



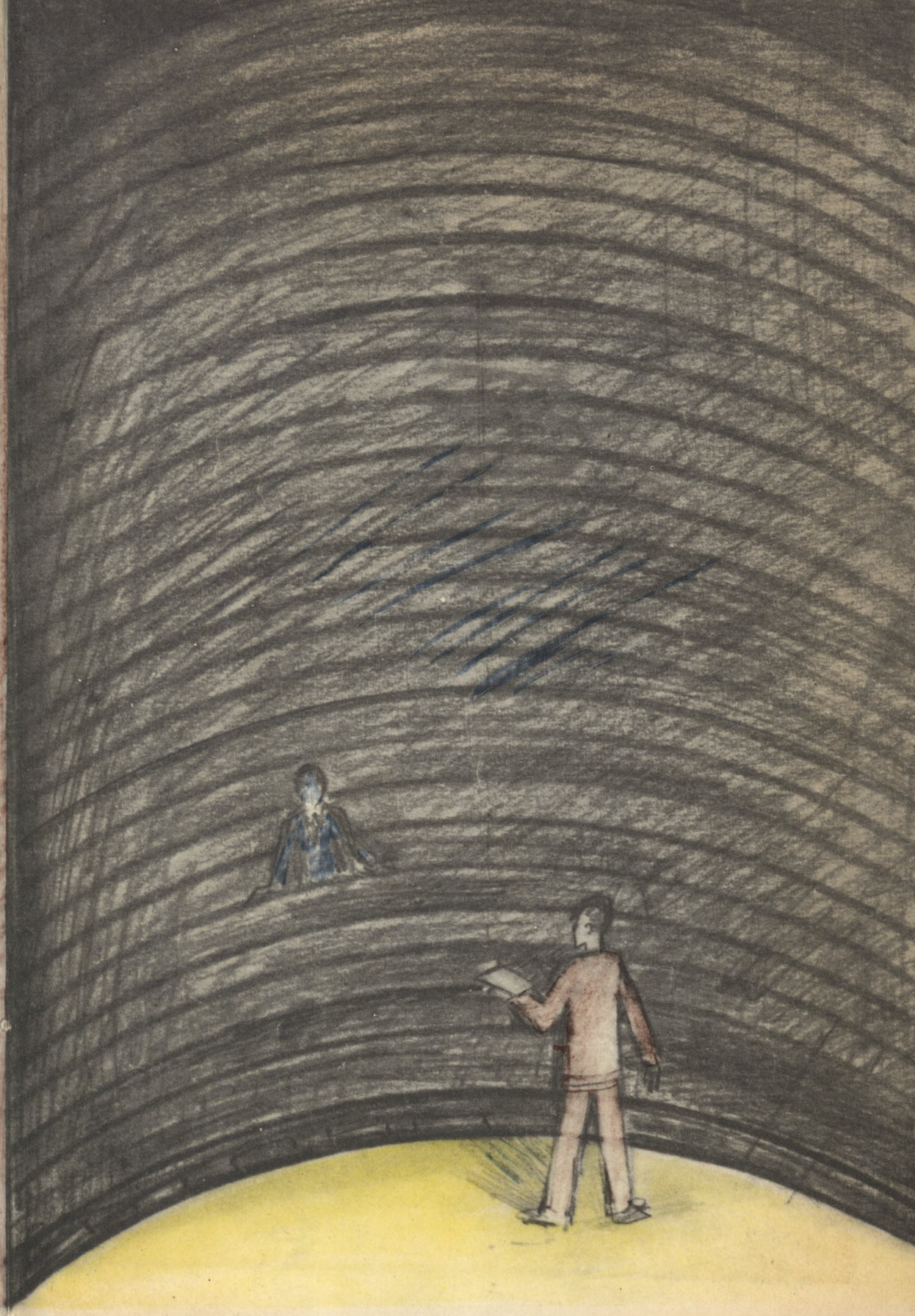
Л. М А К А Р Ь Е В

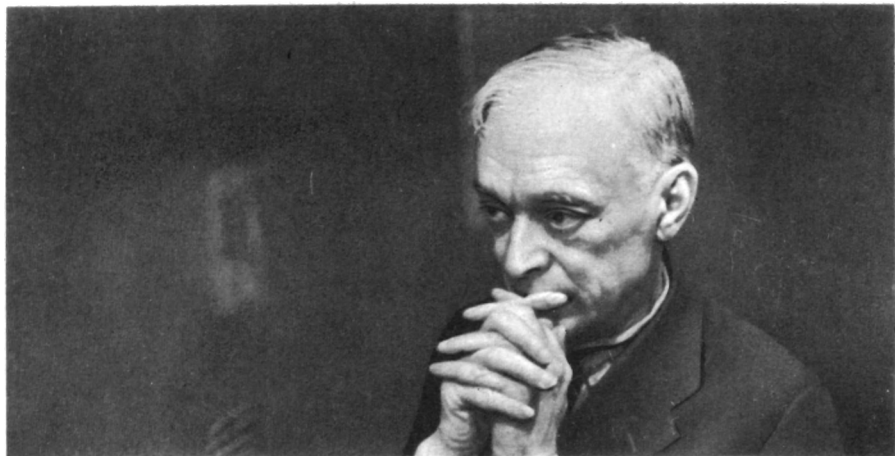
С утра до вечера

В ТЕАТРЕ



ИЗДАТЕЛЬСТВО
„ДЕТСКАЯ ЛИТЕРАТУРА“





Л. Макарьев

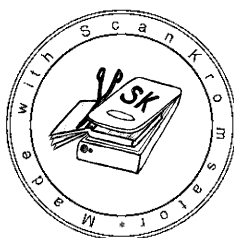
С УТРА ДО ВЕЧЕРА В ТЕАТРЕ

(РАССКАЗЫ РЕЖИССЕРА)



Р 3 ср
М 15

Издание 2-е, дополненное



Scan AAW

РИСУНКИ В. ГУСЕВА

© ИЗДАТЕЛЬСТВО «ДЕТСКАЯ ЛИТЕРАТУРА» 1973 г. ИЛЛЮСТРАЦИИ

М 0763—153
101(03)—73 516—73

ОТ АВТОРА

Однажды я оказался свидетелем совершенно неожиданного спора. Случилось это в трамвае. Два паренька лет по пятнадцати и вошедшие вместе с ними две девушки, видимо, решали судьбу театрального искусства. Обе девушки серьезно протестовали, когда их спутники утверждали, что кино, телевизор и радио неизбежно вытеснят обычный театр: его искусство устарело по своим организационным формам и не в силах конкурировать с кино и телевидением.

— Ведь это же ясно, — взволнованно и даже с насмешкой заявлял один из пареньков, — телевизор теперь есть в каждой квартире, ну какое же может быть с ним сравнение у обыкновенного театра...

— За прогресс говорят факты! — поддерживал приятеля другой мальчик.

И они оба с убежденностью стали приводить факты: лучшие театральные актеры стремятся как можно больше сниматься в кино. Многие из них совсем уходят из театра, а некоторые кинозвезды никогда не выступали на сцене драматического театра. Словом, вопрос был поставлен смело, со знанием дела... Молодые люди были вооружены столь яркими фактами и таким блестящим знанием кинематографа, что даже опытный деятель театра сконфузился бы перед такой «эрудицией». Что же можно было сказать, посмотрев на их спутниц-девушек? Они совсем сникли. Им оставалось только сердиться и растерянно поглядывать на взрослых. Ведь не плакать же. И одна из них в своем протесте высказала убедительное возражение. Она настойчиво

заговорила о том, что любит кино и часто бывает там. Однако в кино она не может чувствовать того близкого общения с актером, той глубины восприятия всего происходящего на экране, какое она чувствует в зрительном зале театра, когда перед ней на сцене живой человек — актер, который тоже чувствует ее зрительское отношение ко всему происходящему на сцене. Ведь такого взаимовлияния в кино просто и быть не может. Ее подруга, почувствовав себя совершенно беспомощной в завязавшемся споре, действительно, чуть не плакала.

Мне было смешно. Глядя на разбушевавшихся пареньков, я сам хотел было вступить в разговор и разоблачить некоторое мальчишеское самомнение, но... Трамвай остановился, и большая волна пассажиров вышла, а вместе с ней выскочили и молодые спорщики... Когда же трамвай снова двинулся, я еще долго смотрел на молодую четверку, выскочившую из вагона, и понимал, что надо взять на себя защиту театрального искусства, но уже в книге для юных зрителей.

Молодые спорщики напомнили мне и мою молодость... Вспомнились годы революционного Петрограда. Молодежь моего поколения стремилась к активному участию в строительстве новой жизни.

Еще не окончив университет, я уже стал преподавать литературу в одной из бывших петроградских гимназий. Мы, педагоги, хотели по-новому учить ребят, а наши ученики ждали нового в преподаваемых предметах, так долго уродуемых старой дореволюционной школой.

Мы хотели ввести молодежь в широкие просторы искусства и литературы. Вместе с юными школьниками мы разрушали узкие рамки обычного урока и вводили свободную беседу, литературную игру: мы декламировали крупные произведения, читали их в лицах и мечтали о театре.

Так началась моя заинтересованность сценическим искусством. Через сказки Пушкина, басни Крылова, комедии Гоголя, пьесы Островского перед учениками, а нередко и перед нами — молодыми педагогами — открывался широкий мир познания искусства. Через искусство театра, через театральное действие мы увидели ту преобразующую силу, которой овладевает человек-актер, воздействуя на эмоции человека-зрителя.

Нам хотелось скорее выскочить из-за парт и нашу скромную «литературную игру» превратить в спектакль. Этот спектакль состоялся. Мы почувствовали, как огромен и увлекателен мир, когда его воспринимаешь через театр. Здесь нам помогает воображение. Театр немислим без зрителей, он всегда в движении и всегда наполнен чувствами. В нем есть влекущая тяга к образному перевоплощению — самопревращению. В этом самопревращении таится и постоянное стремление человека к познанию всей глубины жизни.

Мы вышли из школьных классов с партами и грифельными досками на сцену — на широкую арену взаимовоздействия актера и зрителя. Мы сами мужали и взрослел наш зритель, когда мы изображали вдохновенных героев революции, защищавших Петроград от Юденича. И мы и наши юные зрители мечтали участвовать в событиях, которые мы представляли в наших пантомимах, увы, только на сцене. Но во взаимодействии зрительского переживания и сценического действия мы почувствовали радость творчества, зритель пошел за нами...

Провожая «четверку» спорщиков, я знал: в моей новой книжке должно быть рассказано о том, что искусство театра немыслимо без сотворчества зрителя, который не только смотрит, но и направляет сценическое действие к цели, так как он, зритель, вдохновляет актера своим участием...

Книжка, задуманная пятьдесят лет тому назад, оживая сегодня вновь, попадает в руки к современнику — сегодняшнему юному зрителю. Мне хочется, чтобы она рассказала о том, что можно назвать видимым сценическим действием спектакля. И что самое главное, помогла бы юному зрителю стать активным творцом всех событий, происходящих на сцене, — своим воображением содействовать созданию невидимого и самого ценного в театре: ОБРАЗА живой сценической ПРАВДЫ.



Что такое «спектакль», который вы можете
увидеть каждый день вечером в театре?
Кто и как его создает?

Художник один работает над картиной.
Поэт один пишет свою поэму.

А ТЕАТРАЛЬНЫЙ
СПЕКТАКЛЬ
СОЗДАЕТСЯ
ЦЕЛЫМ
КОЛЛЕКТИВОМ.

Этот коллектив очень велик. Одни — на сцене, другие — за сценой, третьи — это вы, зрители, когда сидите в зрительном зале и смотрите спектакль.

Театр долго готовится, прежде чем показать зрителям свое произведение — спектакль.

Спектакль длится всего два-три часа.

А театр тратит на постановку спектакля несколько месяцев, иногда — лет.

Вы любите театр за то, что в нем интересно.

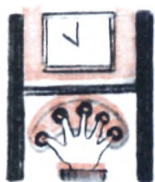
Вам нравится смотреть спектакли.

Но вы приходите в театр только вечером.

А что происходит в театре каждый день

С УТРА ДО ВЕЧЕРА?

I. СТРАНИЧКА ИЗ БЛОКНОТА



а месяц расписан календарь.

На декаду составлено расписание.

Каждый день распределен по часам.

В 10 часов утра помощник режиссера, короче — помреж, дает сигнал. Перед ним медная дощечка с пятью кнопками. Пять звонков одновременно начинают рабочий день.

В левой руке у помрежа блокнот:

12 марта.

Приготовить станки...

Иванову пришить хвост...

Слону в хобот проволоку...

Старухе набить стружками новый горб...

С фотографом согласовать часы...

Художникам — раскрасить брюки...

Заказать пулемет и мертвого волка...

Выговор за ружье...

Заменить профессора и по телефону — меховую шубу...

Для лесной сцены вызвать оркестр, оплатить светонагрузку...

Когда кричат: умер! — играет музыка...

После: ха! ха! ха! — красный фонарь. «Убили его!» — темнота...

Звонки трещат. Мимо помрежа гуськом проходит двадцать

пять рослых мужчин в цветных майках и трусах. Помреж проверил на глаз. Все налицо.

Помреж отпустил кнопки. Звонки утихли.

Восемнадцать женщин вооружены рапирами. В светлой большой комнате выстроились в ряд по росту. У каждой оружие в левой руке сбоку. Маленький бритый человек с седыми висками командует:

— Подвись!.. Р-раз! Рука идет вверх... Правая — на эфес — рука положена на рукоятку рапиры. Два!.. Клинком вертикально вверх — рука на уровне лица!

Помреж заглянул в дверь и сосчитал. Всё в порядке.

Мужчины на гимнастике. Женщины на фехтовании. Через час они должны поменяться местами. А пока надо обставить лесную сцену. Она должна быть готова к двенадцати часам.

Помреж подошел к деревянным полкам. Здесь лежит много всякой всячины. Выбрал ножи, пистолеты, веревки, кувшин и несколько ружей. Нагрузился и быстро пошел по коридору.

В просторной комнате свалил все вещи на стол. Разложил по порядку — ножи к ножам, пистолеты к пистолетам — и начал обставлять лесную сцену.

Стулья, скамейки, табуретки расставляются в разных местах комнаты. Стулья полукругом, скамейки с боков, в одном углу висит высокая стремянка, табуретка выставлена вперед и перевернута вверх ногами. На середину выдвинут широкий круглый стол, а на него водружен большой черный деревянный куб из фанеры. Помреж подставил табуретку к столу, влез на куб и подпрыгнул.

— Крепко... не свалится.

Слез, вынул из кармана тетрадку — рабочий экземпляр пьесы, развернул и, найдя страницы, проверил.

— Все, как показано в режиссерском экземпляре по пьесе.



ло производственное совещание, решали, как лучше и быстрее сделать все необходимое для спектакля.

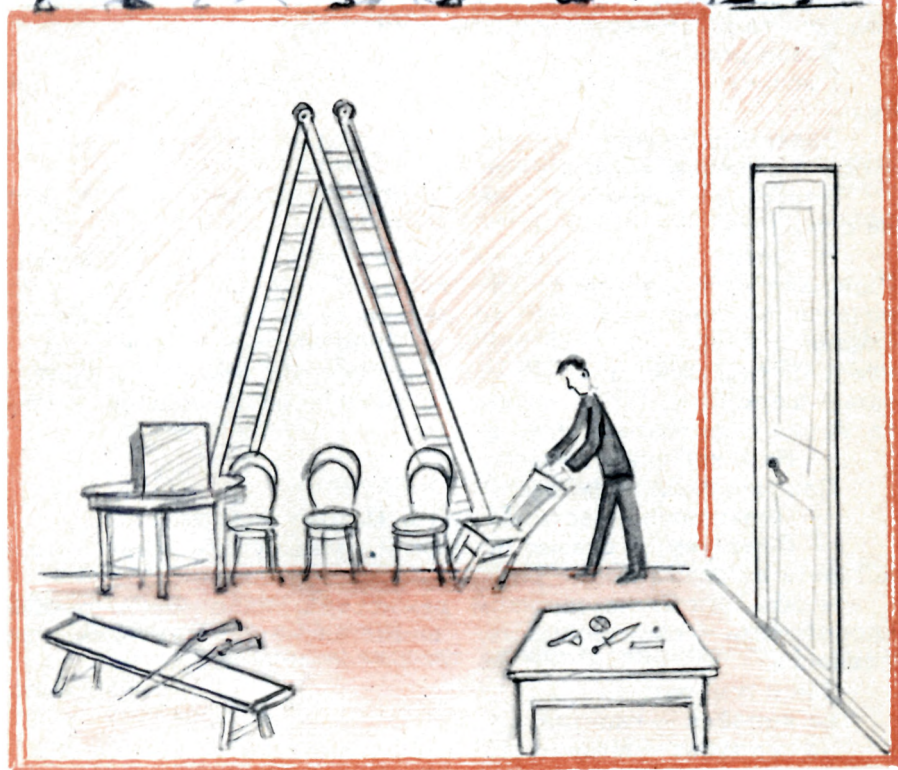
Монтировщики — рабочие сцены — спорили и доказывали, что к намеченному сроку они не успеют. Александр Михайлович Лагунов, старший машинист сцены, твердил упрямо:

— Успеем!..

Александра Михайловича уважали, любили, побаивались...

— Сорок лет работаю и всегда успевал. Если надо, все можно успеть.

Плотник Козлов начал сдаваться.



Заведующий монтировочной частью молчал и ждал, что скажет режиссер.

— Если к четырнадцатому станки не будут готовы, я не смогу работать дальше. Актеры должны привыкать к декорациям, — произнес тот.

Машинист решительно заявил:

— Выходит, надо сделать. И никаких разговоров.

Возражений не последовало.

Помреж, он же секретарь производственного совещания, записал постановление в протокол и для памяти в блокнот.

Это было двенадцатого утром.

В тот же день на вечернем спектакле «Конек-Горбунок» один из «коней» отказался выехать. Идет картина. Сейчас выход Гаврилы. Без коня выйти на сцену нельзя. За кулисами переполох. Несколько человек подбежали к коню, пытались сдвинуть. Передние ноги идут, а задние — ни с места. Гавриле, который сидел верхом, пришлось слезть и взять коня под уздцы. Конь загреб задними ногами по полу, зашумел.

Помреж выручил. Бросился коню в ноги и стал ощупывать под копытами. Повертел у одной ноги, у другой.

Заело ролики!

Прошло четверть минуты, пока дело наладилось и конь выехал.

Задержка на четверть минуты — скандал, но самое страшное, чтобы конь дальше не подвел.

Вдруг на сцене опять заест. . . Там Гаврила один, пожалуй, не справится.

И заело. Потაცил Гаврила коня изо всех сил за уздечку. Передние ноги помогают, что есть силы, а задние упираются, волочатся по полу, тарыхтят по деревянному настилу. Едва-едва сладил с конем, увел за кулисы. Двое плотников бросились к нему. Из-под головы коня вылез человек. На нем черные клеенчатые шаровары, на ногах вместо сапог — разрисованные копыта. А сам весь потный, едва дышит.

— Ну и кобыла упрямая!

Плотник Козлов смеется:

— Перековать надо кобылу-то. Потому и упрямится.

— Перекуем, — сказал помреж и записал в блокнот: «Коню вставить в копыта новые ролики».

Чтобы стать помощником режиссера, надо иметь особые способности — расторопность, внимательность, находчивость, ловкость.

Так и говорят:

на корабле — капитан,

на паровозе — машинист,

в театре — помреж.

Все вещи должны быть на своих местах. У помрежа точно

выписано, когда и что надо приготовить. Выписка сдана реквизитору, в монтировочный цех.

Однажды, обставляя сцену к спектаклю, реквизитор забыл повесить на стену заряженное ружье. вспомнили, когда уже было поздно. На сцене происходит «погоня». Один из актеров должен сорвать со стены ружье и выстрелить в другого. Тот непременно должен быть «убит».

Ружья нет!

Помреж в отчаянии. Но актер не растерялся — схватил случайно попавшуюся ему под руку палку... Приложился...

Надо выручать... стоит помреж за кулисами ни жив ни мертв. «Что делать?»

Сообразил...

У него над головой — большая электрическая лампа. Ударил стулом по лампе. Б-бах! Тот, в кого стреляли, упал. Выстрелила... палка. Действие продолжалось.

Все произошло быстро, без задержек, как будто так и надо.

А в результате двойная неприятность: у электротехника вышла в расход редкостная лампа, а на «Доске объявлений» появился за подписью главного режиссера «выговор за недосмотр».



омнаты, комнатухи, лестницы, коридоры — целый лабиринт. Войти легко — заблудиться еще легче. Помреж носится по всему зданию. В голове отрывочные записи блокнота:

«Заменить профессора и по телефону — меховую шубу...»

«Профессор» заболел и не может играть. Мужчины все заняты. Женщину «профессором» не сделаешь. Бывает иногда, что мужчина «старуху» играет, а тут...

На дверях дощечка:

КАБИНЕТ РЕЖИССЕРА

За столом сидит человек в шелковой с серебром тубетейке. Перед ним груда книг.

Помреж влетел в кабинет.

— Сегодня в спектакле надо заменить «профессора» — заболел Саша.

— Кто свободен?

— Все заняты.

— Иванов может.

— Тоже занят: «Первый крестьянин»...

— Ах, да... — Режиссер пробегает глазами по списку. — Низовой.

— «Артельщик», — заявляет помреж.

— Он только в первой картине. «Профессор» — в конце. Это можно.

— Без репетиции?

— Сегодня после спектакля. Запишите ему в сверхнагрузку. — Вспомнил и прибавил: — А как же с шубой? Будет мала... Другой нет?

Помреж кивнул на блокнот:

— Сейчас позвоню в костюмерные мастерские. Там подберут.

— Сегодня что репетируем?

— Лесную сцену с оркестром. Музыканты вызваны. Сейчас кончается гимнастика. Через четверть часа можно начинать.



II. ЧЕЛОВЕК В ШАПКЕ-НЕВИДИМКЕ



то бы ни делалось в театре, о чем бы ни думалось — без человека в шапке-невидимке не обойтись.

Как так, ведь не в сказке живем, а взаправду! Не удивляйтесь. Мы с вами сейчас в театре, а здесь все по-своему необыкновенно.

Здесь в каждом углу таятся секреты, и все что ни видишь кругом — дело рук мастеров-художников и инженеров. Во всем царит изобретательность этих искусных и тончайших умельцев театральных хитростей, использующих самые новейшие достижения науки в своих фантастических замыслах.

Однако главная сила театра совсем в другом. Стоит выйти из мира закулисной техники — и мы попадаем в мир веселых и шумных людей театра, в мир самых загадочных мастеров. Это — актеры, которые каждый вечер превращаются в разнообразных «действующих лиц». Их искусство — самое таинственное. Действительно, разве не загадка — весь день ходить самим собой, а по вечерам превращаться в другого человека?

Искусство актера — одно из самых древних искусств. Без актера не может быть и сценического искусства, не может быть и произведения сценического искусства — спектакля. Все разнообразие и богатство сценических средств, скрывающихся в закулисных просторах сцены, только вспомогательная часть большого и самого главного в театре — искусства актера, у которого есть и свое умение, и своя наука, и свои особые законы.

