

Артем СОПИН

ТЕАТРАЛЬНЫЙ ГОЛЛИВУД СЕРГЕЯ ЮТКЕВИЧА

В творчестве Сергея Иосифовича Юткевича кинематограф нередко представлял не только как непосредственное средство выражения, но и в качестве собственного объекта: кинопародии в «Даешь радио!» и «Ленине в Париже», соотношение экрана и зрителя-героя в «Черном парусе», в «Свете над Россией» и «Ленине в Польше», цитаты и автоцитаты. Одним из звеньев киноколлага «Маяковский смеется» стала стилизация рабочих киносъёмочных моментов, напоминающая сюжеты из серии «кино про кино». Однако в качестве непосредственного и основного содержания кинематографическое «закулисье» возникло у Юткевича в театре.

При этом первый из двух опытов был анонимным, а второй остался незавершённым, но оба построены на одном материале— нравах Голливуда.

О первой работе, насколько нам известно, Юткевич упомянул в печати лишь один раз: в статье 1983 года «Храните музыку!», где привел список своих кукольных работ: «Еще в 1919 году в революционном Киеве Григорий Козинцев, Алексей Каплер и автор этих строк дебютировали в искусстве с петрушечным представлением на пушкинский текст— «Сказка о попе и о работнике его Балде». Работал я в двадцатых годах и в кукольном детском театре, где руководила Г.М. Паскар, придумывал спектакль “Под шорох твоих ресниц” в театре Образцова (о чем забыл и сам Сергей Владимирович). <...>»¹.

На следующий день после выхода газеты со статьей Юткевич подробнее рассказал о последней работе своему постоянному адресату Д.М. Молдавскому: «<...> в свое время,—а точнее в 1949 г. (или, как назвала свою знаменитую книгу Лириан Хелман о маккартизме, “Время негодяев”)—я снял добровольно, как “агент Уолл-стрита”, свою фамилию с поставленного мной спектакля у Образцова “Под шорох твоих ресниц”—действительно злой и смешной сатиры на Голливуд... Он не только не поблагодарил меня, но далее, выпустив еще десяток книг воспоминаний о своих триумфах, даже не счел этическим долгом хоть восстановить истину...»²

Не вдаваясь в этическую сторону вопроса (с одной стороны, Юткевич сам снял свое имя с афиши, с другой—вследствие этого, авторство было приписано Образцову), приведем письмо Юткевича к Образцову, написанное в 1949 году, в разгар кампании по борьбе с «безродными космополитами»,—разъясняющее ситуацию, в которой выходил спектакль, и демонстрирующее, кстати сказать, творчески продуктивную атмосферу в коллективе:

«Дорогой Сергей Владимирович!

Спешу известить Вас: во-первых—я слег—несколько чрезмерная нагрузка от разных “переживаний” как бы зажала мое поистрепанное сердечико в невидимый кулак, и я лежу—и вдыхаю воздух широко раскрытым “рыбьим” ртом... Во-вторых, и это главное—по зрелому и здравому раз-

мышлению сообразил, что для театра и для Вас будет гораздо лучше, чтобы моя фамилия не портила афишу “Шороха”...

Поверьте, это не “паника” и не “кокетство”—просто я слишком люблю и уважаю Вас и Ваш театр, понимаю, какое значение имеет эта премьера, и мне не хочется, чтобы какие бы то ни было, может, и мелкие, но все же лишние и вне театра возникшие обстоятельства, чем-либо помешали ее, верю, заслуженному успеху (тьфу, тьфу, тьфу—три раза через плечо!).

Фактически, для дела, я уже Вам не нужен—все основное и “кинематографическое” решено—дальше уже пойдут чисто режиссерские удовольствия, в которых вынужден себе отказать во имя интересов дела в целом... Коллективу (с которым так свыкся и полюбил) просьба объяснить сначала, что я заболел (что правда), а через недельку, что уезжаю с Виртой срочно писать сценарий³ (что, надеюсь, тоже будет правдой!).

Поверьте, что доверие, которое Вы мне оказали своим приглашением и то время, проведенное с Вами и коллективом, останутся самым светлым и радостным ощущением в моей творческой жизни...

В деловом отношении перед театром также чист—договор, хотя и подписал несколько дней назад, но ни копейки не получил и не собираюсь получать...

Надеюсь, что мое скромное участие в Вашей работе принесло хоть малую пользу и это одно послужит для меня достаточной компенсацией...

