# Карел Чапек

# Как делается газета

## Введение

Я часто запоем читал детективные романы, которые начинаются с того, что на письменном столе (или в элегантной холостяцкой квартире) молодого репортера газеты «Стар» (или «Геральд») Дика Говарда (или Джимми О'Доннели) звонит телефон и взволнованный женский голос сообщает: «На Микулэндской улице[[1]](#footnote-2) только что произошло ужасное убийство. Пожалуйста, приезжайте немедленно!» Упомянутый Дик Говард (или Джимми О'Доннели) вскакивает в свой автомобиль, едет на Микулэндскую улицу, находит след преступников, кидается в погоню, попадает в руки злодеев, они оглушают или хлороформируют его, бросают в подземелье, однако он выбирается оттуда и вновь преследует их в автомобиле, на самолете, на пароходе и, наконец, после двухнедельной захватывающей и полной опасностей гонки настигает. Тут бравый репортер хватается за телефонную трубку и вызывает свою редакцию:

– Алло! Говорит Дик (или Джимми); оставьте для меня первую полосу. Да, *всю* первую полосу. Я продиктую сенсационный материал, которого ни в какой другой газете не будет!

Возможно, многие читатели создали себе по этим романам весьма волнующую картину редакционной работы и того, как вообще делается газета. Может быть, они воображают, что перед каждой редакцией стоит вереница спортивных автомобилей, в которые вскакивают молодые репортеры и устремляются на поиски приключений; что самолеты ждут их на аэродромах, а преступники – на местах преступлений; что подающий надежды молодой репортер может проболтаться где‑то хотя бы полдня и ему за это не гpoзит ни увольнение, ни даже нагоняй; что метранпаж стерпит, если ему в последний момент подбросят материал на всю первую полосу утреннего выпуска – и так далее, и тому подобное. Имея солидный опыт газетной работы, я берусь заявить напрямик, что Дик Говард и Джимми О'Доннели обычно не располагают собственным автомобилем и их погоня за новостями чаще всего ограничивается телефонными звонками и лихорадочным перелистыванием других газет; далее, что наибольший и постоянный риск в их работе – это как бы не вышло неприятности или со стороны редактора за то, что упущено какое‑нибудь происшествие, или со стороны лиц, как правило ответственных и официальных, от которых Дик или Джимми старается выудить подробности по телефону. И в самом деле, вряд ли вы обрадуетесь, если в полночь вам позвонит домой по телефону дошлый репортер и начнет выспрашивать разные разности: например, правда ли, что вас подозревают в убийстве собственной бабушки. Что? Вам об этом ничего не известно? Очень жаль, простите за беспокойство.

Далее, наш расторопный репортер вечно озабочен тем, чтобы его сообщение своевременно попало в номер и чтобы его не выкинул метранпаж, которому нужно освободить место для большой речи Муссолини или для отчета о заседании бюджетной комиссии сената; а пока полоса с его сообщением уже печатается, является курьер со свежим экземпляром конкурирующей газеты, где происшествие описано подробнее… Да, жизнь Дика Говарда или Джимми О'Доннели по‑своему трудна и напряженна, хотя их и не ввергают в подземелья и не увозят, связав по рукам и ногам, в таинственном черном авто. При всем том Дик Говард или Джимми О'Доннели – всего лишь маленькое, хотя и быстро вращающееся, колесико редакционного механизма. Даже спортивный отдел поглядывает на них снисходительно, не говоря уже о таких редакционных тузах, как «экономисты» или авторы передовиц. Но об этих и других тайнах газетной жизни речь впереди.

Газеты, как и некоторые другие крупные предприятия, интересны не столько тем, как они делаются, сколько тем, что они вообще существуют и выходят регулярно каждый день. Еще не бывало случая, чтобы газета содержала лишь краткое уведомление читателям, что за истекшие сутки ничего достопримечательного не произошло и поэтому писать не о чем. Читатель ежедневно получает и политическую статью, и заметки о сломанных ногах, и о спорте, и о культуре, и экономический обзор. Если даже всю редакцию свалит грипп, газета все‑таки выйдет, и в ней будут все обычные рубрики, так что читатель ни о чем не догадается и, как всегда, будет ворчать на свою газету.

С другой стороны, метранпаж каждый вечер клянется, что ему не вместить в полосы всего, что посылает редакция. Не воображают ли господа редакторы, что он может творить чудеса, и так далее, и тому подобное… Но он, по‑видимому, все‑таки умеет творить чудеса, потому что весь материал оказывается в газете и его как раз столько, чтобы заполнить столбцы сверху донизу. Разве все это не каждодневное чудо? Печатник с ротационки тоже каждый день объявляет, что ему не сделать тиража, мол, дело табак, и о чем только думают эти господа, ведь машина сработалась вконец, нет, он головой ручается, что сегодня не допечатает тиража…

Но, как видите, несмотря на все эти предупреждения, газета все‑таки выходит сегодня, выйдет и завтра и послезавтра. Это вечное чудо, неведомое читателю, но достойное тихого и благоговейного преклонения.

## Кто делает газету

Газету делает редакция, которая пишет, типография, которая набирает и печатает, и отдел объявлений и подписки, который продает и рассылает газету. На первый взгляд все это очень просто, но в действительности такое разделение труда осложнено весьма запутанными отношениями. Редакция, например, проникнута твердым убеждением, что именно она делает газету, которая могла бы быть самой популярной в стране, если бы отдел подписки умел найти дорогу к массе потенциальных читателей. Отдел подписки, наоборот, живет глубокой верой в то, что газета существует именно благодаря ему, а редакция систематически портит дело: вот, например, только что отпало пять подписчиков, недовольных статьей против сектантства; а вот один читатель из Голчова Еникова пишет, что он больше не будет подписываться на газету, так как не согласен с передовой во вчерашнем номере. Уж лучше бы эти господа в редакции не занимались политикой, вздыхает отдел подписки. В политике вечно какие‑нибудь разногласия, а в результате утечка подписчиков.

Наконец, типография считает, что у нее два заклятых врага на этом свете: редакция, которая хочет кончить верстку возможно позднее, и отдел подписки с экспедицией, которые хотят получить тираж как можно раньше, чтобы успеть сдать его на ранние почтовые поезда. Попробуй‑ка угоди обоим, твердит типография. Посадить бы этих господ самих сюда, знали бы, что значит делать газету!

В широком смысле слова к газете еще относятся так называемые кадры читателей и подписчиков, которых называют также «нaш читательский коллектив» или «наша сознательная общественность». Это те, кто читает газету и иногда принимает в ней более или менее активное участие. О них мы поговорим особо.

## Редакция

*Редакционный штаб* . Редакционный штаб – это не командный пункт, а просто сборище всех штатных работников редакции. На некоторых из них вы увидите белые балахоны, напоминающие халаты парикмахеров, но это не знак какого‑нибудь ранга; такие халаты носят главным образом сотрудники, ведущие сидячий образ жизни у редакционного стола. Те же, которые бегают по городу, посещают парламент, разные собрания и митинги, носят обычный штатский костюм, за отворотом которого скрыт репортерский жетон, предъявляемый в тех случаях, когда полицейский куда‑нибудь не пропускает репортера.

Насколько мне известно, никто до сих пор не пытался установить, откуда берутся журналисты. Правда, существует институт журналистики, но я еще не встречал журналиста, который вышел бы оттуда. Зато я выяснил, что каждый журналист когда‑то был медиком, инженером, юристом, литератором, сотрудником торговой палаты или еще кем‑нибудь, но по тем или иным причинам оставил прежнюю профессию. Бывают и неудачники, которые «застряли в газете». Никто не скажет о человеке, что он застрял в парламенте или на посту директора банка, а вот «застрял в газете» говорят, совсем по пословице: «Коготок увяз, всей птичке пропасть».

Журналистом человек становится обычно после того, как он по молодости и неопытности напишет что‑нибудь в газету. К немалому его изумлению, заметку печатают, а когда он приносит вторую, человек в белом халате говорит ему: «Напишите нам что‑нибудь еще». Таким образом, в большинстве случаев человек становится журналистом в результате совращения; я не знаю никого, кто с детства тянулся бы к журналистике. Каждый журналист в детстве, наверное, мечтал стать машинистом, моряком или владельцем карусели, но получается как‑то так, что мечты его не сбываются, и он попадает за редакционный стол. Иногда человек идет в газету потому, что чувствует, что может хорошо писать. Но и это – необязательное условие. Журналистами, как и актерами или политическими деятелями, делаются люди самых различных профессий, оказавшиеся на бездорожье.

*Шеф‑редактор* . Редактор, «шеф», «старик» – это глава редакции. По большей части он пребывает в своем кабинете, где проводит совещания, принимает посетителей, выслушивает доклады и иногда даже пишет. Через неопределенные промежутки времени и он вырывается из своего убежища и бушует – в газете нет такого‑то сообщения, или какой‑то осел все перепутал, или еще что‑нибудь в этом духе. В такой момент вся редакция трясется, как обитатели джунглей, внезапно заслыша царственный рев тигра, даже пишущие машинки трещат много тише и курьер, принесший ужин, не стучит стаканами и тарелками.

Иногда, наоборот, за плотно закрытой дверью кабинета царит необычная и таинственная тишина: там какой‑нибудь видный посетитель. В такие минуты сотрудники ходят на цыпочках и говорят пониженными голосами, словно в больнице.

На большинстве редакторов лежит ужасное проклятие: их терзает мучительное предчувствие, что, если материал не пройдет через их руки, получится потрясающий «ляп». Но при всем том они со скорбью сознают, что не в силах прочесть и пятой доли того, что идет в газету. На редакторских столах высятся горы писем и рукописей, которые не перелистать и за три года. Я знал одного шеф‑редактора, который всякий раз, когда бумажные наслоения на его столе достигали высоты одного метра, просто приказывал принести ему другой стол, а этот отодвинуть в угол. Любимая мечта всех редакторов – так реорганизовать редакционную работу, чтобы ничто не миновало их личного контроля. Поэтому они проводят почти половину своего драгоценного времени за составлением разных распоряжений, инструкций, указаний, графиков и правил внутреннего распорядка, цель которых упорядочить работу редакции. Но даже когда все эти предписания исполняются до последнего пункта, приятный, суетливый шумный хаос редакции не уменьшается ни на йоту.

*Ответственный редактор* . Это обычно добрейший человек во всей редакции, который и мухи не обидит. Тем не менее его таскают по судам за каждое оскорбление личности, в котором провинится газета. Он – козел отпущения по призванию и стоически расплачивается за чужие грехи. Если газета назовет кого‑нибудь политическим проходимцем и вообще выродком и этот кто‑нибудь, вопреки ожиданиям, почувствует, что его честь и доброе имя подверглись публичному поруганию, ответственного редактора вызывают в суд. И он или представит доказательство своей правоты, или скромно заявит, что статьи не читал, не писал и не давал в печать, что по большей части истинная правда. После этого он дает обязательство напечатать опровержение, заявив, что обвинения были основаны на неверных сведениях и он, ответственный редактор, отнюдь не имел в виду чернить репутации господина истца.

Вообще по вопросу об обвинениях, выдвигаемых в печати, мнения резко расходятся: те, кого газета в чем‑нибудь обвинила, обычно считают, что их честь втоптана в грязь и никакие опровержения не могут полностью исправить дело, что, в общем, верно. С другой стороны, журналисты с горечью обнаруживают, что люди обижаются буквально на все, что о них ни напишешь; они тоже правы. Напишите о карманнике, судившемся тридцать раз, что он известный карманник‑рецидивист – и он подаст на вас в суд за оскорбление личности, причем вы проиграете это дело, вернее, его проиграет ответственный редактор, а кроме того, оно обойдется редакции в кругленькую сумму. Отсюда ясно, что должность ответственного редактора нелегка и требует спокойного и терпеливого характера.

*Ночной редактор* (которого также называют «дневной редактор», или «служилый», «дядюшка», дежурный, надзиратель и еще всячески) – следующая важная фигура редакционного аппарата. К его столу стекаются все рукописи, идущие в печать, и все сотрудники, которые в данный момент не пишут и не висят на телефоне; здесь они обмениваются мнениями и анекдотами, жалуются на простуду, сидят на столax, упражняются в боксе, едят сосиски, разбирают фотографический аппарат, ругают «эту проклятую жизнь», читают вечерние газеты и вообще производят сильный и разнообразный шум. Среди всего этого ералаша сидит ночной редактор и сокращает сообщения Чехословацкого телеграфного агентства (ЧТА), дает медицинские советы, читает газеты, поучает молодых репортеров, принимает почту и представителей разных союзов и клубов, приносящих заметки о пленарных заседаниях или благотворительных вечерах, бросает их (то есть заметки) в корзину, посылает материал на телетайп или в набор, просматривает гранки; он очень не любит парламентских и судебных отчетов, выступлений министров и описаний торжеств, ибо все это «чертовски длинные колбасы»; он все знает и с немалым апломбом говорит обо всем, но больше всего о своем здоровье (которое вечно подорвано столь изнурительной и сложной работой), и мечтает вслух о том, как бы ему жилось, если бы он был не ночным редактором, а кем‑нибудь другим. Я еще не встречал ночного редактора, который не жаловался бы на свою горькую участь, и безусловно он делает это с полным основанием, ибо я несомненно упустил по меньшей мере девять десятых забот, хлопот и неприятностей, которые выпадают на его долю.

Собственно, здесь‑то и выкристаллизовывается очередной номер газеты, из этой беготни, болтовни, кутерьмы, скачки с препятствиями, из всех этих острот и подшучиваний и бесконечного напряженного труда. И при всем том это самое отрадное место во всей редакции, сюда заходит каждый после того, как закончит работу; с облегчением произнеся: «уф!», он начинает упоенно мешать остальным. Сделав все, что в его силах, чтобы увеличить редакционный хаос, этот сотрудник с чистой совестью и сознанием выполненного долга говорит:

– Ну, я пошел.

И если журналисты несколько схожи с Данаевыми дочерьми, которых боги приговорили наполнять водой бездонную бочку, то кабинет ночного редактора – это нечто вроде девичьей, куда эти самые Данаиды забегают передохнуть и поточить лясы. А дежурная или ночная Данаида, подняв глаза от бесконечного ЧТА, уныло говорит:

– Вам‑то что! Посидели бы вы тут ночью, как я, да еще когда такой бедлам, как нынче…

Значительно более тихую и замкнутую жизнь ведет *секретарь редакции* . Его обязанность – распечатывать почту и распределять ее по отделам. Он должен читать, «что нам пишут наши читатели», и иногда даже отвечать им. Приходится ему, бедняге, читать и «самотек», случайные рукописи, и возвращать их с сожалениями о том, что «из‑за недостатка места мы не смогли использовать ваш материал». Далее он принимает посетителей, тщетно добивающихся разговора с шеф‑редактором. По большей части это чудаки с рукописями в кармане или возмущенные обыватели, которые пришли протестовать против того, что об их почтенном занятии (например, мясоторговле) непочтительно отозвались в газете; иногда посетитель предъявляет документы, подтверждающие, что его зовут Франтишек Новоместский и что он, следовательно, не имеет ничего общего с Феликсом Староместским, о котором в газете писали, что он арестован по подозрению в краже пивных кружек, и потому требует соответствующего разъяснения в газете. Другие приходят обратить внимание редакции на разные непорядки и злоупотребления и предлагают, чтобы газета устранила зло или, по крайней мере, взялась за публичную чистку авгиевых конюшен. Наконец очень часто приходят разные маньяки и тихопомешанные, особенно любящие обращаться со своими петициями, жалобами и проектами к главе государства или к «седьмой великой державе». Их нужно успокоить и вежливо выпроводить.

Кроме того, секретарь редакции ведает еще некоторыми внутренними делами, в частности редакционным архивом, где заготовлены некрологи обо всех современных деятелях на случай, если кому‑нибудь из них вздумается умереть перед самым выходом очередного номера. По всем этим и другим причинам характер у секретарей редакции несколько меланхолический и нервозный.

*Остальные сотрудники редакции*  – это работники отделов. Каждый из них ведет определенный раздел («рубрику»), каждый считает свой раздел единственно важным. Голова такого сотрудника не седеет от забот о том, будет ли очередной номер всеобъемлющим и исчерпывающим, попадет ли в него все – от последней речи английского премьера до заметки об ограблении табачной лавочки на Длоугой улице. Наоборот, всякий порядочный «рубрикант» с недоумением пожимает плечами: как можно читать материал других отделов, скажем – политического и экономического?

Однако, несмотря на такое «классовое сознание» «рубрикантов», авторитет их внутри редакции неодинаков; существует целая иерархия – от ученых бонз, пишущих передовые статьи, до новичков, которые болтаются повсюду и поставляют «хлеб насущный» для отдела городской хроники и происшествий. В больших, солидных газетах наибольший вес имеют, конечно, политические обозреватели.

*Политические обозреватели* , или «деятели», или «политики», существуют в двух ипостасях: иностранные и внутриполитические. Иностранные как‑то возвышеннее и благороднее, но их принимают не совсем всерьез. Они обычно не посвящены в высокие тайны и не располагают конфиденциальной информацией из высших сфер, зато отличаются тем, что создают себе идейную концепцию, под которую подгоняют потом все события на международной арене, занимая по отношению к ним положительную или отрицательную позицию. Как правило, иностранные обозреватели проникнуты скептицизмом и часто подчеркивают, что нужно «выждать дальнейшего хода событий».

Внутриполитические обозреватели, наоборот, более напористы и менее сдержанны. Они на «ты» со многими депутатами парламента, сенаторами и даже министрами и лихорадочно гоняются за кулуарной и частной информацией, которую, разумеется, нельзя дать в печать, но без которой обозреватели не могут спокойно уснуть. Внутриполитические обозреватели, в отличие от иностранных, с некоторым пренебрежением относятся к идеологическим концепциям и судят о политике скорее в плане личных отношений и конъюнктурных интересов политических деятелей. Оценки их зачастую довольно циничны, и о деятелях они отзываются весьма фамильярно. Однако стоит им взять в руки перо (или сесть за машинку), как они до краев наполняются столь благородной и убедительной мудростью, что каждый сознательный читатель невольно думает, как прекрасна была бы жизнь, если бы правительство руководствовалось этими статьями и мнениями.

У внутриполитических обозревателей тоже существует несколько рангов: обозреватель палаты депутатов стоит выше сенатского, автор воскресных передовиц выше автора передовиц, печатающихся по будням. Но все они бодро несут бремя своего особого достоинства и ответственности по сравнению с остальным газетным людом: они редакционные тузы и гранды, из их рядов нередко выходят политические деятели.

*Экономический отдел* в наше время стоит на втором месте, сразу после политического. Хотя едва ли кто‑нибудь из сотрудников редакции лично заинтересован в операциях фондовой биржи или в динамике оптовых цен, но считается, что кто‑то эти материалы читает и, следовательно, они газете нужны. Экономический отдел – обычно самый тихий в газете. Комната его забита комплектами годовых отчетов, статистических обзоров, бюллетеней, экономических справочников и прочими бумажными наносами. Сотрудники отдела все это ревниво хранят. Когда‑нибудь все эти горы на них обрушатся, и никто не откопает их бренные останки. Но экономические обзоры все равно будут появляться в газете, а груды вестников и статистических обзоров – по‑прежнему накапливаться в комнате отдела… Такой уж это тихий и надежный отдел.

Серьезное волнение в нем настает, когда возникает угроза большого выступления министра финансов или другого экономического кудесника. Тогда «экономисты» вылезают из‑под своих бумаг и жалобно просят напечатать это выступление полностью, а все прочее лучше выкинуть. В остальное время они живут тихо и спокойно и даже, в отличие от других журналистов, не намекают с таинственным видом, что «им все ясно», что они‑то «знают, что за всем этим кроется», что «можно было бы многое порассказать такого…» и т.д. В довольно взбалмошной и легкомысленной редакционной среде «экономисты» производят почти солидное и умиротворяющее впечатление ученых мужей.