Каждое утро актеры репетируют — готовят новый спектакль.

А сегодня вы можете видеть их в тренировочных костюмах, так как по расписанию у них — урок. Да-да! Они учатся всю жизнь и каждый день тренируются, как спортсмены. Им необходимо совершенствовать свою технику, чтобы всегда быть «в форме».

Сегодня у них — акробатика. Актер должен владеть своим телом. В этом ему помогает знаменитый мастер циркового искусства Серж. Сержа можно каждый день видеть на цирковом манеже — то клоуном-акробатом, то наездником, то жонглером. . .

Все готово к уроку. Серж на месте. Пора бы начинать. Вдруг — «стоп». Что такое?

В зале появился человек. Ростом невелик, кругловат, легок на ходу — он словно вкатился. Смело, по-хозяйски, еще не дойдя до середины зала, он вдруг бросился на пол, сделал один за другим два «кульбита» и, вскочив как ни в чем не бывало, махнул по-цирковому «ручкой», и тут же как вкопанный остановился перед Сержем, явно вызывая его на «ответ».

Серж не растерялся и, ни секунды не медля, подпрыгнул и мелькнул в воздухе таким блистательным «сальто», что, казалось, помертвевшая от удивления тишина в зале громко ухнула восхищенным вздохом.

Оба гордо улыбались, восторженно любуясь друг другом под громкие аплодисменты актеров. А человек, вошедший в зал, строго повел «контрольным» взглядом по актерскому кругу, всем подмигнул хитро, дескать: «Ловко?! Желаю успеха!» — отошел в сторонку и. . . был таков — пропал. . . Только его и видели.

Такое бывает часто и на уроках хора. . . Соберутся актеры, усядутся по «голосам» и слышат — кто-то чище всех «тенором» поет. . . Кто же это такой? . .



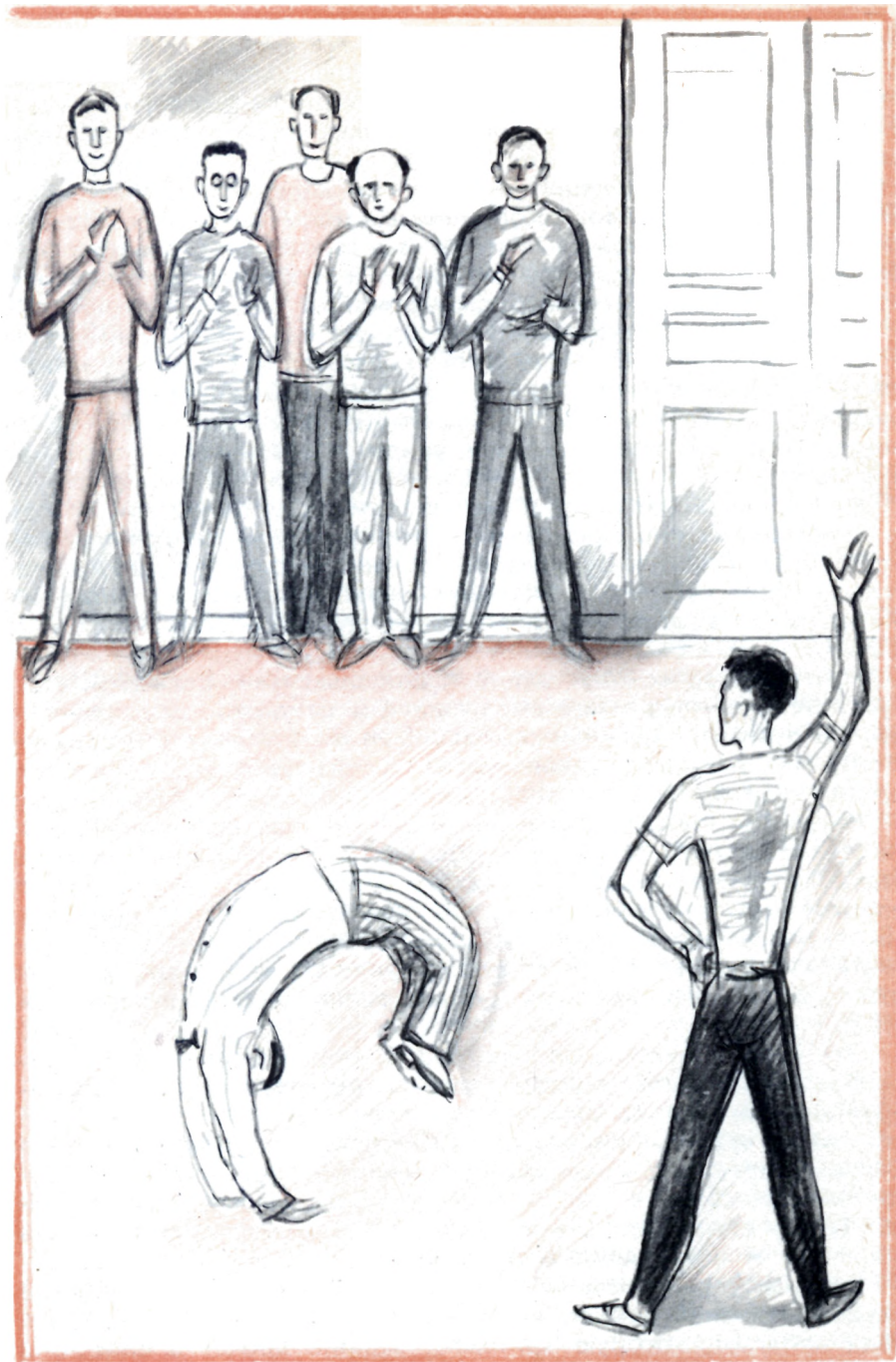
ловом — в каждом театре есть человек, который все должен уметь и все знать. Обо всем заботиться. И ничто без него в театре не делается, и за все, что делается в театре, он отвечает. . .

Это очень трудная должность и профессия — режиссер.

«Сколько спектаклей поставил, столько и жизней прожил», — мог бы, вероятно, сказать про себя любой режиссер.

В самом деле, каждый день в театре спектакли идут. Разные спектакли, разные «действующие лица», и каждый спектакль по-своему живет. Сегодня иначе, чем вчера. Удивительное свойство есть у каждого спектакля — рождаться, созревать, стареть и даже умирать. Спектакль — это очень чуткий и сложный организм.

«Как это — организм?» — спросите вы. А вот подумайте. Он



весь полон жизни. Он живет во времени и в пространстве. Его можно остановить — и он остановится. Его можно продолжить — и он снова оживет. Он каждый день живет по-новому. За ним нужно следить, заботиться о нем, беречь его. Любую картину или скульптуру можно перенести из одного помещения в другое, оставить их там, и они сохранятся в том виде, в каком их сюда поместили и какими их создал художник. А спектакль нельзя «перенести» и «оставить», потому что «его играют люди» перед зрителями. Без людей — актеров и зрителей — и спектакля нет. . . Кстати, нас уже приглашают в зал. . .

Звонок — сигнал к началу! . . Сейчас мы многое поймем. . .

Как только погас в зале свет, режиссер тут как тут. Незаметно проберется в темноте к своему месту, достанет блокнот и вопьется глазами в сцену, ушами — в темноту зала. . . Всматривается, ничего не пропустит, все увидит, прослушает и, что ему надо, запишет.

Спектакль живет по особым законам. Зритель — главная сила в театре. Можно даже сказать, что зритель и творит спектакль. . . Да! Да! . . Не удивляйтесь. Зритель сидит в зале, а его силу актеры чувствуют на сцене. Чувствует эту силу и режиссер. Он в зале по крупницам ловит эту зрительскую силу и «собирает» ее в своем блокноте.

И что это за «сила» такая? А вот слышите — смех? А еще шум? А еще — полная тишина. Вы думаете — если «тишина», то зрителю неинтересно? Совсем нет. А вот слышите — аплодисменты! «Отлично» — записывает режиссер, и опять — тишина. . .

Когда зал «шумит», или «смеется», или «аплодирует» — это также «события». Без этих «событий» не было бы и театра и спектакля. . . Эти события возникают неожиданно. Они создают неповторимую атмосферу сегодняшнего сценического действия. Они вмешиваются в сценическую жизнь актеров, зал всегда живет бурно, открыто. Каждый актер принимает «сигналы» из темноты зрительного зала своим актерским профессиональным чутьем.

Это чутье — чувство особое. Его острота и пластическая тонкость вырабатываются у актера, как у акробата, когда тот, балансируя руками или предметами, идет по натянутой над ареной проволоке, чувствуя динамическую тишину, овладевающую зрительским партером. Чутье драматического актера и есть то «чувство связи», которое помогает достигать полного единства и вырабатывает самый драгоценный единый и всегда неповторимый живой ритм сегодняшнего спектакля.

Разумеется, не только эти зрительские «сигналы» говорят о художественной ценности спектакля. Ведь нередко в театре и слеза набегают, которую зритель стыдливо прячет в платок, и мысли проходят, не выражаемые сигналами, и многие иные

зрительские сочувствия и сопереживания, которые навсегда остаются скрытыми.

Театральный процесс необъятен по своему значению в жизни человека. Театр, пожалуй, одно из самых любимых искусств. В театре всегда человек хочет и посмеяться, и увидеть с ебя и свою жизнь, в какой бы «странной истории» театр ни представил ему самые обычные человеческие судьбы. Во всем, что показывает театр, каждый человек всегда узнает то, что близко именно ему самому. Вот почему каждому зрителю, если он пришел в театр, хочется увидеть и узнать для себя что-то близкое. Вспомним, как мы ждем появления нового персонажа. Мы хотим его не только увидеть. Мы хотим в нем узнать что-то близкое нам самим. Смотрите — вот он появился. Мы его еще не видели. Что нового он внесет в действие? Зрители молчат и ждут. . .

«Кто ты?» — как будто спрашивают актера. В этом безмолвном вопросе и начинается часто раздумье зрителя о себе. Вот она — эта «жизнь в тишине».

«Быть или не быть заодно с ним в течение дальнейшего развития событий, действия, поведения «персонажа»?

Внутренняя глубокая личная связь возникает у каждого зрителя с каждым персонажем и со всеми участниками спектакля.

Сменяются эпохи и поколения зрителей, изменяется и театральное искусство. Театр всегда отражает жизнь, а жизнь идет вперед. Как и во всяком искусстве, сценическое художественное произведение становится все более богатым и разносторонне отражает действительность. Каждая эпоха вносит свое дыхание в искусство. Зрителя интересует не только внешняя сюжетная видимость спектакля, но и внутренний мир его героев. Глубина и содержательность спектакля становится одной из самых важных задач театрально-творческого процесса.

Так наряду с искусством актера, которое сложилось и развивается в течение веков и тысячелетий, возникает и новое сценическое искусство — искусство режиссуры. Режиссура — сложное и ответственное искусство, без него не может состояться спектакль.

Режиссер должен предвидеть все трудности, которые могут возникнуть у зрителя. Зритель смотрит на сцену и хочет понять действие, которое происходит на сцене, хочет понять внутренний мир, образ действующих лиц, каждый поступок которых должен соответствовать созданному автором характеру. Этому подчинены все те внешние элементы действия, которые создают единый живой сценический процесс. Режиссер всегда озабочен тем, чтобы зрителю, пришедшему в театр, было очень интересно, ибо зритель приходит в театр за интересным. В этом состоит искусство театра, и если в театре зрителю неинтересно, спектакль перестает быть искусством.

Как же стать таким именно сценическим художником, которого принято в театре называть режиссером?

Разумеется, этому искусству можно учиться в институте. Путь в институт найти нетрудно. Но многие актеры стали и становятся режиссерами, учась этому искусству на собственном актерском опыте. И когда молодой студент приходит в институт, чтобы учиться режиссуре, он должен много, очень много уже знать, если действительно хочет стать режиссером. . .

А вот как стал режиссером один матрос.

Давно это было. Еще до революции. Кончив гимназию, он, по совету старого моряка, решил поступить в Добровольный флот простым младшим матросом, чтобы плавать три с половиной года. . . Это счастье! . . . Море он любил с детских лет. Еще гимназистом увлекся байдарочным спортом. Смастерил в компании с товарищами байдарку и плавал в прибрежных водах Финского залива. Даже в соревнованиях участвовал и премии получал, а вот теперь стал настоящим матросом.

Плавая в водах далекого Эгейского моря, попал он в один из древних городов античной Эллады, и явилось перед ним одно из чудес античного мира — амфитеатр.

Самое слово это звучит торжественно и красиво. Оно вошло почти во все языки мира. Это строение можно себе легко представить, потому что теперь во всех больших городах мира встретишь огромные спортивные стадионы. Таким же огромным многотысячным зрительным залом был и древнегреческий театр, на площадке которого, расположенной внизу, актеры играли знаменитые древние трагедии Эсхила, Софокла, Еврипида и комедии Аристофана. Это было очень, очень давно. Больше двух с половиной тысяч лет тому назад. Древний амфитеатр увидел юнга-матрос в далеких южных морях, когда ему самому было всего только восемнадцать лет, и навсегда он остался в его душе. . .

А время летело быстро. Матрос превратился в студента.

Теперь он сидел, обложенный книгами, в величественном зале крупнейшей библиотеки. На стене перед ним было написано старинное изречение:

«СЛОВЕСА КНИЖНАЯ СУТЬ РЕКИ НАПОЯЮЩИЕ ВСЕЛЕННУЮ»

Увлеченный древними языками и переводами трагедии, наш студент не мог понять себя. . . Куда он готовится? Что он в жизни будет делать? Размышляя о своем будущем, он все чаще и чаще уходил из библиотеки и бежал в театр. . . Любил он ходить и в концерты. Слушая музыку, он думал, что между музыкой и театром есть какое-то сходство. В чем-то эти искусства казались ему родственными.



МАСКИ
ГРЕЧЕСКОГО
ТЕАТРА



А
М
Ф
И
Т
Е
А
Т
Р



СКЕНА



И всегда его словно догоняла тревожная мысль: «А могу ли я быть актером?.. Есть ли во мне сценический талант?»

Как это узнать и проверить?

Был у него любимый профессор. Профессор ничего не знал. . . даже не подозревал о его тайных мечтах.

«До каких же пор от него скрывать? Ведь рано или поздно он все равно узнает, догадается, поймет. . . А как сказать?» Эта мысль тревожила студента так, что каждый вечер мучительно долго он не мог заснуть.

Однажды он не утерпел и спросил профессора:

— А что такое талант?

— Талант — это труд. — Профессор взглянул на него мельком, о чем-то подумал и внушительно произнес: — Языки, языки, дружок, надо изучать. Для нашего брата — учёных — без языков нельзя. . . А талант ученого — это, брат, способность особого рода. Вот ты и подумай, что это такое. . . Это — когда человек видит больше, чем глаз берет. . . Понял?

— Нет, не понял, — сказал студент и заметил, что старик нахмурился. Видно, он хотел еще что-то сказать, но только проормотал:

— Вот поживешь — и больше поймешь.

Однажды вечером, как обычно, профессор готовился к завтрашним лекциям.

— Хочешь знать, что такое действительный талант? — вдруг крикнул он студенту. В руках профессор держал толстенную книгу — словарь большого формата.

— Думаю, что это высокий уровень человеческой одаренности, — тоном самоуверенной независимости ответил студент. Ему показалось в словах профессора что-то похожее на вызов. «К чему бы это?» — подумал он.

— Совсем не то. . . Точный смысл слова «талант» — сумма денег в шестьдесят мин, а мина — это тоже греческая серебряная монета достоинством в сто драхм, ею расплачивались с актерами.

Студент заметил, что сегодня профессор как никогда взволнован. В каждом его слове чувствовалась какая-то особенная нервность и даже злость. Он явно чем-то был недоволен.

Студенту очень хотелось прямо спросить, почему именно сегодня так заинтересовала профессора оплата древнего актера. . . Он долго не решался, но все-таки сказал:

— А ведь все же искусство современного актера труднее и значительно глубже. . . По-вашему выходит, что я, например, не мог бы стать актером античного театра?.. Ну да, разумеется, не мог бы. . . Так ведь мы живем в другую эпоху. Ведь искусство современного актера совсем другая профессия. . . В современном театре каждый может быть актером. . . Теперь требуются со-

всем иные способности. . . И я прямо хочу вам сказать, что я решил. . . быть актером.

В воздухе повисла тишина, как темная ночь в пустыне.

— А порядочные мы с тобой хитрецы! — буркнул наконец профессор и отвернулся. В ту же минуту он оказался в объятиях своего ученика. — Ну-ну. . . Что ты, что ты. . .

Оба были взволнованы. В этом объятии были и просьба — простить, и готовность — понять. . .

— Как же тебе не стыдно. . . скрыть от меня. . . Что я — старый дурак, ничего не вижу? . . . Да знаешь ли ты, что это очень трудная дорога — в искусство?

— Я знаю. Я все знаю. . .

Но профессор твердил свое:

— Перед тобой открыта дорога в науку. Я ее тебе открывал постепенно, и теперь ты ее хочешь бросить. . .

— Нет, нет, не брошу, а возьму с собой в искусство.

— Да ведь у тебя действительные способности к науке! — почти крикнул профессор. — А в театре нужен особый талант. А если его у тебя нет? Бойся «игры в талант». Это пошлость; крикливая актерская эффектность — это противно! . . .

Студент пытался оправдаться:

— Современное искусство театра становится глубже, умнее. . . Обещаю, мне пригодится наука, которую вы мне дали, да она уже и пригодилась — иначе и театр не возник бы, как тень времен. . . В искусстве еще так много непонятого. Вот увидите — даю вам слово. Только бы понять. . .

Профессор его прервал — никогда не мог забыть студент его взгляда:

— Слушай. . . Завтра, после утренней репетиции, у себя дома тебя будет ждать мой старый друг, замечательный режиссер. . . Он приехал сюда со своим театром на гастроли. . . И будет с тобой говорить. Другого такого человека нет.

Какой удивительный, неожиданный, замечательный вечер!

«Учитель сам, сам все сделал, и даже то, о чем я не просил его, поговорил с режиссером. . .»

Возвращался студент домой и думал об артистическом призвании и о таланте. . .

«Что это такое? Откуда его взять?» Кто-то невидимый ему подсказывал: «Только из себя. . .» И он вспомнил монолог Гамлета:

Вот я один.

О, что за дрянь я, что за жалкий раб!
Не стыдно ли, что этот вот актер
В воображение, в вымышленной страсти
Так поднял дух свой до своей мечты,
Что от его работы стал весь бледен;
Увлажнен взор, отчаянье в лице,
Надломлен голос, и весь облик вторит
Его мечте.

«Вторить своей мечте?.. И быть покорным своему внутреннему зову. В этом и состоит особенное «артистическое призвание». Оно необходимо каждому драматическому актеру.

Именно этому при з в а н и ю и должен быть послушен человек, сказавший себе однажды: «Хочу быть актером!» А все остальное — труд.

Студент ждал у подъезда и волновался. Он репетировал какие-то слова, которые собирался сказать... .

— Вы ко мне? — неожиданно услышал он. Перед ним стоял высокий человек и улыбался. — Мне говорили про вас... Ну-те-с... Проходите. Прошу.

И вот они в комнате.

«Великий художник, артист, режиссер, большой человек — и я», — подумал студент.

— Хотите стать актером?

Студент растерялся от неожиданности прямого вопроса.

— Я знаю, это трудно... .

— Если способны трудиться, то легко... А иначе — невозможно. Прежде всего нужен талант. — Он глядел студенту прямо в глаза и улыбался, как старый знакомый. Даже неловко было, так он был приветлив и внимателен. — В искусстве главное «чуть-чуть», а все остальное — труд! — Он помолчал... .

— Не жалко расставаться с наукой? — деликатнейшим тоном, даже конфузливо, спросил режиссер.

— Можно ведь и не расставаться, я думаю, — робко выговорил студент.

— Разумеется... так-так... Ну-с, начнем с того, что... — Режиссер заметил в руках студента папку, сразу же потянулся к ней и спросил: — Да вы на сцене-то когда-нибудь выступали?

— Никогда. То есть серьезно никогда... В ученическом спектакле играл няньку. Вот, собственно, и только... — Студент запулся.

Улыбнувшись, режиссер взял папку.

— Что это такое?.. Вы мне принесли что-то показать?

— Это мой перевод... собственный. «Антигона»... .

— Это я знаю... Мне говорили.

«Он все про меня знает... Профессор все ему рассказал». Студент не знал, о чем говорить.

Бережно перелистывая страницы перевода, режиссер внимательно прочитывал некоторые из них, про себя что-то нашептывал, видимо проверяя ритм стихотворного перевода. Особенно он внимателен был к чертежам и рисункам.

— Вы хорошо рисуете. Это видно. И чертите грамотно... Мне говорили — вы плавали вокруг света?.. Это очень хорошо. Необычный опыт, встречи с людьми, путешествия — хорошая основа для творчества. Изучать жизнь и людей — разных, неожиданных — искать их... — И вдруг он загадочно оживился, отло-

жил в сторону папку с «Антигоной», помолчал. . . И снова, пристально заглянув студенту в глаза, предложил:

— А ну-ка рассмешите меня! Сразу, не думая! Что-нибудь самое нелепое!

Растерявшись, студент ничего не мог сообразить и, закрыв лицо рукой, хотел уйти от глаз режиссера, который продолжал на него смотреть, словно гипнотизируя.

«Ворона и Лисица», — мелькнуло в мыслях. . . — Эстрада. И я — ведущий на концерте. . . Нет, нет! Я — защитник на суде».

И, сразу овладев собой, студент был готов. Оторвав руки от лица, он, как на большой аудитории, начал рассказ:

«Судебный процесс. Лиса на скамье подсудимых. . . Ворона обвиняет. . . Мировая сенсация. . . Лиса оклеветана. . . Есть существенные доказательства ее невиновности. . . На ее стороне сама природа. Животные не воруют. Участники процесса занимают сочувственную позицию. . . Лиса оправдана. Приговор общественного мнения: Ворона — простофиля».

Все это вдруг пронеслось в его уме. И он прочитал басню так, как никто, по его мнению, еще не читал.

Впервые выступив как рассказчик, студент был в полном отчаянии.

«Что это было? . . Экзамен? Ужасно, это было ужасно!»

— Не волнуйтесь. Это очень недурно. . . А мысль о такой трактовке басни — просто удача. Я не могу вас обнадеживать, но мне кажется, что на прием в школу вы можете рассчитывать. . .



ного лет прошло с той поры. Папка с «Антигоной» часто открывается бывшим студентом.

На первом чистом листе этого труда четким почерком написаны слова:

«Желаю быть веселым, зорким и смелым, чтобы все Ваши театральные затеи служили силе и красоте благородного труда человеческого.»

На добрую память об одном из многих, кого в театре иногда называют «человеком в шапке-невидимке».



III. ДЕЙСТВУЮЩИЕ ЛИЦА



е успел помреж приколоть к доске объявление, как произошла давка.