Сердечный привет Евгению Вениаминовичу (ему, если сочтете нужным, покажите эту цидулку).

Хочу верить, что прощаюсь с Вашим театром не навсегда, ибо полюбил его всей душой и с удовольствием променял бы опасное ремесло кинематографиста на скромное, но не менее почетное звание кукольника...

Еще раз сердечно благодарю Вас за
Ваше доверие, внимание и чуткость
крепко жму руку
Ваш *Сергей Юткевич*⁴

Упомянутый в письме Евгений Вениаминович—Сперанский (1903–1999), один из создателей театра кукол, его постоянный актер и автор. Именно его перу принадлежала пьеса «Под шорох твоих ресниц», постановку которой и осуществил Юткевич.

Она была написана в острой сатирической манере, местами достаточно остроумно, но самое главное—давала повод для нешаблонного решения пространства. Так, например, в первой сцене поочередно освещались только окна отвечающих на телефонный звонок людей, а поскольку один персонаж звонил следующему, свет, соответственно, «перемещался» по сцене. В качестве примера сатирического диалога эту сцену мы и представим вниманию читателей⁵:

ДЖЕЙКЛ: Алло? Директор кино-ателье, продюсер Джейкл у телефона.

ГОЛ[ОС] ПО ТЕЛЕФ[ОНУ]:—Говорит фирма «Вульф». «Вульф энд компани». Мистер Джейкл, срочный заказ.

ДЖЕЙКЛ: Как? Разве «Призрак хап-хоп» уже не делает сборов?

ГОЛОС: «Призрак хап-хоп» делает сборы, но фирма удваивает продукцию. Наступление американской культуры, мистер Джейкл. Наши фильмы должны затопить весь мир.

ДЖЕЙКЛ: О'кей. Какова должна быть идея фильма? Призраки? Эротическое ревю? Неясные движения души, психологические нюансы? Скажем—сын убивает отца и женится на матери. Впрочем, это, кажется, у нас уже было.

ГОЛОС: О нет. На этот раз фильм должен быть на очень популярный сюжет европейского происхождения. Так сказать, как подарок старому свету... Идея ясна?

ДЖЕЙКЛ (неопределенно): Гм!..

ГОЛОС: Желаем успеха, мистер Джейкл! Приступайте к работе. Фильм должен быть поставлен в пятнадцать дней.

ДЖЕЙКЛ: О'кей. (Кладет трубку и снова берет. Окно его меркнет. Зажигается окно № 2: мистер Хайт перед приемником. <...>.)

ХАЙТ (микшируя звук): Алло? Сценарист Хайт у телефона.

ГОЛОС ДЖЕЙКЛА: Директор Джейкл у телефона. Алло, Хайт,—срочный заказ.

ХАЙТ: Как, разве «Призрак хап-хоп» уже не делает сборов?

ГОЛОС ДЖЕЙКЛА: «Призрак» делает сборы, но фирма удваивает продукцию. Расширение рынка. Экспорт во все части света. Американская культура наступает, Хайт!

ХАЙТ: О'кей. Есть нашумевший роман «Игра природы». Можно экранизировать. Купите заглавие.

ГОЛОС ДЖЕЙКЛА: Дело в том, Хайт...

ХАЙТ (не слушая): Герой романа—шестилетний малыш с душой пожилого развратника. Психоанализ по Фрейду. Учтите, что публика любит детей на экране.

ГОЛОС ДЖЕЙКЛА: Дело в том...

ХАЙТ: Впрочем, можно не покупать заглавия. Мы слегка изменим сюжет, а назовем—«Шустрый эбби». Это доходчивей.

ГОЛОС ДЖЕЙКЛА: Алло! Дело в том, Хайт, что фильм должен быть на сюжет европейского происхождения.

ХАЙТ: Э, вы ограничиваете фантазию. Это не дело, Джейкл. Я свободный художник.

ГОЛОС ДЖЕЙКЛА: Вы свободны, как ветер. Найдите только сюжет. Старый, как... Такой, который бы знали даже верблюды. И делайте с ним, что хотите.

ХАЙТ: Вы подразумеваете классику?

ГОЛОС ДЖЕЙКЛА: Вот именно, Хайт! Наш подарок Старому Свету. Идея ясна?

ХАЙТ: Гм!.. Дайте подумать.