*Отдел культуры* (или просто «культурники», «ученые», «белоручки», «барчуки» «милостивые государи») носит менее устоявшийся характер, да и не считается полноценной журналистикой; это скорее украшение газеты и некий заповедник индивидуальностей. В газете он представляет и ревниво оберегает дух свободы и независимой критики; обычно это проявляется в том, что каждый «культурник» более или менее придерживается личных взглядов. Поэтому материалы отдела культуры, как правило, не имеют почти ничего общего с тем, что называют «основной линией газеты». Отдел культуры состоит из рецензентов по литературе, музыке, театру и изобразительному искусству. Рецензенты, которые пишут на эти темы «развернутые статьи», называются уже не рецензентами, а критиками. По большей части они проникнуты обоснованной неприязнью к каждому, кто задает им работу тем, что пишет книги или ставит пьесы. Особенной страдой для них бывают юбилеи и смерти выдающихся деятелей культуры. По характеру они похожи на гимназического учителя латыни, который говорит о себе: «Я строг, но справедлив». Жизнь они ведут, в общем, недружную и не типично редакционную.

Совершенно иной дух царит в *Отделе спорта* , или у «спортсменов», – дух силы и мужественной собранности. Этим отделом обычно ведает человек, который в прошлом действительно усиленно занимался каким‑нибудь спортом, например, футболом. За это он расплачивается сейчас тем, что должен быть знатоком конькобежного и лыжного спорта, фехтования, бокса, тенниса, бега, метания диска, плавания, планеризма, гребли, баскетбола, стрельбы, скачек, хоккея, велосипедной езды, автомобилизма, авиамоделизма, стрельбы из лука и нескольких десятков других видов спорта. Такой широкий спортивный диапазон заставляет его проводить бo'льшую часть времени в редакции, толстея и принимая визиты ярых спортсменов, которые приносят ему сведения о всевозможных состязаниях, матчах, соревнованиях, гонках, многоборьях, финалах, полуфиналах и т.д. Его комнатка вечно переполнена плечистыми и длинноногими весьма закаленными молодыми людьми, которые, наверное, в свое время сами станут заведовать отделом спорта и принимать у себя юных спортсменов. Но чем все это когда‑нибудь кончится – я уже не в силах вообразить.

Кроме поставки спортивного материала, спортивный редактор обычно олицетворяет в редакции дух бравого оптимизма, рыцарства и прочих мужских достоинств. В глубине души он ярый болельщик «Спарты» или «Славии», но прячет это за благородной заботой о честной игре и верой в высокую нравственную миссию настоящего спорта. Он не скрывает при этом, что ему ясны глубоко прискорбные тенденции в нынешнем спорте, и уж он бы об этом написал, если бы можно было…

*Судебный хроникер* , или «судебник», поставляет отчеты «Из зала суда». Предполагается, что он должен бывать на всех судебных заседаниях и излагать читателям то, что там слышал. Но так как судебных разбирательств много и человек не может быть сразу на всех, чтобы выбрать самое интересное, то возникла своеобразная биржа, где судебные хроникеры обмениваются отчетами. Один принесет «брачного афериста», другой «мошенническую банкирскую контору», третий казусное дело о том, как пани Нетолицкая поссорилась с пани Вореловой и так далее.

Отдел «Из зала суда» должен печататься и в период судебных каникул, иначе читатели останутся недовольны. Поэтому на «бирже» появляются и вымышленные судебные казусы, которые отличаются от подлинных тем, что они интереснее.

Судебный хроникер – человек характера желчного и слегка цинического, отчасти, видимо, оттого, что из зала суда он вынес довольно безотрадные впечатления о человеческой натуре, а главное, потому, что, хотя читатели (и особенно читательницы) охотнее всего читают его материал, отдел «Из зала суда» не получает достойного, по его мнению, места в газете. Кроме того, судебный хроникер всегда знает наперед, какой процесс чем кончится, ибо ему известны характеры судей: этот особенно свиреп к браконьерам, тот никогда не спустит растратчикам и так далее. Xapaктерная черта судебного хроникера – весьма низкое мнение о справедливости на этом свете, а также о полиции, сыщиках, адвокатах, свидетелях, преступниках и вообще о всех людях.

*Городская хроника* , то есть то, что поставляется «поденщиками» и репортерами, – далеко не простая тема. Сюда относится все, что произошло в городе и окружающей вселенной, в том числе и все, что входит в тематику вышеперечисленных отделов, то есть собрания и торжества, полицейская хроника, происшествия и городские события, первые грибы на городском рынке и похороны видных деятелей, бури и наводнения, светская хроника и разные скандалы, собрания акционеров и членов всяческих союзов, демонстрации, манифестации и пожары, открытие памятников, интервью со знатными иностранцами, вернисажи и т.д. Работу обычно надо как‑то разделить; и вот один репортер занимается преступлениями и полицейской хроникой и поддерживает тесный контакт с городской полицией, и тогда он невысокого мнения о сельской полиции, или, наоборот, стоит в наилучших отношениях с «нашими бравыми сельскими служаками» (и тогда весьма критически отзывается о гopoдской полиции); все зависит от того, где ему охотнее дают сведения. Хороший полицейский хроникер быстр, как ветер, полицейских называет не иначе как «наши ребята», отличается детективными наклонностями и умеет проникнуть куда угодно.

Другая область городской хроники – это коммунальные вопросы, начиная от заседаний муниципалитета и кончая плохим состоянием общественных уборных.

Далее, есть репортер, который занимается главным образом информацией по социальным вопросам – о собраниях рабочих и служащих, о вопросах трудоустройства, о разных организациях, союзах, объединениях, кооперативах, палатах, синдикатах, комиссиях и комитетах.

Что касается *кино* , то оно находится на стыке между «Городской хроникой» и «Культурой». Как видим, у городской хроники нет точных границ, и вообще редакцию можно было бы разделить на две категории: статейщиков, которые длинными фразами пишут длинные статьи, и хроникеров, дающих краткие заметки в телеграфном стиле.

Внешнюю орбиту редакции составляют так называемые «внештатники»; в их ведении находятся специализированные отрасли, вроде шахмат, филателии, охоты. Это не журналисты по профессии, в редакции у них обычно нет даже своего стола, и материал они робко сдают ночному редактору. Они энтузиасты своего дeлa; больше всего их огорчает, если в газете появляется материал по их специальности, данный кем‑то другим и потому содержащий множество «вопиющих ошибок и некомпетентных высказываний», которые «обязательно надо было исправить».

Другой тип более или менее регулярно сотрудничающих «внештатников» – это так называемые «*авторитеты* ». Среди них немало профессоров, министров и других видных деятелей. Они пишут передовицы в особо торжественные дни, высказываются по просьбе редакции на разные специальные темы, интересующие в данный момент общественность, или отвечают на заданные вопросы. У каждой газеты есть свои «авторитеты»; их круг определяется отчасти партийной принадлежностью газеты, отчасти тем, что «авторитет» А. не может «из научных соображений» писать в газету, где помещают статьи «авторитета» Б. Несмотря на это, мнения «авторитетов» зачастую расходятся с так называемым курсом газеты. На счастье, в большинстве случаев этого никто не замечает.

В гораздо более тесных отношениях с редакцией находятся так называемые *корреспонденты с мест* . Это, во‑первых, случайные корреспонденты из заштатных городков, например из Горшова Тынца или из Белой под Бездезом, а во‑вторых, – руководители отдeлений и корреспондентских пунктов в крупных городах, скажем в Пльзни, и даже за границей. Такой постоянный корреспондент дает информацию на все темы: и о политике, и об экономике, и о театре, и о модах, и об убийствах. На его попечении находится, допустим, Париж с Францией, вся Вена, весь Белград. Это как бы их удельные княжества, в которых они являются суверенными властителями. Периодически они появляются в редакции, держатся по‑товарищески и долго толкуют с редактором и обозревателями о политической линии газеты, ибо каждый такой «заграничник» по прошествии некоторого времени слишком привыкает к порученной ему стране и теряет, как говорится, контакт с газетой. Это возобновление контакта бывает довольно утомительным и продолжается до утра, после чего заграничный корреспондент спешно уезжает отсыпаться в свою «заграницу».

Таковы, в общем, составные части газетной редакции. Надо бы сказать и об *информаторах* , которые сами не пишут, но приносят в редакцию разные конфиденциальные сведения – одни исходя из общественных, другие – из личных интересов; «может быть, вам пригодится», – доверительно говорят они.

Упомянем еще об информационных агентствах и прессбюро, на материалы которых подписываются газеты. Ныне значительная часть газетного материала уже не пишется в редакции, а покупается. Есть даже агентства, которые поставляют газетам рассказы, анекдоты, отчеты об экспедициях в недра Африки и газетные утки. Иногда же материал не покупается, а просто выстригается из других газет, причем это газетное браконьерство, в отличие об обычного, проходит безнаказанно и даже вошло в обычай.

Наконец, каждую порядочную редакцию украшают своим присутствием *секретарши* и *стенографистки* . Своими рукоделиями и бутылочками с молоком они облагораживают суровые будни редакционной жизни. При них надо выражаться осторожнее, чтобы не оскорбить их слух.

Немалое значение имеют редакционные *курьеры* , которых иногда еще называют «кустоды». Они представляют собой элемент постоянства в редакции. Редакторы и сотрудники меняются, а курьеры остаются; они носят пиво, кофе, вестники ЧТА и ужины нескольким поколениям редакторов, переживают режимы, политические катаклизмы и всяческие превратности судьбы своей газеты и к старости, превратившись в живую летопись, рассказывают, как ходили за пивом для самого пана Гавличка[[2]](#footnote-3) и чинили перья пану Неруде[[3]](#footnote-4). А когда‑нибудь, друзья мои, они будут вспоминать и нас и твердить будущим газетчикам, что в наше время газета была лучше…

## Как возникает утренний выпуск газеты

Если вы придете в редакцию утренней газеты часа в два дня, вы, возможно, застанете там двух‑трех сотрудников. Один что‑то сонно выстукивает на машинке, другой, задрав ноги на стол, читает журналы, третий просто сидит с видом крайнего отвращения ко всему. Секретарши и стенографистки прилежно вяжут свитеры и вполголоса беседуют, о чем – не могу сказать. В общем, оживления не больше, чем на глухом полустанке за два часа до прихода поезда. Около шести часов из наборной вылезает метранпаж и мрачно осведомляется, где же рукописи, – наборная, мол, простаивает. Ночной редактор отвечает, что рукописи нет ни одной, что для завтрашнего номера к нему не поступало ни передовой, ни международного обзора, ни фельетона, в общем ничего; и что должен быть парламентский отчет, одна большая речь, одно убийство на Жижкове[[4]](#footnote-5) и одно заседание какого‑то комитета. Метранпаж заявляет, что, конечно, все это не успеют набрать, и о чем, собственно, думают господа редакторы и т.д. и т.п. Ночной редактор пожимает плечами и бурчит, что этак завтра газета не выйдет и что он охотно бросил бы все к чертям.

С наступлением вечера в редакции становится оживленнее. Сотрудники один за другим врываются в редакцию, потрясая рукописями: сегодня материала, мол, несколько больше обычного, да еще кое‑что надо написать. Приходит курьер с информацией ЧТА, другой курьер привозит из парламента первую половину сегодняшнего отчета. Появляются по одному рецензенты отдела культуры со статьями о вчерашней премьере или о чем‑то еще. В шесть часов пятьдесят минут поступает прискорбное известие о кончине выдающегося деятеля имярек. Секретарь кидается в архив искать некролог, но некролога нет. В семь часов метранпаж передает снизу, чтобы ему больше ничего не посылали, все равно не успеют набрать. В семь тридцать поступают статьи от иностранного обозревателя, «экономиста», репортера по социальным вопросам, сенатского обозревателя и заведующего спортивным отделом. Все это такие сверхважные и актуальные вещи, что не напечатать их завтра было бы просто катастрофой. Ночной редактор тем временем хладнокровно жует свой ужин и предупреждает сотрудников, чтобы не пороли горячку, все равно в завтрашний номер больше ничего не войдет. В восемь вечера еще нет передовой. В восемь десять снова появляется метранпаж и язвительно вопрошает, о чем, собственно, думают господа редакторы: от отдела объявлений он получил семь столбцов материала и нечего посылать ему статьи, все равно их не успеют набрать, и так набрано уже на пять столбцов больше, чем войдет в номер. В восемь тридцать еще не получен конец парламентских прений, зато вспыхнул сильный пожар где‑то на окраине города. Около девяти поступают «совершенно монопольные сенсации – только для нашей газеты», и первые выпуски других газет, и начинаются лихорадочные поиски – чего в них нет и что в них есть.

Затем редакция постепенно пустеет и затихает. К запаху сосисок примешивается запах сырых гранок и типографской краски: метранпаж принес первые сверстанные полосы. Ночной редактор говорит «уф!» и меланхолически глядит в окно на безлюдные улицы. И вот газета заматрицирована. Теперь, если бы даже пришло сообщение о конце света, в завтрашний номер оно не попадет. Точка.

«Черт возьми, – думает ночной редактор, – ну и денек выдался!»

А пока в редакции идет вся эта кутерьма, наборщики сидят у своих линотипов и усердно работают. Линотип – хитроумная машина: на нем печатают, как на пишущей машинке, и латунные матрички букв группируются в нужной последовательности до тех пор, пока не наберется полная строчка. Тогда в них заливается горячий свинец и получается литая строчка набора. Эти цельные строчки перевязывают шпагатом, и гранка готова. Ее «тискают» на бумагу, получается оттиск, он же «макаронина», которая прежде всего идет к корректору.

Корректоры сидят обычно в невероятно тесных и плохо освещенных каморках, не снимают с носа очков в железной оправе и исповедуют крайний языковый пуризм. Кроме того, они ищут ошибки в неразборчивых оттисках и действительно находят большинство их. Иногда бывает, что линотипист сам заметит свою ошибку; тогда он уже не придерживается рукописи, а наобум нажимает на клавиши, чтобы только докончить строчку, которую потом при корректуре выбросят. Но иногда это забывают сделать, и тогда читатель видит в газете примерно следующее:

На вчерашнем заседании английского парламента хмер схрдлу этаон смеаып ивбрижики сеах кррпу премьер‑министр Болдуин заявил.

и так далее. Это похоже на уэльский язык, И едва ли какой читатель дочитывает такую строчку до конца.

При каждой поправке приходится набирать и отливать целую строчку, а строчку с ошибками выкидывать, вставив вместо нее новую. Иногда бывает, что вместо строчки с ошибками правщик вынет соседнюю, правильную, и на ее место всунет исправленную. Тогда получается:

На вчерашнем заседании английского парламента премьер‑министр Болдуин заявил, что через несколь– премьер‑министр Болдун заявил, что через несколь– главу итальянского кабинета

и так далее. Это типографский «ляп». В каждой редакции вам расскажут массу историй о том, какие у них бывали «ляпы». Иногда на типографию сваливают и «ляпы» редакционные, и в газете появляется поправка: «Во вчерашнем номере нашей газеты вкралась опечатка, искажающая смысл статьи», и т.д.

Впрочем, опечатки бывают даже полезны тем, что веселят читателя; зато авторы пострадавших статей реагируют на них крайне кисло, пребывая в уверенности, что искажена и испорчена вся статья и что вообще во вселенной царят хаос, свинство и безобразие. А по существу, дело обстоит не так уж плохо. Я, со своей стороны, могу сказать, что среди моих статей есть и такие, в которых *совсем не было* опечаток. Как это случилось, ума не приложу.

Когда все статьи набраны и лежат в гранках, метранпаж приступает к верстке полос, то есть размещает гранки по страницам газеты. Иногда при этом строчки рассыпаются и некоторые из них перепутываются. Читатели газеты получают наутро возможность поупражняться в отгадывании и ломать себе голову над тем, куда какая строчка относится. Когда сверстана целая полоса, то есть страница газеты, ее обвязывают шпагатом и отправляют в стереотип, где с нее делают оттиск на картонной массе. Этот оттиск сгибается в полудугу и отливается на металле; получаются металлические полукруглые матрицы, которые идут наконец «в машину», то есть монтируются на вал ротационной машины, печатающей весь тираж газеты.

Не могу вам точно описать ротационную машину. Но если бы она стояла где‑нибудь на берегу Замбези, туземные племена, наверное, принимали бы ее за божество и приносили бы ей жертвы, – такая это замечательная вещь. В центре ее разматывается бесконечный рулон бумаги, а с другого конца сыплются уже готовые, сложенные экземпляры утренней газеты. Не хватает только кофе и булочки; это уж любезный читатель должен обеспечить себе сам.

## Прочие факты

Как только газета сойдет с ротационки, она становится товаром, который нужно доставить покупателю и продать. Этим занимается *экспедиция*  – она распределяет тираж среди газетчиков и разносчиков и рассылает его по всей солнечной системе. Тем временем отдел *объявлений и подписки* добывает подписчиков и объявления и вообще деньги, чтобы *касса* могла платить гонорары, производить разные расчеты, а главное, выдавать авансы сотрудникам.

Каждый из этих отделов с полным правом считает себя наиболее важным элементом редакционной машины. В то время как редакция почему‑то полагает, что важнее всего раздобыть информацию, статьи, новости и сенсации, отдел объявлений с не меньшим основанием думает, что главное – получить для газеты побольше объявлений; а экспедиция столь же обоснованно пребывает в уверенности, что нет ничего важнее, чем доставить газету читателям

*Читатель*  – следующий важный фактор газеты. Во‑первых, потому что он ее покупает, во‑вторых, потому что в известной мере он участвует в ее создании.

В каждой редакции существует множество различных взглядов на то, чего хочет или не хочет «наш читатель». Наш читатель не хочет, чтобы его слишком много пичкали политикой, но хочет, чтобы его честно информировали о ней. Наш читатель – за смертную казнь для убийц, но наряду с этим он одобряет выступления против жестокого обращения с животными. Наш читатель любит умные рассуждения, но не меньше их и какое‑нибудь веселое чтиво. В общем, все, что печатается в газетах, появляется там лишь потому, что «читатель этого требует». Правда, сам читатель об этом не заявляет, зато он часто письменно или устно высказывается о том, чего не хочет видеть в газете.

«Уважаемая редакция, ежели в вашей газете будут еще печатать всякую чепуху о вегетарианских витаминах и о том, что у нас, мясоторговцев, хорошие доходы, то я вашу почтенную газету выписывать перестану, о чем и сообщаю с совершенным почтением.

Владелец мясной лавки такой‑то.

Р. S. Вашу почтенную газету выписываю уже восьмой год…»

По каким‑то глубоко психологическим причинам «наш читатель» значительно реже утруждает себя положительным откликом на выступления газеты. Это такая редкость, что редакция в подобных случаях на следующий день заявляет: «Мы завалены сотнями откликов, выражающих горячее одобрение всех слоев нашей читательской общественности».

Иногда бывает и так: кто‑нибудь напишет в газете… ну, скажем, что он заметил померанскую славку где‑то близ Брандейса, в Чехии. И вдруг ни с того ни с сего в редакцию сыплются сотни читательских писем, в которых сообщается, что померанская славка замечена также и у Пршерова, и в Милетинском округе, и в Кардашовой Ржечице или даже у Сушице. Газета тотчас же начинает трижды в неделю писать о жизни и привычках этой птички, полагая, что читателям это интересно. Но тут приходит одно‑единственное письмо, в котором говорится, чтобы редакция бросила трепаться о померанской славке,

«довольно есть других забот, лучше бы разъяснили толком новое постановление об обязательном подмесе ржаной муки.

С почтением – пекарь такой‑то.

Р. S. Я уже девятый год выписываю вашу газету, но если у вас еще раз напишут о померанской славке, вы потеряете всех подписчиков в нашем округе, потому что у нас ее никто в глаза не видал».