В объявлении всего несколько слов:

в 11.30 состоится ЧИТКА НОВОЙ ПЬЕСЫ.

Присутствие всей труппы обязательно.

Приглашаются все работники театра.

Люди атаковали стенку. Всклакивали на стулья, лезли друг другу на спины, толкались, шумели, — помреж едва выбрался.

Каждый старался взглянуть собственными глазами.

— Почему не объявлено, какая пьеса?

— Какое название?

Кто-то сказал:

— Название еще не решено, потому и не объявлено.

Какие роли? Сколько в пьесе мужчин, сколько женщин?

В труппе среди актеров уже гуляли слухи:

— Хороших ролей немного — всего четыре или пять... остальные — маленькие, неинтересные.

Дядя Вася утверждал:

— Иная маленькая роль лучше большой... Это в старое время роли на вес ценились.

Кто-то из молодых пошутил:

— На фунты, что ли?

Дядю Васю зацепило:

— Вот именно, на фунты! Получит актер роль, положит тетрадку на руку и пробует, какой вес. Тяжелая — значит, текста

много. . . Доволен. А легкая — значит, поразговаривать на сцене не придется. Недоволен. Труднее всего хорошо сыграть роль, которая «без ниточки».

— Как это — «без ниточки»? — спросил молодой актер.

— А вот дадут тебе тетрадку в одну-две странички — это будет «роль без ниточки», потому что сшивать ее не требуется. А если тетрадка потолще, ее нужно сшить, чтобы странички не разлетелись. Это будет «роль с ниточкой». Понял?

Молодой актер понял и тут же уверенно заявил:

— Ну, теперь я знаю, какую роль получу в новой пьесе.

Все заинтересовались:

— Какую?

— Без ниточки.

У доски с объявлением разгорелись страсти.

Обсуждался самый интересный вопрос: кто будет занят в новой пьесе и кто какую роль получит?

Было известно только, что в пьесе «8 мужчин, 3 женщины и толпа».

Строили догадки, держали пари, спорили, кричали.

Мимо прошел режиссер.

Почувствовали неловкость — стихли.

Он знал все. Роли уже распределены. Но до читки он ничего не скажет.

Секрет.

Так заведено.

Каждый актер должен быть готов играть ту роль, которую ему поручит режиссер.

Актер на спектакле изменяется с головы до ног. Он может перевоплотиться в кого угодно. Сегодня — злодей, завтра — благородный герой. Актер способен на сверхъестественные превращения. Низенький может стать высоким, молодой — стариком, красивый — уродом, некрасивый красавцем. Бывает и так, что мужчина превращается в женщину, женщина — в мужчину, а человек в животное.

В

идимо, эта пьеса была какая-то необыкновенная. Действительно, никто не знал ее названия. Многие говорили, что, вероятно, можно было бы ее называть по-разному, потому и название пьесы не опубликовано. С другой стороны, никто не знал ничего и о ролях, которыми так интересовались актеры. Ведь в театре надо думать о себе, как об актере.

«Кого же я буду играть в этой пьесе? . . . А может быть, меня и совсем не займут?». Каждый актер невольно думает о себе: зачем же он стал актером, четыре года потратил на то, чтобы

всю жизнь играть разных «действующих лиц» и вдруг — извольте-ка! — не получить роли в столь интересной пьесе, как... эта! Кто-то сказал, что в этой новой пьесе, и очень к тому же интересной, нет ни одной интересной роли.

— Странно... Если нет интересных ролей, то не может быть и пьесы интересной!

А дядя Вася решительно заявлял:

— Не может быть плохих ролей, но могут быть плохие актеры. А у плохого актера и все роли в пьесе, в которой он не занят, и его собственные роли всегда будут плохими!.. Да что говорить, не каждый актер бывает на высоте артистического призвания. Расскажу, к примеру, случай, который когда-то произошел в крупнейшем из наших театров.

Один молодой актер, которому напели всякие «кумушки» и «бабушки», что он крупный «талант», извольте ли видеть, отказался играть роль в одной из пьес известного английского драматурга... Да-да! Представьте себе — отказался. Что делать? Выгнать его надо было из театра, конечно, и дело с концом! Но услышал об этом не кто иной, как знаменитый актер Давыдов. Пришел в дирекцию театров и заявил: «Или он, или я». Потребовал эту роль, от которой мальчишка отказался, и просил обьявить хвастунишке и нахалу, что, дескать, роль его будет играть не кто-нибудь, а сам Давыдов.

Дядя Вася своими глазами видел этот спектакль... .

— И представьте себе, ролишка состояла из двух реплик: «Да-с, сэръ» и «Нет-с, сэръ». И все... Какой же был эффект в зрительном зале, когда великий актер Давыдов на разные глупые слова своего господина отвечал раз двенадцать: «Да-с, сэръ» и «Нет-с, сэръ». Вот смеху-то было! Утверждайте теперь — есть плохие роли или всякая роль хороша, если попадет хорошему актеру.

Великолепный исторический факт, приведенный дядей Васей, не замедлил отозваться на всем характере беседы в ожидании начала читки новой пьесы... .

Дядя Вася, как говорится, вскочил на своего конька.

— Так, значит, все дело в актерском таланте?

Дядя Вася посмотрел на говорившего уголком глаза, хитро подмигнул ему и, как-то особенно размышляя — будто он и сам не понимает, в чем здесь трудность вопроса, — руками как-то развел, — дескать, и сам ничего не может сказать... И вдруг сказал:

— Вот вы говорите — талант... А ведь это слово загадочное, хитрое — в древности имело только то отношение к искусству, что за хорошую актерскую игру деньги хорошие платили древние цари да вельможи... Талант был простой монетой, и ею расплачивались с актером, если он был хорошим мастером своего дела... Талант — это цена актерского умения, то есть уметь

надо играть. Значит, при таланте надо трудиться — и тогда приходит к актеру умение. Вот я и придумал: а что, если наш актерский талант на точные рельсы поставить да не затруднять его всякими «обидами», «сомнениями» и «чудесами»?.. Что есть в природе — пусть у нее и остается. А нам следует больше всего обращаться за помощью к самой природе. Вот уж надежная «старушка», которая никогда не подведет. Я эту природу по-докторски назвал, да ею и пользуюсь... И представьте — помогает!

— Да... как же вы, дядя Вася, природу называете? — раздался вопрос со всех сторон.

Усмехнулся дядя Вася, поежился, как бы от стыдливости, и сказал:

— Я эту природу называю просто — ВИТАМИН ЗТ, то есть ТРУД — ТЕРПЕНИЕ. Ну, а тогда уж и третье придет само собой — ТАЛАНТ.

Все от неожиданности замолкли... .

Веселые, вдохновленные дяди-Васиным «витамином», пошли слушать новую пьесу ее будущие «действующие лица».



ВОТ.

Пять кнопок на медной дощечке.

Трещат звонки.

На столе режиссера зажглось:

НАЧАЛО

Репетиционный зал полон народа. Актеры, художники, монтировщики — почти все работники театра.

За большим столом — автор, режиссер и помреж.

Автор взволнован.

На лице режиссера загадочная улыбка.

Помреж выложил на стол тридцать пять тетрадей — «ролей».

Автор начал.

«Действующие лица» заговорили... .

Автор читал за всех, как будто сам играл свою пьесу.

В диалогах, репликах и ремарках оживали действующие лица — смешные, трогательные, смелые, злые... Происходили события, развертывалось действие пьесы, неожиданно появлялись новые персонажи.

Сцена за сценой, картина за картиной — действие становилось сложнее, напряженнее. Внимание было захвачено.

Актеры вслушивались, старались разобраться в происходящих событиях и мысленно следили за ролями. Каждый думал о том, как бы он сам распределил эти роли, будь он режиссером.

В последней картине развязка. Тревожное настроение.

Короткие сцены... Стремительные темпы... Неожиданный финал — и последняя ремарка автора:

— Занавес.

Конец. Аплодисменты.

Начинается самое интересное.

Все глаза устремлены на режиссера.

Режиссер выдержал паузу, надвинул на лоб тубетейку и, порывшись в кармане, достал список. Медленно развернул, многозначительно взглянул на труппу и торжественно произнес:

— В пьесе заняты... .

Длинный список имен действующих лиц и актерских фамилий. На всех лицах во время чтения списка — напряженное внимание. Для любителей игры в отгадки — полное удовольствие.

— Угадал.

— Не угадал.

— Опять не угадал... .

Роли распределены.

Режиссер свернул список.

Какой-то шутник, оставшийся без роли, спросил:

— А кто будет играть волка?.. Нельзя ли мне?

— Невозможно, — ответил режиссер, — у вас типаж неподходящий.

Все засмеялись и повскакали с мест.

Помреж выдает роли, актеры расписываются в получении.

Сильнее всех волнуется молодая актриса, получившая центральную роль — Сerezки. Самая большая роль... Толстая тетрадка в 59 страниц.

Дядю Васю обступили актеры-комсомольцы.

— Какая у вас роль, дядя Вася? Покажите!

Дядя Вася достал из кармана листочек и помахал им в воздухе.

За тридцать пять лет—четыреста пятьдесят третья по счету... Белогвардейский полковник... «без ниточки».

— Роль-то, братцы мои, «без ниточки», а приклад-то к ней большой... Это вам не «профессор-хирург» в простом белом халате да в очках из сусального золота. Один костюм белогвардейского полковника будет стоить побольше, чем все ваши пять кубов: бурка и папаха из белой каракульчи, шашка, отделанная серебром, кавказские сапоги... Словом, вот сколько эта роль стоит. И сыграть-то ее не так уж просто... Одна полковничья мазурка, которую я буду танцевать в тот вечер, когда красноармейцы его гарнизон расколошмятят, сто раз меня в пот вгонит. Эту сцену надо так сыграть, чтобы все его полковничье величие, как осенний лист, ссыпалось под натиском красных партизан... .

Актеры-комсомольцы вспомнили, как дядя Вася роботал над ролью профессора-хирурга, не пустившего фашистского полицейского к раненому коммунисту. Профессор был одет просто —

в незамысловатый коричневый костюм, золотые очки. Вот именно, золотые очки — они особенно интересовали актера. То он их наденет, то снимет, то как-то особенно на кончик носа нацепит, посмотрит поверх стекол вдаль, а потом снова на переносицу подтянет; через стекла рассматривает ближние предметы. Была и еще в той роли у дяди Васи одна часть одежды — белый иссиня-чистый, с поясом халат — такой, какие носят только хирурги, и появляются они в таких халатах только в операционных, куда никого посторонних не пускают. Наш дядя Вася ко всякой мелочи, к каждому предмету присматривался через эти очки. Даже смешным это могло показаться и невероятным. Но не мог актер, как бы это ни казалось странным, не пробовать, не думать, не искать особенных средств и приспособлений к тем поступкам, которые сами собой никогда не возникнут, если актер не постарается подумать, поискать, попробовать всякие средства и приспособления к новой роли. . . Дядя Вася чувствовал себя хирургом в белоснежном халате и в золотых очках. Актер должен многому и долго учиться, чтобы уметь работать над ролью, уметь находить для себя опорные предметы, жесты, привычки. . . А как работали его «профессорские руки», какие точные движения. . . Недаром он не раз ходил к замечательному хирургу Джанелидзе, чтобы понять всю тайну движения его изумительных рук. . .

Есть такое выражение — входить в роль.

Оно приобретает специальное значение в искусстве профессионального актера, когда он ищет путь к «сценическому человеку», чтобы стать действующим лицом в спектакле.

Это очень сложный актерский процесс. Актер как бы настраивает самого себя, как музыкант настраивает свою скрипку. Подготовить себя к роли — значит, прежде всего, привести в творческую готовность свой телесный аппарат, а также свои чувства и мысли.

Войти в роль актер может только телесным путем. Выполняя те или иные действия, актер постепенно начинает жить в роли, например, присматриваться, прислушиваться, то есть все точнее, совершеннее выполнять те самые действия, которые и образуют его жизнь в роли. Он начинает наиболее совершенно и точно действовать, а это значит — жить, или переживать, роль. Чем точнее выполняет актер «действие», тем глубже и точнее переживание того или иного человеческого поступка — поведения. Так именно и готовился дядя Вася к этому сложному и трудному процессу — в самых простых действиях, в поступках постепенно воспитывая в самом себе действующее лицо.

А вот если бы можно было подслушать ход внутренних мыслей и намерений дяди Васи, проследить, на что он направляет свое внимание, что его беспокоит, мы, вероятно, многое узнали

бы, и вся его внутренняя устремленность открылась бы перед нами совершенно ясно и точно.

Прежде всего, дядя Вася — если он действительно хочет быть на сцене «настоящим хирургом» — должен соблюдать главнейший закон медицины — чистоту.

Руки хирурга должны быть начисто вымыты. Дядя Вася ясно видит перед собой умывальник и как он, профессор, будет мыть руки.

Дядя Вася не просто вспоминает об этом, сидя молча у себя в кабинете. Ему, как отличному артисту, необходимо, чтобы его собственные руки ощущали всю ответственность за чистоту операционного процесса. Актер готовит себя к операции, он идет к умывальнику. Он долго моет свои руки. Высоко держит их и медленно направляется в «послеоперационную палату», то есть на сцену.

В его воображении протекает весь операционный процесс. «Профессор» мысленно провел весь воображаемый операционный процесс и теперь подготовился к выходу на сцену, где только что оперированный им больной оставался некоторое время один. Смотрите. . . смотрите, как профессор медленно приближается к кровати оперированного больного, смотрит на него сквозь золотые очки. . . Этот путь к больному проходит через целую строго построенную зримую фразу, или, как это называют актеры, точно разработанный движением тела внутренний монолог.

Дядя Вася уже давно играл эту роль, привык к ней, очень ее любил, ему в этой роли все ясно. . . Теперь полковник, новые поиски, нужны новые прототипы и новые привычки и движения.



Начались ежедневные репетиции. День за днем помреж вел запись.

Читка пьесы по ролям. Выверяли текст. Говорили о гражданской войне. Многие актеры сами были на фронте и делились с товарищами своими воспоминаниями.

В блокноте помрежа записано: «Организовать для занятых в пьесе экскурсию в Музей Революции».

«Сережка», получив роль, начал тренироваться. Дома ходил в мужском костюме. Все свободное время занимался акробатикой — учился ходить на руках, делать колесо и на лонжах «крутил сальто».

«Сережка» с каждым днем все больше и больше походил на мальчишку. Угловатые движения. . . Грубый голос. . . Взгляд исподлобья. . . Прихрамывает на левую ногу и, когда сильно волнуется, начинает немного заикаться.



т ударов летели искры, зубрилась и лязгала сталь, клинки скрещивались и отбивали друг друга.

Удары метили по голове, по груди, по ногам и отражались ловким поворотом шашки. Маленький человек с седыми висками следил за боем.

Бойцы наскакивали друг на друга, как разъяренные враги. С криками и ругательствами они дрались «на смерть».

— Двойным шагом вперед, клинком вниз удар по правому боку противника!

Шашки встретились. Удар. . . другой. . . третий. . .

— Кругом, мимо левого плеча по голове. . . Р-раз!

Противник отскочил.

Промах.

— Стоп! Ха-а-рошо! Конец первой «фразы». Отдохните и повторим сначала.

Все актеры сходились смотреть на бой. Василий Сергеевич — знаменитый мастер фехтования.

Фейхтмейстер записывал в тетрадку для памяти каждую «фразу» — каждый удар и каждую защиту.

Бой на шашках должен быть разработан во всех подробностях. Малейшая забывчивость или неосторожность, потеря ритма и темпа — и шашка ударит по голове, по руке, по лицу. Каждую «фразу» репетируют много раз. «Удар» и «промах» точно установлены.

Театральный бой — умелый обман. За хороший бой на сцене зрительный зал заплатит дружными аплодисментами. Актеры это знают.

— Бой должен пройти «с треском», — говорит фейхтмейстер.

Отдых кончился.

— Начнем!

«Враги» приняли положение; шашки клинком вперед на согнутом локте.

— Приступ к бою. . . Раз-два!

Противник готов.

Шашки скрестились, и снова закипела драка.



транные люди бродят по коридору. Появись они в таком виде на улице — все показывали бы на них пальцем.

Вот человек в каком-то синем халате; на голове у него черная рваная шляпа, шея обвязана цветной тряпкой, на глазах черные очки. Он ходит съежившись, как будто от холода, и разговаривает

сдавленным голосом, подражая в интонациях и движениях уличному бродяге.

А вот другой. . . меховая казачья папаха, за плечами грязный мешок, в руках деревянное ружье, а на ногах новенькие желтые полуботинки. И рядом с ним «матрос Егорка» — флотская бескозырка, полосатая майка, брюки клеш, на ногах лапти. Сильный, мускулистый, веселый парень.

Еще один. . . Человек в рваных стоптанных сапогах натянул на себя с чужого плеча тужурку с офицерскими золотыми погонами, подвязал щеку красным платком, а на голову нацепил старую кепку.

Соломенные шляпы, меховые бурки, валенки, лапти и мятые котелки — всякое старье из костюмерного склада.

Актеры нарядились для работы. Костюм помогает играть.

Звонок к началу.

Сорок пятая репетиция. III действие, 2-я картина. «Бандиты в деревне». Массовая сцена. Занято 25 человек.

Посреди репетиционного зала наставлены скамейки, табуретки, стулья, столы.

Два стула — «крыльцо дома», две скамейки в глубине — «забор»; между скамейками проход — «ворота». По бокам справа и слева плотным рядом поставлены стулья. На полу, на столе лежат разные предметы: мешки, веревки, тюк в рогоже, сундук, ружья, бутылки, тарелки и несколько жестяных кружек для питья. Это — реквизит, то есть вещи, которые выдаются актерам и необходимы им для игры по ходу действия.

По свистку режиссера актеры приготовились. Кто-то вскочил на табуретку, другие улеглись на пол, некоторые уселись за стол.

Помреж махнул рукой — все, как один человек, набрав дыхание, гаркнули хором с гиканием, с присвистом:

Эх, душка, мой миленький казак. . .

«Казак в папахе» и «человек с золотыми погонами» плясали вприсядку, «бродяга» с черными очками меланхолично хлопал в ладоши, а «матрос Егорка» в такт песне перекидывался с ног на руки и ловко кружился двойным пируэтом, как балерина.

Гармошка, пение, громкий смех и дикие выкрики подгулявшей банды.

Вдруг помреж забарабанил ладонями по деревянному сиденью стула. Это затрещал пулемет.

Толпа вздрогнула, на несколько секунд замерла, потом все заволновались и бросились бежать. «Казак» выскочил за «ворота», «бродяга» прижался в испуге к «забору», другие схватили ружья, а «матрос Егорка» присел на корточки возле

АНТРАКТ	Т
СПЕКТАКЛЬ	И
РЕПЕТИЦИЯ	Ш
	Е



перевернутого на спинку стула и стал обращаться с ним, как с пулеметом.

На сцене двадцать пять человек. Все говорили и выкрикивали собственные слова. У каждого есть своя «роль без ниточки». Кричали на сцене, кричали за сценой. Люди махали руками, потрясали в воздухе ружьями.

Все покрывал тарахтящий пулемет. И в тот самый момент, когда громадного роста человек с револьвером в руке и за ним вооруженные люди выбежали на сцену, раздался дробный и пронзительный свисток режиссера.

Толпа остановилась, затихла. . . Все головы повернулись.

— Мазня! — кричал режиссер. — Не слышу слов. Никакого рисунка. . . Базар, а не театр. . . Перепутаны все мизансцены. . .

Режиссер врзался в толпу, каждому указал место, разбил всех на группы, сказал, когда и какая группа должна вступить, и, наконец, заставил актеров проговорить всю сцену от начала до конца, стоя на месте.

Проговаривая слова, устанавливали точный порядок реплик и мизансцен.

Свисток!

Толпа приготовилась.

Режиссер вскочил на стул. Он должен видеть всех.

Свисток — толпа зажила.

Как дирижер — оркестром, режиссер управлял актерской толпой.

— Иванов, держитесь правой стороны. . . Егорка, шире движения! Не загораживайте «ворот». . . Быстрее темп. . . темп!

Пение, пляска, гармонь, хохот, пулемет, крики и выход красных партизан.

— Хорошо! — кричит режиссер. — Правильно! Стоп!

Опять свисток.

— Все сначала!

Повторяют в третий раз, чтобы закрепить найденную мизансцену окончательно.

Актеры устали. Режиссер весело их похваливал. Присели отдохнуть, и начался разбор каждого движения. У него, у режиссера, на конверте от какого-то письма записано много. Он внимательно следил за всеми, и каждому у него есть что сказать.

Актер, изображавший бродягу, был очень огорчен. Ему так нравилось то, что он делал на сцене. Но режиссер решительно запретил ему так играть.

— Играете совсем на другой мотив. Подумайте, кого вы играете, батенька? Белобандита? А на вас посмотришь — и белобандита жалко становится. Этак нельзя.

До премьеры оставалось пятнадцать репетиций. Выпущена афиша. Следующая репетиция переносится на большую сцену.



Режиссер заявил:

— К четырнадцатому августа должны быть готовы станки. Сегодня перед вечерним спектаклем надо устроить монтажное совещание.

Помреж записал в блокнот: «12/VIII. К четырнадцатому приготовить станки».

Актеры ждали генеральной репетиции. Их тянуло на сцену, хотелось поскорее надеть костюмы, загримироваться, играть перед зрителями.

Грим, костюм, свет рампы и полный зрительный зал завершат то, на что потрачено шестьдесят репетиций.

Премьера волновала всех. . . Только один актер ни разу еще не появлялся на общих репетициях.

Никто его не видел. Изредка за него «играл» помреж. Говорили, что он репетировал где-то на стороне и работал с другим режиссером.

Режиссер вынул из портфеля письмо, заглянул в него и нажал телефонную кнопку.

— Четыре-ноль два-тринадцать. . . Собачий питомник Уголовного розыска? Попросите к телефону егеря, товарища Аюпова. . . Я подожду. — Режиссер взглянул на часы — он торопился: в мастерской его ждал художник. На лице появилась улыбка: — Да, да, я слушаю. Товарищ Аюпов? Ну, как Искра? Готова? Завтра приведите ее на репетицию. . . Не беспокойтесь, так ее загримируем, что будет похожа на настоящего волка.



IV. ИСТОРИЯ ОДНОГО СТАНКА



художник развернул перед режиссером чертежи и эскизы.

— Общая установка для всех действий одинакова. Внутренний вид первой картины путем перемещения пяти кубов А и Б, В, Г и Д — смотрите чертеж — превращается в «комнату». — Художник вытащил из свертка несколько кубиков и поставил их в ряд. — Смотрите! Этот — А, этот — Б. Мы перемещаем их одновременно несколько вперед. В и Г таким же способом передвигаются влево, Д остается стоять на месте.

— Погодите, — прервал режиссер, — технически все это у вас остроумно, а вот где происходит действие, зритель не поймет. Место действия должно быть обозначено точно! Для всех понятно. Дальше.

Художник задумался.

— Третья картина второго действия кончается словами. . . — Художник стал искать экземпляр пьесы.