Доносящиеся из радиоприемника фрагменты оперы «Кармен» натолкнут Хайта на использование этого сюжета, который и получит в процессе реализации название «Под шорох твоих ресниц». В центре действия пьесы окажется судьба Хэппи Блонд—юной актрисы, поначалу выступающей в качестве дублер-

ши «звезды» Эллен Лей, а затем занимающей ее место и на экране, и в постели продюсера—переступив через свою любовь к партнеру Джонни.

Один из влиятельнейших партийных функционеров и идеологов сталинской эпохи, одиозный Д.И.Заславский отметил в рецензии цельность и действенность сатирических сцен, а в драматических ему мешает кукольная форма: «В их голосах есть и нежность, и печаль, и страсть, но их лица—мертвые маски. На лицах—нарисованная улыбка... И этот контраст между мертвой маской и живым голосом эстетически нестерпим»⁶.

Это доминирование драматической линии в истории об установленной системе, перемалывающей личность, найдет продолжение в следующем театральном опыте Юткевича на голливудском материале.

В очередном письме Молдавскому—на этот раз от 2 октября 1984 года—Юткевич, в частности, писал: «А вообще "Болдинская осень" удалась—закончил пьесу «Голливудская история» (в содружестве с К.Разлоговым) <...>»⁷.

Если «Под шорох твоих ресниц» был сатирической трагикомедией, то замысел 1983-84 годов (названный «Свет далекой звезды»), можно обозначить как сатирическую трагедию. Речь вновь шла о соотношении между кинематографом как производственной системой (в узком смысле—кинобизнесом) и человеческой индивидуальностью. Работа над пьесой продолжалась до самой смерти Сергея Иосифовича, но поставлена она уже не была. Соавтор пьесы Кирилл Эмильевич Разлогов подробно рассказал нам об этом проекте:

«Тогда как раз вышла на экраны картина «Фрэнсис» с Джессикой Ланж в главной роли⁸, и Сергею Иосифовичу пришла в голову мысль написать пьесу по этому материалу, поскольку в нем был достаточно яркий центральный женский характер и в то же время некий разоблачительный пафос по отношению к Голливуду. Это была подлинная история о том, как великая актерская индивидуальность, Фрэнсис Фармер, из-за политических убеждений была доведена в Голливуде до безумия. Разумеется, был вопрос авторских прав, и вообще Юткевич хотел делать что-то свое, поэтому речь шла не о переделке сценария, но об использовании этого материала.

Мы с ним были знакомы уже давно, еще со времен, когда я поступал в аспирантуру Института искусствознания. Даже еще раньше—когда я до университета переводил фильмы, а он при этом присутствовал. Более или менее близко я с ним познакомился, когда работал над сборником об Орсоне Уэллсе, который он поддерживал⁹, и я «монтировал» из его прежних статей предисловие. Мы оба занимались шекспировскими экранизациями... Одним словом, мы были знакомы сто лет. Кроме того, я достаточно часто ездил в Матвеевское работать, а он там жил как раз в те годы. (Я там был знаком со всеми: и с Габриловичем, и с Тарковским-старшим,—проводил там достаточно много времени, потому что это было ближе, чем Болшево, и для работы, в общем-то, достаточно удобно...) Наконец, у меня была репутация человека, знающего зарубежные реалии, то есть имевшего дело с Голливудом и со всем, что с ним связано. Потому, вероятно, он и обратился ко мне с идеей этой пьесы. Я никогда не писал ничего художественного, но подумал, что поскольку я действительно много переводил фильмов,—а это, в основном, диалоги (и на отсутствие живости сказа никто не жаловался),—то, наверное, смогу написать. Как водится, в этом я ошибался, потому что писал, в результате, мучительно.

Сам Юткевич придумывал канву в целом, а я—отдельные эпизоды и, в основном, писал диалоги—то есть я был таким “диалогистом” при нем. Некоторые сюжетные ходы мы придумывали вместе. Мы прорабатывали психологические детали, исторические детали. Элементы зрелища, формальных экспериментов там могли появиться во время постановки, но в тексте они никак не оговаривались.

Он был “зарубежником”: специалистом по зарубежному кино, специалистом по зарубежным людям, он с ними много общался. Многолетняя история его жизни “там”... Он мог не знать деталей и по этому поводу обращался за помощью ко мне и к своей дочери Маше Шатерниковой, которая тоже занималась американским кино,—в поисках достоверности. Но внутри он чувствовал, что все это знает и, самое главное, понимает.