Отсюда видно, что читатель газеты – существо непостижимое и угодить ему нелегко. Однако, несмотря на все эти неувязки, читатель будет по‑прежнему выписывать свою газету, а для редакции высшим законом останется формула: «Читатель этого требует».

И все же читатель любит свою газету. Это видно хотя бы по тому, что у нас газеты по большей части называют уменьшительными названиями; и недаром же говорят «моя газета». Не говорят ведь – «я покупаю свои слойки» или «свои шнурки для ботинок»; но каждый покупает «свою газету», и это свидетельствует о личных и тесных связях. Есть люди, которые не верят даже прогнозам погоды государственного метеорологического института, если не прочтут их в своей газете. Да и сотрудники редакции, типографии и администрации как‑то теснее связаны со своей работой, чем служащие многих других учреждений. Это для них «наша газета», как бывает «наша деревня» или «наша семья». Переход из одной редакции в другую – это как бы пятно на совести и всегда носит немного скандальный характер, вроде развода. Редакционная атмосфера полна фамильярности, люди газеты суматошны и немного циничны, часто поверхностны и легковесны, но я думаю, что, если бы мне было суждено вновь родиться на свет, я бы снова дал совратить себя в журналистику.

# Карел Чапек

# Как делается фильм

## *Как это делается – 2*

# Карел Чапек

# Как делается фильм

## Введение

Прежде чем я скажу о кино хотя бы словечко, да будет объявлено нижеследующее категорическое *предупреждение* .

В этой книге не описана какая‑либо конкретная киностудия, какой‑либо конкретный киномагнат, продюсер, режиссер, сценарист или вообще деятель кино; все, что вы здесь прочтете, не относится к какой‑нибудь подлинной кинокомпании, кинозвезде и вообще реальной личности, за исключением осветителей, вспомогательного персонала, статистов и другого люда, который и в кинематографии сохраняет свою абсолютную, честную реальность, как в любом другом деле. Автор делает это предупреждение, во‑первых, потому, что несомненная реальность остальных лиц в какой‑то мере нарушена различными кинотрюками и фикциями, а во‑вторых, потому, что фильм фильму рознь. Например, картина за триста тысяч делается совсем иначе, чем боевик за два миллиона. Только вспомогательный персонал остается, в общем, без изменений.

Однако запасемся терпением: еще не скоро зазвучит в ателье великая команда режиссера: «Внимание, начали!»

До этого момента мы доберемся не сразу, если хотим описать фильм, как говорится, с самых азов.

Знающие люди утверждают, будто первооснова всякого кинофильма – деньги. Мол, прежде всего должен найтись охотник всадить в это дело деньги, чтобы можно было купить и разработать сценарий, заключить договоры с режиссером, актерами и оператором, арендовать ателье и так далее. Это, положим, верно, но для того чтобы найти такого охотника, надо все время долбить ему, что вот, мол, имеется замечательный художественный сценарий, который затмит все боевики сезона и даст не меньше ста процентов прибыли. И потому волей‑неволей нам приходится начать со сценария, как бы ни казалось странным, что в основе такого современного и технически совершенного продукта цивилизации, как кинофильм, лежит нечто столь древнее и технически примитивное, как литературный вымысел.

## Краткие, но необходимые пояснения о людях

Прежде чем рассказать, как делается фильм, надо хотя бы приблизительно классифицировать людей, которые в большей или меньшей мере участвуют в этом деле. Вот они:

1. *Люди над фильмом* влияют на него благодаря своему служебному положению. Помимо цензуры, это – разные министерские комиссии, художественные советы и другие подводные камни, которые кинорежиссерам приходится миновать, прежде чем начать съемки.

2. *Люди за фильмом*  – это финансирующие его дельцы, продюсеры, президенты кинокомпаний, директора картин, коммерческие директора, еще какие‑то директора, их заместители и вообще все так называемые киномагнаты.

3. *Люди около фильма*  – хотя и не находятся на службе у кинокомпаний, но слывут превосходными знатоками кино и как‑то живут этим. Их можно видеть в компании продюсеров и режиссеров, они поддерживают контакт с прессой, актерами и авторами, делают прогнозы о том, какие именно сюжеты следует сейчас снимать, чтобы фильм имел сногсшибательный успех, отыскивают сюжеты, а иногда даже сами создают что‑то полезное, например, пишут сценарии; при этом они всячески стараются показать, что делают это из чистой любви к искусству.

4. *Люди фильма*  – это те, кто действительно делает кинофильм: сценаристы, режиссеры, операторы, актеры и прочие, вплоть до вспомогательного персонала. О них мы еще поговорим.

5. Наконец, есть еще *люди вне фильма* ; к ним обычно принадлежит и автор экранизируемого произведения.

## Погоня за сюжетом

Киносюжет своеобразен тем, что за ним всегда бывает страшная гонка. Сюжет этот никогда не рождается, скажем, в такой обстановке: сидя у камина, один собеседник говорит другому:

– Знаете что? Если вам когда‑нибудь придет в голову хороший сюжет для фильма, напишите, и мы потолкуем об этом.

Это не соответствовало бы специфике кино. Специфика кино повелевает гоняться за киносюжетом сломя голову. Сюжет нужен завтра. Он нужен сию минуту! И нужен в совершенно диком, так сказать, первозданном, состоянии. Если бы сюжет сам, как ягненочек, явился в ателье и сказал: «Вот он я!» – его бы, наверное, изгнали с бранью и криками: – Чего вам тут надо?!

Ибо правила игры требуют, чтобы сюжет был изловлен, живым или мертвым, в заповедниках вне фильмового мира. Его надо с победными кликами притащить в ателье как охотничью добычу. Сюжеты надо подстерегать. Их надо открывать, как Колумб Америку. За ними снаряжаются экспедиции в непроходимые дебри литературы, театра и даже действительности. Чтобы сюжет стал подходящим для кино, он должен, как правило, отвечать следующим требованиям:

а) по возможности уже иметь успех в виде книги или пьесы. Чем больше успех, тем желательнее такой сюжет для кино;

б) по возможности содержать в себе нечто оригинальное и новое, о чем еще не было фильма, например, влюбленного трубочиста или водолаза;

в) наряду с этим по возможности быть как можно более похожим на фильмы, которые в последнее время давали хорошие сборы;

г) совершенно обязательно в нем должны быть ведущие роли для актрисы А. и актера Б.;

д) актриса А. должна по возможности играть роль «шаловливого бесенка», в точности такую, как она уже сыграла в нашумевшей кинокомедии «У Нанины есть жених». А роль актера Б. должна иметь по возможности минимум разговорного текста, так как актер Б. не силен в разговоре. Впрочем, все это может исправить штатный сценарист;

е) по возможности должна быть какая‑нибудь фабула, которую потом сценарист перекроит до неузнаваемости или заменит другой;

ж) действие должно происходить в каком‑нибудь необычном и живописном месте, причем сценаристу предоставляется право вставить туда роскошный салон, феерическую спальню, бальный зал и другие киноприманки, о которых говорится, что «зритель этого требует»;

з) должен быть заманчивый заголовок;

и) должно быть «что‑то», о чем говорилось бы с выразительным прищелкиванием пальцами: «В этой картине что‑то есть» и «Это типичное то»;

к) должна быть «высокопрогрессивная» или «высокохудожественная» тенденция, но при этом – не правда ли? – «следует считаться со вкусами и пожеланиями широкой публики»;

л) сюжет должен быть, как говорят, «киногеничным». Это качество возникает в сюжете сразу же после того, как кто‑нибудь из видных киношников, по внезапному наитию, объявит, что «из этого сюжета можно сделать грандиозный фильм».

Если прибавить сюда еще целый ряд таинственных пунктов от «м» до «я», то станет ясно, что далеко не каждый сюжет становится киносценарием. Настоящий полноценный киносценарий немыслимо создать нормальным творческим путем. Он возникает только в результате загадочного совпадения обстоятельств, которое просто невозможно предусмотреть или искусственно воспроизвести.

## Четыре киносюжета

Наверное, вы видели в кино охоту на тигров или тюленей. Если бы создали сценарий об охоте за киносюжетом, он, вероятно, выглядел бы так (все авторские права, в частности, право на экранизацию, заявлены и охраняются законом):

1. «*Крупная ставка* ». Бедная заснеженная мансарда. Писатель Ян Дуган нянчит малолетнего сына. Эта идиллия нарушена резким стуком в дверь.

– Войдите! – говорит писатель, хватаясь за сердце.

Входит почтальон. (Артист Пиштек[[5]](#footnote-6).)

– Господин Дуган? – осведомляется он добродушно. – Вам телеграмма. Может быть, наконец получите какие‑нибудь деньги.

Писатель грустно усмехается (крупный план) и нетвердою рукою вскрывает телеграмму. Читает. На экране текст:

ПРЕДЛАГАЕМ СТО МИЛЛИОНОВ ЗА ПРАВО ЭКРАНИЗАЦИИ ВАШЕГО РОМАНА КРУПНАЯ СТАВКА ТЧК НЕМЕДЛЕННО ТЕЛЕГРАФИРУЙТЕ ТЧК АЛЬФАФИЛЬМ

Ошалевший от счастья писатель Ян Дуган теряет сознание. За окном пение птиц, весна. Опомнившись, Дуган торопливо строчит ответ:

СОГЛАСЕН ТЧК ЯН ЛУГАН ТЧК

Затем он подходит к колыбельке своего сына и говорит с чувством:

– Шесть лет назад я кровью своего сердца написал «Крупную ставку» – роман о всепобеждающей любви. Мир тогда не понял меня, сыночек, и только сейчас меня открыли. Передо мной слава, яркая жизнь. Кино! Какое это чудо двадцатого века! Наконец‑то я куплю тебе соску, а Марушке зимнее пальто на вате.

Снова стук. В каморку входит Киношник – один из «людей около фильма».

– Я привел к вам директора Альфафильма подписать договор на вашу «Крупную ставку». Потрясающий сюжет! Моя лучшая находка за двадцать лет работы в кино. Крупная ставка, ипподром, кровные скакуны – великолепный антураж для фильма!

– Скакуны? – заикается удивленный автор. – Какие скакуны?

– Ну, которые на бегах. Ведь ваша «Крупная ставка» – это ставка в тотализаторе, а? Действие происходит на бегах, не правда ли?

– Ничего подобного… – бормочет Ян Дуган. – Крупная ставка – это любящее сердце, понимаете? О бегах там нет ни слова…

Директор Альфафильма обращает вопрошающий взгляд на Киношника.

– Значит, это не о лошадях? – удивляется тот. – Смотрите‑ка, а я и не заметил. Но это не важно. Наш сценарист вставит все, что нужно: бега, тренировку, интриги, тотализатор и прочее. Это мы все устроим. Знаете что? Ваш герой поставит все деньги на аутсайдера…

– Но мой герой бедняк, у него совсем нет денег, – защищается автор.

– Все равно. В киноварианте у него должны быть деньги. Зритель хочет видеть роскошную холостяцкую квартиру. Мы не пожалеем денег на постановку. Ни о чем не беспокойтесь, это уж наше дело. В остальном мы, разумеется, будем строго придерживаться вашего сюжета.

###### (Затемнение.)

Из затемнения появляется сценарист с либретто в руках.

– Превосходный сюжет! – говорит он Яну Дугану. – Но надо его как следует кинематографически разработать. Иначе публика не поймет, что это за «Великий вопрос», правда?

– Какой вопрос? – осмеливается спросить автор.

– Ну, ведь фильм называется «Великий вопрос». Разве нет? – удивленно поднимает брови сценарист.

– Не вопрос, а ставка. Ставка! – стыдливо поправляет автор.

– Ах, вот оно что, – удивляется сценарист. – А я прочел «вопрос»… Но это не важно. Я вам под этот заголовок сделал потрясающий новый сюжет. Будете довольны, приятель. Дело обстоит так. Владелец скаковых конюшен терзается вопросом: верна ли ему жена. Вот он, великий вопрос! Потом он узнает, что на крупнейших бегах она ставит на его лошадей… и выигрывает огромные деньги, а с ними и счастье. Понятно? Вот это сюжетик, а? Теперь он принял киногеничный вид!

###### (Затемнение.)

Из диафрагмы появляется кинорежиссер со сценарием в руке.

– Наш сценарист – осел! – недовольно объявляет он. – Во всем фильме нет ни одной порядочной любовной сцены. Пришлось мне все переделать. Она должна бежать с Фредом…

– С каким Фредом? – робко осведомляется Дуган.

– С тем, которого я туда вставил… Должен же там быть любовник, если фильм называется «Великая любовь». А?

– «Крупная ставка», – поправляет автор. Кинорежиссер бросает взгляд на обложку либретто.

– «Крупная ставка»? Гм… А здесь похоже на «Великую любовь»[[6]](#footnote-7). Слушайте‑ка, «Великая любовь» – это лучше. Публика просто кинется на этот фильм.

###### (Затемнение.)

Из затемнения появляется автор Ян Дуган, сидящий в роскошном кабинете. На коленях у него упитанный белокурый ребенок, в зубах сигара.

– Видишь, сыночек, – бормочет он удовлетворенно, – наконец‑то поэтическое произведение твоего отца получило заслуженное признание.

2. «*В разгар лета* ». Скромная старушечья комнатка, наполненная девичьими сувенирами. Престарелая романистка Мария Покорная‑Подгорская, почти не сходя с кресла, в котором сиживал еще ее покойный батюшка, смиренно дожидается кончины от старости. Энергичный звонок. Старая верная служанка Магдалена испуганно докладывает: «Там какой‑то господин, барышня!»

– Проси, – вздыхает писательница и высохшей рукой поправляет убранные на старинный лад седые волосы.

Упругой походкой входит Киношник с портфелем в руке. Низко кланяется.

– Разрешите поздравить вас, милостливая сударыня. Наша первоклассная кинокомпания Бетафильм намерена приобрести право экранизации вашего замечательного романа «В разгар лета».

– «В разгар лета»? – шепчет мадемуазель Покорная‑Подгорская. – Я написала его… о, боже, уже пятьдесят лет назад. Безвозвратно ушли те годы! «В разгар лета»!.. – В глазах престарелой романистки блестят слезы. (Крупный план.) – Знаете ли вы, что это была сказка моей юности? Я проводила каникулы близ деревни Н., на старенькой мельнице в лесу… До сих пор мне слышится стук мельничного колеса, шелест леса и журчанье потока…

– Великолепный звуковой эффект, – соглашается Киношник.

Писательница продолжает, слегка смутившись:

– Стройный молодой лесовод из имения графа М. частенько встречался мне, когда я ходила собирать цветы. Не подумайте, что он отважился заговорить со мной, о нет, тогда люди еще не были *такие* … Но моя творческая фантазия создала на этой основе повесть о любви горожанки Ярмилы и молодого охотника. «В разгар лета»! Да, да! Мне хотелось, чтобы эта целомудренная история была проникнута дыханием лесных полян…

– Вот именно! – с восторгом подхватывает Киношник. – У нас как раз пустует график натурных съемок на июль. А публике, сударыня, сегодняшней публике, уже надоели нынешние напряженные сюжеты. Она хочет романтики, хочет поэзии, хочет возврата к природе. Видели вы наш фильм «Сказка весны»?

– Я никогда не бывала в кино, – сознается старая дама.

– Грандиозный успех! Зрители хотят видеть любовь. «Не приставайте к нам с проблемами, – говорят они, – в кино мы хотим отдохнуть». В «Сказке весны» у нас тоже фигурирует девушка из города. Ее зовут Маринка, и она живет у дяди – старенького сельского священника. За ней ухаживает молодой учитель и играет ей на скрипке. Там есть замечательное место: когда Маринка купается и кто‑то крадет ее платье. Дядя вынужден послать ей свою сутану, чтобы Маринка могла вернуться домой. Сплошной хохот. В вашем фильме тоже должна быть хоть одна сцена, где Ярмила купается в лесной заводи. Это будет роскошный кадр!

– Это обязательно? – потупя взор, спрашивает романистка. – Мы в наше время не купались в заводях, сударь. Мы были не *такие* …

– Ну, что‑нибудь там должно быть во вкусе широкой публики, – тоном знатока заявляет Киношник. – Например, Ярмила кормит на мельнице цыплят и ласкает поросенка, взяв его к себе на колени. Такие кадры всегда имеют успех. А этот ее охотник будет трубить в рог и петь у нее под окном. Все это придаст фильму подлинную поэзию лета и природы. «В разгар лета» – отличное название! Вы себе не представляете, сударыня, что мы сделаем с этим сюжетом!

###### (Диафрагма.)

Престарелая писательница Покорная‑Подгорская радостно оживилась. Перебирая свои старые письма и засушенные цветы, она беседует с верной Магдаленой.

– Уже сентябрь, – говорит она. – Скоро выйдет на экран мой фильм «В разгар лета». Ты только подумай, добрая Магдалена, я вновь увижу свою молодость, старую неумолчную мельницу близ селенья Н., узенький мостик, по которому я ходила с охапками цветов. Очень интересно, каков будет в фильме этот молодой охотник… боюсь, Магдалена, как бы он в своих чувствах не зашел *слишком* далеко… Ах, Магдалена, как это замечательно – увидеть наяву свои самые сладкие грезы!

###### (Диафрагма.)

(Крупным планом.) Высохшая рука престарелой романистки отрывает на настенном календаре листок «30 ноября».

###### (Диафрагма.)

(Крупным планом.) На календаре дата «27 января». Под календарем сидят Покорная‑Подгорская и Киношник. Последний с сожалением пожимает плечами.

– Ну да, нам пришлось немного передвинуть график. В июле не нашлось свободного режиссера, в августе оператор был занят на других съемках, в сентябре не было нужных актеров. Но на той неделе, сударыня, мы обязательно приступим к натурным съемкам.

– Но ведь уже зима, – робко возражает писательница. – Не цветут лужайки, застыл ручей…

– Да, и потому нам пришлось немножко переделать сценарий. Фильм теперь называется «В горах – вот где потеха!» – и действие его будет происходить в роскошном горном отеле и на лыжных прогулках. Публика, знаете ли, любит светскую жизнь. Вашу мисс Дези… эту вашу городскую девушку, мы сделаем дочерью американского миллионера, а охотника преобразим в инструктора лыжного спорта. Там будет отменная сценка – как он ночью, крадучись, ретируется из ее спальни. Вот тогда получится «типичное то». Вы будете в восторге, сударыня, от того, как мы творчески реализовали ваш превосходный поэтической сюжет.

###### (Титр: «Покойной ночи!»)

3. «*Ступени старого замка[[7]](#footnote-8)* ». Карловы Вары. Маститый писатель Ян Кораб прохаживается вдоль колоннады и выпивает третью кружку воды, ибо в результате своего натуралистического метода он нажил болезнь печени. Над колоннадой появляется самолет и, сделав крутой вираж, сбрасывает двух парашютистов.

– Достопочтенный мэтр! – кричит один из них, даже не успев приземлиться. – Разрешите представить вам директора компании Гаммафильм. У нас есть для вас замечательное предложение.

Второй парашютист ухмыляется, показав сорок шесть золотых зубов, и протягивает писателю громадную ладонь.

– Какое предложение? – осведомляется Кораб.

– Блестящее! Насчет сценария. Что, если бы к завтрашнему дню вы написали нам сценарий под названием «Ступени старого замка»!

– Гм… А почему именно «Ступени старого замка»?

– В этом для нас вся суть. Представьте себе панораму Праги, малостранские[[8]](#footnote-9) черепичные крыши, пусть даже с трубочистом или котом… и у вас сразу возникает сюжет. Например, что‑нибудь из жизни классика Махи… или любовная идиллия эпохи революционного сорок восьмого года. Грандиозно, а? Такой материал таит в себе безграничные возможности!

– Не знаю, – ворчит маститый писатель. – У меня есть другой киносюжет. Что вы скажете, если поставить фильм из жизни сборщиков хмеля?

– Блестящая идея! – восклицает первый визитер. – Такого сюжета в кино еще не было. Что скажете, господин директор?

