, что это всего лишь сухой лед. Она сунула руку в котелок и тотчас издала душераздирающий вопль. У нее оказался ожог второй степени. Я предложил прекратить съемку, но она даже слышать об этом не хотела. Мы остудили воду, и она совала ошпаренную руку в котелок с сухим льдом.

«Золотые серьги» повсюду удостоились прерывательной улыбочки снобов и тех, кому не хвата-

ло чувства юмора. Кроутер из «Нью-Йорк таймс» стонал:

«Судя по всему, некий необъяснимый самоубийственный импульс подтолкнул "Парамаунт" на создание ленты, в которой приложены все усилия, дабы представить мисс Дитрих в самом невыгодном для нее свете... дабы сделать из нее замызганную оборванку... Нет ничего притягательного или вдохновляющего в том, чтобы взирать на *непогрязаемую* Дитрих, это олицетворение шика, — перемазанную какими-то темными маслянистыми мазюками и скачущую по горам в грязных юбках».

Рядовой зритель млел от восторга. «Золотые серьги» собирали полные залы. Это была пульсирующая смесь драмы и комедии. И сегодня комедия бурлит у самой поверхности, она рвется наружу как в сюжете, так и в мелодиях Виктора Янга.

Лейзен позволил Марлен самостоятельно решать, какое ей нужно освещение и какая косметика. Контролируя освещение, актриса контролировала и объектив кинокамеры и творила с картиной то, что хотела.

В «Золотых серьгах» Марлен не играет в полном смысле этого слова и не рисуется перед зрителями. Это ее работа, но ей от нее весело, и она дает людям возможность от души порадоваться шутке вместе с нею. И то, как она избегает излишнего блеска, только напоминает нам, сколь блистательной была «реальная» Марлен.

XVII

ПРОФИ

1947 – 1950



В начале октября 1947 года корабль «Куин Элизабет» вышел из Саутгемптона и взял курс на Гавр.

На борту судна были вместе Марлен и Руди. Муж все еще не терял надежды в свои пятьдесят лет сделать карьеру кинопродюсера. Сейчас они плыли в Париж, на премьеру «Мартэна Руманьяка». Руди лелеял в душе надежду сделать фильм о довоенной Европе. Он пригласил для этого тех немецких актеров, кому посчастливилось пережить все ужасы войны и нацистского варварства. Главную роль в фильме, разумеется, сыграет его супруга.

Марлен воспользовалась морским путешествием, чтобы немного прийти в себя после нью-йоркского Рождества, а также своего дочери дней рождения. Марлен стукнуло сорок шесть, Марии — двадцать два. Мария познакомилась с театральным дизайнером Уильямом Ривой. Она неожиданно превратилась в миловидную молодую женщину, какой Марлен всегда мечтала видеть свою дочь. Истинной причиной тому был Билл Рива, ради которого и произошло это чудесное превращение.

Парочка назначила для свадьбы громкую дату: четвертое июля, День Независимости.

Марлен твердо решила, что ее артистическое будущее принадлежит Европе. Пока «Куин Элизабет» бросала якорь, Марлен на пресс-конференции расхваливала европейские фильмы и пренебрежительно отозвалась о голливудском конвейере.

— «Золотые серьги» не более чем глупая поделка, в которой главное — дело техники. Следует иметь в виду, — заявила Марлен, — что американские зрители — это на семьдесят процентов дети, и волей-неволей приходится учитывать их уровень.

Сойдя на берег в Гавре, Марлен принялась превозносить французские киностудии. «Французы настолько изобретательны, что даже из устаревшего оборудования извлекают пользу. Освещение и звук у них на много ближе к реальности, чем в студиях с новейшей техникой».

Французский репортер, писавший о восторгах Марлен по поводу допотопной парижской техники, мимоходом заметил, что Дитрих скоро станет бабушкой. Однако все пропустили эту новость мимо ушей. Где это слыхано, чтобы кинозвезда становилась бабушкой?!

«Мартэн Руманьяк» вышел на экраны и приказал долго жить. «О Господи! Да уберите же это!». Так и поступили владельцы кинотеатров. Одну копию отправили в Америку. Целых два года прокатчик Илья Лоперт и так и сяк кромсал ленту, дабы привести ее в соответствие с требованиями морали и благопристойности. Тридцать минут пленки остались валяться на полу монтажной. Фильм вышел на экраны под названием «Комната наверху». Он стал приличным, но остался бездушным.

Так же, как и отношения Марлен с Габеном. Марлен видела его на премьере, но рядом с ней сидел Руди. Что может быть красноречивее этого? Их отношения зашли в тупик. Поговаривали, будто Марлен годами преследовала Габена на парижских улицах и даже сняла квартиру на авеню Ментень, которую держала до конца своих дней только потому, что он жил поблизости. А может, потому, что оттуда было рукой подать до ателье Диора. Габен женился. Марлен примчалась в Париж. Он отказывался ее видеть. Он купил участок под могилу в Нормандии, неподалеку от того места, где родился. Марлен приобрела соседний участок. Габен продал свой. Марлен почернела от горя. А еще она ~~написала~~ их любовную переписку и, когда он умер, называла себя вдовой.

Неуверенная в собственном будущем, Марлен проявляла участие к судьбам других людей. В Париже состоялась премьера ленты Роберто Росселлини «Рим — открытый город», и Марлен тотчас превратилась в горячую поклонницу неореализма. Она тянула друзей посмотреть этот фильм. А когда Росселлини и Анна Маньяни приехали в Париж, чтобы сняться в ленте Кокто «Человеческий голос», Марлен заставила всех, кого знала, засвидетельствовать им свое почтение: и самого Кокто, и Жана Маре, и Эдит Пиаф, и Макса Кольпе. «Рим — открытый город» и «Пайзэ» составляли первые две части послевоенной трилогии Росселлини.

Макс Кольпе работал над сценарием к французским фильмам. Росселлини предложил ему написать сценарий для ленты «Германия, год нуле-

вой», как предполагалось назвать третью часть трилогии. Кольпе подыскал себе секретаршу, готовую работать бесплатно, — Марлен. Она с завидным упорством стучала пальцами по клавишам портативной машинки, ломая при этом ногти, от чего, должно быть, ощущала еще больший неореализм...

Росселлини пригласил в Берлин Кольпе, у которого вся семья погибла в немецких концентрационных лагерях (самого Кольпе интернировали французы). Кольпе поклялся, что никогда больше не вернется в Германию. Марлен уговорила его поехать туда ради фильма и ради собственной карьеры. В Берлине в это время находился старый друг Кольпе — Билл Уайлдер.

Уайлдер был австрийцем. Он начинал как репортер криминальной хроники. После прихода к власти нацистов он уехал из Германии сперва в Париж, а потом в Голливуд. Теперь он вернулся в Берлин, имея на своем счету двух «Оскаров» — за сценарий и режиссуру «Потерянного уик-энда». В Германии он отснял несколько километров пленки для своего фильма, действие которого разворачивается в Берлине. На роль нацистки — певички из ночного клуба — он пригласил Марлен.

Она, удостоенная медали Конгресса за мужество и доблесть, проявленные в годы войны, могла со спокойной совестью играть нацистку. Марлен усердно готовилась к этой роли.

...

Съемки «Зарубежного романа» начались в декабре. Марлен поселилась вместе с четой Уайлдеров. Там они с Биллом не раз, заранее сговорившись, заставляли всю киноколонию удивленно таращить глаза, когда Марлен как бы невзначай

заходила разговор о школьных романах времен Веймарской республики или о том, что «женщины лучше». Там пережили они огромную потерю: умер Эрнст Любич. Уайлдер относился к нему с трепетным благоговением ученика. Марлен также считала Любича своим другом. Любич скончался от сердечного приступа то ли принимая душ, то ли в постели с красивой женщиной.

«Зарубежный роман» был в чем-то схож с любичевской лентой «Быть или не быть». Вышедшая в 1942 году на экраны лента «Быть или не быть» удостоилась таких неллицеприятных эпитетов, как «холодная» и «безвкусная».

У Любича постоянно возникали конфликты по поводу «вкуса». То же самое можно сказать и об Уайлдере.

В фильме «Зарубежный роман» слишком много злорадства по поводу судьбы, постигшей в итоге расу господ. Зрителя как бы пригласили на экскурсию по руинам города, который в годы танго и молодости Уайлдера считался «самым великолепным», самым «динамичным городом на земле». Это тот город, что выпестовал Марлен. Несмотря на все ехидные шуточки, ясно проглядывала ностальгия по утраченным дням, по старому, канувшему в прошлое Берлину.

«Зарубежный роман» доказывал, что Берлин так же властно притягивал к себе Уайлдера, как и композитора Фридриха Холлендера. Тот самозабвенно наигрывает на рояле для Эрики фон Шлютофф (Марлен) в ночном клубе «Лорелея» точно так же, как когда-то это делал в «Голубом ангеле»!

Особенно покорило критиков отношение Уайлдера к Джин Артур. По созданному им про-

тиворечивому пейзажу, в котором перемешаны ностальгия, цинизм и руины, скачет некая несуразная американская провинциалка. Создается впечатление, что режиссер нарочно рисует добропорядочных американцев как круглых олухов. Картина настолько пронизана берлинским духом, что один из рецензентов задался вопросом: «А не снята ли она на УФА?»

В картине звучат песни, написанные Холлендером для Эрики (Марлен). Они вызвали самые ожесточенные споры. Некоторые критики их превозносили, другие не скрывали своего отвращения. Джеймс Эйджи предал их анафеме за «безукоризненность дурного вкуса». И все же они живое, хотя и с гнильцой сердце ^{«всей картины»}. Без этих песен ее просто бы не было.

Благодаря этим песням картина имеет все шансы войти в историю. Она вся пронизана горькой меланхолией, граничащей с сентиментальностью, насколько это возможно у Уайлдера. Эти песни придают «Зарубежному роману» некое скрытое тепло ностальгии, которую были способны до конца ощутить лишь такие старые берлинцы, как Уайлдер и Марлен.

Свои песни Холлендер написал вовсе не для кино, а для клуба «Тингель тангель», этой провалившейся попытке устроить в Голливуде нечто вроде кабаре. Они исполнены тревоги, ранят душу и насмешливо-романтичны. Песня «Черный рынок» тоскует об утраченных идеалах, которых заменила звонкая монета черного рынка с его американскими сигаретами и нейлоновыми чулками.

Марлен поет в одном из своих платьев с блесками — этакая богиня, высмеивающая обратную сторону победы:

*Берите все, что есть у меня:
Честолюбивые планы, убеждения, заводы.
Почему бы и нет?
Пользуйтесь ими на здоровье,
Говорю вам, пользуйтесь,
Ибо это ходовой товар.*

Между прочим, это вальс! Раз-два-три — посреди руин и развалин. Уайдлер обожает сомнительную привлекательность продажности, блеск поражения.

Эта картина полна остроумных выпадов в адрес блюстителей морали, и вообще это отличная комедия о сексуально озабоченном солдате, но главная ее героиня — осколок прошлого Эрика. В картине Марлен достался лучший монолог, где она объясняет конгрессменше Фиби Фрост искусство выживания:

«Все это просто чудовищно, но вы должны понять, что же произошло с нами. Мы все превратились в животных, и единственный сохранившийся у всех нас инстинкт — это инстинкт самосохранения. Возьмите, например, меня, мисс Фрост. Десятки раз я пережила бомбежку, когда вокруг меня все рушилось и летело в тар-тарары (моя страна, мои пожитки, мои убеждения). И тем не менее, каким-то образом я выжила. Месяц за месяцем — в переполненных бомбоубежищах, куда набивались еще пять тысяч таких, как я. Но я выжила. Что, по-вашему, быть женщиной в городе, когда в него ворвались русские? Но я выжила. То был живой ад. А затем я нашла человека и благодаря ему — крышу над головой, работу, еду и... и я не собираюсь его терять».

В конечном итоге выигрывает американка:

офицер достается ей, а Эрика отправляется в трудовой лагерь. Ее сопровождает эскорт из пяти человек. Она до колен поддегивает юбку и со своей знаменитой улыбкой своим знаменитым голосом спрашивает:

— Неужели все еще идет дождь? Так что, если нам на пути встретятся лужи, вам придется меня нести. Идет, ребята?

Это звездный час Эрики; одновременно это салют тем, кто выжил.

Босли Кроутер из «Таймс» нашел картину «отменной развлекательной лентой, которая, однако, не лишена пронизательных и реалистичных моментов».

«Но, — продолжал он, — самая очаровательная роль в картине принадлежит именно Марлен Дитрих, которая играет певичку из немецкого ночного клуба, колдунью, чародейку. Ведь неутомная женственность мисс Дитрих, ее тонкие намеки и полушутливое презрение, ее смелое исполнение "Иллюзии" и "Черного рынка", этих двух бередящих душу мелодий, составляют не только сердцевину романтической притягательности картины, но и ее преходящий цинизм и безошибочную суть».

«Лайф» поместил портрет Марлен на обложке с такими словами: «Блистательная Дитрих в потрясающей голливудской версии берлинского полусвета». Однако многим цинизм картины показался чересчур откровенным. Нанесенные войной раны еще не успели до конца затянуться, еще рано было их обыгрывать в комедии. «Кью» писал о «бессмысленной вульгарности и резкой, по-настоящему смешной карикатуре. Три главных персонажа картины до мозга костей омерзительны и способны лишь на низменные интрижки».

Но больше всех возмущались военные: кто позволил показывать американского солдата как наглого спекулянта и неразборчивого бабника? Американские оккупационные власти запретили картину по всей послевоенной Германии, гневно заклеив ее как грубую, поверхностную, далекую от политического момента, который — нравится вам это или нет — накладывает свой отпечаток и на мир кино. И негоже превращать в дешевую комедию трудности и лишения, что сейчас переживает Берлин. Право, невозможно сделать из дерьма конфетку. «Зарубежный роман» до сих пор не дает покоя многим замечательным критикам.

Героиня Марлен, Эрика фон Шлютофф, — вот кто настоящая звезда этой ленты. Фиби Фрост с ее косами просто не на что было рассчитывать. У Марлен были песни и знаменитые «обнаженные платья». А еще у Марлен была... *Дитрих*.

...

Съемки этого фильма были не такими уж легкими. Актриса Джин Артур была известна своими взбрыками. Ей действовала на нервы привычка Марлен и Уайлдера перебрасываться по-немецки шуточками с Холлендером. Она опасалась, как бы Марлен не сделала с ней того, что она сотворила с Реем Милландом и Рональдом Колменом: заграбастает себе картину и убежит. Артур не терпелось победно вернуться на экран после трехлетнего отсутствия, и, разумеется, непринужденные манеры Марлен и ее озабоченность собственным блеском вряд ли вселяли в нее воодушевление.

Уайлдер разрывался между своим восхищением Артур и раздражением по поводу ее паранойи,

между блеском Марлен и ее бесконечным самолюбованием.

— Ну и лента! — жаловался он Джону Лунду. — Одна дамочка боится лишний раз взглянуть в зеркало, вторую от него не оттянешь!

Марлен жила своей ролью, она паясничала, она строила из себя женщину-вамп и флировала со всем «Парамаунтом». Помощник Уайлдера, Герд Освальд, хорошо запомнил эту атмосферу:

«Марлен всегда сидела возле своей гримерной, словно за столиком уличного кафе, и следила за всем происходящим. Злые языки утверждали, что она готова завести роман с любым, кто только проходил мимо. Я помню парочку мускулистых парней из массовки, которых она просто была готова сожрать».

Джон Лунд, назвавший Марлен «странной смесью сирены и домоседки, изящной, до мозга костей профессионалкой и ужасно забавной», вспоминает, как к ним на съемочную площадку приехал Рэндольф Черчилль. Он до того бесцеремонно начал приударять за Марлен, что жена Уайлдера, не выдержав, запустила в него стаканом вина.

— Да что там Черчилль! — улыбался Лунд, вспоминая этот случай. — У нас на площадке стояла такая атмосфера, будто роман был у всех со всеми.

Однако было известно, что в жизнь Марлен вошел новый мужчина — внук.

...

Джон Майкл Рива появился на свет 19 июля 1948 года, как раз накануне выхода фильма в прокат.

Весть о его рождении поначалу почти ничего не расшевелила в дремлющем сознании женщи-

ны «неопределенного возраста», поскольку Марлен со всей откровенностью дала понять, что появление внука ничуть не ограничит ее романтической свободы от условностей.

В августе портрет Марлен появился на обложке «Лайфа». Его свежесть и ясность, его классическая красота заставляла усомниться в правдивости заголовка «Бабушка Дитрих».

Какое-то время Марлен пыталась поддерживать соответствующий имидж, приличествующий ее новому положению главы трех поколений. Она зачесала свои мягкие локоны назад, уложив их в узел, а мода потребовала вдобавок еще и шиньона. Поэтому когда ее фотографировали Хорет, или же Ирвинг Пенн, или Ричард Эйвдон, или кто-либо еще из знаменитых фотографов в области моды, то Марлен получалась у них даже более современной, чем когда бы то ни было. Ноги теперь отошли на второй план, однако по-прежнему допускались томные веки, манящая улыбка и та симметрия черт, что при правильном освещении дает безупречность скульптурного портрета. Марлен одновременно являла собой последний крик моды и неподвластность последней.

В дневное время она облачалась в специальное платье для няни, купленное поблизости в Блюмингдейле, и катала по Центральному парку коляску с Джоном Майклом Ривой. Часть денег, полученных за «Зарубежный роман», она истратила на покупку дома для своей дочери и зятя, а сама переселилась в отель «Плаза», где жила до тех пор, пока не подыскала квартиру на Парк-авеню.

Дом на Девяносто пятой улице (сегодня он стоит несколько миллионов, и в нем до сих пор оби-

тают родственники Ривы) располагался по соседству с домом актрисы. Долли Хаос, немка по происхождению, и ее муж, карикатурист Эл Хиршфельд, стали близкими друзьями Дитрих и Рива.

Супруг Долли Хаос сделал рисунок: Марлен восседает на крышке рояля. Этот набросок был использован для рекламы фильма. Художник делал зарисовки с нее на протяжении нескольких десятилетий. Их наберется, пожалуй, целый альбом.

Долли Хаос была яростной защитницей Марлен. Ведь ей было известно, сколько любви и ласки дарила бабушка маленькому Джону Майклу, а затем Джону Питеру, а после того Джону Полю и Джону Дэвиду. То был ее квартет «Джонни». Они называли ее «мисси» или «мышкой», она же кликала их по вторым именам, иногда с немецкими нотками (так Поль, например, превращался в Пауля). Хаос вспоминает, как Марлен расхаживала в наряде няни, как сияла гордостью, когда ей «удавалось наподдать как следует этим сорванцам», которые надоедали ее младенцу. «Вот это и есть настоящая Марлен, — горячо доказывает сегодня Хаос. — Но об этой Марлен никто не пишет».

* * *

Разумеется, об это писали. Причем беспрестанно. Наконец даже сама Марлен устала от этого. Правда, пока роль бабушки была для нее в новинку, Марлен с удовольствием ее играла и специально задерживалась в Нью-Йорке, чтобы культивировать этот образ и нянчить младенца.

Став дедушкой, Руди тоже выразил радость по этому поводу, правда на расстоянии. Он жил в небольшой нью-йоркской квартирке с Тамарой, не-

уклонно теряющей душевное равновесие. Ее психическое состояние ничуть не улучшалось от частых аборт (Руди не позволил ей вкусить радость материнства).

Расставшись с Габеном, Марлен не осталась без кавалеров... Ее постоянное присутствие в модных журналах обеспечивал спонсор. То был И.В.А.Пацевич, издатель «Вога», ее светский спутник и крестный отец Джона Майкла Ривы.

Бабушка-картинка из модного журнала или же просто бабушка, Марлен оставалась деловой женщиной. Теперь это нужно было более чем когда-либо. Жить в Нью-Йорке рядом с Марией и внуком, а также с Патом (то есть с Пацевичем) ей помог голос. Начиная с тридцатых годов она время от времени выступала по радио. В 1936 году вместе с Кларком Гейблом они открыли в Голливуде радиотеатр «Люкс», исполнив радиовersion «Морокко» под названием «Легионер и леди». Марлен не раз выступала в радиовersion фильмов, а также принимала участие в радиопостановках и комедиях с такими звездами, как Бинг Кроссби, Орсон Уэллс и позднее с Таллулой Бэнкхел, Перри Комо и другими. Радио позволяло подзаработать для самой себя, для семейства Рива и для Макса Кольпе, который тоже обосновался в Америке (Марлен добилась для него визы и контракта). В конце 1948 года она играла мадам Бовари на открытии «Фордовского театра» на Си-би-эс.

Денег, которые Марлен зарабатывала на радио, было не достаточно для того, чтобы она и ее постоянно увеличивающееся семейство жили так, как ей хотелось.

В начале 1949 года актриса получила несколько сценарных страниц от Альфреда Хичкока. Она

тотчас согласилась. Хичкок тогда сидел на бобах, но зато имел контракт с «Уорнер бразерс» на шесть картин, позволявший ему делать то, что он пожелает. То, что он предложил Марлен, по сути своей было романом под названием «Бегущий человек», который он переименовал в «Страх сцены». Это триллер, действие которого происходит в театре. Тут убийство и смачные сцены. И все это дело рук сомнительных типов от искусства. Самой сомнительной личностью в этой музыкальной комедии была дива по имени Шарлотта Инвуд (то есть Марлен).

В главной роли снялась Джейн Уайман, которая только что удостоилась «Оскара» за ленту «Джонни Белинда». Ей хотелось поскорее убраться из Голливуда, подальше от мрачного бывшего мужа. Имя Уайман шло первой строкой, Марлен — второй.

Марлен с неподражаемым видом держит себя как настоящая *femme fatale* театра, но этого было явно недостаточно. Хичкок был того же мнения. Он решил простейшим способом «утяжелить» ее роль, то есть поступить в духе Билли Уайлдера — позволить ей спеть.

«Жизнь в розовом свете», которую Марлен позаимствовала у своей парижской подружки Эдит Пиаф, легко вписалась в сюжет, а вот со второй песней — важный номер, который предполагалось снимать в театре, — пришлось помучиться. Хичкок поначалу предложил малоизвестную мелодию Карла Портера «Самая ленивая девчонка в городе», написанную в 1926 году, но Марлен песня показалась устаревшей. Отвергли и другие портеровские песни: «Впервые что надо» и «Розу из вторых рук». Марлен убедила Хичкока разжиться песней

лондонского эмигранта Миши Шполянского, который еще в старые берлинские годы сочинил для нее песни для «Это носится в воздухе» и «Два галстука». Из этого тоже ничего не вышло, и Марлен отклонила предложенную Хичкоком песню Огдена Нэша. Нечто под названием «Любовь лирична» было написано просто так, на всякий случай, как проходной номер, но чего-то более значительного так и не удалось найти. Марлен продолжала капризно крутить носом и отказывалась петь «Самую ленивую девчонку в городе». Съёмки уже начали наступать ей на пятки, а петь было нечего... Марлен скрепя сердце согласилась исполнить этот номер. Она в шезлонге лениво потягивается то так, то эдак, настойчиво демонстрируя зрителю ножки. Получился классический номер Дитрих. «Самая ленивая девчонка в городе» вошла в ее репертуар и оставалась там до самого конца. До сих пор можно встретить утверждение, что Портер написал эту песню специально для нее. Столь велико отождествление Марлен с этой песней, что создается впечатление, будто так оно и есть, но в действительности это не так. ...

Для съёмки «Страха сцены» Марлен потребовала — и получила! — Диора. Диор потребовал — и — получил! — упоминание себя в титрах. Марлен же досталась одна из лучших ролей за всю ее кинокарьеру, благодаря которой она — в очередной раз без видимых усилий — подтвердила свое превосходство. А еще она обзавелась новым любовником.

Уайлдинг, высокий, стройный и элегантный, обладал шармом и, как заядлый сердцеед, умел очаровать дам. В «Страхе сцены» Хичкок снял его в роли детектива, идущего по следу Марлен.

В него также влюбляется Ева (ее играет Джейн Уайман).

Марлен было достаточно бросить один взгляд на Уайлдинга — и «самая большая лентяйка в городе» тотчас взялась за работу. Сам Уайлдинг воспринял это спокойно, а вот Джейн Уайман вся извелась. Ведь если она и могла чем похвастаться, то только своим «Оскаром». Марлен же в нарядах от Диора и со своими с песнями обладала тем неотразимым шиком, благодаря которому она недавно в два счета затмила Джин Артур в картине «Зарубежный роман».

— Работая с Джейн, я столкнулся с трудностями, — рассказывает Хичкок. — Переодевшись в горничную, она, по идее, должна была выглядеть серой мышкой. От нее и требовалось сыграть невзрачную служанку. Но каждый раз во время просмотров, увидев себя на экране рядом с Дитрих, она ударялась в слезы. Она была не в силах воспринимать спокойно то, что ее лицо вполне соответствует ее героине, в то время как Дитрих выглядела просто потрясающе. Изю дня в день она (Уайман) пыталась украсить свою внешность и тем самым не сумела создать убедительный образ.

Джейн говорила нечто другое:

— Что ж, Марлен, блистай себе на здоровье.

Она рассказывала: «Марлен — самая замечательная из всех женщин, что мне встречались. Даже когда ей не надо было приходить на съемки, она все равно появлялась в павильоне. Она помогла мне с костюмами, подсказывала кое-что насчет прически и грима и вообще оказывала массу неоценимых услуг».

Ричард Тодд, из которого получился вполне убедительный Джонатан, вспоминает: «Марлен каж-

дый раз, когда поблизости маячил Уайлдинг, начинала кокетничать и строить глазки, но в то же время была внимательна ко всем и помогала сыграть самые трудные эпизоды, которые явно утомляли мистера Хичкока. Он оставался поблизости, но его подход к режиссуре был холодным и схематичным, словно он вообще не заинтересован в картине. И мы снимали эпизод, а он только воспринимал общую схему и обращался в основном к операторам и техникам, полностью игнорируя нас, словно это были не мы, а стадо овец. Возможно, мы слишком тихо блеяли в ответ, но именно Марлен почувствовала необходимость — в буквальном смысле слова — в твердой режиссерской руке и пыталась как-то помочь нам. И если вы спросите меня, кто был режиссером ленты "Страх сцены", я отвечу, что это Марлен Дитрих, по крайней мере в том, что касается игры. Именно у нее имелся театральный дар и опыт, чутье и щедрость души. И пусть с Уайлдингом она держала себя ну совершенно как легкомысленная девчонка, это однако ничуть не отразилось на ее интересе к нам. Когда мы работали в театре "Скала" на Шарлот-стрит с ее номером «Самая ленивая девчонка в городе», то зал был битком набит любопытными статистами, которые наблюдали, как она репетирует на протяжении никак не меньше двух недель. Многие звезды на ее месте наверняка бы потребовали выдворить всех из зала, но Марлен хотелось, чтобы у нее была настоящая аудитория. И так изо дня в день. Затем она отрабатывала номер перед камерами. Она знала, где стоит каждый софит, но все-таки играла не столько для камеры, сколько для зрителей. Когда ее номер был окончен, статисты — все как один — поднялись и устроили ей овацию».

У Марлен так и не наладилось настоящее сотрудничество с Хичкоком.

— Я не познакомилась с ним до конца, — заявила она и даже призналась Джону Расселу Тейлору: — Он пугал меня до потери сознания. Он точно знал, чего ему хотелось (это, между прочим, я ужасно люблю), но я так ни разу не была уверена вполне, что все делаю правильно. После работы он обычно брал нас с собой в ресторан «Каприз» и кормил бифштексами, которые по его заказу доставляли из Нью-Йорка, поскольку считал, что американское мясо лучше английского. Мне же всегда казалось, что этим он выражал удовлетворение нашей работой.

Вряд ли это так. Его недовольство Уайман, которая явно играла не свою роль, бросалось в глаза. О Марлен он сделал весьма меткое замечание:

— Мисс Дитрих — профессионал. Она профессиональная актриса, профессиональный оператор и профессиональный модельер.

Некоторые из критиков сочли это замечание довольно язвительным, но биограф Хичкока, Тейлор, увидел в нем «знак нежных чувств», которые были не чем иным, как «проявлением уважения к профессионализму друг друга».

«Страх сцены», пожалуй, не столько хичкоковское творение, сколько *дитриховское*. Ее игра поражает целостностью и многослойностью. Она естественна и продумана до мельчайших деталей, до тончайших модуляций, словно актриса исполняет ее на своей скрипке.

Величайший артистический дар Марлен (возможно, это и есть определение кинозвезды) заключается в том, что, когда мы видим ее на экране, то верим, что эта лента о ней. А ведь «Страх

сцены» задумывался иначе. Предполагалось, что это будет картина о Еве, но Джейн Уайман так и не сумела выдвинуть себя на передний план. Или Хичкок не захотел ей в этом помочь?

Критик-комментатор Молли Хаскелл совершенно справедливо замечал, что «Марлен Дитрих дает одно из самых величайших представлений в своей карьере», подчеркивая при этом, что весь фильм не столько об убийстве и щекотании нервов, сколько об актерской профессии как таковой. Ведь Шарлотта Инвуд, Джонатан, Ева — все они актеры, которые только тем и занимаются, что играют. Когда выясняется, что вовсе не Инвуд убивала мужа, а это дело рук Джонатана (ради нее), Инвуд размышляет:

— Полагаю, что меня, как ты говоришь, можно было бы назвать соучастницей, — словно она уже взвешивает, каких заголовков удостоится ее имя в газетах и как на это отреагирует суд.

Когда портниха снимает с нее мерку, чтобы шить вдовий наряд, который Шарлотта наденет на похороны своего убитого мужа, она никак не может удержаться и просит сделать вырез платья чуть поглубже.

— Ну хоть немножечко впереди, ну пожалуйста. Нет? Да, пожалуй, лучше не надо, — вздыхает она, но нам-то прекрасно известно, что она получит такой вырез, какой ей надо, потому что это *костюм*.

Какой бы невыносимой ни была Шарлотта, она не лишена человеческих чувств. Переодеваясь после концерта, она благодарит Еву за помощь и даже дает ей немного денег.

И все-таки Шарлотте нет никакого дела до Евы. Она даже не может припомнить ее имя. Однако

она способна на сопереживание, когда речь заходит о сопричастности к убийству. В ней столько элегантно-самоуверенности, что нам ужасно хочется, чтобы ей все сошло с рук, как и Эрике фон Шлютофф.

Хичкок отдает Шарлотте финальную сцену после ареста. В ней чрезмерно ощущается присутствие звезды. Шарлотта находится под арестом, но она остается звездой. Она просит у охранника стул, затем желает закурить, а затем (играя для балкона) спрашивает его имя.

— Мелиш, — говорит он.

— Когда то у меня был пес, — говорит Шарлотта. — Терпеть меня не мог. Он меня укусил, и я приказала его застрелить. Я дарю кому-то свою любовь, а в ответ получаю ненависть и вероломство. Это как пощечина от собственной матери... Вы понимаете, о чем я говорю, Мелиш?

Нам непонятно, кого или что она имеет в виду. Джонатана? Собственного мужа? Еву? Театр? Однако в сказанное актриса вкладывает столько личной убежденности, что мы кожей ощущаем это вероломство, слышим удар материнской ладони. На какие-то доли секунды перед нами приоткрывается целая жизнь, чтобы моментально захлопнуться снова. Это величайшее мастерство: сам певец, а не только его песня.

...

В начале 1950 года картина вышла на экран. Нью-йоркская газета «Санди миррор» писала, что «неизменно блистательная мисс Дитрих, как всегда, захватила себе все лавры».

«Джорнал америкэн» замечал: «Бабуля Дитрих просто источает сексуальность, отчего Джейн Уай-

ман делается похожа на предводительницу герлскаутов».

«Боксоффис» возвещала: «Марлен Дитрих неподвластна времени и теперь кажется даже еще более соблазнительной. Она затмила всех и вся».

Луэлла Парсонс выдала следующее: «Одной только неподвластной времени красоты Марлен достаточно, чтобы зрители ахнули».

Хауэрд Барнс из «Геральд трибюн» признавал: «В "Страхе сцены" главная фигура — несомненно, Дитрих. Она поет свои томные песни и на протяжении всей ленты очаровывает всех окружающих мужчин». Одновременно критик высказывал сожаление, что Хичкок не нашел более основательного материала для ее выходов.

«Голливудский репортер» посчитал картину затянутой, однако «она держится и на протяжении почти двух часов притягивает внимание исключительно благодаря присутствию Марлен Дитрих... в ее самом соблазнительном обличе».

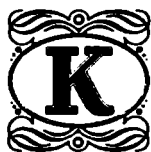
Обозреватель «Таймс» нашел актрису поразительно молодой и прекрасной. «Ее наряды, — писал он, — убивают вас наповал, а томные баллады, которые она слегка не в лад исполняет хрипловатым речетативом, помогают создать слегка язвительный портрет шикарной злодейки из театрального мира».

Мисс Дитрих, как уже отмечал Хичкок, несомненно, была профессионалкой.

XVIII

ЗВЕЗДНОЕ КАЧЕСТВО

1950 — 1952



Кеннет Тайнен как-то раз задал Ноэлю Кауэрду вопрос о том, что такое звездное качество, на что Кауэрд (эта «великолепная старая китайская характерная актриса», как он, бывало, называл себя) ответил:

— Я не знаю, но мне известно, что оно у меня есть.

В менее легкомысленном ключе Андре Мальро тоже попытался дать определение звездного качества. Он для примера привел Дитрих.

«Быть звездой, — писал он, — вовсе не означает играть в фильме какую-нибудь роль. Звезда — это существо, обладающее необходимым минимумом драматического таланта, чье лицо выражает, символизирует и воплощает в себе некий массовый инстинкт. Марлен Дитрих не актриса, как, например, Сара Бернар; она, скорее, мифическая фигура, подобная Фрине*».

Академия кинематографического искусства и

* Фрина — афинская гетера IV в. до н.э. Служила моделью многим художникам. Она была обвинена в безбожии. Фрина сняла перед судьями свои одежды, поразила их своей красотой и была оправдана.

науки посматривала свысока на свою Фрину (еще одна Афродита, поднимающаяся из морских глубин). Уж в чем, а в звездном качестве там разбирались и никогда не обращали особого внимания на Марлен. Лишь однажды — в случае с «Морокко» — выдвинули ее в качестве соискательницы, но на этом дело и закончилось. Те, кто голосовал в киноакадемии, были невысокого мнения о ней: все героини Марлен представлялись им одним и тем же лицом.

Награду давали то Джинджер Роджерс за «Китти Фойль», то Джоан Кроуфорд за «Милдред Пирерс», то Лоретте Янг за «Дочь фермера», то Джоан Фонтейн за «Подозрение», то Мари Дресслер за «Мин и Билл». Кстати, последняя оказалась счастливой соперницей Марлен в тот единственный раз, когда Дитрих была соискательницей.

В конце концов Марлен Дитрих оказалась более жизнестойкой, чем созданные ею образы. Казалось, все эти знаки признания были совершенно ей безразличны. Лишь в более поздние годы она позволила себе язвительные замечания в адрес киноакадемии, игнорировать которую научил ее Джозеф фон Штернберг. Он тоже не удостоился ни одной награды.

В то время церемоний вручения наград еще не показывали по телевидению. Это пышное и шумное представление происходило в «Пантейджес тизтр» на Голливудском бульваре. Марлен попросили вручить второстепенную в те годы награду за лучший иностранный фильм. Начала она с того, что расспросила всех портных, в чем собираются явиться на празднество остальные раздатчики призов. Как оказалось, почти все решили по-

корить публику фонтаном кисеи и пышными черными платьями.

— Значит, маме лучше явиться в чем-то прилегающем, — решила Марлен, — миленьком, прилегающем и черном.

Марлен будет напоминать гладкий обсидиановый наконечник, направленный прямо в сердце этому саду кисейных барышень. Она продумала, с какой стороны сцены войдет, чтобы разрез юбки позволил публике увидеть знаменитые ножки, пока их обладательница будет шагать по сцене неповторимой «дитриховской походкой».

Награды Марлен не получила, зато удостоилась бурной овации, которая всем дала понять, что же такое звездное качество. Марлен в некотором роде была сама себе «Оскар».

* * *

Спустя несколько недель она во второй раз стала бабушкой. Радость Марлен омрачили возгласы прессы насчет самой шикарной бабушки в мире. Они были неуместны и потому, что ее новый кавалер Майкл Уайлдинг был на тридцать лет моложе.

Однако новое сердечное увлечение не оторвало Марлен от Нью-Йорка и новорожденного Джона Питера Ривы.

Как только второй младенец появился на свет (темненький, в отцовскую породу), Мария вернулась к работе с посвежевшим лицом, постройневшей фигурой и сценическим псевдонимом, который был слишком хорош, чтобы казаться ее настоящим именем, — Мария Рива).

Марлен же, как заправская няня, меняла под-

гузники и катала младенцев по Центральному парку, дабы Мария могла заново начать свою карьеру. Мария получила работу на первой телевизионной студии Си-би-эс.

Итак, Мария устроилась, а Марлен уехала в Париж, чтобы подобрать гардероб для своей очередной картины. Ей предстояло возвратиться в Лондон, к Уайлдингу, на студию в Денхэме, где пятнадцать лет назад она снялась в «Рыцаре без лат».

Марлен должна была на сей раз создать на экране образ кинозвезды — единственный случай в ее творческой работе. Не теряя времени, она направилась в парижский дом моды «Бальмэн», чтобы обзавестись подходящими кинозвезде нарядами. Директриса «Бальмэн» Жанетт Спанье была большой охотницей до знаменитостей и отлично знала, как потрафить подобным клиентам. Кинозвезда, оценивающим взглядом окинув свое отражение в зеркале, наряженное в норковую накидку за 4 тысячи фунтов, хладнокровно произнесла:

— Да, не ахти.

Спанье щелкнула своими профессиональными пальцами — и в примерочную принесли самую длинную, самую дорогую норковую шубу.

— Вот это я возьму.

Добавив к накидке и шубе, чтобы им не было скучно, еще и норковую шапку, Марлен обернула их поверх нескольких платьев от Диора, взяла с туалетного столика пригоршню бриллиантов и отбыла в Лондон к Майклу Уайлдингу. Кроме того, ее поджидали Джимми Стюарт и лента «Небесное шоссе».

То был фильм, поставленный по роману Не-

вила Шута, по профессии аэроинженера. Картина «Небесное шоссе» кажется нам сейчас удивительно провидческой и безнадежно устаревшей. В ней повествуется о некоем Теодоре Хани (его играет Стюарт), ученом, который обнаружил усталость металла. Но от ученого в мире бизнеса все высокомерно отмахиваются.

Стюарт играет не вполне по-английски, но зато весьма эксцентрично. Мистер Хани — забывчивый ученый и вдовец. Он суетлив, неуклюж и не видит вокруг себя ничего, кроме работы. Его держит в руках серьезная и рассудительная одиннадцатилетняя дочь Элспет (Джанетт Скотт).

Кинозвезда Марлен сделает из него человека.

Хотя он работает с самолетами, сам он еще ни разу не летал. Но уже в самом начале фильма мы видим его садящимся в самолет. В салоне с ним летит Моника Тисдейл, которая в свое время была любимейшей кинозвездой его покойной жены. Мистер Хани будит сонную, укутанную в меха Моннику Тисдейл, предупреждает ее о грозящей им катастрофе, советует ей «пойти в мужской туалет и сесть там на полу». Это самое надежное место, если самолет начнет разваливаться. Они изливают друг другу душу, а их летающий гроб продолжает свой полет, вовсе не желая разваливаться в воздухе. Моника Тисдейл приподнимает свою увенчанную норковой шапкой голову с плеча ученого, где та покоилась на протяжении почти всего полета, и трезво замечает:

— По-моему, вы умножили там, где надо было поделить.

Самолет делает посадку в Гандере, а министерство воздушного транспорта тем временем решает, что делать с этим чокнутым Хани, который

подстроит какую-нибудь пакость, лишь бы только не дать самолету продолжить свой полет. Моника Тисдейл заявляет, что «этот смешной человек храбр, великодушен и, главное, отвечает за свои поступки». Вернувшись в Лондон, она обращается к знаменитому адвокату (сверкающему бриллиантовыми запонками), чтобы тот защитил Хани перед британской авиацией.

Мистера Хани в конечном итоге оправдывают (оказывается, он забыл рассчитать температуру воздуха).

«Небесное шоссе» — милая, очаровательная лента, совершенно незаслуженно забытая. Ее режиссером был Генри Костер, который до этого работал со Стюартом в картине «Харви». Костер когда-то знал Марлен, еще в Берлине (тогда его звали Герман Костерлиц). Впоследствии Джо Пастернак переманил его в Голливуд, на студию «Юниверсал». Там Костерлиц изменил свое имя и снимал знаменитые мюзиклы с участием Дины Дурбин.

Стюарт по-дружески раздавал интервью, в которых говорил, что «за красотой Марлен скрывается отзывчивое сердце и душевная теплота» и что «физически она обладает на экране такой притягательностью, которая вот-вот готова сокрушить и раздавить вас». Стюарт упомянул также «ее зрелое восприятие жизни», вспомнив о делах минувших дней, а еще отметил ее мастерство как актрисы:

— Даже самый незначительный жест несет у нее смысловую нагрузку.