Для Юткевича замысел был принципиален тем, что он был рассчитан на Любовь Полищук, к которой он был явно не равнодушен. Когда Михаил Левитин предложил ему поставить что-нибудь в Московском театре миниатюр, Юткевич сразу ухватился за эту идею и стал писать именно для нее, актрисы этого театра, как потенциальной исполнительницы главной роли. Для него это было очень важно. С этим связано и то, что пьеса писалась в расчете на психологический театр. Он хотел показать Полищук как серьезную драматическую актрису.

Работали мы довольно долго. На каком-то этапе даже получили какие-то деньги от Министерства культуры, так как и там он был человеком достаточно влиятельным. В целом, какой-то полуфабрикат у нас был. Но к финалу работы он умер, а когда потом я спросил Левитина (мы с ним были в хороших отношениях), не поставит ли кто-нибудь эту пьесу, он сказал: “А кому она нужна без Юткевича?..”

Сам Голливуд был, конечно, Юткевичу интересен: творчество актера, взаимоотношения между актерами, взаимоотношения с чиновниками и так далее. Кроме того, это был идеологически выигрышный вариант. Мне трудно сказать, отстаивал ли он эти идеалы по убеждению или по долгу службы, так как он, в общем, достаточно скептически к этому всему относился на самом деле... Но в данном случае идеология абсолютно его устраивала. Идея, что художник гибнет под пятой капитализма, ему была глубоко близка и, возможно, ассоциировалась с гибелью художника под пятой реального социализма. Тем более, я думаю, она проецировалась на актерскую судьбу Полищук, которая тоже была довольно сложной. Ее тогда не пускали, не разрешали, тормозили... Не так, чтобы очень сильно, но все равно ее серьезная актерская карьера была в известной мере задушена, особенно в те, достаточно душевные годы. Поэтому я думаю, что он накладывал судьбу героини на судьбу Полищук.

В работе он был удивительно трудолюбивым человеком. Несмотря на тяжелую болезнь в последние годы работал он настойчиво и с таким азартом, так темпераментно. Юткевич был человеком универсально образованным, особенно для советской действительности,—и человеком сильно увлекающимся».

Краткое представление самой пьесы содержится в заявке—машинописи, на которой Юткевичем от руки проставлена дата: 25 ноября 1983 г.:

<...> Материалом послужит реальная биография талантливой актрисы Фрэнсис Фармер, одно время получившей широкую популярность и ставшей «звездой» американского кино и сцены.

Стремительная и блестящая голливудская карьера, которой не смогло помешать даже недовольство хозяев студии строптивым нравом актрисы и ее стремлением внести элементы искусства в поточное производство экранных грез, позволили Ф. Фармер осуществить свою мечту—сыграть серьезную драматическую роль на сцене прогрессивного нью-йоркского «Group Theatre».

Неудачное голливудское замужество затмил роман с драматургом Клиффордом Одетсом. Но этот триумф оказался началом конца. Постепенно осложнились отношения Фрэнсис и с Одетсом, и с театром.

В разгар конфликта она вынуждена была вернуться в Голливуд, который только и ждал своего часа, чтобы проучить мятежную звезду. <...>. Ее неистовый темперамент, нескрываемое сочувствие к униженным и оскорбленным, стремление к подлинному, социально действенному творчеству, помноженные на природный ум привлекательность и талант, по сути своей были враждебны порядку, царящим в капиталистическом обществе вообще, а в Сиэтле и в Голливуде в особенности. <...>.

Полицейская, судебная и психиатрическая машины сообща решили уничтожить в Ф. Фармер бунтовщицу, а заодно и личность. Но даже их совместными усилиями, при прямой поддержке Лиллиан Фармер [матери Фрэнсис—А.С.], понадобилось для этого несколько лет, в течение которых, оказываясь во все более кошмарной обстановке, Фрэнсис оставалась верной самой себе и отказывалась снизить до «идеала» того общества, в котором ей пришлось жить и с которым она продолжала бороться даже без надежды на успех. <...>.

Сценически пьеса будет построена как цикл воспоминаний героини в момент ее духовной смерти—преступной операции лоботомии. В различной тональности—от язвительной сатиры через творческое вдохновение к назойливому кошмару, перед зрителем пройдут различные этапы судьбы Фрэнсис, ее взаимоотношений с окружающими, в публицистическом сопоставлении с одновременными событиями, возможно, и фрагментами фильмов с ее участием.