– Э‑э‑гм… – говорит магнат. – Разумеется. Конечно. Только он должен называться «Ступени старого замка».

– Ничего не выйдет, – возражает писатель. – На ступенях старого замка не растет хмель.

– Пустяки! – жизнерадостно возражает первый посетитель. – Можно сделать так: сборщики хмеля едут посмотреть Прагу. Там к одной из сборщиц подходит поэт Маха[[9]](#footnote-10)… или молодой астроном Штефаник[[10]](#footnote-11), и она поет песенку о Праге. А! Замечательно! Поздравляю вас, уважаемый мэтр!

– Подождите, – возражает мэтр, – я имел в виду другое. Это должна быть драма безумной любви. Сборщик хмеля задушит свою возлюбленную…

– Ага! Чрезвычайно эффектно! А не может ли он задушить ее на Ступенях старого замка? А внизу виднеется, знаете, панорама Праги – черепичные крыши…

– Нет, не может. Он задушит ее в зарослях хмеля и потом ночью убежит…

– …на Ступени старого замка! Превосходно! – Слушайте, что вам так дались эти ступени?

– В них все дело. Замечательное название. Вы не представляете, как оно будет притягивать зрителя.

– Но мой фильм должен называться «Хмель».

– Извините меня, уважаемый мэтр, – это нам не подходит. Нам нужно снимать фильм «Ступени старого замка».

– Но почему?

– Видите ли, какая неприятная история. В прошлом году режиссер Кудлих сказал нам, что у него есть замечательный сюжет для фильма с таким названием. У него, мол, уже и сценарий готов. Мы немедленно разрекламировали его как наш очередной боевик. Тем временем подлый Кудлих удрал в Голливуд вместе со своим сюжетом. А у нас этот фильм уже запродан авансом в пятьсот кинотеатров. Пятьсот договоров на фильм «Ступени старого замка», вот в чем дело! Величайший боевик сезона! На той неделе должны начаться съемки. Вот мы и решили, что это было бы очень подходящее предложение для вас…

###### (Диафрагма.)

Из затемнения – плакат с надписью:

«СТУПЕНИ СТАРОГО ЗАМКА»

Боевик по сценарию *Яна Кораба*

Музыка *Фреда Миртена*

###### (Затемнение.)

4. «*Отщепенцы* ». Писатель Иржи Дубен, пошатываясь, входит за кулисы. Он ошеломлен овациями зрителей, смотревших сейчас премьеру его социальной драмы «Отщепенцы». Да, эта вещь хватает зрителей за душу!

– Позвольте, позвольте! – слышится чей‑то зычный голос, и за кулисы проникают двое людей.

– Разрешите представить вам директора компании Дельтафильм! – Четыре руки потрясают правую и левую руку Дубена. – Замечательно, грандиозно! Ваша пьеса *должна быть* экранизирована!

– Она просто создана для кино!

– Какая острота социальных конфликтов!

– Какая глубокая правда жизни! – Какой воинствующий гуманизм!

– Здесь нельзя менять ни одного слова! Настоящая Библия!

– Кино понесет ее в самые глухие уголки страны!

– Что страны – во все концы света!

– По всей вселенной! Ручаюсь за это! Господин автор, вы не должны заключать соглашения ни с кем, кроме Дельтафильма!

– Мы создадим эпохальный фильм.

– Договор можно подписать хоть сейчас!

###### (Проходит месяц.)

**Сценарист** . Я не изменил ни слова. Но с учетом специфики кино нам пришлось… гм… кое‑что добавить.

**Автор** . Добавить?

**Сценарист** . Д‑да… Чтобы действие не происходило в одних и тех же декорациях. Одна сцена, например, разыгрывается на озере…

**Автор** . На озере?

**Сценарист** . Да, на озере. Чрезвычайно благодарная натура. А другая сцена будет на рельсах, по которым мчится экспресс…

**Автор** . Экспресс? А зачем?

**Сценарист** . Чтобы было больше движения, динамики. И еще одна сцена будет на балконе замка…

**Автор** . Какого замка? Там нет никакого замка!

**Сценарист** . Замок необходим. Такие кадры – ракурс снизу – чрезвычайно эффектны. В остальном же мы не изменим ни одного слова.

###### (Проходит неделя.)

**Режиссер** . Ансамбль для вашего фильма мы подобрали превосходный. Главную роль революционера будет играть Гарри Подразил.

**Автор** . Гарри Подразил? Этот любовник? А не слишком ли он молод для такой роли?

**Режиссер** . Это верно, но публика его любит. Роль мы для него немного подправим.

**Автор** . А кто будет играть его чахоточную дочь?

**Режиссер** . Она не будет его дочерью. Она будет его любовницей и дочерью фабриканта.

**Автор** . Зачем?

**Режиссер** . В социальном фильме так надо. Чтобы показать контрасты между нищетой и роскошью. Публике нравится видеть на экране жизнь богачей. Да, так вот эту дочь будет играть… (*Шепчет имя* .) Здорово, а? Разумеется, ее роль надо сделать главной. Она будет водить гоночное авто и ездить верхом… Надо будет для нее написать несколько добавочных сцен. В остальном же в вашей пьесе не будет изменено ни слова.

###### (Проходит две недели.)

**Режиссер** . Мне доверительно сообщили, что цензура не пропустит некоторые слишком тенденциозные диалоги. Надо будет их смягчить.

**Автор** . Но ведь в театре…

**Режиссер** . К сожалению, в кино цензура строже. А одно лицо из министерства торговли высказало мнение, что конец уж очень трагичен. Нам намекнули, что этому герою‑революционеру следовало бы в конце концов жениться на дочери фабриканта и чтобы их уста слились в долгом поцелуе.

**Автор** . Но это противоречит всему духу моей пьесы!

**Режиссер** . М‑да… но нам нужно считаться с этими людьми. В остальном же в вашей пьесе не будет изменено ни слова.

###### (Проходит неделя.)

**Настойчивый господин** . С вашего позволения, господин Дубен… Я, видите ли, представляю финансистов, которые связаны с Дельтафильмом, поэтому я позволил себе обратиться к вам. Нам всем важен не только финансовый успех вашего фильма, но также и его моральные… и художественные достоинства, не правда ли? Главное – это художественные достоинства. Поэтому мы решили предложить вам… в интересах вашего фильма… чтобы вы учли, что его художественный эффект может быть… до некоторой степени снижен… революционной тенденцией… Не так ли? Мы думаем, что было бы лучше, если бы ваш герой… был не пролетарием… а, например… гениальным изобретателем. Очень просто: гениальный изобретатель, и все. Он мог бы спасти эту фабрику… снова развернуть производство… и в конце концов было бы видно, как счастливы рабочие, что фабрика снова работает и процветает. В остальном в вашей талантливой пьесе не было бы изменено ни слова… Мы лишь из чисто художественных соображений…

###### (Проходит месяц.)

**Режиссер** (*у телефона* ). Да, знаю, это превосходная сцена, но слишком длинная. У нас герой скажет только две фразы, но они будут сильными, выразительными. Ручаюсь вам, этого достаточно. В этих двух фразах будет все, вся эта социальная направленность и всякое такое… Да, да, скоро выпускаем на экран. Вы будете довольны, вот увидите. Ведь в остальном в вашей пьесе не изменено ни слова…

###### (Проходит месяц.)

**Режиссер** (*у телефона* ). Да, да, да. Уже заканчиваем монтаж. Что? Те две фразы? К сожалению, их при монтаже пришлось выпустить, они тормозили нарастание действия. Но это совсем незаметно, вот увидите! Вы и не узнаете своей пьесы, так она теперь эффектна!

###### Затемнение.

## От сюжета к сценарию

Как видно из предыдущего изложения, путь от сюжета к готовому фильму долог и тернист. Вначале существует только литературный сюжет, чаще всего – в виде книги или пьесы. Для того чтобы этот сюжет мог проскользнуть в мир фильма, он должен сжаться до нескольких страниц текста, именуемых либретто. Либретто – это краткое изложение, в котором опущено все второстепенное… и все основное тоже. Его также называют «сюжетный скелет», видимо, для того, чтобы отразить обычное смертоубийственное обращение с сюжетом: живое слово попадает в фильм только в посмертной и, так сказать, препарированной форме «сюжетного скелета». Этот старательно вываренный и высушенный остов поступает в дальнейшую обработку, в результате которой получается литературный сценарий.

Литературный сценарий возникает прямо противоположным путем: образцово препарированный скелет сюжета снова начинает обрастать мясом подробностей, эпизодов, диалогов и других деталей, которые должны создать впечатление развернутого действия. Но это мясо уже особое, кинематографическое: литературный сюжет излагается так называемыми средствами кино. Например, герой перешедшей из книги на экран, уже не может просто вспоминать свою возлюбленную; он должен «дрожащими руками закуривать сигарету, быстро встать и подойти к окну» или что‑нибудь в этом роде. В равной степени для кино не годится голое утверждение, что сердце героини разбито; вместо этого она должна «медленно брести осенним парком, где деревья роняют листья то на одинокую аллею, то на статую Амура». Персонажи кино не имеют права что‑нибудь просто думать, – они должны произносить все вслух с условием, что это будет не очень длинно. Они могут куда‑нибудь идти или «украдкой смахивать набежавшую слезу, могут даже писать письмо, но это должно делаться с рекордной быстротой, чирк‑чирк – и готово. Для кино существует лишь то, что можно видеть и слышать. Выражаясь научно, сценарий есть перевод образов на язык действия; говоря практически, сценарий есть насилие над сюжетом с целью превратить его в нечто такое, на что зрители могут, ни о чем не думая, смотреть в течение двух часов. В сценарии должно быть особенно предусмотрено, чтобы декорации менялись достаточно часто, ибо зритель все время хочет новизны, – но опять‑таки не слишком часто, ибо каждому известно, что декорации обходятся в копеечку, а на натурные съемки уходит пропасть времени. Вот почему сценарий можно также назвать обработкой сюжета, направленной на то, чтобы съемки заняли не более двух недель и обошлись не дороже той суммы, которую кто‑то согласился выбросить на данный фильм.

Только из литературного сценария возникает следующая стадия, то есть уже настоящий киносценарий. Его получают путем тщательной разбивки литературного сценария на отдельные маленькие кусочки – кадры, и процесс этот называется раскадровкой. Чем больше кусочков, тем лучше разработанным считается сценарий. Например, в литературном сценарии сказано:

«На придворном балу принцесса Амалия заметила молодого гвардейца и почувствовала к нему симпатию. Она роняет платок, молодой гвардеец подбегает и поднимает его, за что вознагражден разрешением поцеловать ручку принцессы».

В киносценарии эта сцена выглядит примерно так:

СЦЕНА 17

ПРИДВОРНЫЙ БАЛ

164. Бальный зал в королевском дворце. Танцующие пары. (*Общий план* .)

165. Аппарат приближается, проезжает вдоль рядов танцующих.

166. Оркестр, играющий на эстраде. (*Панорама* .)

Музыка.

167. Толстый флейтист. (*Средний план* .)

168. Два генерала наблюдают за танцующими.

169. Один из генералов вытирает лоб носовым платком. (*Крупный план* .)

Жарища, а?

170. Другой генерал вытирает лысину.

М‑да…

171. Первый генерал глядит на ноги танцующих.

172. Хорошенькие женские ножки в танце.

Черт побери, вот это ножки!

173. Первый генерал подмигивает.

174. Второй Генерал предостерегает.

Ш‑ш! Это ее высочество,

175. Объектив поднимается от ножек к лицу принцессы Амалии.

176. Лицо принцессы Амалии, которая явно не слушает, что ей говорит кавалер. Глазами она обводит зал. (*Средний план* .)

177. Аппарат двигается панорамой – стоящие придворные и дипломаты, оба генерала и офицеры – и останавливается на молодом гвардейском офицере.

178. Лицо молодого гвардейца с восхищенным взглядом. (*Крупный план* .)

179. Глаза принцессы Амалии. (*Крупный план* .)

180. Принцесса Амалия останавливается в танце.

181. Рука принцессы роняет кружевной платочек. (*Крупный план* .)

182. Платочек лежит на паркете. (*Крупный план* .)

183. Молодой гвардеец подбегает и наклоняется.

184. Рука, бережно поднимающая платочек. (*Крупный план* .)

185. Гвардеец с поклоном подает принцессе платочек.

186. Принцесса улыбается.

Ах!

187. Берет платочек. Их руки соприкоснулись.

188. Лицо очарованного гвардейца.

Ах!

189. Лицо принцессы.

Благодарю вас!

190. Принцесса подает гвардейцу руку.

191. Гвардеец низко склоняется и подносит ее руку к губам.

192. Губы гвардейца над рукой принцессы. (*Крупный план* .)

И так далее. В общем, в хорошем сценарии действие должно быть нашинковано примерно на восемьсот кадров, причем сценаристу приходится ломать себе голову над тем, чтобы кадры не повторялись, чтобы крупный план чередовался с общим, чтобы были верхний и нижний ракурсы, наплыв, панорама и съемка с крана. А иногда сценарист из кожи лезет вон, чтобы изобрести какой‑нибудь небывалый ракурс, например, вид через игольное ушко или съемка аппаратом, свободно падающим с самолета. Таковы потуги честолюбия.

Только после всех этих манипуляций первоначальный сюжет окончательно «фильмофицирован» и поступает в руки режиссера. Теперь уже его забота срочно переделать действие, диалоги, декорации, эпизоды, а главное – конец, который, по его мнению, – «типичное не то».

Интересно, что последняя сцена всегда бывает «типичное не то»: даже конец света окажется, наверное, «страшно неудачным», никуда не будет годиться, и придется его несколько раз переделывать…

Но вот наконец неотвратимо близится начало съемок. Уже подобраны артисты и нанято на две недели ателье. Уже составлен график съемочных и подготовительных дней, когда строят декорации. Тут уж никак нельзя переделывать сюжет… если, разумеется, не считать переделок, необходимость которых выявилась в ходе съемок. «Это надо было сделать не так», – говорится в подобных случаях. Или: «Вот тут чего‑то не хватает». И начинаются лихорадочные доделки, в которых участвуют режиссер, директор, актеры и любой, кто окажется в данный момент в буфете киностудии. В окончательном виде фильм состоит главным образом из таких доделок.

## Строим

Чтобы осознать величественный смысл слова «строим», вы должны учесть, что в наши дни почти весь фильм снимается в ателье. Ведь не так‑то легко тащить бог весть куда юпитеры, кабели, звуковую аппаратуру и весь многочисленный персонал от режиссера, оператора, актеров и сценариуса до всяческой вспомогательной рабочей силы, которая переносит съемочные аппараты, бегает за сосисками или включает юпитеры. Кроме того, с живой природой трудно иметь дело: только, например, режиссер скажет: «Начали!» – как солнце закроется об лачком и приходится повторять сначала. Или, например, снимается сцена, в которой Ян Козина[[11]](#footnote-12) пашет родную ниву, как вдруг слышится громкий гул пропеллеров – рейсовый самолет торопится в Пльзень. Приходится выжидать, пока он пролетит, но едва режиссер снова скажет; «Начали!» – как на соседнем цементном заводе раздается гудок на обед. В общем, с настоящей природой при съемках одни неприятности, дешевле и скорее построить в ателье лес с домиком лесничего, мельницу с рекою, старинную улочку у пражского Града, ипподром в Хухлях[[12]](#footnote-13), оживленную улицу, морской бой, вокзал с паровозами, цветущую лужайку с бабочками и белыми облачками, крыши с трубочистами и вообще все, что придет в голову. Все без исключения можно лучше и надежней соорудить в ателье. Если мы при этом вспомним, что в сносном фильме должно быть двадцать – тридцать различных мест действий, и подсчитаем, сколько времени понадобится для того, чтобы изготовить отдельные декорации для каждого, то мы будем более или менее подготовлены к внушительному зрелищу, которое представляет собой киноателье в дни перед съемкой.

Вообразите громадное строение, похожее на ангар для крупного дирижабля. Под потолком вдоль всех четырех стен тянется осветительная галерея, на которой стоят батареи юпитеров. С потолка свисают какие‑то канаты, цепи, кабели. Внизу возятся человек пятьдесят – все они одновременно строгают, стучат молотками, привертывают шурупы, малюют на полотне, штукатурят и так далее. Тем временем из декорационных и столярных мастерских, со складов реквизита подвозят готовые стены, колонны, фасады домов, лестницы, решетки, деревья и другие детали, из которых состоит наш материальный мир. Все это здесь, на месте, устанавливается, подвешивается, монтируется, закрепляется, подгоняется, приставляется, подкрашивается – словом, соединяется в единое целое. Не успеете вы оглянуться, как в одном углу ателье возникает деревенское кладбище, с травою и крестами, около него, допустим, малостранский дворик с галереей, за ним часть улицы (даже с мостовой), потом угол великолепного кабинета с письменным столом и телефоном, а за стеной кабинета вы видите разрез больничной палаты с простой железной койкой. Еще подальше – окно с кружевной занавеской, очевидно, девичья комнатка, за ней балюстрада старинного замка и мансарда (видимо, жилище поэта), лестница в мансарду, часть набережной с фонарем на переднем и с пражским Градом на заднем плане и вплотную к ней маленькая уютная комнатка. В кинопостановочной архитектуре главное – втиснуть в ателье как можно больше декораций, предусмотренных сценарием. Трудно себе представить, какой лабиринт комнат, улиц, дворов, коридоров, альковов, лестниц и балконов умещается в киноателье при должном усердии постановщиков и скудных ассигнованиях на фильм. Разумеется, при постановке так называемого «грандиозного фильма», «боевика», часто не жалеют ни времени, ни пространства; в таком фильме должна быть минимум одна массовая сцена, которая занимает подчас площадь в сто квадратных метров, а «интерьеры» имеют иногда целых три стены. Но это только в «грандиозных», постановочных фильмах. При съемках же среднего заурядного фильма весь ангар полон больших и маленьких театральных сцен, уголков и задних проекций, и режиссер с актерами, оператор с ассистентами, сценариус с экземпляром сценария, осветители с юпитерами, звуковики с микрофоном и кабелями, рабочие в сапогах и спецовках и разный глазеющий люд переходят с одного места на другое, снимая там и здесь по эпизоду.

Правда, некоторые особенно большие декорации возводятся под открытым небом на территории киностудии. Например, средневековый город, деревенский двор с амбаром и хлевом, сельская площадь или поле битвы не поместились бы в павильоне. И. вот рядом с павильоном вырастает целый поддельный город из досок, жердей и гипса, – разумеется, только фасады, подпертые сзади стойками и досками; проводят из ателье кабели и, понося на чем свет стоит ненадежное солнце, снимают на вольном воздухе при искусственном освещении. Когда съемки закончены, средневековый город так и остается рядом с сельской усадьбой, ибо нерентабельно возиться с его разборкой. Декорации разваливаются сами собой, напоминая город после бомбежки. Вообще территория киностудии всегда завалена всяческим хламом – досками, ненужными декорациями, гипсовыми архитектурными деталями, поломанным реквизитом я т. д. Когда смотришь на эти кучи хлама, невольно думаешь, что там, наверное, похоронены и угасшие кинозвезды…

## Снимаем

– Ну, начнем снимать! – произносит режиссер в белом халате.

– А это что такое? – осведомляется элегантный мужчина, загримированный в коричнево‑красных тонах и похожий поэтому на вареную сосиску.

– Это ваш кабинет. Будем снимать в нем кадр третий и сорок первый.

– Какой раньше?

– Все равно, хотя бы третий. Вы будете сидеть за письменным столом, в дверь постучат, и вы скажете: «Войдите». Вот и все. Давайте попробуем.

Загримированный садится за письменный стол.

– А что мне пока делать?

– Можете писать.

– На чем? Бумаги нет.

Режиссер всплескивает руками.