Уайлдинг тем временем источал внимание и обожание. Он проводил время в «люксе» Марлен в отеле «Клэридж», однако Марлен с головой ушла

в работу, и Уайлдинг, который в ту пору был кумиром девочек-подростков, предавался развлечениям, очаровывая своих старых и новых подружек. Среди новых была миссис Никки Хилтон (правда, в промежутках между замужествами, она более известна как Элизабет Тейлор), которой было девятнадцать.

Марлен же стукнуло сорок девять. В самую рань она приезжала в Денхэм, чтобы налепить пластырь, натянуть парик, надеть костюм и наложить грим. Марлен всегда держала при себе свеженарезанные ломтики лимона, которые она откусывала перед каждым дублем (лимонная кислота обладает вяжущим эффектом, отчего мышцы рта и щек напрягаются и дикция становится ясной и отчетливой).

Во время работы над фильмом она обратила свое внимание на юную Джанетт Скотт. Ее мать была знаменитой актрисой мюзик-холла, и Джанетт уже успела сыграть немало ролей, но это все не значило, что она умела держать себя перед камерой.

— Тебе самой придется позаботиться о себе, — наставляла ее Марлен. — Найди удачную подсветку. Откинь голову немного назад, чтобы свет падал тебе на скулы. Немного покачайся на пятках, чтобы луч упал тебе в глаза и они заискрились бы... Нет, нет, теперь качнись вперед на носках — и ты потеряла свет! Никто не разглядит твоих глаз, если ты не найдешь этого луча.

Сама Скотт вспоминает: «Она попросила оператора Джорджа Периналя, чтобы тот позволил мне взглянуть в видоискатель, а также научила меня спрашивать о линзах, чтобы знать, каких размеров я в кадре, чтобы я могла приспособить

размах моих жестов к размеру изображения. Она сводила меня в монтажную и объяснила мне, как делается монтаж. Мы также побродили с ней по реквизитной. Она рассказала мне о действии ломтиков лимона, а еще подчеркнула, как важно правильно одеваться — не только на экране, но и в жизни. Я сияла от радости. Мне казалось счастьем убежать от всех этих наставников, но поскольку я уже успела поработать на съемочной площадке, то понимала, что мне представилась редчайшая возможность получить азы технической стороны актерского мастерства на съемочной площадке от одной из самых великих кинозвезд. Она не учила меня звездному блеску — она учила меня серьезно относиться к профессии».

Так получилось, что Джанетт Скотт исполнилось одиннадцать во время съемок, и Марлен организовала праздник прямо на съемочной площадке.

...

Все критики, словно сговорившись, воздавали хвалу Марлен, будто в картине не было никакой Моники Тисдейл. Отис Гернсей из «Геральд трибюн» отмечал, что «мисс Дитрих является нам в той хрипловатой, шикарной роли, которую она знает лучше всего, и нам нравится снова лицезреть ее на экране». «Тайм энд тайд» замечал, что Дитрих — по-философски настроенная кинозвезда...

Кэмпбелл Диксон из «Дейли телеграф» воздала хвалу игре, хотя в действительности — самой актрисе:

«Марлен Дитрих остается на высоте. Ни морщинки, ни пятнышка, ни полноты, ни худобы в этом точеном лице. Трудно поверить, что двадцать

два года минуло с того времени, как никому не известная актриса очаровала всех нас в "Голубом ангеле"».

...

Действительно, Марлен было не занимать звездного качества. Но таковое имелось и у Юла Бриннера. Он это ежевечерне подтверждал на сцене театра Святого Якова в роли короля Сиамы. И его звездность утешала Марлен после того, как Майкл Уайлдинг проявил совершенно необъяснимый интерес к Элизабет Тейлор. У Марлен состоялся в Нью-Йорке разговор с бывшим продюсером Уайлдинга, Гербертом Уилкоксом, во время которого она воскликнула:

— Ну что есть у этой Тейлор такого, чего нет у меня?!

Уилкокс нашел Марлен «чувственной и волнующей... самой женственной из женщин», однако был слишком галантен, чтобы в ответе упомянуть Юла.

Юл Бриннер развеял все ее грусти и печали. Он стал сенсацией на Бродвее, и его не особо тревожило то обстоятельство, что он «ухаживал за женщиной, которой восхищался с детства», как вспоминал его сын Рок (мальчику случалось находиться в гримерной, когда там, подобно богине из моря, появлялась Марлен).

— Она была, — делится впечатлениями юный Бриннер, — самой решительной, самой страстной и самой властной любовницей [отца], и ее меньше всего на свете заботило, что скажут другие. Вот почему эту сторону их романа Юл вынужден был взять на себя: он тайком снял небольшую мансарду, исключительно для романтических свиданий

и, главным образом, для того, чтобы проводить там ночи с Марлен.

Марлен жила в небольшой квартирке на Парк-авеню. Она увешала стены зеркалами «для того, чтобы казалось просторней» и она могла получше разглядеть Юла. Когда друзья в шутку прозвали ее гнездышко «крошечным Голливудом», Марлен холодно заметила:

— А чем вам не угодил Голливуд?

Она повесила на стену Вламинка, Сислея и Ренуара. А по соседству поместила «скульптуру пенициллина» подаренную ей сэром Флемингом, грамоту о присуждении ей медали Славы, а на кофейный столик, заваленный книгами, поставила фотографию Хемингуэя в серебряной рамочке, подписанную ей на память: «С любовью. Папа».

Короткие рассказы, вышедшие из-под ее пера, были упрятаны с глаз подальше. Правда, Дороти Паркер «с дрожью в коленках» согласилась на них взглянуть и потом призналась Джону О'Харе, что у нее от сердца отлегло, когда рассказы оказались далеко не плохими. Коллекция табличек с ее именем с дверей гримерных, которую Марлен повсюду возила с собой, тоже оказалась упрятанной.

В 1951 году она вдохновила создателей на последний истинно звездный фильм «Ранчо, пользующееся дурной славой». Режиссер Фриц Ланг признался, что лента была задумана специально для Марлен Дитрих.

— Когда-то я был готов носить ее на руках, — говорил он Питеру Богдановичу.

В Берлине они друг друга еще не нашли. В ту пору Ланг был уже известным режиссером, а Марлен все еще пиликала на скрипке в оркестровой яме. Они познакомились в Париже в 1933 году,

когда Ланг снимал «Лилиом» с Шарлем Буайе. В Голливуде у них с Марлен был короткий роман, который закончился после того, когда Марлен сняла трубку с прикроватного телефона и назначила свидание кому-то еще. Они остались друзьями отчасти потому, что Ланг был единственным старым берлинцем в Голливуде, пока там не появился Билли Уайлдер, с которым Марлен обожала болтать по-немецки. Она наслаждалась непереводаемыми шутками.

Сценарий картины Ланг сочинил вместе с Дэниэлем Пэрадешем. Это был вестерн о «ненависти, убийстве и мести» — так говорится в песне «Легенда о счастливчике Чаке», которая звучит на протяжении всей картины. «Ранчо» — фильм о Марлен, о «шикарной девчонке». Что касается убийства и мщения, здесь речь идет о добропорядочном скотоводе Верне (его сыграл Артур Кеннеди), который идет по следу убийцы своей невесты. Этот негодяй не только изнасиловал ее и убил, но и украл подаренную Верном брошь. Верн обнаруживает ее на Марлен, которая содержит притон для разбойников. Расположено это логово на ранчо, пользующемся дурной славой.

Фриц Ланг получил признание за свои ранние работы, сделанные еще в Германии: «Сага о Нибелунгах», «Метрополис», «Доктор Мабузе» и первый звуковой фильм «М» с Питером Лорром в роли ребенка-убийцы. Однако ему всегда не хватало утонченности и недосказанности. Он имел привычку делать пять кадров там, где хватило бы одного. Зато и неизменно бывал точен, прямолинеен и холоден.

В Америке Ланг так и не стал кумиром, как то было в Берлине, однако снял несколько вполне до-

бrotных жанровых лент, среди которых «Алая улица» и «Женщина в окне». Ланг по праву считается отцом психологического вестерна, но как режиссер он был самодуром и тираном, не терпящим ни слова против.

То, что имя Марлен первым стояло в титрах «Ранчо», предполагало увлекательное продолжение ленты «Дестри снова в седле». Здесь мы как бы снова встречаем Френчи. Эта лента положила начало моде снимать вестерны с участием кинозвезд не первой молодости.

— Марлен не могла примириться с мыслью, что ей предстоит с достоинством перейти в другую возрастную категорию, — говорил Ланг. — Она становилась все моложе и моложе, пока в один прекрасный момент все это не стало окончательно безнадежным.

Несмотря на былую дружбу, Марлен и Ланг поссорились и возненавидели друг друга, перестав разговаривать. Это было столкновение двух старых берлинцев, причем Мерлин неизменно ссылалась на бывшие триумфы Джозефа фон Штернберга, а Ланг в пику ей вспоминал триумф Лани.

В ее глазах он был «просто ужас», и все из-за его привычки делать липкой лентой разметку на съемочной площадке, чтобы актеры соизмеряли с ней свои движения (причем он делал это сам, а расстояние измерял шагами, хотя ноги-то у всех разные).

«Бывало он вопил: "Сделайте это снова!" — вспоминала Марлен, — с такой садистской требовательностью, которой позавидовал бы сам Гитлер».

Его «тевтонская самонадеянность» казалась ей «чистейшей воды дилетанством». Это звучало до-

вольно странно, поскольку исходило из уст той, которая прошла суровую школу у Штернберга. Но и другие участники съемок говорили, что Ланг просто невыносим.

Оператор Хэл Мор, который в свое время снимал «Дестри», пытался уйти из съемочной группы «Ранчо», поскольку «не желал терпеть оскорбления». По его словам, он искренне уважал Марлен «как актрису», «как профессионала». Когда Марлен спросила его, почему в «Ранчо» она не столь хороша, как когда-то в «Дестри», Мор ответил:

— Но ведь я постарел на десять лет.

Артур Кеннеди, снимавшийся в роли Верна, считал, что Ланг обращался с ними с «доброжелательностью испорченного аристократа». Кеннеди нашел Марлен «замечательной женщиной и большим знатоком самых разных сторон жизни, включая секс». Кстати, последний она обсуждала во всеуслышание и с изрядной долей юмора.

Как актер, прошедший неплохую театральную школу, Кеннеди замечал: «Она обладает поразительной техничностью, но однако ей не хватает спонтанности. Назревал конфликт, и однажды на съемочной площадке произошло нечто такое, что в наших глазах выглядело не иначе как намеренная попытка ее унижить. Марлен смеялась. Предполагалось, что она должна продемонстрировать свой житейский юмор — или что там еще — в этом притоне изгоев, в котором, по сути дела, находимся все мы. Я же таращился на ее декольте, на две ее потрясающие сисищи. Марлен смеялась вполне в характере, но Фриц сидел словно воды в рот набрав. Откинув ее ледяным взглядом, он молча дал сигнал оператору, и тот приготовился снимать новый дубль. Актеры и статисты отступили назад,

за эти чертовы линии, проведенные по полу при помощи липкой ленты. Ланг снова крикнул: «Камера!» — а Марлен засмеялась (вернее, сделала попытку). Смех получился натужный; в нем не было ни волнения, ни музыки, ни удивления — ничего в этом роде. Она засмеялась снова. Получилось что-то жалкое, что-то вроде слабого гоготания. Ланг же продолжал смотреть на нее в упор, и эта сцена повторялась до бесконечности».

«Смех — коварная штука, — поясняет Кеннеди. — Это самая трудная вещь из того, что приходится делать актеру... Он требует спокойствия, расслабленности и полной уверенности в себе. Марлен, пожалуй, — самая самоуверенная актриса, которую я когда-либо встречал, но в присутствии Ланга Марлен никак не могла расслабиться. Куда только девалась ее самоуверенность! Она словно окаменела и вымучивала нечто такое, что должно было означать смех, но скорее напоминало хрип. Ланг все сидел блестя своими напмаженными волосами и с высокомерной застывшей миной, выгнув дугою брови. О господи! Я был готов сквозь землю провалиться! И вот так тянулся день, камера крутила пленку, а продюсер весь взмок от напряжения, ожидая, когда же Марлен рассмеется как положено, а я все таращился на ее потрясающий бюст, которым она так гордилась, и думал: "А не могу ли я ей чем-нибудь помочь, чтобы она наконец выжала из себя этот чертов смех?" Но ее диафрагму словно парализовало. Ее всю парализовало. А Ланг сидел окаменело, уставясь на нее, как змея. И что вообще могло парализовать Марлен — эту прекрасную, соблазнительную женщину, профессионалку до кончиков ногтей, эту звезду? Фриц Ланг — вот что!»

В картине это напряжение не так уж заметно. Скорей всего, в ней заметна дешевка. Так или иначе, это была сверхдешевая лента. Гонорар Марлен составлял лишь 40 тысяч долларов — таких грошей за главную роль она не получала со времен «Голубого ангела».

Навредили картине и декорации. Все эти разрисованные задники лишь отдаленно напоминали настоящий пейзаж, но заменить его не могли.

Но Марлен опять попала на обложки «Луна» и «Лайф». Появилось несколько положительных отзывов. По мнению «Варайети», «мисс Дитрих неизменно поражает зрителя своей томной привлекательностью, а вся картина дает нам прекрасную возможность немного расслабиться». По мнению журнала «Тайм», «Марлен поет хрипловатым голосом, лениво закидывает ногу и источает чувственность», однако «Ньюсуик» отмечал, что «личные страсти картины бушуют под явственный аккомпанемент техники».

Взаимные обиды ощущались и по окончании съемок. Ланг, как и Марлен, открыто высказывал свое неудовольствие. Лишь перед смертью пересмотрел он критическое отношение к кинозвезде.

Когда Эйспер завершала работу над своей книгой о Ланге (тот знал, что Эйспер терпеть не может Марлен), режиссер взмолился:

— Прошу вас, опустите все сделанные походя замечания в адрес Марлен... Почему? Коль я не мог «управиться» с ней, это означает лишь то, что я был из рук вон плохим режиссером. А еще убедите то, что она говорит о Штернберге. Это всего лишь глупые домыслы. Прошу вас, очень прошу.

Итак, Ланг сменил гнев на милость, а Марлен, видимо, ничего об этом не знала и до конца своих дней продолжала горячо его клеймить. Правда, «Ранчо» не создавало впечатления, будто звезда Марлен клонится к закату. И хотя картина не приносила кассовых сборов, «Лайф» помещал фото Марлен на обложку, превознося *Дитрих*. Хемингуэй тоже внес в ее прославление свой вклад, написав очерк «Дань уважения Маме от Папаши Хемингуэя».

Как бы там ни было, а Марлен пришлось ждать четыре года нового приглашения сняться в кино. Ее антипатия к Лангу, возможно, возникла потому, что он единственный, кто видел в ней «трагическую фигуру».

— Марлен когда-то призналась мне, — вспоминал Ланг, — что ей всегда хотелось быть хоть чуточку несчастной. Эта строчка из ее песни. Она не ахти какая актриса. Это ни для кого не секрет. Но она постоянно играет. Наверное, она уже и не помнит, какая на самом деле. Если в комнату, где она совершенно одна, случайно забредет кошка, Марлен тотчас начнет играть. Если берет внука на прогулку в Центральный парк и ее неожиданно кто-то заметит, актриса тотчас устлавает настоящее представление. Раньше Марлен играла в образцовую мать — теперь играет в образцовую бабушку. Вся ее жизнь — это нескончаемая иллюзия. Дитрих искренне верит, что она самая красивая и шикарная женщина в мире. Зрители купились на ее собственное видение самой себя. Именно это обстоятельство делает ее трагической фигурой. После всех бесчисленных романов Марлен совершенно одинока, возможно, потому, что никогда не была довольна тем, что имела. Если кого-то люби-

ла, то отдавала всю себя до конца, но при этом оглядывалась по сторонам: а не появится ли кто-то еще? В этом заключается величайшая трагедия ее жизни. Возможно, Марлен всю жизнь пытается себе доказать, что коль один мужчина влюбился в нее, то должен быть и следующий. По-своему она оставалась верна своим возлюбленным. Как мне кажется, Марлен предала лишь одного человека — Штернберга. Он ее создал, и это творение уничтожило своего творца.

Одинокой Марлен назвать было нельзя. Любowników, подобных Бриннеру и Уаймену, подобных самому Лангу, она могла менять как перчатки, но вот Руди, Мария, внуки — это была ее семья, причем навсегда. Ланг не мог или не хотел отделить Марлен Дитрих от *Марлен Дитрих* и поэтому подозревал, что и ей это не под силу. На самом же деле они слились и стали неразделимы.

...

«Ранчо, пользующееся дурной славой» в конце весны 1952 года вышло на экран. Марлен приняла участие в рекламном турне по стране. Она выступала в кинотеатрах, получая по 5 тысяч долларов в день за то, что выходила на сцену в вечернем платье или коротеньких шортах, исполняя песню «Отойдите, молодой человек», которую Кен Дерби написал специально для этой картины. Мел Феррер сопровождал ее в качестве конферансье, и Марлен опять испытала тот самый страх сцены, который она узнала тридцать лет назад в Берлине.

— Если в зале не начнут свистеть, — призналась она Ферреру, — я пропала.

Но в зале засвистели. И Марлен рассмеялась, ощутив уверенность в своих силах. Зрителей ин-

тересовала не картина — их интересовала сама Марлен. И уж коль ей удалось произвести фурор в Чикаго, то, возможно, ее карьера не окажется «лишь несколькими коробками целлулоида, выброшенными в один прекрасный день на свалку». Может быть, рано было делать из нее «трагическую фигуру»?



ЛЕГЕНДА

XIX

СОЛО

1952 — 1954



Хемингуэй не видел в Дитрих ничего трагического. В своем очерке для журнала «Лайф» он писал, что Марлен, «лучше, чем кто-либо другой, знает, что такое любовь». Папаша писал также, что Марлен была не только «отважна, прекрасна, преданна, добра и великодушна», но совершала свои поступки, «двигаясь своими собственными правилами поведения, исходя из своих собственных нравственных мерок, причем ее заповеди были ничуть не менее строги, чем оригинальные десять». Хемингуэй воздал дань «ее прекрасному телу» и «вневременной красоте ее лица» и обронил знаменитую фразу о том, что, «будь у нее только один голос, она все равно разбила бы вам сердце».

Этот голос, который Кеннет Тайнен назвал «ее третьим измерением», более двадцати лет был самым будоражающим и соблазнительным в мире. Он обладал некой непостижимой двусмысленностью, соединив в себе все ее противоречия: то по-женски теплый, то по-мужски выдержанный, то баюкающий, как колыбельная, то резкий, как боевой клич.

С контрактами было туго. Причем проблема

эта стояла не только перед «кинобабушками» за пятьдесят — весь мир кино переживал трудные времена. Студии были вынуждены отделиться от некогда принадлежавших им кинотеатров. Они использовали фильмы с участием Марлен, чтобы в нагрузку к ним протолкнуть менее достойную продукцию: «Вам нужна Дитрих? Тогда берите заодно и Сильвию Сидни».

В это же самое время телевидение начало принимать свои коварные набеги на вкусы и привычки зрительской аудитории, которые менялись, становясь созвучными новым, послевоенным ритмам. Постепенно возник независимый творческий мир, который вышел из-под контроля старых моголов киносиндиката.

Марлен не собиралась сдаваться на милость телевидению («Я буду вынуждена отстаивать свой титул», — заявила она вполне в духе Хемингуэя). И все-таки актриса начала трудиться на телевизионной ниве, а радио, похоже, было просто создано для ее знаменитого голоса. Располагались радиостудии поблизости, в Нью-Йорке, а значит, Марлен оставалась рядом с дочерью, внуками, Руди и Юлом Бриннером.

Радио было одной из причин, по которым в Англии Марлен торопила Генри Костера завершить съемку «Небесного шоссе». Ей хотелось поскорее вернуться в Нью-Йорк, чтобы в январе 1952 года начать серию радиопередач. Эта получасовая, на скорую руку слепленная программа под названием «Кафе "Стамбул"» ежедневно выходила в эфир Эй-би-си. Режиссер передачи Мюррей Бернетт ловко запустил в оборот свою старую, так и не поставленную на сцене пьесу под названием «Все собираются у Рика».

Марлен обычно напевала несколько аккордов из «Жизни в розовом свете» или какую-нибудь иную мелодию и, мурлыкая, пускалась в романтические приключения и зарубежные интриги. Не прошло и года, как Марлен и Эй-би-си пришли к выводу, что «Кафе "Стамбул"» надо закрывать. Новую передачу называли «Время любить». Для нее Марлен записала на пластинку песню.

Марлен была движущей силой обеих передач. Она даже переписывала с помощью Макса Кольпе уже, казалось бы, готовые сценарии.

С годами голос Марлен приобрел более глубокое (грудное) звучание. Война научила актрису настоящему владеть им. Пение всегда было неотъемлемой частью ее экранного образа. Ее картины без песен можно было пересчитать по пальцам. Марлен начала записываться еще в конце двадцатых годов. Ее песни из «Голубого ангела» стали шлягерами, а ее французские записи стали украшением лучших частных коллекций. Однако именно американские песни, которые Марлен по-немецки исполняла во время войны, позволили ей осовременить свой послевоенный образ и до конца использовать голос. Марлен исполняла для Митча Миллера, заведующего репертуарной частью «Коламбии», свои старые знаменитые шлягеры, которые, по ее мнению, имело смысл выпустить снова из-за их «исторической ценности». Миллер весьма тонко уловил, что на них непременно будет спрос, однако настаивал на новой записи.

— Ой, ни за что! — ответила ему Марлен. — Я ведь не испытаю прежних переживаний.

Но он убеждал ее, что песни прозвучат даже лучше благодаря совершенной звукозаписывающей технике.

— Я говорил с ней о дыхании, — вспоминал Миллер, — о том, что она может по своему желанию с ним делать. Мы сделали монозапись на ленте высокой точности. Когда же Марлен сосредоточилась на художественной ценности того, что она пела, ее слух заработал сам собой. Это было спонтанным творчеством: никакого монтажа, никаких технических трюков — лишь мастерство актрисы. И Марлен была наделена этим мастерством. Любой талант проявит себя, если вы умеете правильно его подать. Марлен это умела.

Десятидюймовый диск («Переживание мисс Стис», «Сари с обложкой наверху», «Время у меня на руках» и другие) стал настоящим шлягером. Марлен пела на родном языке, и ей удалось донести всю глубину чувств и переживаний. И это находило отклик в сердцах тех, кто не знал немецкого.

Удача вдохновила Миллера на создание дуэта в составе Марлен и эстрадной певицы Розмари Клуни, которая уже прославилась шлягером «Приходи ко мне домой». Дуэт выступил с серией номеров, в которых Марлен выступала в роли умудренной жизнью женщины, а Клуни — наивной девчонки. Чем-то все это напоминало игру в дочки-матери, в которую Марлен не удалось сыграть с Марией. За одним шлягером последовали другие. Они выходили то синглами, то альбомом, высветив образ Марлен еще для одного поколения и проложив дорогу для еще нескольких удачных пластинок и новых заработков.

Частое появление Марлен на радио и в студии звукозаписи вызвало лавину газетных и журнальных публикаций. Журналисты в ту пору начали вторжение в частную жизнь знаменитостей. Скан-

дальные листки стали своеобразной предтечей современных бульварных изданий.

Марлен с ее противоречивыми любовными увлечениями стала лакомым кусочком для злорадствующих псевдоморалистов из «Конфиденшэл». Но гнев актрисы вызвал шикарный гляцевый «Нью-Йоркер». Там Лилиан Росс опубликовала материал о поездке Хемингуэя в Нью-Йорк. По мнению Марлен, Росс была чем-то вроде секретарши, делавшей заметки в «люксе» Хемингуэя в отеле «Шерри Везерланд». Хемингуэй представил их друг другу, обронив при этом знаменитую фразу:

— Краут лучшая их тех, кто когда-либо выходил на ринг.

Краут, то есть Марлен, потягивала шампанское, поклевывала бутерброды с икрой и вздыхала:

— Все, что мы делаем, — это ради детей.

Как подобает бабушкам, она вытащила фотографии внуков:

— Я нянька. Я хожу по квартире, заглядываю во все углы, задвигаю ящики и навожу порядок. Терпеть не могу, если в доме грязь и хаос. Я хожу по всем углам с полотенцами (я приношу их с собой из «Плазы») и навожу блеск в квартире. Когда они приходят домой в час или два ночи, я забираю с собой грязные полотенца и кое-что из детского, что надо отправить в стирку, с узлом на плечах выхожу из дома, ловлю такси, а шофер обычно думает, что я какая-нибудь старая прачка с Третьей авеню. Он сажает меня в такси и сочувственно разговаривает со мной, а я не решаюсь сказать ему, что мне надо в «Плазу». Я выхожу за целый квартал от «Плазы» и иду пешком со своим узлом, дома стираю детские вещи, а затем ложусь спать.

«Прачка» Марлен произвела фурор. Однако сама актриса пришла в «неописуемую ярость», как она призналась другу и биографу Хемингуэя Хотчнеру. Причем разгневалась она не только на Ли-лиан Росс. Марлен считала, что Хемингуэй подвел ее, толком не объяснив, кто была эта «секретарша», и позволил чужому человеку вторгнуться в ее личную жизнь.

Хемингуэю досталось по первое число, но он не стал принимать случившееся близко к сердцу, а его очерк о Марлен, вышедший после заметок Росс, был, очевидно, попыткой загладить вину.

Тот факт, что Марлен «знала толк в любви лучше, чем кто-либо другой», вдохновил «Лейдиз хоум джорнал» опубликовать статью «Как быть любимой» за ее подписью. Журнал преподносил этот материал как взгляды Марлен на «творческую и щедрую» любовь, которая сводилась к нескольким советам «типичной хаусфрау». Например, надо не полениться и в конце долгого дня приготовить для мужа или любовника яичницу с шампиньонами: после этого ваш благоверный наверняка сорвет с вас в порыве старости бархатный халат (кстати, тоже рекомендация Марлен) и покажет, на что способен. Житейская мудрость Марлен вызвала обильную читательскую почту, большая часть которой, собранная под заголовком «Послушай, Марлен», принадлежала задавленным бытом читательницам. Некая домохозяйка из Пармуси, штат Нью-Джерси, весьма трезво замечала, что «Марлен Дитрих — несомненно, великолепный пример того, как должна выглядеть женщина в пятьдесят (при условии, конечно, что и в двадцать пять она выглядела так, как Марлен Дитрих)».

Между тем о ее заслугах в годы войны не за-

бывали. Французское правительство решило вручить ей медаль и розетку кавалера ордена Почетного легиона. Она стала первой немкой, удостоившейся после войны подобной чести. Как заметила Марлен французскому послу, приколовшему награду на ее костюм от Диора, первым ее соотечественником, получившим такой орден, был кумир ее детства Иоганн Вольфганг фон Гете.

А как же кино? Приглашения были: то ей предлагали сыграть роль барменши с деревянной ногой, то королевы немого кино, то бродячей карнавальной певички, то сомнительной аристократки. Одни проекты лопались, от других ролей она сама отказалась.

Пока Голливуд изобретал широкий экран, затем «стерео» и прочие премудрости, Марлен выкроила время, чтобы записать еще несколько песен Гарольда Арлена, в котором она души не чаяла. Он платил ей взаимностью. Она стала даже чем-то вроде мамы для труппы мюзикла «Дом цветов», этого совместного детища Трумена Кэпота и Арлена. Она помогла музыкантам выбраться из неприятной истории, в которую они угодили.

На Си-би-эс перестали транслировать «Время любить», что вызвало у Марлен беспокойство о своем будущем. Эта тревога усилилась в мае 1952 года, когда Руди лег на операцию. Стало ясно, что Марлен будет нелегко оказывать Руди и Тамаре материальную помощь, хотя в ней они сейчас нуждались как никогда. Карьера Руди всегда была легким довеском к ее собственной, особенно после того, как они покинули Берлин.

Друзья подыскиали для Руди заброшенный участок в полтора акра в долине Сан-Фернандо возле Сильмара. Его приятель, банкир Ханс Хон, одол-

жил ему 10 тысяч долларов для первоначального взноса. Марлен оплачивала счета и закладные.

Вместе с другими звездами сцены и телеэкрана она получила приглашение участвовать в благотворительном представлении в поддержку жертв церебрального паралича, которое братья Ринглинг совместно с цирком «Барну и Бейли» давали в Мэдисон-сквер. Ей предстояло выступить в роли клоуна в программе, спонсором которой выступала Глория Вандербилд-Стоковская. «Крошка Глория» уже записала в участники шоу Марлен, Мэри Синклер, Риту Там, Бабба Кобб, Фей Эмерсон и комика Херба Шриннера. Из оперных звезд ей удалось заполучить Патрис Мансаль, а с Бродвея — Мела Феррера и Одри Хепберн.

Предполагалось, что приглашенные звезды выступят в качестве клоунов или же проедут вокруг Мэдисон-сквер на слонах. Марлен стала предводительницей всего этого зверинца. Она была в коротких черных шортах и цилиндре, алом фраке с бриллиантами (пусть даже фальшивыми) вместо пуговиц, прозрачных черных чулках и в украшенных золотом черных сапогах. В руке у нее был хлыст. И, конечно, она затмила собой всех остальных участников, как когда-то сделала это на вручении «Оскаров». Можно сказать, что она затмила даже слонов.

После этого блистательного представления Билл Миллер из лас-вегасского отеля «Сахара» пригласил ее туда на работу.

Она отправилась в Лас-Вегас послушать, как Эдди Фишер исполняет знаменитую «О, мой папочка». Марлен позаимствовала знаменитый пикантный номер Таллулы Бэнкхед в «Сэндс-отель».

Ее дебют в зале «Конго» отеля «Сахара»

15 декабря 1953 года был не более чем прелюдия к тому, что пришло позднее. Администрация отеля и казино поручила Марлен заполнить двадцатиминутный перерыв песнями из ее кинофильмов. Предполагалось, что за это время посетители отдохнут, а затем снова вернутся за столы. Сначала публику разогрел комик Дик Шон, потом ему на смену вышло несколько пони и жонглеров, и наконец на сцене появилась Дитрих в наряде, который она придумала вместе с Жаном Луи из «Коламбия пикчерс». Дитрих облачилась в плотно облегающую черную сетку с подкладкой из шелка телесного цвета ниже талии. Это стало апогеем ее «обнаженных платьев», которые она носила начиная с «Семи грешников» и на протяжении всей войны. На сей раз прозрачность была самой что ни на есть настоящей. На груди были весьма продуманно разбросаны гроздья блесков и искусственных бриллиантов, мгновенно приковавших к себе взгляд зрителя (как не вспомнить слова Артура Кеннеди о ее великолепном бюсте, которым она так гордилась!). Сама же грудь лишь слегка была прикрыта полупрозрачной черной вуалью. Этот наряд завершало сверкающее ожерелье, производившее впечатление бриллиантового (на самом деле это было фальшивое ожерелье). На плечах у Марлен была черная шифоновая накидка до пола, отороченная чернобуркой, которой актриса воспользовалась для того, чтобы подразнить публику. Подойдя к микрофону, Дитрих взяла в руки бокал, и накидка легко соскользнула на пол, открыв весь остальной наряд.

Марлен небрежно, в растяжку бросила в зал: «Привет!» — и запела. Первая в истории шоу-бизнеса бабушка, рискнувшая показаться на людях

без бюстгальтера, удостоилась пятиминутной овации. Первой из тех, кто вскочил с места, была журналистка Хедда Хоппер, которая еще недавно своим морализаторским кудахтаньем едва не загубила карьеру Мэрилин Монро, снявшейся обнаженной для календаря. На этот раз Хоппер объявила, что Дитрих — за исключением разве что полуобнаженного бюста — не что иное, как подарок от Санта-Клауса.

«В этом году Рождество пришло в Лас-Вегас рано», — писала она.

Оркестр разразился праздничной барабанной дробью. Марлен исчезла за кулисами, сбросила с себя платье и буквально через минуту заново появилась на сцене в алом фраке и шелковых чулках (то есть в том самом костюме, в котором она изображала в цирке распорядителя арены) и щелкнула кнутом.

Ее следующий выход затмил собой предыдущий. На сей раз Марлен появилась в белом платье, и снова зал разразился восторженными возгласами и вспышками блицев. За газетными репортажами и фотографиями последовали новые фотоснимки Марлен еще в одном платье (собственно говоря, их было всего три, а последнее было телесного цвета с отделкой из золотых блесток и искусственных бриллиантов).

...

Можно сказать, что платьев до этого у нее почти не было. По крайней мере, творений Жана Луи, а без них не получилось бы никакого шоу. Луи — низенького росточка француз, из-за которого и было пущено в оборот словечко «rixie» (то

есть эльф). Его присоветовал Марлен Гарри Кон из «Коламбии пикчерс». Кон надеялся, что Марлен согласится сыграть немолодую женщину в картине «Приятель Джои»; на которую у студии были права. Она согласилась, но при условии, что роль Джои будет отдана ее хорошему другу Фрэнку Синатре. Кон же предложил на эту роль молодого актера Джека Леммона. Марлен, однако, посчитала его «пустым местом» и отказалась сниматься.

Кон метал громы и молнии и в отместку уволил Жана Луи с должности личного портного Марлен. Луи «от отчаяния не знал, что ему делать, однако Марлен оказалась удивительно находчивой и изобретательной женщиной».

— Я что-нибудь придумаю, — заверила она Луи.

Марлен через своих знакомых надавила на Кона.

Тот капитулировал, но запретил Марлен пользоваться парадным входом. Она была вынуждена приходить в мастерскую Луи через черный вход и реквизитную (Фрэнк Синатра все-таки сыграл роль в «Приятеле Джои», но картина получилась плохой).

Марлен раз в две недели ездила из Нью-Йорка на примерки.

«Нам неплохо удалась работа с прозрачными материалами, — вспоминает Луи, — поскольку Дитрих не нуждалась ни в каких нижних юбках и лифчиках. Она прямо с самолета приходила к нам в реквизитную и на протяжении восьми-десяти часов стояла, пока мы создавали платье прямо на ней. Чтобы так стоять, нужны поразительные вы-

носливость и выдержка, но Марлен их было не занимать. Обычно она говорила: "Я не люблю симметрии. Передвиньте эту блестку". Мы подчинялись. Передвигали и искусственные бриллианты. И так до бесконечности. Я страшно опасался, что все эти ткани-паутинки могут ненароком загореться от ее сигареты. Через две недели она снова прилетала к нам, и все начиналось сначала, причем она никогда не выказывала нетерпения, потому что любила все доводить до совершенства и знала, чего же ей хочется. Из нее самой получился бы отличный модельер: она умела шить, пользоваться иглой, ниткой и во время турне сама ремонтировала свои костюмы.

Она замечательно держалась с портнихами, приносила им всякие угощения и собственноручно испеченные пирожные. Уж не пекла ли она их прямо в самолете? Помню, был один неловкий момент. Кто-то из моих молодых парней-закройщиков сказал ей:

— Ой, мисс Дитрих! Я люблю вас с самого детства.

Она постоянно говорила мне:

— С этими парнями нужен глаз да глаз! Жан, смотри, как бы они не стянули твои выкройки.

Уже в начале девяностых Марлен, увидев по телевидению Шер в костюме от Боба Маки, тотчас позвонила мне из Парижа и заявила:

— Вот видишь! Этот парень Маки — он еще у тебя работал — снова слямзил у нас наше платье!

Что, кстати, так и было. Все эти платья — на самом деле платья Дитрих. Так что с Шер еще причитается!

Работа по выходным изматывала, и Марлен четко оговаривала сроки, потому что ей хотелось

навестить Руди в Сан-Фернандо. По мере приближения лас-вегасских концертов она заявила:

— Сегодня мы должны закончить к пяти часам, чтобы мне успеть на самолет.

Но часы били пять и продолжали тикать дальше, а мы все еще вручную пришивали блестки и камни. В шесть часов Марлен вспомнила, что на это время у нее заказан билет на самолет, потом перенесла заказ на семь, потом на восемь. Наконец мы выяснили, что последний самолет вылетает в девять и закончили примерку. Марлен надо было срочно вылетать. Она придирчиво рассматривала каждую блестку, каждый камушек, затем сбросила с себя эти тончайшие, изысканные ряды прямо на пол — бум! — завернула их в папиросную бумагу, бросила в коробку, словно то были подгузники ее внуков, и, как ведьма на метле, унеслась в Лас-Вегас. Все это было одновременно кошмаром и праздником».

• • •

Марлен в мгновение ока превратилась в самую знаменитую звезду ночных клубов, хотя ее номер еще не приобрел законченной формы. Она подписала долгосрочный контракт с «Сахарой», а также с легендарным лондонским заведением «Кафе де Пари».

Питер Мату, ее аранжировщик и аккомпаниатор в Лас-Вегасе, не приезжал к ней в Лондон, и Марлен ужасно нервничала из-за музыкального сопровождения и освещения. В Лондоне из соображений скромности ее платья поставили на полупрозрачные чехлы (как-никак будут присутствовать члены королевского семейства). Марлен начала дополнять номер отрывками из своей биографии

(или же легенды). Она, например, рассказывала, что «Самую большую лентяйку в городе» записала, когда снималась в Лондоне у Хичкока (Марлен умалчивала о том, что ей пришлось буквально сражаться за эту песню). Она исполнила «Не спрашивай, почему я ухожу», отдав дань уважения своему «большому другу» тенору Рихарду Тауберу, берлинцу, нашедшему в Лондоне не только пристанище, но и всеобщее обожание до конца своих дней.

Объявляя «Лили Марлен», актриса объяснила, что включила в свой репертуар эту песню благодаря «британским солдатам, которые сделали песню своей» во время войны.

«Это можно сравнить разве что с визитом государственного деятеля», — писал один критик о ее выступлении.

Публика начала занимать места в зале за три часа до выхода Марлен на сцену. Для сдерживания толпы отрядили дополнительные силы полиции: на Пикадилли было море народа, желавшего поглазеть на звезд и коронованных особ.

Кауэрд привез с собой сэра Лоренса Оливье и Вивьен Ли. Со свойственным ему озорством он зачитал приветственное стихотворение:

Мы знаем, Господь сотворил зверей,
Птиц в поднебесье, рыб в пучине морей
И прочие разные вещи.
Но нам также известно
Его слабое место —
Творить удивительных женщин.
Представьте, что нам дано увидеть
Елену Прекрасную в собственном виде
Поющей среди этих веселых стен.
Но я не верю, что кто-то скажет,

Будто ей не по силам тягаться с нашей
Легендарной, бесподобной
Марлен!

«Вэрайети» сообщил, что выступление продолжалось тридцать пять минут, однако Марлен «могла бы удерживать публику до бесконечности». Разумеется, никто из критиков не забыл сказать о ее наряде:

«Она выступает в платье, которое правильнее назвать шедевром иллюзий. Оно в достаточное мере прозрачно, чтобы у вас создалось впечатление, будто вы видите все, но одновременно вы понимаете, что, в сущности, ничего не видите. Такое мог придумать разве что сам Гудини».

Многие, однако, ограничились сдержанной похвалой, скорее уместной для мраморных изваяний.

Юный Кеннет Тайнен узрел во всем этом садомазохистские мотивы:

«Венера в мехах, вокруг которой аплодисменты рассеиваются, словно пыльное облако вокруг сфинкса. Она образец энергии и дисциплины. Она такая мягкая, такая податливая, как зыбучий песок, и столь же коварная. Лондон еще ни разу не становился жертвой столь проникновенной, исполненной сострадания убийцы. Да будет вам земля пухом!»

Вслед за открывшим концерты Кауэрдом в роли ведущих выступали Роберт Морли, Алек Гиннес и другие, но одно оставалось неизменным: Марлен объявляла «Я влюблюсь снова» как «последний и обязательный» номер, а исполнив его, удалялась со сцены. Она укоряла публику, вызвавшую ее на бис:

— Я же сказала вам, что это последняя песня.

Гоудар Либерзон выпустил грамзапись лондонской премьеры Марлен в престижной серии «Шедевры». Этот альбом, который включал в себя и поздравительное обращение Кауэрда, вышел в двойном конверте, на котором изнутри можно было прочитать знаменитый очерк Хемингуэя и самые восторженные из откликов лондонской прессы, а снаружи был помещен портрет Марлен без всякой подписи. Этот альбом и положил начало серии альбомов с записями ее концертов.

Ее поразительная уверенность в себе была неожиданностью лишь для тех, кто не знал, что у Дитрих есть опыт выступления на сцене. Она удивляла полной раскованностью и самоконтролем. Дэвид Крейг — актер, певец и преподаватель — вскоре после концерта поинтересовался у Марлен, испытывала ли она страх сцены.

— Она озадаченно посмотрела на меня и спросила: «А с какой стати?» Я сказал ей, что поскольку всю свою жизнь занимаюсь подготовкой актеров, то хорошо знаю, что пуще всего на свете они боятся клубов, ибо публика там не отличается отзывчивостью... Я перечислил ей еще несколько веских причин, и она сказала: «Понятно». Затем, немного подумав, она перевла взгляд куда-то в пространство и воскликнула: «Мне понятно почему! Они платят, чтобы увидеть самую шикарную женщину в мире, а я и есть та самая женщина!» Она произнесла эти слова совершенно без всякого самолюбования! Абсолютно без всякого!

При этом присутствовали Нозль Кауэрд, Нэнси Уокер (миссис Крейт), Родди Макдауэлл и Монтгомери Клифт.