В качестве лейтмотивов будут использованы мотивы роли Сони из пьесы «Дядя Ваня» Чехова. Символичным воплощением чудовищной угрозы, нависшей над героиней, станет образ гигантской обезьяны—центрального персонажа фантастического фильма «Кинг Конг», снятого в 1933 году¹⁰.

В тексте самой пьесы источником сквозных цитат станет не «Дядя Ваня», а «Чайка». Некоторые другие реалии также приобретут более отстраненно-обобщенную, почти символическую трактовку. Для ознакомления читателей с текстом пьесы (РГАЛИ. Ф. 3070. Оп. 1. Ед. хр. 49) мы выбрали пролог и эпилог, содержащие главные монологи героини и дающие определенное представление о характере пьесы.

ПРОЛОГ

Операционная палата ослепительной белизны. Санитары вводят пациентку. Вокруг нее бесшумно хлопочут ассистенты и се-

стры в антисептических белых повязках. Все застывают в почтительном молчании—появляется ДОКТОР НИКОЛС.

ДОКТОР НИКОЛС: Вы сможете убедиться, как успешно можно изменить антисоциальное поведение человека. И это будет еще одна значительная победа программы психической гигиены, осуществляемой здесь, в штате Вашингтон. В недалеком будущем эта программа вполне может быть распространена на весь мир.

Процедура приготовления к операции. Больную заставляют от зрителя ширмой. Начинается операция, она идет в тишине, слышится лишь бульканье жидкостей в приборах и стук метронома. Операция, по-видимому, быстрая, доктор работает не скальпелем, а особой формы шприцем. Все закончено, уходят доктор ассистенты и сестры, увозят санитары кровать с телом оперируемой, но когда они же возвращаются и уносят ширму, за ней оказывается стоящая во весь рост, укутанная в белое одеяние женщина, как бы дубликат той, которая только что была на операционном столе. Ее видят только зрители.

Освещенная лучом прожектора, она подходит к краю сцены. У нее усталое, немолодое лицо, похожее скорее на маску. Но по мере того, как начинает звучать ее сначала еле слышимый, глуховатый голос, оживают и глаза.

Чувствуется, что она с трудом постепенно восстанавливает обрывки памяти...

Она начинает на английском языке читать начало монолога Нины Заречной из «Чайки» Чехова:

—Men and lions, eagles and quails, deer, geese, spiders and silent fish, dwelling in the deep, starfish and tiny creatures, invisible to the eye, this and every form of life, every form of life has ended its round of sorrow and become extinct.

Затем, сделав усилие, она продолжает монолог по-русски, с легким американским акцентом.

—«Люди, львы, орлы и куропатки, рогатые олени, гуси, пауки, молчаливые рыбы, обитавшие в воде, морские звезды и те, которых нельзя было видеть глазом,—словом, все жизни, все жизни, все жизни, свершив печальный круг, угасли...»

...Видите, я даже не забыла, как это звучит по-русски. Они хотели, чтобы моя память угасла—для этого доктор Николс и проделывал операцию, которой вы были только что свидетелями, но им это еще не удалось... Слова Чехова я когда-то выучила по-русски... Произносила их с акцентом, но моих московских друзей это не смущало... Ведь они знали, что я—американка и меня зовут... Меня зовут?.. Как страшно, что эти врачи все-таки заставили меня, хоть на миг, забыть собственное имя...

А ведь когда-то оно сияло неоновыми буквами над всеми кинотеатрами страны, в Голливуде, на Бродвее и в моем родном городе Сизтле... Теперь, когда обо мне забыли, мое настоящее имя ничего не стоит...

Считайте, что меня зовут Элси Стоун... Поверьте, я не стремилась к славе, не мечтала стать актрисой, как Нина Заречная... Уверяли, что у меня есть талант... Не знаю... Даже если он и был, то они его убили...

Я хотела сочинять стихи, рассказать о себе, о своей стране, наконец, просто говорить правду... Этому учил меня мой отец, и я старалась быть похожей на него... Он был адвокатом и пытался помочь слабым и беззащитным... Поэтому его стали считать неудачником. Мать бросила его, он успел лишь объяснить мне, что слишком часто люди говорят одно, а думают другое...