– Ну на что это похоже?! Почему у пана Валноги нет бумаги? Господа, если я говорю *письменный стол* , значит, на нем должна быть *бумага* , неужели непонятно? Пан Войтишек, видели вы когда‑нибудь письменный стол? Видели? А была на нем бумага? Не была? Гм… Так положите туда какую‑нибудь бумагу, чтобы можно было репетировать. Итак, тихо, господа, начинаем.

В ателье раздается стук молотков. Режиссер приходит в ярость.

– Что еще там? Если я сказал – тихо, должно быть тихо. Кто стучит?

– Надо докончить декорации, – объясняет голос.

– Так пусть стучат тихо! – рявкает режиссер. – Здесь репетиция. Итак, внимание! – Он ударяет в ладоши. – Моленда стучит в дверь, Валнога поднимает голову и говорит: «Войдите». Где Моленда?

– Здесь! – слышится из угла, где другой краснокожий оживленно беседует с какой‑то девицей, явно не имеющей отношения к ателье. – Что я должен делать?

– Постучать в дверь и, когда Валнога скажет: «Войдите», – войти. Все. Начинаем. Стучите!

Моленда стучит в дверь. Валнога поднимает голову…

– Стоп! – восклицает режиссер. – Стучите нежнее. Слегка и нерешительно. Повторить.

Стук. Валнога поднимает голову: «Войдите!»

– Стоп! – кричит режиссер. – Совершенно безразличным голосом: «Войдите!»

– Войдите!

– Чуточку громче, иначе не слышно за дверьми. «Войдите!»

– Войдите!

– Нет, вот так: «Войдите!»

– Войдите!

– Это уже лучше. Еще раз, господа, постучать и…

– Войдите!

– Отлично! Дайте свет! – кричит режиссер, задрав голову к потолку. – Еще света! Больше света на Валногу. Черт побери, ну включите вон те юпитеры! И светите не на письменный стол, а на Валногу, я же сказал! За окном тоже должен быть свет. Что? Там нет юпитера? Господи, поставьте его туда и не задерживайте нас.

Проходит полчаса.

– Так как же? – кисло говорит Валнога за письменным столом. – Будем наконец снимать?

– Сейчас, сейчас!.. Поставьте туда дуговую лампу. И осветите эту сцену. Так хорошо? – спрашивает режиссер у ягодиц, торчащих из‑под съемочного аппарата.

– Роскошно! – отвечают ягодицы. – Только задняя стена слишком отсвечивает.

– Меньше света на заднюю стену! – ревет режиссер. – Хорошо?

– Роскошно! – повторяют ягодицы.

– Ну, давайте микрофон и звуковую пробу.

Два человека подтаскивают какую‑то виселицу на колесиках. На ней болтается небольшой предмет. Это микрофон, мерно покачивающийся над головой приунывшего Валноги.

– Тихо, пробуем звук! – кричит режиссер.

Звякает звонок в контрольной кабине, рявкает клаксон, наступает тишина. Над дверьми ателье зажигаются красные лампочки: «Не входить!»

– Стучите! – командует режиссер.

Стук. Валнога поднимает голову: «Войдите!»

– Ну, как? – кричит режиссер. Из звуковой кабины вылезает молодой человек и пожимает обоими плечами. Ага, плохо слышно. – Спустите пониже микрофоны! А вы, господа, немного погромче. Повторить.

Стук. Валнога с отвращением поднимает голову:

– Войдите! – Как теперь?

Молодой человек в кабине пожимает лишь одним плечом, что означает – сносно.

– Значит, можно начинать! – облегченно вздыхает режиссер. – Снимаем! Все лишние отойти! Тихо!

Ягодицы у аппарата принимают озабоченное выражение. Звякает звонок, рявкает клаксон – и воцаряется полная тишина.

Стремглав выбегает юноша в свитере, становится перед Валногой, вытягивает перед собой черную дощечку с крупной цифрой «27», выкрикивает громко: «Двадцать семь!» – хлопает большой полосатой хлопушкой и так же стремительно исчезает. Слышно лишь гудение аппарата.

– Стучите! – говорит режиссер.

Моленда нежно и стыдливо стучится. Валнога поднимает голову: «Войдите!» Аппарат гудит.

– Стоп! – кричит режиссер. – Еще раз. После стука – секунда паузы. И постучать надо более неуверенно. Поехали. Тихо!

Звучит клаксон, и снова выскакивает юноша с дощечкой и полосатой хлопушкой.

– Стучите!

Валнога поднимает голову:

– Войдите!

Аппарат гудит, Моленда входит.

– Стоп! – кричит режиссер. – Проклятье! Чтоб вам пусто было! Кто там топал сзади?

Начинается небольшой скандал.

Тем временем мы можем незаметно рассмотреть присутствующих. Нервный мужчина, который все время кричит, нам уже знаком, – это режиссер. Его можно узнать по халату, а также по тому, что он единственный имеет право курить в ателье. Около него всегда вертятся один или два молодых человека в свитерах – это помощники режиссера, или «помрежи». На их обязанности лежит забота о том, чтобы исполнялись все указания режиссера, чтобы актеры и весь необходимый реквизит вовремя были на своих местах и чтобы сами они оказывались под рукой, когда что‑нибудь не ладится и необходим «громоотвод».

Тут же стоит курьер, которому доверены менее ответственные задачи, – например, носить за режиссером кресло или бутылку вермута. Эти люди составляют штаб режиссера; в него еще входит так называемый «телефонист», то есть лицо, которое непрерывно откликается на телефонные звонки:

– Господин режиссер сейчас не может подойти… да, да, сударыня, я ему обязательно передам…

И так далее. Ибо, как известно, человека зовут к телефону особенно часто, когда у Него нет ни минуты времени.

Человек, который сидит или стоит в разных позах за аппаратом, сунув в него голову, это оператор, или «камерамэн».

Оператор – вполне заслуженное название, ибо у него должна быть твердая рука, верный глаз и быстрота действий. Как и его видные собратья в хирургии, Кукула[[13]](#footnote-14) и Едличка[[14]](#footnote-15), он окружен ассистентами. Оператор должен уметь снимать в любой позе: лежа на животе, стоя на коленях, сидя в специальной тележке или возносясь к небу на подъемном кране. Прильнув глазами к аппарату и обратив к окружающим заднюю часть тела, он покрикивает, чтобы Валнога немного повернулся, а Моленда отступил на десять сантиметров в глубину.

– Так, роскошно, а теперь побольше света на Моленду. Отлично, и поставьте туда еще один рефлектор. Роскошно, грандиозно, теперь можно крутить.

И с подлинным энтузиазмом он «накручивает» восемьсот различных кадров, не имея ни малейшего представления о сюжете фильма. Его дело – «роскошно накрутить» хорошо освещенные кадры, о чем идет речь в фильме – это ерунда и суета сует. Кадры – вот смысл жизни.

Внушительнее всего оператор выглядит, когда, взгромоздившись со своим аппаратом на тележку, он снимает наплыв: тележка надвигается, а оператор твердо и неумолимо целится своим объективом в актера, напоминая пулеметчика в атакующем танке.

Косвенно в ведение оператора входит и осветительный парк. Этот парк, расположенный частично вокруг места съемки и частично наверху, на галерее, состоит из юпитеров разной величины и типа. Маленькие нежно называют «малышки» или «крошки», те, что побольше, – «маули», а большие короткоствольные гаубицы, которые льют голубые потоки света, называют «угольки». Когда‑то пользовались и снятыми с вооружения армейскими прожекторами, их прозвали «гайда». Кроме них, существует еще так называемый «спот‑лайт» (spot‑light), дающий концентрированный свет, «параболическое зеркало», или «параболичка», затем «панхром», то есть продолговатый рефлектор полуваттного света, напоминающий театральный софит, и другие достижения осветительной техники, обслуживаемые электриками в синих комбинезонах. Когда режиссер крикнет им:

– Алло, дайте открытый эффект, – это значит, что будет сниматься ночной эпизод. Если же:

– Чтоб засияло, как во Флориде! – значит, действие происходит в лучезарный день.

Если следует осветить всю сцену, говорят, что надо туда «напрудить» света, если же освещен должен быть только актер, на него надо «брызнуть».

– Напрудите побольше света, а на Валногу брызните «крошкой». И поставьте там негра, чтобы свет не падал куда не надо! Готово?

«Негр» – это затемняющая ширмочка, или экран.

– Вот та стена сзади отсвечивает, – кричит «камерамэн».

– Наклоните побольше юпитер! – распоряжается режиссер. – Теперь хорошо?

– Роскошно! – откликается оператор, чуть ли не дрожа от удовольствия.

– Внимание, – возглашает режиссер. – Пробуем звук.

Это уже специальность человека, сидящего сзади в передвижной контрольно‑звуковой кабине, которую также называют «бокс», или «будка», а самого специалиста именуют «звуковик», «звукометчик» или «звукочародей». Перед ним щиток с разными сигнальными лампочками, рычажками и регуляторами, которые усиливают, ослабляют или комбинируют звук. «Звуковик» прежде всего подает сигнал тишины. Как только прогудит его клаксон, закрываются все двери, и над ними загораются красные «стоп‑лампы». В павильоне воцаряется тишина, нарушаемая разве тем, что кто‑нибудь переступит с ноги на ногу и получит за это нагоняй. Происходит проба звука, при которой «звуковик» в своей кабине ловит звук, вертит рычажки и качает головой, если дело не идет на лад.

«Слишком слабо». Или «слишком громко». Или еще, как говорят, «слишком много крика». Надо усилить, или ослабить, или что‑то сделать с микрофоном, который болтается на передвижной «виселице», над головой актеров. У «виселицы» стоят ассистенты и подтягивают микрофон за шнуры, чтобы он всегда был повернут к говорящему актеру.

Из микрофона звук сперва идет в контрольнозвуковую кабину и только оттуда в звуковую лабораторию, где он в различных аппаратах усиливается, улавливается фотоэлементом и записывается на звуковую дорожку. Кроме того, там еще что‑то делают с помощью нитробензола и других загадочных сил природы, но этого я уже никак не могу уразуметь, хотя, изобразив на лице живейший интерес и полное понимание, неоднократно говорил; «Ага»!

Зато мне стало ясно, для чего в начале съемки каждого кадра выскакивает молодой человек в свитере, показывает табличку с цифрой, выкрикивает эту цифру и громко хлопает хлопушкой. Это нужно для того, чтобы зафиксировать номер кадра и место, где следует склеить звуковую ленту с оптической: для этого и служит удар хлопушки.

Далее присутствует здесь дама, обычно в халате, которая попеременно, хотя и без особого интереса, поглядывает то на сцену, то в сценарий: это сценариус, на ней лежит обязанность вычеркивать снятый кадр и отмечать, что на Валноге были брюки в полоску, а на Моленде – мягкая шляпа. Иначе в соседнем кадре, который будет сниматься, быть может, через неделю, Валнога, чего доброго, появится в брюках‑гольф, а Моленда в котелке, что нарушило бы связность действия.

Теперь взглянем на актеров, снимающихся в картине. Их можно узнать или по костюмам, или по ужасающей гримировке: лица у них красные, губы фиолетовые, глаза подведены до невозможности. Большую часть времени они, собравшись в кружок, проводят в болтовне о рыбной ловле, гриппе и вообще о самых прозаических вещах.

Недалеко от них можно заметить человека с деревянной шкатулкой, он иногда подбегает и поправляет у Валноги усы или отлепившуюся бровь. Что касается статистов, то их лица не гримируются и сохраняют естественное выражение хронической меланхолии. Они обычно стоят кучками, терпеливо ожидая, когда придет их очередь промелькнуть в какой‑нибудь уличной сцене.

Кроме того, в павильоне в разгар работы толкутся еще актеры из фильма, что снимается рядом, ротозеи, привлеченные надписью: «Посторонним вход воспрещается», различный подсобный персонал, поклонники и поклонницы и прочая публика обоего пола, которая, спотыкаясь о кабели, бродит среди декорации, скрипит половицами и чешет язык. В целом день съемки является наглядной иллюстрацией того, как мало в этом мире работы у большинства людей.

Когда снимают под открытым небом, народу бывает гораздо меньше, – вероятна, потому, что нечем скрипеть. Такие съемки происходят обычно в сырой осенний день. На заднем плане виден рассыпающийся средневековый город и бутафорская деревня. Кругом груды досок и гипсовых обломков. Среди этого хаоса ежатся от холода актеры, режиссер со своим штабом, дама‑сценариус и еще несколько человек: они ждут, пока осветители с помощью юпитеров соорудят «ясный летний день». В нескольких сотнях метров от них ждет «звуковик» в своей передвижной кабине.

– Начали! – говорит наконец режиссер. Но приходится подождать, пока в мутном небе пролетит самолет, провожаемый укоризненными взглядами присутствующих. Потом надо подождать, пока кто‑нибудь прогонит мальчишек, затеявших за соседним забором игру в футбол. Потом надо подождать, пока немного стихнет ветер. После этого посиневшие, съежившиеся актеры сбрасывают наконец свои пальто и, дрожа от холода, произносят полдюжины слов. К сожалению, съемку приходится повторить, потому что как раз в этот момент с грохотом обрушилась часть «средневекового города».

А наблюдавший все это прохожий поглубже засунет руки в карманы и с тихой грустью подумает о том, как тщетны и преходящи все дела человеческие.

В общем, как я уже сказал, гораздо лучше снимать в ателье. А уж если в картине обязательно должна быть натура, то ее снимают без актеров, в виде задней проекции. Видовой фильм демонстрируется на экране, находящемся среди других декораций, и играющие перед ним актеры «плывут в лодке» или «мчатся в авто» на фоне убегающего пейзажа (этой самой задней проекции). В лучшем случае ставится еще вентилятор, чтобы не был забыт и «натуральный ветерок».

– Так, – говорит режиссер. – Поехали!

## Как же все‑таки делается фильм?

Если даже отвлечься от всей техники съемки, мы с удивлением увидим, что фильм делается совсем не так, как представляет себе зритель. Зритель, например, думает, что актеры кино играют какое‑то действие. Это одно из главных кинозаблуждений: на самом деле актеры играют только отдельные кадры, причем в произвольном порядке. Связное действие проявляется только под конец, при монтаже. Киноактер – не носитель действия, он лишь носитель типа. Носитель действия – режиссер. Киноактеры не произносят диалогов, а лишь отрывки, которые потом будут склеены в одно целое. Актеру редко приходится сказать больше одной фразы на протяжении одного кадра. Он никогда не может вжиться в роль, но лишь в тип, который надо пронести через несколько десятков или сотен отрывочных, не согласованных между собой сцен, каждая продолжительностью от полминуты до минуты. Игра киноактера – это цветные камешки, из которых потом режиссер складывает мозаику. – Теперь, мадемуазель, вы должны вспыхнуть и сказать: «Нет, никогда!» – распоряжается режиссер.

И актриса вспыхивает и восклицает: «Нет, никогда!»

– Стоп! – говорит режиссер. – Отлично. Теперь дадим свет и начнем.

Через полчаса кадр отснят.

– А теперь, мадемуазель, молча заплачьте, – требует режиссер.

И мадемуазель молча плачет.

– Стоп! – говорит режиссер. – Дайте свет, и начали.

– Сто двадцать семь! – кричит юноша в свитере и хлопает хлопушкой перед самым носом у мадемуазель. Она молча плачет, и аппарат гудит.

– Стоп! – восклицает режиссер. – Хорошо!

И съемка продолжается. Может быть, сейчас будет сниматься сцена, в которой мадемуазель впервые увидит того, по ком она в кадре сто двадцать семь молча плакала.

– Сегодня дело шло отлично, – радуется режиссер, когда к вечеру его, изнемогающего от усталости, едва не выносят на носилках из павильона. – Накрутили двадцать кадров!

А эти двадцать кадров на экране промелькнут за десять минут, да еще зачастую большинство из них выбросят при монтаже. Такая уж это работа.

Поэтому расстаньтесь с иллюзией, будто обожаемая вами кинозвезда как‑нибудь переживала те поцелуи, слезы и пылкие взгляды, которыми она пленяет вас на экране. Куда там! Это были лишь номера кадров. Впрочем, если вы не хотите отказаться от иллюзий – тоже хорошо; зачем, в самом деле, смотреть на кино более критически, чем на многие другие человеческие поступки?

## В мастерских и лабораториях

В кинематографии все еще много технически несовершенного, примитивного. Например, актеры играют, так сказать, «вручную», кустарно. Все еще не изобретена машина, которая сыграла бы скорее и экономнее. Но, видимо, придет и это.

Пока же то, что сыграно и отснято «вручную», попадает в великолепные и совершенные машины.

В них вставляется катушка отснятой пленки, и машина автоматически проявляет, фиксирует и копирует. Потом пленка опять попадает в человеческие руки – к техническому контролеру. Слишком светлые или слишком темные копии помечаются и вставляются в другую машину, которая сама исправляет их. Потом склеиваются оптическая и звуковая ленты. Потом пленка лакируется, и я не знаю, что еще. Короче говоря, все делается тихими и изящными машинами в светлых стеклянных лабораториях, слегка пахнущих химикалиями, и чистых, как операционная в клинике. Здесь неторопливо двигаются люди в белых халатах и нитяных перчатках, нежными движениями рук сматывая и разматывая блестящие киноленты. Говорю вам: лаборатория, где обрабатывается фильм, – настоящее чудо техники по сравнению со съемочным павильоном. Что поделаешь, человеческий труд, видно, во все века неизбежно бывает немного сумбурным и драматически напряженным, связан со спешкой, криком, шумом, потом лица и скрежетом зубовным…

Из лаборатории фильм выходит еще не готовым. На рулонах кадры в том порядке, как их снимали, с пятого на десятое. Фильм надо прежде всего просмотреть в демонстрационном зале, где он впервые появляется на экране и выглядит примерно так,

На экран вылетает юноша в свитере, выставляет табличку с номером «27», кричит:

– Двадцать семь! – хлопает хлопушкой и исчезает. Валнога сидит у письменного стола и пишет. Слышен стук. Валнога поднимает голову:

– Войдите!..

– Стоп! – звучит голос режиссера. – Повторить! После стука должна быть секундная пауза…

Снова выскакивает юноша с табличкой, кричит:

– Двадцать семь! – и хлопает хлопушкой. За письменным столом сидит Валнога и пишет. Слышен стук.

– Войдите!..

– Стоп! – орет режиссер. – Проклятье! Чтоб вам пусто было. Кто там топал сзади?.. Какая скотина…

Затем выскакивает юноша с табличкой, ревет:

– Сто восемьдесят пять! – и хлопает хлопушкой. Крупным планом показывается голова мадемуазель Мириам Неколь.

– Нет, никогда! – восклицает голова.

– Роскошно!

Юноша с табличкой кричит:

– Сто девяносто семь! – и хлопает. Снова голова мадемуазель Мириам Неколь.

– Плакать! – слышен голос режиссера.

Из глаз мадемуазель Мириам вытекает крупная слеза.

– Стоп! Отлично!

– Стоп! – кричит режиссер в просмотровом зале. – Этот кадр несинхронный. Переснять, Дальше!

И бежит кадр за кадром, с табличками, выкриками и хлопушками. Иногда лента синхронна, но слишком бледная, иногда так страшна, что ее называют «зарезанная», иногда на ней случайно виден микрофон или юпитер, и такие куски, разумеется, нужно выбросить. Некоторые кадры – немые, они будут озвучены позднее, это называется постсинхронизация. Короче говоря, это и есть те самые камешки, из которых сначала начерно, а потом начисто будет монтироваться фильм, где кадры соединены между собой с помощью различных приемов – диафрагмой, наплывом, затемнением и так далее. Только теперь будет окончательно складываться фильм. С ножницами и клеем в руках монтажеры создадут, в общем, связное действие, и когда фильм станет наконец вполне вразумительным, режиссер придет к мрачному выводу: – Ну вот, теперь надо сократить его на двадцать пять минут.

А потом еще появится продюсер и предложит опустить некоторые диалоги – это, мол, публике неинтересно.

Наконец, цензура потребует вырезать сцену, где Мо‑ленда душит бедняжку Мириам Неколь.