Когда Марлен и Кауэрд оставили молодое по-

коление актеров, Родди Макдауэлл растолковал Крейгу и всем остальным:

— Вот она у себя в гримерной. Раздается стук в дверь. Распорядитель сцены зовет: «Ваш выход, мисс Дитрих». Она встает, подходит к зеркалу, чтобы чуть-чуть поправить то, что уже и без того доведено до совершенства... и угадайте, кто при этом на нее смотрит? *Марлен Дитрих!*

XX

ВОЗВРАЩЕНИЕ В КИНЕМАТОГРАФ

1954 — 1958



«Кафе де Пари» на одну из колонн прикрепили золотую дощечку: «Здесь Марлен Дитрих, прислонившись, спасла ночную жизнь Лондона».

Из «Кафе де Пари» Марлен перенеслась к Ноэлю Кауэрду в «Ночь ста звезд» в лондонском «Палладиуме». Знаменитый дуэт изобразил нечто вроде негритянских танцев под музыку «И сразил их на старой кентской дороге». Номер нельзя назвать блестящим. Но им удалось собрать 10 тысяч фунтов для «актерских детей-сирот» из приюта.

В августе она выступала в Монте-Карло на благотворительном «Морском балу», сборы от которого шли в пользу жертв полиомиелита. На этот раз ее представил Жан Маре, прочитав будоражащий текст, сочиненный Жаном Кокто:

«Марлен Дитрих... Твое имя поначалу звучит как ласка, но затем в нем слышится щелканье кнута!»

Далее Кокто продолжал: «Секрет твоей красоты в доброте любящего, заботливого сердца, которое ставит тебя выше элегантности, выше моды и стиля, выше твоей собственной славы, твоего

мужества, твоей осанки, твоих фильмов и твоих песен». Затем его снова занесло, и он принялся превозносить Марлен, сравнивая ее с «фрегатом, фигурой на носу корабля, китайской рыбкой, лирохвостом, легендой, чудом...»

Через пять дней она сбросила с себя чешую и перья, которыми ее наградил Кокто, и, переодевшись в скромную шинель и армейскую фуражку, промаршировала под Триумфальной аркой с рабочими, участниками французского Сопротивления и членами Американского легиона, празднуя вместе с ними десятую годовщину освобождения Парижа. В строгой военной форме, с медалью Свободы и орденом Почетного легиона она выглядела столь же прекрасно, как и в блескучей чешуе сценического мифа.

В Лас-Вегас Марлен вернулась в октябре, сделав остановку в Нью-Йорке и навестив внуков. Один из них, увидев бабушку в концертном костюме, закричал:

— Ты похожа на рождественскую елку!

Марлен утешала Марию: на Бродвее провалился спектакль «Горящее стекло» с участием ее дочери. Его не смогли спасти даже такие актеры, как сэр Седрик Хардвик, Изабель Элсом и Вальтер Маттау. Критики называли Марию «чересчур нервной», «не способной расслабиться», а ее игру «скорее набором поз, нежели портретом».

Работа Марии в телепостановках была более успешной, но с театром оставалось только распрощаться. Быть дочерью Дитриха было явно не достаточно для удачной карьеры.

Мария и Руди, по старой европейской традиции, ожидали, что Марлен будет поддерживать их и в старости. Марлен, которая словно не чувство-

вала бремени прожитых лет, брала на себя оплату самых разорительных их счетов. Ее щедрость скорее всего была попыткой искупить свою вину за обделенное теплом и материнской лаской детство Марии. Она представлялась родне таким щедрым патриархом.

В начале осени Марлен возвратилась в Калифорнию. Она работала с Жаном Луи над новыми костюмами, зарабатывала и тратила на самое себя, на Руди и Тамару.

В долине Сан-Фернандо она посетила «полуразвалившуюся ферму Руди», обнесенную стеной, деревьями и кактусами. Там она отдала полубезумной Тамаре свои старые платья (вскоре та будет расхаживать в них по психиатрической клинике), а затем взялась стряпать. Подвязав под подбородком платочек и надев солнечные очки, она отправлялась за покупками. Репортеры время от времени вспоминали, что где-то в долине с двумя тысячами кур проживает «мистер Дитрих», который, видимо, питает к своей жене глубочайшую привязанность. О существовании Тамары никто не догадывался; Руди же избегал высказываться насчет их отношений с Марлен, ограничиваясь туманной фразой, «что по своей сути она парень что надо».

• • •

Марлен начала свой второй сезон в «Сахаре» с того, что перевернула свой наряд вверх тормашками. В 1953 году ее платья были прозрачны сверху, с 1954-го — снизу. Она заворачивалась в белый шифон (или черный), развеваемый вентилятором. Он, казалось, подобно дымке, уносился куда-то прочь, в пустыню Невады.

Когда в июле 1955 года она вернулась в «Кафе де Пари», Арт Бухвальд специально приехал из Парижа, чтобы сообщить своим читателям следующее:

«Мисс Дитрих медленно спускается по лестнице. Вентилятор начинает гнать на ее платье струю воздуха, и оно колыхнется... Вам начинает казаться, что еще ни один певец не был обязан столь многим нескольким ярдам материи. Мисс Дитрих дышит в микрофон. Мы тоже делаем выдох. Она начинает петь. Она поет для нас по-французски и по-немецки. Возможно, многие из нас не понимают слов, но все равно улавливают их смысл, ибо он очевиден. Несколько бледных посетителей того и гляди напорются на трубочки для коктейлей, но их вовремя останавливают. Мисс Дитрих продолжает петь. В зале становится все жарче, дыхание все надрывистее. Мы впираемся ногтями в карточку-счет. Из нашего стакана начинает подниматься пар...»

Новая карьера Марлен помогла оживить старую. Ноэль Кауэрда принялся сочинять для двоих мюзикл под названием «Позднее весны». По словам Кауэрда, то была история «потрясающей *femme du monde** (Марлен) и не менее потрясающего *homme du monde*** (то есть Кауэрда), с участием живописной актерской парочки — Грэм (Пейн) и Марти (Стивенс)». То была, можно сказать, семейная причуда, поскольку Пейн уже на протяжении долгого времени являлась «*ami*» Кауэрда, а Марта Стивенс стала «*novelle ami*» Марлен.

Голливуд молча терпел отсутствие Марлен. Да

* *Femme du monde* — знаменитой женщины (фр.).

** *Homme du monde* — знаменитого мужчины (фр.).

ведь нужны были смелость и тонкий подход, чтобы вернуть немолодую звезду на экран, где тогда безраздельно царили миссис Майкл Уайлдинг и миссис Артур Миллер*. И смелостью, и таким подходом обладал Эвром Голденбоген.

Он называл себя Майклом Тоддом и величайшим шоуменом мира. Они частенько встречались с Марлен. Тодд заявил ей, что им не нужно видаться: «Боюсь, что я потеряю из-за тебя голову». Марлен успокоила его: «Ни один мужчина не влюбится в меня, если я этого не хочу».

Вместо любви он предпочли совместный фильм.

То было первое дельное предложение, полученное ею за целых четыре года (пусть на крохотную роль). Однако в этой картине по роману Жюль Верна «Вокруг света в 80 дней» почти все эпизодические роли исполнялись такими знаменитостями, как Шарль Буайе, Рональд Колмен, Нозль Кауэрд, Джон Гилгуд, Фернандель, Хосе Греко, Бастер Китон, Беатрис Лилли, Питер Лорр и даже Эдвард Р.Марроу (в качестве «ведущего»). Одной из главных удач картины стала песня «Взгляни-ка на эту звезду», под которую Дэвид Найвен, он же Филеас Фогг, вел судно вокруг земного шара. Тодд утверждал, что ни с кем из звезд ему не пришлось так помучиться, как с Марлен.

— Мне сказали, что она попросту невозможна, — признался он Эзре Гудмену.

Марлен же он сказал следующее:

— Я сниму сцену и покажу ее тебе. Будь добра, позабудь о расходах. Обещаю, что сожгу негатив, если только он тебе не понравится.

* Элизабет Тейлор и Мэрилин Монро (прим. пер.).

Тодд утверждал, что эпизод обошелся ему в 150 тысяч долларов.

Марлен рассказывала эту историю по-своему:

— Я просто пошла наугад. Ни тебе пробы грима, ни прически. Но репетируй мы целый месяц, вряд ли бы у нас получилось лучше.

Правда, не в привычках Марлен было входить куда-либо наугад, тем более укутавшись в соболя. Ее королева салуна с варварского берега наполнила вторую половину картины таким шиком и блеском, что кругосветное путешествие едва не застопорилось.

Здесь ее Френчи с осиной талией щеголяет в платинового цвета парике и игриво выставляет на весь экран свои пятидесятифутовые ноги.

Лента «Вокруг света в 80 дней» удостоилась награды киноакадемии как лучшая лента года (и еще в четырех номинациях). Когда же жюльверновское сочинение было издано в экранном варианте, на мягкой обложке красовалась Марлен. Потрясающий успех картины сделал из Эврома Голденбогена легенду (правда, по собственному утверждению режиссера, таковой он являлся всегда), а кроме того развеял всякие сомнения, будет ли Марлен смотреться на экране. Занимавшаяся прокатом фильма студия «Юнайтед артистс» поразила готовность снять Марлен в еще одной картине, прокат которой брала на себя. Это была финансируемая итальянцами лента «История в Монте-Карло».

«История в Монте-Карло» — это фильм об азартных играх и игроках. Прекрасная (но без гроша в кармане) маркиза Кревкур (разбивательница сердец) и щеголеватый (тоже без гроша в кармане) граф Дино пытаются потихоньку запустить лапу

в фишки друг друга. Они элегантно фланируют по Монте-Карло, притворяясь богачами. Они флиртуют, влюбляются и узнают друг о друге нелестную правду. Объединив усилия как «брат и сестра», они устремляют взоры на «парочку богатых американцев, отца и дочь. Они приехали в Монте-Карло из Индианы на яхте под названием «Hoosier».

Несравненная маркиза пытается очаровать отца. Граф старается вскружить голову дочери. В конце концов наши авантюристы, махнув рукой на дальнейшие попытки остричь своих золотых барашков, делают ставку на любовь. Они отправляются в путешествие на мини-яхте графа Дино.

В 1956 году Монте-Карло было у всех на устах (как-никак американская девушка вышла замуж за князя), однако публика, готовая купиться на современную сказочку, оказалась не столь многочисленна.

Эту сказочку наскоро состряпали из обрывков старых любичевских лент итальянские продюсеры Марчелло Джироли и Дино Ризи, состряпали под Витторио Де Сикку. Великий режиссер снимался в кино начиная с 1918 года и задолго до того, как он прославился «Похитителями велосипедов» и «Умберто Д.», был кумиром романтического экрана. Де Сика был также любителем азартных игр и нередко снимался в кино, чтобы заработать деньги на собственные картины или же заплатить долги, возникшие вследствие неудачного поворота колеса.

Марлен, которая в это время находилась в Америке, дала согласие на роль маркизы, потому что ей, во-первых, понравился сценарий, а во-вторых,

* Hoosier (англ.) — прозвище жителей Индианы (прим. пер.).

она слышала положительные отзывы о режиссере Тейлоре от Билли Уайлдера, который снял «Сабрину» с участием Одри Хепберн.

«Марлен была профессионалкой, каких не сыскать, — вспоминал Тейлор. — Никогда никаких капризов, всегда готова делать то, что от нее требовалось».

В прессе промелькнули сообщения о том, что у нее якобы роман с Де Сикой. Но на самом деле она не проявила к нему никакого интереса. Они практически не разговаривали друг с другом на съемочной площадке. И вообще Де Сика увивался за семнадцатилетними девчонками, а по-английски знал лишь несколько слов, от которых в их совместных сценах не было никакого проку.

Де Сика являлся на съемки неготовым и, как заметил один наблюдатель, подшофе. «И вот наконец-то объявился Де Сика, прямо-таки позеленев от перепоя накануне. Марлен уже поджидала его на борту яхты, еще более зеленая, чем он, но от морской болезни. Пожалуй, это все, что было у них общего, — зеленые физиономии».

Тейлор вспоминает:

«Марлен занималась тем, что подначивала Артура О'Коннела (он играл толстосума-американца), который по уши в нее влюбился. Она вспрыгивала на него, обхватывала его ногами и принималась кусать за уши. Он просто бесился.

За время съемки она попросила лишь об одном одолжении: позволить ей съездить на выходные в Париж. Она сказала мне, что ей предложили роль миссис Бегбик в радиопостановке «Махагонни» и ей надо было встретиться с продюсерами. Можно ей вернуться в понедельник во второй половине дня?

Ну конечно же, Брехт, Вайль, "Махагонни"!

И мы немного изменили график съемок. Марлен возвратилась в понедельник еще до обеда, сияя от счастья. Мы закончили рабочий день, но она и словом не обмолвилась о "Махагонни". Меня так и подмывало спросить, как прошла ее встреча. Я наконец осмелился. Она посмотрела на меня так, как будто я выжил из ума. Рассмеявшись, она спросила:

— Сэм, и ты поверил в эту историю? Юл сейчас в Париже, и я не могла не переспать с ним!

Она прямо-таки лучилась искренностью. Она совсем помешалась на этом Бриннере, однако не делала секрета из того, что он обращался с ней по-свински, и все ее друзья имели зуб на нее за то, что она бежит за ним, как девчонка.

«У Марлен на уме был один секс, — впоследствии вспоминал Тейлор, — вернее теория секса. Она понимала секс как ведущий физический фактор человеческой жизни, однако я сомневаюсь, чтобы она сама была крайне сексуальной особой. Не стану отрицать, что секс, вполне возможно, и был движущей силой ее жизни, но, скорее, в интеллектуальном плане. Она была им зачарована, причем во всех его проявлениях и ипостасях. Она вполне бы могла написать книгу и посрамить Крафта-Эббинга, если бы диктовала то, что знала лично. Именно это и имел в виду Хемингуэй, когда сказал, что она знает буквально все о любви, точнее о сексе».

«Ей хотелось, — продолжал Тейлор, — чтобы вы ощущали в ней потребность. Мой напарник уехал, когда мы еще не закончили снимать картину, и мне приходилось давать указания со специального помоста, который соорудили для меня

плотники. Марлен каждый день разыгрывала небольшой спектакль. Боком поднявшись ко мне до начала работы, она вкрадчиво спрашивала:

— Ну как, дорогой, дела идут на лад?

Она умела проявлять редкостное участие».

«И щерость, — добавляет жена Тейлора, Сюзанн. — Однажды во время съемок я выразила свое восхищение шляпой Марлен, и на следующий день мне в номер доставили три шляпы — тех цветов, что имелись в магазине. Она умела быть подчас безгранично щедрой, хотя временами у меня складывалось впечатление, что она даже толком не знала, как меня зовут».

«Позднее мы посетили Марлен, Марию и внуков в Нью-Йорке, — вспоминала Сюзанн Тейлор, — и это чувство семьи было просто потрясающим. Марлен, конечно же, установила матриархат. Она наряжала немецкую рождественскую елку, она вешала на нее красивые, перевязанные ленточками свертки — их можно было открыть снизу, а затем снова запаковать, этикие небольшие декорации под елкой на все святки. Все это было ужасно красиво, а Марлен в своих внуках не чаяла души. Когда она была с ними, то забывала обо всем на свете».

В конце концов Сэму Тейлору стало ясно, что «История в Монте-Карло» ни для Марлен, ни для других актеров не представляет ровно никакого интереса.

— Семья, — подчеркивает Тейлор, — была стержнем всей ее жизни, такой связующей нитью. Марлен напоминала мужчину. Она была честолюбива и поставила себе целью завоевать весь мир и, как Одиссей, принести его домой, к ногам семьи.

— Ребекка Уэст как-то заметила, что Мар-

лен — это Прекрасная Елена, — вставил кто-то реплику.

Тейлор на минуту задумался.

— Что ж, пожалуй так. Марлен была Прекрасной Еленой, но вот Дитрих — вылитый Одиссей!

Сегодня «История в Монте-Карло» производит большее впечатление, чем в 1957 году (время придает некий шарм тому, что некогда казалось довольно устаревшим). В «Таймс» отмечал, что «сирена (Марлен) не блещет свежестью, однако красота, пусть даже слегка увядшая, все еще будоражит фантазии». «Ньюсуик» счел картину «пустой растратой таланта».

Конечно, достойно удивления то, что Марлен не выглядела на свои пятьдесят шесть. Однако заряд энергии, который ей подарила работа на эстраде, был велик и заставил серьезно подумать о своей судьбе в кино. Пожалуй, впервые с берлинского времени она была готова всеми правдами и неправдами вырвать для себя новую роль.

То была роль в судебной драме. Ее сюжет был основан на рассказе Агаты Кристи, который, превратившись в пьесу, пользовался огромным успехом в Штатах и Англии. Марлен решила, что именно она должна сыграть заглавную роль в фильме «Свидетель обвинения».

Уайлдер знал как дважды два, что ни одна звезда не даст согласия сниматься в главной роли, пока не выяснит, кто же ее партнер. Решающий голос в подборе актеров принадлежал Эдварду Смоллу и Артуру Хорнблоу-младшему, а также студии «Юнайтед артистс».

Хорнблоу тоже хотелось заполучить Марлен, однако продюсер Смолл, который заплатил за право экранизации 430 тысяч долларов, настаивал,

чтобы ведущий актер и ведущая дама из ленты «Свидетель обвинения» затем перенеслись прямым ходом в Ветхий Завет в качестве «Соломона и царицы Савской».

Сперва попытались заполучить на главную роль Уильяма Холдена, но это не удалось. Тогда обратились к Тайрону Пауэру. Он прочитал сценарий и отказался. Появились и другие кандидатуры. В конечном итоге Тайрон Пауэр пересмотрел свое решение — после того, как Смолл предложил ему и за «Свидетеля», и за «Соломона» гонорар в 300 тысяч долларов за каждого. Этот высокий гонорар по иронии судьбы оказался воистину разорительным: Пауэр умер во время съемок «Соломона и царицы Савской» и его заменили... Юлом Бриннером.

Уайлдеру хотелось заполучить «цементный блок», вокруг которого бы строилась хитроумная сюжетная конструкция. На роль проницательного сэра Уилфреда был приглашен Чарльз Лотон; из него сделали сердечника и приставили к нему бодрую, деловую медсестру, с которой он то и дело вступает в препирательства (кстати, его же собственную жену, Эльзу Ланчестер): «Будь вы женщиной, мисс Плимсолл, я бы вам хорошенько всыпал».

Марлен требовалась песня, которую бы она могла исполнить под аккомпанемент своего аккордеона. Однако Фридрих Холлендер уехал в Германию, и потому Уайлдер и Марлен направились в архив. Там они откопали старый напевчик о знаменитом гамбургском квартале красных фонарей. Назывался он «На Реепербане в полпервого ночи». Его автором был Ральф Артур Робертс, актер-менеджер, с которым Марлен в двадцатые годы вы-

ступала на берлинской сцене. В английском варианте название стало другим: «Возможно, я уже никогда не вернусь домой». Марлен записала новую песню и включила ее в свой концертный репертуар.

Еще до начала съемок были проведены пробы грима и костюмов Марлен, переодетой в старую шляху, а Лотон вместе с Нозлем Кауэрдом учили ее лондонскому акценту. Кауэрд отмечал в своем дневнике:

«Нелегкое это дело — пытаться обучить диалекту "кокни" шикарную немочку, которая толком не умеет произнести даже букву "р", но, как ни странно, у нее получилось».

При помощи контактных линз ей сделали темные глаза, нахлобучили на нее парик, прилепили фальшивый нос, где надо подложили ваты — получилось черт знает что.

Меньше всего Марлен напоминала женщину «кокни» — скорее, она выглядела, как Джордж Скотт в женских тряпках. Увидев то, что появилось на проявленной пленке, Уайлдер и Хорнблоу побледнели от ужаса. Им даже пришла в голову мысль нанять дублершу. Однако Марлен уговорила их попробовать новый вариант. На этот раз обошлось без мясистого носа, ватных подушек на плечах и внушительной осанки.

Как ни странно, этот более мягкий вариант сработал, но на душе у Уайлдера было по-прежнему беспокойно. И дело не в том, что публика могла заподозрить, что Кристин и женщина «кокни» — одно и то же лицо, а в том, чтобы это не заподозрил сэр Уилфрид. Следовало выбирать: прибегнуть ли к неожиданному разоблачению или нагнетать таинственность; либо сорвать в конце картины

все маски, либо позволить зрителю домыслить все самостоятельно и пусть он, любезный, ломает голову над тем, зачем понадобилось Кристин весь этот маскарад и губительные для себя показания. Причина в том, что ее муж виновен и ей это прекрасно известно, но она его любит.

Уайлдер отснял эпизод, в котором старуха «кокни» разговаривает по телефону (она предлагает сэру Уилфриду встречу), в двух вариантах. В первом мы видим, что это Кристин разговаривает с лондонским акцентом. Закончив разговор, она достает из сумочки парик, который позднее мы видим на ней, когда она предстает перед нами уже переодетой. Во второй версии мы видим старуху «кокни» и потому решаем, что это просто какая-то старуха «кокни».

Режиссер предпочел удивить зрителя, а не нагнетать напряжение, поскольку было понятно, что Кристин что-то явно замышляет. Это решение остается спорным. То, как мастерски сыграла Марлен старуху, по мнению многих, так и не было оценено по достоинству, поскольку понимание этого доходит до зрителя уже в самом конце. Те, кто поддерживает Дитрих, заявляют, что решение Уайлдера стоило ей номинации на награду киноакадемии, хотя находятся и такие, кто настаивает, причем даже сегодня, что старуха «кокни» — это вовсе не Дитрих. Другие считают, что это, конечно же, трюк, за исключением голоса, который, по их утверждениям, был наложен позднее. Однако это Дитрих, и голос — это ее голос.

Съемки «Свидетеля» прошли гладко, без всяких накладок.

В свои пятьдесят шесть Марлен была совершенно не готова покориться возрасту. Во время

съемок она пыталась «соблазнить» Тайрона Пауэра, отчего актер, если верить его биографам, «чувствовал себя ужасно неловко». Даже друзья Марлен считали, что ей пора бы перестать строить из себя молоденькую девушку. Нозль Кауэрд жаловался, что Марлен, «вечно занятая собой и своими романами, уже не та, что была когда-то». Никому не удастся убежать от собственного возраста. Но в том же весь и фокус, что Марлен это удалось и, более того, стало частью ее образа.

По правде сказать, на протяжении большей части «Свидетеля», она выглядит на редкость молодо. Полагают, что Кристин — лучшая роль Марлен за все годы ее работы в кино. Можно сказать, что это самая «сыгранная» роль. В то время Марлен надо было доказать, что ее еще рано списывать в расход. Кроме того, новые ленты с ее участием могли благотворно сказаться и на певческой карьере.

«Свидетель обвинения» пользовался колоссальным успехом. Он получил шесть «Оскаров» Американской академии киноискусства, включая лучшую ленту, режиссера, актера (Лоутон), актрису второго плана, звук и монтаж. Многие недоумевали, почему среди награжденных не было Дитрих. Сыгранная ею женщина «кокни» — не ахти какое перевоплощение. Трудно назвать настоящей игрой и ту сцену, в которой героиня Дитрих (Кристин), будучи разоблаченной, теряет самоконтроль и разражается проклятиями: «Разрази вас гром!». Надо сказать, что в свое время этот эпизод вызвал немало восторженных возгласов, хотя сейчас его слабость очевидна.

Дарование Дитрих заключалось в нюансах и полутонах, а вовсе не в истеричных воплях. Она

неизменно проявляла свой дар, когда играла подтекст, туманные намеки, недосказанность. Здесь же подтекст заключается в том, что Кристин не осмеливается приоткрыть тайну. В этом и состоит главная неожиданность картины. Героине известно, что ее муж виновен. Уайлдер и Марлен, чтобы только сохранить эту неожиданность, движутся к ней напрямиком, и в результате мы становимся свидетелями перевоплощения Кристин из расчетливой стервы в готовую к самопожертвованию жену, а в самом конце — просто в несчастную женщину. Когда происходят все эти перевоплощения, подчас невозможно перейти от одного к другому, и Марлен становится неубедительной.

Марлен позднее призналась, что Кристин — единственная роль, созвучная ей эмоционально:

— Ей не только не занимать храбрости — она безоглядно любит своего мужа.

То была вариация всех тех ее ролей, в которых она сыграла наиболее убедительно. Однако «Свидетель обвинения» заставляет нас припомнить и нечто еще из экранного образа Дитрих. Сыгранные Дитрих женщины всегда находятся по ту сторону условностей, по ту сторону закона. Она всегда оставалась изгоем, ей угрожали то судом, то трибуналом, то особо придирчивым судьей для таких, как она, белых ворон. Именно это ее сумасбродное стремление к свободе и делает «Свидетеля» убедительным, а вовсе не игра и не дар перевоплощения. Мы верим не в то, что делает Кристин, а в то, что она собой представляет.

...

Сразу за «Свидетелем» в кинотеатрах прошла еще одна картина. В ней Марлен сумела создать

один из своих самых выразительных образов, причем играет она гораздо лучше, чем в уайлдеровской ленте. То была небольшая роль, в некотором роде — одолжение для старого друга. Марлен снялась в ней еще до начала работы у Уайлдера.

Фильм «Печать зла» Орсона Уэллса вышел на экраны с опозданием, потому что растерянный и рассерженный «Юниверсал» так же, как и критики, никак не мог взять в толк, что это в сущности за картина, и поэтому не стал усердствовать с рекламой. Обе ленты — Уайлдера и Уэллса — попали в прокат одновременно, и «Свидетель» без видимых усилий заслонил собой «Печать зла», хотя со временем мнение о них поменялись на противоположные. «Свидетель» остается сочной развлекательной лентой, в то время как «Печать зла» отличается резкой дерзновенностью, пусть даже и слегка скомканной. В те годы мало кто обратил внимание на работу Уэллса, где Марлен сыграла крошечную роль.

«Печать зла» — мелодрама, но изысканные зрительные образы Уэллса делают ее куда более приятной, чем тщательно продуманные хитросплетения Уайлдера. Дитрих и Уэллс поддерживали миф о том, будто актриса снялась в ленте безо всякого вознаграждения, но это не так. Просто эта история делала более убедительными его статус гения и ее душевную щедрость. Вдобавок удалось заткнуть рты тем, кто действительно не получил ни гроша либо гроши по профсоюзному тарифу. Марлен же получила обязательную ставку плюс 7500 долларов за один вечер в роли Тани, «мексиканской мадам».

Эпизод Марлен был снят за одну ночь. Присутствие Дитрих придает ленте ту особую весо-

мость, какую дает появление звезды. Актриса стала чем-то вроде якоря, удерживающего картину от плавания без руля и без ветрил. Роль Тани не требовала от Марлен особых усилий, но она стремилась придать уэллсовской героине некую ностальгическую сентиментальность.

Уэллс заявил своему биографу, будто на «Юниверсал» не догадывались об участии Дитрих в фильме, пока не прочитали об этом в газетах. Он говорит, что в один прекрасный день его «осенило» и он позвонил Марлен за день до съемок, сказав всего одну фразу:

— Ты должна быть темной.

Марлен заявила Уэллсу, что, по ее мнению, «мексиканская мадам» — роль не совсем в ее духе. Но она целый день разъезжала на лимузине от одной голливудской реквизитной к другой, пытаясь воссоздать нечто вроде цыганки Лидии из «Золотых серег». Правда, Таня не была бродяжкой, как Лидия. В поисках утраченного прошлого Куинлан забредает в ее бордель, снова надеясь тем самым вернуть ускользающую от него силу. Таня его даже не узнает, однако произнесет незабываемую фразу:

— Да, дружок, плохи твои дела... Воздержись-ка ты на время от сладенького.

Того, что пытается найти Куинлан, там давно уже нет, однако по тому как сочувственно воспринимает Таня его немощь, мы догадываемся, каким бравым молодцом он когда-то был. Таня курит сигару, читает, что говорят Куинлану карты Тара.

— Будущего у тебя здесь нет, — изрекает она. — Почему тебе не возвратиться домой?

В конце картины Куинлан истекает кровью в

водах Рио-Гранде, а Таня, стоя на ветру в ночном мраке, произносит с моста знаменитую финальную реплику. Некоторые находят ее просто абсурдной (Полин Кэл называла ее «самой ужасной из когда-либо написанных реплик»), однако она западает в душу:

— А он был ничего себе мужик, — произносит Таня. А затем, после долгой паузы: — Какая, собственно, разница, что вы говорите о людях?

Эта фраза эхом отзывается по всей картине. «Мне кажется, я ни разу не произнесла лучшей реплики», — призналась Дитрих. Фраза ничего не объясняет, но ее простота предполагается, что Таня знает цену как отваге Куилана, так и продажности. А жизнь между тем продолжается...

XXI

ЕЛЕНА ТРОЯНСКАЯ

1959 — 1960



фильм «Свидетель обвинения», казалось бы, означал возвращение Дитрих на экран, но на самом деле это было не так. Ее эпоха в кино закончилась. Еще четверть века она не будет сниматься в главных ролях, а затем появится на экранах в роли самой себя, но эти появления — вариации одной и той же темы: «Вклад Марлен Дитрих в развитие мирового кинематографа».

В «Свидетеле» она показала, что может играть роль человека с сильным характером. Марлен понимала, что такие роли, как Кристин, встречаются все реже и реже, и потому боролась за них изо всех сил. Какие же роли можно было подыскать для пятидесятипятилетней женщины, которая старалась выглядеть и вести себя как живая легенда в обществе и даже дома? Лишь одну.

Ее современницы-кинозвезды тоже переживали не лучшие времена. Гарбо давно уже стала призраком Верхнего Ист-Сайда, а Норма Ширер разбогатела и жила, забытая всеми, в Беверли-Хиллз.

Люди старших возрастов предпочитали сидеть дома у телевизоров, а для молодежи фильмы уже

не представляли большого интереса. Посещение кинотеатров превратились для них в вид тусовки. Они притоптывали туфлями из синей замши, с нетерпением ожидая появления на экранах сказочной «Четверки из Ливерпуля».

Продажа грампластинок с песнями в исполнении Марлен шла неплохо. Кроме того, она выступала в ночных клубах, снялась в эпизодической роли в одном фильме, имевшем кассовый успех. Воркующим, томным голосом пела она о неразделенной любви по субботам и воскресеньям в престижной радиопередаче «Монитор» компании Эн-би-си. Компания «Ревлон» предложила ей место ведущей одной из телепрограмм и контракт на два миллиона долларов. И все-таки она не перестала казаться анахронизмом. Она просто была аномалией среди старушек.

Во время съемок «Свидетеля» Марлен призналась публицисту Артуру Джекобсу, что за «последние четыре года получила лишь два приглашения сниматься в фильмах» и хотела бы что-то предпринять, дабы если не разрушить представление о ней как о легенде, то хотя бы нейтрализовать его. Она сказала ему, что «ее сказочная популярность, оставшаяся от прежних дней, теперь настигла ее и ограничивает». Она надеялась, что своей игрой в «Свидетеле» сможет поломать этот устоявшийся стереотип, но этого не произошло и не могло произойти. Марлен не была готова перестать быть легендой. В бизнесе она ориентировалась и понимала, что продажа пластинок и билетов на ее фильмы находилась в прямой зависимости от этого явления. Весной 1959 года легенда получила официальный статус.

Музей современного искусства Нью-Йорка

устроил весенний кинофестиваль под названием «Марлен Дитрих: образ и легенда». Его успех превзошел все ожидания. Ретроспективный показ фильмов в таком масштабе был уникальным. Подобной чести еще не удостоивалось творчество ни одной кинозвезды. Проведение кинофестиваля подсказало идею ввести совершенно новую категорию: «Звезда с индивидуальным творческим почерком».

Дитрих поддерживала в то время связь с сотрудником музея Ричардом Гриффитом (она всегда была самым усердным куратором своей карьеры), и Гриффит написал монографию, выдержанную в почтительных тонах. В качестве иллюстраций были использованы фотографии из ее личной коллекции. Другая штатная сотрудница музея, Эйлин Боузер, подготовила фильмографию, где делалась попытка перечислить все фильмы, снятые до «Голубого ангела». Она фактически достигла своей цели, но в конце вынуждена была дипломатично признать:

— Хотя некоторые из этих фильмов приписывались мисс Дитрих, она сама не припоминает участия в них.

Кинофестиваль «Образ и легенда» начался с показа «Марокко» и закончился «Свидетелем обвинения». Фильмы демонстрировались дважды в день. Марлен присутствовала на открытии (7 апреля). Было устроено гала-представление, куда дамы являлись в вечерних платьях с декольте, а джентльмены — во фраках. Билеты были, разумеется, распроданы полностью и заранее. Весь сбор пошел в пользу библиотеки музея. Чтобы ни у кого не создалось впечатления, что она сама стала музейным экспонатом, виновница торжества надела

вечерний туалет из парчовой ткани серебристого цвета с золотыми узорами. В этом костюме она снималась в фильме «История в Монте-Карло» и знала наверняка, что никто об этом не догадается, поскольку немногие видели этот фильм. С ее участием был подготовлен киносборник, куда вошли сцены, которые за тридцать лет были давным-давно всеми забыты. Марлен включила туда и кадры, не вошедшие при монтаже в ленту «Свидетель обвинения» и любезно предоставленные Уайлдером.

На открытии Дитрих обратилась к аудитории с речью, составленной с большим чувством такта. Она старалась избежать фальшивой, натужной скромности. Щедрую дань уважения Марлен воздала Джозефу фон Штернбергу, которого на этих торжествах не было.

«Спасибо, — сказала она. — Я не спрашиваю, кому вы аплодируете: легенде, исполнительнице или мне. Лично мне легенда нравится. Не то чтобы было легко с ней уживаться... но мне нравилось. Может быть, потому, что я находилась в привилегированном положении, имея возможность наблюдать за ее созданием с такого близкого расстояния. Я никогда не старалась стать или быть кинозвездой, но этот творческий процесс захватил меня и увлек за собой, побуждая работать и работать очень усердно и кропотливо, чтобы соответствовать строгим критериям мистера Штернберга. Когда я говорю «работать очень усердно», это означает «отдавать все свои силы». Легенда сослужила мне неплохую службу, и я осмелюсь сказать, что и все кинорежиссеры, с кем мне приходилось работать, тоже извлекли из нее немалую пользу, предоставляя мне на определенных этапах

свободу творческого маневра... Говорили, что я была своего рода Трильби при Свенгали. Я бы сказала, что я была Элизой при Генри Хиггинсе.

Этот вечер дал «Вэрайети» основание утверждать, что «никакая роль, специально для нее придуманная, не была такой увлекательной и чарующей, как сама жизнь, которую прожила Марлен Дитрих». Мероприятие имело такой успех, что решено было повторить его для студентов. Молодой писатель и сценарист Уильям Голдмен передает свое впечатление, произведенное киносборником:

«Я не знаю, сколько времени продолжался этот фильм — час, а может быть, полтора. Но, постепенно это дошло до всех, кто был там в зале: мы впервые осознали, что эта женщина — актриса, Актриса с большой буквы. Раньше мне никогда и в голову не приходило, что она обладает такой широтой творческого диапазона и искусством перевоплощения. Я всегда думал о ней как о той шикарной бабенке, которую Хемингуэй называл «этой немкой» и которая сумела добиться дешевой популярности. Но этот сборник фрагментов с ролями Дитрих произвел огромное впечатление на зал, где в большинстве своем сидели люди, искушенные в кинематографе, и, когда прошли последние кадры, зал буквально взорвался бурей восторга. А затем появилась реальность. Ее волосы ослепительно сверкали, и на ней, насколько я помню, было надето платье бежевого цвета. Оно светилося яркими, сверкающими блестками, и она была ослепительно прекрасна, и весь зал просто встал и ахнул. Это было невероятно... Я не мог представить, что какое-либо человеческое существо может выглядеть так, как выглядела она. Я не знал, что та-

кие люди водятся на белом свете а когда она посмотрела на меня, то, что я увидел... клянусь... было так, словно она говорила: "Послушайте, успокойтесь: я могу быть для вас только такой"».

Голдмену удалось уловить и передать захватывающую дух иллюзию и интимные сопереживания — прием, который Дитрих усовершенствовала со времен своих давних выступлений в Берлине. Успех ее бенефиса был парадоксален: расстояние во времени делало ее совсем близкой, молва становилась действительностью, искусство оказывалось настоящим. Она была личностью, которая одновременно воплощала легенду, выражала ее как исполнительница и усиливала ее многократно своим женственным присутствием.

«Я не знал, что такие люди водятся на белом свете», — сказал Голдмен. Но она-то сказала, что это было потому, что люди хотят видеть ее именно такой. И именно такой она и сама хотела предстать в глазах других, заставить их посмотреть на нее именно такими глазами. Такой она видела себя сама.

За поддюжины лет, минувших со времени ее первого выступления в Лас-Вегасе в весьма откровенном наряде, Марлен оттачивала свое мастерство и достигла невероятного совершенства. Это театрализованное действо в баре превратилось в одно из самых безупречных, великолепно поставленных шоу одной актрисы. Ее платья поражали воображение самых привередливых и пресыщенных зрителей, хотя и стали менее открытыми. Стоимость некоторых нарядов достигала 25 000 долларов. Когда она в июле прибыла в Рио, в аэропорту ее встречала двадцатипятитысячная толпа поклонников и поклонниц. Записав новый концертный

альбом для фирмы «Коламбия», Дитрих перебралась в Сан-Паулу, а затем в Буэнос-Айрес, где ее прибытие вызвало бешеный ажиотаж, в котором выплеснулись чувства, приберегавшиеся зрителями для Мэрилин Монро и Элвиса Пресли. Поклонники Марлен устроили настоящее побоище.

«В Буэнос-Айресе билеты на ее концерты шли нарасхват», — утверждала «Вэрайети». А в далеком Париже сообщалось, что Дитрих своей популярностью в Аргентине затмила чуть ли не самого Перона.

В Канзас-Сити газета «Стар» поместила на своей первой странице фотографию, на которой полицейские спасали бесчувственную Марлен, унося ее на своих плечах, как павшего бойца, через широкий проспект к «Гранд-опера». Желая дождаться конца побоища, Дитрих спряталась в лифте, но у нее не выдержали нервы, и она потеряла сознание.

Ее выступления стали зрелищными, сенсационными. Теперь это было настоящее шоу. Исчезло прежнее «хэлло», которое длилось все то время, пока она шла по сцене к микрофону, волоча за собой в виде шлейфа ниспадающий капюшон, а аудитория пялила глаза, стараясь получше рассмотреть, в чем это был одет ее кумир. Теперь она выбегала на сцену без какой-либо паузы и, изображив на своем лице притворное удивление по поводу того, что кто-то все же, мол, пожелал прийти на ее концерт, сразу же начинала песню «Посмотрите на меня получше». Песня эта была сама по себе весьма посредственной, но команда, выражавшаяся в ней, действовала неотразимо и зрители делали то, что им было приказано, разглядывая в театральные бинокли певицу и платье,

усыпанное алмазами. И тогда начиналось настоящее шоу. Марлен вертела своим капюшоном, словно матадор или львица, дергающая хвостом.

Автобиография в ее устах становилась все более расплывчатой и романтической. «Я была тогда студенткой театрального училища», — говорила она, когда речь заходила о «Голубом ангеле», и слушатели принимали все это за чистую монету, не вдаваясь в арифметические подсчеты. Они уже находились под впечатлением живой легенды, которая — вот она, совсем рядом, собственной персоной! — расхаживала по сцене, без умолку болтала и пела, покачивая бедрами, смеясь дразнящим смехом. Казалось, годы (а шестидесятилетний рубеж неумолимо приближался), не оставили на ней никакого следа. Она все еще успевала быстро переодеться во фрак и котелок во время короткого перерыва между первой и второй частями шоу.

— Женские роли должны играть мужчины, а мужские — женщины, — объяснила она Арту Бухвальду.

Существовали еще и третьи роли, которые могли исполнять представители любого пола, и Марлен ловко выделявала антраша, задирая ноги выше девушек из кордебалета, которые были в три раза моложе ее и казались... еще не созревшими подростками. Венцом шоу была обычно песня «Влюбляясь снова», от которой аудитория размячалась, приходила в умиротворенное, подкрашенное грустью о прошлом настроение, но никаких аплодисментов на бис не было. Конец шоу был резко очерченным и следовал тогда, когда ему и положено было быть, не раньше и не позже. Это был гениально рассчитанный театрализованный вечер, и хотя Дитрих сама являлась продюсером, режиссером и

исполнителем, все же без помощника она не могла обойтись. Его звали Берт Бакарак.

Еще раньше, когда Ноэль Кауэрд решил, что ему пора бросить петь в салунах и выступить в Лас-Вегасе со своим собственным шоу, Марлен одолжила ему своего первого музыкального режиссера Питера Матца, и тот так и остался у Кауэрда. Взамен себя Матц предложил своего приятеля, притязавшего на роль композитора. Берт Бакарак сразу же пришелся по душе Марлен Дитрих, и она поручила ему аранжировку старых мелодий и попросила обновить и расширить ее репертуар, выйдя из пределов слишком приевшегося песенника. Берту удалось возродить в ней желание воссоздать себя. Она называла его «мой режиссер, мой учитель, мой маэстро», «самый важный человек в моей жизни после того, как я решила всецело посвятить себя сцене». Совместными усилиями они выполнили титаническую задачу: создали новую легенду международного театра, нечто неслыханное со времен Бернхарда или Дузе. Марлен называла это явление так: «Чудесная женщина, которую он помог из меня сделать». И мало кто спорил с этим.