— «Вы убили его», — подсказал режиссер.

— Совершенно верно. «Вы убили его» — и на сцене темнота, боковые кубы поворачиваются назад, а центральные выкатываются вперед, и мы получаем декорацию следующей картины. При этом все предметы появляются механически и так же быстро исчезают.

— А смету, деньги, вы не учли? — спрашивает режиссер.

— Приблизительная смета. . . вот, — художник вытащил из

кармана записку, — около трех тысяч рублей. Это без костюмов.

— Больше двух тысяч ни копейки. Надо уложиться. Иначе мы вылезем из бюджета. Мы не должны нарушать финансовую дисциплину.



о всему зданию затрещали звонки, оповещающие: «Начало».

На столе режиссера загорелся электрический сигнал: начало!

Помреж пробегает глазами старую запись: «Ослу задние ноги короче» — заказано; «слону в хобот проволоку» — не сделано; «художникам — раскрасить брюки» — не успел.

Репетиция начинается.

Помреж опустил кнопки сигналов и спешно записал на новой страничке блокнота: *«Герману костыль...»*

Проверить правый софит, там плохо горит одна лампа. Во время спектакля может подвести.

Фотосъемка — пятнадцатое, вечер...»

Действие в спектакле происходит утром и днем, вечером и ночью. В сторожке лесника и у горного водопада.

На палубе крейсера и в канцелярии полевого штаба.

В черкесском ауле и на городской площади.

В горах, лесах, на вокзале, в пещере.

Красноармейцы, белогвардейцы, черкесы, матросы, рабочие и конные казаки. . . 35 действующих лиц, и среди них — один живой волк.

3 действия и 15 картин.

Так написал автор. Пьеса принята, и театр должен поставить спектакль.

Художнику заказано оформление — декорации сложные.

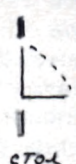
Он почти наизусть знает всю пьесу. Несколько раз делал наброски, советовался с режиссером, ходил на репетиции, присматривался к актерам, соображал, рассчитывал, вычерчивал. Монтировочная часть ждала эскизов — без них нельзя приступить к изготовлению декораций.

Репетиции шли полным ходом. Режиссер работал с актерами каждый день с десяти часов утра и торопил художника, у которого дела шли туго.

Всего несколько эскизов было сделано.

Но эскизы на бумаге — половина дела.

А как палубу корабля превратить в комнату, комнату — в лес, лес перестроить в одну минуту на вокзал, а «сторожку» лесника преобразить в водопад.



Куб С



фасады



вид сбоку

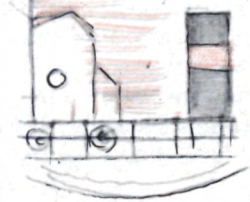


планы

картина II
"в ачле"



картина IV
"на корабле"

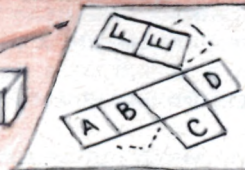
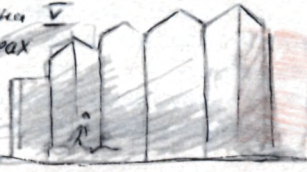


эскизы
костюмов
к пьесе



"Сержка"

картина V
"в горах"



Пятнадцать картин — шестнадцать перестановок декораций. Да еще первые эскизы неудачны.

Режиссер забраковал их:

— На антракты по десять минут. Три антракта — тридцать. Одиннадцать картин на перестановку возьмут не меньше пятидесяти пяти. Итого — полтора часа на одни только перестановки декораций и антракты. Спектакль должен идти не больше трех с половиной часов. Значит, «чистого хода» всего два часа. Невозможно, за два часа не успеть сыграть пьесу.

Надо все делать сначала, по-новому.

Художник бросил рисовать эскизы. Он зарылся в «кубики» и на широкой доске, разграфленной квадратами, складывал и раскладывал разные сооружения, пробуя всевозможные комбинации.

Чем больше кубиков он брал, тем сложнее получались постройки.

Художник постепенно стал уменьшать количество кубиков: двадцать кубиков — пятнадцать — десять... Чем меньше кубиков, тем труднее найти пятнадцать различных комбинаций.

Художник не останавливался перед трудностью задачи. Задача казалась решенной при помощи семи.

Пятнадцать картин довольно легко и быстро перестраивались одна из другой.

У художника вырос проект.

Для всех картин будет один и тот же станок — театральная декорация из семи больших кубов. Кубы разной высоты. Поставленные в ряд, они дадут впечатление гор.

Художник вспомнил слова режиссера: «Декорация на сцене — это не картина с натуры. Она должна прежде всего помогать игре актера.

В театре важны не скалы, по которым карабкается человек, а человек, который карабкается по скалам. Декорация должна быть проста, понятна и удобна для игры актера. В ней не должно быть ничего лишнего».

Художник выбрал семь кубиков разной высоты и склеил их вместе по продольным ребрам так, что они складывались «гармошкой».

Вместо эскиза декораций — деревянная складная игрушка; деревянная модель станка, рабочий макет.

На сцене будут стоять семь громадных кубов.

Но как они превратятся в корабль, в комнату, в дом?

Как взобраться на самый большой куб, высота которого будет около шести метров?

Художник торжествовал. Он придумал интереснейший театральный трюк — семь прямых высоких кубов будут «магически» превращаться в пятнадцать разных «картин».

Художнику срочно требовалась помощь инженера.
В театре он всегда имеется. Театральный инженер — заведующий монтировочной частью.



Театральные мастерские — как фабричные цеха. У каждой своя специальность, все вместе делают монтировку — оформление спектакля.

Поэтому мастерские и называются монтировочной частью.

Декорации, костюмы, бутафория, якобы настоящие вещи; свет.

Заведующий монтировочной частью, он же и главный конструктор, — начальник над всеми работами.

Его комната — как проектное бюро на заводе.

Сюда приносят эскизы. По эскизам здесь делают рабочие чертежи. По чертежам вычисляется строительный материал, стоимость декораций, костюмов, словом — полная смета постановки.

Быстрота и экономия. Ничего лишнего.

Циркуль и метр... Чертеж и линейка... Цифры и точный расчет.

Художник объяснял свой проект режиссеру и заведующему монтировочной частью:

— Стенки кубов механически отскакивают... Появляются окно, дверь, диван, письменный стол. Кубы располагаются под углом. В темноте все предметы втягиваются внутрь, стенки захлопываются. Кубы сдвигаются. Из центрального выскакивает лестница... Стенки переворачиваются на вертикальных осях... Дается свет... Палуба корабля — белые стены... спасательные круги — нарисованы.

Режиссер внимательно следил.

Проект художника ему нравился.

Но монтировщик словам не верил — он проверял размеры. И цифры смутили всех.

Началось с того, что левый борт корабля оказался на полтора метра шире правого, а канцелярия штаба могла развернуться только наполовину.

Монтировщик доказал это с циркулем в руках.

Художник утверждал, что если убрать эти полтора метра ширины у левого борта, то сократится игровая площадь, необходимая для действия.

Наконец монтировщик готовил самое страшное разочарование для художника:

— Станок из семи громадных кубов будет малоподвижен, потребует большой рабочей силы и сложных технических приспособлений.

Рабочий макет осматривался со всех сторон.

Семь маленьких деревянных кубиков переходили из рук в руки и были предметом горячего обсуждения. Они таили в себе заманчивые, но и столь же неопределенные возможности.

Что делать?

Жалко было отказаться от интересного проекта, но проект был действительно очень сложен.

Старались найти выход.

И режиссера осенила мысль:

— А что, если взять не семь кубов, а меньше?

Карандаш, линейка и циркуль — новые комбинации, чертежи и расчеты.

Еще на два кубика удалось сократить.

Режиссер был прав. Все можно сделать гораздо легче!

Задача решалась при помощи пяти кубов!



ять кубов в работе. Высокое помещение завалено стройматериалами.

Два плотника распиливают доски. На трех верстаках стругаются и обделываются рейки.

Из реек составляются рамы, из гладких досок сколачиваются щиты.

Старший плотник, заглядывая в чертеж, выверял по масштабу готовые поделки.

Рабочий чертеж — как справочный листок. На чертеже обозначены размеры всех декораций. Для каждой части декорации имеется отдельный чертеж.

Посреди мастерской двое рабочих заканчивают высокую раму. Три такие рамы уже готовы и стоят у стены.

Заведующий монтировочной частью обдумывает сложный чертеж. Большой лист бумаги приколот к чертежному столу. . . Перед глазами — эскизы художника. Конструктор часто обращается к техническим справочникам и логарифмической линейке. Он вычисляет, чертит, стирает резинкой, обводит чертеж разноцветными карандашами.

Получилась занимательная и довольно запутанная схема.

Конструктор изобретал. . .

Он уже придумал, как мгновенно будут появляться из кубов окно, стол и диван. Письменный стол будет выбрасываться вместе с окном. Дверь и крыльцо сделать нетрудно. Сложнее всего было изобрести стенки с лестницами — ступеньками. Для этого внутри куба необходимо сделать механическое приспособление.

У конструктора уже готовая модель — маленькая игрушечная лесенка, ступеньки которой при нажатии небольшого штифтика быстро откидываются и снова поднимаются, образуя гладкую дощечку.

Это — макет лестницы, по которому будут сделаны ступеньки в стене.

Изобретатель был доволен своей выдумкой. Носил макет в кармане и каждому при встрече показывал его, как фокус.

Все в театре уже знали «лесенку монтировщика», а плотник Козлов, по обыкновению, острил:

— Вам бы ее для пожарных целей употребить, Андрей Евгеньевич, премию выдали бы.

Монтировщик действительно собирался взять патент на оригинальную конструкцию механической лестницы. Остановка была только за точным расчетом, который приближался к концу.

Плотник Козлов прервал вычисления:

— Режиссерская, четыре куба готовы. Пятый к завтрашней репетиции не выйдет.

Помреж в отчаянии. Монтировщик объяснил:

— Он самый маленький. . . Немного выше трех метров.

Помреж настаивал. Монтировщик дал совет:

— Можно два стола один на другой поставить или что-нибудь другое подберем. . . Пока дадим лестницу из другого спектакля.

Помреж успокоился. Завтра с 12 часов он переведет репетицию на сцену.

Кубы были нужны для репетиции. До сих пор актеры работали в репетиционном зале на гладком полу. Чем дальше, тем труднее было репетировать.

Казакам необходимо привыкнуть к скалам. Черкесам и красноармейцам надо прятаться в пещерах. И вообще все действующие лица должны заранее освоиться со станками. До премьеры оставалось несколько недель. Пора уже было перенести репетиции на сцену.

Режиссер торопил, и есть постановление производственного совещания закончить монтировку к двенадцатому. Вот почему беспокоился помреж.

В мастерской стояли четыре высоких куба без стенок, все по росту — один выше другого на семьдесят пять сантиметров.

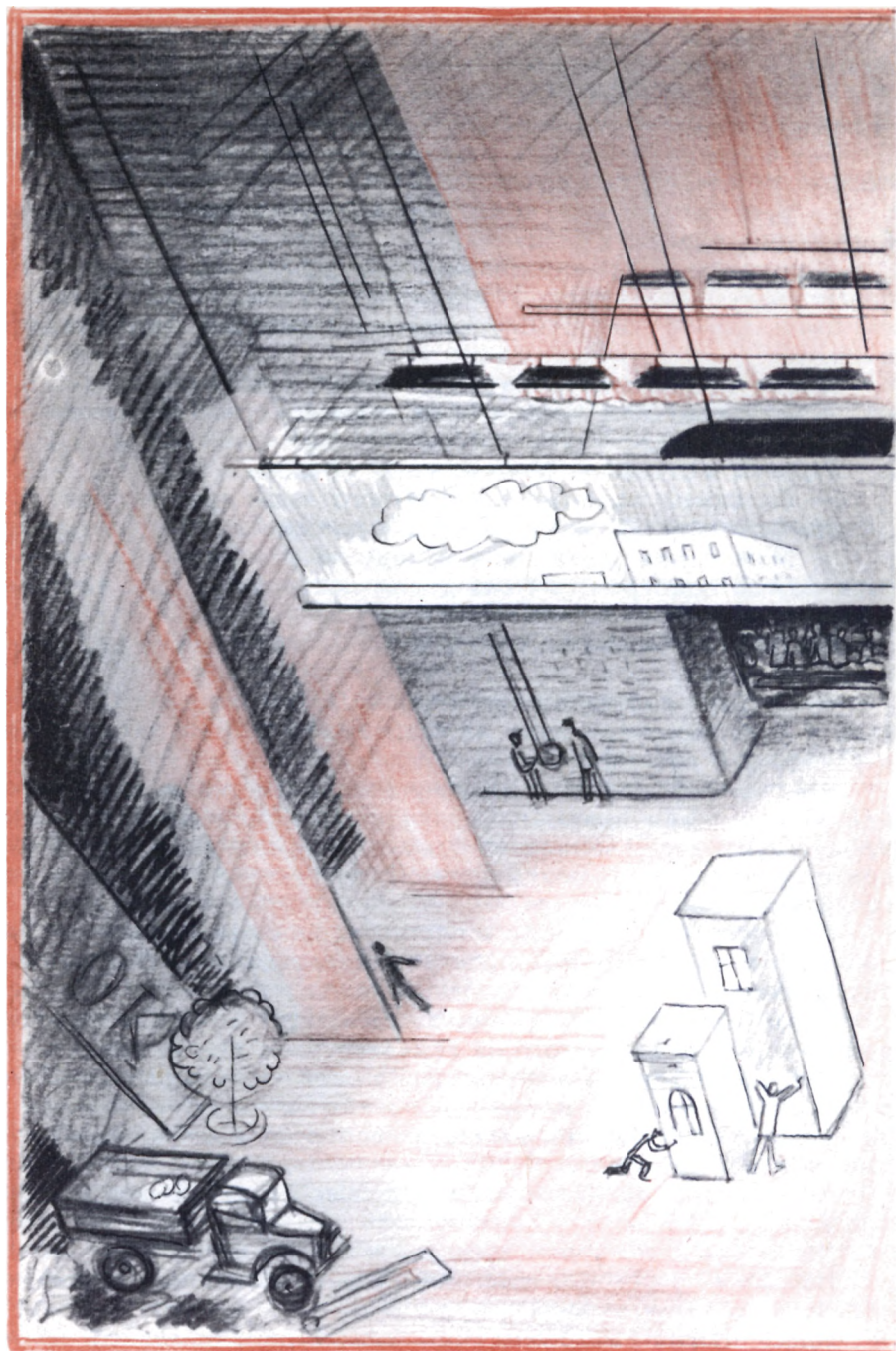
Четыре плотника вошли каждый в свой куб. Уперлись ногами в пол, руками налегли на рамы — поехали кубы по мастерской в разные стороны. От всех отставал неповоротливый высокий куб высотой в шесть метров.

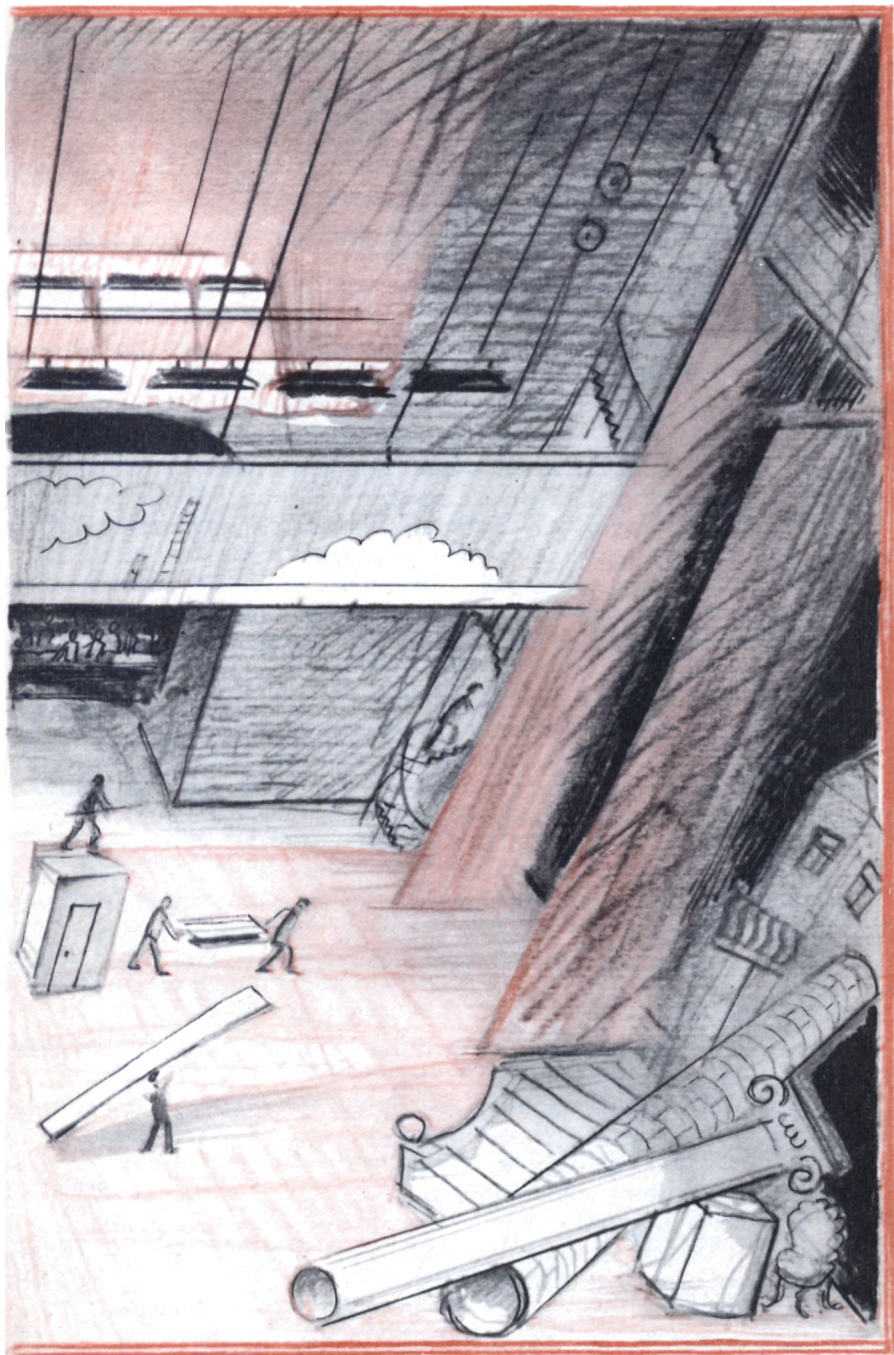
Конструктор осмотрел ролики у каждого куба — все было в порядке.

Четырнадцатого утром кубы стояли уже на сцене.

Неуютный огромный полутемный зал. Окон нет. Потолка не видно.

Здесь можно выстроить пятиэтажный дом, поместить волжский пароход или большой дирижабль.





Пахнет клеем и краской. Кое-где неубранные декорации и самые неожиданные предметы: золоченая мебель и матерчатые деревья, картонные вазы с фруктами и фабричная труба, деревянная, под мрамор раскрашенная лестница и настоящий автомобиль.

Кругом — голые стены.

Над головой болтаются веревки и блоки, до самого пола свешиваются сукна, а в воздухе на длинных деревянных брусках намотаны холсты.

В одном углу снизу вверх идет железная винтовая лестница.

Там, наверху, под потолком, решетчатый железный настил с колесами, крюками и болтами. Это — колосники. С колосников спускаются канаты. К канатам прикреплены деревянные брусья, и к ним — холсты, сукна и декорации. Вот висит дремучий лес. Вот — улица с уходящими вдаль домами, а вот — просто голубое небо с кудрявыми облачками. . .

На таких же брусках укреплены софиты — железные длинные коробки с электрическими лампочками. Это — верхний свет. Два, три, четыре ряда софитов. Лампочки красные, синие, желтые. . . Их много. От них светло, как в солнечный день.

Сцена громадна. На ней могло бы поместиться до тысячи человек.

Четыре куба стоят посредине.

Рабочие спешно готовят сцену к репетиции.

Одна стена огромного помещения закрыта сукном. Сбоку — большое железное колесо с ручкой, а от него двойным ходом тянется вверх толстый железный трос.

Машинист командует:

— Давай занавес!

Колесо с ручкой завертелось — медленно и тяжело поднялось сукно.

«Стена» исчезла. Открылась четырехугольная темная пустота.

— Давай рампу!

Ярким поясом вспыхнул край пола перед сценой, электрические лампочки ослепили глаза.

И вдруг в темноте заговорили люди. Голоса приближались к сцене. В свете ramпы мелькнули лица.

Первым появился помреж.

Вскочил на сцену, командовал:

— Опустить задник!

Плавно и тихо с колосников спустился большой серый холст.

Сцена уменьшилась наполовину.

Снова команда:

— Давай зал!

Свет. Прямо перед сценой зрительный зал. Ряды партера,

ярусы лож... Толпа актеров. Говор и смех. Пришли репетировать на станках. Стояли в проходах, сидели в креслах, шумно обсуждая только что прослушанную лекцию по истории гражданской войны на Кавказе. Для того чтобы хорошо играть пьесу, актеры должны много знать. Поэтому они и в театре продолжают учиться.

Кое-кто уже появился на сцене, а трое взобрались на кубы и пробовали ходить по ним, прыгать и карабкаться, как по скалам.

Мужчины и женщины в одинаковых тренировочных костюмах. В руках тетрадки. Повторяли слова, припоминали роли... У самой рампы, на авансцене, один из актеров перебирал струны гитары и вполголоса напевал. Одну и ту же фразу повторял много раз. Прислушивался к голосу.

Каждое слово звонко неслось в зрительный зал.

Режиссер, монтировщик и помреж испытывали станки. Плотники помогали. Переставляли, вертели — установили как надо. Пятого куба нет, вместо него — высокий стол и на нем табуретка.



удет репетироваться третья картина второго акта: дорога в горах у водопада.

Помреж подает актеру ружье.

— Заряжено... Стрелять надо в сторону от цели на метр, на два... А то обожжет...

Свисток... Сигнал режиссера — все разом стихло.

К началу! Актеры заняли места. Плотники влезли в кубы. Репетиция на станках началась.

— Казаки, назад! — кричит режиссер. — Рано вылезли! Дайте старику подняться выше... на крайний куб... Ждите его слов, его слова — для вас реплика на выход.

Все повторяется сначала.

Плотники в кубах ждут. Монтировщик им объяснил, когда и что делать.

— Стой! — кричат казаки.

— Не зевай, — шепчет плотник Козлов соседу.

Выстрел...

Реплика старика: «Вы убили его». Свисток. Перестановка на комнату.

Плотники налегли. Три куба пошли, завертелись. Четвертый двинулся и остановился на месте. Плотник Козлов нажал — что-то треснуло, куб покачнулся и сел набок.

— Стой! — закричал монтировщик и бросился на сцену. Режиссер — за ним. Подоспели плотники. Общими усилиями поставили куб на место.

Случилось то, чего никто не ожидал, — ролики не выдержали тяжести.