И когда все оставшееся снова склеено и приведено в порядок – *грандиознейший боевик сезона* окончательно готов.

## Премьера

Так уж повелось в мире кино – каждый фильм, который сейчас снимается на студии, считается лучшим в сезоне. Поэтому пока Альфафильм снимает свою картину и ее директор едва не лопается от гордости, директора Бетафильма и Гаммафильма заметно желтеют и удрученно бормочут что‑то вроде: «Еще посмотрим», «цыплят по осени считают» и т. д. Альфафильм тем временем повсюду рекламирует «наш новый боевик, обещающий быть непревзойденным шедевром сезона», и в изобилии рассылает во все газеты заманчивые снимки, интервью и хронику работы над фильмом. Рекламируются, разумеется, только кинозвезды; директора кинокомпаний и финансисты из врожденной скромности уклоняются от популярности.

Согласно неписаным законам, ни один директор кинокомпании не переступит порога киностудии, пока там снимается фильм другой компании. Он только, пожимая плечами, внимает слухам о том, какая это будет замечательная картина или какой несусветный бред. Однако скоро и на его улице будет праздник: торжественный, нетерпеливо ожидаемый день премьеры.

И вот он настал. Наконец‑то разыгрывается на экране все то, что стоило таких трудов стольким людям – от автора до юноши с хлопушкой, от осветителей до заведующего рекламой. Сидящий за письменным столом Вал‑нога поднимает голову, Мириам Неколь вспыхивает и восклицает: «Нет, никогда!» – все связно, все гладко, все идет как по маслу.

И вот он наконец, долгожданный момент, когда директор Бетафильма наклоняется к директору Гаммафильма и шепчет:

– Провал, а?

– Провал!..

# Карел Чапек

# Как ставится пьеса

## *Как это делается – 3*

# Карел Чапек

# Как ставится пьеса

## Введение

В настоящем кратком, но поучительном обозрении нам хотелось бы рассказать авторам, публике и даже критикам о том, как возникает спектакль, какие метаморфозы претерпевает пьеса, прежде чем она, подобно бабочке, торжественно выпорхнет из кокона на премьере. Мы не намерены притворяться, что понимаем театр; его не понимает никто – ни люди, состарившиеся на подмостках, ни самые искушенные директора театров, ни даже газетные рецензенты. Господи боже мой, если бы драматург мог заранее знать, будет ли его творенье иметь успех! Если бы директор мог предсказать, даст ли оно сбор! Если бы у актера были какие‑нибудь предзнаменования о том, удастся ли ему роль… тогда, о, тогда в театре можно было бы работать спокойно и уверенно, как в столярной мастерской или на мыловаренном заводе. Но театр сродни военному искусству и азартной игре в рулетку – никто заранее не знает, какой получится спектакль. Не только на премьере, но и каждый последующий вечер свершается чудо, заключающееся в том, что пьеса вообще идет и что она доигрывается до конца. Ибо театральный спектакль – это не столько выполнение намеченного замысла, сколько непрерывное преодоление бесчисленных и неожиданных препятствий. Каждая планка в декорациях, каждый нерв в человеке могут внезапно лопнуть, и, хотя они обычно не лопаются, атмосфера в театре всегда остается напряженной. Иначе просто не может быть.

Итак, здесь не будет речи о драматургическом искусстве и его тайнах, но лишь о ремесле театра и его секретах. Разумеется, более благодарной задачей было бы рассуждать о том, каким театр должен быть в идеале, как следовало бы его преобразить. Но всякие разговоры об идеале отвлекают нас от сложной и хаотичной действительности.

Не будем толковать о коллективной драматургии или сценическом конструктивизме – в театре все возможно, это дом чудес. И самое главное чудо – это, конечно, то, что спектакли вообще идут. И если в половине восьмого поднимается занавес, будьте уверены – это или счастливая случайность, или прямое чудо.

И хотя мы не поддались соблазну говорить здесь об Искусстве с большой буквы, воздадим же славу живой театральной Музе хотя бы в этом введении. Вы увидите ее, бедняжку, отнюдь не в ореоле. Вы познакомитесь с ней, измученной репетициями, простуженной, терпящей всевозможные передряги, познавшей утомительный труд, зубрежку и обескураживающую изнанку театральной жизни. И когда она появится перед вами на сцене в сиянии огней и искусном гриме, вспомните, что она перенесла. Что ж, это тоже будет глубоким пониманием драматического искусства.

За сценой, под сценой и над сценой есть, кроме актеров, еще и другие люди, которые вместе с ними тянут и толкают фургон Феспида[[15]](#footnote-16). Хотя они выполняют эту миссию весьма прозаически, в обыкновенных пиджаках или синих спецовках, – они играют немаловажную роль в создании спектакля. Поэтому да будут и они прославлены в нашем обзоре.

## Начало

В самом начале, в зародыше, пьеса, конечно, возникает вне театра, на письменном столе честолюбивого автора. В театр она попадает впервые, когда автору кажется, что пьеса готова. Разумеется, вскоре (примерно через полгода или около того) выясняется, что пьеса не готова, и в лучшем случае ее отправляют обратно автору с предложением сократить и переделать последний акт. По каким‑то необъяснимым причинам переделке всегда подлежит именно последний акт; и все же именно этот акт не удается на сцене, в чем критики с завидным единодушием усмотрят слабость пьесы. Можно только удивляться, что, невзирая на такой печальный опыт, драматурги продолжают упорно добиваться, чтобы у их пьес был последний акт… Может быть, вообще не следовало бы писать последних актов. Что, если взять за правило сразу же отрезать их, как обрезают хвост молодым бульдогам, чтобы он не портил им фигуры… Или играть наоборот, сначала последний, а в конце – уж первый акт, ибо, как известно, первый акт обычно признается лучшим. Короче говоря, надо что‑то предпринять, чтобы с драматургов было снято заклятье последнего акта.

Когда последний акт дважды или трижды переделан и пьеса принята к постановке, для автора начинается период ожидания. Автор перестает писать и вообще чем‑либо заниматься, не может ни читать газеты, ни витать в облаках, ни спать или еще как‑нибудь убивать время и живет в лихорадке ожидания: будет ли моя пьеса поставлена, когда она будет поставлена, как она будет поставлена – и так далее. С таким автором совершенно невозможно разговаривать. Только очень закаленные авторы умеют подавить волнение и сделать вид, будто они иногда думают о чем‑нибудь другом. Автору, конечно, хотелось бы, чтобы, пока он пишет пьесу, над ним стоял запыхавшийся театральный курьер и твердил, что господа из дирекции просят, ради бога, прислать последний акт, что послезавтра премьера и ему, курьеру, просто не велено возвращаться без последнего акта и т.д., и т.п. Но так не бывает. Принятая пьеса должна вылежаться в театре. Она там как бы вызревает и пропитывается запахом театра. Полежать ей нужно и для того, чтобы потом можно было анонсировать ее как «с нетерпением ожидаемую новинку». Некоторые авторы нетактично пытаются нарушить процесс дозревания личными просьбами и напоминаниями, которые, к счастью, остаются безрезультатными. Все должно идти естественным путем. Когда пьеса достаточно вылежится и даже начнет попахивать, ее пора подавать на сцену, то есть сперва в репетиционный зал.

## Распределение ролей

Разумеется, прежде чем начать репетиции, надо распределить роли. И здесь автор приобретает полезный опыт, убеждаясь, что это не так‑то просто. Допустим, в пьесе восемь ролей – три женских и пять мужских. Для этих восьми ролей автор наметил восемь или девять лучших актеров театра, заявив, что «специально для них и писал пьесу», что именно их представлял себе в этих ролях. Он готов вызвать с того света Мошну[[16]](#footnote-17), чтобы тот тоже сыграл ему одну рольку, «хоть и маленькую, но очень для меня важную!». Итак, он передает свое предложение режиссеру, а от режиссера оно поступает «наверх».

«Наверху» оказывается, что:

1) актриса А. не может играть главную роль, так как уже получила главную роль в другой пьесе;

2) актриса Б. с оскорбленным видом возвращает предложенную ей роль: это совсем не ее амплуа;

3) молодой актрисе В. нельзя дать роль, намеченную автором, потому что она играла на прошлой неделе и теперь очередь актрисы Г.;

4) актеру Д. нельзя дать главную мужскую роль, надо дать ее актеру Е., потому что этот последний претендовал на роль Гамлета, но ее отдали актеру Ж.;

5) зато актеру З. можно дать пятую роль, но он с негодованием отвергает ее и страшно зол на автора за то, что не получил четвертой роли, которая как раз в его жанре;

6) актера И. надо беречь – он сейчас простужен в результате какого‑то конфликта с художественным руководителем;

7) актеру К. нельзя поручить роль № 7 потому, что лучшего исполнителя не найти для отвергнутой роли № 5. Это, правда, не его амплуа, но он «как‑нибудь стерпит».

8) восьмая роль – разносчик телеграмм – охотно будет поручена актеру, которого предложил автор.

В итоге получается, что роли распределены не только иначе, чем представлял себе неопытный автор, но еще и так, что обижены все актеры, которые не могут простить автору, зачем он лично не распределил им роли.

С того момента как роли розданы, в театре складывается обычно два мнения: одно – что в пьесе отличные роли, но ансамбль подобран никудышный, другое – что роли плохи и из пьесы, хоть лопни, ничего путного не сделаешь.

## Режиссерская трактовка

Режиссер, которому поручена пьеса, исходит из здравой предпосылки, что «вещь надо поставить на ноги», – иными словами, перекроить все, что там накропал автор.

– Я, видите ли, представлял себе этакую тихую камерную пьесу, – говорит автор.

– Это не годится, – отвечает режиссер. – Ее надо подать совершенно гротескно.

– Клара – запуганное, беспомощное существо, – поясняет далее автор.

– Откуда вы взяли? – возражает режиссер. – Клара – ярко выраженная садистка. Взгляните, на странице тридцать семь Данеш говорит ей: «Не мучь меня, Клара!» При этих словах Данеш должен корчиться на полу, а она будет стоять над ним в истерическом припадке. Понимаете?

– Я совсем не так представлял себе все это, – защищается автор. – Это будет лучшая сцена, – сухо объявляет режиссер. – Иначе у первого акта не было бы впечатляющей концовки.

– Сцена изображает обычную комнату городского типа, – продолжает автор.

– Но там должны быть какие‑нибудь ступени или помост.

– Зачем?

– Чтобы Клара могла стать на них, когда она восклицает: «Никогда!» Этот момент надо акцентировать, понимаете? Минимум трехметровые подмостки! С них потом в третьем явлении прыгнет Вчелак.

– А зачем ему прыгать?

– Потому, что там ремарка «врывается в комнату». Это одно из самых сильных мест. Видите ли, пьесу надо оживить. Не хотите же вы, чтобы у нас получилась заурядная, нудная канитель?

– Разумеется, нет! – спешит ответить автор.

– Ну, вот видите!

Для того чтобы еще больше открыть вам тайны драматургии, скажу, что творчески настроенный автор – это такой, который не хочет связывать себя условиями сцены, а творчески настроенный режиссер – тот, который «не намерен идти на поводу у текста». Что касается творчески настроенного актера, то он, бедняга, не имеет другого выбора, как или играть по‑своему (в этом случае говорят о режиссерской недоработке), или во всем слушаться режиссера (тогда говорят о пассивности актера).

И если на премьере случайно никто из актеров не запнется в монологе, не свалится плохо закрепленная кулиса, не перегорит прожектор и не произойдет какая‑нибудь другая авария, критика с похвалой напишет, что «режиссура была добросовестная». Но это чистая случайность.

Однако, прежде чем говорить о премьере, надо пройти чистилище репетиций.

## Чтение в лицах

Если вы намерены написать или уже написали пьесу, не советую вам ходить на ее первое чтение в театре. Впечатление получите самое удручающее.

Собираются шесть – восемь актеров, все они выглядят смертельно усталыми, зевают и потягиваются. Одни сидят, другие стоят, и все тихонько кашляют. Во всеоб‑щем унынии проходит с полчаса, наконец режиссер возглашает:

– Начинаем.

Изнуренный ансамбль рассаживается у расшатанного стола.

– «Посох паломника», комедия в трех действиях, – начинает режиссер скороговоркой. – Бедно обставленная комната. Направо двери в переднюю, налево в спальню. Посередине стол и прочее. Входит Иржи Данеш…»

Молчание.

– Где пан Икс? – сердится режиссер. – Что он, не знает, что у нас чтение в лицах?

– Репетирует на сцене, – хмуро бурчит кто‑то.

– Ах, так! Тогда я буду читать за него, – решает режиссер. – «Входит Иржи Данеш». «Клара, со мной приключилось нечто необыкновенное»… Клара!

Молчание.

– Черт побери, где Клара? Молчание.

– Где пани Игрек?

– Кажется, болеет, – мрачно предполагает кто‑то.

– Уехала на халтуру, – провоцирует другой.

– Мари вчера говорила мне, – начинает кто‑то, – что у нее…

– Ладно, я прочту за нее, – вздыхает режиссер и во весь дух, точно его подхлестывают, читает диалог Данеша и Клары. Никто его не слушает. На другом конце стола завязывается тихий разговор.

– «Входит Катюша…» – выпаливает наконец с облегчением режиссер.

Молчание.

– Слушайте, мадемуазель, – сердится режиссер, – будьте повнимательнее! Ведь вы Катюша?

– Я знаю, – отвечает инженю.

– Ну так читайте. «Первый акт. Входит Катюша».

– Я забыла роль дома, – мило заявляет Катюша.

Режиссер произносит что‑то страшное и сам отбарабанивает диалог Катюши и Клары в темпе, в котором дьячок читает заупокойную на бедных похоронах. Один только автор пытается слушать, никто не проявляет ни капли интереса. – «Входит Густав Вчелак», – хрипло кончает режиссер.

Один из актеров спохватывается и начинает искать в карманах пенсне; найдя, он листает роль.

– Какая страница?

– Шестая.

Актер переворачивает страницу и начинает бубнить свою роль мрачным, замогильным голосом.

«Господи боже мой, – ужасается автор, – и это удалой бонвиван!»

Режиссер, заменяющий Клару, к актер, играющий удалого бонвивана, обмениваются заунывными репликами, которые должны быть искрометным диалогом.

– «Когда вернется ваш сурпуг…»– уныло произносит бонвиван.

– Супруг! – поправляет режиссер.

– У меня здесь «сурпуг», – настаивает актер.

– Это ошибка машинистки. Исправьте.

– А пускай она переписывает как следует! – обиженно говорит актер, царапая карандашом в тексте.

Агонизирующий ансамбль постепенно набирает ходу и наконец несется вскачь. Вдруг – стоп! в одной роли не хватает фразы. Снова стоп! – здесь купюра: от слов «…была первая любовь» до «вам нравится это блюдо?». Еще раз стоп: перепутаны роли… Поехали дальше. Косноязычно, торопливо, заунывно звучит текст «нетерпеливо ожидаемой новинки». Актеры, закончившие свою роль, встают и уходят, даже если до конца пьесы осталось три страницы. Никого не интересует, чем кончится интрига. Наконец звучит последнее слово и наступает молчание – первые интерпретаторы взвешивают и обдумывают пьесу.

– А какое мне надеть платье? – среди удручающего молчания восклицает героиня.

Автор, пошатываясь, устремляется прочь, подавленный уверенностью, что во всей истории театра не было еще такой скверной, безнадежно унылой пьесы.

## Репетиция

Следующий этап – репетиции.

– Здесь двери, – режиссер тычет в пустое пространство, – вешалка – другие двери. Стул – это диван, а другой стул – окно. Вот этот столик – пианино, а вот тут, где пустое место, – стол. Все. Вы, сударыня, войдете в двери и остановитесь у стола. Так, хорошо. В другие двери входит Иржи Данеш. Что за чертовщина, где опять пан Икс?

– Репетирует на сцене, – сообщают два голоса.

– Ну так я изображу Данеша, – вздыхает режиссер и вбегает в воображаемые двери. – «Клара, со мной приключилось нечто необыкновенное…» Сударыня, сделайте три шага мне навстречу и изобразите легкое удивление. «Клара, со мной приключилось нечто необыкновенное…» Потом Данеш должен будет подойти к окну. Не садитесь, пожалуйста, на стул – это же окно. Итак, еще раз. Вы входите слева, а Данеш вам навстречу. «Клара, со мной приключилось нечто необыкновенное…»

– «Отнюдь нет, отец мой, – читает Клара по бумажке, – я его не видела с утра…»

Режиссер столбенеет.

– Что вы читаете?

– Первый акт, вторая страница, – спокойно отвечает Клара.

– Ничего подобного там нет! – кричит режиссер и вырывает у нее роль. – Где это?.. «Отнюдь нет, отец мой…» Но это… Сударыня, это же из другой пьесы!

– Вчера мне прислали это, – безмятежно говорит сударыня. – Возьмите пока пьесу у сценариуса и будьте повнимательней. Итак, я вхожу справа…

– «Клара, со мной приключилось нечто необыкновенное…»– начинает актриса.

– Это не ваша реплика! – приходит в отчаяние режиссер. – Вы сами Клара, а не я!

– Я думала, это монолог, – возражает Клара.

– Никакой не монолог. Я вхожу и говорю: «Клара, со мной приключилось нечто необыкновенное…» Итак, внимание! «Клара, со мной приключилось нечто необыкновенное…»

– А какая у меня будет прическа? – осведомляется Клара.

– Никакая! «Клара, со мной приключилось нечто необыкновенное!..»

– «Уте с табак трясло», – по складам читает Клара.

– Что‑о‑о?

– Тут неразборчиво…

– О, господи боже мой! – стонет режиссер. – Там написано: «Что с тобой стряслось?» Читайте же как следует!

Клара берет в свидетели весь ансамбль, что в ее копии это больше похоже на «Уте с табак трясло». Когда дискуссия по этому поводу закончена, режиссер в пятый раз вбегает в воображаемые двери и, как горячечный больной, хрипит: «Клара, со мной приключилось нечто необыкновенное…»

Автор с отвращением чувствует, что в мире еще не бывало более нелепой и топорной фразы. Никогда, никогда уже не распутается этот хаос, никогда мир не опомнится от потрясающего факта, что «приключилось нечто необыкновенное». Никогда пьеса не двинется дальше…

– «Входит Катюша», – заявляет режиссер.

– М‑м‑м‑м! – раздается сзади, где Катюша одновременно поедает сосиску, танцует пасодобль и трещит без умолку.

Бац! Два стула летят кувырком. Катюша стоит посередине зала и держится за коленку.

– Катюша вошла, – объявляет она. – Мать честная, ну и стукнулась же я!

– Вы должны выйти слева, – поправляет режиссер.

– Не могу, – жалуется Катюша – я ушибла ногу.

– Ладно, внимание! – кричит режиссер. – «Входит Густав Вчелак».

Густав Вчелак смотрит на часы.

– Мне пора репетировать на сцене, – говорит он ледяным тоном. – И так я торчал здесь целый час. Мое почтение.

Автор чувствует, что во всем виноват он. Затем оказывается, что, поскольку нет Иржи Данеша и Густава Вчелака, нельзя прорепетировать ни одного диалога, кроме начала третьего акта:

**Служанка** . Пан Вчелак, сударыня.

**Клара** . Проси.

Эту сцену режиссер повторяет семь раз, после чего ему не остается ничего другого, как отпустить собравшихся. Автор возвращается домой в смертельном ужасе: так его пьесу не разучат и через семь лет.

## Продолжение репетиций

И все же в репетиционном зале, где хромой стул изображает диван, трон, скалу или балкон, проходит большая часть творческой работы. Автор, которому хочется *видеть* свою пьесу, находит ее здесь в таком раздерганном и клочковатом виде, что хоть плачь. Пьеса репетируется с конца или середины, какое‑нибудь незначительное явление повторяется по двадцать раз, между тем как другие места совсем еще не репетировались, половина артистов больна, а остальные бегают по другим репетициям… И все же бывают минуты, когда автор чувствует, что его пьеса становится театральной явью.