Бакарак в свои тридцать лет выглядел весьма импозантным мужчиной, обладал неплохими связями в шоу-бизнесе (его отец вел свою колонку в газете) и был автором нескольких ничем не примечательных мелодий. Однако он получил известность как аранжировщик. Ему выпала удача познакомиться с Марлен Дитрих в Беверли-Хиллз, когда он сильно простудился и стал просить у «милого соловья Марлен» порыться в своем багаже в поисках витамин «С» и другие средства от простуды. Он послушал голос Марлен и настроил его звучание (так

Штернберг когда-то определял для ее лица и тела наилучшее сочетание света и тени). Берт понял, что ее голос обладает довольно узким, но вполне пригодным диапазоном в полторы октавы и центрирован почти как виола. Этот голос нуждался в поддержке и в сопровождении, которое обеспечило бы разнообразие и сочность звучания и позволило бы ликвидировать монотонность. Он создал фон из струнных инструментов, усилил голос бустером и обеспечил все условия для того, чтобы Марлен смогла полностью использовать всю силу, заключавшуюся в ее тонкой диафрагме. Он придал ее тембру искринку, сделал ее ритм более свободным и легким и приучил ее к свингу.

Те стандарты, которые были уже выработаны ею, сохранились, но Берт добавил к ним блеск, зажигательную энергию и бродвейскую пикантность. «Лола» стала более игривой, «Лили Марлен» — менее помпезной, песня «Посмотри, что получится у тех парней в задней комнате» приобрела комедийное, бурлескное звучание. И если шоу несколько проиграло в фамиллярности со зрителем, зато выиграло в разнообразии и насыщенности. Осовременить образ помогали новые песни: «Ты — сливки в моем кофе» исполнялась с кокетливым озорством; «Мое голубое небо» превратилась в романс; «Еще для моей малышки» исполнялась в раскованной манере, в ритме блюза, причем Марлен сидела верхом на стуле и курила сигарету. Совсем по-другому зазвучали в аранжировке Бакарака песни, раскрывающие тему непостоянства романтической любви. Сочетание струнных и сильного голоса исполнительницы необычайно выразительно передавали силу печали. Он позволял Марлен петь вполголоса, вкрадчиво

мурлыкать. Но в том, что, по его мнению, нуждалось в коренном изменении, Берт проявлял упорство и непреклонность. Он упростил «Влюбляясь снова» — гимн ее шоу: всего лишь скромный аккомпанемент на рояле (в его исполнении) и больше ничего. Песня, завершающая шоу, стала интимной, нацарапанной дрожащей от волнения рукой подписью в конце любовного письма, подписью, которую она ставила игрой света и тени, костюмами и голосом.

Эффект, производимый ее выступлением, лучше всего передают слова Голдмена: «Я могу выглядеть для вас только такой». Овации она встречала той загадочной улыбкой, увидев которую, можно было предположить, что убийца Тайнена совершила свое преступление из сострадания к жертве. Это был бесподобный пример сотрудничества: Бакарак обеспечивал звук, а Дитрих неизменно заботилась о том, чтобы извлечь из него ярость и любовь.

Париж был главным испытанием, городом, где и у легенды, и у женщины была своя история. Когда она прибыла туда, чтобы выступить в театре «Этуаль», отношение к ней было такое, словно не великая певица сошла с самолета, а Жанна д'Арк. На первых страницах почти всех парижских газет появились сообщения: «Голубой ангел прибыл». В Орли ее встречали Жан-Пьер Омон и Жан Саблон. На всех ленчах, обедах, приемах, во время разговоров по телефону присутствовали фоторепортеры. Пресса насчитала сорок четыре предмета багажа и одну маленькую сумочку. «Это ваши драгоценности?» — спросили у нее. — «Мой костюм», — насмешливо ответила она.

Пресса сопровождала ее, когда она наносила

визит больной Эдит Пиаф. Репортеры были там, когда Марлен объявила, что не будет петь «Жизнь в розовом свете», пока Пиаф не выздоровеет (это, однако, не произошло; узнав о ее смерти, Жан Кокто упал замертво). На обложке журнала «Париматч» появилось фото Марлен с красной розеткой ордена Почетного легиона. О роли, которую играл месье Бакарак в личной жизни Дитрих, ходили самые досужие сплетни (ведь это же был Париж). Марлен лишь улыбалась (благоразумно помалкивая) и поглаживала его волосы (такие мягкие).

«На первом концерте ее будет представлять публике сам Шевалье!» — кричали газеты. Там будет Орсон Уэллс, и Жан Кокто, и Бегум, вдова Ага-Хана... и... и... И они действительно были там. Там был весь Париж. Все, кроме Жана Габена.

Первый концерт Марлен выпал на день, когда в Америке отмечали праздник Благодарения. Шевалье с большой осторожностью отозвался о периоде их совместной работы на «Парамаунте».

— Мы были влюблены друг в друга, — сказал он и признал, что Дитрих, представ здесь, перед «самой взыскательной в мире публикой», проявила не меньшие выдержку и самообладание, чем в Голливуде или во время войны.

Шевалье обратился к присутствующим:

— Я не прошу вас любить ее и восхищаться ею так, как люблю и восхищаюсь ею я, иначе я приревновал бы вас и у нас возникли бы неприятности. Но если вы проявите к ней хотя бы половину того, что испытываю я, тогда, дамы и господа, в этот великий вечер Париж заключит в свои объятия, Париж будет любить лишь одну-единственную Марлен Дитрих.

Аудитория вняла этому предупреждению. Эти люди спрятали свою неприязнь, хоть и не слишком далеко, и приготовились к выходу певицы. Их ожидание длилось больше минуты. Критик газеты «Интернэшнл геральд трибюн» Томас Нуин Кертис присутствовал там. Он ощутил «безошибочно определенную враждебность... особенно исходящую от женщин и принявшую масштабы отвратительной мании». Марлен отважно расхаживала по сцене в усыпанном бриллиантами платье под обстрелом взглядов из множества театральных биноклей, скрупулезно изучавших ее внешность. Она говорила по-французски почти без акцента, она пела свои песни. И наконец парижане забыли о своей неприязни. «Ее победа, — писал Кертис, — означала безоговорочную капитуляцию противника... Марлен овладела Парижем».

Репортажи и обозрения, в которых главной темой была Марлен, выплеснулись на первые полосы газет и журналов. Восхищенный тон заголовков был единодушным: «Триумф Марлен!», «Августейшая простота», «Марлен торжествует».

Она получила лишь один отрицательный отзыв, причем из совершенно неожиданного источника. Нозль Кауэрд посчитал, что слишком хорошо — это тоже плохо. «Марлен пользуется сказочным успехом, — записал он в своем дневнике. — От одного ее вида публика приходит в экстаз. Лично мне не понравилась ни одна вещь в ее исполнении, за исключением "Еще для моей малышки". Она приняла жесткую, напористую манеру исполнения и без всякой обработки хрипло выкрикивает слова любой песни. То, что раньше в ней привлекало (тщательное отношение к каждому слову, когда казалось, что она его произносит

очень осторожно, даже с некоторой ленцой), теперь вытеснено шумной, громогласной манерой, которая, на мой взгляд, для нее просто катастрофична. Однако публике это нравится».

Время, свободное от выступлений, Марлен проводила в обществе Марго Лион, Кауэрда, Кокто, Жана Маре, Жан-Пьера Омона и его жены Марисы Паван. Она также часто бывала с Орсоном Уэллсом и итальянской кинозвездой Рафом Валлоне. «Ее новый хахаль!» — злорадствовал Кауэрд по поводу Валлоне. Ему не было известно о ее другом «хэхале», Альберто Джакометти. Биограф художника, Джеймс Лорд, рассказывает, что Джакометти не мог противостоять страсти изобразить в камне «кумира, предмет искусства, творческое создание, настоящую личность». И личность и «богиня... отправилась в его студию и сидела там в пыли, пока Альберто, взгромоздившись на стремянку, работал резцом над скульптурой». Марлен стала пропускать свидания со скульптором и взамен посылала огромные букеты роз. Удрученный Джакометти явился в отель, где она остановилась, и, оставив у портье маленькую гипсовую статуэтку, ушел. Он вернулся к жене. Марлен дала прощальный концерт в театре «Этуаль» и улетела в Лас-Вегас. Там она выступила со своим традиционным ежегодным шоу в казино, а затем после Нового года присоединилась к Рафу Валлоне, находившемуся в Риме. Богиня и «хэхаль» заявили прессе: «Мы всего лишь добрые друзья».

Пока для римских поклонников они оставались «всего лишь добрыми друзьями», Берт Бакарак усердно трудился над созданием новых аранжировок для очередного концертного турне.

Триумф Лас-Вегаса, Лондона, Южной Америки и Парижа привел их туда, куда должны были направиться. Домой.

...

Она была немкой. Она всегда была ею и всегда будет. И если она подняла перчатку, брошенную ей французами и швырнула ее назад, то же самое она могла проделать и со своими соотечественниками, и с жителями Вены. И все же, как оказалось, ей пришлось выдержать нечто гораздо большее. Известие о предстоящем турне вызвало настоящую бурю.

Проявления ненависти были исключительными по своему размаху, массовости и силе злобы. Дело было не просто в бесчисленных плакатах типа «Марлен, убирайся туда, где твой дом!» Немцы изливали свою яркую неприязнь самой знаменитой женщине Германии, которая когда-то рисковала своей жизнью, чтобы бросить им упрек. Многие до сих пор считали ее «предательницей».

«Еврейские снобы и вся свора интеллигентов, — говорилось в письме одного берлинца, — будут вне себя от удовольствия лицезреть тебя, когда ты появишься в Берлине! Им и твоим еврейским хозяевам удалось нанести поражение Западу, привести в упадок его мораль и культуру. Это неопровержимый факт... Изменница!»

Письмо было анонимным; слово «неопровержимый» написано с ошибкой. От послания явно разило антисемитским душком, но оно не было исключением из десятков тысяч писем, мощный поток которых захлестнул редакции газет, журналов, радиостанций, а также «Титания палас» в Берлине. В этом театре Марлен пела для американс-

ких солдат в конце войны, и там же должно было начаться ее турне по Германии в мае 1960 года.

Писаки, нутужно скрипевшие перьями, из-под которых сочился яд, не всегда оставались безвестными. Одна берлинская электротехническая фирма поместила в газете открытое письмо на правах коммерческой рекламы.

«Уважаемая мадам, — начиналось оно. — Где вы только набрались наглости появиться в Берлине после вашего поведения во время войны, которое можно назвать как угодно, но только не дружеским по отношению к немцам? Со своей стороны мы желаем, чтобы берлинская публика оказала вам соответствующий прием». Заканчивался этот пасквиль оборотом, звучавшим в данном контексте иронически: «С огромным уважением...»

Одна домохозяйка из федеральной земли Рейнланд-Пфальц спрашивала:

«И вам не стыдно попирать своими ногами землю Германии, вам, дешевой, грязной изменнице? Вас стоило бы линчевать, как самую одиозную военную преступницу». Она выступала, по ее словам, от имени «всех немецких братьев и сестер».

Газета «Бильд» целые страницы отводила письмам читателей.

«Возмутительно! Мы примем ее так, как она этого заслуживает!» — угрожал герр Вернер из Гамбурга. А герр Руланд из Рюссельсхайма отмечал:

«Немцы ненавидят ее, но она любит твердую немецкую марку. Марлен, держись подальше от нас!»

Из Хильдесхайма писал герр Райтц:

«Если Марлен Дитрих думает исполнять немецкие народные песни, то я рекомендую ей предварительно облачиться во французскую форму, в которой она въехала в Париж во главе союзных войск в 1944 году, и заодно повесить на этот вражеский мундир орден Почетного легиона».

Сторонники Дитрих потребовали от «Бильд», чтобы та предоставила им столько же места на своих страницах. Это требование было удовлетворено. Священник из Гамбурга, отец Бейер, писал:

«Начиная с 1933 года мы изгоняли все наше духовное величие и отняли у Марлен ее самых дорогих друзей. Кто же проявил больше характера: Марлен, которая отвергла все посулы восхищавшегося ею Гитлера и вступила в бескомпромиссную борьбу против преступной нацистской Германии, или мы, склонившиеся перед нацистской свастикой?»

Герр Кайниг из Дюссельдорфа писал:

«Художники, такие, как Марлен Дитрих и Томас Манн, поняли, что их родина попала в руки банды преступников. Неужели им следовало молчать только лишь потому, что они — немцы? Разве Марлен не была лучшей немкой, продемонстрировав всему миру, что существуют и другие немцы?»

А Франц Петцак из Бремена напоминал читателям, что Марлен надела американскую военную форму в «оборонительной войне против агрессии нацистского режима. Она никогда не поднимала оружия против немецкого народа».

Авторы передовиц скрестили шпаги.

Журнал «Шпигель» призвал Германию приветствовать Дитрих; а редактор одной газеты в Баден-Бадене писал: «Для Марлен и для нас, возмож-

но, было бы лучше если бы она оставалась там, где она есть. В этом случае она избежала бы многих неприятностей, а нам было бы легче забыть страстного врага немцев и сохранить в памяти лишь великую актрису».

Марлен чувствовала себя обиженной до глубины души этим повсеместным проявлением враждебности, но не сдавалась. Она сказала Арту Бухвальду:

— Я поеду несмотря ни на что.

Заметив, что никогда не носила французской военной формы, а в Париж вошла не в 1944, а в 1954 году и при этом на ней был плащ и кепи американской армии, Марлен добавила: «Перед войной на меня обрушился со своими нападениями Геринг за то, что я стала американской гражданкой. После войны меня поносила германская пресса за то, что я не приехала в Германию, а теперь немцы костят меня почему зря потому, что я еду к ним. Где же логика, в конце концов?»

Точно так же обстояло дело с продажей билетов на ее концерты. Организацию турне взяли на себя американский антрепренер Норман Гранц и его германский партнер Курт Коллин. Марлен призналась Кауэрду в том, что она «просчиталась, поручив организацию турне по Германии некомпетентным людям, и теперь все находится в состоянии хаоса».

Было еще не поздно отменить поездку перед лицом этого безумия, однако не такой женщиной была Марлен, чтобы пасовать перед брошенным ей вызовом. Она ошетичилась прусской решимостью, готовясь дать отпор прусской провокации.

Вена отменила ее концерты. Этому примеру последовал Эссен. Затем пять дней в Берлине со-

кратились до трех. Из семнадцати городов пять отказались принять ее. Администрация «Титании-Паласта» вынуждена была раздавать «бумагу» (бесплатные билеты), чтобы хоть привлечь зрителей. Марлен еще крепче сжала зубы в несокрушимом упрямстве, заявив в интервью журналам «Ньюсуик» и «Тайм», что ее беспокоят лишь гнилые помидоры и тухлые яйца.

— От последних остаются такие ужасные волосы на одежде, — сказала она улыбаясь. — У меня пальто из лебяжьего пуха, и если яйцо попадет в него, то прямо не знаю, что я буду делать. Ведь тогда его не отчистишь и за миллион лет.

Благодушие Марлен было не очень убедительным, но пресса за пределами Германии восприняла эту невозмутимость как признак мужества, с которым актриса противостояла потокам бешеной клеветы. Нельзя забывать, что немцы думали о Дитрих совсем не так, как остальной мир. Она подвергалась нападкам прессы «Третьего рейха» еще в начале тридцатых годов, и эта кампания травли, не ослабевая, продолжалась до конца войны. В те годы ни одно слово о ней, не могло пробиться на страницы газет без одобрения доктора Геббельса и его министерства просвещения и пропаганды. Большинство фильмов с ее участием были в Германии запрещены. Даже после войны такие фильмы, как «Сад Аллаха», «Ангел» и «Дестри снова в седле», оставались неизвестными ее бывшим соотечественникам. «Дестри снова в седле» вышел на экраны Берлина в канун ее возвращения, став своеобразной рекламой.

В 1960 году немцы знали о Марлен немногим больше того, что писали о ней нацистские газеты, да и вдобавок они были слишком заняты эконо-

мическими проблемами, выкарабкиваясь из разрухи и творя свое чудо с помощью плана Маршалла.

Однако нельзя сказать, чтобы они совсем ею не интересовались. Как-никак она была немкой, самой знаменитой немкой века, их единственной настоящей всемирной звездой, символом культуры. На Всемирной выставке в Брюсселе в 1958 году посетителям американского павильона предлагали назвать самого величайшего из всех иммигрантов, прибывших в Соединенные Штаты. Первым в этом списке оказался Эйнштейн; Дитрих была четвертой. «Голубой ангел» все еще оставался одним из самых известных немецких фильмов. А теперь наконец на германском экране появились и послевоенные картины Марлен, носившие, правда, иные названия.

Не все ее соотечественники присоединились к хору, поносившему актрису на все лады. Вилли Фритч, кумир публики времен «Третьего рейха», который играл вместе с Марлен, когда они работали на Рейнхардта, резко высказался против этой кампании травли.

Германская пресса, пользуясь свободой слова, продолжала ошеломлять читателей рассказами о том, что Марлен якобы отказалась говорить на немецком языке и даже забыла его, что она ненавидела немцев и Германию. В 1990 году она выиграла дело в суде против одного немецкого депутата бундестага, который маршировал по улицам с плакатом, приписывавшим Дитрих антигерманские настроения.

Противодействие вакханалии, поднявшейся в 1960 году, требовало немалого мужества и силы от бургомистра Западного Берлина, Вилли Брандта,

который возглавил делегацию, прибывшую в аэропорт встречать Дитрих. Брандт и Дитрих поехали в ратушу в Шёнеберге, где актриса расписалась в золотой книге почетных посетителей. Здание ратуши находится в нескольких кварталах от дома на улице Седана (Седанштрассе), где родилась Марлен.

Она посетила студию УФА в Восточном Берлине, где когда-то снималась в фильме «Голубой ангел», приветствуя всех — от главы студии до трубочиста. Ее сердечно обняли два американских гражданина, выходцы из Германии, которые вернулись работать в Берлин: Кертис (Курт) Бернхард, режиссер фильма «Женщина, по которой тоскуют», и Уильям (Вильгельм) Дитерле, снимавший фильмы «Человек у дороги» и «Кисмет».

Несмотря на почетную встречу, на усилия Вилли Брандта и на широкие отклики в печати, плакаты «Марлен, отправляйся домой!» висели в «Титания паласт», где она дала свой первый концерт. В «Титания паласт» из 1800 мест 400 оказались пустыми, а сотни других были заняты зрителями, получившими бесплатные билеты. Спекулянты пытались продавать билеты по цене вдвое дороже, чем на выступления Марии Каллас, но вынуждены были отдавать их за четверть номинальной стоимости. В свой второй вечер Дитрих выступала перед залом, где было пусто. Присутствовало всего пятьсот зрителей. Последний концерт проходил при полном зале, но для этого пришлось раздавать билеты бесплатно или продавать за бесценок. С финансовой точки зрения, берлинские выступления Марлен потерпели полное фиаско. В то же время это был триумф. Триумф творческий, а возможно, даже идеологический.

Бакарак написал новые аранжировки для доброго десятка немецких песен, которые Марлен до этого никогда не исполняла (все они были записаны на пластики в Мюнхене и Кельне). Она изменила последовательность номеров своей программы, начав с песни «Влюбляясь снова» (на немецком языке). Это означало, что она решила сразу зайти с главного козыря, нанести упреждающий удар. Вслед за этим следовала «Лола», также из фильма «Голубой ангел». После «Лолы» — «Кто будет только плакать». Программа изобиловала песнями Фридриха Холлендера, которые пользовались успехом еще во времена Веймарской республики. Когда Марлен пела знаменитую «Одна в большом городе», то объявила, что эта песня была написана Францем Ваксманном и Максом Кольпе, которые до сих пор скрывались под псевдонимами. Презрев все опасности, Марлен решила исполнять «Лили Марлен» на немецком, поставив тем самым годы войны между собой и аудиторией и, возможно, напомнив ей, что Геббельс запретил эту песню, их песню, когда «тысячелетний рейх» доживал последние месяцы.

Если в Париже она подняла брошенную ей перчатку, то в Берлине она отразила ею удар. Марлен проявила достоинство, оказавшись выше сведения счетов. Стиль исполнения Дитрих отличался романтичностью и здравым смыслом шоу-бизнеса. Одновременно в нем чувствовалась непреклонная, твердая воля. Она не просила пощады и сама не давала спуска до самого конца концерта. Она извлекла из своего песенного запаса великолепную вещицу, легко западающую в память, — мелодию Холлендера «Я не знаю, кому принадлежу», которая кончается словами: «Солнце и луна, они при-

надлежат всем — возможно, я принадлежу целиком сама себе». И завершающим аккордом выступления звучала ностальгическая песня «У меня остался чемодан в Берлине».

Аплодируя, Вилли Брандт поднялся с места. К нему присоединились еще 1400 посетителей, от всей души благодаривших певицу. Впервые Марлен пела песни на бис. Восемнадцать раз продолжительными аплодисментами ее вызывали на сцену. Если это было не полное прощение, то перемирие.

Оно пришло к концу турне, в Мюнхене, городе Гитлера, «колыбели его движения». И случилось это лишь благодаря художественному таланту актрисы. Были распроданы даже билеты без места. Марлен вышла на сцену под «ураган аплодисментов», как писали в газетных отчетах, а в конце концерта спела несколько песен на бис, а затем поклонилась публике низким, чуть ли не до самого пола поклоном. В это трудно поверить, но ее вызывали на сцену шестьдесят два раза.

Отзывы в германской прессе были теперь похожи на признание в любви:

«Величие в платье из лебединого пуха!» — кричали заголовки. Ею не переставали восхищаться: «Она — легенда... Женщина мира, приводящая в восхищение своим умом и духом». Один критик называл ее голос «звучанием эпохи», а другой видел в ней «наполовину портрет Дориана Грея, а наполовину — американку в Париже, и хотя другие, возможно, обладают лучшим голосом и большей артистичностью исполнения, у Дитрих больше характера».

Самая влиятельная газета Мюнхена «Зюддойче цайтунг», опровергая скептиков, писала:

«Да, это правда. Она восхитительна до умопомрачения, но чудо образа бледнеет перед чудом исполнения — и все это перекрывается чудом личности... Она выходит на бис снова и снова, потому что аудитория требует этого с железным энтузиазмом. Обессиленная, но победоносная, она стоит, утопая в невообразимом шуме оваций. Десятки и десятки раз поднимается и падает занавес, но зрители упорствуют в своем преклонении перед талантом; молодежь покидает балконы и устремляется к сцене с криками: "Вернись, вернись!"».

Дела у Марлен, казалось, пошли в гору, но конец турне был таким же тяжелым, как и его начало. Это случилось в Дюссельдорфе, когда Марлен, выйдя из «Парк-отель», отправилась в театр. На улице толпились ее поклонники. Их было примерно две тысячи человек. Отталкивая друг дружку, они продирались вперед, надеясь хоть краешком глаза взглянуть на своего кумира, а может быть, если повезет, и взять автограф. Вдруг вперед выскочила девушка и потянулась к рукаву норковой шубки, накинутой на плечи актрисы. Марлен, благожелательно улыбаясь, повернулась к ней, но тут девушка дернула к себе рукав, пытаясь стащить шубку с Марлен, а затем с криком «Предательница!» плюнула актрисе в лицо.

Эта выходка, конечно же, всех шокировала. Полиция арестовала девушку, которая, как выяснилось, родилась в 1942 году, когда Марлен уже было сорок лет. К тому времени Дитрих получила американское гражданство и вела свою войну против Гитлера. Марлен поехала в театр и, выступив там с блеском, заслужила овации, но после концерта сказала одному своему знакомому: «Das Lied

ist aus» («Песня спета»). Это было альтернативное название песни «Frag nicht warum ich gehe» («Не спрашивай, почему я ухожу»).

«Это было ужасно, — сказал Бернгард Халль, друг и доверенное лицо Марлен. Он видел, как та девушка плюнула в лицо Марлен, и даже три десятилетия спустя не мог вспоминать об этом без содрогания. — Лично я думаю, что Марлен поехала в Германию, чтобы выяснить, не сможет ли она в будущем удалиться сюда на покой и дожить свои дни на родине. Однажды вечером мы сидели в отеле за выпивкой и она сказала:

— Может быть...

Но теперь, после этого плевка в лицо, такой шаг с ее стороны просто немислим, черт побери!»

Последние дни германского турне прошло без инцидентов, если не считать случая в Висбадене, где у нее закружилась голова и она упала со сцены. Марлен вскарабкалась назад на сцену, отрянула брюки и непринужденно помахала зрителям рукой.

Доктор осмотрел ее и поставил диагноз: «Травма, типичная для парашютного прыжка». Марлен вспомнила дни, проведенные ею с генералом воздушно-десантных войск, и решила отнестись к этому с безразличием старого вояки. Она закончила турне со сломанным плечом, но публика об этом так и не догадалась.

Это было предупреждением. В кратких перерывах между номерами программы Дитрих имела привычку делать несколько глотков шотландского виски и шампанского, дабы взбодрить себя и справиться с силами, которых у нее становилось все меньше и меньше.

Германская публика не знала, что Марлен уже

подписала контракт на новую роль, последнюю значительную кинематографическую роль, которую ей суждено будет сыграть, и опыт кратковременного, но богатого впечатлениями посещения родины мог придать игре актрисы особый колорит. Ее героиня — немецкая аристократка, принадлежащая к элите, к культурному и высокообразованному классу, которому не удалось предотвратить катастрофу. Дитрих мыслила этот фильм как жест примирения, однако твердолобые фанатики усмотрели в этом акт мести.

XXII

ОДИССЕЯ

1960 — 1967



Марлен была на пороге своего шестидесятилетия. Для сохранения иллюзии совершенства фигуры ей приходилось надевать длинные узкие платья, закрывавшие ее всю от шеи до пят. Четыре десятилетия усиленного курения замедлили циркуляцию крови в ее знаменитых ногах. Начались спазмы сосудов и ноги распухли. Края элегантных туфель ручной работы врезались в распухшие лодыжки и причиняли актрисе нестерпимую боль. Сшитые на заказ джинсы и сапожки никак не являлись криком моды. Они скрывали опухлость, а Марлен стоически переносила мучения.

У Дитрих была болезнь Бергера, то есть нарушение кровообращения, которым часто страдают курильщики. Она иногда излечивается сама собой, когда бросают курить. Кровеносные сосуды у таких больных сужаются и кровообращение замедляется. Возникает онемение, начинаются судороги. Боли при этом бывают невыносимыми, и от них трудно избавиться при помощи глотка виски, запиваемого шампанским, а также инъекций дарвона, кортизона или таблеток. Марлен часто при-

ходилось принимать их, чтобы снять нервное напряжение или избавиться от неприятного ощущения в горле, которое из-за очень сухого воздуха возникает у всех исполнителей в Лас-Вегасе. После концертов ее ноги были мокры от пота. Она винила в этом туфли на слишком высоком каблуке. В действительности же этому способствовало увеличение притока крови в конечности, которым грозила гангрена. Ампутация ног — такую цену заплатил английский король Георг VI за свое пристрастие к табаку. Эта же участь могла постигнуть и Марлен.

Судьба сыграла здесь жестокую шутку. Никто из кинозвезд, кроме Марлен, не демонстрировал такой элегантный, изящный стиль курения на рекламных плакатах, экране и даже на сцене во время исполнения песни «Еще одну сигарету для моей малышки». Она заключила пари с Нозлем Кауэрдом, что бросит курить. Они отнеслись к этому как к шутке. Пари Марлен выиграла. Однако ущерб, уже нанесенный здоровью, был необратим. Она продолжала страдать от острых болей. Ноги все больше опухали и все меньше слушались ее. И все же ей удавалось до поры до времени скрывать это под блеском своего таланта. Она выглядела неправдоподобно молодой, красивой и здоровой на сцене, но платить за это приходилось дорогой ценой.

Ничто, по ее убеждению, не должно было разрушить иллюзию. Временные стяжки, о которых ходили слухи, были стерильными хирургическими иглками, вплетенными в волосы. Эти иглки упирались в голову и причиняли боль актрисе. Они были обработаны антибиотиком, чтобы не проникла инфекция от парика. Отказ от курения и обуви на высоком каблуке привели к тому, что Марлен

стала страдать бессонницей. Она начала принимать снотворное и увеличила дозы шотландского виски с шампанским.

После турне по Германии Марлен со сломанным плечом прибыла в Копенгаген и заявила перед публикой, что она и немцы «отныне разговаривают на разных языках». Особый смысл этого высказывания выявился в Тель-Авиве, где певица нарушила израильский закон, запрещающий пользоваться немецким языком в пределах Израиля. Она поинтересовалась со сцены, кто из зрителей, возражает против исполнения «Лили Марлен» на языке оригинала. Не поднялось ни единой руки. Ведь для многих немецкий был их родным языком. Публика устроила певице тридцатипятиминутную овацию.

— Отечество я и так уже потеряла, — сказала она, — не могу же я теперь отказаться еще и от языка.

Дав концерты в Иерусалиме и Хайфе, Марлен попросила у властей разрешения задержаться еще на день и устроить благотворительное выступление для израильских сирот. Ее просьба была удовлетворена.

Образ Дитрих ассоциировался с «доброй Германией». Актрисе удалось внести с собой эту ауру в фильм Стенли Крамера «Нюрнбергский процесс», где она играла роль мадам Бертольт, вдовы германского генерала.

Сценарий, написанный Эбби Манном, предназначен для телеэкранизации. Телеверсия появилась в 1959 году, снятая Джорджем Роем Хиллом. Единственным актером, оставшимся от прежнего состава, был Максимилиан Шелл, уроженец Австрии, исполнявший роль адвоката.

«Компания "Юнайтед артистс" с прохладцей отнеслась к съемкам этого фильма из-за его не-коммерческого сюжета, — рассказывал позже Крамер, — и снять его можно было только пригласив на все роли звезд».

Это ему удалось сделать, и фильм появился на экранах, однако первоклассный состав труппы дал повод для острой критики. Наибольшим успехом пользовалось изречение Гэвина Ламберта:

«Драма концлагеря, где все заключенные — кинозвезды».

Треси играл роль американского судьи, прообразом которого послужил судья Верховного Суда Роберт Джексон, принимавший участие в Нюрнбергском процессе. Верт Ланкастер играл немецкого судью, оказавшегося под судом (Оливье отказался от этой роли); Ричард Вид-Марк исполнял роль американского прокурора; Джуди Гарленд и Монтгомери Клифт — роли мелкой сошки и жертвы нацистских судебных преследований.

Дитрих исполняла новую роль, которой не было в телефильме, благодаря чему стал шире культурный контекст фильма. Без нее его действие проходило только в зале суда. Некоторые упрекали режиссера в том, что эта роль специально введена для Марлен, дабы она могла блеснуть своим присутствием. В фильме актриса появляется ненадолго, и критики сочли созданный ею образ довольно тусклым.

Один из них заметил: «Мисс Дитрих исполняла роль так неестественно и натянуто, что ее появление в фильме было похоже на прекрасно снятую фотографию, настолько статичным был ее образ».

Утверждения критиков не лишены справедливости (Марлен была стеснена очень узкими рам-

ками роли), но все же они упустили главное. На роль наложило сильный отпечаток «собственное повествование звезды» (как назвал бы это явление Роберт Шикель). Крамер был озабочен тем, что «этот фиктивный процесс бросал тень на всю германскую нацию, что было совершенно несправедливо, и Дитрих должна была воплощать образ "другой" Германии, которая либо не знала обо всех этих ужасах, либо боролась против Гитлера. Персонаж Дитрих представлял аристократическую, догитлеровскую Германию. И все же мадам Бертольт пыталась доказать, что ей ничего не было известно, хотя она наверняка должна была знать хоть что-нибудь».

Мадам Бертольт оживила скучную атмосферу зала судебных заседаний экскурсами в культурную жизнь Германии на фоне музыки Баха, Бетховена и Брамса. Любовная линия в фильме обозначена намеком на роман мадам Бертольт с судьей-вдовцом. Мадам Бертольт знает Америку — в некотором смысле — лучше судьи. Ее дом передан американскими оккупационными властями в распоряжение судьи. Она же живет в доме, пострадавшем от бомбежки, ютась в маленькой комнатухе, где хранится портрет ее мужа, которого повесили как военного преступника после предыдущего процесса.

Дитрих, прочитав сценарий, дала свое согласие играть в этом фильме. Вдохновляло ее и то, что партнером был Спенсер Т्रेसи. Марлен всегда питала к нему огромное уважение. Это чувство было взаимным. Они составили великолепный дуэт в картине.

— Ты не мой тип женщины, — подшучивал он над ней на съемках.

Марлен приносила ему слоеные пирожки с яблоками и домашнее печенье, которые он ел с аппетитом.

Две недели Крамер занимался репетициями с актерами, а в начале 1961 года начал съемки.

— Я полагался на мнение и советы Дитрих, — вспоминал Крамер, — и ее замечания были очень существенны. Она была для нас носительницей образца, на который мы все равнялись. Она знала Германию. Она понимала скрытый смысл сценария и особенности поведения немцев лучше, чем кто бы то ни было. И уж, определенно, лучше, чем Шелл, которого и немцем-то считать нельзя, но он напоминал об этом каждый день и каждый час. Сцена, где мадам Бертольт говорит о том, что она «дочь военного» и приучена к дисциплине с детства, была взята из прошлого Дитрих.

Действительно, игра Дитрих во многом автобиографична. Это чувствуется на протяжении всего фильма, хотя внешне мадам Бертольт представляется неким величественным монументом из металла, под чьим совершенством скрывается пустота. Ее «миссия», как она говорит об этом судье, заключается в том, «чтобы убедить вас, что не все немцы — чудовища». Она описывает отношение аристократов к Гитлеру, которое очень похоже на чувство самой Дитрих или ее матери, жившей в конце войны в таких же трущобах, в каких в фильме прозябает мадам Бертольт.

— Мы ненавидели Гитлера; я хочу, чтобы вы знали это, — говорит она, — и он ненавидел нас. Он ненавидел моего мужа за то, что тот был настоящим героем войны, а маленький ефрейтор терпеть не мог таких людей. И еще он ненавидел его потому, что мой муж через жену породнился

со старой знатью, к которой принадлежали семьи моих родителей. Гитлер чувствовал свою неполноценность в сравнении с аристократией и потому ненавидел ее.

Мадам Бертольт очень огорчена тем, что ее мужу отказали в праве умереть солдатской смертью, приговорив к повешению, а не к расстрелу. Ее игра преисполнена такой подкупающей откровенности, что трудно не посочувствовать ей. Эта женщина представляет собой культуру и воспитание, в системе ценностей которых на первом месте стояла дисциплина (Гитлер не в последнюю очередь рассчитывал именно на этот фактор). Эта особенность и сделала возможным все кошмары «Третьего рейха». Эта мысль выражена в картине без обиняков. В конце фильма мадам Бертольт расстается с судьей. Она не в силах понять, что добродетели дисциплины и классовой принадлежности не могут быть поставлены выше таких понятий, сформулированных Треси, как справедливость, правда и ценность жизни любого человека.

В заключительной сцене мы видим ее в полутемной комнате. Она сидит неподвижно за столом перед портретом повешенного генерала. У ее локтя стоит бутылка. Мадам Бертольт не в состоянии поднять трубку звонящего телефона. Это звонит Треси, желая попрощаться перед отъездом на родину. Мадам Бертольт заблудилась в собственных мыслях.

Так воспринимается зрителями эта роль. Репутация Дитрих как певицы могла несколько повредить делу. Музыкальное сопровождение фильма, написанное Эрнестом Голдом, включало мелодию «Лили Марлен», и Дитрих, гуляя с Треси среди развалин Нюрнберга, даже напевает ее. Но

эта песня обладает таким эмоциональным зарядом и так нерасторжимо связана с образом Дитрих военных лет, что придает мадам Бертольт совершенно лишнюю в данном случае романтическую окраску.

Дитрих знала, кого играет, и сумела вжиться в образ своей героини. Она взяла в качестве прообраза мадам Бертольт вдову фельдмаршала Вильгельма Кейтеля, повешенного после Нюрнбергского процесса. Выбор оказался весьма удачным. Когда рушился рейх, нацисты сами намеревались казнить Кейтеля. На процессе он попросил заменить повешение расстрелом:

— Я верил, но я ошибался, — сказал он. — Я не видел, что даже в исполнении солдатом своего долга существует предел.

Ни Крамер, ни Манн не знали, что Дитрих строила роль именно на этой истории. Ее мадам Бертольт усложняет и тем самым обогащает культурную ткань драмы.

Зачитываются суровые приговоры, и в этот миг камера выхватывает лицо мадам Бертольт, на котором — полная растерянность. Ошеломленная, она слушает и тщетно силится понять, какова ее часть в коллективной вине. Это была последняя значительная роль Дитрих в кино. Она, видимо, вполне осознавала это. Фильм был последним посланием актрисы своей родине.

Однако оно осталось неслышанным. Премьера «Нюрнбергского процесса» состоялась в Берлине (что являлось большой ошибкой) в присутствии Вилли Брандта, который произнес обтекаемую речь. Там же были Спенсер Треси, Стенли Крамер и Монтгомери Клифт.

Режиссер вспомнил о газетном заголовке: «Ев-

рей Крамер возвращается, чтобы напомнить нам». Он отметил абсолютное молчание аудитории, когда в конце картины на экране появилось послесловие:

«Всего в ходе Нюрнбергских процессов, закончившихся 14 июля 1949 года, к различным срокам тюремного заключения было приговорено 99 подсудимых. В настоящее время ни один из них не отбывает наказания в тюрьме».

«Нью-Йорк таймс» сообщала из Берлина, что «многие сидели, как замороженные», однако причиной такой реакции были ужас и гнев.

— После премьеры был устроен банкет в «Конгресс-халле», современном здании, своей формой похожем на раковину. Берлинцы прозвали его «временной устрицей», — вспоминал Крамер. — Мы накрыли столы на тысячу человек, а пришло около сотни, и причем тех, кто по роду своей работы обязан был прийти, или тех, кто имел к фильму самое непосредственное отношение. Я обсуждал с Марлен возможность ее приезда на премьеру в Берлин, и ей искренне хотелось этого, но она опасалась, что ее присутствие принесет картине больше вреда, чем пользы из-за отношения немцев к ней. Однако, думаю, что хуже все равно не было бы. Зрители были совсем как мадам Бертольт: им хотелось забыть все. Премьерой и закончился путь картины по германским экранам. Вновь ее показали лишь двадцать лет спустя, когда по германскому телевидению шел «Холокост», и даже тогда реакция была резко отрицательной.

Повсюду эту картину встречали скорее с уважением, чем с восторгом. Нью-йоркская премьера состоялась 19 октября 1961 года. На праздничном вечере по этому случаю Марлен была вместе с Эд-

лаем Стивенсоном, тогдашним послом США при ООН. Для обозревателя из «Нью-Йорк таймс» фильм явился «великолепным драматическим утверждением высоконравственной честности, несущим в себе тревожное, будоражащее память предупреждение всему миру». Правда, местами журналист находил фильм «слишком гладким».

Киноакадемия выставила фильм на соискание премий по одиннадцати номинациям, включая лучший фильм, лучшую режиссуру и лучший киносценарий. Как Треси, так и Шелл были представлены к получению "Оскара" в номинации "Лучший актер года", а Гарленд и Клифт — за исполнение второстепенных ролей. Шелл победил. Победил и Эбби Манн, который принял «Оскара» не только как признание своих заслуг, но и как награду «всем интеллектуалам».

«Нюрнбергский процесс» — это картина, к которой легко придраться, но которую очень и очень трудно финансировать. Она стала одной из последних работ такого рода. Подобные фильмы теперь могло ставить только телевидение. Эта лента не принесла Крамеру славы, но и не стала творческой неудачей. Триумфа не было, но было чувство удовлетворения от того, что картину все же удалось сделать.

Марлен исполнилось шестьдесят лет. Круг друзей сужался. Тот, ради которого она бегала по пустыне босиком в фильме «Марокко», умер. Эрнест Хемингуэй застрелился из дробовика, приставив его к голове.

Дочь Мария перебрались из Нью-Йорка в Лондон. Она ушла из кинематографа после турне с «Чаем и симпатией» и рождения третьего сына — Джона Поля. Они называли его Паули — на гер-

манский лад. Через три года у супругов Рива появится Джон Дэвид, последний из квартета сыновей.

Марлен в 1962 году легла в клинику Ниханса в Швейцарии, где ей ввели свежие клетки неродившегося ягненка. Рождество, а также Новый год она провела в шале Нозла Кауэрда там же, в Швейцарии.

Время больших денег, когда она могла тратить их не задумываясь, прошло, хотя популярность позволяла Марлен зарабатывать деньги без особых усилий. Скажем, она получила пятьдесят тысяч долларов за фильм «Черный лис», где читала текст за кадром. Эта лента была основана на известной сказке Гете. В ней аллегорически изображалась карьера Гитлера, широко использовались архивные киноматериалы, произведения искусства девятнадцатого века, иллюстрации к сказке Гете, а также шедевры Доре, Пикассо («Герника») и Гроша. В фильм вошла даже фотография молодой женщины со стройными ножками в шелковых чулках и цилиндре. Она сидит на бочке в кабаре. Это был кадр из знаменитого фильма, снятого еще в догитлеровском Берлине.