Репетиция была прервана. Все говорили о кубах.

— А вдруг на спектакле кубы не пойдут?

— Скандал.

Дядя Вася, старый актер, волновался меньше других.

— Пойти-то они пойдут, — рассудительно говорил он, — а только непонятно, для кого они тут ходят.

Один из молодых актеров — он играл казака — удивился:

— Как для кого ходят?!

— Да так... Ни на что это не похоже. Разве это... горы?

Никто же из зрителей не поверит.

Дядя Вася никак не мог привыкнуть к театральным новшествам.

— Нет, по-моему, уж если нужны горы, так проще их нарисовать. Да и похоже будет больше. Если дом требуется — так рисуй дом. Сад — так сад. Все по-настоящему.

Молодой «казак» не выдержал.

— Действительно, все по-настоящему... Подошел актер к декорациям, прислонился плечом к «горе» или к «стене», а она вся трясется... Или — стоит лестница, а ходить нельзя, потому что нарисована на холсте. Брось, дядя Вася. Ты оттого сердисься, что по кубам с большой рукой ходить боишься...

Свисток помрежа остановил разговор.

Репетиция продолжалась.



а столе режиссера затрещал телефон. Звонили из редакции газеты.

Режиссер слушал.

— Дайте, пожалуйста, не позже завтрашнего дня статью или заметку о готовящейся у вас постановке. Мы отводим для вас пятьдесят строк. Статья пойдет за вашей подписью, как постановщика.

— Будет сделано.

Режиссер позвонил в монтировочную часть:

— Пора назначить монтировочную репетицию. Хорошо было бы послезавтра с утра. Репетицию с актерами в этот день я могу отменить. Времени осталось мало.

Монтировщик был несколько смущен: еще не все было готово. Он даже побаивался, как бы не было провала.

Станок был готов. Кубы снова испытывались в сборочной мастерской.

По свистку монтировщика кубы преобразались: из одного выскакивали окно и стол, из другого — дверь, из третьего — диван, две стенки почти бесшумно превращались в

ступеньки лестницы, по которым легко можно было взбираться на самый верх.

Все это происходило мгновенно — открывалось, выскакивало, убиралось.

И кубы снова превращались в высокие и гладкие деревянные ящики.

Но когда по команде все кубы одновременно должны были двинуться и построиться так, как это было показано на эскизах художника, — произошла настоящая сутолока. Кубы пошли, как слепые без поводыря. Они наталкивались друг на друга, стукались, трещали, беспомощно кружились по мастерской, и ни один из них не мог найти своего места.

Монтировщик ломал голову — как быть?

Нужно что-то изобрести.

Изобрел помощник конструктора Певцов.

Он придумал угломеры... На чертежах, которые висели внутри каждого куба, было показано, под каким углом каждый куб должен стоять по отношению к другому кубу.

Певцов прикрепил к внутренней стенке каждого куба узенькую длинную бумажку, протянул через все кубы бечевку, в каждом кубе от нее опустил кончик с маленьким грузом — как раз против узенькой бумажки — и стал пробовать.

Все заинтересовались опытом и начали помогать, а Певцов руководил.

Пятнадцать картин — пятнадцать перестановок. Пятнадцать раз устанавливались кубы по-разному, как было обозначено на чертежах и эскизах.

Пятнадцать раз после каждой перестановки Певцов влезал поочередно во все кубы и отмечал на бумажной полосе уровень, на котором остановился груз.

Пятнадцать отметок на узенькой полоске, против каждой отметки — номер перестановок и название картины.

Козлов недоверчиво улыбался.

— Что-то мудришь ты... По твоим заметкам как раз лбами стукаться будем. Вот и будут тебе заметки.

Певцов отметил последнюю перестановку.

— Полежай вовнутрь. Проверим... Смотрите на груз и двигайте кубы до первой черточки на бумажке. По свистку двигайте дальше, и на следующей отметке — стоп. Поняли?

Плотники заняли места. Кубы закрылись.

Монтировщик приготовился командовать.

Свисток! Кубы пошли — станок выровнялся в линию.

Свисток! Кубы развернулись и стали на первую картину.

Свисток! Кубы свернулись — комната.

И так все пятнадцать картин.

Станок начал действовать так, как нужно.

Певцов победил. Это было смело, ново, удобно.



Миша Ракитин заполнил «требовательный» листок, сдал его театральному завхозу и в тот же день получил все необходимые материалы.

Главные орудия производства имелись в мастерской: острый перочинный нож, циркуль, масштабная линейка, акварельные краски и кисточки.

Новое задание — десятый макет, который Миша Ракитин выполняет для театрального музея.

Станок из пяти кубов в развернутом виде, как он должен стоять во 2-й картине 3-го действия.

Канцелярия военного штаба. . . Полная обстановка. Окно открывается. На столе — телефон, письменный прибор, пепельница и папки с деловыми бумагами.

Точные размеры сцены — Миша их знает наизусть.

Эскизы художника и рабочие чертежи — всегда под рукой.

Стол и большая гладкая доска для работы — в макетной комнате у окна.

Расчертить по масштабу, вырезать, раскрасить и склеить, как показано на эскизе.

Миша Ракитин еще мальчиком стал работать в декорационной мастерской; потом он поступил в художественный техникум и теперь его кончает.

Он хорошо знает геометрию и черчение, хорошо пишет красками, но главное — он так аккуратно работает, что может сделать из бумаги самый маленький в мире поезд: паровоз и 12 вагонов, которые помещаются в спичечной коробке.

Миша Ракитин возился над этим макетом около двух недель. Его макеты лучшие в городе. Он завален работой.

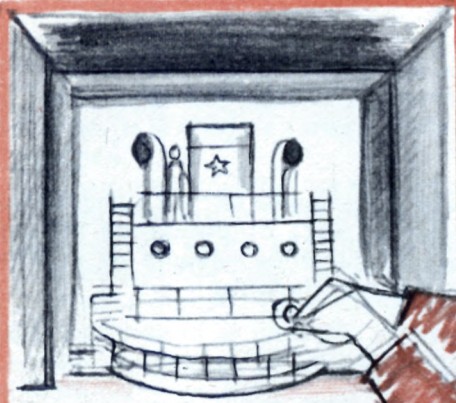
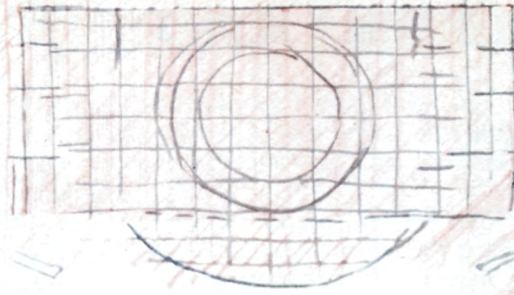
Новый макет Миши Ракитина задуман с фокусом. Макет будет электрифицирован.

Миша Ракитин хочет смастерить такой макет, чтобы под стеклянным футляром пять кубиков передвигались, как на сцене, и превращались в пятнадцать разных картин.

Он приколот к доске большой лист плотной бумаги. Очистил карандаш. Разложил перед собою эскизы художника. Взял пять маленьких склеенных кубиков — первый рабочий макет — и стал думать: «Как все это сделать?»



ПЛАН СЦЕНЫ



V. О МЕРТВОМ ВОЛКЕ, ЧЕТЫРЕХ ЛАМПОЧКАХ И ДРУГИХ ОБЫКНОВЕННЫХ ВЕЩАХ



гор Иванович оторвал вчерашний листок календаря, нацепил на самый кончик носа старомодное пенсне и, облизнув нижней губой порыжевшие от курева седые усы, на новом листке прочитал:

*«Для памяти
Большую змею набить ватой.*

Покрасить каравай хлеба.

Смазать клеем морской приборой.

Переменить рукоятку у грома».

Он скинул пиджак, надел замазанную краской и клеем прозодержку, одежду для работы, накинул на шею полотенце и, подойдя к большому деревянному столу, стал разглядывать мертвого волка.

Голова лежала отдельно. Оскаленная пасть — язык вывалился, белеют клыки. Глаза открыты. Уши торчат. На носу — кусочек старой газеты.

Егор Иванович взял голову, насадил ее на левый кулак, как пустой глиняный горшок, придвинул к себе несколько жестяных банок и стал замазывать черной краской кусочек старой газеты на носу.

Голова легкая — вертится на руке, словно картонная коробочка. А Егор Иванович проворно меняет кисточки и разрисовывает голову разными красками. То зубы подмажет белой, то язык подкрасит, то опять черной кисточкой тронет,

а потом шерсть — на лбу и на затылке — под волчью шкуру разрисовывает.

Раскрашивает Егор Иванович, усы пожевывает, мастерство свое живописное разглядывает и втихомолку что-то бормочет.

А голова настоящая, чисто волчья.

Только вместо глаз — стеклышки круглые вклеены, зубы деревянные, язык тряпичный, вместо шерсти — старый чесаный волос да пакля.

Волчье туловище тоже на столе лежит — ждет раскраски; большой холщовый мешок, набитый разным тряпьем. К нему две пары ног пришиты и длинный пушистый хвост.

Влетел помреж:

— Егор Иванович, слону в хобот проволоку не забудьте. . . Сегодня к спектаклю надо. . . Болтается, как мешок, мертвый.

Егор Иванович докрашивал морду волку.

— Когда же мешок. . . живой бывает? Да сделаю. . . Только мне к слону «ноги» пришлите. Поставить его надо для проверки.

Помреж выскочил из мастерской.

Егор Иванович надел голову волка на палку для сушки, вытащил из-под стола ящик и достал из него несколько змей.

К вечернему спектаклю подновить надо.

А на очереди — для новой постановки — пулеметный аппарат (для выстрелов за сценой), самовар медный, чайник и чашки, несколько кинжалов из «кавказского серебра» и шум горного водопада.

Бутафор Егор Иванович — специалист на все руки.

Его комната — как лавка старьевщика или игрушечная мастерская.

Пахнет клеем и старой бумагой.

Кругом — обрезки картона, мотки проволоки, куски листового железа. На окне, на полу, на столе, под столом — тюки старых газет. По стенам — полки, а на них — всякая всячина: гармонии, балалайки, посуда, бинокли; пожарные каски и бронзовые подсвечники; мечи, копья, ружья и блестящие латы; разноцветные абажуры и гипсовые слепки. . . На гвозде висит аппетитный свиной окорок и тут же — сосиски, колбасы и зажаренный гусь на веревочке. А рядом на полке — красивая бронзовая ваза с фруктами: груши, апельсины, яблоки, виноград. . . В плетеной коробке — словно только что из кондитерской — пирожные, пряники и конфеты.

Змей репетировали отлично — совсем натурально. . . Четыре длинных и узких мешочка, набитых ватой и покрытых серебристо-зеленой чешуей. . . Егор Иванович привязал каждой змее вокруг шеи длинную нитку и, перекинув ее через палку,

стал медленно тянуть свободный конец нитки вниз. Змея зашевелилась, поднялась и, плавно изгибаясь, стала тянуться головой вверх.

Маленькая Сундари, индусская девочка, в сегодняшнем спектакле «Дети Индии» будет кормить этих змей, а потом змеи будут танцевать под музыку факира-дрессировщика.

Егор Иванович сложил змей в ящик и стал искать каравай хлеба. Неловко повернулся и наткнулся в углу на большую машину. Вся из железа и стали, с громадным маховым колесом, машина закачалась и едва не упала. Егор Иванович вовремя подхватил машину и, поставив на место, хлопнул по ней рукой. Машина загудела, как пустая коробка. Машина-то картонная, а по виду совсем настоящая. Сделал ее Егор Иванович по точным размерам. Даже на какой-то завод ходил, чтобы ошибки не вышло.

А вот и «зверинец» Егора Ивановича. Тут звери разных пород, виданных-невиданных. Белый «мраморный» лев лежит на брюхе, вытянув передние лапы. Из угла торчит ослиная голова, а к самому потолку зверинца на веревке подтянут громадный слон.

Большая голова с белыми клыками и безжизненным хоботом свесилась набок. На стене висят две пары слоновых ног — пустые мешки с твердыми, неуклюжими ступнями. Но самое замечательное в «зверинце» Егора Ивановича — невиданная порода животных — «златогривые кони». Вороные, завитками раскрашенные... деревянные и пустые. Передних ног нет совсем, а задние — на роликах. Один из этих коней и есть тот самый упрямый конь, который однажды не хотел выйти на сцену. Это про него тогда сказал плотник Козлов:

— Перековать надо кобылу-то.

А помреж записал в своем блокноте: «Переменить ролики у коня...»

К каждой новой постановке бутафорская мастерская получает «выписку» на нужные вещи. А Егор Иванович — редкий мастер. Он слесарь и плотник, ювелир и портной, скульптор, рисовальщик, механик, кто еще — и пересказать трудно. Но самое главное — он изобретатель, выдумщик, художник и фокусник.

Дядя Вася говорит, что Егор Иванович даже «с силами природы» обращается совершенно по-домашнему. Дядя Вася в свободное время любит заходить в мастерскую Егора Ивановича.

Репетиция кончилась, надо домой идти, а нельзя — дождь так и хлещет.

— Гроза, Егор Иваныч, — говорит дядя Вася, — я уж к тебе зашел посидеть. — И тут же уселся в нарядное кресло XVII века.



Егор Иванович обернулся, посмотрел вверх пенсне и сказал:

— Не запачкайся, дядя Вася. . . пыльное кресло-то. Давно не играло — так некому было пыль вытирать. . . Ну, а мне не до того.

Дядя Вася только было привстал, чтобы пыль стряхнуть, да так и сел. . . Удар грома совсем оглушил. И понеслись громовые раскаты. . .

— Тьфу ты, чтоб тебе, — пробормотал дядя Вася.

А Егор Иванович вдруг словно вспомнил что-то. Повернулся к дяде Васе и с озадаченным видом прямо в упор:

— Ну да, я же говорил. . .

— Ты что, Егор Иваныч?

— Гремит неправильно.

— Что гремит?

— Да ну гром же. . . — Егор Иванович был раздражен.

— Как? Гром неправильно гремит? Вот тебе раз! — Дядя Вася всегда не прочь посмеяться, а на этот раз сдержался и даже подумал: «Ну, Егор Иваныч, заработался. . . отдохнуть пора».

А Егор Иванович быстро полез в карман за ключом и, словно отвечая на мысли дяди Васи, проговорил:

— Не этот. . . Ну, как его — не природный, а мой. . . ну. . . тот. Говорил я третьего дня на спектакле, что наш гром неправильно гремит.

И, стараясь не забыть что-то, сам себе нашептывая: «Трах-тах-тах-тах-тах-тах», — выбежал из мастерской.

В бутафорской кладовой у Егора Ивановича действительно хранились всякие «силы природы». Одного грома у него было четыре сорта. Так и в инвентарной книге записано:

«Гром обыкновенный,

гром с раскатами,

удар грома сильный,

гром отдаленный».

Все они помещались на полу.

Два больших куска листового железа с деревянными ручьяками — гром обыкновенный.

Большой барабан из фанеры на ножках — гром с раскатами.

Такой же барабан — поменьше — гром отдаленный.

Несколько деревянных досок, соединенных посередине одна с другой веревкой, — сильный удар грома. Доски подвешиваются за верхний конец веревки к колосникам и в нужный момент сбрасываются оттуда вниз, на пол сцены.

Егор Иванович вошел в кладовую и направился к большому барабану. Выволок его на середину комнаты и завертел ручку. В барабане загрохотало, застучало.

Дядя Вася вошел в кладовую.

— Это что? Ты, Егор Иванович? Или настоящий гремит?

— Я... Слышишь — неправильно... этого «трах-тах-тах» — раздельности между раскатами нет... Все камни в кучу сбились. — И Егор Иванович еще раз повернул барабан. — Тут внутри барабана перегородки сломались. Я же знаю. — Егор Иванович поднял грузную машину с полу и, прикусив усы, метнул глазом на «гром обыкновенный». — Захвати-ка, дядя Вася, вот тот маленький лист... Снесем в мастерскую... Надо к нему рукоятку новую поставить.

И два «грома» человеческими руками были вынесены из кладовой.

А дядя Вася, гремя листовым железом, подсмеивался над бутафором:

— Ты, Егор Иванович, я думаю, как услышишь гром в природе, так и думаешь: никакого тут электричества нет — горох это в барабане крутится... .

— Уж ладно тебе, — засмеялся Егор Иванович, — ты бы еще про Илью-пророка вспомнил... . А что ни говори — в театре гром должен быть натуральный.

В кладовой по инвентарной книге у Егора Ивановича числились другие «натуральные» силы природы: ветер с завыванием, снежная вьюга, брильянтовый дождь (дождь на солнце), горный поток.

Слон, совсем вялый, висел под потолком. Егор Иванович только что отрезал длинный кусок проволоки и на колене пытался его выровнять.

В это самое время явились «ноги» — молодые актеры, Ткачук и Волосов. Помреж прислал их по просьбе Егора Ивановича.

— Слона необходимо поставить на «ноги» для проверки.

— В ноги влезать надо, Егор Иванович? — спросил Волосов, сняв со стены пару серых мешков с неуклюжими слоновьими ступнями.

— Не для чего, — ответил бутафор и стал отматывать веревку, накрученную на гвоздь в стене. Волосов повесил «ноги» обратно на гвоздик, а Ткачук заметил на палке голову мертвого волка и подошел к ней ближе.

— Это и есть тот волк, которого я убивать буду?

— Не тронь, не тронь, сырая еще, — остановил Егор Иванович. — Вы кого играете в новой пьесе, товарищ Ткачук?

— Белогвардейского офицера, адъютанта штаба.

Дядя Вася сострил:

— Значит, повышение получил... Сколько лет ты «ноги» у слона играл?

— Два года, дядя Вася.

— Ну, ничего. Я пять лет в молодости с подносом по сцене бегал... Только первые тридцать лет трудно.

Ткачук был доволен. Адъютант штаба — его первая большая роль.

— Держите-ка, — позвал Егор Иванович.

С потолка медленно опустилась большая серая туша слона.

— Кто — передние, кто — задние?

Ткачук влез под голову, Волосов под живот.

В бутафорской мастерской мало места. Потолкавшись среди вещей, «слон» едва пролез в дверь и вышел в соседнюю большую комнату — декорационную мастерскую.

Голова поворачивается направо, налево, вниз. Хобот болтается и волочится по полу. Волосов за веревочку дергает — короткий хвостик слона смешно трясется.

Егор Иванович сунул в хобот кусок проволоки и крикнул:

— Держите, Ткачук!

Ткачук изнутри влез рукой в хобот и поймал проволоку.

— Готово!

Бутафор закрепил проволоку у конца хобота и изогнул ее «вопросительным знаком» внутрь.

Ткачук дергал то проволоку, то веревочку, которые были укреплены внутри слоновьей головы, — хобот то свертывался, то развертывался.

Дядя Вася всунул в хобот слона свою черную фетровую шляпу.

— На, ешь! — крикнул он.

И шляпа сначала была отправлена в рот, а потом высоко взвилась в воздух.

Ткачук помахал шляпой в воздухе и вдруг стал подметать ею пол.

— Ну-ну! Это ты брось, — запротестовал дядя Вася и вырвал шляпу из хобота разыгравшегося слона.

Егор Иванович с усмешкой поглядывал поверх пенсне на «шутки слона».

Мертвый хобот был оживлен. Репетиция кончилась, и слон опять был водворен на свое старое место жительства — под потолок.

Гроза прошла. Дядя Вася простился и вышел.

Помреж влетел в бутафорскую и позвал Волосова и Ткачука на сцену.

А Егор Иванович вытянул из-под стола длинную коробку с туго натянутыми холщовыми стенками, укрепил ее на подставке и качнул.

Один конец поднялся — другой опустился. В коробке зашумело, словно горох посыпался.

Потом Егор Иванович разжег маленькую плитку и поставил на нее котелок. К сегодняшнему спектаклю надо смазать клеем холщовые стенки «морского прибора».





помрежа за кулисами свой столик. Он развернул толстую книжку — «помощнический» экземпляр пьесы.

На правой странице напечатан текст пьесы. Левая страница совершенно белая, и на ней разноцветными карандашами всевозможные значки нарисованы — кружочки, треугольники, квадра-

тики, крестики.

На столике четыре выключателя:

I, II, III, IV.

От каждого выключателя загорается цветная лампочка:

I — в осветительной будке — красная,

II — в оркестре — красная,

III — у машиниста (за кулисами) — синяя,

IV — за сценой — синяя.

Электротехник в своей будке, под планшетом (полом) сцены, почти у самой рампы.

Здесь целая электрическая станция: распределительная доска с выключателями, рубильниками, реостат, который постепенно усиливает силу тока. Из этой будки электротехник управляет освещением всей сцены.

Алексей Петрович работает спокойно. Надо быть только внимательным. В мраморную распределительную доску вделан сигнал: «Красная лампочка!»

Алексей Петрович высунул голову из будки, из-под «козырька» своего, и ждет, а в то же время одним глазом на сигнал поглядывает — не мигнет ли? Алексей Петрович готов. В руках у него большой лист бумаги — выписка на свет. 68 перемен света, и каждая — по сигналу.

Помощник режиссера перелистывает экземпляр пьесы — в нем около сотни сигналов.

Из зрительного зала режиссер подал команду:

— Все по порядку!

Репетиция света началась. Помреж нажал выключатель. Загорелась «красная» в будке.

Алексей Петрович приготовился. Сигнал номер 1. . . По «выписке» — «темнота в зрительном зале и на сцене». Лампочка погасла — Алексей Петрович одновременно выключил два рубильника. На сцене и в зале — полная темнота.

У помрежа на столике щелкнул выключатель III — зажглась «синяя» за кулисами.