Последние слова подготавливают зрителей к сцене первого столкновения героини с догматическим обществом (ее выступления с выпускным сочинением). Уже в ней возникает часто используемый прием:

Здесь надо предупредить читателей, что по замыслу авторов, Элси некоторые свои реплики, выражающие ее мысли, говорит прямо в лицо собеседнику, но другим тоном, что составит трудности для актрисы, но зато послужит реальным выражением ее натуры. Мы будем обозначать это выражение мыслей термином—«про себя», предполагая, что их никто не слышит, кроме зрителей. Итак, сначала мы слышим голос Элси «про себя»:

ЭЛСИ: Бедный папа, опять нарвался. Надо ему помочь, но как? Если только мама заметит, что я его защищаю, то, по обыкновению, она впадет в еще большую ярость. И тогда я просто сказала:

Обращаясь к родителям уже другим, обычным, разговорным тоном:

—Не надо ссориться, прошу вас. Ведь сегодня все-таки мой праздник.

Высокая трагическая линия героини оттеняется в пьесе сатирическими текстами, кстати сказать, достаточно абстрагированными от конкретики американской действительности, как, например, выступление судьи, баллотирующегося в губернаторы:

СУДЬЯ: Знаю—некоторые могут сказать: «А как же те потрясения, которые только что пережили наши семьи, как же экономический кризис, горе и разорение?» И я отвечу им, как всегда прямо и откровенно: худшее уже позади. Происки зачинщиков всяческих беспорядков привели страну на край бездны. Но теперь этому конец, бог восторжествовал над дьяволом и святая вера помогла нам избавиться от заразы. Поверьте мне: в Америке еще не было поколения, будущее которого было бы столь безоблачно, светло и безгранично.

Увлечение актеров-любителей системой Станиславского выглядит здесь достаточно любопытно не только в контексте культурных связей, но, в первую очередь, потому, что для поколения Юткевича в юности аббревиатура «МХАТ» была злостным ругательством:

БАРТ: Стоп! Не верю! Ничему не верю! Ни одного правдивого слова, ни одной человеческой интонации! Я понимаю, что ты, Генри, не Джон Барримор, а ты, Эдна, не Эллен Терри, и играть вы не умеете, но хоть чувствовать вы можете? Чувствовать—понимаете?! Ведь то, что вы сейчас изображаете, не выдумано, вы видите это вокруг себя, каждый день, так поче-

му же, черт возьми, вы ведете себя как тухлые селедки?! Ну хорошо—я для вас не авторитет, так сколько же раз я просил—читайте как Библию книгу этого русского режиссера... Ну, как его зовут, ты хоть помнишь, Эдна?..

ЭДНА (несколько растерянно): Ты же знаешь, как я трудно запоминаю эти славянские имена...

БАРТ вскочил из-за стола, подбежал к сцене, потрясая в руках книгой.

БАРТ: Ста-ни-славский! Затверди раз и навсегда!

Линия кинопроизводства выражается в пьесе через столкновение зыбкости актерского существования и несокрушимости крупных продюсеров. В разговоре с одним из них любопытно обыгрываются известные любителям кино имена и названия:

БОСС: <...> Изучаете мои реликвии?

ЭЛСИ (переходя к следующему портрету): «Не хозяину, а ученику»— это от знаменитого Сесилия Де Милля?

БОСС: Я у него начинал мальчишкой на побегушках на фильме, дай бог памяти, «Жанна—женщина».

ЭЛСИ: О Жанне д'Арк?

БОСС: Это был первый религиозный боевик, который принес ему славу еще в 1917 году.

ЭЛСИ: Вряд ли это можно было считать главным событием года.

БОСС: А вы непочтительны к авторитетам. Мне это нравится.

«Программа психической гигиены», программа по насильственному изгнанию «неудобной» памяти к финалу погружает героиню в тяжелое психическое состояние. В заключительном монологе Элси уже фактически по ту сторону реальности.

ЭПИЛОГ

ЭЛСИ пробует вырваться от санитаров, но они ее ловят, втискивают в смиренную рубашку и прикручивают ремнями к больничной койке. Все это происходит уже не в идиллическом саду, а в той самой мертвенно-белой операционной комнате, что мы видели в прологе.

На всю эту экзекуцию проецируется монтаж из коротких фрагментов фильма о Тинг-Тонге, где рисуется преследование зверя и его смерть от пулеметного обстрела с самолетов на вершине нью-йоркского небоскреба.