«Черный лис» завоевал награду киноакадемии как лучший полнометражный документальный фильм. Критик Босли Краузер заметил по этому поводу:

«Рассказ мисс Дитрих, в котором каждая фраза весома и значима, производит на зрителя глубокое впечатление. Но немалую роль играет и ее прошлое, хорошо известное всем. Это придает фильму особую искренность и держит аудиторию в напряжении до последнего кадра».

В Германии этот фильм не произвел никакого

впечатления по очень простой причине: его там не удалось пустить в прокат. В Англии он тоже, как ни странно, остался не замеченным широкой публикой. Все крупные дистрибьютеры* отказались от него, пренебрегая тем, что «Черный лис» получил академическую награду. Марлен приняла участие в презентации фильма в Вест-Энде. Полтора часа она стояла по стойке «смирно» и рассказывала собравшимся, как фильм «оживил в памяти людей воспоминания о том, что Гитлер сделал с миром». Небольшая британская компания, тронутая эмоциональным надрывом в ее голосе, приняла фильм в прокат. Представителей компании поразило то, как она произнесла:

— Они не пощадили даже детей.

Газета «Гардиан» писала:

«В нашем сыром и прохладном климате не водятся такие несравненные нестареющие звезды. "Битлз" ей и в подметки не годятся».

Но в ноябре 1963 года «четверка» и Марлен выступали на одной сцене в Лондоне в королевском представлении.

— Они ее наэлектризовали! — сказал Бернард Холл.

«Четверка» еще не была тогда сказочно знаменитой. Но «новичков» (так их называла газета «Вэрайети») пригласили в компанию таких звезд первой величины, как Дитрих, Эррол Гарнер, Гарри Секомб и его труппа «Пиквик», а также Томми Стил со своей труппой «Половина шестипенсовика». Это представление «Command performance» происходило в театре принца Уэльского в присутствии королевы-матери. Это был бенефис актеров водевиля.

* Дистрибьютер — здесь: кинопрокатчики.

Перед этим Марлен выступала в «Альберт-холле» на концерте для ветеранов второй мировой войны, участвовавших в сражении при Эль-Аламейне. Затем появилась в фильме «Искрящийся Париж», созданном «Парамаунтом», где в главных ролях снимались Одри Хепберн и Уильям Холден. В этой картине Марлен выступает в роли самой себя. Она выходит из «ролс-ройса», как в фильме «Желание».

Актриса чувствовала себя моложе и бодрее благодаря клеткам доктора Ниханса. Она с триумфом выступала в Сан-Франциско, Далласе, Колорадо-Спринге, Торонто и снова в Лас-Вегасе, где вместе с Луи Армстронгом исполнила «C'est Si Bon». А потом оказалась в Париже, откуда в мгновение ока перелетела в Амстердам и Роттердам. Из Роттердама Марлен совершила прыжок к Джону Кеннеди в Вашингтон, успев перед этим отвесить низкий поклон президенту де Голлю в Елисейском дворце.

Выступления Дитрих имели повсюду такой шумный успех, что Говард Либерсон из фирмы «Коламбия» по ее просьбе записал на пластинку лишь одни овации: шестьдесят две в Мюнхене, тридцать в Сан-Франциско и так далее. Дитрих возила эту грампластинку с собой и любила поражать ею своих друзей, которые ошеломленно слушали бесконечные аплодисменты.

— Это было Рио, — замечала она. — А вот это Кельн. Ну а вот это Чикаго.

Пластинка с записью оваций стала знаменитой после того, как Джуди Гарленд, всхлипывая от волнения, рассказала о ней в радиопрограмме Энби-си «Вечернее шоу».

— Мы сидели там и слушали часами, — сказа-

ла Гарленд, — я повернулась к Ноэлю и прошептала: «Надеюсь, на другой стороне нет записи». А Ноэль только посмотрел на меня. Но пластинка была записана с обеих сторон!

Весь мир сходил с ума от желания устраивать ей бесконечные оваии.

В конце января 1964 года Марлен дала три концерта в варшавском дворце культуры, которые прошли на «ура». По просьбе организаторов турне она выступила еще в шести концертах. Актриса возложила цветы к мемориалу в память варшавского восстания, к памятнику героям гетто. Проходя среди развалин старых кварталов Варшавы, она чувствовала себя немкой, а значит, частица вины за это лежала и на ней. Запись ее «Джонни», сделанная еще в 1931 году, была выпущена вновь и вошла в десятку самых популярных песен в Варшаве.

После того, как закончился последний концерт — а была уже полночь! — ее отвезли в кафе «Очки» на встречу с членами киноклуба польских студентов-медиков. Она отвечала на вопросы о Берлине и Голливуде на французском, немецком и английском, переходя с одного языка на другой, чтобы облегчить задачу своему переводчику. Кафе «Очки» могло похвастать лишь расстроенным фортепьяно, но один студент хорошо знал ее песни по пластинкам и мог играть ее аранжировки. Марлен пела всю ночь для крошечной аудитории, но это было для нее так же почетно, как выступать перед тысячами зрителей во дворце культуры.

Десять лет спустя она будет сопровождать своего друга Марти Стивенса, который тогда выступал в гастрольной труппе Стивена Зондхайма «Компания». Они отправились в Сан-Франциско. Ларри Керт, звезда шоу, представил Дитрих зрителям как

«нашу бабушку, которую мы вытащили из гардероба». Появление Марлен на сцене буквально ошарашило аудиторию, которая даже понятия не имела о ее присутствии в городе. Вслед за овацией, устроенной в честь «пронафталиненной бабушки», Марлен вместе с труппой поплелась в находившийся поблизости бар, куда обычно заходили актеры. Рассказывает член труппы Ли Гудмен: «Дитрих посмотрела на хозяина, улыбнулась и сказала: "Ах, гадно, я жделаю это жа пифо!" Ей тут же дали пиво, и она пела всю ночь для нас, старых бродяг, привыкших кочевать подобно цыганам. Это означало, что деньги не являлись для нее главным стимулом».

Слезы струились по ее лицу в Москве, в театре неподалеку от Кремля, затем в Ленинграде, а потом опять в Москве. Антифашистская репутация Марлен опередила ее саму, и она отвечала репортерам, которые спрашивали, как она боролась с фашизмом:

— В одиночку.

Марлен решила все песни исполнять на английском языке и отказалась от услуг русского переводчика, полагая, что песни сами найдут дорогу к сердцам слушателей. Ее и Бакарака чрезвычайно удивил тот факт, что у московских музыкантов, которые должны были аккомпанировать ей, оказались на руках ноты всех ее аранжировок и они прекрасно помнили их, выучив наизусть.

Марлен выступала в платье из лебяжьего пуха. Она удалилась в свою театральную уборную после одиннадцатого вызова на сцену. Однако в зале не умолкали ритмичные аплодисменты, что у русских является выражением высшей степени восторга и признательности, и Марлен вышла на сцену в две-

надцатый раз — в голубом хлопчатобумажном платье и босиком.

Она обратилась к публике по-английски:

— Я давно уже люблю вас. Я полюбила ваших писателей, композиторов и вашу душу... Думаю, что и у меня самой также русская душа.

Ночным поездом она уехала в Ленинград, где под гром оваций прямо на сцене опустилась на колени перед русским писателем Константином Паустовским.

Ни Варшава, ни Москва, ни Ленинград не могли остаться равнодушными к «гордости» Дитрих — ее «усыпанному алмазами» платью, накидке из лебяжьего пуха и к искрящимся оркестровкам Бакарака. Постоянное обновление репертуара позволяло Марлен шагать в ногу со временем и поддерживать иллюзию вечной молодости. Одну из новых песен, которую она приняла не сразу, ей нашла Мария. Наверное, она услышала ее с пластинки «Куда исчезли все цветы» в исполнении Пита Сигера. Это народный гимн антивоенного движения. Марлен считала, что песня ей не подходит. Она была бойцом, воином, но не антивоином. Мария и Бакарак с трудом уговорили ее попробовать спеть эту песню. Обнаружив, что текст легко переводится на французский и немецкий, Марлен решила, что проба должна состояться в Париже. Оттуда эта песня перепорхнула вместе с Дитрих в Германию, а затем в Израиль, после чего стала страстной, неотъемлемой частью репертуара певицы вместе с «Blowig in the Wind» Боба Дилана. Она записала на пластинку обе песни, и они стали «хитами» благодаря усилиям диск-жокеев старого континента. Они прославляли последний дитриховский персонаж — матушку Кураж.

В декабре 1964 года Марлен вернулась в Королевский театр на авеню Шафтсбери. Шоу в кабаре на Пикадилли, куда раньше, бывало, ломились посетители, стало театральным явлением гораздо большего значения и масштаба. Кануло в прошлое быстрое переодевание в цилиндр и фрак, а также девушки из кордебалета и их номер «Ракета». Исчезли и водевильные акты, которые лишь принижали своими дешевыми трюками благородную ауру театра. Будучи театральной звездой мира, Дитрих в них не нуждалась, а быстрые переоблачения за кулисами стали для шестидесятитрехлетней женщины слишком обременительными.

Выступления отнимали у нее все больше сил, а таблетки и шампанское помогали все меньше. Никто не знал, что она больна. Марлен не желала признаваться в этом никому, даже самой себе. Ничего не говорили об этом и критики. Они писали о Марлен нечто другое. Вот строчки Райнера:

«Она стоит, как бы удивляясь тому, что она оказалась там, как памятник, с которого сдергивают покрывало каждый вечер к его собственному неопишуемому изумлению. Она показывается зрителям, как причастие перед паствой. И приносит священные дары. Она знает, куда подевались все цветы: они похоронены в грязи Пассхенделя, превратились в радиоактивную пыль Хиросимы, их сожгли напалмом во Вьетнаме — и все это звучит в ее голосе. Она однажды уверяла меня, что может сыграть матушку Кураж в одноименной пьесе Бертольта Брехта, и в этом не может быть никаких сомнений. Я легко могу вообразить, как она тащится в своем фургоне по полям сражений, распевая эти мрачные, стоические брехтовские песни, и открывает свою маркитантскую лавчонку сра-

зу же, как только стихают боевые действия — так же, как она сама делала это во Франции во время арденнского наступления, эта королева маркитанток, императрица Лили Марлен».

Секс уже почти потерял для нее всякую притягательность. Главной темой была любовь, и Марлен была ее воплощением. То лондонское шоу явилось прообразом всех будущих концертов. Вот что говорит один из критиков об исполнении «Куда подевались все цветы?»:

«Все sireны Гомера не могли спеть ее так, как поет мисс Дитрих. Она серьезна и задумчива, и под мрачными тонами ее низкого и тихого голоса скрывается умело сдерживаемая страсть, настоящая буря эмоций. Ее бледная красота экстраординарна. Она выглядит так, будто принесла эту красоту от ворот самого ада, и это делает ее уникальной. Ее внешность наполняет душу леденящим ужасом... Это лицо человека, видевшего вещи, говорить о которых не поворачивается язык, например убийство детей... Но это, конечно, поверхностные впечатления; они нам ничего не говорят о подлинном жизненном опыте мисс Дитрих. Однако на сцене все это выглядит грандиозно и незабываемо... Это возвышает и придает духовные силы, и мы оставляем театр с сердцами, полными надежд... Мир кажется лучше и безопаснее, он кажется местом, где за углом скрывается счастье для каждого».

Однако для Марлен мир не стал счастливее. Швейцарский гинеколог, к которому она обратилась в январе 1965 года после лондонского триумфа, подтвердил диагноз: рак матки. Марлен, отбросив свое обычное недоверие к врачам, решила пройти курс лечения в Швейцарии. Смерть как

бы коснулась ее своим крылом, но это не заставило Марлен отказаться от спиртных напитков и таблеток.

Будущее готовило ей еще один удар. На Эдинбургском фестивале, среди шума несмолкаемых, как и везде, оваций, певица вдруг узнала, что человек, чья «сердечная дружба» служила ей в последние время главной опорой и с которым она любила позировать перед фоторепортерами, любовно поглаживая при этом его волосы, уходит от нее.

Берт Бакарак всегда хотел быть композитором. Она знала это, но в вихре постоянных разъездов по всему земному шару она как-то не придавала значение этому факту, как и тому, что Берту хотелось осесть на одном месте, обзавестись женой и детьми. Он нашел себе подругу — киноактрису Энджи Дикинсон.

Марлен знала, что этот день рано или поздно настанет, но это не уменьшило горечь потери и даже гнев, охвативший ее. Дикинсон отправилась в Лондон, чтобы встретить там Бакарака, а затем вместе поехать в Эдинбург. Здравый смысл заставил ее обратиться к Клайву Доннеру, режиссеру «Что нового, кошечка?», для которого Бакарак сочинил песню, ставшую «хитом». Дикинсон попросила Доннера составить ей компанию, пока Бакарак будет дирижировать, «но в действительности для моральной поддержки», как подсказала Доннеру его интуиция.

— Марлен пришла в ярость, — вспоминал он, — вероятно, это был не столько гнев, сколько отчаяние, но, похоже, она все-таки здорово разозлилась.

Доннер был поражен тем, как Дитрих сетовала на то, что Бакарак оставляет ее в беспомощном

положении. Безудержная злость, с какой она затем принялась осыпать его упреками, явно противоречила этому утверждению. Она говорила ему, что он губит свою карьеру, и не потому, что оставляет ее, чтобы сочинять музыку к фильмам и дирижировать, а потому что он женится на женщине, которая вовсе не звезда. Создавалось впечатление, будто она думала обо всем этом в третьем лице, как советник или агент, возмущавшийся тем, что Бакарак совершил невыгодную сделку, сменив Марлен Дитрих на какое-то ничтожество! Интересно, какова была бы ее реакция, если бы он сказал: «Марлен, я ухожу от тебя, чтобы жениться на Гарбо»? Наверное, это разозлило бы ее не так сильно.

Ничто: ни скрываемая болезнь, ни боль, терзавшая ее на сцене, ни душивший ее гнев, ни перспектива оказаться в беспомощном положении без своего музыкального ментора — не могло помешать ей оставаться звездой. Доннер вспоминал: «Однажды она, с трудом дождавшись конца выступления, покинула театр через выход у сцены и села в лимузин. Сотни поклонников и поклонниц давно уже ждали появления Дитрих, у которой была с собой целая охапка подписанных открыток со своей фотографией в знаменитом наряде из лебяжьего пуха. Она начала раздавать их через приоткрытое окно автомобиля и при этом повторяла водителю: "Медленнее, медленнее". Но когда мы доехали до угла, за который нужно было поворачивать, она крикнула: "Гони!" И как только машина завернула за угол, Дитрих сразу швырнула в воздух сотни этих открыток, которые взвились и запорхали, как серпантин на карнавале. Толпа бросилась подбирать их, а Дитрих откину-

лась на спинку сидения, и на ее губах заиграла торжествующая улыбка. Это было настоящее шоу, великолепный театр. Энджи Дикинсон не сумела бы додуматься до этого».

Бакарак оставил взамен себя двух достойных уважения музыкантов: американца Стена Фримена и англичанина Уильяма Блезарда, композитора и дирижера, — но ни один из них не мог для Марлен заменить Бакарака, уход которого означал, что шоу Дитрих остановилось в своем развитии, чего она больше всего опасалась. Ее репертуар претерпевал кое-какие изменения, но в основе своей концертная программа осталась в прежнем виде, сформированном и доведенным до совершенства Бакараком. Всю свою жизнь она была толковой ученицей и знала, как воспользоваться тем, чему она научилась.

Она по-прежнему отзывалась о нем с любовью, выходящей за рамки профессиональной признательности. Брак Бакарака оказался недолговечным. Он поддерживал на протяжении многих последующих лет связь с Дитрих, советуясь с ней по многим вопросам. Он говорил, что между ними существовала дружба, которой они оба дорожили. Бакарак как бы вторил Штернбергу, заметив: «Все, что я должен сказать о мисс Дитрих, я уже сказал музыкой».

Несколько лет спустя один репортер беседовал с Бакараком, пытаясь выудить у него какие-либо анекдотичные случаи из жизни с мисс Дитрих. Однако композитор проявил интуитивную сдержанность и не стал посвящать в личные секреты посторонних людей. Он не читал мемуаров Дитрих, где певица выражала свою любовь к нему и расточала в его адрес щедрые похвалы. Когда

же репортер прочитал эти фрагменты Бакараку, композитор прослезился.

Руди оплакивал Тамару, которая погибла 26 марта 1965 года от руки одного из пациентов в приюте для душевнобольных. Марлен оплатила все расходы, связанные с ее похоронами. Почти всю свою жизнь она исправно платила по счетам своих близких и друзей.

Тамару похоронили в православной части мемориального кладбища, находящегося в парке Голливуда. На надгробной плите высечено: «Тамара Николаева». По настоянию Руди имени предшествовали слова: «Моей возлюбленной».

Марлен и парень-трудяга, не заменимый во всех случаях Бернард Холл, прилетели в Калифорнию на две недели, чтобы провести их с Руди на его ферме в долине Сан-Фернандо среди кур и кактусов. Марлен — или «бабуся», как любил ее называть Холл, — стирала и гладила белье, занималась стряпней и скребла полы, еще не совсем оправившись от своего собственного поединка с недугом. Холл кормил кур и коз, пропалывал грядки с клубникой. Он проникся симпатией к человеку, за которого Марлен когда-то вышла замуж.

«Это был самый добрый и чудесный парень, какого я когда-либо встречал, — вспоминал Холл. — Ему нездоровилось, его всегда клонило в сон. После обеда он ложился подремать. Однажды Марлен в шутку уговорила меня забраться к нему в постель и посмотреть, "что произойдет". Я не заставил себя долго упрашивать и забрался к нему под одеяло, но Руди продолжал себе похрапывать как ни в чем не бывало. У него, похоже, не было никаких сексуальных отклонений, ни малейших, и я не знаю, что было у Марлен на уме. Мо-

жет быть, она думала, что мне удастся возбудить его, раз уж ей не повезло в этом.

Когда мы уезжали, она плакала всю дорогу до аэропорта.

— Он не любит меня, — всхлипывала она.

— Да нет же, он любит тебя, — сказала я, но она все равно хныкала, и из ее глаз катились эти чертовы крупные слезы.

— Как он может любить меня и в то же время говорить мне такие жестокие вещи? — спросила она.

— Он в трауре, — объяснил я, а затем, чтобы развеселить ее, добавил: — Все равно в постели он — пустышка. Толку от него не добьешься.

Марлен тут же взвилась на дыбы, вспыхнула, как церковная свеча.

— Это ты пустышка! — крикнула она. — Руди божествен! Руди божествен!

Она все еще любила его. Понимаете? Затем она взяла себя в руки и сказала:

— Он всегда любил поспать, как никто в мире».

• • •

Марлен возобновила гастрольные поездки. В Варшаве случилось то, чего она так опасалась: в нее бросили яйцо. Злоумышленником оказался фотограф, который хотел вызвать у Марлен бурную реакцию и сделать оригинальный снимок. Судья отреагировал по-своему, определив ему наказание в три месяца отсидки. Она пела для белой аудитории в Южной Африке. И, желая как-то выразить свой протест против расизма, сама вынесла обед негру-водителю, которому не разрешили войти вместе с ней в ресторан.

Во время австралийского турне ее поклонни-

ки от радости стиснули своего кумира таким плотным кольцом, что сломали актрисе два ребра. Стараясь загладить свою вину, они устроили грандиознейшую овацию, какой, по мнению «Вэрайети», не удостоилась даже Джоан Сазерленд, совсем недавно выступавшая в Мельбурне.

В Сиднее она стала последней великой звездой, выступавшей в Королевском театре, который был вскоре снесен. А первой звездой, побывавшей там, была легендарная Сара Бернар. Последняя орация в честь Марлен длилась пятьдесят минут. Она не выдержала и стала умолять:

— Пожалуйста, идите домой, я устала!

Усталость не помешала ей весь вечер гулять по сиднейским пляжам и позировать фоторепортеру для воскресного приложения к одной из сиднейских газет. Этот настойчивый журналист написал ей письмо и выклянчил фотоинтервью, ссылаясь на то, что ему нечем кормить своих детей.

Его звали Хью Керноу. Он был «двадцатипятилетним розовощеким парнем, одетым в твидовую куртку и похожим на молодого Хемингуэя... уверенным в себе ловеласом, который изображал подлинного мужчину».

Керноу выиграл от этого знакомства куда больше, чем Марлен.

Актриса прониклась к нему таким глубоким чувством, что договорилась с редакцией газеты о предоставлении журналисту отпуска. Он должен был помочь Дитрих написать мемуары, которые первоначально намеревалась издать фирма «Даблдей», но затем уступила это право издательству «Макмиллан». Керноу водил ее пером в Париже, на авеню Монтеня.

Он писал, что для сохранения стройности фигуры Марлен туго забинтовывали, а затем «разбинтовывали — как мумию». Этим занималась ее служанка. После чего она вытаскивала из-под кровати черновики мемуаров для вечерней правки.

«Домашняя жизнь? Нет, ее фактически не было... Я хотел выезжать в свет, заниматься любовью, — писал Керноу. — Она предпочитала в постели любовь по-французски... и терпеть не могла, когда я ложился на нее сверху... Она просто не давала мне трахать ее. Я люблю этим заниматься и трахаю всех без разбора... Мужчины, женщины — все что угодно».

Журналист не знал о ее недавней болезни. Казалось, ему было наплевать на то, что он должен помочь Марлен описать свою жизнь и что, переверачивая страницы ее черновика, он мог взглянуть изнутри на процесс становления легенды. Он был на сорок лет моложе Марлен и удручал ее своими жалобами.

— Марлен не любила нытиков, — говорит Блезард. — С ней этот номер не проходил.

Марлен запихнула свои черновики под кровать и отправила Керноу к его жене и детям. Возможно, Керноу недооценил способность женщины из «крепчайшей стали» совершать решительные поступки и рвать обременительные связи.

Через некоторое время Марлен опять приехала в Австралию и участвовала в фестивале, проходившем в Аделаиде. В Сиднее она увидела Керноу, но отказалась пересмотреть расписание своего визита ради него. В тот же день он погиб при очень странных обстоятельствах, снимая фоторепортаж на нефтедобывающей платформе в море. Лопастью вертолета ему отрубило голову.

Известие об этом несчастном случае глубоко потрясло Марлен. Она сказала Блезарду:

— Если бы я не приехала в Аделаиду, этого не произошло бы.

Блезард видел, что Марлен места себе не находила, ошеломленная бедой. В тот вечер она должна была выступать и петь песню о навсегда утраченных вещах под названием «Все улетели на Луну», песню, которую она впервые услышала именно там, в Австралии. По мнению Блезарда, никогда еще ее переживания не были столь глубокими и никогда еще она не проявляла такой стойкости, как в тот день.

* * *

Гастрольные поездки Марлен продолжались. Скандинавия, Южная Африка, Австралия, Япония, и снова Лас-Вегас, и снова Израиль, Дания, Англия, Шотландия, Уэльс. И всюду толпы поклонников осаждали кассы, а билеты всегда бывали распроданы заранее. В Ливерпуле, за кулисами, произошла волнующая встреча Марлен с кузеном Хассо. Они не виделись с берлинских времен. Их дороги пересеклись в последний раз в 1945 году, когда Марлен удостоверяла в Зальцбурге его личность для представителей американских властей. Тогда он был русским военнопленным. Теперь у Хассо Фельзинга был британский паспорт и жена-англичанка, очаровательная и приветливая женщина. Ширли Фельзинг знала свою свекровь Жоли, которая вновь вышла замуж и жила теперь в Швейцарии. В Марлен она нашла большое сходство с Жоли: «Длинные ногти, манера носить драгоценности, походка и все движения, аура, пленительное обаяние — все было одинаковым. Они могли

быть сестрами». Она вовсе не удивилась, когда Марлен сказала ей, что мать Хассо была самой красивой женщиной, которую она видела когда-либо в своей жизни.

* * *

Бирмингем, Бристоль, Брайтон, Глазго, Оксфорд, опять Лондон, Варшава, Гданьск, Вроцлав, Оттава и Монреаль. Коллекция медных и позолоченных дощечек от дверей гримерных росла; альбомы с хвалебными газетными вырезками разпухали.

В мае 1967 года у Руди произошел сердечный приступ, чуть было не стоивший ему жизни, за которым последовал паралич. Марлен тут же оказалась у его больничной койки. Она прилетела из Парижа, отказавшись от отдыха в Швейцарии. Руди находился в коме, и состояние его было критическим. Марлен сняла себе палату в больнице и оставалась там, пока не миновала непосредственная опасность. Наконец Руди выписали, но он был очень слаб. Семидесятилетний старик с половинной желудка и больным сердцем, он теперь жил один, если не считать экономки, кур и фотографии Тамары, которая всегда находилась у него перед глазами.

Мария со своей семьей жила в Лондоне, где Уильяму Риве никак не удавалось разбогатеть (он конструировал игры для детей). Четверо сыновей посещали школу в Англии и Швейцарии, поэтому в деньгах они нуждались больше, чем когда-либо.

XXIII

«КОРОЛЕВА МИРА»

1967 — 1975



Марлен не устояла перед соблазнами Бродвея и уговорами Александра Козна, продюсера пьес, музыкальных комедий и ежегодной церемонии присуждения премии Тони, которая также являлась своего рода шоу, бродвейским эквивалентом оscarовской помпезной кутерьмы, но проводились с большим вкусом. Сам стиль Козна был изысканным. У него были свои взлеты и падения, как и у всех других. Но он обладал чувством стиля, ставшим в последнее время редкостью. Однажды он приказал, чтобы на его премьеры пускали лишь зрителей в вечерних туалетах. В дальнейшем этот стандарт строго выдерживался. Черный галстук не имел прямого отношения к искусству, но являлся знаком уважения к самому факту посещения театра.

Козн знал, как обращаться со звездами, и Марлен согласилась пообедать с ним по пути из Парижа на монреальскую выставку «Экспо-67», где должно было состояться несколько ее концертов. Козн послал свою помощницу Дэвину Кроуфорд встретить Марлен в аэропорту и привезти в город, чтобы она могла отдохнуть в своей

квартире на Парк-авеню перед утренним вылетом в Монреаль. Кроуфорд, элегантная молодая англичанка, вращавшаяся в сфере шоу-бизнеса, вспоминала:

«Для нас было ужасно важно достичь с ней конкретной договоренности, и я надеялась, что мой акцент придаст нашей встрече особый шик».

Увидев множество предметов ручной клади, выставленных прямо на взлетно-посадочную полосу, Кроуфорд пришла в ужас. Таможенная служба не стала подвергать багаж мисс Дитрих тщательному досмотру, что заняло бы целую вечность. Кроуфорд предложила Марлен оставить все эти вещи в аэропорту и не возить их взад-вперед. Марлен не доверяла службе безопасности аэропорта имени Кеннеди и решила снять номер в отеле аэропорта и разместить весь багаж там. Утром Кроуфорд могла бы забрать его и сдать на борт самолета, которым Марлен улетала в Монреаль. Сама же певица собиралась прибыть в аэропорт на лимузине.

В тот вечер за обедом Дитрих и Кроуфорд договорились о том, что Марлен будет в течение шести недель выступать на Бродвее. Однако певица выдвинула непереносимое условие: Козн должен нанять Бакарака в качестве дирижера. Козн дал свое согласие.

«Все хотели Дитрих, — сказала Дэвина Кроуфорд. — Для нас это была невероятная удача. Вдохновленная тем, что мы заполучили ее, я на следующее утро отправилась в аэропорт забрать багаж и столкнулась с самым ужасным кошмаром в моей жизни».

В номере побывали грабители и распотрошили все чемоданы и саквояжи. Картина напоминала рас-

продажу разнородных дешевых товаров и подержанных вещей на благотворительном базаре.

Дрожайшей рукой Кроуфорд сняла трубку телефона и стала звонить Дитрих, которая все еще была в городе.

«Я думала, что у нее будет инфаркт, она скончается на месте от таких известий и тогда рухнет вся программа Алекса, рассчитанная на год! Но Дитрих сохранила удивительное спокойствие. Она только сказала:

— Будет тебе, Дэвина. Успокойся и поищи небольшую коробку из коричневого тонкого картона, стянутую резинками и слегка потертую.

Коробка была на месте.

— Хорошо — сказала Дитрих. — Это самое главное. Все остальное не имеет значения. Платье!»

Воры позарились на не слишком ценные ювелирные украшения и меха. Они разбросали по комнате парики, но просмотрели впопыхах концертное платье от Жана Луи в картонной коробке, похожей на те, в которых из прачечной доставляют белье.

«Я почувствовала такое облегчение, что чуть было не заплакала, — сказала Кроуфорд. — Я вновь упаковала все. Наслушавшись разных слухов, я ожидала обнаружить там маски, грыжевые бандажи и, возможно, даже деревянные протезы для ног! Ничего подобного! Всего лишь несколько париков для шоу и — секрет Дитрих! — шесть флаконов кольдкрема. Должно быть, они обошлись ей не меньше чем в два фунта!»

Премьера шоу Марлен Дитрих в постановке театра «Найн о'клок» состоялась на Бродвее 9 октября 1967 года. Берт Бакарак сидел на сцене за

пианино, Джо Дэвис работал за световым пультом, а Марлен творила чудо. Ей в то время было без двух месяцев шестьдесят шесть лет. Желавших попасть в зал было так много, что пришлось вызвать дополнительные наряды полиции, которые сдерживали напор толпы, запрудившей Сорок шестую улицу. Отклики на эту премьеру в прессе, казалось, имели своей целью увековечить труд мисс Дитрих для потомства, словно она уже была выше всякой критики. Винсент Кэнби из «Нью-Йорк таймс» писал о «ностальгии, железной воле, технике», а возможно даже частице гипноза» как элементах, «которыми мисс Дитрих завораживает своих слушателей». Кэнби отмечал: «Мисс Дитрих не столько исполнительница, сколько целая среда, воздействующая на чувства всеми средствами. Она выглядит нереальной, как заметила одна зрительница, словно это не она, а искусно сделанный манекен Марлен Дитрих в натуральную величину. Но она в таком совершенстве владеет собой и аудиторией, что нам остается лишь восхищаться... Эта звезда — хладнокровная, выдержанная профессионалка, и тем, кто хочет поучиться, как владеть своими мыслями, неплохо бы в течение следующих шести недель посетить театр».

Еженедельник «Тайм» обошелся с ней довольно-таки негалантно, употребив по отношению к ней такие выражения, как «старушка в городе», «иллюзия молодости» и «иллюзия секса», но признал при этом, что иллюзия сработала. Джек Кролл из «Ньюсуик» нашел, что она поражает своим великолепием словно «ослепительно светящийся призрак, мечта, которую вновь увидели перед собой те, кто жил с нею долгие годы... нечто вроде

матушки Кураж из ушедшего в прошлое, очаровательного мира... прекрасное лицо прошлого, которое видится лишь в мечтах».

Рецензия Кэнби в «Таймс» появилась на одной странице с репортажем о приеме, устроенном после премьеры. Гостей собралось великое множество, а Марлен в это время сидела за кулисами, погрузив свои распухшие ноги в таз с соленой водой. Вера Зорина поинтересовалась, почему певица носит обувь на высоких каблуках, если у нее от этого так распухают ноги. Ответ Марлен был обычным:

— Я слишком маленького роста. Каблуки помогают мне сохранить образ.

Когда она смогла опять надеть туфли, полицейские, дежурившие на 46-й улице помогли ей взобраться на крышу лимузина, с которой она начала раздавать автографы и позировать для фоторепортеров. А в банкетном зале в это время ее ждали знаменитые друзья: певица Диана Уорвик, греческий кинорежиссер Михаил Какоянис с актрисой Ирен Паппас, Сибил Бертон и Джордан Кристофер, Берт Бакарак и Энджи Дикинсон. Когда там в полночь появилась Марлен, оркестр грянул «Посмотрим, что получится у тех парней в задней комнате», а она, нырнув под стол, спряталась от фоторепортеров, понимая в то же время, что еще больше раззадоривает их.

Пребывание Руди в Нью-Йорке было недолгим, и после его отъезда Марлен с новой силой пронзило чувство одиночества.

Кроуфорд вспоминала: «За время своего пребывания на Бродвее Марлен нередко звонила секретарю Алекса или мне и приглашала пообедать. Ничего особенного, просто ей нужна была компа-

ния. Она владела Нью-Йорком. Со времен изобретения электричества она была самым значительным явлением на Бродвее, а вот пообедать ей было не с кем. У меня сложилось впечатление, что ей все это глубоко надоело и она жила лишь для Марии и внуков. И для Руди, хотя после премьеры мы его больше не видели. Только и было слышно: "Мария и дети, Мария и дети"».

В репортаже в воскресном выпуске «Нью-Йорк таймс» Рекс Рид нарисовал портрет труженицы. Этот репортаж назывался «Дитрих: "Я — царица Аякса"». В ходе интервью Дитрих занималась тем, что отскребала дочиста свою гардеробную за кулисами при помощи раствора из моющих средств. Интервью Рида было по своему тону некорректным, и многие могли подумать, что он шутит. Однако, говоря об Аяксе, Рид был вполне серьезен. Незадолго до этого Дитрих отправила Кроуфорд письмо, которое напечатала сама. Она лично выдраила шваброй все гардеробные в театре без каких-либо помех со стороны охраны, которой, как указала Дитрих, просто не оказалось на месте. Она проверила все телефонные соединения, электролампочки, фильтр кондиционера, который уже давно пора было заменить, состояние сцены (она не поленилась зайти на балкон первого яруса, чтобы узнать, как выглядит сцена оттуда), ковровое покрытие в зале и других местах (очень грязное), обои на стенах, которые во многих местах начали отслаиваться, и заявила, что этот бродвейский театр ничем не отличался от театра в какой-нибудь румынской провинции.

«Она проявляла требовательность, жесткую, но вполне обоснованную, — говорила Кроуфорд. — Конечно, выражение "царица Аякса" соответство-

вало истине, и даже слишком, но, возможно, именно оно натолкнуло Алекса на рекламную идею, когда Дитрих опять согласилась выступать на Бродвее в 1968 году, — *“Королева мира”*.

Остаться *«Королевой мира»* было не легче, чем стать ею. «Нью-Йорк таймс» полагала, что прозвище, данное Ридом, подходило Марлен «как нельзя кстати», но не все придерживались одинакового с газетой мнения. Незадолго до «коронации» Марлен Джозеф фон Штернберг опубликовал свою автобиографию *«Забавы в китайской прачечной»* (это название было позаимствовано у одного из ранних фильмов Эдисона). Книга и по сей день выделяется из голливудских мемуаров. Это взгляд эрудита, острый как бритва и в то же время такой же уклончивый и многослойный, как и его фильмы. Ни один из обозревателей не смог найти у Штернберга ни малейшего намека на ответную признательность к женщине, сказавшей о нем: «Мужчина, которому я больше всего хотела угодить».

Как оказалось, своей книгой Штернберг сказал гораздо больше, чем фильмами. Он чрезвычайно скуп на похвалы, но даже там, где без них никак нельзя обойтись, автор не мог удержаться, чтобы не подлить хотя бы каплю дегтя. Он изображал актрису всего лишь как послушную, безынициативную исполнительницу его указаний и, заранее парируя возможные возражения со стороны Дитрих, сказал: «Если она еще раз разозлится, когда прочитает это, то пусть припомнит, как она часто сердилась на меня совершенно без всякой причины...»

В своих мемуарах Штернберг без меры восхвалял себя и в то же время опускался до уровня мелочного злословия. Каждый сведущий в кине-

матогрaфии репортeр пытался добиться от Марлен соответствующей реакции. Она, однако, предпочла сохранить молчание, не упомянув о том, как не один год оказывала ему финансовую помощь, когда его злополучный фильм «Я, Клавдий» потерпел крах. Она не вспомнила о том, как он навязывал ей себя в роли ведущего для ее концертного турне. Когда об этом речь зашла с друзьями, то Марлен даже не знала, что сказать, и просто выразила свое удивление:

— Подумать только!

Вскоре после публикации книги Штернберга Марлен получила еще одну награду за свою деятельность во время войны — израильскую медаль «За мужество». Ее вручали в Лос-Анджелесе. Когда сообщение об этом прозвучало по радио, Штернберг был вместе с одним из своих студентов в гараже в Уэствуде, который служил режиссеру одновременно чем-то вроде рабочего кабинета.

— Вы когда-нибудь получали от нее письма? — поинтересовался студент.

— Только когда ей что-нибудь бывает нужно, — последовал горький ответ.

Студент взглянул на гигантские фотографии Марлен, висевшие на стенах. На них были надписи, сделанные ее рукой и выражавшие признательность режиссеру.

«Вы Бог, вы! Без вас я ничто!» — говорили они.

Студент никак не мог взять в толк, что могло понадобиться ей от Штернберга такого, чего у нее еще не было.

Смерть Штернберга в декабре 1969 года прошла почти незамеченной. Это было малозначительное известие из «страны динозавров». На похоро-

нах присутствовала немногочисленная публика. Ни один репортер не заметил женщину в черном платке, стоявшую в тени, скромно скорбящую, молчаливую марионетку. Сценарист и старый друг Уолтер Райш узнал Марлен, но она знаком попросила его хранить молчание. Это был прощальный вызов на сцену для Джо, а не для нее. То, что ей было нужно от него (оценка творцом своего творчества), останется навсегда между ними.

...

В 1968 году Марлен выступала в другом бродвейском театре и имела, следовательно, возможность обрыскать его и отскрести дочиста. Кроме того, она совершенствовала слегка измененную программу, а также напечатала двумя пальцами сотни писем Александру Козну, доставленных посылными.

— Она сидит там за своей машинкой и тыкает пальцем в клавиши от безделья, — ворчал Козн. — Если ей не на что пожаловаться, она все равно найдет причину, изобретет что-нибудь, лишь и бы не давать мне покоя.

Но все же это было лучше, чем тогда, когда Марлен находилась в Париже. Тогда «она посылала телеграммы на шести-семи страницах».

Козн называл ее «Королевой мира» на людях. В узком же кругу он употреблял выражения «Сертифицированная» и «Поющий гунн». Возможно, это было вызвано тем, что он платил ей огромную сумму (сорок процентов от кассовых сборов, причем был оговорен гарантированный минимум в 95 000 долларов), ему же практически не оставалось ничего; кроме того, велики были затраты на замену фильтров воздушных кондиционеров и при-

ведения в порядок «Румынии». Коэн строил планы компенсации убытков.

Марлен получила специальную премию Тони за свое шоу одной актрисы, который был вручен ей в ходе телевизионной мистерии. Режиссером этого пышного теледействия был сам Коэн. Впервые широкая публика увидела воочию, каким шатким стало здоровье Дитрих. У некоторых зрителей, пожалуй, зародилось сомнение, в трезвом ли состоянии находится звезда. Она споткнулась и чуть было не упала на сцене, но очаровательно рассмеялась, приписав случившееся волнению. Премия Тони — была единственной профессиональной наградой, какую Марлен когда-либо получала.

Коэн знал что делал, поставив ее перед камерами.

— Никогда не проси меня выступать на телевидении, — сказала ему однажды Марлен.

Он отреагировал с логикой, безупречной с точки зрения шоу-бизнеса:

— Я понял, что в действительности это означает начало ее компании по освоению телевидения.

Марлен избегала телевидения, поскольку там работала Мария, но когда та удалилась на покой, Марлен всерьез задумалась над предложением Ревлона выступить ведущей в серии тематических программ. Контракт оценивался в два миллиона долларов. Этот план, как и ряд других, так и не был реализован из-за непомерных налогов.

— Они предлагают мне Луну, — сказала она Рексу Риду, — но я девственница в этой области. Кому это нужно?

Особенно если правительство забирает себе восемьдесят восемь центов из каждого доллара.

Это, однако, не разубедило Коэна. Когда в од-

ном из телефонных разговоров с Марлен он стал зондировать ее отношение к работе на телевидении, она тут же положила трубку. «Ну что же, похоже, что наживка проглочена, — решил Коэн и стал подыскивать телевизионную сеть и спонсора. — Си-би-эс подойдет. Крафт Чиз также вполне подойдет. А Англия... разве там не другой порядок налогообложения?»

Тем временем Марлен изо всех сил старалась удержать титул *«Королевы мира»* без Бакарака. После первого концерта со своим новым американским дирижером Стэном Фрименом она позвонила Бакараку (из бара) в присутствии Фримена и объявила:

— Он ушасен! Он ушасен! Вернись!

Фримену, естественно, тут же захотелось поставить недопитый бокал на стойку и не иметь больше никаких дел с Марлен, но Бакарак убедил обоих сделать еще одну попытку, и вскоре Марлен заявила о Фримене другое: «Моя Гибголлагская скава!»

Чтобы стать «скавой» от него потребовалась выдержка такая же, как у Марлен.

— Ей нельзя было позволять помыкать мной, — говорил Фримен.

Однажды во время ее выступления он заметил, что перерыв, который Марлен устроила себе, как обычно, для подкрепления сил глотком шотландского виски, что-то уж очень затянулся. А после концерта певица вызвала его к себе.

— Этот огкесг игал, как сельские музыканты на вечеринке! — сказала Марлен Фримену.