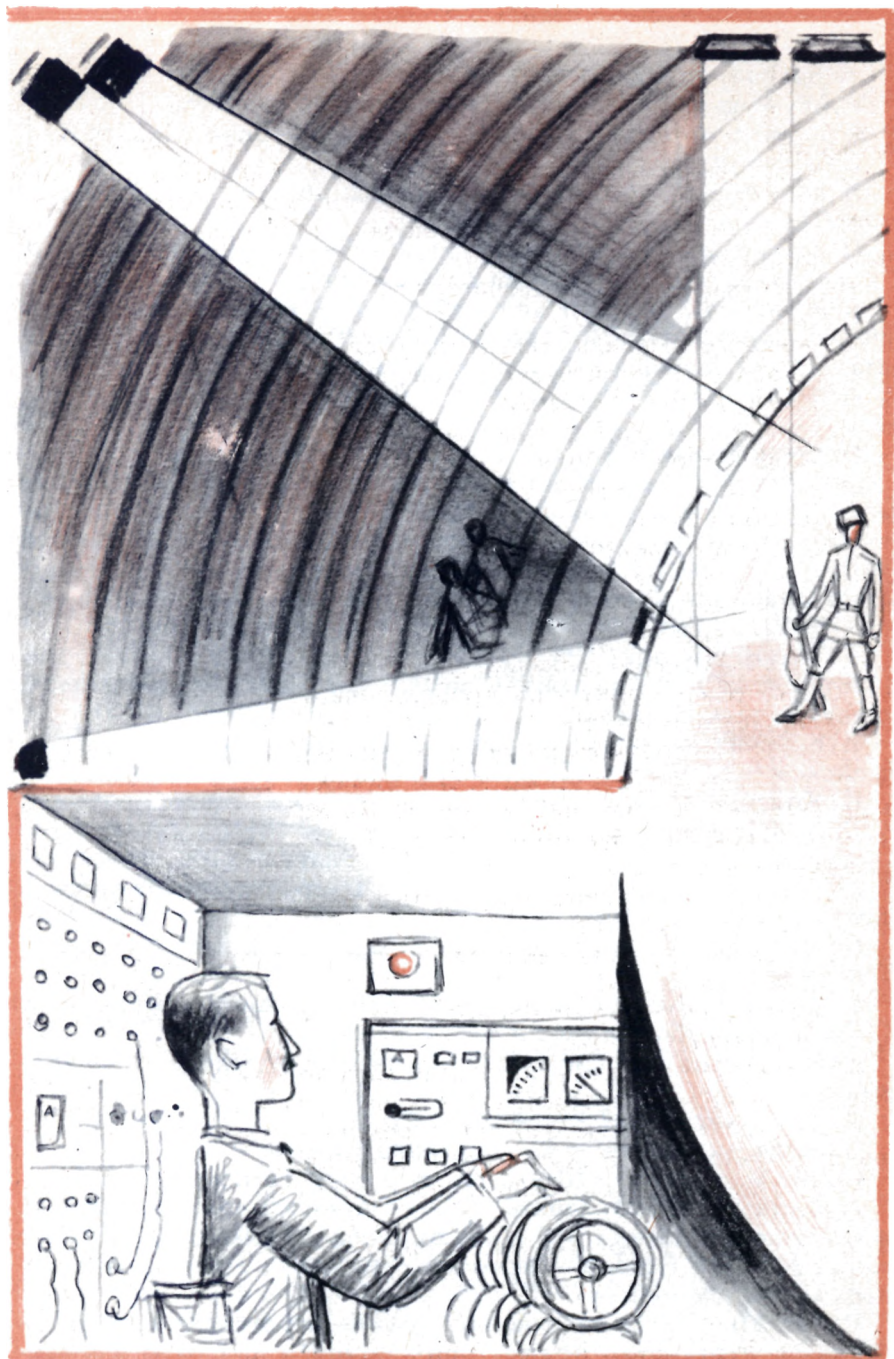
Машинист с рабочими приготовились у занавеса. Смотрят на лампочку.

Погасла.

— Давай!

Колесо завертелось — бесшумно в темноте «пошел занавес».

И опять.



Выключатель I.

«Красная» в будке.

Рука — на рубильник, глаза — на красный огонек.

Лампочка потухла, рубильник щелкнул — осветилась сцена.
Солнечный день. . .

И дальше все по сигналам. Сигналы сплетаются в заколдованный круг.

От помрежа — к осветителю, от осветителя — на сцену, а слова и действия актеров — сигнал для помрежа.

Лунная ночь. . . Горит верхний софит — гроздь прожекторов с синими лампочками, и боковой прожектор бросает яркий сноп света на пять больших кубов, стоящих на сцене.

Алексей Петрович выглядывает из своей будки и ждет сигнала.

Помреж внимательно следит по тексту экземпляра.

Два действующих лица ведут диалог. Их никто не должен слышать. Во время диалога в свете луны с крайнего куба падает веревка, и маленький Сережка спускается вниз. Спустился, осмотрелся, заметил людей, спрятался между кубами и подслушивает разговор. Диалог кончается. Две короткие реплики:

— Когда и где?

— Утром в штабе.

Эти слова для помрежа — сигнал. Он нажал одновременно все четыре выключателя:

I. Красная лампочка в будке — осветитель приготовился: по «выписке» — сигнал № 32 — «темнота в зале и на сцене».

II. Красная лампочка в оркестре — дирижер поднял палочку.

III. Синяя лампочка за кулисами — машинист и рабочие ждут: 1) повернуть кубы, 2) выдвинуть окно, диван, стол и стулья.

IV. Синяя лампочка за сценой — актеры приготовились к громкому смеху и пению.

Погасла лампочка IV — актеры за сценой подняли шум, смех и запели хором.

Люди на сцене услышали, испугались и быстро разошлись.

Последним убежал со сцены Сережка.

Для помрежа это сигнал. Он выключил остальные три лампочки.

Погасла «красная» — I — все погрузилось в темноту.

Погасла «красная» — II — заиграла музыка.

Погасла «синяя» — III — в темноте завертелись кубы.

А когда через пятнадцать секунд по часам помреж включил две красные лампочки I и II и потом снова их выключил, оркестр замолк. Алексей Петрович включил рубильник, и на сцене осветилась новая декорация.

На репетициях света главные «роли» у помрежа и Алексея Петровича. Репетируют прожектора, софиты и аппараты для всевозможных световых эффектов.

День и ночь, солнце и луна, камин, костры, звезды и даже облака — все это в театре делается быстро и ловко в электрической будке одним нажимом рубильника рукой Алексея Петровича.



дядя Вася зашел.

— Коля, сделайте мне для «полковника» паричок седой с лысиной, седые усы с подусниками — и все, с художником я уже договорился, — сказал дядя Вася и вышел.

Заказ принят и занесен в выписку, где уже значилось:

35 париков, 28 усов и 12 бород.

Все — разных фасонов и всевозможных размеров.

Через декаду — генеральная репетиция. С работой надо спешить.

Коля Тимофеев давно в подмастерьях у театрального парикмахера. С четырнадцати лет пошел учиться.

Сначала мыл бензином грязные парики, потом стал на болванке волос расчесывать, несколько позже научился щипцами завивку делать и прически «фасонить». И наконец мастер посадил его за болванку парики шить.

Сидит Коля Тимофеев на табуретке, в зубах держит иглу, в нее волосы протянуты, в коленях зажал болванку и тычет в нее кривым крючковатым шилом. Тамбурная игла в проворных Колиных пальцах ковыряет голову и всаживает в нее пучки длинных волос. Деревянный болван — совсем как человеческая голова. На болван натянут замшевый чехол, сшитый по форме головы и наполовину уже покрытый длинными волосами.

Это и есть будущий парик для актера.

На столе перед Колей лежит кипа эскизов. Художник нарисовал много всяких причесок для действующих лиц в новой пьесе.

Торопится Коля, тамбур в руке так и прыгает, — завтра парик готов будет.

Коля волосы всадит — мастер dokonчит.

Волосы вшиты — надо прическу сделать.

А фасоны — самые разные.

По стенам в мастерской стеклянные шкафы стоят, а в них на стойках — парики.

Один шкаф — специальный. Называется «исторический». В нем белые, седые парики. Слово пудрой обсыпаны. Так и называются — «пудренные парики». Актеры надевают их в разных «исторических» пьесах, действие которых происходит в старые времена.

Лет полтора тому назад взрослые люди — и мужчины и женщины — носили парики не на сцене, а в жизни. Дворяне, помещики, военные, короли... Простой народ не носил париков, только солдат на военной службе заставляли надевать на голову парики со смешными косичками сзади.

А богатые, чтобы отличаться от бедных и крепостных людей, разукрашивали свои головы нарядными и пышными париками.

Особенной пышностью отличались женские парики. На полке стоит ряд таких париков самой причудливой формы.

У каждого фасона свое название: «гнездо сороки», «носо-рог», «комета».

А вот женский парик с прической, которая называлась... «оперной ложей».

Этот парик стоит отдельно от всех. На обыкновенной полке он не поместился бы.

Три четверти метра высоты, вся прическа на железном каркасе, кучи взбитых волос, украшенных кисеей, лентами, жемчугами и цветами... Целая постройка!

Надеть такой парик на голову, да еще на сцене в нем играть — очень опасно. В дверь он пролезает с трудом, наклонить голову низко нельзя — вся постройка свалится.

Ходили люди в таких париках с гордо поднятыми головами, презрительно смотря на всех, кто беднее и ниже по званию.

А сделать такой парик — нелегкое дело.

В театре нашем «исторические» пьесы идут редко, и театральные парики делаются простые, «жизненные».

Но театральные парикмахеры все должны знать, и мастер, Колин учитель, всякие парики сделать может. Молчалив Колин мастер, Александр Михайлович. Работает втихомолку. Но Коля привык. Поведет бровью мастер — Коля сразу поймет, что надо делать.

Последняя прядь волос всажена в замшевый чехол. Мастер взял болванку, поставил ее перед собой и начал под гребешком ножницами стричь, а сам Коле на новый эскиз подмигнул.

Коля понял. Напялил новый замшевый мешок на другую болванку, нацепил прядь рыжих волос, и снова заковыряла тамбурная игла.

По стенам мастерской много портретов разных наклеено. Брюнеты, блондины, седые, рыжие, старые, молодые. Работает тамбуром Коля, а сам на картинку поглядывает и про себя думает: «Как же лицо человеческое прической изменить можно!»

И доволен Коля, что многому научился он от мастера. Шестой год учится Коля своему делу. Теперь и сам может любое лицо человеческое изменить.

Намажет его вазелином, слегка вытрет салфеткой, потом



красками разрисует, паричок наденет, бороду или усы лаком приклеит.

Глядишь — из молодого старик получился.

Правда, иной раз еще и не совсем хорошо получается — тогда мастер подправит.

Коля сам про себя говорит, что далеко ему до мастера.

Тот секреты какие-то знает и никому их не выдает. В особенной тайне он держит секрет приготовления красок для грима.

Как-то раз перед спектаклем Коля помогал гримироваться дяде Васе.

Приклеил ему бороду и полотенцем прижал, чтобы крепче держалась. А дядя Вася говорит:

— Хорошие у тебя краски, Коля, отличные краски. . . И тон натуральный, и кожа на лице не портится от них. Сам делаешь?

Коля усмехнулся:

— Варил сам, а только из чего они, узнать никак не могу.

И рассказал он дяде Васе, что мастер что-то в эти краски подкладывает. А что — неизвестно.

— Поработаешь больше, — сказал как-то мастер Коле, — все секреты тебе открою. . . Будешь сам краски делать. . . А пока тебе есть чему и другому поучиться. В ученье до всего самому доходить надо. . . А чтобы краска хорошо получилась, надо рецепт знать.

И Коля Тимофеев до всего сам доходит.

Парики делать может, гримировать тоже. Весь спектакль один без мастера обслужить сумеет.

А в свободное от работы время заберется Коля в мастерскую, откроет какой-нибудь «исторический» шкаф, вытащит из него самый замысловатый парик — и давай ковырять в нем пальцами.

Надо же узнать, что и как делается и что к чему.

Придет время — он сам будет главным мастером.

Может быть, даже и «секрет» — рецепт какой-нибудь изобретет.



еловек высокого роста разглядывал себя перед большим зеркалом. Портниха зашивала у него на спине застежку странного наряда, а он строил в зеркале уморительные рожи.

Лысая голова, на затылке торчат клочки рыжих волос, смешно подмигивают заплывшие узенькие глаза; нос приплюснутый, и на нем — бородавка с волосиками; худые, как палки, ноги в длинных до колен зеленых чулках и толстый-толстый живот. . . Одет этот живот в какой-то балахон серо-зеленого цвета.

В одной руке человек держит огромный изогнутый меч, а в другой — громадную черную шляпу.

Человек делает в зеркало страшное лицо — все костюмеры в мастерской смеются.

Он плачет — смеются еще сильнее.

Кто же это такой?

Комический персонаж в спектакле.

Это СИЛЬВЕСТР, слуга из комедии Мольера «Проделки Скапена».

На стене среди картинок висит и его большой портрет в красках — эскиз костюма Сильвестра, сделанный художником несколько лет тому назад к премьере пьесы, которая сегодня идет в 125-й раз.

Комический персонаж зашит в костюм. Костюмерша отошла к своему столу и принялась за выкройку костюма для новой пьесы, и человек с мечом в последний раз оглядел в зеркале свой наряд.

Шляпу и деревянный меч сделал Егор Иванович.

Лысую голову, нос с бородавкой и заплывшие глаза смастерил Коля Тимофеев.

А весь наряд и толстый ватный живот сшили костюмерши из серого холста, художники красками размалевали.

Звонок на выход. . . Спектакль начинается.

Сильвестр натянул на голову широкую шляпу, положил меч на плечо, смешно изогнулся и убежал из костюмерной на сцену играть комическую роль.

А седая костюмерша в очках вспомнила наказ помощника режиссера, сняла с вешалки серые холщовые брюки и, расправив на столе, принялась утюжить их большим электрическим утюгом.

— К завтрашнему спектаклю не забыть отдать художникам эти брюки раскрасить.



VI. В ДЕНЬ ГЕНЕРАЛЬНОЙ РЕПЕТИЦИИ



Рано утром Петя Маркин — старший пионервожатый — спешил в театр. Сам дядя Вася — один из ведущих артистов — обещал ему оставить на пожарной охране пьесу, над которой театр работает, готовясь в скором времени выпустить премьеру. . . Петя очень любил театр. Не было спектакля, которого он не видел бы. Ему было уже 18 лет, но, окончив отлично школу, он не торопился продолжать учебу, а решил заняться комсомольской работой с пионерами и потихоньку, да умненько, всей душой отдаваясь работе с ребятами, присматриваясь к жизни и к людям, выбрать специальность. . . Театр он очень любил. Среди технического персонала у него было немало друзей, и однажды так случилось — познакомили его друзья с дядей Васей. . . Это произошло на обсуждении театрального репертуара для школьников, где Петя Маркин выступил и познакомился с известным артистом дядей Васей — его так все звали. Дяде Васе понравилось выступление молодого пионервожатого, и с того дня они стали друзьями. Петя относился к дяде Васе с огромным уважением. Дядя Вася открыл для Пети целый мир, до того времени закрытый для юноши. Словом, Петя стал еще осторожнее и вдумчивее относиться и к жизни, и к искусству, и к выбору профессии.

Очень нравился Пете сам дядя Вася. . . Других актеров он стеснялся, а с дядей Васей разговаривать было легко. Артист сам начинал разговор, и с ним было всегда интересно, а уходишь от него — и есть о чем подумать.

«Брось, Петя, обманывать себя... Ты в дяди Васи метишь!» — думал Петя, но, разумеется, пугался этой мысли, и только где-то в глубине берег ее, хотя понимал, насколько все серьезно и даже... невозможно.

Дежурный пожарный, солидный, всегда улыбающийся человек, был к Пете очень внимателен. Он выдал Пете сверток и как-то особенно сказал:

— Извольте-с... Лично для вас, молодой человек.

Взволнованный таким доверием, крепко держа под мышкой драгоценный сверток, Петя выскочил на Театральную площадь и помчался к школе. Он бежал, радостно и мерно отсчитывая шаги. Вдруг ему показалось, будто что-то огромное падает на него. Он остановился посреди улицы. На него летело с крыши что-то яркое, громадное.

Афиша! Петя видел такое впервые. Она действительно, казалось, летела на него и в то же время оставалась на месте.

Петя едва соображал, что происходит, глядя на огромное яркое, как солнце, великолепно сделанное художником панно... На этом ярком фоне Петя увидел... Нет, ему казалось, что он видел голову юноши... Да, да! Голову парня, как бы опутанную конской гривой. И все это несло вперед в ярком, стремительном движении.

— Афиша!

Петя не знал, что делать... Бежать в школу, где он должен быть? Но он не мог от этого чуда оторваться и вдруг бросился бегом, оглядываясь, словно прощаясь с ярким плакатом, все уходящим от него и все за ним гнавшимся... Петя бежал по пустынным утренним улицам... И казалось, его окружали афиши, афиши!

Подбегая к школе, Петя умерил свой шаг и задумался.

«Пьесу нужно очень хорошо прочитать... чтобы увидеть и услышать этот конский бег, и топот копыт, и огненные искры из-под копыт, увидеть того парня, его голые плечи, могучие руки, крепко держащие поводья, так же, как я увидел и услышал это с афиши... — Так думал Петя, входя в школу... — Так надо и всю пьесу сыграть... как художник сумел нарисовать».

Петя бросился к столу, взглянул на ручные часы, развернул доверенный ему сверток.

Он углубился в текст автора, задумался — и вдруг явственно ощутил, что в тот момент, когда он читает реплики действующих лиц, он понимает, о чем они говорят, но не видит, как герои пьесы себя ведут. Для этого ему необходимо было призвать себе на помощь собственное воображение, чтобы увидеть поведение действующих лиц.

А в пьесе есть актеры и их особое искусство действия, пользуясь которым актеры — и только они — могут сделать пьесу

интересной, живой, зримой не только одним человеком, читателем, но всем многолюдным зрительным залом.

Петя Маркин впервые понял, что искусство действия, которым владеют актеры, и есть то самое главное, чем сценическое искусство отличается от литературы. Потому и самое искусство актера называется драматическим искусством. Ведь в театре Петя Маркин всегда видел только действующих лиц, их характеры, их поведение и поступки— смешные, злые, благородные или, наоборот, вызывающие осуждение всего зрительного зала. . .

Впервые понял Петя Маркин и то, что авторский текст пьесы еще не дает всего представления о содержании пьесы, которое может быть так утомительно длинно, что и сама пьеса может показаться скучной.

. . . В комнату влетела ученица 5-го класса Таня Кочетова, знакомая ему по кружку юных натуралистов.

— Здравствуй. Что читаешь?

— Новую пьесу. Сегодня в театре генеральная репетиция. Хочешь послушать?

— Стоит время тратить!

— Я должен прочесть. Статью буду писать о постановке. Мы коллективный отзыв с литкружковцами напечатать хотим.

— Пьеса чепуховая.

Петя Маркин даже обиделся.

— Отличная пьеса.

А Таня Кочетова презрительно скривила губы и бросила на Петю недоуменный взгляд.

— Читала я пьесу. Слышала то есть. . . Нам ее читали в библиотеке. Ну, как же они там природу покажут? Горы, Кавказ. . . Кто был на Кавказе, никогда и не поверит. А потом, все скучно. Мы чуть не уснули, когда слушали.

Петя Маркин отложил пьесу и решил спорить. Таня Кочетова за последнее время стала его раздражать. Она вела в школьной газете «календарь природы» и, кроме жучков и «сезонных растений», ничего знать не хотела.

«Удивительная ограниченность, — подумал Петя, — природу изучает, а общественных интересов никаких».

И вслух выпалил:

— Эх ты! . . Вы, юннаты, только со своей колокольни обо всем судите. . . Как природу покажут? Да тут не в природе дело!

— А в чем же? Конечно — Кавказ. . . Самое главное. . . Нам так и говорили: пьеса из кавказской жизни. Ее все равно никогда в театре точно не изобразить. Всегда фальшь какая-то.

— Да ты в театре-то бываешь? — перебил ее Петя Маркин.

— У меня времени нет, в кружке работы много. . . В театр хожу, когда веселая вещь идет.

— Эх ты! Веселая вещь! — Петя Маркин вспомнил, что у него

есть одно лишнее «приглашение». Он решил с места в карьер заняться художественным воспитанием Тани.

— Хочешь сегодня в театр пойти? После спектакля и поговорим.

Таня Кочетова равнодушно повела глазами, ничего не ответила и подошла к столу с журналами.

— Где тут последний номер «Человек и природа»? — обратилась она к Пете. — Там статья есть — «Происхождение культурных растений». Мне для доклада нужно.

Петя Маркин решил во что бы то ни стало заставить Таню пойти в театр. Он достал из бумажника синюю карточку и подошел к Тане.

— Подожди. . . Журнал ты получишь, только вот — бери эту карточку и сегодня отправляйся в театр. Тут на два места. Кого-нибудь из своих юннатов возьми. Тебе, Татьяна, надо почаще от «жучков»-то на людей оглядываться. Смотри, оторвешься от ребят.

Он всунул ей в руку билет. Таня нехотя взяла синюю карточку.

— Не знаю. . . Если время будет, пойду. . .

— Непременно приходи, а потом поговорим. . . О Кавказе и всем прочем.

Петя разыскал номер журнала и дал его Тане.

Таня Кочетова заложила билетом нужную статью в журнале и направилась к выходу.

— Не теряй, смотри, а то не попадешь! — крикнул ей вслед Петя Маркин.

— Потеряю — так беда не велика, — бросила на ходу Таня и вышла. А Петя вернулся к прерванному чтению пьесы. Он отыскал страницу:

«. . . Старик с ручным волком взбирается по скалам. Серезка идет впереди и осматривается. За сценой — топот лошадиных копыт. Приближается погоня. Показываются казаки. Волк бросается на казаков. Волк убит. Серезка прячется в пещеру.

Старик (*в ужасе*). «Вы убили его!».



ерезка» с самого утра в театре.

В одной из артистических уборных, где помещаются актрисы, среди ярких женских нарядов, новых чистеньких платьев, только что принесенных из костюмерных мастерских, в углу незаметно висит на крючке мужская рваная одежонка.

В клоуша изодранный пиджак, грязные залапанные штаны, в лохмотья изорванная рубаха и засаленный черный картуз со сломанным козырьком.

На всем этом наряде, только что сшитом и совершенно новеньком, явные следы живописного искусства театральных художников. Они разрисовали красками весь Сереекин костюм — оттого и кажется он таким грязным, засаленным и весь топорщится, еще не обмятый в носке, крашеными полосами.

«Сереежка» быстро переоделась в мальчишеский наряд, выбежала в фойе и стала упражняться во всяких акробатических «фокусах», которые нужно будет делать в спектакле.

Утро свободно — актеры соберутся только к вечеру. . . В фойе раздолье, никто не мешает; «Сереежка» и роль повторить может, и громко поразговаривать с воображаемым партнером, и полным голосом спеть свои песни, и на дудке сыграть, и «повыть шакалом», и даже на руках походить. . . Дома, в маленькой квартире, такими вещами не всегда удобно заниматься. «Сереежка» взволнован. Больше всего она волнуется за Искру.

«Как бы «волк» не подвел!»

До премьеры у «Сереежки» с «волком» было пять репетиций. Остальное время «волк» работал с «хозяином», егерем Аюповым.

В 12 часов назначена последняя проверочная репетиция с собакой.

В фойе появились «Сереежкины» партнеры — актер Волосов, который играет старика в сегодняшнем спектакле, и еще три молодых актера — они играют казаков. . . Казаки вооружились ружьями и ждали репетиции.

Аюпов привел Искру вовремя.

Немецкая овчарка оглядывала людей кроткими глазами, но каждый посматривал на нее с опаской, и только хозяин ее да «Сереежка» смело подходили к Искре и заговаривали с ней.

Отправились на сцену.

Пять кубов на месте. . . Егор Иванович притащил из бутафорской мастерской «мертвого волка» и приготовился из-за куба выбросить, когда это будет нужно, своего «зверя» навстречу.

Аюпов передал цепь от собаки Волосову.

Волосов недоверчиво взглянул на Искру.

Егерь успокоил:

— Не бойся, не тронет.

Искра подошла к Волосову и заластилась. . .

Актеры приготовились.