Через три‑четыре дня появляется новый участник – суфлер. Актеры перестают читать роли и начинают играть, они входят во вкус, все идет блестяще. Автор заявляет, что премьеру можно было бы дать хоть сегодня вечером. «Погодите, вот перейдем на сцену», – охлаждают его пыл актеры.

Наконец настает великий день перехода на сцену.

Репетируют еще при спущенном занавесе, суфлер сидит за столиком, автор вертится тут же, предвкушая, как все пойдет на лад. Но нет, ничего не получается. По дороге из репетиционного зала на сцену пьеса по непостижимым причинам расклеилась. Все погибло. Однако после двух‑трех репетиций все снова приходит в норму и идет почти блестяще; и режиссер отдает распоряжение:

– Теперь – поднять занавес, суфлер – в будку!

Это момент, когда бледнеет даже искушенный актер, ибо по загадочным, скорее всего акустическим причинам, как только суфлер удаляется в будку, пьеса снова ползет по швам. Уничтоженный автор слушает из партера, как на сцене мокрой тряпкой влачится его текст. Вдобавок режиссер почему‑то перестает заботиться о том, что и как говорят актеры, и только свирепо гоняет их, требуя, чтобы тот стал правее, а этот уходил быстрее. «Какого черта он привязался? – думает автор. – В тексте просто сказано: „Данеш уходит“, разве этого не достаточно?» Режиссер, видно, спятил, он теперь орет, чтобы Клара отступила на шаг. Актеры тоже стали какие‑то вспыльчивые, все время яростно ругаются с суфлером, кричат, что он не суфлирует, а бормочет себе под нос. Иржи Данеш заявляет, что у него грипп и ему надо лечь в постель. В глубине сцены озверевший сценариус схлестнулся с бутафором. Режиссер, охрипнув, замолкает, на подмостках в предсмертной агонии корчится издыхающий текст.

В партере несчастный автор съежился в комочек: положение совершенно безнадежное и теперь уже ничем не поможешь – послезавтра генеральная репетиция.

## Пьеса созрела

В последний день перед генеральной репетицией беды обычно сыплются как из мешка. Среди актеров разражаются эпидемии гриппа, ангины, воспаления легких, плеврита, аппендицита и других недугов.

– Попробуйте, какой у меня жар, – хрипит на ухо автору главный герой, и изо рта у него вылетает струйка пара, словно из кипящего чайника. – Мне надо бы полежать по крайней мере неделю.

Он сипит, задыхается от кашля и глядит на автора слезящимися, укоризненными глазами жертвы, ведомой на заклание.

– Я не помню ни слова из своей роли, – говорит другой актер. – Господин автор, скажите, чтобы отложили премьеру.

– Совсем не могу разговаривать, – сипит Клара.– Здесь на сцене такой сквозняк. Господин автор, пускай меня отпустят к доктору, иначе я не смогу играть на премьере.

В довершение всего – удалой бонвиван присылает справку от врача: у него желудочные колики. Та‑ак…

(Скажем правду: актерское ремесло не легче военного. Если кто‑нибудь из вас хочет стать актером, – от чего, торжественно возвысив голос и воздев руки, именем вашей матушки и вашего батюшки слезно вас предостерегаю; но если вы останетесь непреклонным к моим мольбам, то испытайте сперва выносливость своего организма, свое терпение, легкие, гортань и голосовые связки, испробуйте, каково потеть под париком и гримом, подумайте о том, сможете ли вы ходить почти голым в мороз и окутанным ватой в жару, хватит ли у вас сил в течение восьми часов стоять, бегать, ходить, кричать, шептать, сможете ли вы обедать и ужинать на куске бумаги, налеплять на нос воняющий клопами гуммоз, выносить жар прожектора с одной стороны и ледяной сквозняк из люка – с другой, видеть дневной свет не чаще, чем рудокоп, пачкаться обо все, за что ни возьмешься, вечно проигрывать в карты, не сметь чихнуть в продолжение получаса, носить трико, пропитанное потом двадцати ваших предшественников, шесть раз в течение вечера сбрасывать костюм с распаренного тела, играть, несмотря на флюс, ангину, а может быть, и чуму, не говоря о множестве других терзаний, неизбежных для актера, который играет; ибо актер, который не играет, терпит несравненно худшие муки.)

– Начинаем, начинаем! – кричит бесчувственный режиссер, и по сцене начинают блуждать несколько хрипящих фигур, произнося последним дыханием какой‑то смертельно осточертевший текст, который им навязывает суфлер.

– Э, нет дамы, так не годится! – вне себя кричит режиссер. – Начать все сначала! Разве это темп?! А вам нужно стать у дверей. Повторим. «Входит Катюша».

Катюша входит походкой умирающей туберкулезницы и останавливается.

– Начинайте, мадемуазель, – сердится режиссер. Катюша что‑то лепечет, уставившись в пространство.

– Вам надо подойти к окну! – ярится режиссер. – Повторите!

Катюша разражается слезами и убегает со сцены.

– Что с ней такое? – пугается автор.

Режиссер только пожимает плечами и шипит, как раскаленное железо в воде. Автор вскакивает и мчится в дирекцию. Невозможно послезавтра давать премьеру, надо обязательно отложить и т.д. (Каждый автор накануне генеральной репетиции убежден в этом.) Когда, немного успокоившись, он через полчаса возвращается на сцену, там бушует страшный конфликт между главным героем и суфлером. Актер утверждает, что суфлер не подал ему какую‑то реплику, суфлер решительно отрицает это и в знак протеста уходит из будки. Влетает и сценариусу, который, в свою очередь, накидывается на мастера у занавеса. Скандал растекается по лабиринту театральных коридоров, угасая где‑то в котельной. За это время удалось уговорить суфлера вернуться в будку, но он так разобижен, что еле шепчет.

– Начинаем! – надломленным голосом кричит режиссер и садится с твердой решимостью больше не прерывать ход действий, ибо – да будет вам известно! – последний акт еще ни разу не репетировался на сцене.

– Вы думаете – послезавтра можно ставить? – испуганно спрашивает автор.

– Да ведь все идет отлично, – отвечает режиссер и вдруг срывается с цепи: – Повторить! Назад! Ни к черту не годится! Повторить от выхода Катюши!

Катюша входит, но тут разражается новая буря.

– Тысяча чертей! – бушует режиссер. – Кто там шумит? Откуда стук? Сценариус, выбросьте бродягу, что стучит в люке!

Бродяга оказывается механиком, который что‑то чинит в люке (в каждом театре что‑нибудь постоянно чинят). Механик не дает себя в обиду и демонстрирует способность защищаться упорно и многообразно. Наконец с ним заключено нечто вроде перемирия с условием, что он постарается поменьше стучать молотком.

– Начинаем, – хрипит режиссер, но на сцене стоит суфлер с часами в руке и сообщает:

– Обед. А после обеда мне суфлировать в спектакле. Я пошел.

Так обычно кончается последняя репетиция перед генеральной. Это был душный, гнетущий, ненастный день. По завтра протянется широкая многоцветная радуга генеральной репетиции.

– Господин режиссер, – замечает автор, – что, если бы Клара в первом акте…

– Теперь некогда переделывать, – хмуро отзывается режиссер.

– Господин режиссер, – объявляет Клара, – портниха только что передала, что к премьере мой туалет не будет готов. Вот ужас‑то!

– Господин режиссер! – восклицает Катюша. – Какие мне надеть чулки?

– Господин режиссер, – прибегает бутафор, – у нас в бутафорской нет аквариума.

– Господин режиссер, – заявляет театральный мастер, – мы не успеем к завтраму кончить декорации.

– Господин режиссер, вас зовут наверх.

– Господин режиссер, какой мне надеть парик?

– Господин режиссер, перчатки должны быть серые?

– Господин режиссер, – пристает автор, – может быть, все‑таки отложить премьеру?

– Господин режиссер, я надену зеленый шарф.

– Господин режиссер, а в аквариуме должны быть рыбки?

– Господин режиссер, за эти сапоги мне должен заплатить театр.

– Господин режиссер, можно мне не падать на пол, когда я теряю сознание? А то я испачкаю платье.

– Господин режиссер, там принесли корректуру афиши. – Господин режиссер, годится эта материя на брюки?

Автор начинает чувствовать себя самой последней и лишней спицей в колеснице. Так ему и надо, нечего было сочинять пьесу!

## Генеральная репетиция

Теоретически на генеральной репетиции «все должно быть как во время спектакля» – декорации, освещение, костюмы, грим, звуки за сценой, реквизит и статисты. Практически – это репетиция, на которой ничего такого нет и в помине; на сцене обычно только половина декораций, другая половина еще сохнет или набивается на рамы и «вот‑вот будет на месте»; дошиты брюки, но не пиджаки; выясняется, что во всем театре нет ни одного подходящего парика; выясняется, что не хватает главных предметов реквизита, что статистов не будет, потому что один из них вызван свидетелем в суд, другой где‑то на службе, а остальные в больнице и еще бог весть где; что нанятый флейтист может явиться только в три часа, так как он служит в акцизном управлении. Короче говоря, генеральная репетиция – это генеральный смотр всех нехваток последней минуты.

Автор сидит в зрительном зале и ждет, что будет делаться. Долго ничего не делается, сцена пуста. Собираются актеры, зевают и уходят в уборные, недовольно говоря друг другу:

– Я, знаешь, рольку‑то еще не учил.

Потом привозят декорации, и на сцену устремляются рабочие. Автору хочется бежать им на помощь. Ему приятно, что сейчас он увидит готовую сцену. Рабочие в синих спецовках тащат стену комнаты. Превосходно! Волокут вторую стену. Ура! Теперь осталась только третья стена. Но она еще в декорационной.

– Закройте пока каким‑нибудь лоскутом! – кричит режиссер, и вместо третьей стены ставят дремучий лес.

Затем все дело застревает из‑за какой‑то кулисы. Начинается с того, что двое рабочих в синих блузах что‑то там привинчивают.

– Что вы там делаете? – кричит мастер.

– Тут надо бы закрепить косячок, – отвечают рабочие.

Мастер бежит навести порядок, садится на корточки и тоже начинает привинчивать.

– С чем вы там возитесь, черт возьми? – кричит через четверть часа режиссер.

– Тут надо закрепить косячок, – отвечает мастер. Режиссер изрыгает проклятие и бежит навести порядок, то есть садится на корточки и созерцает кулису.

– Господин режиссер, почему мы не начинаем? – взывает через четверть часа автор.

– Да тут нужно закрепить косячок, – отвечает режиссер.

Уничтоженный автор садится. Итак, им важнее какой‑то косячок, чем пьеса. И что это такое – «косячок»?..

– Господин автор, почему мы не начинаем? – спрашивает из темноты зала женский голос.

– Нужно закрепить косячок, – тоном знатока отвечает автор, стараясь в темноте узнать того, кто спрашивает. Пахнет духами и мылом.

– Это я, Катюша. – И во тьме видна сверкающая улыбка. – Как вам нравится мое платье?

– А, платье! – Автор счастлив, что кто‑то интересуется его мнением. С восторгом он заявляет, что именно так представлял себе наряд Катюши – простенький, без претензий…

– Да ведь это последняя модель, – обижается Катюша.

Наконец каким‑то чудом загадочное дело с косячком улажено.

– На места! – кричит режиссер.

– Господин режиссер, этот парик на меня не лезет.

– Господин режиссер, а трость мне нужна?

– Господин режиссер, пришел только один статист.

– Господин режиссер, кто‑то опять разбил аквариум.

– Господин режиссер, в этих тряпках я играть не буду!

– Господин режиссер, у нас перегорели две лампы по тысяче свечей.

– Господин режиссер, я сегодня буду только подавать реплики.

– Господин режиссер, вас зовут наверх.

– Господин режиссер, вас зовут вниз.

– Господин режиссер, вас зовут во вторую комнату. – Начинаем, начинаем, – орет режиссер, – опустить занавес! Суфлер! Сценариус! – Начинаем! – голосит сценариус.

Занавес опускается, в зрительном зале темно. У автора от нетерпенья захватывает дух. Сейчас, вот сейчас он увидит свое творение.

Сценариус дает первый звонок. Наконец‑то писаный текст станет живым действием!

Второй звонок, но занавес не поднимается. Вместо этого вдруг слышится бешеный рев двух голосов, заглушенный занавесом.

– Опять поругались, – говорит режиссер и мчится на сцену наводить порядок. Теперь из‑за занавеса слышен рев трех голосов.

Наконец еще один звонок, и занавес, дергаясь, ползет кверху. На сцене появляется совершенно незнакомый усатый мужчина и говорит:

– Клара, со мной приключилось нечто необыкновенное.

Навстречу ему выходит какая‑то дама: – Что с тобой стряслось?

– Стоп! – кричит режиссер. – Потушите рампу. Усильте желтый свет. А почему солнце не светит в окно?

– Как не светит? Светит! – кричит голос из‑под сцены.

– Это называется солнце? Сделайте ярче, да быстро!

– Тогда надо ввинтить пару тысячных, – говорит подземный голос.

– Так ввинтите же, черт возьми!

– А откуда их взять? – И на сцену вылезает человек в белом халате. – Я ж говорил, что они перегорели.

– Так ввинтите какие‑нибудь другие! – страшным голосом распоряжается режиссер.

И он снова устремляется на сцену, где разражается скандал еще небывалой силы, каким начинается всякая генеральная репетиция.

Автор сидит как на иголках. «Господи боже, – думает он, – в жизни не буду больше писать пьес».

Если бы он сдержал слово!

## Генеральная репетиция в разгаре

Люди театра, как известно, суеверны. Не вздумайте, например, сказать актрисе перед премьерой: «Желаю успеха». Надо сказать: «Ни пуха ни пера». Актеру не говорите: «Желаю удачи», а скажите: «Сломи себе шею», – да еще плюньте в его сторону. Так же и с генеральной репетицией: для того чтобы премьера прошла гладко, считается, что на генеральной репетиции обязательно должен быть скандал. В этом, видно, есть какая‑то доля истины. Во всяком случае, нельзя доказать обратного, потому что еще не бывало генеральной репетиции без скандала.

Масштабы скандала различны – в зависимости от авторитета режиссера. Наиболее внушительный скандал бывает, когда пьесу ставит сам художественный руководитель. Если же режиссер слабоват, нужный скандал обеспечивает сценариус, заведующий постановочной частью, старший электрик, машинист, бутафор, суфлер, главный костюмер, заведующий гардеробом, мебельщик, рабочий на колосниках, парикмахер, мастер или иной технический персонал. Единственное ограничение в этих стычках – не разрешается применять огнестрельное и холодное оружие. Все остальные способы нападения и защиты допустимы, особенно крик, рев, рык, плач, немедленное увольнение, оскорбление личности, жалобы в дирекцию, риторические вопросы и другие виды насилия. Я не хочу утверждать, что театральная среда особенно дика, кровожадна и агрессивна. Она только, как бы сказать, немного шальная. Дело в том, что коллектив большого театра состоит из самых разнообразных людей самых разнообразных профессий. Между театральным парикмахером и человеком, который «делает гром», меньше общего, чем, например, между депутатом Гакеном[[17]](#footnote-18) и депутатом Петровицким[[18]](#footnote-19), которые все‑таки как‑никак коллеги. Между драпировщиком и бутафором никогда не иссякают споры о сфере компетенции: скатерть на столе подведомственна драпировщику, тарелка на этом же столе – бутафору. А если на столе стоит еще лампа – это уже хозяйство осветителя. Театральный портной принципиально презирает работу столяра, который платит ему тем же. Рабочие сцены усердно мешают мебельщику, а он им; и оба они портят жизнь осветителю с его кабелями, прожекторами и рефлекторами. Драпировщик со своей стремянкой и коврами еще обостряет эту игру интересов и обычно выслушивает проклятья от всех. К этому производственному ералашу прибавьте еще бешеный темп, в котором он развивается: вечно что‑нибудь не докончено, режиссер кричит на сценариуса, сценариус на всех остальных, – уж полдень, а репетиция еще не начиналась! – и вы поймете напряженную, аварийную атмосферу генеральной репетиции.

Но хватит. Режиссер махнул рукой на недоконченные декорации, театральный портной натянул на актера не‑дошитый пиджак, парикмахер приладил временный парик, костюмер где‑то раздобыл для него слишком большие перчатки, бутафор сунул ему в руки трость – можно начинать. Занавес поднимается, герой выпаливает: «Клара, со мной приключилось нечто необыкновенное», – и… режиссер вопит истерически срывающимся голосом: опять что‑то не в порядке… Конечно, освещение!

«И сказал бог: да будет свет. И стал свет». Но в Священном писании не сказано, был ли этот свет желтый, красный или синий, там ничего не упомянуто о прожекторах, рефлекторах, рампе, софитах, об «ординарке», «двойке» и «тройке», о «пятидесятисвечовых», «сотенных» и «тысячных», о реостатах, «горизонте», тенях и прочих деталях сценического освещения.

Господь не повелевал: «Включите второй софит на шесть желтых», не изрекал: «В портал дайте синюю… нет, черт дери, не синюю, зачем синюю? Включите в люстре лунный свет да слегка прикройте ее… Плохо, плохо, на горизонте нужен оранжевый отблеск и чтобы портал не отсвечивал»… И так далее. Богу было легче, потому что он сперва создал свет, а потом человека и театр. Генеральная репетиция есть репетиция под девизом: «Да будет свет», – только это дело идет не так гладко, как при сотворении мира.

– Господин режиссер! – восклицает наконец главный герой на сцене. – Уже час дня. Будем репетировать или нет?

– А почему вы не репетируете? – злобно сипит изнемогший от крика режиссер.

– «Клара, со мной приключилось нечто необыкновенное…»

Режиссер вскакивает.

– Плохо, плохо, потушите наполовину третий софит!

– «Что с тобой стряслось?»

– Еще! Уменьшите еще! Ну, что вы там копаетесь?

– Господин режиссер! – кричит осветитель. – Да ведь третий софит совсем не светит.

– Что же там такое светит?

– Это люстра. Вы сами велели ее включить.

– Не ваше дело, что я велел! – рычит режиссер. – Выключите люстру и включите третий софит на шесть.

– «Клара, со мной приключилось нечто необыкновенное…»

– «Что с тобой стряслось?..»

– Плохо, плохо! Дайте в люстре желтый свет и выключите рампу.

Наступает минута странной, отрадной тишины. О, если бы она продлилась подольше!

– Что такое? – гаркает режиссер. – Почему не репетируете?..

На сцену выходит сценариус.

– Клара куда‑то вышла, господин режиссер.

– Надо репетировать! – шумит режиссер. – Пусть сейчас же идет на сцену!

– Но…

– Никаких «но»!.. – кричит режиссер и, внезапно обмякнув, как человек, который уже на все махнул рукой, бормочет: – Начинаем!

Наконец‑то!

– «Клара, со мной приключилось нечто необыкновенное…»

– «Что с тобой стряслось?»

Из‑за кулис на сцену вдруг вылезает драпировщик со стремянкой и ставит ее к окну.

– Вам что здесь нужно? – вскрикивает режиссер нечеловеческим голосом.

– Гардины повесить, – деловито отвечает драпировщик и лезет на стремянку.

– Что повесить? Какие гардины? Марш отсюда! Почему вы их не повесили раньше?

– Потому что раньше мне не прислали материи – отвечает «вспомогательный персонал», стоя на стремянке, но режиссер уже мчится на сцену, чтобы скинуть его со стремянки, задушить, задавить, растоптать…

Автор закрывает глаза, затыкает уши. Наконец‑то разразился главный скандал, дикий, трескучий, захлебывающийся скандал генеральной репетиции, скандал, назревавший и бродивший с утра, скандал горячечный, бестолковый, несправедливый, как мир, и необходимый, как гроза в природе, скандал, наполнивший всех присутствующих – и автора, и актеров, и вспомогательный персонал, и бушующего режиссера – темной, отчаянной злобой, изнеможением, тоской, горечью, стремлением бежать из этого проклятого театра… Такова атмосфера генеральной репетиции.