— Ты пела так, что и Нью-Йоркский филармонический оркестр звучал бы не лучше сельских музыкантов! — резко возразил тот.

— Убирайся!

— Уберусь! — согласился Фримен. — Удачи тебе! И до свидания!

— О, душка, — сказала она, поняв, что перегнула палку. — Ты видел то ужасное шоу по телевидению вчера вечером? Слышал ту ужасную музыку?

Инцидент был исчерпан. Фримен остался.

«Временами она бывала несносной тираншей, но все же, думаю, в глубине души она любила меня. Одно из двух: либо к ней нельзя было даже подойти, либо она проявляла невероятную щедрость. Когда мы выступали в Монреале на Всемирной выставке, я свалился с приступом диарреи, и она послала в Париж за таблетками. Она имела обыкновение пригласить меня на обед. Она пригласила весь корабль на обед, когда мы плыли в Швецию. "Дом Периньон" лилось рекой. Ушаты с креветками и пятьдесят тысяч официантов. Она обставила мою комнату для переодевания в Нью-Йорке, повесила там шторы, которые сделала сама, и застелила кровать своим же покрывалом. Но ее нужно было держать в руках. Постоянный, тотальный контроль.

На сцене она сама держала в руках себя и всех остальных, и поэтому была *«Королевой мира»*. Она распоряжалась аудиторией как хотела. Этот первый стремительный выход на сцену в начале каждого шоу был одним из самых волнующих моментов. У меня холодок пробежал по спине каждый раз, когда она так выходила. Она полностью, на сто процентов, владела собой, профессионально, до того самого телешоу "Желаю тебе любви". Да, смеху там было, доложу я вам, вагон и маленькая тележка».

Шоу «Желаю тебе любви» было записано в Лондоне осенью 1972 года и предназначалось для показа по Би-би-си на Новый год, а 1 января 1973 года и 13 января — по каналам Си-би-эс. Марлен нервничала, ибо все ее предыдущие встречи с телевидением носили какой-то хаотичный, даже непрофессиональный характер. Она демонстративно покинула телевизионную передачу в Канаде, когда ведущий попросил ее высказать свое мнение о германской политике. Ведь она пришла туда рекламировать свой концерт. Она пела песню «Куда подевались все цветы» по германскому телевидению для UNICEF — детского фонда ООН — и стала свидетельницей потасовки менеджеров, которая возникла из-за того, что Марлен получила на шесть тысяч долларов больше, чем другой певец, выступавший там же.

Единственной телепередачей, которой Марлен осталась довольна, было «Королевское представление» почти десятилетней давности, где выступали и «Битлз». Это уже относилось к каменному веку Би-би-си.

Шоу «Желаю тебе любви» имело две цели: открыть телелетопись концертной деятельности Дитрих и снабдить Марию источником доходов. Марлен полагалось 250 000 долларов (в то время это была самая высокая ставка за разовое выступление по телевидению), а права на шоу должны были перейти к Марии.

...

Гладко было на бумаге, да забыли про овраги. На телевидении все зависит от искусства оператора, техника, но не исполнителя. Здесь Марлен была лишена контроля над собой и над аудито-

рией, а ведь именно это делало ее концерты образцами профессионализма — остроумного, величественного, трогательного. Марлен и Александр Козн решили делать телезапись в театре «Новый Лондон» на Друри-Лейн, самом современном по техническому оснащению.

...

Декорации, подготовленные Рубеном Тер-Арутюняном, выглядели, по выражению Марлен, как «красные паруса на закате» и не имели оранжевого оттенка.

— Я что, должна петь «Жизнь в оранжевом свете»? — с возмущением спросила она.

Декорации пришлось заменить на розовый холст с набросками лица Дитрих работы Рене Буше, этот холст теперь стал ее рекламным знаком. Тончайшие световые эффекты Джо Дэвиса при телевизионном освещении стали невозможными. Громоздкие телекамеры на резиновых колесах, похожие на крупный рогатый скот, двигались взад-вперед по проходам между кресел.

Марлен и Александр Козн никогда не испытывали друг к другу особенно теплых симпатий, а теперь их отношения стали еще более прохладными.

«Алекс хотел повидаться с нею, — вспоминает Стэн Фримен, — чтобы обсудить кое-какие дела, но она не захотела видеть его. Он прождал за кулисами шесть часов. Это была дуэль... кто кого переждет, и Алекс забыл, что Марлен в свое время переждала Гитлера.

Она зачастую обращалась с рабочими сцены как с домашней прислугой, и сдается мне, что и Алекс в ее глазах был всего лишь высокооплачиваемым рабочим сцены. Он не елозил по сцене на

четвереньках, выскребая ее от грязи, а Марлен занималась этим, и я видел это собственными глазами. Ей приходилось также перелезать через бетономешалки — ведь театр еще только достраивался. Она понимала толк в освещении, озвучивании — во всем, и она знала откуда и что взять. Но не в телевидении. Она играла как в театре, но все остальные работали с электроникой или видеозаписью, а Алекс требовал от нее встречи со спонсорами посреди всего этого хаоса».

— Крафт Чиз?! — негодовала она. — Он хочет, чтобы я встретилась с Крафтом Чизом, когда мне нужно делать шоу?!

Она отказывалась встретиться со своими спонсорами даже из вежливости. Крафт платил ей самую высокую ставку в истории телевидения, но она относилась к нему как к какому-нибудь уличному торговцу. Она считала, что поддерживать контакты со спонсорами, обеспечивать финансирование и техническую сторону дела — это обязанность одного Козна.

«Но, — вспоминает Фримен, — режиссером шоу был этот живший в Лондоне венгр, который почитал Марлен как богиню. Она не могла выместить свое раздражение на Алексе или на людях Крафта Чиза, так что ему приходилось отдуваться за всех. К концу он просто спрятался за кулисами и рыдал там, как ребенок.

Все было не так. Места не были заполнены солидной, в черных галстуках, публикой, которую должен был пригласить Алекс. Эти люди не сидели там и не смотрели на нее. Она нуждалась в зрителях. Ради кого она должна была играть? Ради меня? Но я был спрятан за той штукой из холста, которая на экранах телевизоров выглядела очень

розовой. Наш аккомпанемент доходил до нее через динамики с запозданием на какую-то долю такта. К этому она никак не могла приспособиться. Между оркестром и певцом всегда существует взаимосвязь, но она нарушается, если вы обращаетесь к певцу не напрямую.

Это была женщина, которая могла своими до тошными репетициями загнать в могилу кого угодно, в том числе и себя, лишь бы сделать все идеально, но "Кгафт" там не появлялся, и единственной могилой было шоу».

Видеозапись шла механически, но некоторые сцены приходилось переснимать, и это окончательно уничтожало остатки концертного настроения.

Она удалилась в отель «Савой» вместе с видеоаппаратурой для редактирования конечного продукта, который казался ей все более и более абсурдным. Ведь для зрителей все это было бесплатным, а стало быть, не вызывало у них никакого возбуждения. Им ничего не стоило включить ее или выключить.

— За всю свою жизнь я никогда и ничего не получала за так, — ворчала Марлен.

...

Она, должно быть, осознала, что телевидение в ее жизнь пришло слишком поздно. Годами она отмахивалась от вопросов о своем возрасте, говоря репортерам, что ей уже семьдесят один, но теперь ей и в самом деле исполнился семьдесят один год. Конечно, она выглядела моложе, но на маленьком экране она уже не казалась богиней мечтаний, желавшей всем любви. Она была диковинкой, которую посадили в ларек и заставили торговать сыром. Она выглядела неуверенной и

сердитой. Было заметно, что Марлен сбивалась с ритма из-за запаздывания музыки в динамиках. Было видно, как она напряженно вслушивалась, пытаясь определить такт. Камеры безжалостно обнажали все уловки и ухищрения певицы, которые в театре обычно воспринимаются лишь зрителями, сидящими впереди, не далее седьмого ряда. Губы Марлен двигались не совсем естественное, правую сторону (уголок рта) вело вниз, перекашивая рот. Парик был подобран неудачно. Она существовала как бы сама по себе, вне всякой органической связи со своим обликом.

И даже теперь, когда все обстоятельства, казалось, объединились против нее, талант актрисы временами проявлялся с такой силой, что заставлял зрителя забыть обо всем. Она поет «Жизнь в розовом свете» с нежной ностальгией, а песня «Куда подевались все цветы», исполнявшаяся в разгар гражданской войны, приобретает скорбно-торжественное звучание. Ее глазами на телезрителя смотрит мудрость веков.

Марлен считала это шоу катастрофической неудачей и сказала Рексу Риду откровенно: «Это катастрофа».

— Все они роботы, эти телевизионщики, — добавила она, причисляя к ним заодно и Александра Козна с «Кгафтом» Чизом. — Однако винить мне остается лишь саму себя, — признала она с ноткой самокритичности, которая, впрочем, прозвучала не слишком сильно. — Всегда приходится задаваться вопросом: зачем я это сделала? Спросите меня, зачем я это сделала! — приказала она.

— Зачем вы это сделали? — послушно спросил Рид.

— Из-за денег, дорогуша.

Грубо, но искренне. Кроме того, она подвергла себя очень большому риску. У нее были запланированы концерты по всему миру, в том числе и в нью-йоркском «Карнеги-холле». Будущие зрители могли подумать, что и ее выступления будут такими же неестественными и безжизненными, как это телевизионное шоу, которое она хотела похоронить. Си-би-эс и люди Чиза не собирались мириться с тем, что Марлен на весь мир кричала о катастрофе. Их стараниями в нью-йоркском отеле «Уолдорф Астория» была проведена пресс-конференция, на которой присутствовало 150 телерепортеров. Там появилась и Марлен, рассказавшая им, каким ужасно плохим оказалось шоу. Она не рекламировала его, не защищала интересы Си-би-эс или же Александра Козна — она отстаивала свою профессиональную репутацию, на которую была брошена тень. И даже «Нью-Йорк таймс» содрогнулась от ее «едва сдерживаемого гнева».

— О господи! И где они только набрали этих идиотов? — спросила она одного из корреспондентов.

Александр Козн попытался заткнуть ей рот через суд.

Он отказался платить часть гонорара, равную ста тысячам долларов, мотивируя это тем, что Дитрих своей безудержной критикой нанесла значительный ущерб шоу. Он аредъявил ей судебный иск за диффамацию*. Этот иск основывался на интервью, данном Марлен Рексу Риду, где она называла Козна «непрофессионалом и роботом». Подобный же процесс по такому же иску проходил и в Лондоне, где статья Рида появилась на две не-

* Диффамация — оглашение в печати сведений (действительных или мнимых), порочащих кого-либо.

дели раньше, одновременно с премьерой телешоу. В Лондоне Козн выиграл судебную тяжбу.

Вряд ли Марлен затеяла всю эту шумиху с целью привлечь внимание к шоу. Никогда прежде она не советовала публике не смотреть ее выступление. Те, кто видел ее в зените славы, почти не находили причин для критики.

Не разделял тревог Марлен и Сесиль Битен. Он сказал:

— Я сидел и восхищался. Она ни в малейшей степени не заслуживала той критики, которой ее шоу можно подвергнуть априори, исходя только из собственных утверждений Марлен, а я-то было вообразил уже бог весть что.

И все же телешоу имело невысокий рейтинг. Правда, рецензии в печати в большинстве были благожелательными.

Марлен не надо было беседовать с Рексом Ридом. Он был популярным журналистом, которому хорошо платили за разные пикантные подробности, которые ему удавалось выуживать из уст знаменитостей. Ведь уже были неприятности! В интервью, данном в 1967 году и озаглавленном «Царица Аякса», отвечая на вопрос о Вьетнаме, Марлен сказала:

— Ну и что же нам теперь делать? Убить Джонсона?

Французский романист Роже Пейрефитт подхватил эти слова, вырвав из контекста, и вставил в роман, что привело к судебному процессу. Гнев Дитрих вызвали не столько инсинуации Пейрефитта, приписывавшего ей намерение убить президента Соединенных Штатов, сколько то, что он отзывался о ней как о «бывшей соотечественнице Гитлера». Совершенно забыв, что она действитель-

но являлась таковой до 1933 года, Марлен возмущалась:

— Черта с два я была ею!

Тот раунд, состоявшийся во французском суде, был выигран Дитрих. Однако суд общественного мнения был не на ее стороне по причине другого высказывания, также сделанного в беседе с Ридом:

— Все мои друзья мертвы.

Среди живых нашлось несколько таких, которые восприняли эти слова как личную обиду. Интервью 1972 года, в котором она употребила термин «робот» в оскорбительном смысле, имело своим последствием судебный иск Козна. Процесс тянулся в Америке четыре года.

Интервью Рида пришлось также на канун Рождества и дня рождения певицы. Будучи спрошенной о своих планах на праздники, Марлен ответила:

— О, я всегда в одиночестве. Моя дочь Мария отправилась на мои деньги в Швейцарию кататься на лыжах и бросила меня одну.

Для тех, кто не знал, с какой готовностью Марлен оплачивала множество чужих счетов, это замечание характеризовало ее как чрезвычайно черствую и скупую особу, которая трясется над каждым центом.

— А почему вы тоже не поехали в Швейцарию? — спросил Рид. — Вы могли бы навестить Ноэля Кауэрда.

— О, пока я смогу туда выбраться, он, наверное, уже умрет, — сказала она. — Все мои друзья уже мертвы: Хемингуэй, Жан Кокто, Эрих Мария Ремарк, Эдит Пиаф, не говоря уже о Джуди Гарленд, которая «хотела умереть». И поэтому я была

рада за нее. Если хочешь умереть — ради бога, но не надоедай всем своими рассуждениями на этот счет.

Нозль Кауэрд, друзья которого пришли в негодование, прочитав интервью, отнесся к этому спокойно, как к отголоску старых добрых времен. Он знал, что Марлен имела в виду его старую шутку о том, что можно умереть, так и не дождавшись ленча.

— Так зачем же тогда его заказывать? — с притворным изумлением спросила Марлен.

Но теперь сэр Нозль (этот титул он получил совсем недавно) находился в Нью-Йорке, будучи серьезно больным, и высказывания Марлен выглядели неуместными и бестактными.

...

Мастер прибыл в Нью-Йорк для участия в гала-представлении, куда являлись только по приглашению и только в строгих вечерних костюмах с галстуками. Представление называлось «О, Кауэрд». Это была ретроспектива его деятельности в песенном искусстве. Празднество должно было состояться на следующий вечер после показа «Желаю вам любви» по Си-би-эс. Кауэрду пришла в голову остроумная идея явиться на свой гала-концерт под ручку с распутившей язык Марлен. Это было символом сердечной дружбы, которая сохранилась еще с тридцатых годов, несмотря на многие мелкие размолвки.

Кауэрд в шутку предупредил Марлен, что среди публики, возможно, будет и Рекс Рид.

— Если я увижу его, — прорычала она, — то двину ему ногой по яйцам. Однако думаю, что у него не хватит мужества прийти.

Годы уже сгорбили Кауэрда, сделали его хрупким, и Марлен, одетая в брючный костюм, придерживала его под руку, когда они входили в театр. Она сама выглядела не лучше. Мирна Лой не могла понять, кто из них кого поддерживает, когда эта пара проходила мимо фотографов и элиты нью-йоркского шоу-бизнеса.

Это было, как оказалось, последнее появление Кауэрда на публике. Он скончался через два месяца. Дитрих и Кауэрд представляли собой целый век киноискусства, век кинозвезд чистейшей пробы.

Круг друзей Марлен сужался все быстрее и быстрее, а ее безразличие к смерти, проявлявшееся публично, было, как полагают, способом отрицания смерти. Она постоянно жаловалась на то, что ей приходится работать ради денег, но не спешила бросить все и удалиться на покой, продолжая стоять на страже своей легенды. Или легенд. Ведь она затратила двадцать лет на создание новой легенды, одновременно — не без усилий с ее стороны — шло развенчание старой.

— Мне до чертиков надоело быть кинозвездой, — заявила она, добавив, что «поклонники, которые только и знали, что говорить о «Шанхайском экспрессе», вызывали у нее приступы тошноты. Она была не музейным экспонатом, а живым человеком и все еще могла «что-то сделать».

Однако тревога росла. Таблетки, алкоголь и физические страдания делали свое черное дело. Марлен проявляла все большую нетерпимость ко всему тому, что мешало ей оставаться прежней звездой в свои семьдесят с лишним лет. Она стала привередливой. Однажды Марлен отказалась от номера в отеле близ Брюсселя, потому что там не

было лифта (она боялась за свои ноги). Владельцы отеля несказанно огорчились, ибо они затратили немало усилий на переделку монастыря семнадцатого века в роскошную гостиницу.

— Это здание, возможно, и относится к семнадцатому веку, — выкрикнула она, — но я к нему не принадлежу!

Когда же ей дали номер на первом этаже, там, где раньше была часовня, она согласилась остаться, но настояла на том, чтобы убрали ступеньки, которые вели к ее кровати в бывшем алтаре. Она боялась ночью оступиться и сломать ногу. Дело закончилось тем, что под строгим контролем Марлен плотники полностью заменили в часовне пол.

Въехав в японский отель «Империял», она тут же предъявила свои требования в письменном виде:

1. Двенадцать корзин для мусора.
2. Тридцать семь вешалок.
3. Гладильная доска.
4. Одна электрическая машинка с американской клавиатурой.
5. Двадцать четыре телефонных блокнота и карандаша.
6. Одна электрическая плитка.
7. Одна сковородка с длинной ручкой.
8. Заменить освещение на лампочки двойной мощности.
9. Заполнить кухонный холодильник бутылками с родниковой водой.
10. Название хорошего японского ресторана.

Последний пункт значился потому, что кто-то сообщил Марлен, что в «Империяле» подавали лишь американские блюда, а их она могла готовить сама на электроплитке.

Обслуживающему персоналу разрешалось находиться в номере только в ее присутствии, причем в комнату, где были разложены костюмы для выступлений, прислуга вообще не допускалась. В ваннх было установлено специальное освещение, чтобы Марлен могла загримироваться, как перед выходом на сцену, в любое, удобное для нее время. Сосуды и флаконы с надписями «Чистящая жидкость», «Крепительное» и «Мазь», которые могли вызвать подозрения, были упрятаны в надежное место, с глаз подальше.

Перед представлением, с заплетенными в косички волосами, со стянутой после пластической операции кожей, загримированная и одетая в платье, расшитое бисером и блестками, Марлен сама убирала в своем номере. Она дезинфицировала ванную, несмотря на то, что ею никто, кроме нее, не пользовался, выставляла все двенадцать корзин для мусора в коридор и следила за тем, как горничные меняли полотенца и постельное белье, или же делала это сама.

Переставлять мебель в номере вошло у нее в привычку, и часто она занималась этим, чтобы освободить место для всех вешалок. Если гостиничная прислуга уже отдыхала по причине позднего часа, Марлен начинала двигать мебель сама, беря себе в помощь местного антрепренера, портье или даже репортеров. Обычно она останавливалась в номерах с двумя ванными комнатами: одна ванна — для мытья, другая — для хранения свежесрезанных цветов, которые она получала от поклонников и сваливала в кучу, даже не читая сопроводительных посланий.

Встречи с местными набобами ужасно утомляли ее. Она избегала «Кгафта» Чиза и искренне не

могла взять в толк, почему это рассыльные фирмы «Напитки Сантори» или кто-либо еще имеют право нарушать ее уединение. В последний вечер в Токио в отеле «Империял» был организован грандиозный прием. Марлен должны были преподнести в подарок два редких, старинных кимоно. «Хватит с меня платьев!» — зычно провозгласила она. Заведовавшая ее гардеробом горничная (Джин, жена гитариста Чика) постаралась разубедить ее. Марлен смилостивилась и появилась на приеме в брюках, выпила бокал шотландского виски и после вручения кимоно быстро улизнула.

В июне 1973 года она в очередной раз приехала в Париж, где теперь должна была выступать в «L'Espace Pierre Cardin» — модном театре, открытым известным модельером. По плану Пьера Кардена в зале повесили новые бархатные шторы, заменили интерьер в двух раздевалках и примыкающей к ним ванной, обили стены тканью, установили новую сантехнику, холодильник, постелили новые ковры и повесили старинные зеркала из его собственной парижской квартиры. Дитрих внимательно все осмотрела и дала Кардену совет:

— Занимайся глажением брюк. В театре, как видно, ты ничего не смыслишь.

На премьере она убежала со сцены, когда в зале защелкали фотоаппараты. Через микрофон, установленный за кулисами, она объявила: «Я продолжу петь, как только фотографы покинут театр». Полагая, что они ушли, Марлен возобновила выступление. Однако в глубине зала опять послышался щелчок фотоаппарата. Возмущенная публика с кулаками накинулась на репортера. Солидные зрители в вечерних туалетах так отделили его, что лицо бедняги залила кровь. Карден,

наблюдавший эту сцену, упал без чувств. Марлен заявила, что больше ее ноги во Франции не будет — по крайней мере, до тех пор, пока Карден не поменяет настил на сцене. Это требование было выполнено на следующий же день. Марлен прошлась по сцене взад-вперед своей знаменитой «дитриховской походкой» и сказала: «И все же он скгипит».

В некоторых случаях ее поведение можно было понять и простить, в некоторых нет. Полагают, что почти все выходы объяснялись плохим здоровьем, пристрастием к алкоголю и тем, что она вот уже десять лет не курила.

Без сигарет Марлен теряла свой привычный имидж, свое обаяние. Она была символом табачной промышленности на всех тех миллионах фотографий, где актрису запечатлели курящей. Осознав, чем обходится для нее курение, она в течение суток бросила курить и никогда больше не дотрагивалась до сигареты. Она любила находиться среди курящих и вдыхать этот дым, поощряла всех курить до одурения. Она обычно говорила, что табак приносит не больше вреда, чем алкоголь.

С ней случались всякие происшествия. Вот что произошло на музыкальной ярмарке «Тенистая роща» в пригороде Вашингтона в конце 1973 года. Стэн Фримен до сих пор не может говорить об этом без содрогания.

«Это было наше второе вечернее выступление. Там очень глубокая яма для оркестра, а сцена расположена довольно высоко. В конце каждого концерта Марлен выражала свою признательность оркестру. Она пожимала мне руку или целовала в щеку. Но здесь ей было трудно наклониться ко мне. Я решил облегчить ей эту задачу и встать на

фортепьянную табуретку. Она схватила меня за руку и внезапно я почувствовал, как табуретка уходит у меня из-под ног. Я закричал: "Марлен, отпусти меня!" Но она не услышала моего крика из-за шума аплодисментов и музыки. Я упал навзничь, а Марлен свалилась вслед за мной со сцены, сильно оцарапавшись о торчавшие из пола шляпки гвоздей, инструменты и бог весть что еще. Она лежала там, на полу оркестровой ямы, вся в крови, а оркестр все еще продолжал играть. Публика аплодировала и кричала: "Великолепное шоу!" А Марлен визжала: "Расходитесь! Расходитесь!" Но зрители не поняли, что случилось, и продолжали аплодировать. Наконец она сказала: "Чего они хотят? Чтобы я опять свалилась со сцены?"»

У нее было обильное кровотечение, и когда ее унесли за кулисы, она просила позвонили Эдварду Кеннеди, председателю сенатского подкомитета по здравоохранению, который пришлет своего доктора. Лишь он, по ее мнению, мог хорошо зашить рану. Однако доктор был в то время занят. Он ампутировал ногу сыну сенатора. Дитрих же, по свидетельству Холла и Фримена, отказывалась от помощи других докторов. Она обмотала бедро гостиничными полотенцами, но утром вынуждена была показать ногу врачу отеля. Актрису отправили на машине «скорой помощи» в госпиталь университета им. Джорджа Вашингтона на срочную операцию. Марлен шокировала врачей и медсестер, заявив, что не собирается соблюдать постельный режим. «Я пережила две мировых войны, — сказала она. — Падение со сцены — это не причина, чтобы отменить концерт».

После того, как ей наложили швы и забинтовали рану, Марлен провела несколько деловых

встреч, которые были назначены заранее и, вопреки советам медиков, вылетела на следующей неделе в Торонто. К этому времени состояние ухудшилось: нога почернела, а боль была такой сильной, что из своего номера в раздевалку Марлен приходилось добираться в кресле-каталке. И все же на сцену она выходила так же быстро и энергично, как и раньше. Распроданы были все билеты на ее выступления, которые продолжались по семьдесят пять минут четыре вечера подряд. В поведении и внешнем облике Дитрих нельзя было уловить ни малейшего намека на мучительную боль, за исключением того, что ее походка стала более осторожной.

Ей было уже почти семьдесят два года, и одной силой воли она, конечно, обойтись не могла. Сразу же после концертов в Торонто Марлен полетела в Хьюстон к одному из пионеров в области трансплантации сердца, доктору Майклу де Бейки, который сказал ей, что рану можно закрыть лишь с помощью пересадки кожи, точнее полнослойного кожного лоскута, и что только операция обходного анастомоза* может обеспечить приток крови, достаточный для приживания пересаженной ткани. Ущерб, нанесенный курением, был уже непоправим и мог привести к ампутации.

Лечение оказалось ужасающе болезненным. Операции обходного анастомоза и пересадки полнослойного кожного лоскута вынудили Марлен отменить концерты в «Карнеги-холле», намеченные на начало января 1974 года. Она провела Рождество и свой день рождения лежа на вытяжке в

* Анастомоз — соединение между трубчатыми органами, кровеносными сосудами, нервами.

хьюстонском госпитале, настаивая на том, чтобы ей разрешили выступать в Далласе 10 января, как было запланировано. Однако этого не произошло. Выздоровление шло медленно.

Помимо физических мук, Марлен пришлось терпеть и душевные. Какой-то болтливый канцелярский служащий в Восточном Берлине обнаружил настоящую дату рождения певицы, которая была записана со слов отца Марлен, когда та только появилась на свет. Из этого документа явствовало, что ей не шестьдесят девять лет, а семьдесят два. Не знавшие жалости остряки пародировали Марлен, поющую: «Снова падаю со сцены». Знаменитый кинорежиссер вызвал злобный смех своим заявлением о том, что «посещение концерта Дитрих является актом некрофилии».

Ее выход должен был состояться в Лондоне в «Гровенор-хаус». Импресарио Робин Карид объявил, что Марлен Дитрих даст в сентябре шесть концертов. На серебряной бумаге были напечатаны и расклеены рекламные афиши по эскизу Рене Буше. И вдруг в августе она упала в своей парижской квартире и сломала правое бедро.

На борту «Боинга-747» компании «Панамерикан» ее отправили в Нью-Йорк. В самолете актрисе отвели восемь кресел, спинки которых были опущены. Это место отгородили шторами. Марлен оперировали в Пресвитерианском медицинском центре Нью-Йоркского университета имени Колумба. Для сращивания кости был вставлен стальной стержень. В нью-йоркские газеты просочились сведения, которые можно было принять за рекламу предстоящего выступления Марлен. Точно такую же информацию опубликовал лондонский журнал «Прайвит Ай». Во всех отноше-

ниях она была идентична блестящим серебристым плакатам, которые отпечатал Робин Каридж: даты, телефонные номера для предварительных заказов на билеты, шрифт, афиша — все, но только вместо изысканного рисунка Рене Буше, изображавшего лицо Дитрих в обрамлении пышной прически, там был череп, на котором находилось нечто похожее на парик. Это была уже не сатира, а грубая непристойность.

С такой предварительной «рекламой», с ногой, еще не зажившей после операции по пересадке кожи, и бедром, в котором был стальной стержень, никто не стал бы винить Марлен, если бы она отменила концерты или совсем удалилась на покой. Но Марлен осталась верна себе. До начала выступления Марлен скрывалась от посторонних глаз в своем номере в отеле, а затем ее в кресле-каталке провезли через кухню и служебные коридоры почти к самой сцене. Она встала не совсем уверенно, но затем неимоверным усилием воли, не поддающимся научному объяснению, заставила себя выйти на сцену и творить чудо на глазах публики, среди которой была и принцесса Маргарет.

Тот, кто хоть раз видел Марлен на сцене, вряд ли мог забыть это. Впечатления от ее выступлений навсегда врезались в память, и не в последнюю очередь потому, что она поражала своей непредсказуемостью. Она всегда исполняла роль легенды и каждый раз добавляла к этому портрету новый штрих. «О, ее исполнение улучшалось!» — сказал Уильям Блезард, который дирижировал оркестром, сопровождавшим Марлен в ее турне по Австралии, Японии и Англии. Даже Нозль Кауэрд изумлялся ее артистичности, когда

присутствовал на концерте Марлен в последний раз в своей жизни. «Она научилась столь многому, столь многому», — сказал мастер.

Ей не было равных. Она и в самом деле была уникальна, актриса-трубадур. Она любила говорить, что знает свои возможности, но в то же время она не мирилась с этими рамками и всегда старалась раздвинуть их. Она уважала свою публику. Только в исполнении солдата антивоенные песни могли звучать так грустно и правдиво, только человек, испытавший глубокую любовь, мог поведать нам печальные истины об этом чувстве. Только женщина великой красоты могла отказаться от любовных песен, отбросив их, как колыбельные, и только человек, которому удалось пережить величайшие трагедии и потрясения, мог осмелиться быть на ее месте, не щадя себя и решаясь предстать перед придирчивым, неумолимым и часто предвзятым судом зрителей в шестьдесят, семьдесят и даже более лет.

Достигшая почти семидесяти трех лет, истерзанная ранами, которые так никогда и не зажили полностью, жестоко оскорбляемая презренной, ублюдочной прессой, она одним своим появлением вызвала овации. В ее выступлении было искусство, ставшее еще более чистым, чем раньше. Репортер «Вэрайети», сообщал о превосходном примере искусства показать себя с наилучшей стороны, жизнестойкости и всех других качеств, какие только можно перечислить. Она все еще являлась «одной из самых совершенных и харизматичных сольных исполнительниц, и все ее поведение во время концерта отличалось присущим только ей стилем и непоколебимой уверенностью в себе».

Как обычно, после концерта состоялась журналистская тусовка. Принцесса Маргарет устроила прием для выдающихся деятелей мира искусств, куда были приглашены Ричард Бартон, Франко Дзеффирелли, а также Кеннет и Кэтлин Тайнен. Мисс Дитрих отклонила это приглашение, объявив: «Мне нечего надеть». Стэну Фримену она пробормотала: «Я — королева, неужели я должна задерживаться допоздна из-за принцессы?» Истинная причина заключалась в том, что ей нужно было восстановить силы, затраченные во время концерта. Певицу сопровождала одна из ее поклонниц — Джинет Вашон, богатая канадка, которой не было еще тридцати. Она следовала за Марлен из города в город с тем самым упрямством, которое однажды помогло ей стать членом олимпийской сборной Канады по теннису.

Марлен отбыла из Лондона в турне по маршруту Майами — Атланта — Даллас; затем она вернулась в Лондон для выступления в Уимблдоне, после чего вторично оказалась в Лос-Анджелесе. Там она выступала в огромном павильоне Дороти Чендлер, где проходят церемонии вручения «Оскаров» голливудским избранникам. Дэн Салливен из «Лос-Анджелес таймс» писал: «Мисс Дитрих выглянула из-за своей иконы, и ее контакт с публикой приобрел новые качества...» Она в этот раз пришла не позировать. Она явилась выступать. Теперь в ее исполнение все глубже вторгались нюансы бренности всего земного, и Салливен почувствовал это, когда писал: «Поздняя Дитрих в наилучшие свои моменты... как поздний Йитс, ее сердце неистовее и своенравнее, чем прежде. Эта леди представляет куда больше интереса, чем подвергнувшаяся пластическим операциям богиня

любви... Начинаешь понимать, что имел в виду Хемингуэй».

Кинокритик Кевин Томас тоже видел ее там и подумал, что «она относится к своему таланту, как к редкому и ценному вину, которое следует отмерять тщательно, каплю за каплей, и его вкус будет оставаться самым совершенным, самым утонченным до тех пор, пока бутылка не опустеет». Томас познакомился с Руди, которого Марлен привезла из его затворничества в долине Сан-Фернандо. Кинокритику он запомнился «опрятным человеком небольшого роста, который излучал радость при виде этой ослепительно красивой женщины, на которой он был женат. Это был слегка погрузневший старик (ему теперь уже исполнилось семьдесят семь лет), но Марлен выставляла его напоказ, как драгоценность, которую она сберегла себе под старость, и представляла его всем с величайшей гордостью, словно он был "Оскаром", которого ей не было нужды получать, потому что он уже был у нее».

Она по-прежнему получала приглашения выступать в клубах, но теперь гонорары понизились, а расходы оставались немалыми. Она по-прежнему платила за все. Она стала проводить такую экономию, которая раньше показалась бы просто немислимой. В Лос-Анджелесе Марлен остановилась в шикарном отеле «Бeverly Уилшир», но теперь она заняла обычный двойной номер и настояла на том, чтобы в целях все той же экономии Бернард Холл разделил его с ней.

Третий раз за последние десять лет она отправилась в турне по Австрии. Вместе с ней отправились Бернард Холл и Уильям Блезард. Продажа билетов шла туго. Холлу Марлен показалась устав-

шей больше обычного. Он приписал эту усталость не тяготам долгого перелета и даже не физической боли, которая теперь стала неотступной спутницей певицы, а плохой посещаемости ее концертов и огромному духовному перенапряжению, которое требовалась, чтобы выйти на сцену еще раз.

Мельбурн встретил ее с энтузиазмом, но часть билетов так и осталась непроданной. В Сиднее в многие зрители пришли по бесплатным контрамаркам. И все равно немало мест в зале пустовало. Ее австралийский импресарио Сирил Смит заявил репортерам, что его убытки от этого турне составят около четверти миллиона долларов.

Прошла неделя со дня приезда Марлен в Сидней. В начале очередного ее выступления перед полупустой аудиторией Уильям Блезард занял свое место перед оркестром, встав, как всегда, спиной к публике, и поднял свою палочку. Зазвучала мелодия песни «Влюбляясь снова» в аранжировке Бакарака. Это была своеобразная музыкальная ковровая дорожка, по которой Марлен совершала свой выход из-за кулис на сцену. Блезард наблюдал за своими музыкантами. Когда они начинали кивать, это означало, что Дитрих уже появилась на сцене. «Я услышал слишком затянувшийся аккорд, прозвучавший резким диссонансом, — рассказывал он позже, — и я подумал: "О боже, какой странный аккорд. В этом месте он должен звучать совсем по-другому!" — а затем этот аккорд начал распадаться на отдельные звуки. Что-то случилось!»

Марлен берегла свое правое бедро, в которое был вставлен металлический стержень. Вот уже более года ей удавалось избегать всевозможных осложнений, но в тот вечер она ступила на сцену,

предварительно выпив для «храбрости», и, видимо, не рассчитала дозу. Забыв о больной ноге, она ступала на нее с такой же силой, как и на здоровую. И правая нога, уже однажды сломанная, с глубокой рваной раной и подвергшаяся операциям, не выдержала нагрузки и сломалась еще раз.

Марлен ухватилась за занавес, инстинктивно пытаясь найти опору. Бедренная кость острыми краями пропорола кожу и вышла наружу. Испытывая адскую боль, Марлен упала навзничь. Из зала донеслись саркастические аплодисменты. Музыканты заиграли вразброд, не понимая, что происходит. Блезард повернулся и увидел, что Марлен корчится на полу. Она закричала ему: «Опускайте занавес! Опустите же его!»

«Занавес тут же упал, — вспоминает Блезард. — Мы с барабанщиком отнесли ее со сцены за кулисы. Он ухватился лучше, чем я, и Марлен пришлось несладко, когда мы тащили ее, спотыкаясь на каждом шагу. Ведь у нее был сложный открытый перелом и обломки кости торчали наружу. Подбежал антрепренер — бородатый, здоровенный парень, — который взвалил ее на плечо и понес по коридору в ее раздевалку. Мы только и думали, что о ее ноге, а из-за занавеса, из зала, слышались какие-то странные звуки. Что это было? Гнев? Сочувствие? Не знаю. Знаю только, что это была одна из самых кошмарных ночей в моей жизни».

Марлен срочно доставили в госпиталь Святого Винсента, предварительно завернув в плед из овчины, чтобы уберечь от толчков при перевозке. Там наложили гипс от талии до лодыжки.

Врачи однозначно заявили, что сценическая

карьера Дитрих закончилась. И тут пришла весть, что с Руди случился еще один удар.

Актрису погрузили с помощью подъемника в самолет, следовавший в Нью-Йорк. Однако в Лос-Анджелесе Марлен потребовала, чтобы ее сняли таким же образом с самолета и поместили в медицинский центр при Калифорнийском университете, в палату рядом с той, где лежал Руди. Позже Мария настояла на том, чтобы ее мать перевели в Пресвитеранский медицинский центр Нью-Йоркского университета имени Колумба, где Марлен зарегистрировали как миссис Рудольф Забер.

Марлен так и не повидалась с Руди в лос-анджелесском госпитале. Решение, принятое ею в самолете, было чисто импульсивным и необдуманым: один пациент был закован в гипс, а другой после удара находился в полукоматозном состоянии. Руди ей больше не удалось увидеть.

XXIV

MONSTRE SACRE*

1976 — 1982



Свой перелет из госпиталя Калифорнийского университета в Нью-Йорк она позже назвала самой большой ошибкой своей жизни. Ведь ей так и не удалось проститься с Руди. Но это решение принимала Мария, и с точки зрения медицины оно было весьма разумным. В Пресвитерианском госпитале Марлен год назад уже сращивали сломанное бедро. Дитрих оказалась одной из самых беспокойных пациенток. Заключенная в гипс от поясницы до лодыжки, она полностью лишена была возможности двигаться и находила свою беспомощность несносной. Персонал же госпиталя находил несносной ее.

Старые друзья (Кэтрин Хепберн, Джошуа Логан) приходили ее навестить, но получили от ворот поворот. На двери палаты Марлен висела табличка: «Никаких посетителей! Никакой информации!» Она отвергала цветы и подарки, не желая даже брать их в руки, бросала разные предметы в медсестер, которые чем-то не уладили ей, и требовала, чтобы их отстранили от работы. Она часто отказывалась

* Monstre Sacré (фр.) — священное чудовище, милый изверг.

принимать пищу, которая лишь по внешнему своему виду казалась ей несъедобной, и безуспешно требовала, чтобы обеды ей доставляли из ее любимых ресторанов.

В мае сняли гипс. Марлен вылетела на долечивание в Париж, где еще долгое время соблюдала постельный режим. В газетах всего мира публиковались некрологи, посвященные кончине творческой карьеры Дитрих. Она выписалась из больницы, а через несколько недель случилось то, чего она так боялась.

В возрасте семидесяти девяти лет скончался Руди. Он умер в долине, в том самом доме, который когда-то служил приютом не только ему, но и Тамаре. Врачи запретили Марлен участвовать в похоронах, но, как всегда, ей прислали для оплаты счета.

Его погребли на мемориальном кладбище в Голливудском парке, в сотне ярдов от того места, где предали земле прах Тамары. На могилу Руди из-за кладбищенской ограды падает тень здания, в котором размещаются павильоны «Парамаунта». На надгробной плите высечены лишь его имя и даты рождения и смерти: 1897 — 1976.

— Вместе с Руди умерла и карьера Марлен, — сказал Бернارد Холл. — Все полагали, что переломанные кости — это конец, все, но не она! Она думала, что может выкидывать фортели в том нью-йоркском госпитале, а затем поехать в Париж, поправиться и снова взяться за дело.

Она уже звонила Стэну Фримену и Уильяму Блезарду и сообщила о своем намерении вернуться на эстраду. Заключение в тяжелый гипсовый футляр Марлен весело прощebetала Фримену:

— Давайте-ка начнем все снова! — словно то,

что случилось с ней, было милой, безобидной шуткой.

Будучи все еще на вытяжке, она спросила Блезарда: «Когда же мы начнем?» Эти люди слышали, как у нее трещали, ломаясь, кости, видели ее, истекающей кровью на полу оркестровой ямы, но весь опыт предыдущего общения с Марлен подсказывал им, что нельзя недооценивать ее волю.

— Она была потрясена смертью Руди, — сказал Блезард. — Она всегда заявляла, что работает ради Марии и внуков и будет продолжать, пока не свалится, но после смерти Руди она сказала: «Больше я не смогу». И мне стало ясно, что это конец.

— Руди был любовью ее жизни, — утверждает Холл, — единственным мужчиной, которого она когда-либо действительно любила.

Блезард говорит:

— Насчет любви не знаю, но она его глубоко уважала. Однажды он присутствовал с нами на обеде в Лос-Анджелесе. Там был и дружок Марлен, Марти Стивенс, но она вела себя как старомодная послушная жена, во всем подчиняющаяся строгому мужу. Он был ее мужчиной, он приказывал ей. Марлен безоговорочно принимала это, она хотела этого.

Она все еще нуждалась в деньгах для своей семьи, то есть для Марии и ее сыновей.

Страховка, которую ей выплатил лондонский «Ллойд», не шла ни в какое сравнение с ее прежним доходом или с теми тратами, которые ей предстояли, однако у нее в активе была еще *легенда*. Ее пластинки, слава богу, покупали.