— Все «собачьи» номера надо повторить по порядку. . .

Искра начала репетировать.

Она знала реплики актеров, терпеливо выжидала паузы, внимательно следила за словами и движениями; точно, когда нужно, она прыгала по кубам, бегала по сцене, перепрыгивала через барьер, бросалась на людей, и с лаем валила их на пол. . . Рычала, волновалась, прижималась к земле: изображала беспокойство и радость.

Когда Сережка свистнул, Искра схватила зубами мешок и положила его под голову Сережки вместо подушки. А когда старик с Сережкой взбирались по скалам и показались казаки, Искра набросилась на одного из казаков, и они стали бороться. . . Раздался выстрел, Искра вдруг опрометью прыгнула с куба вниз, за сцену, на мягкий приготовленный для нее тюфяк, чтобы с такой высоты не разбилась.

В это самое время Егор Иванович быстро высунул из-за куба своего «мертвого волка» и заменил им Искру. Сережка нырнул в пещеру, а старик Волосов закричал:

— Вы убили его!

Немецкая овчарка превосходно играла волка. За это Аюпов выдал ей положенную порцию сахара.

Егор Иванович взглянул на Искру:

— Репетируешь ты, сударыня, хорошо. . . Смотри только, чтобы на спектакле накладки не было.

Искра завилыла хвостом, как будто поняла. . .

Актеры торопились домой. . .

«Сережка» устал и побежал переодеваться. . .



Егор Иванович начал готовиться к вечеру. . .

Ведь бутафор — завхоз спектакля.

В правой руке пулемет, в левой — граммофонный ящик с трубой, на спине — целая радиостанция.

Тяжесть небольшая — все из папье-маше сделано, только что выполнено, свежепокрашено и переселяется из мастерской в комнату для бутафории.

Прямо со сцены — дверь в маленькое помещение, бутафорскую комнату.

В ней хранятся все театральные вещи, которые нужны для спектаклей на ближайшие дни. Так и кочуют эти вещи от времени до времени — из кладовой в мастерскую и для починки, из мастерской в бутафорскую комнату, на сцену — и обратно.

В бутафорской комнате масса вещей — повернуться негде.

Вещи навалены одна на другую, но бутафор легко найдет всякий предмет.

Егор Иванович бережно раскладывает «свеженькую» бутафорию.

Все вещи распределены по действиям.

Для каждого действия — особое место.

Актеры приучены к порядку, — здесь каждое действующее лицо найдет для себя то, что ему нужно по ходу спектакля.

Егор Иванович любит свои «игрушки». . . Одну за другой любовно осмотрит, ощупает, проверит и поставит на место.

У Егора Ивановича всякая мелочь на счету. В толстой книге каждая вещь записана. Для каждой постановки особый список составлен.

Егор Иванович распределил все вещи по местам и проверил новичков в своем театральном хозяйстве.

После «генеральной» прибавилось новых вещей: 35 предметов бутафории и 12 предметов реквизита.

Бутафория сделана в мастерской собственноручно Егором Ивановичем.

Реквизит подобран им из готовых вещей, которыми пользуются в жизни. Кое-что для реквизита в кладовой отыскалось, а кое-что и прикупить пришлось: медные самовары, корыто, стаканы, люстры, свечи. . .

В кладовой у Егора Ивановича много всякого хлама: веревки, мешки, тарелки, конверты, ножи, бутылки. . . Лежит этот хлам, числится в театральном хозяйстве, а глядишь — какая-нибудь простая тарелка, купленная в посудном магазине, заиграет в спектакле и станет называться реквизитом.

Для новой постановки куплены настоящие яблоки. Они для Сережки. По ходу действия во время спектакля Сережка два яблока съесть должен. Егор Иванович сделал запас на пять спектаклей. Каждое яблоко на счету; на весь десяток в контору театра счет из магазина подан, и яблоки записаны в реквизит спектакля.

А бутафорские яблоки рядом, на бутафорской вазе лежат. . . Такие красивые, вкусные, только есть их нельзя — из папье-маше сделаны.



Коля Тимофеев пришел первым. . . Быстро накинув свой рабочий синий халат, он принялся за работу: 25 париков, 29 бород и 12 усов.

Коля осмотрел каждый парик, на руку накинул, в воздухе потряс и на болванке расправил. Тут же под рукой у Коли стоит электрическая грелка, в которую вставлены щипцы для завивки. Уверенно и ловко справляется Коля с работой. Вытащил щипцы из грелки, попробовал их на бумажке — дымок пошел, паленым запахло.

Перегрелись.

Помахал в воздухе, осторожно накрутил на щипцы волосы — парик завился ровными кольцами.

Иной парик «идет» без завивки, — взял Коля на кончик пальца вазелину, растер на руках и пригладил волосы ладонями.

Два женских парика в косы заплести надо. Проворно плетет Коля косу. . . Любая девушка позавидует.

Коля знает, кто какую роль играет и кому какой парик полагается.

К одному парикю по «выписке» борода и усы назначены. Другому — только усы. . . Третий — с бритым лицом идет.

Вложил Коля в парик усы, бородки; захватил их сколько мог — и понес по уборным комнатам.

У каждого актера в комнате свое место.

На столе зеркало. Две лампочки по бокам. На стене вешалка, а на ней костюм висит. Костюмерши еще вчера все убранства к спектаклю на свои места развесили.

Коля Тимофеев бегаёт по коридору и на ходу парики разбирает:

«Седой с лысиной паричок и седые усы с подусниками».

Коля влетел в уборную к дяде Васе, а тот «живот» на спине застегивает, кружится перед зеркалом и никак справиться не может.

Ватная толщинка, как фуфайка, под костюм надевается, чтобы человек потолще и крупнее казался.

— Попроси-ка, Тимофеич, Марью Николаевну, — крючок от живота на спине не достану.

— Примите паричок, дядя Вася. . . Сейчас кликну. Она старику горб подшивает.

Актеры в сборе. Все по своим уборным комнатам запрятались, и каждый превращается в. . . «действующее лицо».

Ткачук разложил перед собой гримировальные принадлежности — вазелин, краски, кисточки, липкую мастику — гумозом называется — и пудру. Он надел на голову новенький черноволосый парик, гладко причесанный, с прямым пробором посередине, потуже натянул его за виски и пристально поглядел на себя в зеркало.

«Все бы хорошо, только носом не вышел», — подумал про себя Ткачук.

Взял кусочек липкой мастики, размял ее в пальцах, приложил к переносице и стал лепить на носу «горбинку».

Нос действительно увеличился в размерах, а лицо Ткачука сразу изменилось. Был человек как человек, а стал настоящий урод.

Пришел мастер-гример. Взглянул на нос — так и ахнул.

— Гора, а не нос. Давайте-ка. . .

Мастер снял лишний гумоз, снова заработал пальцами; не прошло и двух минут, как нос Ткачука принял правильные и даже красивые очертания.

Мастер-гример всем молодым актерам помогает гримироваться, а кто не умеет — тех сам гримирует.

Ткачук любовался в зеркало своим носом.

— Вы, Ткачук, сегодня сами попробуйте, — сказал гример. — Я приду попозже к вам. . . Кройте лицо общим тоном.

Веки — синей, под бровями — красной, нос оттените по обеим сторонам слегка коричневой с алиновой. Я сейчас.

Мастер пошел в обход по уборным проверить грим, а Ткачук смазал лицо и стал осторожно разрисовываться красками.

В металлической коробке восемь разных отделений, и в каждом особая краска. Восемь красок для человеческого лица.

Любое молодое лицо можно сделать старым, а старое — молодым. Морщины, выдающиеся скулы, впадины, тени, худоба и полнота делаются на лице красками. А как большой нос сделать маленьким?

Дядя Вася — первый специалист по гриму. Он всякие фокусы умеет со своим лицом делать, и, когда загримируется, никто его узнать не может. . .

— Нос у меня не особенно большой, но приличный, — сказал сам себе вслух дядя Вася, усаживаясь за стол перед зеркалом. — А по эскизу художника мой полковник должен быть курносим.

Деревянный ящик дяди Васи — как походная лаборатория. Тут и краски гримировальные, и мелки разноцветные, и баночки, и пузырьки, и даже белая заячья лапка.

Напялил дядя Вася седой с лысиной парик на голову, достал из своего ящика полоску марли, отрезал от нее узенькую тесемочку и с одной стороны смазал ее спиртовым клейким лаком. Потом один кончик этой тесемочки под самый свой нос подсунул, прижал ее там накрепко пальцем и туго подтянул тесемочку вдоль самого носа ко лбу. Плотно прижалась тесемочка к носу, а другой ее кончик приклеил на лбу, между бровями. Дядя Вася с полминуты подержал так тесемочку пальцами и глянул в зеркало.

Куда длинный нос девался?

Замазал дядя Вася тесемочку телесной краской, покрыл все лицо общим телесным тоном, приклеил седые усы с подусниками и начал гримироваться под курносого полковника.

А мастер-гример возился с Сережкой.

Коротко остриженный русый паричок, длинные черные женские волосы под парик запряваны, а сам парик на лбу и на висках к телу лаком приклеен. Быстро работает мастер тоненькой кисточкой. . . Две-три черточки у губ — рот стал широким, а губы толстыми. Настоящие брови телесной краской замазаны и на ладнец выше их новые нарисованы. Несколько мазков вокруг глаз — глаза сделались шире и смотрят, как у запуганного зверенка. . . Шея похудела, щеки впали, а руки жженой пробкой вымазаны, чтобы грязные были.

В дверь постучали. . .

— Татьяна Сергеевна, к вам тут актриса пришла. . . войти можно?

«Сережка» открыл дверь, и в уборную вбежала Искра.

АНТРАКТ	Т
СПЕКТАКЛЬ	И
РЕПЕТИЦИЯ	Ш
	Е



Белогвардейский офицер, с закрученными усами, изогнутыми бровями и орлиным носом, стоял в белой черкеске у порога и звенел шпорами.

— Ткачук! — крикнул «Сережка», — ну прямо не узнать.

Ткачук расплылся в довольной улыбке, но улыбка была не его — совсем чужая. . .

Ткачук пропал за гримом — улыбалась самодовольная физиономия действующего лица из пьесы.

«Сережка» ласкал Искру.

В это время подошел егерь Аюпов и, схватив цепь Искры, быстро проговорил:

— А изменился. . . Никады не признавал бы. . . сматры. . . Искру тоже гримировать пришлось.

В коридоре возле уборной «Сережки» толпа.

Все только сейчас заметили, что у Искры вокруг шеи ошейник из пышных волос надет, а на морду тоже наклеена какая-то серая щетина. . .

Искра все время царапала лапой морду, а Аюпов строго покрикивал:

— Тубо, Искра, тубо!

В артистическом фойе действующие лица толпились перед большими зеркалами, шутили, возбужденно разговаривали о предстоящем спектакле и с любопытством разглядывали друг друга. Ткачук носился, казалось, везде и звенел шпорами. Он больше всех был доволен своим видом.

Режиссер проверил грим. Заметил Ткачука и выругался.

— Ну зачем такую «красоту» навел? Нос-то орлиный к чему налепил? Убрать «нос» надо. . . со своим играйте! — И, обращаясь к гримеру, добавил: — Усы тоже надо другие. Никакой завивки! Маленькие черненькие усики. А то прямо красавец конфетный.

Ткачук огорчился, но пошел в уборную менять грим, снимать гумоз.

Генеральная репетиция в гримах всегда полна интересных неожиданностей. . . Впервые актеры появляются в своем фойе, часто совершенно не узнавая друг друга. Гримы, костюмы, походка, манеры, даже голоса — все неожиданно, неузнаваемо, интересно и удивительно. Однако такое событие не только интересно зрительно. Это ответственный и профессионально творческий экзамен на зрителе, проверка себя в роли, как первая проба — выйти на люди, жить и получить доверие на право действовать перед зрителем на сцене.

Сегодня всех покорила неожиданностью перевоплощения дядя Вася. Сегодня он играет белогвардейского полковника кубанского казачьего войска. . .

Он влетел в актерское фойе легко и блестяще гарцуя самым изысканным шагом мазурки, как будто держа левой вытянутой

рукой руку отсутствующей дамы и прокладывая ей путь твердым шагом, четким вывертом блестящих каблучков. Он как будто плыл в воздухе, очаровывая окружающих элегантнейшей повадкой великосветского кавалера.

Раздались общие аплодисменты.

Дядя Вася всегда доставлял товарищам удовольствие своим внешним видом, который всегда был сюрпризом, когда он готовил новую роль. В самом деле, какую бы роль дядя Вася ни играл, всегда у него было новое, что хотелось показать или рассказать товарищам: новый прием работы над ролью или неожиданное решение образа. Все очень хорошо помнили, как он еще недавно сыграл роль профессора-хирурга, выходя в медицинском белом халате, в седом парике с золотыми очками, надетыми на кончик носа. Но главным у дяди Васи в его хирурге была игра рук, а сегодня играли ноги полковника. Недаром при появлении дяди Васи прозвучали аплодисменты — и первыми начали ему аплодировать режиссер и художник спектакля.

Режиссер был в восторге.

— Bravo, полковник! — вскричал человек в шапке-невидимке и, обратясь к актерам, добавил: — Я хотел бы обратить внимание всех актеров на одну очень маленькую, но очень важную в нашем искусстве деталь. Смотрите-ка, перед вами сегодня дядя Вася — как видите — казачий полковник, человек большой ловкости, изящества и воинского самомнения. . . И в то же время, не правда ли, дядя Вася потратил минимум выразительных средств на создание образа. Вся его игра «полковника», если не считать костюма-бурки, заключалась в дрессировке превосходных умелых актерских ног к шагистике и танцам.

Режиссер волновался. . . Он снял с головы свою шапочку-невидимку, переложил ее снова каким-то особым приемом на лысую голову и, улыбнувшись, продолжал:

— А теперь вспомните-ка. . . Роль профессора-хирурга в нашем антифашистском спектакле. Эту роль дядя Вася играл очень богато, глубокими душевными красками. Но образ профессора-хирурга, бойца и гуманиста, им был украшен чуткими, умелыми, молчаливыми, но красноречивыми руками.

Спектакль еще не начинался, но слова режиссера вызвали общие аплодисменты. Все глаза радушно смотрели на дядю Васю, он был взволнован и смущен. Ему хотелось что-то сказать сердечное, от души, и актерам и самому режиссеру. Но, как всегда перед ответственным выходом, он пошутил, давая разрядку общему напряжению.

— Обидели вы актрису. . . — Дядя Вася указал взглядом на Искру. — Всех осмотрели, а ее забыли. Она тоже загримирована.

Режиссер обратился к собаке.

— Грим у тебя вполне подходящий, потому что природный. А вот боюсь я за тебя больше, чем за кого бы то ни было другого...



омреж «принимал сцену».

Проверил сигналы, бутафорию, реквизит... Приготовил у себя на столике за кулисы «помощнический» экземпляр пьесы, заглянул через маленькую дырочку в занавесе в зрительный зал и нажал кнопки. По театру затрещали звонки.

А в это время по широкой лестнице к круглому окошку подходили люди, просовывали синие пригласительные билеты, через несколько секунд получали взамен белые талончики и шли раздеваться. По временам у окошечка собиралась толпа. Каждый терпеливо ждал своей очереди, кое-кто нервно поглядывал на часы.

Над окошечком — белая табличка с надписью:

ГЛАВНЫЙ АДМИНИСТРАТОР

Человек с сильной проседью и бритым лицом сидел за окошечком и синим карандашом зачеркивал на плане маленькие квадратики с цифрами. С каждой синей карточкой, всунутой в окошечко, свободных квадратиков с цифрами на плане становилось все меньше и меньше. Всякий раз, принимая протянутую карточку, он поднимал голову к окошку и зорким опытным глазом взглядывал на пришедшего, а потом нацеплял на нос пенсне с крохотными стеклышками и, бегая глазами по плану, отыскивал подходящий квадратик.

«Куда бы посадить этого гражданина?»

Квадратики почти все перечеркнуты, а к окошечку продолжают подходить все новые и новые лица.

Главный администратор взял телефонную трубку и нажал кнопку:

— Пожарная охрана... Разрешите в каждом проходе по одному приставному ряду поставить... Нельзя же отказывать. Только организации. Спасибо.

Затем он позвонил в режиссерскую:

— Передайте Василию Трофимовичу, чтобы задержал начало. Тут народу еще много. Я позвоню, когда начинать.

В самую последнюю минуту у окошечка образовалась длинная очередь, а так как на больших стенных часах стрелки уже показывали семь, то очередь сбилась в кучу, и несколько человек нервно спорили у окошечка за право передать администратору свою карточку.

-
-
- Послушайте, я раньше вас, — говорила девочка.
 - Нет, я раньше. Я уже сколько очередей пропустил.
 - Все равно. Я раньше.

Кто-то уступил.

В окошечко заглянула взволнованная Таня Кочетова.

— Послушайте, гражданин. Как мне быть? Я потеряла приглашение. Моя фамилия. . .

Таня торопилась изложить все сведения о себе.

Администратор улыбнулся:

— Поищите где-нибудь. А так. . . я ничего не могу сделать. Не задерживайте, гражданка. Следующий.

Кто-то засмеялся, кто-то недовольно заворчал.

Таня Кочетова была в полном отчаянии.

«Зря время потеряла. Зачем ехала?» — думала она и, в досаде на свою собственную неаккуратность и рассеянность, решила поскорее уйти из театра, чтобы не встретиться с Петей Маркиным и кем-нибудь из школы.

«Маркин, вероятно, сидит в зале, — соображала она, — а может быть, он еще не приходил?»

— Не стойте, товарищ, на дороге, — обратился к ней человек в синей блузе с большой кипой программ, перекинутых через руку, — отойдите в сторону.

Таня Кочетова бросила на говорившего обиженный взгляд и отошла в угол, все еще в раздумье, как быть.

А публика проходила, быстро раздевалась, торопливо сдавала пальто и шапки на хранение, прятала на ходу медные номерки от вешалки и спешила не опоздать к началу.

— Торопитесь, граждане, — произнес громко тот же человек в синей блузе, — сейчас начинают. . . После начала вход в зрительный зал не допускается.

Таня решительно повернулась к выходу, и взгляд ее упал на освещенную изнутри большую стеклянную витрину, стоящую в углу на высокой подставке. Таня подошла к ней и стала разглядывать.

Под стеклом — нарядный, уставленный креслами и стульями зрительный зал. По стенам — ярусы лож. На каждом месте поставлен «номерок». Так удобно выбирать себе по этому макету хорошее место и затем купить в кассе билет.

«Интересно, где Петя Маркин сидит? — думала про себя Таня. — Вот уж ясно — будет спрашивать, почему не пришла».

И Таня определенно решила не говорить ему, что потеряла приглашение.

«Ведь он даже предупреждал тогда. . . Скажу, что некогда было».

И Тане вдруг захотелось остаться в театре и побежать вместе с этими людьми, которые так торопятся в зрительный зал. . . Но что для этого надо было сделать, она не знала.

Снова просить администратора поверить ей, что приглашение у нее было?

Нет это не поможет.

— Татьяна!

Таня оторвалась от макета. Перед нею вырос Петя Маркин.

— Ты что же тут стоишь? — налетел Петя Маркин, и его появление окончательно сбило Таню с толку. — Ты одна? Ну, идем скорее.

— Я... понимаешь, — залепетала невнятно Таня, — не знаю, как и быть... Времени, понимаешь, нет...

— Да ты что? Пришла, так нечего... Сейчас начало. Смотри, опоздаешь... Идем скорее.

Петя торопился и тянул Таню Кочетову за рукав. Таня вырвала руку... Теперь ей очень хотелось остаться в театре.

— Стой! Приглашение, которое ты мне дал тогда, я потеряла.

Петя Маркин так и покатился со смеху.

— Что же ты здесь делала?

— А я просила, чтобы меня пустили, а мне там в окошечке отказали.

— Идем, все уладим. Снимай пальто скорее...

Петя подвел Таню к вешалке, а сам побежал к администратору и через несколько секунд явился обратно с пропуском на свободное место.

Они вошли в зрительный зал в последнюю минуту, в тот самый момент, когда администратор закрыл стеклянной дверкой маленькое полукруглое окошечко и, взяв телефонную трубку, произнес:

— Режиссерская? Василий Трофимович, у меня все готово. Можете начинать.

Таня Кочетова устроилась в одном из проходов прямо против сцены.

Зрительный зал гудел, как пчельник.

Все места были заняты, а еще много добавочных стульев было поставлено. Среди зрителей Таня увидела знакомых ребят. Возле Пети Маркина сидели Кокорин, Саницын, Левчук.

Таня подумала:

«Вот театралы какие. И как им не надоедает! Ни одной пьесы не пропускают».

Вспомнила слова Пети: «Вы, юннаты, обо всем со своей колокольни только судите».

Взгляд Тани скользнул по большому серому занавесу, и она стала припоминать, о чем, собственно, говорится в этой скучной «пьесе из кавказской жизни».

И все-таки она была довольна, что пошла в театр.



а три минуты — звонок на выход. . .»

Режиссер делает последние указания и уходит в зрительный зал.

Там он будет сидеть, как «лазутчик». «Свой» среди «чужих».

Начнется спектакль — режиссер ничем не выдаст своего присутствия в зале. Какая бы ошибка ни случилась на сцене, он будет молчалив.

Не закричит. . . Не остановит. . . Только безмолвно черкнет в своем блокноте «замечание». А кончится акт — режиссер расскажет актерам, как доходит их игра до зрителя, как идет спектакль и кто как играет.

«Действующие лица» пошли на сцену.

Все — на местах. . . Рабочие приготовились.

Актеры у «выходов».

Каждый сосредоточен.

Ждут сигнала.

Первым начал помреж.

Выключатель I — загорелась красная лампочка в будке.

Алексей Петрович приготовился: рука — на реостате. Красная лампочка потухла — рука медленно пошла вправо. Зрительный зал постепенно погружался в темноту.



VII. НАЧИНАЕТСЯ...



погасла синяя III — пошел занавес.

Погасла синяя IV — Егор Иванович завертел «горный поток».

Козлов навалился плечом на стенку — двинулся большой куб. Средний куб раскрылся — из стенок выскочили окно, стол и дверь.

Волосов прошмыгнул на сцену и быстро улегся на пол, укрывшись мохнатой буркой.

Помреж нажал выключатель I — погасла красная в будке. Свет.

Сторожка лесника. Утренний луч солнца заиграл на мутном стекле маленького окна и осветил спящего старика.

Ткачук шепнул казакам:

— Пошли.

Офицер с двумя казаками вышли на сцену. . .

Действие началось. Зрительный зал стих.

— Эй, старик!

Волосов поднял голову и, сбросив бурку, устремил на офицера испуганный взгляд.

— Ты — лесник?

— Да.

— Одевайся живо! Пойдешь с нами.

Старик вскочил и торопливо стал натягивать сапоги, потом надел тужурку, разыскал в углу шапку, накинул на плечи меховую бурку и спросил:

— Куда идти?

— Не торопись, успеешь, — остановил его офицер. — Дай воды.