ЭЛСИ (кричит в бреду): На помощь, Тинг-Тонг! Спаси меня! Ты же добрый гигант!.. Ты оберегал меня от змей и динозавров... Раньше я тебя ненавидела, боялась... Но ведь звери это не вы, а они... Они называют себя людьми, но убивают меня... А теперь и тебя тоже!.. Они убили Генри и Салли!.. Звери... Остановите самолеты!.. Не стреляйте!.. Умоляю, не стреляйте!.. Теперь уже никому меня не спасти... Тела живых существ исчезли... Бомба... Атом... Прах... Нет, все жизни не просто угасли...

Иди ко мне, я оберегу тебя от пуль, от самолетов... От зверей в белых халатах... Холодно, холодно, холодно... Пусто, пусто, пусто! Страшно, страшно, страшно!..

ЭЛСИ делают электрошок, и она стихает в изнеможении. На экране умирает расстрелянный зверь... Проекция обрывается. К койке подходит доктор НИКОЛС с ассистентами в антисептических повязках. Происходит повтор той быстрой операции, что мы видели в Прологе. И так же, как и там, когда увезли койку с казалось бы безжизненным телом ЭЛСИ, она встает, подходит к краю сцены и обращается последний раз в зал со словами из «Чайки»:

ЭЛСИ: «Every form of life, every form of life has ended its round of sorrow and become extinct...» Души всех слились в одну. Общая мировая душа— это я... И я помню все, все, все, и каждую жизнь в себе самой я переживаю вновь... Я одинока... Как пленник, брошенный в пустой глубокий колодец, я не знаю, где я и что меня ждет... От меня не скрыто лишь, что в упорной, жестокой борьбе с дьяволом мне суждено победить, и после того материя и дух сольются в гармонии прекрасной...

ЭЛСИ поднимает правую руку, и мы видим на ладони номер, написанный некогда в очереди за билетами в московский театр: “917”

Конец пьесы

1. *Юткевич С.И.* Храните музыку! // Советская культура. 1983. 30 апреля. С. 4.
2. *Юткевич С.И.* [Письмо к Д.М.Молдавскому от 1 мая 1983 г.] // РГАЛИ. Ф. 2873. Оп. 1. Ед. хр. 413. Л. 16 об.
3. В позднейших воспоминаниях Юткевич писал: «<...> предполагалась экранизация очередной пьесы модного автора Н.Вирты. При всей моей антипатии к нему и его изделиям, я вроде склонен был согласиться после двух лет вынужденного молчания <...>» (Собр. соч.: В 3-х тт. М.: Искусство, 1990–1991. Т. 2. С. 308). По всей вероятности, речь идет о пьесе «Заговор обреченных» (1948), фильм по которой был поставлен М.К.Калатозовым в 1950 году (к слову, картину выразительно снял М.П.Магидсон, прежде работавший с Юткевичем).
4. РГАЛИ. Ф. 2732. Оп. 1. Ед. хр. 1014. Л. 2.
5. *Сперанский Е.В.* Под шорох твоих ресниц (цветной, художественный, стандартный): Пьеса в 3-х актах для театра кукол // РГАЛИ. Ф. 2360. Оп. 1. Ед. хр. 290.
6. *Заславский Д.И.* Куклы и люди // Литературная газета. 1949. 2 июля. С. 3.
7. *Юткевич С.И.* [Письмо к Д.М.Молдавскому от 2 октября 1984 г.] // РГАЛИ. Ф. 2873. Оп. 1. Ед. хр. 413. Л. 44 об. Надо сказать, окончательное название пьесы трудно определить: в заявке она называлась «Свет далекой звезды», в данном письме, как видно, а также в сохранившихся экземплярах—«Голливудская история», по словам же К.Э.Разлогова, авторы до конца именовали ее «Светом далекой звезды».
8. «Фрэнсис» (*Frances*, 1982), реж. Г. Клиффорд, в ролях: Дж.Ланж, С.Шепард, К.Стенли.
9. В архиве Юткевича сохранился его положительный отзыв на рукопись сборника (РГАЛИ. Ф. 3070. Оп. 1. Ед. хр. 569. Л. 1–5).
10. РГАЛИ. Ф. 3070. Оп. 1. Ед. хр. 47. Л. 4–11.