В начале шестидесятых годов она записала два альбома немецких песен, несколько пластинок с песнями на французском языке, а так же выпус-

тила концертные альбомы. Остались еще некоторые драгоценности, в основном рубины, но они находились на депозитном хранении в одном из швейцарских банков в Женеве. Для Марии. У Марлен же не осталось почти ничего, кроме альбомов с газетными вырезками, стекла и платья из лебяжьего пуха, а еще сувениров. Она заработала миллионы, но делилась своим доходом с другими, даже не рассчитывая на то, что эти долги ей когда-нибудь возвратят. Уплата налогов вызывала у нее теперь недовольство более сильное, чем когда-либо, поскольку она считала эту практику «чуждой американским обычаям и понятиям». Однако Марлен не собиралась нарушать закона и твердо решила платить все что положено.

Она решила описать свою жизнь, и издатели охотно откликнулись на ее желание выпустить в свет свою автобиографию. В 1960 году издательство «Даблдей» приобрело права на «сырую» рукопись книги Марлен «Красота — это иллюзия» и выпустило ее в недоработанном виде под названием «Азбука моей жизни». В ней — мысли о жизни, афоризмы о любви и кулинарные рецепты, автор которых, судя по всему, обладала немалыми практическими познаниями в этой области. Книга же, которую Марлен надеялась написать с помощью Хью Керноу, тихо почил в бозе, а издательству «Макмиллан» был возвращен аванс. Теперь же Марлен предложили 300 000 долларов от издательства «Саймон энд Шустер», которое объявило, что заключило с автором договор. Потом «Патнем» объявило, что сделку заключить удалось именно ему, уменьшив при этом сумму гонорара на 100 000 долларов.

Марлен приступила в Париже к работе, а «Сай-

мон энд Шустер» подали на нее в суд, требуя возмещения неустойки в сумме трех с половиной миллионов долларов. Ее агент Роберт Ланца заключил контракты в Англии с «Патнемом» и «Коллинсом». В Лондоне рукопись Марлен редактировал известный биограф Филип Зиглер. Пренебрежение Марлен ко всем литературным нормам ошеломило его. Он получил первую порцию «Проклятой книги», как она называла ее, и заметил то, что он назвал «определенной поэтической чувствительностью», то есть любопытное отсутствие фактов и дат. Мисс Дитрих ответила из Парижа, что она пишет мемуары, а не дневник. Да и кого интересуют эти даты?

Ей предложили «литературных негров», но она отдала машинописные листки своей рукописи Ирвину Шоу и Кеннету Тайнену. Шоу прочитал и, по словам Марлен, дал положительный отзыв.

«Дорогая Марлен, — написал ей Тайнен. — Ты говоришь мне: "Ни одна более или менее известная личность не повествовала о том, с кем она спала". Ну что же, об этом писал Стендаль, Босуэлл, Пейпс и Жан-Жак Руссо.... Ты поможешь нам понять себя, если мы узнаем, какие мужчины привлекали тебя как физически, так и интеллектуально. Ты поможешь нам полюбить тебя».

Тайнену так и не удалось переубедить Марлен. Он избрал неверный подход. Никогда она не просила публику полюбить ее, а уж теперь и подавно не собиралась этого делать. То, что вышло из-под пера Марлен, было, по ее мнению, литературной критикой творчества Ремарка и Хемингуэя. Издатели же надеялись на заметки более интимного характера. Конечно, у нее были письма, но та Марлен, которая еще в молодости придумывала приличные версии своего прошлого, став ста-

рухой, не собиралась менять привычек и выдавать свои тайны. Она с пеной у рта отрицала любовные истории, которые годами освещались на страницах газет и журналов. Один из читателей ее черновика не без иронии отметил:

«Если верить Марлен, то к ней никогда в жизни не прикасались ни мужчина, ни женщина. Основываясь на таком свидетельстве, можно смело утверждать, что Мария Рива является вторым случаем непорочного зачатия в мировой истории!»

Марлен все более раздражала медленное, кропотливое редактирование. Внезапно мощное германское издательство «Бертельсман» объявило, что оно будет печатать эту книгу на немецком языке (она писала ее на английском). Немецкий журнал «Штерн» пообещал поместить в нескольких номерах значительную часть мемуаров, а «Эсквайр» собирался опубликовать главу, посвященную детству Марлен, сопроводив ее фотографией самой певицы на обложке.

Это ставило первоначальных издателей в очень невыгодное положение. Получалось, что они затратили большие деньги на рукопись, которую не имело смысла публиковать из-за того, что она не сулила коммерческого успеха, а теперь еще вдобавок кто-то посторонний, не приложив никаких усилий к добыванию этой рукописи, собирался издать ее перевод. Причем этот перевод, за который взялся Макс Кольпе, идет без всякой ссылки на оригинал. У германских покупателей создалось бы впечатление, что Марлен написала книгу на своем родном языке.

Английские издатели Дитрих могли бы возбудить судебное дело против прикованной к постеле

ли старой женщины, на стороне которой наверняка были бы симпатии общественности. Можно было потребовать возвращения аванса (уже истраченного) и разорвать с ней контракт. Или просто забыть про этот случай. По большому счету, любой из этих вариантов не сулил издателям никакой выгоды. Они подавать иск не стали. Контракт с Дитрих остался в силе, но книга в свет не вышла. Через десять лет мемуары были опубликованы другими издателями в варианте, основанном на немецком переводе, который был сделан с французского перевода английского оригинала и теперь лишь отдаленно напоминал язык, на котором был написан. Многое утратилось.

«Осенние листья» — знаменитая песня, написанная для нее в дни дружбы с Жаном Габеном, — были названы «Мертвыми листьями». Это буквальный перевод с французского «*Les feuilles mortes*». Хорошо известные слова Хемингуэя и Кауэрда подверглись основательной переработке, будучи переведенными с английского на французский, с французского на немецкий, а затем опять на английский. Из этой мясорубки они вышли в почти неузнаваемом виде. Вольности переводчиков привели в конечном счете к появлению почти ничего не говорящего текста, который так разозлил английского критика Гилберта Адера, что он предпослал своей рецензии заглавие «Свидетель обвинения». Два отчима Марлен превратились в одну очень туманную фигуру, ее сестры Елизабет вообще не существовало.

Долгий подъем из оркестровой ямы в звуковые киносъемочные павильоны УФА и Джозефа Штернберга был начисто проигнорирован. Вместо этого читатели получили знакомую и набившую

оскомину формулировку «Я училась...», что, по сути дела, было наглым и бессовестным враньем.

Автобиографии кинозвезд далеко не всегда отличаются глубиной, но от знакомой Хемингуэя и возлюбленной Ремарка можно было ожидать большего. В ее рукописи были довольно изящные пассажи о детстве и впечатляющие сцены военного времени, но все это так и не увидело свет.

Книга распродавалась плохо, но ее появление имело два важных последствия. «Саймон энд Шустер», отказавшись от иска в суде, наняли другого писателя, который мог по-своему рассказать ту же историю. Этим писателем была Мария Рива.

Второе последствие было не менее сенсационным: Марлен, бросая вызов всем медикам и специалистам шоу-бизнеса, возвращалась на экран.

Уже после госпитализации она получала от Билла Уайлдера предложение сниматься в фильме. Он прислал ей сценарий по «Федоре» Тома Траяна. Это история легендарной и «нестареющей» звезды, чья вечная молодость, как оказывается, принадлежала ее дочери, которая всю жизнь вынуждена была играть роль своей прикованной к креслу-качалке матери. Уайлдер хотел, чтобы Марлен выступила в роли матери, а Фей Данауэй в роли дочери. Вместе с ними должен был сниматься и Уильям Холден. В гневе Марлен возвратила сценарий Уайлдеру, нацарапав на обложке: «И как только вам такое могло в голову прийти?!» Уайлдер догадался, что Марлен увидела в этом сценарии намек на свои отношения с Марией. Она предпочла роль в фильме, который запомнился лишь ее участием в нем. «Прекрасный жиголо — несчастный жиголо» был одной из нескольких тщетных

попыток сделать из Дэвида Боуи кинозвезду. Английский рок-исполнитель жил в Берлине. Изысканная декадентская внешность Боуи, казалось, соответствовала Берлину двадцатых годов, о чем рассказывалось в сценарии.

Помимо англичанина Дэвида Боуи, в картине были заняты Сидни Роум (американец, пользовавшийся популярностью в Италии), Ким Новак (американка), Мария Шелл (швейцарка), Курд Юргенс (баварец) и Тревор Говард (англичанин) в роли сутенера, который держит под «контролем» альфонсов из знаменитого берлинского отеля «Эдем».

Говард для этой роли не подошел и сценаристу Джошуа Синклеру пришла в голову бредовая мысль предложить ее Дитрих. Кинорежиссер Дэвид Хеммингс и германский продюсер Рольф Тиле одобрили идею, считая, что сутенером вполне могла быть и женщина. Это лишь прибавит достоверности фильму о Берлине, который и снимался в Берлине, и частично финансировался этим городом, а вот в составе артистов не было ни одного берлинца. К тому же, Дитрих могла лучше, чем Тревор Говард, спеть заглавную песню.

Переговоры о заключении контракта вела Мария. Она поставила следующие условия: ее мать будет занята в съемках не более двух дней, не будет выезжать из Парижа, не будет подниматься по лестницам и петь песню «Просто жиголо», которую Марлен назвала «та ужасная песня». Дитрих возненавидела ее еще с тех пор, когда она звучала по всему Берлину, а сама Марлен тогда была всего лишь девушкой с Курфюрстендамм.

Было объявлено, что Марлен получит за два дня работы 250 000 долларов. Это составляло, по словам Хеммингса, десятую часть той суммы, в

которую обошлось участие легендарной актрисы и певицы в фильме, включая плату за посредничество и стоимость сооружения в Париже декораций. Короткие эпизоды с участием Дитрих перемежались сценами с Дэвидом Боуи, который давно уже закончил свою часть съемок и совершал концертное турне по Америке.

Дэвиду Хеммингсу, который сам был актером, осталось лишь убедить Марлен спеть заглавную песню, но это могло и подождать. Гораздо более важным было то, что никто не видел Марлен, кроме сценариста Синклера. Он провел переговоры с Марией, а затем встретился с Марлен в Париже и втерся к ней в доверие, наговорив комплиментов по поводу ее книги.

«Напряженность была невероятная, — вспоминал Хеммингс о том дне, когда съемочная группа ожидала прибытия Марлен. — О ее здоровье ходило столько противоречивых слухов, что мы не знали, чего нам ожидать, как она будет выглядеть. Наконец к зданию, где размещалась студия, подъехала машина, из нее вылезла полная, бесформенная немка средних лет, и кто-то ахнул: "О Боже!" Лишь потом до нас дошло, что это была Мария. Дитрих очень медленно выкарабкалась из автомобиля и так же медленно поднялась в студию, опираясь на тросточку. С другой стороны ее поддерживала Мария. Марлен даже отдаленно не напоминала *Марлен Дитрих*. Она выглядела как моя или ваша бабушка, да и вообще как обычная бабушка, если только они носят джинсовые брючные костюмы, парики под голландского мальчика и огромные темные очки. Она была очень хрупкой и, очевидно, не совсем здоровой, шаркала ногами в тишине, которая воцарилась в съемоч-

ном павильоне. Она загримировалась еще дома, придав себе образ той Дитрих, какой она казалась сорок или пятьдесят лет назад, облик, который она сама себе определила, а теперь не знала, как от него отказаться.

Она держалась очень скромно и разговаривала тихим голосом. Мы провели Марлен в раздевалку, (ее соорудили на сцене, отгородив занавесками), где наш гример Энтони Клавет спас ее и нас. Он обожал ее и был способен уверить актрису в том, что и сейчас она красива — красива по своему — и что он может усилить эту красоту, это будет лучше, чем полагаться на ту карикатуру, в которую она превратила свое лицо. Позднее начали распространяться всякого рода выдумки и небывицы о «шелковых лицевых масках» и прочей чепухе. Главным здесь были золотые руки Энтони, сотворившие чудо с лицом Дитрих, и уверенность, которую он вселил в нее. И вуаль.

Она, не спеша, обстоятельно загримировалась, переделалась и стала мадам баронессой, в сапогах, юбке с разрезом на бедре и шляпе с большими полями. Затем раздвинулся занавес и женщина, которая вышла к нам, была уже совсем не та дряхлая старушка, приковылявшая с тросточкой. Это была *Дитрих*, звезда в своей стихии. От такого перевоплощения просто дух захватывало. Первым делом она проверила освещение. Она ничего не забыла.

Ее всю трясло от нервного возбуждения, потому что последний фильм «Нюрнбергский процесс», где она участвовала, снимался шестнадцать лет назад. Я не знаю, откуда на меня вдруг снизошла эта интуиция, но я сказал своему помощнику (а дело было, заметьте, утром):

— Знаешь, от чего бы я сейчас не отказался? От стаканчика виски с содовой!

И тут меня внезапно берут за руку, как маленького мальчика, и тащат в раздевалку Марлен.

Дитрих расстегнула «молнию» сумки, и там внутри оказались десятки небольших бутылочек с шотландским виски. Такие бутылочки разносят стюардессы в самолете. Она тут же достала пару штук, и мы с ней сели и пропустили по глотку. Между нами сразу же установились... я не знаю... ну, дух товарищества, что ли, и все пошло как по маслу. Такое бывает между двумя актерами. Это помогает взять себя в руки, и ни один зритель не догадается, что у тебя на душе. Марлен расслабилась, я тоже, и мы сделали свою работу.

Она даже согласилась спеть «Просто жиголо». Эта песня была лейтмотивом фильма, и Марлен поняла, что мы в этом очень нуждаемся, хоть песня и вызывала у нее отвращение. Я еще усложнил ей задачу: попросил пройти через сводчатый дверной проем без трости к пианино и стоя исполнить там песню — все за один раз. Конечно, ей было больно, но пусть люди убедятся, что она может ходить. Этого же хотела и она. У нее был свой собственный пианист, Реймонд. Мы сняли два дубля на английском, а затем для полной уверенности — два на немецком. Все вышло превосходно. Она подошла к пианино, даже не поморщившись от боли, и спела ненавистную ей песню вполне безупречно и даже с некоторой ностальгией. Съёмочная группа, сценарист и продюсер — все были в этот момент там. И когда она кончила петь, я должен был подать команду "Стоп!", но не смог. Этот момент был таким напряженным, а ее обаяние таким неотразимым, что

«хлопушка» сработала несколько раз, пока я не очнулся и не скомандовал: "Стоп!" Во всем павильоне не осталось ни одной пары сухих глаз. Присутствовать при съемке этой сцены для нас стало высочайшей профессиональной честью».

— Многие люди, — сказала Марлен на немецком языке, — полагают, что я во время войны изменила Германии... Они забывают, что я никогда — никогда! — не выступала против Германии. Я выступала против нацистов. Даже пресса, похоже, не понимает этого. Вам не понять, каково испытывать эти чувства. Все вы завтра уезжаете домой, в Германию, но я не могу ехать туда. Я потеряла родину и свой язык. Тому, кто не прошел через все это, не дано знать, что я чувствую.

«Это было так спонтанно, — говорит Хеммингс. — Она была в костюме и гриме. Это придавало всей сцене некоторый налет театральности, но слова шли от обнаженного сердца. Все, кто был там, понимали, что они, возможно, являются свидетелями ее последнего появления в киносьемочном павильоне. Судьбе угодно было, чтобы это случилось в ненастоящем Берлине и в ненастоящей кинокартине. Она устыдила нас без всякого на то намерения. Она была настоящей — тем, чем фильм так и не стал».

«Прекрасный жиголо — несчастный жиголо» был самым дорогим германским фильмом, снятым после второй мировой войны. Продюсер сделал в нем купюры, но и после этого от него отдавало таким отвратительным декадентским душком, что критики предпочитали говорить о тех нескольких минутах, в течение которых на экране была Марлен.

«Шпигель» был беспощаден: «Дитрих играет

роль хозяйки подпольной сети альфонсов в мумифицированном виде, и ее появление — еще одно доказательство безграничных возможностей грима. Об исполнении ею главной песни фильма мы лучше умолчим. Однако как бы то ни было, после семнадцатилетнего отсутствия на экране она не заслуживает такого унижения, как участие в этом неумело, наспех состряпанном фильме». «Вельт» высказалась снисходительнее, но и ее приговор был неутешительным.

Отозвавшись о картине как о «шелковом Содоме и пышной, блестящей Гоморре», критик «Вельт» писал о Марлен, что «ее старое лицо все еще красиво в милосердной тени полей шляпки... ее голос... воспринимается с болью, как пародия на прежнюю Дитрих».

Она была не столько пародией, сколько призраком, при появлении которого наступает тишина, тенью едва намекавшей на ту превосходную актрису, какой она была когда-то. В фонограмму фильма вошли песни «Целую вашу руку, мадам» и «Джонни», которые ворошили старые воспоминания о Дитрих. Ее присутствие на экране вызвало столько ассоциаций, что сам фильм был явно не достоин их и отодвигался на задний план, а те, кто видел его, чувствовали себя обманутыми. «Жиголо» был пародией, которая нагло использовала ее славу.

Слава, которой она домогалась всю свою жизнь и ради которой была готова на все, теперь преследовала ее и стала, по ее словам, своего рода «адам». Марлен хотела уединения и покоя, но нуждалась в деньгах, и только легенда — эта вещь, которая жила своей жизнью, — могла дать их ей.

В 1977 и 1978 годах на Берлинском кинофес-

тивале был устроен ретроспективный показ всех киноматериалов, относящихся к работе Дитрих в кино.

Он сопровождался публикацией научного двухтомника. Она опять как бы оказалась на Курфюрстендам, перенесенная туда фильмами. Берлин предложил ей свою высшую награду — почетное гражданство, если она явится за ней на родину. Марлен, однако, осталась в постели на улице Монтеня.

Один немецкий кинорежиссер попытался выпустить нечто под названием «Адольф и Марлен». В этом фильме вымышленная Марлен становится объектом любви не очень вымышленного персонажа (фюрера) и наносит ему визит в Берхтесгаден, дабы отвергнуть его романтические ухаживания.

— Я нуждался в контрасте ужасной фигуре Гитлера, — заявил кинорежиссер, — красивая женщина и чудовище.

Марлен через суды добилась того, чтобы этот персонаж не выступал от ее имени.

Распространился слух, что и существование самой Марлен — возможно, плод воображения. Никто не видел ее. Друзья и знакомые сообщали о том, что когда они навещали ее в Париже, то горничная давала странные ответы, звучавшие, впрочем, в духе Марлен: «Мисс Дитрих завтракает в Версале», или «Мисс Дитрих отправилась за рулем собственного автомобиля в Цюрих», или «Мисс Дитрих улетела в Токио».

Ежедневно в ее квартиру приходила уборщица-португалка, которая оставляла у спальни Марлен неприязнительную еду. Один-два раза в неделю к ней приходил секретарь для того, чтобы

разобраться в огромной почте. Марлен рассылала книги стихов из своей домашней библиотеки случайным знакомым. Совершенно незнакомые люди просили в письмах прислать денег.

— Естественно, я выбрасываю такие письма, — сказала она однажды, — если только речь не идет о тех, кто действительно попал в беду.

Большую часть времени она проводила в постели: читала, смотрела телевизор, разговаривала по телефону и потягивала шотландское виски.

В конце 1979 года разнесся слух, что она опять упала и сломала левое бедро, которое уже было однажды сломано. Это случилось в январе. На этот раз кость никак не срасталась.

Но в каком бы положении она ни находилась, она была нужна. Себе и семье, которая тем временем выросла. Джон Майкл Рива, ее старший внук, женился и усыновил ребенка своей жены; брак оказался неудачным, а вот усыновление осталось. У второго внука Марлен, Джона Питера, в 1976 году в Лондоне родился сын. Марлен стала дважды прабабушкой, и, стало быть, число людей, которым она была нужна, увеличилось.

Она теперь больше читала (любимые поэты помогали ей переносить физические страдания) и чаще смотрела телевизор. Она не очень-то увлекалась старыми фильмами, предпочитая новости и теннисные турниры. Ей нравилось наблюдать за мельканием ног молодых звезд тенниса.

У нее ухудшилось зрение. Она не могла ходить по докторам и вызвала их к себе на дом. Ей пришлось послать свои старые очки друзьям в Калифорнию, и там ей подобрали по ним очки без оправы, чтобы она могла в них читать и смотреть телевизор.

Телевидение... Она страшно не любила выступать в его программах, но благодаря ему она казалась вездесущей. Его деньги золотым дождем лились на «Парамаунт», «Юниверсал», «Юнайтед артистс», МГМ, «Уорнер бразерс». Ей же не перепало ни капельки. А кино буквально пожирало ее живьем. «Человек в военно-морском флоте» из «Семи грешников» был переделан в кошмар под названием «Майра Брокенридж». Песня «Разгневанный шаман» из фильма «Белокурая Венера» стала звуковым фоном нескольких эпизодов в киносборнике «Богини любви». Френчи из «Дестри снова в седле» превратилась в гротескный персонаж Лили фон Штупп в фильме «Меченые седла». Марлен была повсюду, принося доход всем, кроме себя.

Это натолкнуло ее на мысль о телевизионном шоу. Легенда сходит со старых киноплёнок на экран маленького домашнего телевизора, легенда вечно молодая и прекрасная, с голосом Марлен.

На то, чтобы все это организовать, ушло два года. Она знала, какие клипы ей понадобятся и где находятся сотни тысяч футов документальных кинокадров, на которых было запечатлено все — от ее прибытия в Америку в 1930 году до военных лет и поездок по всему миру. Ей нужен был человек, который мог бы смонтировать все это по ее совету, и антрепренер, готовый взять на себя финансовую сторону дела.

Она остановила свой выбор на Максимилиане Шелле, слегка знакомом ей по фильму «Нюрнбергский процесс». Он был не только хорошим актером, но и неплохим продюсером и режиссером. Кроме того, Шелл говорил по-английски и по-немецки, а это позволяло вести диалог между ре-

жиссером и героиней фильма на обоих языках и не требовало дублирования или дубликата фонограммы для Германии.

Марлен никогда и в голову не приходило, что эта ее телевизионная документальная лента станет высшей точкой в конце ее карьеры; что благодаря этой ленте она будет выглядеть буйной, выскомерной и эксцентричной; что она возненавидит фильм, будет мешать его выходу на экраны телевизоров и отречется от него; что эта лента получит главные призы и будет соискателем «Оскара» в категории полнометражных документальных фильмов. И меньше всего она ожидала (после своего первого просмотра картины), что все же примирится с ее существованием.

...

Стоял не по сезону теплый осенний денек. Максимилиан Шелл вошел в роскошный особняк на улице Монтеня, ступил в лифт и нажал на кнопку пятого этажа. Вместе с ним был Терри Миллер, который немного припоздал и вскочил в лифт в последнюю секунду. Миллер и Шелл обменялись дежурными фразами насчет необычной жары, а затем Шелл отпустил шутку по поводу записи, которую он пришел сделать.

— На этот раз все будет со слуха, — сказал он и, посерьезнев, добавил: — Ее поведение будет зависеть от того, насколько она проникнется к нам доверием.

В общем-то, это и была игра в доверие, ибо и Шелл, и Миллер владели секретом, о котором Марлен не знала: ее телевизионный документальный фильм предназначался вовсе не для телевидения.

— Я им нужен не для телевидения, — пробормотал Шелл под урчание мотора лифта.

— Нет, этот не для телевидения, — безоговорочно согласился Миллер.

Терри Миллер был когда-то у Марлен импресарио, который предпочитал вершить дела оставаясь недоступным взору широкой публики. Он прилетел из Флориды в Париж, чтобы защитить интересы Марлен (даже, может быть, от нее самой). Шелл, одаренный и привлекательный собой актер, лауреат «Оскара», также намеревался защитить Марлен от *Марлен*, от узости, от заикленности на легенде (эта заикленность была уже всем известна). Шелл собирался сделать полнометражный фильм «фильмом Максимилиана Шелла» и тем самым встать рядом со Штернбергом, Любичем, Уайлдером, Хичкоком и всеми остальными, кто обессмертил красоту в кино. Только дурак или шарлатан не испытывал бы волнения при мысли о том, какая возможность ожидала его на пятом этаже. Предвидел он и опасность разозлить львицу в ее логове, если вдруг та прозреет и откроет истинные мотивы, побудившие Шелла взяться за эту работу. Существовала и другая проблема: хотя Марлен одобрила кандидатуру Шелла и согласилась записать на пленку разговоры с ним (шесть бесед по два часа каждая, половина — на английском языке, половина — на немецком), она пока еще не подписала никакого контракта.

Лифт остановился на площадке пятого этажа. Шелл нажал на кнопку звонка с надписью «Не звонить». Прозвенел звонок, и дверь в квартиру открылась. Ее открыл, недовольно покосившись в сторону звонка, Бернард Холл, вызволенный из

лондонского прозябания. Марлен заставила его прилететь и быть ведущим, доверенным лицом и мальчиком на побегушках. Всем этим еще с Монте-Карло он был для нее в течение всех тех великих лет, когда она совершала гастрольные поездки.

Холл известил Шелла и Миллера, что «бабушка» скоро выйдет к ним. Позавчера она сломала на ноге палец, бросившись к зазвонившему телефону и стукнувшись при этом о ножку рояля. Теперь ей приходится пока пользоваться креслом-каталкой. Шелл и Миллер выразили сочувствие, постаравшись придать своим голосам искренность, хотя не поверили ни единому слову Холла.

Все уже было приготовлено в гостиной, где заметней всего были два рояля фирмы «Блютнер». Их подарили Марлен «восточные» немцы, будучи не в состоянии заплатить ей в твердой валюте за пластинки, выпущенные пиратским способом. Оба превосходно отполированных рояля нуждались в настройке. На одном стояли фотографии двух маленьких девочек-сестер, сделанные на рубеже веков. Окна, выходившие на залитую солнечным светом террасу, были зашторены, но зато были открыты те, что выходили прямо на улицу и на отель «Плаза». Теплый бриз слегка пошевеливал белые муслиновые занавески.

Марлен не стала тратить времени попусту. Не успел Холл вкатить ее в гостиную, как она весело поприветствовала своих гостей: «Привет!» И тут стала рассказывать, что споткнулась о табурет, стоявший у пианино, по пути к фотокопировальному аппарату. Холл поморщился. Марлен добавила, что ей вовсе не было больно и вообще это ей не впервой, поскольку она уже, дескать, переломала все кости в своем теле, какие только можно было пе-

реломать, и с гордостью предъявила гостям поврежденный палец, вернее его посиневший кончик, торчавший из повязки.

Холл зафиксировал тормозами колеса ее кресла-каталки.

— Чтоб ты не укатила никуда, — хмуро пояснил он, показал на лежавший на столе звонок, которым Марлен могла вызвать его в случае необходимости, и удалился.

— Никакого панибратства, Бернард! — крикнула она ему вслед, очевидно находясь в отменном настроении, и рассмеялась особым, понятным только им двоим смехом.

Туда-сюда засновали техники, протягивая кабели и настраивая звукозаписывающую аппаратуру. Шелл решил, что оборудование и все эти люди должны остаться в прихожей. Тогда он и Марлен почувствуют себя раскованно, да и шорох аппаратуры не будет отвлекать.

Утверждали, что Шелл находился у стола рядом с лифтом. Но это не так. Все выглядело гостеприимно. Марлен была доступна посетителям. В числе их был директор студии Питер Дженни, продюсер Карел Дирка и техники, которые ходили по гостиной, как, например, Норберт Каролине. Марлен тут же дала ему прозвище *Каролина*. Таких людей она уважала, и они нравились ей. Это были трудяги, профессионалы.

Шелл передал ей «привет от Марии». Марлен сначала подумала, что он имел в виду ее Марию, но затем поняла, что речь идет о его сестре, актрисе Марии Шелл, от которой она была не в восторге. Шелл сделал короткую паузу, а затем передал еще один привет — от Элизабет Бергнер из Лондона. Марлен тут же вспомнила, что та, испу-

гавшись трудностей военного времени, перебралась из Англии в Америку.

— Англичане не простили ей этого дезертирства, — заявила Марлен суровым тоном бывалого вояки.

Шелл опять чуть помедлил, а затем предъявил свою последнюю козырную карту — банку с джемом, который он не только сам сварил, но и для которого самолично собрал ягоды.

Марлен безмолствовала, возможно потеряв дар речи от благодарности. Затем она предложила приступить к делу. Шелл начал с воспоминаний, которые могли затронуть в ней какую-либо струнку. Он говорил о Вене (городе, где он родился), о детстве, проведенном в Швейцарии, о работе и жизни в Германии и Америке. Она вежливо слушала, не перебивая его и давая ему выговориться. Наконец Шелл отважился задать первый вопрос. Не страдает ли знаменитая актриса и певица, как и он, от чувства неприкаянности, бездомности?

— Quatsch! — резко отрубилла она, воспользовавшись берлинским словечком, обозначающим несусветную чушь (неприкаянность — это романтическое чувство, характерное для низкосортного романа девятнадцатого века). — Я испытываю чувства к людям, а не к городам. Ведь, как правило, я живу на чемоданах, — произнесла она из своей коляски (какое отношение эта ерунда имеет к документальному фильму о ней?).

Пауза.

Очевидно Шелл занервничал. Марлен смягчила тон своих высказываний; стала более обходительной. Она предложила ему снять пиджак, видя, как изнуряюще действует жара на ее собеседни-

ка. Затем она предложила ему выпить вина и закусить деликатесами.

— Я их приготовила сама.

Бернард Холл, который все это слышал в своем укрытии и устал бегать по магазинам, только закатил к небу глаза от такого бессовестного вранья. Марлен позвала *Каролину*, решив проверить, достаточно ли хорошо слышен ее голос в миниатюрный лацканый микрофон, которому она не очень доверяла, потому что он казался ей каким-то несолидным, «любительской чепухой». Удостоверившись, что слышно все хорошо, она опять обратилась к Шеллу:

— А что же мы увидим на экране? Ведь экран не будет затемнен, дорогой... Я просто хочу знать, что будет на экране... Что мы увидим? Ведь на нем что-то должно двигаться, дорогой!

Она знала, что хотела видеть, каждую сцену, до секунды. Она уже два года только и делала, что тщательно все обдумывала. Задолго до этого она подала Шеллу и своему продюсеру список клипов, которые им следовало запросить в Голливуде. Она лично (и об этом она как бы случайно сейчас проговорила) связалась с владельцами снимаемого видеоматериала и выяснила, что пока никто не купил ни единого кадра фильма и не выразил к нему интереса. Пока этого не будет, указала она, все, что происходит в данный момент, является записью радиошоу. Она прошептала, что продюсер «не внушает особого доверия; возможно, он даже — как это сказать по-еврейски? — гонимый, проходимец».

Шелл, который лелеял в глубине души совсем другие планы, объяснил, что голливудские компании продают киноматериалы по бешеным ценам,

поэтому нет смысла покупать, пока ему, режиссеру, не станет ясно, что именно нужно использовать в фильме. Кстати, он прихватил с собой видеокассеты с ее лентами...

— От всего этого пахнет любительщиной, — заметила Дитрих. Видеокассеты — Quatsch. Любительщина — Quatsch. И эта комната, судя по тону ее голоса, утопала в Quatsch.

Пауза.

Шелл начал снова. Он добавил своему голосу проникновенности, пытаясь завоевать доверие Дитрих и склонить ее к конфиденциальности. Когда он задавал вопросы, на которые она уже отвечала тысячу раз в бесчисленных беседах и интервью, она говорила:

— Это есть в моей книге.

Когда он попросил ее повторить что-нибудь из этой книги для записи на пленку, она ответила:

— Это защищено авторским правом! — словно закон об авторском праве запрещал ей цитировать саму себя.

Шелл осторожно употребил выражение «feature film» (полнометражный фильм).

— Полнометражный фильм?! — с изумлением воскликнула она. — Зачем? Это же для телевизионного документального фильма! Девяносто минут — и все! Ничего больше! Это же только о моей карьере в кино. Именно так и записано в условиях контракта. Мой путь в кинематографе... Фильм должен повествовать о жизни актрисы, а не частного лица, не... Вот почему мы всегда должны думать о том, что мы показываем в этом телевизионном ящике!

Шелл сказал, что пришел делать полнометражный фильм.

— Значит, они неправильно информировали вас, — внесла ясность Марлен.

Пауза.

Переход к биографии, к тем двум маленьким девочкам на фото почти столетней давности, стоящем в серебряной рамке на одном из роялей.

— У вас не было ни братьев, ни сестер? — поинтересовался он.

— Нет, — сказала она, окончательно закрывая эту тему.

Скорее всего, Марлен считала, что этой болтовней все равно нельзя было бы заткнуть черную дыру на экране.

— Мы снимаем теле-ви-зи-он-ный до-ку-ментальный фильм, дорогой, — проговорила она по слогам. Обо всем остальном было сказано в ее книге, защищенной авторским правом, либо это не имело никакого отношения к тому, что хотели бы увидеть телезрители.

Пауза.

Дело у Шелла почти застопорилось. Он понимал: для того, чтобы фильм не был похож на альбом со старыми, пожелтевшими вырезками с занудливой фразой «А затем я сделала...», нужно вырваться из этих рамок. Ему нужен был характер, воспоминания и размышления, откровения и искренность, а для всего этого он должен был быть больше чем простым интервьюером. Он и не был им. Он был режиссером вроде Штернберга, Любича или Уайлдера и решил об этом так и заявить:

— Сейчас я все равно что Джозеф фон Штернберг.

— Вы сейчас не кинорежиссер, дорогой! — сказала она ему.

Второй день работы Шелла так же не был от-

мечен каким-либо существенным прогрессом. С апломбом Шелл рассказал ей о том, что часто размышляет о своей жизни и о тех ее переломных моментах, когда стоишь на распутье, не зная, куда двинуться. Марлен в недоумении уставилась на него, а затем произнесла:

— Вы слишком умны для меня.

Она повторила эту фразу несколько раз, вогнав Шелла в солипсический страх, так что он оставил в конце концов попытки проникнуть в глубины ее мировоззрения. Слова: «Вы слишком умны!» — уязвили его и озадачили. Ему было ясно, что Джозефу фон Штернбергу она бы их не сказала.

На третий день он спросил ее об этом. Что она имела в виду? Она имела в виду то, что сказала.

— Хотела бы я знать, что вы затеяли, — проговорила Марлен озабоченно. — Хотела бы я знать...

Она не знала ничего, потому что никто, включая вездесущего и почти всегда хранящего молчание Терри Миллера, не отваживался затронуть хотя бы намеком истинную цель всего происходившего. До ее понимания это никак не доходило, а остальные не хотели или не могли открыть ей глаза, и она то и дело повторяла: «Quatsch». А Шелл чувствовал, что его судно плывет по воле волн без руля. И даже то, что он сел за один из расстроенных роялей и сыграл несколько мелодий, никак не помогло ему завоевать в глазах Марлен репутацию самостоятельного режиссера. Это дало тот же эффект, что и банка с джемом, не больше.

— А что же мы увидим в «ящике»? — строго спросила она. — Ведь мы должны сделать так, что-

бы зрители не выключили телевизор и не пошли на кухню готовить обед.

Шелл прекрасно знал, что должно было появиться на экране «ящика»: *Марлен, последние кадры крупным планом!* Перед ним находился один из самых увлекательных сюжетов века. Шелл был в одной комнате с ней, а она повторяла:

— Ну так попросите же у меня хоть что-нибудь!

И он попросил разрешения сфотографировать ее.

— Меня уже достаточно фотографировали! — ответила она категорическим отказом. Кроме того, сегодняшняя Марлен не имела ничего общего с документальным фильмом о ее жизненном пути в кинематографе. — Меня уже зафотографировали до смерти — и хватит с меня этого!

Шелл замолчал. Он понял, что вторгся на опасную территорию, которая, по условиям еще не подписанного контракта, являлась запретной зоной. Но в то же время ему было ясно, что без этого не обойтись, что сегодняшний образ Марлен — это тоже часть ее кинокарьеры. Он сделал ставку на еще одного «Оскара»:

— Марлен, вот вы сидите передо мной, и, с моей точки зрения, вы еще более прекрасны, чем прежде... Когда я просматривал фильмы, то пришел к выводу, что существует отдаленный образ Марлен, сформировавшийся и устоявшийся в сознании массового кинозрителя. Я обладаю привилегией лицезреть не этот образ, а вас саму. Вы сидите в вашей парижской квартире, вы сидите за столом, который чудесно сервирован Бернардом, вашим помощником...

— Он — мой друг! — громыхнула Марлен рез-

ким голосом, со зловещей четкостью уточняя характер их отношений.

Ситуация становилась напряженной. И тон ее голоса не составлял в этом сомнений. И тогда Шелла осенила идея. Вот он, его фильм: Макс встречается со священным чудовищем! Протагонист против антагониста, конфликт, драма! Если она не будет сотрудничать с ним в реализации замысла, о котором ей пока ничего не известно, он поможет ей не сотрудничать, и на этом противодействии и будет построен фильм. Львица, рычащая в ответ на тычки палкой, просунутой сквозь прутья решетки, которой она оградила свое логово, — это лучше, чем ничего. Ведь за три дня, по сути дела, так и не было сделано ничего существенного, что можно было бы использовать на каком-то чествовании или юбилее, никакого *последнего кадра Марлен Дитрих крупным планом*. Он не мог снять даже ее версию документального фильма, получая лишь ответы «Об этом сказано в моей книге» или «Это защищено авторским правом».

И все же материал был. В конце каждого дня, когда Марлен считала, что работа закончена и звукозаписывающая аппаратура отключена, она расслаблялась за чаем с изрядной долей «бодрящего», который готовил Бернард. В эти минуты она переставала быть стражем своей легенды. Она становилась словоохотливой хозяйкой квартиры, радующейся погожему осеннему деньку, и не знала, что магнитофонные кассеты продолжали крутиться. Она думала, что разговаривает в частном порядке с Гарри Миллером, с Шеллом, с Бернардом Холлом или же развлекает звукооператоров пикантными анекдотами из того былья, что давно уже

травой поросло. И вот тогда, когда она думала, что является той Марлен, которая принадлежит лишь самой себе и беседует с профессионалами, с ее лица исчезла настороженность, оно светлело, а Марлен прихлебывала «чай» чуть больше положенного, становилась разговорчивой и частенько не в меру, даже до неприличия, откровенной. Когда же эта откровенность переходила всякие границы, Гарри Миллер вскакивал с места и спешил отключить записывающие устройства. В этих рассказах не было никакой клеветы, но все же юмор Марлен, острый и иногда безжалостный, отличался тенденциозностью, которая как бы соскребала краску с некоторых личностей, известных в мире кино и шоу-бизнеса, и друзей Марлен. Если бы кому-то удалось сделать копии с этих пленок, то это могло бы привести в смущение многих людей и заставить их пережить напряженные минуты.

Это была та Марлен, о которой хотел снять свой фильм Шелл: живая, остроумная, не признающая ничьих авторитетов, приправляющая свои житейские наблюдения толикой скабрёзности, с посиневшим сломанным пальцем ноги, в кресле-качалке, парике и очках. Тот пламенный дух, который мог казаться таким холодным, все еще жил и боролся внутри этой клетки из переломанных костей. Но эту Марлен она раскрывала неосознанно. Вряд ли бы она сделала это по доброй воле. Да и Гарри Миллер, с сочувствием относящийся к замыслам Шелла, не очень-то способствовал делу, вскакивая с места, чтобы отключить невидимые магнитофоны, когда Марлен проносила что-нибудь особо неудобоваримое.

Режиссеру нельзя было отказать в изрядной хитрости. Он был близок к панике, отчаянию, но

все же превозмогал самого себя, не сдавался и старался изо всех сил вытянуть из Марлен больше, чем она желала дать. Теперь он располагал пленками с записью «словоохотливой» Марлен, где были неожиданные выверты и буйство красок.

Шелл не мог сфотографировать ее квартиру. Но он мог бы соорудить декорации в съемочном павильоне, которые выглядели бы как ее квартира, и сфотографировать их. Фильмом станет провал его попытки сделать фильм!

Шелл поговорил об этом с Миллером начистоту, как мужчина с мужчиной. Профессиональный долг последнего защищать интересы Марлен превращался в ничто, если не будет фильма. К тому же, если ленту так и не удастся сделать, Марлен не получит гонорара, а он, Миллер, — своих антрепренерских комиссионных. Да и репутация кинозвезды явно не выиграет, если съемки фильма провалились исключительно из-за вздорности ее характера.

Достигнув между собой согласия, заговорщики решили разыграть старый сценарий: добрый полицейский (Миллер) и злой полицейский (Шелл) надеются заставить Марлен двигаться навстречу цели, о которой она не слышала еще ни единого слова, за исключением пробной реплики Шелла насчет «полнометражного» фильма. Впрочем, эта тема больше не поднималась. Миллер будет играть роль доброго полицейского просто фактом своего присутствия. Шелл будет плохим полицейским потому, что напомнит Марлен, о том, что и он не подписал свой контракт и может отказаться от создания фильма, если она не перестанет тыкать его носом в свою книгу и авторские права. Тогда и она не получит никакого гонорара. И чем же ей

придется платить по счетам, включая плату за квартиру, в которой они сидят и день за днем переливают из пустого в порожнее?

К концу четвертого дня Шелл деланно раскапризничался, встав в позу незаслуженно обиженного человека. Фраза: «Если я сделаю фильм» — стала рефреном. Шелл настаивал на просмотре видеозаписей ее старых фильмов.