Старик зачерпнул глиняным ковшом из кадки воды и подал офицеру.

Ткачук поднес ко рту легкий пустой ковшик и почувствовал на губах липкое, еще не просохшее папье-маше. В нос ударило острым запахом клея и краски. . .

Он сделал несколько глотков.

А Таня Кочетова подумала: «Как приятно пить свежую горную ключевую воду! Интересно, сырую он пьет или кипяченую?»

Помреж следил по часам и отмечал, сколько минут идет каждая картина.

Как только погас свет, кубы двинулись бесшумно и точно.

Сделанные по всем правилам строительной механики, они отвечали самым строгим требованиям технической безопасности: по этим кубам сейчас пойдут и даже побегут живые люди — актеры.

Кубы дождались испытания. . . Они должны быть не только крепки, но еще и точны геометрически. Они должны быть по ходу действия пластически разнообразны в движениях и сценических превращениях, заданных им замыслом режиссера и театрального художника. В сегодняшнем спектакле кубы должны были, при всей сложной технической конструкции, стать и подвижно-бесшумными и незаметными в своих превращениях, как «шапка-невидимка».

Вот почему режиссер и художник, как только погас свет, так впелись глазами в темноту, что даже не слышали ни аплодисментов, ни восторженного шума зрителей. Им было не до «восторгов». Их интересовали часы: не больше пятнадцати секунд должно длиться превращение деревенской избы в горную тропу над оврагом.

Мягкое музыкальное скерцо оркестра, настойчиво преодолевая еще не утихающий шум зрительного зала, уже настраивало профессиональный глаз режиссера и художника спектакля: эти двое следили по часам за ходом сценического «волшебства», авторами которого являлись они сами да еще пять их помощников — рабочих сцены. Эти пятеро взяли на себя роли «невидимых актеров». Каждый, сидя внутри куба, по нарисованным схемам движения «играл» своим кубом, включаясь в общее музыкально-ритмическое движение самого драматического действия: кубы должны были стать музыкальными. Весь этот сложный состав сценического содержания входил в сознание зрителя, как образ таинственной тропинки героического партизанского края, в котором каждый шаг и каждый звук рождали драматическое напряжение и ожидание необыкновенных событий.

Движение уходящего вверх дозора передавалось через движение кубов, направленное вдогонку дозора и выступающее снизу вверх... Вот выскочил белогвардейский казак, его винтовка крепко зажата в руках. Он ждет команды — сзади за казаком на куб ступает полковник. Он рассматривает в бинокль отдаленную и скрытую от глаз зрителей, но уже видимую им фигуру красного партизана. Момент достигает острого содержания. Враги вот-вот встретятся.

— Сдавайся! — кричит полковник. Он уже направил на партизана свое оружие.

Ответа нет. Слышен только нетерпеливый и громкий вой.

Зрительный зал замер в ожидании боя. Но боя нет. Полковник взлетает на следующий куб, — в руках полковника взведенный револьвер. Из темноты усиливается вой зверя, чувствующего опасность. Зрительный зал затих. Полковник метит в сторону старика партизана. Выстрел полковника — взлай волка — выкрик партизана — и в напряженной тишине зала с дальнего места девчоночий крик:

— Не бойтесь. Пистолет ненастоящий!

Зрительный зал гремит от аплодисментов... Действие продолжается.

Режиссер и художник в восторге — кубы работали великолепно.

А Егор Иванович сумрачно готовил канцелярские папки с бумагами.

— Не говори «гоп», пока не перепрыгнешь. — Он заглянул в одну из папок и схватился за голову. Пенсне с носа свалилось и запрыгало на шнурке. Егор Иванович был в отчаянии. — Что там идет? Конец скоро?

— Минут пять еще, — ответил Козлов.

Егор Иванович бросился в бутафорскую и на бегу шептал:

— Донесение-то забыл написать... Донесение забыл.

Отыскал чистый лист писчей бумаги, нацепил пенсне и кисточкой начал малевать на бумаге ничего не обозначающие зигзаги. Строка за строкой — лист был весь исписан.

Егор Иванович помахал им в воздухе.

Влетел Козлов:

— Кончают.

Оба, догоняя друг друга, опрометью кинулись на сцену. Едва Козлов успел влезть в свой куб, со сцены донеслось:

— Вперед!

Свет погас...

Кубы закрутились на перестановку.

Егор Иванович в темноте стал шарить и не мог найти на обычном столике для реквизита папку с бумагами.

Когда включили свет, он увидал, что папка уже была в руках у Ткачука.

Ткачук выходил на сцену. Егор Иванович подлетел к нему.
— Извините... Донесение... вот... забыл.

Всунул в папку и, облегченно вздохнув, пошел проверить реквизит для следующей картины. А помреж записал:

«Вторая картина — 27 минут.

Перестановка на третью — 1 минута (долго!)».



олковник сидел за столом, закинув нога на ногу, и крутил ус.

Человек в кожаной тужурке с красной ленточкой в петлице, взлохмаченный, с бледным обросшим лицом и перевязанной рукой, вошел в комнату.

— Допросите-ка, — приказал полковник.

— Фамилия?

— Рефьев. Антон...

— Ты что, ранен?

Адъютант изо всей силы ударил хлыстом по раненой руке. Рефьев искривился от боли.

В зрительном зале пронесся шорох. Кто-то громко крикнул:

— Дрянь!

Таня Кочетова испугалась своего собственного голоса и смущенно посмотрела вокруг. Шум зрителей вдруг усилился, Таня заметила сочувственные глаза, устремленные на нее. Затем все стихло.

За сценой шептались: «Слыхали? Вот здорово!»

— Как видишь, — перемогая боль, спокойно ответил Рефьев.

Адъютант помахал хлыстом...

— Говори мне — «вы» и называй «господин ротмистр»...

— Если ты мне будешь говорить «вы» и называть «гражданин Рефьев».

В зрительном зале смех.

Ткачук выждал, переглянулся с полковником и, медленно отчеканивая слова, произнес:

— Ну-с... вот что, гражд-да-нин Рефьев, назовите мне одного коммуниста из пленных или одного командира. Только одного. Назовете — останетесь в живых, не назовете...

— Расстреляете? — спокойно dokonчил Рефьев.

Адъютант отвратительно усмехнулся.

— Вы угадали, гражданин Рефьев... Ну-с, так как же? Назовете?

Зрительный зал насторожился.

— Назову, — твердо заявил Рефьев.

Легкий говорок пробежал по рядам и донесся до сцены.

— Пожалуйста, — сквозь зубы, с каким-то гнусавым напевом сказал адъютант-Ткачук и вытянул перед лицом Рефьева хлыст,

указывая им на окно, за которым должны были находиться пленные.

Сосредоточенная взволнованная тишина овладела зрительным залом. Актеры ощущали, что зал — чем дальше, тем сильнее — вовлекается в действие.

За кулисами чувствовалось то же самое.

— Ишь как забирает. Не публика, а порох. Только спичку брось.

Зрительный зал ждал.

И наконец — ответ Рефьева:

— Я — коммунист.

Хлыст вывалился из руки офицера. Все как будто остановилось.

Спичка брошена.

Зал гремел от криков и аплодисментов.

Таня Кочетова вскочила с места и стоя отбивала ладони, а сама с ужасом думала: «Они его сейчас все равно расстреляют».



антракте собрались вместе.

Петя Маркин горячился сильнее всех и доказывал, что этот спектакль — самый лучший из всех, которые он видел за год.

Кокорин говорил более сдержанно:

— Подождать надо... Еще только один акт прошел.

А Левчук больше восхищался зрительным залом:

— Здорово принимают спектакль... Все время сидишь и волнуешься... Такой накал в зале... Слыхали, кто-то крикнул?

Петя Маркин даже по лбу себя ударил.

— Да ведь это, ребята, знаете кто закричал? Где она? Надо пойти поискать.

— Да ты о ком?

— Ну, Татьяна Кочетова... из юннатского кружка. Ну, ваш «календарь природы» ведет... Это она. Я по голосу узнал.

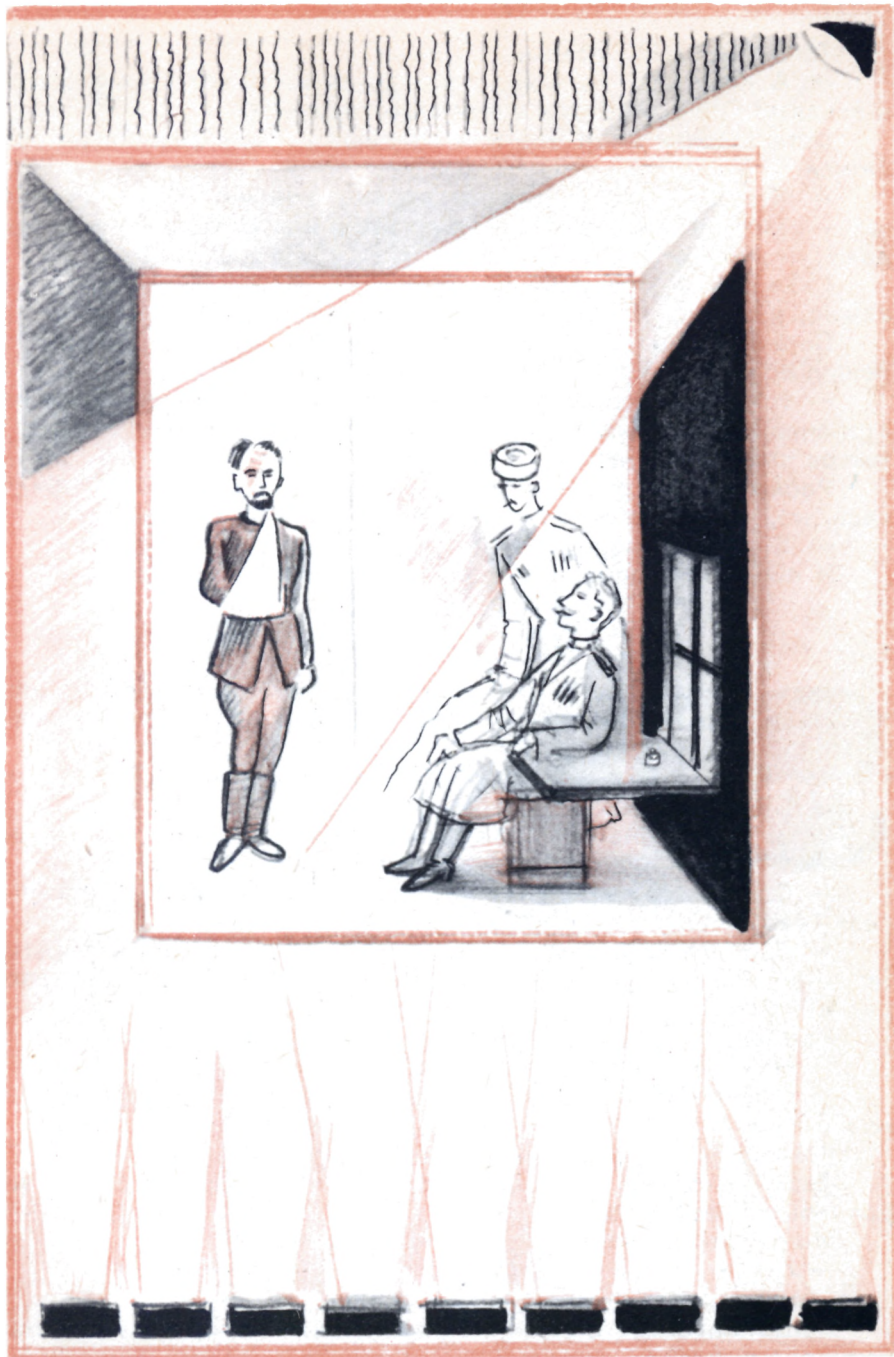
Таня Кочетова смущенно проскользнула в толпе. Не хотелось ей с мальчишками встречаться. Стыдно было Пете Маркину в глаза смотреть: вдруг он узнал ее голос?

Петя Маркин заметил Таню и побежал за ней. Привел к ребятам и, довольный своей догадкой, объявил:

— Рекомендую, товарищи, главный выразитель коллективного отношения зала к происходящим на сцене событиям.

Ребята засмеялись.

— Это действительно здорово получилось у тебя, — заявил Сеницын.



Таня была окончательно смущена.

— А как тебе, Татьяна, природа кавказская? Горы? Месяц и звезды? Горные потоки и снежные вершины?

Петя Маркин явно над ней издевался. Таня решила не сдаваться.

— Что же? Действительно, играют хорошо. Ну, а декорации — самые фальшивые. Какие-то кубы нагородили — не понять даже, что они обозначают.

Сказала, а про себя подумала: «А может быть, это и неважно, настоящие горы или нет, раз и без того интересно».

Петя Маркин понял, что Таня из упрямства так говорит, и решил ее отчитать.

— Ну, должен тебе сказать, — заявил он, — коллективное настроение ты выражаешь правильно и превосходно, а судишь о театре пока что глупо.

Ребята расхохотались, а Таня как будто даже и не обиделась, но, не желая оставаться в долгу у Пети, огрызнулась:

— Видали умника. . . Ну и пусть глупо.

И пошла к своему месту, чтобы его кто-нибудь не занял.



а дверью с надписью «Посторонним входить нельзя» шумное возбуждение. Актеры делятся впечатлениями.

Больше всего обсуждается выкрик Тани Кочетовой.

Она никому не известна, и все-таки она — главное «действующее лицо» в актерском фойе.

— Слышу: дрянь!!! Меня словно подхлестнуло, — рассказывает Ткачук.

— Вся сцена дальше по-другому пошла. . . На репетициях так хорошо никогда не шло это место. Приятно играть, — говорил «Рефьев».

Режиссера окружила толпа.

— Ну что? Как идет?

— Идет хорошо. . . Пока все в порядке. . . Однако «записано» много.

Режиссер едва разбирает по блокноту.

Девять страниц большого блокнота исписаны крупными торопливыми каракулями.

Монтировщик позвал режиссера на сцену.

— После конца обо всем поговорим. Играйте веселей.

Звонки разогнали публику по местам.

Полный человек в военной форме, звеня шпорами, торопился к своему месту.

На груди — два ордена Красного Знамени.



На ходу говорил собеседнику:

— Такие спектакли имеют громадное общественное значение, они дают бодрую классовую зарядку молодежи.

По рядам пронесся вопрос:

— Кто это такой?

— Ковтюх, — сказал молодой парень с портфелем. — Герой гражданской войны на Северном Кавказе.

Таня Кочетова пристально вглядывалась в военного.

— Его поход, — продолжал парень с портфелем, — как раз и послужил материалом для сегодняшней пьесы.

Таня Кочетова смотрела на Ковтюха и думала: «Приятно ему небось про свои дела в театре увидеть».

Девочка была очень взволнована.

К Ковтюху подошел Петя Маркин и о чем-то с ним говорил. Ковтюх кивал головой, и Таня слышала, как он ответил:

— Если ничто не помешает, непременно приду к вам в школу поговорить с ребятами.

Таня Кочетова поняла: Маркин пригласил Ковтюха в школу для беседы о спектакле.

Зрительный зал ждал начала, и кое-где раздались нетерпеливые хлопки.



омреж быстро пронесся по коридору.

— Место! — кричал он. И, пробежав по сцене, нажал выключатель I.

«В театре все выдуманно, — пронеслось в голове у Тани, — и все похоже на жизнь... И все, которые сейчас сидят в зале, потому и волнуются так, что игра актеров...»

Темнота прервала Танину мысль. Она взглянула в сторону Ковтюха.

В это время погасла синяя IV.

На сцене запел хор, и Алексей Петрович включил свет.

Спектакль продолжался... «Сережка» стоял за крайним кубом и ждал выхода.

Старик Волосов был тут же и держал на цепи «ручного волка».

И вдруг случился конфуз.

Искра «заиграла» раньше, чем нужно было.

На «собачьих репетициях» овчарку приучили лаять, когда кто-нибудь протягивал над ней руку.

А «Сережка» перед выходом сильно волновался. И взбрела же ему мысль не вовремя заняться дыхательной гимнастикой, чтобы успокоиться...

Так учат индийские мудрецы йоги.

Три-четыре взмаха руками, медленное приседание на глубоком вздохе — и Искра залилась лаем, да каким!

— Не надо было руками махать!

Волосов схватился за голову. Все, кто был за кулисами, в ужасе замерли. . . А «Сережка» навалился на Искру, поймал в темноте ее морду и, что есть силы, зажал руками.

Искра жалобно завизжала и наконец утихла.

«Сережка» был в отчаянии. . . Волосов — старик — скорчил какую-то смешную физиономию.

— Что делать?

А тут и картина кончилась.

Дядя Вася только что играл на сцене. Ушел за кулисы и шепчет «Сережке»:

— Вы бы, Татьяна Сергеевна, в своем «собачнике» дисциплину поостроже держали.

Кубы повернулись на «горы».

Старик с ручным волком взбирается по склонам. Сережка идет впереди и осматривается.

Егор Иванович с «мертвым волком» на месте.

Казаки пошептались за кулисами и вышли на сцену. Погоня, Искра заиграла. . . Бросилась на казаков.

Выстрел. . . Сережка спрятался в пещеру.

— Вы убили его! — закричал Волосов.

— Мальчишка скрылся. Ну и нагорит же нам от полковника! — крикнул один из казаков.

А другой схватил «мертвого волка» и, довольный добычей, сказал:

— Неплохой мех на шубу. . . В деревню сvezу, как война кончится.

Таня Кочетова соображала: «Как же это? Волк-то живой куда девался?»

А Искра хорошей игрой искупила свою провинность и получила за кулисами от «Сережки» два куска сахара.



Алексей Петрович дал свет в зал. . . Егор Иванович унес со сцены «отыгравшую» бутафорию. Плотники громко заговорили. Зрительный зал несколько секунд молчал, а потом разразился дружными аплодисментами. Все были взволнованы судьбой Сережки. Петя Маркин разыскал Таню Кочетову.

— Ну, как?

Таня отвернулась, странно как-то засмеялась и ничего не ответила.

— Татьяна, ну-ка, ну-ка. . . — Петя заглянул Тане в лицо.

В это время подошли Левчук и другие товарищи.

— Э-ге-с?! барометр показывает на влажность... Ребята, у нас погода, кажется, меняется.

Таня овладела собой, но на ресницах у нее блестели слезинки.

Петя торжествовал победу.

— Перестань, Петя, — остановила Таня, — Сережка в самом деле здорово играет... правда? Да и вообще все здорово.

Рыжий Левчук подтянул пояс и смущенно проговорил:

— Меня, братцы, прямо сказать, Сережка расстроил... На дудках, бродяга, здорово играет. Ведь сразу на трех.

— А как вы думаете, ребята, — не унималась Таня, — Сережку белые расстреляют?

— Вот тебе раз! Сама говорила мне, что пьесу знаешь, читали вам ее в школе, а спрашиваешь.

Таня смутилась.

— Ну... в самом деле, я забыла, не помню... Ничего не осталось в памяти. — И вдруг выпалила: — Маркин, хочешь, я тебе отзыв о сегодняшнем спектакле напишу?



ятнадцать картин — шестнадцать перестановок.

Спектакль затянулся на целый час.

Станок из пяти кубов был главной причиной запаздывания. Перестановки происходили блестяще, но отнимали много времени.

Помреж вел хронометраж. У него по минутам и секундам отмечена каждая картина, каждая перестановка, каждый антракт.

Плотник Козлов ходил гордо... Монтировщик весело шутил. А помреж был настроен сумрачно:

— Невозможное дело. Вместо трех спектакль идет четыре часа.

Режиссер успокоил его:

— Не волнуйся. Не в первый раз... Через десять спектаклей все будет так, как надо. Привыкнем к новым вещам, наловчимся, минута в минуту три часа играть будем.

Последний акт спектакля.

Судьбой Сережки живет весь зрительный зал.

Аплодисменты прерывают действие.

На сцене и за кулисами приподнятое настроение.

Даже Егор Иванович, обычно относящийся равнодушно ко всему, кроме своих бутафорских вещей, и тот доволен успехом.

Но, когда действие кончилось и погасла красная лампочка в будке, зрительный зал долго не расходился.

Занавес поднимали много раз, зал шумел аплодисментами и без конца вызывали действующих лиц.

— Шестьдесят репетиций одного такого дня стоят, — сказал «Сережке» взволнованный дядя Вася, стоя рядом с ним у самой ramпы, лицом к лицу с возбужденной толпой.

— Посмотрите-ка, одна зрительница даже на стул вскочила, — указал «Сережка» на девочку в партере.

Это была Таня Кочетова.

Вокруг нее толпились школьники, и среди них — Маркин, Кокорин, Левчук.

Петя Маркин следил за Таней и, подмигнув ребятам, сказал:

— Театр очень помогает интересоваться общественными вопросами.

Он торжествовал вдвойне.

Зрительный зал гудел:

— Всех! Всех!

Вместе с актерами у ramпы появились автор и режиссер.

На сцену летел звонкий голос Тани:

— Bravo, Сережка!

Занавес опустился в последний раз.

Актеры собрались в фойе. Долго обсуждали игру каждого, делились впечатлениями о спектакле.

Было поздно, пошли разгримировываться.



оследним ушел из театра помреж Василий Трофимович.

Завтра — к десяти утра. . .

Репетиция, проверка света и. . . новая страничка блокнота.



СОДЕРЖАНИЕ

От автора	3
I. Страничка из блокнота	7
II. Человек в шапке-невидимке	13
III. Действующие лица	24
IV. История одного станка	37
V. О мертвом волке, четырех лампочках и других обыкновенных вещах	52
VI. В день генеральной репетиции	68
VII. Начинается...	84

Д Л Я С Р Е Д Н Е Г О В О З Р А С Т А

Макарьев Леонид Федорович

С УТРА ДО ВЕЧЕРА В ТЕАТРЕ

Ответственный редактор Н. Л. Страшкова. Художественный редактор Г. П. Фильчаков. Технический редактор Т. С. Филиппова. Корректоры Л. К. Малявко и К. Д. Немковская. Сдано в набор 10/1 1973 г. Подписано к печати 17/IV 1973 г. Формат 70×100^{1/16}. Бумага офсетная № 2. Печ. л. 6. Усл. печ. л. 7,8. Уч.-изд. л. 5,87. Тираж 100 000 экз. М-15777. Ленинградское отделение ордена Трудового Красного Знамени издательства «Детская литература». Ленинград, 192187, наб. Кутузова, 6. Фабрика «Детская книга» № 2 Росглаволиграфпрома Государственного комитета Совета Министров РСФСР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. Ленинград, 193036, 2-я Советская, 7. Заказ № 392. Цена 34 коп.

Макарьев Л. Ф.

М 15 С утра до вечера в театре. (Рассказы режиссера.) Изд. 2-е, доп. Рис. В. Гусева. Л., «Дет. лит.», 1973.

96 с. с илл.

Автор — народный артист РСФСР, профессор театрального института — в занимательных рассказах говорит о том, что такое театр и как важно советскому школьнику, пионеру, стать понимающим театральное искусство зрителем.

РЗ ср.



34 коп.