— Не нужно мне ничего показывать! — протестовала она. — Мне это все отлично известно! Я сама *делала* их! И вы зря тратите время и пленку, вы зря тратите... В документальном фильме вы должны быть кратким! — громко произнесла она. — Мы же делаем документальный фильм, теле-ви-зи-он-ный до-ку-мен-таль-ный фильм, дорогой!

Наконец Шелл встрепенулся после долгой паузы, как бы выходя из своего молчаливого *ниоткуда*, и, взглянув на Марлен, сказал:

— Так я работать не могу.

И вышел. Невидимые пленки продолжали крутиться. Марлен, вопреки всеобщему ожиданию, погрузилась в молчание. Гарри Миллер продолжал сидеть там; Бернард Холл «не панибратствовал»; *Каролина* слушал тишину в своих наушниках. Максимилиан Шелл решил показать свое «я» и вышел прогуляться.

Молчание Марлен оказалось недолгим. После того, как Шелл все же не вернулся и никто не знал, что говорить или что делать, звукооператорам было приказано отправляться домой. Марлен же и ее импресарио, как вспоминал потом последний, «разругались вдрызг». Марлен назвала все это зря потраченным временем, самой непрофессиональной чушью, какую она только видела в своей

жизни, а Гарри Миллер втолковывал ей прописные истины насчет неподписанных контрактов, не полученных гонораров и счетов, по которым давно пришло время платить, и назвал ее отказ смотреть видеокассеты, все ее обличения «любительщиной чистейшей воды».

Марлен пришла в ярость и укатила из гостиной в своем кресле — вернее, вылетела так, словно к креслу приделали реактивный двигатель. Миллер сел к столу и написал ей письмо, в котором заявил, что если она не подпишет контракт немедленно, то он снимает с себя всякую ответственность.

После того как за Миллером захлопнулась дверь, Марлен вернулась в гостиную, прочитал его письмо, нацарапала свою подпись на контракте и оставила его на столе, чтобы Миллер, если он придет на следующее утро, сразу же увидит бумагу.

Все пришли. Максимилиан Шелл был пунктуален. Он и Гарри Миллер ожидали Марлен, проявившую зловещую непунктуальность. Миллер рассказал своему собеседнику и компаньону о ссоре между ним и Марлен вчера. Оба согласились, что их старый сценарий совершенно себя не оправдал. Марлен здорово разозлилась, но пленка этого не зафиксировала. Внешне она вела себя с безукоризненной вежливостью и достоинством, предложив звукооператорам расходиться по домам. То, что она подписала контракт, не давало повода для особого торжества.

Шелл мог теперь пользоваться магнитофонными пленками, но на них не было ничего существенного. Еще Марлен нехотя выразила согласие посмотреть все-таки старые фильмы и

видеозаписи. Вот и все. Шеллу пришло в голову, что «было бы совсем неплохо» иметь несколько записей подряд, где она произносит: «Нет, эта сцена сама говорит за себя». Он признался Миллеру, что ожидает худшего. Ему казалось, что Марлен вот-вот вкатится, как фурия, в гостиную и сразит его наотмашь вестью, что он остался без работы.

Марлен не сделала ничего подобного. Она въехала тихо и мирно, источая медовую улыбку.

Свое приветствие она произнесла таким воркующим и смиренным голосом, что любой несведущий человек мог принять ее за воплощение самой кротости. Она как бы говорила: «Я буду вести себя очень, очень хорошо, как бы ужасно ко мне вы ни относились».

* * *

В гостиной установили оборудование, и Шелл смог наконец прокрутить свои видеозаписи. Стороны обменялись нейтральными по тону, вежливыми замечаниями по поводу исполнения Дитрих роли «мексиканской мадам» в фильме Орсона Уэллса «Печать зла», которым Шелл хотел начать свой кинопарад. Марлен не без едкости заметила, что начать с конца ее карьеры вместо начала для Шелла весьма типично, но ей все равно. Шелл предположил, что Таня в ее исполнении была «ключевым персонажем в фильме Уэллса». Марлен возразила:

— О нет, я так не думаю. Нет, нет, нет, нет, нет!

Шелл знал, что этой роли в сценарии не было и поэтому спросил, не являлось ли это импровизацией с ее стороны, и Марлен ответила с тем убий-

ственным спокойствием, за которым обычно следуют гром и молнии.

— Ну, дорогой, — сказала она таким тоном, словно объяснила разницу между правым и левым представителю какого-то первобытного племени, — сдается, что в этом деле вы ничего не смыслите! У нас был сценарий. А разве в вашей стране другие порядки?

Шелл пробормотал что-то насчет радостей импровизации. Марлен противопоставила его рассуждениям Орсона Уэллса как образцового кинорежиссера.

— Он — профессионал. А всем профессионалам известно, что каждый актер должен иметь сценарий и знать что делать. Нельзя ничего пускать на самотек... Это любительщина!

Против такой убийственно неотразимой логики Шеллу было нечего возразить, и он опять включил видеомagniтофон. Марлен проворчала:

— Кому нужно смотреть такую ерунду? Это просто смехотворно!

Однако они смотрели. Она смотрела и морщилась, как от зубной боли, а когда просмотр закончился, опять с возмущением отметила, что вся эта затея была напрасной тратой сил, времени и средств, совершенно напрасной, напрасной. Если она что-то и ненавидела больше всего в жизни, так это бессмысленную потерю времени и всего остального.

Шелл. Вам не хотелось бы прокомментировать эту сцену?

Дитрих. Нет!

(Ответ был резким, кратким и теплым, как Монблан. Но тема начинала вырисовываться: Примадонна против Режиссера. Режиссер в логове львицы).

Дитрих. А что я могу комментировать? Я уже сказала вам, что Орсон Уэллс — гений и что мы все работали бесплатно, потому что студия почти не финансировала его. Что же тут мне комментировать? Я же не примадонна, как вы!

Шелл (ошарашенно). Я не примадонна.

Дитрих. Нет, вы примадонна. Мы делаем нашу работу!

Шелл. Я тоже делаю свою работу.

Дитрих. Нет. Не вчера. Нет, нет!

Шелл. Послушайте, Марлен, я не интервьюер, а участник разговора. Если вы не понимаете этого, тогда я не знаю, что дальше делать. Я не должен готовиться заранее, как интервьюер. Мы же договорились побеседовать и выстроить ваш документальный фильм. Именно это я и стремлюсь делать все время. Если до вас моя идея не доходит, то мне очень, очень жаль, но вы обязаны сотрудничать, вы обязаны помочь мне. Я показываю эти эпизоды, чтобы заставить вас сказать что-нибудь об Орсоне Уэллсе. Не просто, что он гений — это нам и так известно. Что-нибудь такое, что вы чувствуете в нем, а не то, что я могу процитировать из вашей книги. Ведь этот документальный фильм будут показывать в Америке и в...

Дитрих. О, вы так уверены?! В том, что они купят его?

Шелл. Ну, этого я не знаю. Я делаю все, чтобы побудить вас высказать свое мнение, а не говорить «да», или «нет», или «вы можете прочитать это в моей книге».

Дитрих. Я не говорила «да» или «нет».

Шелл. Вы говорите это постоянно, Марлен. Вы говорите это постоянно. Вы то и дело утвер-

ждаете: «Обо всем этом написано в моей книге». Вы все время говорите: «Нет, я не хочу комментировать».

Дитрих. Потому что моя книга защищена авторским правом!

Шелл. Ну тогда скажите это другими словами!

Дитрих. Я уже сказала то, что чувствую к нему. Что вам еще нужно?! Я сказала, что вам следует креститься, прежде чем вы упомяните его имя!

Шелл. Я и так осеняю себя крестным знаменем. Я весьма восхищаюсь им.

Дитрих. Вы должны!

Шелл. Я знаю, что я должен! И не нужно говорить мне, что я должен и чего не должен!

Дитрих. О, я могла бы сказать вам. Вы не должны вставать и уходить, если за столом сидит женщина и разговор еще не окончен! Вам следует вернуться к маме, Шелл, и поучиться у нее манерам хорошего тона! Вы не имеете права вставать и уходить, бросая женщину, мистера Миллера и молодых людей. Мы все не знали, что нам делать! Вы ушли, раскапризничавшаяся примадонна! Ужасные, ужасные манеры! Ужасные манеры!

Шелл. Я так не думаю. Я думаю, что я либо очень терпелив, либо...

Дитрих. И это, по-вашему, хорошие манеры — бросать кого-либо?!

Шелл. Ну, все зависит от того, что этот «кто-то» сделал.

Дитрих. Меня никто никогда не бросал. Вы — первый.

Шелл. Приятно слышать!

Дитрих. Но это случилось в первый и в последний раз, это я могу сказать вам совершенно

точно! А мне приходилось сидеть за одним столом с величайшими политическими деятелями и артистами, и никто из них никогда так себя не вел! Никогда! Вы просто ушли, а мы все сидели там и не знали что и думать! Мы не знали! Мы подумали, что вы, наверное, пошли в туалет. Вы же не сказали ни слова!

Шелл. Марлен, если кто-то заявляет мне, что я не делаю свое дело, в то время, как я его делаю... Если вы обвиняете меня в том, что я плохо делаю свою работу и что я не приготовил вопросы... Мне вовсе не нужно заранее готовить вопросы!

Дитрих (в полном недоумении). Не нужно?!

Шелл. Нет!!

Дитрих. Тогда как же вы можете брать интервью?!

Шелл. А я не беру интервью! Вы сказали, что будете комментировать — и это тоже предусмотрено контрактом! — что вы будете комментировать фрагменты из фильмов. Мы взяли ваш список и согласно этому списку подготовили для вашего просмотра...

Дитрих (торжествующе). Год назад!

Шелл. Я вписался в эту картину гораздо позже, и документальная лента, которую мне хотелось бы сделать (если я сделаю ее), — совершенно иной род документального жанра.

Дитрих (спокойно). Тогда вам следовало посвятить нас в этот секрет раньше.

...

Несмотря на весь ее показной гнев, она сохраняла внутреннее самообладание. Она отвергла его неуместные притязания на партнерство, его вольное обращение с именами Штернберга, Уайд-

лера и других, словно и он был частью этого пантеона.

...

Резкая отповедь, данная ему Марлен, так потрясла Шелла, что он с трудом восстановил душевное равновесие. С наружным спокойствием, под которым скрывалась боль уязвленного самолюбия, он пустился рассказывать занимательный случай о том, как обсуждал с Уэлсом планы создания фильма по мотивам романа Достоевского «Преступление и наказание». Марлен, все еще не остывшая, не могла уследить за ходом мысли своего собеседника и потому переключалась на известную экранизацию этого произведения, выполненную фон Штернбергом, решительно прервав Шелла и не дав ему досказать свою историю до конца.

Она сказала:

— Мистер фон Штернберг уже снял этот фильм. Это все старые дела. Все это уже давным-давно уплыло, дорогой, уплыло!

— Ну и что? — спокойно отозвался Шелл, сразу же ухватившись за эту непоследовательность. — Документальный фильм как раз и посвящен этим старым делам.

— Грандиозно! — фыркнула она.

Пленка продолжала накручиваться. У Шелла постепенно появлялся материал для фильма, его фильма.

...

Возможно, «Марлен: Гвоздь программы» является самым привлекательным документальным фильмом о кинозвезде в силу своей эксцентричности. Во всяком случае, таково мнение большинства критиков. Эта картина как лучшая докумен-

тальная лента отмечена наградами объединения кинокритиков Нью-Йорка, Национального общества кинокритиков, Национальной комиссии рецензий. Она была выдвинута на соискание награды киноакадемии, но не получила ее.

В ходе редактирования и монтажа Шелл обнаружил, что эпизоды из ее великих кинотриумфов, фрагменты телевизионных выступлений, редкие сцены и фотографии могут сформировать визуальный коллаж вокруг *легенды*, на фоне которого попытки этой *легенды* сопротивляться просвечиванию будут выглядеть весьма драматично и захватывающе. Он определил и свое место в этом фильме: это дуэль, а не дуэт. Мы видим, как он погружается в мучительные раздумья, как казнит себя за то, что ему не удалось выкорчевать реальность, окружающую Марлен. Он сфотографировал декорации, изображавшие ее «квартиру», и даже посадил перед камерой Анни Альберс (вдову художника Йозефа Альберса из «Баухауса», работы которого коллекционирует Шелл), чтобы она задала ему его собственный заковыристый вопрос: «Что же здесь настоящее?» Это и стало той ниточкой, которая связала вместе все клипы и выпадавшие из контекста звуковые вставки.

Для Шелла фильм не был полным триумфом. Большинство критиков согласилось с мнением Джека Мэттьюза из «Лос-Анджелес таймс», писавшего, что «то ли интуитивно, то ли по хладнокровному расчету, но Дитрих вынудила Шелла сделать фильм более значительным, нежели тот, который получился бы, если бы она согласилась быть в объективе камеры».

Шелл также признал, что «это является несомненным достоинством фильма. Она заставила

ощущать свое присутствие гораздо сильнее, будучи невидимой».

Для Марлен фильм стал последним портретом, изображавшим ее по-прежнему безгранично уверенной в себе и умеющей искусно управлять своими чувствами. Такое впечатление создается благодаря предельной откровенности высказываний Марлен, которые были зафиксированы на пленке. «В счет идет только то, что на экране», — повторяла она Шеллу снова и снова. У нее хватало профессионализма принять как неоспоримый тот факт, что он создал портрет, расходившийся с ее пожеланиями и, может быть, не совпадавший с истиной. Но кинопортрет врезался в память и пользовался коммерческим успехом.

Винсент Кэнби из «Нью-Йорк таймс», который однажды назвал ее «окружающей средой, состоящей из одной женщины», пришел к выводу, что в фильме дан «портрет исключительно волевой женщины, которая сама руководила артистической карьерой от начала до печального и горького конца. Это ревизия весьма разнообразного и, возможно, не всегда приятного, даже горького наследия кинозвезды».

Горького потому, что это наследие идет неотступно по пятам и насмехается. Эти прекрасные образы не уходят, не стареют, у них ничего не болит и нет неоплаченных счетов.

Они продолжают жить как вечный укор человеческой бренности. Фильм, который хотела сделать Дитрих, не был бы так интересен. Он был бы не более убедительным, чем ее мемуары или фантастическая автобиография, которой она предвещала исполнение песен на своих концертах. Конечно, Шелл в своей картине манипулирует

событиями и чувствами и отчасти искажает их, но в конечном счете у него получилось произведение, в котором он преклоняется перед талантом Марлен. Он искал и находил (какие бы средства ему для этого ни приходилось употреблять) пути проникновения в те чувства, которые руководили ею, чувства к людям, как она выразилась в самом начале работы с Шеллом, к тому составу действующих лиц, которые играли вспомогательные роли при восхождении звезды: к Руди, Марии, внукам, но прежде всего — к ее матери.

В финал картины Шелл вставил эпизод, записанный на пленку в конце четвертого дня его работы с Марлен. Он попросил ее прочитать из своей автобиографии стихотворение, которое мать предложила ей при обучении технике чтения.

Она считала, что аппаратура отключена, а к тому же, уже приняла немного для «храбрости». Она сильно устала, ведь ей было почти восемьдесят два года. И вот она начала декламировать:

*Люби, пока еще любить ты можешь.
Люби, пока еще любить ты рад,
Настанет день, настанет час —
О мертвых слезы будешь лить!*

*Так быстро пришло ненавистное слово!
О боже, оно должно было причинить боль...*

Вместе с рыданиями у нее вырвались слова, как бы продолжающие стихотворение:

— Я никогда и никому не хотела причинить боль!



ФИНАЛ

«ОДНА В БОЛЬШОМ ГОРОДЕ»

1983 — 1992



В Америке фильм «Марлен — гвоздь программы» был показан почти через четыре года. В сентябре 1986 года он демонстрировался вне конкурса на Нью-Йоркском кинофестивале и имел там громадный успех. Фильм шел при переполненных залах. В ноябре начался его победный путь по экранам кинотеатров Америки, а потом и всего мира. Фильм привлек пристальное внимание критики. Номинации и призы пошли косяком.

У самой же Марлен картина вызвала отвращение, а дочери она, наоборот, понравилась (правда, она попросила Шелла не говорить об этом). Бернارد Холл также был доволен фильмом. Он позволил Шеллу вставить туда короткое интервью, в котором старый товарищ заявил, что Марлен, по его мнению, была одинока. «Не могу смеяться одна!» — написала она Холлу, который сам вел в Лондоне жизнь отшельника.

Его появление в фильме вызвало у актрисы ярость, а не смех.

— Ты — позор для всего сообщества геев! — разразилась она громом и молниями, словно Шелл предал ее в глазах той публики и знакомых, которых она называла «более добрыми и приятными, чем нормальные мужчины». Ни Нозль Кауэрд, ни

Жан Кокто, ни Хюбси фон Мейеринк, ни Клифтон Уэбб не сказали бы такого о ней — во всяком случае не во всеуслышание.

Холл понимал, что его убеждение в том, что Марлен была одинока, могло быть рождено его собственной судьбой. Он работал, разъезжал по миру и жил с ней почти тридцать лет, и их отношения не были свободны от трений.

— Мне невыносимо одиночество без ее преданности и любви, — признавался он и каждый год с нетерпением ждал, когда же наступит Рождество и принесет ему ежегодный билет на самолет в Париж. Он занимался почтой Марлен, поток которой в декабре резко увеличивался. Бернард и Марлен пили и веселились, потешались над телепередачами. Они сплетничали, ссорились и мирились, обещали друг другу, что в следующем году эта встреча обязательно повторится.

Марлен простила Холла и простила заодно фильм «Марлен — гвоздь программы». Она даже предложила дублировать его с немецкого на английский или французский, если это будет способствовать продаже фильма телевизионным компаниям. Что же до утверждения, будто она одинока... Quatsch!

...

Марлен тщетно ожидала доходов от проката фильма. «У меня нет ни цента!» — бушевала она. В июне 1984 года домовладельцы (три брата-бельгийца: Эммануэль, Эрик и Даниэль) Янсены перестали посылать Марлен письменные требования погасить задолженность по квартире и подали в суд. Марк ван Бенеден, адвокат, выступавший от имени братьев Янсен, заявил суду:

— Марлен Дитрих думает, что она выше закона.

Адвокат Марлен, Жак Кам, парировал этот выпад, остроумно заметив, что мадам считает себя лишь выше неслыханной, то и дело повышающейся квартплаты, которая расходуется на такие не-обязательные вещи, как новая форма для швейцаров и фотокопировальная машина для киносъемки. Суд не удовлетворил иска домовладельцев, но по страницам газет пошли гулять слухи о том, что звезда вот-вот окажется выброшенной на улицу.

Но выселить Марлен было нельзя, так как в Париже существует один малоизвестный, но очень гуманный закон, который запрещает выселять прикованных к постели людей.

Город питает благорасположение к тем жителям, которые являются членами ордена Почетного легиона. Кстати, Марлен получила повышение: ее перевели из шевалье в командоры этого ордена. Погашение задолженности по квартплате и вообще оплату жилья Марлен взяли на себя городские власти.

Марлен повесила третью по значимости награду Франции на свою «стену наград». Это была галерея грамот, почетных дипломов, медалей и орденских лент. Там были и фотографии Генри Киссинджера с его автографами. А на «стене мертвых» висели фотографии покойных. Повсюду стояли и лежали книги: на полках, на всех предметах, имевших горизонтальные поверхности. Не было книг лишь на столе, куда были врезаны таблички с выгравированным на них именем актрисы, которые висели в свое время на дверях гримерных, — медные и золотые вехи долгого творческого пути.

Марлен обычно старалась держаться поближе к телефону, по которому горничная, чей голос был

так похож на голос хозяйки, отвечала, что мисс Дитрих вовсе не чувствует себя одинокой и не впа-
ла в хандру, что она «находится у кого-нибудь на
ленче, или «сидит за рулем своего автомобиля», или
«летит на самолете». О столь плотном расписании
«путешественница» сказала однажды своей знако-
мой. Ее тогда как раз здорово одолела скука.

— Я держу свой автомобиль в гараже этого
здания, — сообщила Марлен, забыв, что она не
водила машину. — На лифте я спускаюсь прямо в
гараж и там сажусь в свою машину, еду в аэро-
порт, надев солнцезащитные очки и повязавшись
шарфом. Вот почему фотографии, которые посто-
янно крутятся возле моего дома, не видят меня.
Неужели они думают, что я вхожу и выхожу че-
рез парадную дверь? Я же еще не спятила.

Скука становилась все более невыносимой.
Марлен, как всегда, боролась с ней, прикладываясь
к рюмке «для бодрости духа». Как-то раз, видимо,
не рассчитав дозу, она опять упала и повредила ногу.
Это случилось в октябре 1986 года. Доктор, которо-
го спешно вызвали, был серьезно обеспокоен обиль-
ным кровотечением и стал настаивать на немед-
ленной госпитализации. Марлен отказалась. Врач
заштопал ее рану сам и позволил актрисе остаться
дома.

У нее были ценные бумаги, но она почти ни-
когда не прибегала к ним, как бы не считая их
своими, за исключением тех случаев, когда нужно
было платить налоги по закладным. Дом на 95-ой
улице приютил Джона Поля (Пауля) и его моло-
дую жену-француженку, а также Джона Дэвида —
неженатого и самого молодого из ее внуков. Па-
уль учился на врача, а Дэвид непродолжительное
время работал на бывшего импресарио Марлен,

Роберта Лантца, чей отец Адольф написал сценарий фильма «Трагедия любви», на съемках которого Марлен познакомилась с Руди. Квартиру на Парк-авеню по большей части занимал Джон (Питер), рекламный агент в Нью-Йорке. Мария с мужем переехали в Швейцарию, где ему сделали хирургическую операцию по удалению раковой опухоли мозга. Эти счета также оплатила Марлен.

Джону Майклу Риве, старшему и самому любимому из внуков, было уже за тридцать. Он работал в Голливуде художником-декоратором и принял участие в создании таких цветных фильмов, как «Бру-бейкер», «Обыкновенные люди» и «Цветные люди». Марлен очень гордилась его успехами и самостоятельностью. Мало кто в Голливуде знал, что он был ее внуком. Из режиссеров она высоко ценила Стивен Спилберга. Он послал ей киноафишу с автографом («Со всей любовью и восхищением»). Марлен тут же отослала эту афишу Марии, чтобы та хранила ее до продажи на аукционе, который должен был состояться после смерти актрисы.

— Мертвая я стою куда больше, чем живая, — говаривала Марлен, добавляя без лишней сентиментальности: — Не плачьте по мне, когда я умру. Плакиваете меня сейчас.

Она с пристальным вниманием и откровенной завистью следила за аукционом, на котором распродавались драгоценности покойной герцогини Уинзорской (они достались последней благодаря вступлению в брак, которому Марлен когда-то пыталась помешать). В ноябре 1987 года Дитрих позволила фирме «Кристи» открыть банковский сейф в Женеве и продать на аукционе несколько безделушек для покрытия текущих расходов: запонки с бриллиантами и сапфирами; золотые портсигары, инкрус-

тированные бриллиантами; ожерелье из семидесяти бриллиантов фирмы «Ван Клеф и Арпельс»; золотую, отделанную бриллиантами косметичку с надписью «Марлен от Витторио». Каждый покупатель получил от Марлен заверенный ее подписью документ, который удостоверял подлинность покупки.

Сценические костюмы со следами починки, предпринимавшейся *дивой* собственноручно, представляли собой уникальную ценность. Парижские художники-трансвеститы умоляли ее продать их за символическую цену, намереваясь выступать в роли Дитрих в ее собственных костюмах. Один человек в 1987 году взялся продать их. Он нашел покупателя на «усыпанное алмазами платье» и знаменитое пальто из лебяжьего пуха в Берлине. Германский кинематографический фонд уплатил за эти музейные экспонаты цену, почти равную их первоначальной стоимости. Деньги были перечислены в один из нью-йоркских банков на счет М. Зибер и М. Ривы.

Самым невероятным было то, что теперь, когда ее возраст неумолимо подползал к девяностолетней отметке, у Марлен появилась работа. Она открыла для себя, что интервью, от которых прежде она всячески уклонялась, могут быть источником дохода.

Респектабельная немецкая газета «Вельт» заплатила ей за интервью, взятое по телефону в 1987 году, и еще пообещала половину доходов от продажи прав на его публикацию иностранным издателям. Марлен была приятно изумлена тем, что «Вельт» сдержала слово, когда отрывки из этой беседы начали появляться в газетах разных стран. Позже к Дитрих обратился «Шпигель» и, говорят, заплатил ей 20000 долларов за то, что она ответила письменно на во-

просы, присланные ей по почте. Она ответила лишь на те, что были ей по вкусу или не очень раздражали ее. Часто она просто писала «да» или «нет».

Она снова записывалась. Она читала слова знаменитой песни Фридриха Холлендера из фильма «Дело одной иностранной державы» и слова его же популярной песни «Wenn ich mir wunchen durfte!» («Если бы я могла пожелать что-нибудь»), которую она впервые записала полвека назад в Берлине. Эти ее слова должны были помочь сделать рекламу альбому немецкого популярного эстрадного исполнителя Удо Линденберга.

Она любила записываться, потому что могла говорить в микрофон не покидая постели. Кэтрин Хепберн рассказала о «говорящих книгах», и ей страшно захотелось попробовать себя в этом деле. У нее возникли два замысла. Первый — декламировать стихи Рильке, Гете и других немецких поэтов, которые она знала наизусть. Однако многообещающим — с финансовой точки зрения — был, как она полагала, проект «Марлен Дитрих читает еврейские шутки».

— У меня еврейское произношение, — сказала она одному своему знакомому, полистывая книгу писателя Лео Ростена «Веселье по-еврейски» в поисках подходящего материала. Она выдала серию анекдотов, в которых, как ей казалось, хорошо проявлялось это «еврейское произношение». Особенно острое чувство юмора сквозило при изображении еврейской матери, которая разговаривала странно, в манере Марлен Дитрих. Или «горничной» Марлен Дитрих. На этот счет существовало много шуток.

Она рассказывала шутки и анекдоты так, будто исполняла песни, — профессионально. Это до-

ставляло удовольствие и ей, и слушателям, которые просили повторить их. Часто вся аудитория состояла из одного человека — собеседника, находящегося на другом конце провода.

Мощная берлинская радиостанция «Sender Freies Berlin» хотела наладить сотрудничество с Дитрих, но предпочитала еврейским анекдотам немецкую поэзию. Договорились о том, что Марлен читает на пленку стихотворения Рильке, причем авторские права возвращались к ней после двух радиопередач. Ей предложили 10000 долларов за это. Но замысел не был осуществлен. То ли Марлен не удовлетворила сумма, то ли она плохо себя чувствовала, то ли просто потеряла интерес к этой затее — трудно сказать.

Вместо этого она стала вещать по трансатлантическому телефону. Особенно часто это случилось, когда ее выводили из себя политические события. Невероятно распалил ее проходивший во Франции судебный процесс над нацистским военным преступником Клаусом Барбье, «лионским мясником». Она была возмущена безразличием французских обывателей и приходила в ярость от того, что ее секретарь Норма, еврейка из Чикаго, также не проявляла достаточного интереса. Марлен же никак не удавалось стереть из своей памяти ужасы военных лет.

— Мне нельзя поддаваться этому чувству. Оно меня просто пожирает, — вздыхала она. — Я прошла через Бельзен, — при этом, разумеется, она не обмолвилась о встрече со своей сестрой, — и я видела это все, когда из труб еще струился смрадный чад. А французам наплевать на это. Все, что их занимает, — это есть, спать или расслаиваться за столом, потягивая вино и притворяясь писателями.

Я не хочу отрицать их право на комфортную жизнь, но как они могут забыть про Аушвиц?

Она позвонила Беате Кларсфельд, занимавшейся поисками нацистских преступников, чтобы обсудить дело Барбье, и стала размышлять, что еврейка Норма из Чикаго не чувствует никакой иронии в том, что Рудольф Гесс, заместитель фюрера и матерый военный преступник, катается как сыр в масле, будучи единственным заключенным в тюрьме Шпандау.

— Я однажды встречался с ним, — сказала Марлен. — Он был самым сумасшедшим из всех.

Затем она внезапно решила, что «в Шпандау самое лучшее в мире медицинское обслуживание и пища», и спросила в шутку у Кларсфельд, что нужно натворить, чтобы получить тепленькое местечко в этой тюрьме.

— Укокошить еврея, — ответила Кларсфельд.

Черный юмор был для нее теперь предпочтительнее сентиментальности. Круг друзей становился все уже, и это неизбежно приводило к мысли, что церемония ее собственных шикарных похорон при свечах в Нотр-Дам окажется малозаметным событием при малочисленности посетителей. Она уже много лет не разговаривала с Джинетт Спаньер, бывшей когда-то законодательницей мод. Но когда та скончалась в Лондоне, Марлен обзвонила всех, кому следовало знать это. Затем умерла Марго Лион, старая «лучшая подружка» Марлен, с которой они вместе играли в 1928 году в пьесе «Это носится в воздухе». Рвались последние нити, связывавшие ее с берлинским театром. Она позвонила своему приятелю Курту Бойзу. С ним она выходила на сцену в пьесе «Из уст в уста» в 1926 году.

— Курт, это Марлен, — сказала она.

— Какая еще Марлен? — проворчал тот в трубку, подумав, что разницу в шестьдесят лет между телефонными звонками вряд ли можно назвать большой. Бойз пользовался репутацией неуживчивого, сварливого человека, но он не забыл, какой красавицей была Марлен. Вскоре и Курт Бойз ушел в мир иной. Марлен пережила и Гарбо, которая была на четыре года моложе ее. Дитрих, упрямо не сдававшаяся смерти, объявила о своем решении дожить до ста лет.

Американец Джим Хайнес, проницательный дельца, живший в Париже и подвизавшийся в мире искусств, вдохновился идеей объединить все кинематографические музыкальные номера Марлен в один фильм с простым названием «Песни Дитрих». Вокальное творчество Марлен — от «Влюбляясь снова» до «Просто альфонс» — отличала тонкая женственность, в чем бы актриса ни выступала: в цилиндре и шелковых чулках или в вуали и в сапогах.

«Стена мертвых» между тем пополнялась фотографиями. Были прибавления и на «стене наград». Марлен получила в 1989 году «Приз европейского кинематографа» за многолетнюю творческую деятельность. По этому случаю она записала небольшую речь, которая должна была прозвучать при вручении награды. Затем она получила награду от Совета американских модельеров. Кэтрин Хепберн сочинила по этому поводу стихотворение, а модельер Келвин Кляйн принял эту награду от имени Марлен. Голливудская кинематографическая академия хранила молчание. Это объяснялось забывчивостью или обидой за пренебрежительное высказывание Марлен, назвавшей авторитетную награду «дохлым "Оскаром"» в своей книге и в фильме Шелла.

Когда в декабре 1991 года Марлен исполнилось девяносто, рухнула Большая стена, та самая, что разделяла Берлин, и ее родина объединилась. Впервые ее день рождения отпраздновали в стране, с которой у актрисы были прежде такие сложные отношения.

Дань уважения отдали ей почти все газеты, журналы, теле- и радиостанции Германии, стараясь перещеголять друг друга в выражении восхищения. Демонстрировались ее картины, включая фильм, сделанный Шеллом; по радио непрерывно звучали ее песни.

Министр внутренних дел ФРГ, Рудольф Зайтс, послал Марлен поздравительную телеграмму, а директор музея кино во Франкфурте, Вальтер Шоберт, сказал, что деятельность актрисы во время войны явилась «выражением преданности и любви к своей родине». Кроме того, подчеркнул он, Дитрих была «единственной кинозвездой мирового масштаба, которую дала миру Германия».

Одному из киносъемочных павильонов легендарной и теперь заново возродившейся киностудии УФА хотели дать название «Метропольс халле» в честь шедевра Фрица Ланга, но в последнюю минуту выяснилось, что он был построен через несколько недель после того, как Ланг закончил съемки своего фильма. Покопавшись в архивах, обнаружили, что на этой самой пещерной сцене Марлен впервые спела песню «Влюбляясь снова», и тогда павильон назвали «Марлен Дитрих халле».

Пока продолжались празднества в честь ее творческого долголетия, она ни разу не упомянула о том, что ей стукнуло девяносто лет, не пожаловалась на свое здоровье. Юбилей не был омрачен ни единым пятнышком, но вот две недели спустя в лондонской

«Санди таймс» — на первой странице — появился заголовок: «Дочь Дитрих выдает секреты звезды».

Повествование Марии Ривы о жизни матери оказалось у Альфреда А. Кнопфа. Эта книга должна была выйти в свет лишь после смерти Марлен. Кнопф или кто-то другой рассудили, что не стоит терять времени в ожидании этого события, а возможно, что не захотели ждать кредиторы Марии.

Кнопф, не таясь, в открытую, продавал права на издание этой книги по всему миру. А друзья Марлен тщетно пытались помешать этому. Журналисты, ведущие соответствующие рубрики, уже окрестили книгу «Дражайшая Марлен». Кнопф уже продал права Германии, и это не вызвало особого шума. Весь сыр-бор разгорелся, как говорили, по вине не Марии или Кнопфа, а некоего рассерженного и высокомерного английского издателя, который надеялся получить эксклюзивное право и не добился своей цели.

Марлен угрожала подать в суд на свою собственную дочь, чтобы предотвратить публикацию книги. Но правами уже распоряжались большие деньги. И развернулась беззастенчивая до безобразия рекламная кампания. Затем выяснилось, что Мария и ее кредиторы при авансировании лицензионных платежей могут в конце концов подождать и до похорон.

Две недели спустя выходившая огромным тиражом немецкая газета «Бильд» поместила заголовок во всю ширину полос: «Марлен Дитрих: фотография». Под заголовком на первой странице — фотография очень пожилой леди в кресле-каталке на одной из парижских улиц. На женщине — норковая шубка, шляпка без полей и домашние тапочки. Один из внуков отрицал, что это была Марлен.

Вполне может быть, что на этой фотографии действительно была старушка, которая жила в уединении на улице Монтеня в окружении книг, фотоснимков и воспоминаний. Эта леди преклонных лет, как она упорно называла себя в разговорах с Максимилианом Шеллом, была «частным лицом» и не имела ничего общего с *Дитрих*, которая стала легендой, мифом, возможно даже плодом воображения Марии Магдалены Дитрих, вольной девушки из Шёнеберга, превратившей этот плод в феномен.

— Лично мне легенда нравилась, — заявила она публике в Музее современного искусства.

Это проявлялось в каждом представлении, которое она когда-либо давала. Можно лишь по́дивиться тому, что многие принимают на веру ее заявление, будто она никогда не ставила себе целью сделать карьеру. Вера в то, что она не прилагала никогда ни малейших усилий, — дань умелой маскировке Дитрих своего напряженнейшего труда. Вся ее жизнь доказывает и обратное. Ее желание добиться большего, чем другие, было яростным, неудержимым и даже безжалостным.

С самого начала она питала неистребимую страсть к «публичной славе на подиуме», внутренним чутьем постигала в себе то, что профессор Кэролин Хайлбрин называет «великими возможностями, великими желаниями». Она представила, кем может стать Марлен Дитрих, нарисовала мысленно этот образ и воплотилась в него, а затем перешагнула его рамки. Конечно, ей сопутствовала удача: ее любили и ей помогали. С помощью людей она открывала в себе все новые силы и знала, чего она может достичь, и пока были силы,

ни на секунду не позволяла себе расслабиться и выкладывалась полностью.

«Я — практический человек», — так она любила говорить о себе, и поэтому удалилась, когда пришел час, не допуская того, что могло разрушить легенду. По словам Нозля Кауэрда, это было «субстанцией мечтаний», ставшей осязаемой, сущностью, созданной воображением и доведенной до совершенства. Наивысшим достижением Марлен были два десятилетия ее концертной деятельности, которые почти не попали на киноленту и сохранились лишь в памяти зрителей. Волшебство — эта «поэма для глаз и ушей», как выразился варшавский критик, — ушло со сцены вместе с ней. Остается лишь эхо. Свет, тени и звуки творческой жизни воспринимаются также отчетливо. Пока существуют кинопроекторы и люди, которые сидят в темном зале, от прекрасного и дальше будут замирать сердца, будет перехватывать дыхание.

В беседах с Максимилианом Шеллом Марлен высказала замечание, что «бояться следует не смерти, а жизни». Даже ее критики признают, что она смотрела жизни в лицо с необыкновенным мужеством. Незадолго до смерти в разговоре с автором этих строк она размышляла о своей зависти к верующим.

— Я не могу верить в загробную жизнь. Я потеряла свою веру во время войны и не могу поверить, что они все находятся там, вверху, парят или сидят за столами — все те, кого я потеряла. Все, все, все, — вздохнула она. — Думаю, что я завидую потому, что не могу поверить, не могу. Если бы это было на самом деле, — добавила она, — Руди подал бы мне весточку.

В конце концов заупокойная служба состоялась не в освещенном свечами Нотр-Дам, а в Эглиз-де-ля-Мадлен, что в центре Парижа. Ее гроб был накрыт французским трехцветным флагом, на котором были приколоты медали наций, отметивших ее мужество на полях второй мировой войны.

Она заснула вечным сном шестого мая 1992 года в окружении своих книг, воспоминаний и фотографий друзей. Внизу, на улице Монтеня, кипела людская толчея; под развесистыми, распустившими листву деревьями пестрели афиши, которые объявляли о начале Каннского кинофестиваля 1992 года. Он был посвящен ей. На каждом плакате был образ Лилии Шанхая — всего того прекрасно-го, несокрушимого и вечного.

До людей, толпившихся у дома, дошел каким-то образом слух, что Марлен уже несколько дней не принимала пищи. Время уходить; время успокоиться. Атрофия мускулов и почти столетний возраст замкнули то, что многим казалось кругом.

Ее гроб задрапировали американским флагом и отправили на самолете в Берлин. Там он был накрыт флагом объединившейся Германии — красно-золотым и черным — и опущен, наверное, в единственную землю, где она могла упокоиться по-настоящему, на кладбище, где находится могила ее матери.

Старый воин любви наконец-то вернулся домой. Но все же призыв «Сделай что-нибудь!» будет неукоснительно выполняться. За нее это будут делать образы, свет, тени и звуки, позволив ей обмануть смерть. И время. Это то, что делают настоящие художники. Это то, ради чего они живут.

Содержание

От автора	5
ЧАСТЬ 1. БЕРЛИН	9
I. НАЧАЛО	11
II. В ВЕЙМАР И ОБРАТНО	29
III. УЧЕНИЦА ВОЛШЕБНИКА	47
IV. «ИДЕАЛЬНАЯ ПАРА»	71
V. ПРОРЫВ	96
VI. «ГОЛУБОЙ АНГЕЛ»	127
ЧАСТЬ 2. ГОЛЛИВУД	159
VII. СЛАВА	161
VIII. ЦАРИЦА ЖЕЛАНИЯ	185
IX. АПОФЕОЗ	211
X. ДАНЬ И ПРОЩАНИЕ	239
XI. СПАСАЯ ДИТРИХ	256
XII. ИЗГНАННИЦА (В ИЗГНАНИИ)	293
XIII. ФЕНИКС	314
XIV. НА ВНУТРЕННЕМ ФРОНТЕ	337
XV. «ЛИЛИ МАРЛЕН»	360
XVI. ЖИТЬ ДАЛЬШЕ	383
XVII. ПРОФИ	400
XVIII. ЗВЕЗДНОЕ КАЧЕСТВО	421
ЧАСТЬ 3. ЛЕГЕНДА	439
XIX. СОЛО	441
XX. ВОЗВРАЩЕНИЕ В КИНЕМАТОГРАФ	458
XXI. ЕЛЕНА ТРОЯНСКАЯ	477
XXII. ОДИССЕЯ	503
XXIII. «КОРОЛЕВА МИРА»	530
XXIV. MONSTRE SACRE	566
ЧАСТЬ 4.	607
«ОДНА В БОЛЬШОМ ГОРОДЕ»	609

Стивен Бах

Марлен Дитрих. Жизнь и легенда

Подписано в печать 08.06.97. Формат 84×108¹/32.
Бумага газетная. Печать офсетная. Гарнитура «Baltica».
Объем 19,5 + 0,5 вкл. п. л. Тираж 21 000 экз. Зак. 1260.

Фирма «Русич». Лицензия ЛР 040432.
214016, Смоленск, ул. Соболева, 7.

Издание выпущено при участии ООО «Сервер».
220013, Минск, ул. Сурганова, д. 1, к. 2.
Лицензия ЛВ 613.

Отпечатано с готовых диапозитивов заказчика
в типографии издательства «Белорусский Дом печати».
220013, Минск, пр. Ф. Скорины, 79.



Ж Е Н Щ И Н А - М И Ф

Стивен Бах «Марлен Дитрих. Жизнь и легенда»

Легендарной киноактрисе и эстрадной певице Марлен Дитрих судьба подарила счастливую возможность стать свидетелем грандиозных событий XX века. Она играла в кино и выступала на эстраде, жила во многих странах и объездила с гастрольями практически весь свет, извела всемирную славу, кружила головы поклонникам и дружила со знаменитостями. К ней с огромной нежностью относились политики и военные, писатели и актеры. Ее имя стало синонимом голливудской романтики, загадочной женской красоты и безупречного стиля и вкуса.

О жизни и судьбе Марлен Дитрих, вписавшей самую яркую страницу в летопись истории мирового киноискусства, Стивен Бах рассказывает в своей книге, ставшей итогом шести лет исследований и поисков фактического материала.