Режиссер возвращается на свое место в зрительном зале, постаревший на десять лет, изнуренный, мрачный, ненавидимый всеми.

– Начинайте, – говорит он с отвращением.

– «Клара, со мной приключилось нечто необыкновенное…» – сдавленным голосом повторяет герой.

– «Что с тобой стряслось?» – беззвучно осведомляется Клара.

Устало, тяжко, безрадостно тянется генеральная репетиция.

– Плохо! – хрипит режиссер. – Повторить! Вы должны войти быстрее.

Утомление овладело актерами, ноги у них подкашиваются, язык прилипает к гортани, память отказывается служить. Неужели этому конца не будет?

– Плохо! – обрывает режиссер. – Назад! Заслоняете партнера.

Скорей бы конец! Актеры играют, стиснув зубы, читают текст, как пономари, режиссер хочет еще раз повторить, но машет рукой и стирает со лба холодный пот.

Конец.

Актеры молча выходят из театра, чуть не шатаясь, опьяненные свежим воздухом. Автор, опустив глаза, бежит домой, неся на своих плечах всеобщую усталость и уныние. Итак, завтра премьера. Ладно, теперь уже все равно.

И все‑таки все вы будете счастливы, когда снова наступит день генеральной репетиции, вы, авторы, и вы, актеры и режиссеры, мастера и парикмахеры, бутафоры и костюмерши! Это долгий и пасмурный день, злой и тяжкий, как жернов; но вы будете счастливы именно потому, что он такой выматывающий…

## Техника сцены[[19]](#footnote-20)

С предельной ясностью здесь уже было изложено, что получается, когда автор напишет пьесу и отдаст ее театру, как проходит первое чтение этой новинки, а потом репетиции – и генеральная репетиция. В трогательных выражениях было изображено, что чувствует и переживает автор, когда он наконец‑то получает возможность наблюдать, как воплощается его пьеса в плоть и кровь театрального спектакля. Мы видели, как автор и его произведение становятся средоточием всего театрального механизма, наблюдали за тем, как скрипуче и суматошно с виду, в несусветной спешке, все в театре ставится на службу вдохновению, ниспосланному автору музами и воплощенному в его пьесе. Заметили мы и то, что автор, как он ни необходим, – ибо кто же еще напишет пьесу? – чувствует себя совершенно лишним и даже заброшенным, ибо среди всего творящегося в театре он – единственный, кто не стал объектом гонки и скандалов; его физическое существо не озаряют ни прожекторами, ни даже небольшим софитом, его не надо закреплять каким‑нибудь косячком, покрывать олифой или клеевой краской, драпировать занавесками или прикрывать бутафорским дерном; к его трепещущему телу нет надобности приставлять ступеньки и навешивать двери. В интересах спектакля автор, несомненно, принял бы все эти муки, но так уж повелось, что с ним ничего не происходит, и он лишь ошалело глядит на сумятицу, которая вышла из‑за того, что ему вздумалось написать пьесу. Он чувствует себя здесь ужасно лишним и никчемным, он уступает дорогу мебельщикам, которые несут стол, наталкивается на рабочих сцены, которые волокут декорацию, с унылым и виноватым видом бродит по театру, но нигде не может стать полезным и деятельным членом театрального коллектива. Надо бы поговорить с режиссером, но у режиссера нет времени, а актеры в уборных толкуют о рыбной ловле, о несварении желудка, о том, кто и как играл тридцать лет назад в Градце Кралове и какой у кого был тогда псевдоним. И автор геройски присоединяется к этим разговорам, желая показать, будто он вовсе не так уж дрожит и волнуется за свою пьесу.

Именно так все это и бывает: автор – лишний человек в театре, даже в большей степени лишний, чем он сам предполагал. Его работа уже легла на плечи других. Режиссер придумал собственную трактовку и терзается тем, что автор своей пьесой, собственно говоря, мешает ему. Ведь он‑то, режиссер, ставит прекрасный спектакль, которому жестоко угрожает автор, врываясь в него со своим непотребным и нелепейшим текстом. Лучше всего, вероятно, была бы пьеса без автора, без текста, да, пожалуй, и без актеров, потому что все это только мешает успеху режиссуры. Творчество режиссера тяжело и трагично, ибо он стремится создать нечто лучшее, чем то, что написано, поставлено и сыграно. На режиссере лежит, таким образом, нечто вроде заклятия, он заживо обречен плести веревки из песка, хотя скрывает это.

Самодержец‑режиссер работает в контакте с художником, ибо без кулис, декораций, занавесов и костюмов в театре не обойтись. Художник тоже связан по рукам и ногам указаниями автора. Ему бы, например, хотелось воздвигнуть на сцене Эйфелеву башню на фоне вулканов или кубистического полярного пейзажа или соорудить там невиданной конструкции карусели, катальные горки, маяки и висячие мосты. Но автор требует всего лишь «бедно обставленную каморку вдовы Подлештьковой» или просто «комнату городского типа».

Иной раз автор старается помочь режиссеру и художнику разными дополнительными указаниями о том, что «в середине дверь», «направо дверь на балкон», «налево дверь в спальню», «на окне клетка с канарейкой» и так далее.

Есть, правда, и такие авторы, которые, прельстившись заманчивыми видениями красочных эффектов, предписывают серию блестящих метаморфоз: дремучий лес должен в несколько секунд смениться королевским дворцом, дворец – сельским трактиром, а трактир – скалистой пещерой. В результате режиссер, художник и мастер сцены долго ломают голову над тем, как все это осуществить при имеющихся средствах – задних проекциях, декорациях и люках.

Итак, художник прочитывает пьесу, не обращая внимания на прелести слога и композиции. Его интересует, где и какие должны быть двери и какую мебель хочет расставить на сцене автор, чтобы, посоветовавшись с режиссером, все сделать наоборот. Тогда пораженный автор заявляет, что он именно так все себе и представлял. Театр вообще своеобразен тем, что там все вещи выглядят иначе, чем сперва предполагалось. Когда приносят декорации на сцену, художник бывает удивлен, что они выше, короче или шире, чем он думал. Удивляется и режиссер: сцена выглядит совсем иначе, чем он себе представлял, когда давал задание художнику. Не остается, впрочем, ничего другого, как смириться, и самое интересное, что чем больше декорации не соответствуют замыслу, тем единодушнее зрители и критики заявляют, что декорации на этот раз удачны и отвечают духу пьесы. Итак, художник делает эскизы декораций и приходит советоваться с режиссером. Они вызывают мастера сцены. Тот обычно всплескивает руками и решительно заявляет, что из этого ничего не выйдет, так как времени не хватит; декорационная и столярка завалены работой, и, чтобы выполнить еще и это, нужно творить чудеса. В конце концов его все же удается уломать, и в декорационной и столярке, хотя они и перегружены, начинаются чудеса. Возникают контуры леса и скал, разносится острый запах клея и заслуженные декораторы с фесками на голове и трубками в зубах начинают энергично малевать.

– Опять какая‑то кубистика, – ворчит почтенный могиканин, прослуживший в театре тридцать лет. – Увидел бы это Рафаэль!

Да, порядки уже не те, что тридцать лет назад, когда мастерская декораций была чем‑то вроде Академии художеств. Тогда декорации отрабатывали тщательно, писали тонко, по заранее нанесенным рисункам. Сейчас краска прямо из ведерок выливается на полотно, размазывается малярной кистью, а на сцене все это выглядит, как великолепный бархат или дремучий лес. Современность в своих грубых семимильных сапогах вторглась и в декораторское ремесло, положив конец всякой тонкой работе, всякой тщательной отделке. Теперь на сцене создают эффекты больше светом, чем красками, а от старых мастеров декорационной живописи требуют скорее количества, чем качества, с чем они никак не могут примириться.

Одновременно с живописцами за дело берутся театральный портной, портниха и парикмахер. Все это весьма честолюбивые люди. В соответствии с поговоркой, что «платье делает человека», они твердо уверены, что костюмерная делает актера.

– Такую низкую талию я не могу сделать пану Выдре[[20]](#footnote-21), – возражает театральный портной художнику, который в своем эскизе несколько погрешил против пропорций.

С подлинным энтузиазмом тут из хорошего материала шьют самые невообразимые брюки дудочкой, сооружают подушки для животов и задов, пиджаки – слишком короткие или чересчур длинные, тесные или невероятно просторные – в зависимости от роли. Здесь из сатина делают шелк, из мешковины бархат, из старых австрийских мундиров перешивают дворянские и камердинерские камзолы для пьес Шекспира и Мольера.

А когда костюмировка пьесы производится частично или полностью «из старого», тут костюмер в восторге, если может предложить художнику для героев Шоу брюки, в которых Шмага[[21]](#footnote-22) играл еще в пьесах Боздеха[[22]](#footnote-23). Ибо у костюмера всегда острая нехватка так называемого «штатского платья», то есть современной одежды. Вы наверняка найдете у него одеяния на полсотни ангелов, десяток индийских раджей, дюжину средневековых рыцарей, сотню китайских мандаринов или римских центурионов, но зато нет, например, ни одной пары светлых брюк, так что приходится брать взамен старые офицерские лосины, в которых обычно выступает Онегин. Ничем так не гордится костюмер, как старыми костюмами, в которых стяжали успех несколько прославленных актеров, вошедших в историю театра.

На премьере весь персонал костюмерной теснится у кулис, и главный костюмер не отрывает глаз от одеяния трагика. Развивается захватывающая интрига, дело, быть может, идет к самоубийству или поголовному убийству героев, трагик страдает от интриг злодея, добродетель поругана, трагик играет как бог – бьет себя в грудь, говорит чарующими стихами, садится, встает, обнажает меч, падает, умирает или торжествует и восходит на престол или, преодолев все препоны, женится на первой героине, – а костюмер упоенно следит за каждым его движением, и, когда растроганная публика плачет или смеется и в зале гремят восторженные аплодисменты, он шепчет, глубоко тронутый: «Великолепно играет этот костюм на пане Икс!» Значит, не зря он, костюмер, обегал полгорода в поисках фланели нужного оттенка, не зря с подлинно ваятельским мастерством подкладывал ватин на груди и долго, с изобретательностью конструктора, решал проблему торчащих фалд.

Не забудем и о парикмахере. Его мастерская, скрытая где‑то в недрах театра, похожа на храм дикарей Меланезии или на индейский вигвам. Здесь лежат самые разнообразные скальпы – курчавые, длинноволосые, темные, рыжие, седеющие и совсем серебряные, русые девичьи косы и даже лысины всех родов. На столах стоят головы, держащиеся на обрубках шеи, и лежат носы – острые носы дураков, красные картофелины пьяниц, орлиные носы рыцарей и злодеев, мохнатые брови, усы и усики всех фасонов, бороды бандитов, благородных отцов и монахов, все виды бород и причесок, всякие волосяные украшения человеческого племени, какие только есть на свете. Тут же и грим: кармин чудодейственно создает обольстительную свежесть алых уст прекрасной героини, о которой мечтают студент и служанка на галерке; пудра и румяна придают пленительный цвет лицу, черная краска делает глаза такими глубокими и пылкими, что можно сойти с ума. Есть тут и светлый тон для лица нежной девицы, и гримы темных тонов для бродяг, цыган и римской черни. Все это растирается и накладывается на физиономию актера, и зритель, восторженно глядя на сцену со своего бархатного кресла в партере, ни за что бы не поверил, какими страшными, сальными и грязными выглядят лица актеров вблизи. Здесь, в мастерской парикмахера и гримера, можно видеть среди бела дня весь тот обман, который исчезает лишь в творческом общении актера с публикой. За кулисами и во время репетиций он действует отталкивающе. Но когда гаснет свет и поднимается занавес, обман тает перед глазами зрителей, уступая место художественной правде и очарованию театрального зрелища. Грубо намалеванная кулиса становится чудесным пейзажем, жесть – золотом, пенька – бородой пророка, а карминовая краска – обольстительными устами, за право поцеловать которые бьются на сцене герои. Театр вблизи груб и несовершенен. Но когда он успешно выполняет свое дело, он будит иллюзии и чувства, которые длятся до конца спектакля и подчас не покидают зрителя и за пределами театра.

## Премьера

Но обратимся к дальнейшему ходу событий.

Премьера – это роковой момент, когда драматическое произведение становится реальностью. До самой последней репетиции еще можно было что‑то исправлять и спасать. Спектакль был незавершенной работой, ми‑ром в становлении, звездой, родящейся из хаоса. Премьера – это выражение отчаянной решимости предоставить наконец пьесу самой себе. Это момент, когда автор и режиссер окончательно отдают спектакль в руки других и уже не могут броситься на помощь. Никогда в жизни не познают ни автор, ни режиссер удовлетворения столяра, который сначала хорошенько просушит только что сделанный стол, затем с видом знатока проведет пальцем по всем его граням, оботрет доску ладонью, постучит по ней, оглядит свою работу и скажет: «Хорош!..» Ах, если бы еще хоть одну репетицию!

Утром перед премьерой устраивается последняя репетиция. Актеры отбарабанивают свои роли наспех, невыразительно и почти шепотом, чтобы не сорвать голос перед спектаклем. Потом они торопливо расходятся, молчаливые и замкнутые, словно в доме покойник. Из глубин театра выползает тоскливая и напряженная тишина. Больше ничего нельзя сделать. Это начало конца.

Как известно, премьеры имеют свою постоянную публику. Есть люди, которые ходят только на премьеры. Говорят, что это страстные театралы или просто любопытные люди, снобы или любители щегольнуть туалетами и повидать знакомых. Не знаю, но думаю, что они приходят, гонимые подсознательным садизмом. Им приятно насладиться волнением актеров, муками автора, агонией режиссера. Они приходят позлорадствовать по поводу ужасающего положения на сцене, где каждую минуту что‑нибудь может дать осечку, запутаться, испортить все дело. На премьеры ходят, как в Древнем Риме ходили в Колизей смотреть на растерзание христиан и бои гладиаторов. Это – кровожадное наслаждение муками и тревогой обреченных.

В минуты, когда публика, шурша программками и переговариваясь, рассаживается по местам, автор бегает вокруг театра, ощущая странное и нестерпимое сосание под ложечкой. Актеры, уже в гриме, то и дело подходят к дырочке в занавесе, охваченные волнением премьеры, вызывающим желудочные спазмы и тошноту. Некоторые из них бушуют в уборных, оттого что парик плох или костюм не застегивается. Костюмеры и швеи мечутся из уборной в уборную, так как в каждой чего‑нибудь не хватает, режиссер бегает по сцене, шипя и стеная, ибо из декорационной все еще не прислали одну из декораций первого акта. Он свирепо обрывает жалующихся актеров и сам таскает на сцену стулья. Костюмер бежит в мастерскую с чьим‑то костюмом, сценариус в последний раз звонит в уборные.

Пожарные на месте; в коридорах и фойе звучат звонки, по‑прежнему идет ожесточенная грызня между бутафором и драпировщиком, и, наконец, в три минуты восьмого на сцену выволакивают последнюю декорацию.

Если бы в этот момент вы, сидящий в шумном зале и поглядывающий на часы («Пора б уж начинать»), если бы вы в этот момент приложили ухо к занавесу, вы услышали бы стук молотков и задыхающиеся голоса:

– Куда это деть?

– Куда суешь, дубина?

– Ее надо привернуть.

– Здесь поставить бы косячок…

– А вам чего надо?

– Живей, черт побери!

– Берегись, кулиса падает!

– Это уж придется исправлять завтра.

– А это куда?

– Да шевелитесь же, черт возьми!

Дзинь! – первый звонок к подъему занавеса. В зале темнеет, шум голосов стихает. Слышно несколько последних ударов молотка, слышно, как волокут тяжелую мебель и взволнованно кричат:

– Долой со сцены!

– Обрежь ту доску! – Оставьте уж так и проваливайте!

– Подтяни ее, живо!

Второй звонок. Занавес взвивается, мелькают пятки последнего убегающего за кулисы рабочего, освещенная сцена врезается во тьму, на сцене стоит Клара, потихоньку осеняя себя крестным знамением.

Ее партнер, – у него от волнения струится пот по лбу, но из зала этого не видно, – входит и бросает шляпу на кресло вместо стола.

– Доброе утро, Клара! – громогласно возвещает он и вдруг пугается. Боже мой, ведь он должен был сказать: «Клара, со мной приключилось нечто необыкновенное!»

Клара цепенеет от ужаса: она не получила нужной реплики.

– Доброе утро… – импровизирует она неуверенно. – «…со мной приключилось нечто необыкновенное», – шипит суфлер. Актер отчаянно ищет переход к тому, что он должен был сказать. Вдобавок он вспомнил, что по пьесе сейчас не утро, а пятый час дня.

– Начинай же! – в отчаянии шепчет Клара.

– Гм… да… – барахтается герой, – представь себе,

Клара… гм… да…

– Уж не произошло ли с тобой что‑нибудь необыкновенное? – отважно выручает Клара.

– Да, да! – с восторгом подхватывает он. – Представь себе, Клара, со мной приключилось нечто необыкновенное!

– Что же с тобой стряслось? – входит в колею Клара.

Из ложи автора слышен стон облегчения, сменившего смертельный ужас. Положение спасено, но в первый момент автор судорожно схватился за барьер ложи, готовый выскочить в партер с криком: «Не так, не так, начните сначала!» Теперь он понемногу успокаивается. На сцене журчит диалог, все идет как по маслу. Через минуту Клара должна как подкошенная без чувств упасть в кресло… Но, боже мой, недотепа‑партнер положил туда шляпу! Вот оно! Теперь Клара сядет на шляпу своего супруга, весь акт будет испорчен. Боже милосердный, как это предотвратить? У автора от волнения взмокли ладони, он ничего не слышит, ничего не видит, кроме злосчастной шляпы в кресле. Гибельный момент неотразимо близится. Хоть бы паника, что ли, возникла сейчас в театре… Что, если встать и крикнуть: «Пожар!»? Вот, вот, уже молнией пала реплика, сейчас Клара сядет на проклятую шляпу… Ах, божественная, находчивая Клара! Взяла шляпу в руки и только потом как подкошенная повалилась в кресло! Шляпа у нее в руке. Но что она с ней будет делать? Не держать же в руках до конца акта? Почему она не кладет ее на стол? Ну, наконец‑то! Наконец‑то она отделалась от шляпы, положила ее на стол… но как неловко, как ужасно заметно… Автор оглядывается, видит кашляющих и сморкающихся зрителей. Странно, но, кажется, никто не заметил катастрофы со шляпой. Автор снова оборачивается к сцене. Как, диалог все еще не кончился? Почему так долго? Автора бросает в жар. Диалог слишком длинен, он все тянется и тянется, а действие стоит на месте. Автор потеет от мучительного запоздалого сожаления: надо было сократить, сократить! Все это слабо, плохо, нестерпимо глупо, незначительно! Почему они говорят так медленно? Лучше всего было бы встать и закричать: «Подождите минутку, я сокращу!»

Слава богу, диалог окончен. Теперь подходит важнейшая часть экспозиции, ключ ко всей интриге, короткий и напряженный разговор на три странички, а за ним…

Бум! Автор замирает от ужаса: на сцену врывается Катюша, которая должна была появиться через пять минут, после этих трех страниц. Господи, что теперь делать? «Занавес дайте, занавес!» – хочет закричать автор, но у него перехватило дыхание. Клара с мужем тоже ошеломлены, а Катюша как ни в чем не бывало щебечет свой текст, и они с облегчением подхватывают реплики, три страницы разговора пошли к черту, ключ ко всей интриге безвозвратно утерян, теперь никто не поймет пьесы, завязка сорвана, поступки героев будут непонятны, без этих трех страниц вся пьеса – совершенная бессмыслица! Как могла это сделать Катюша? Почему сценариус выпустил ее на сцену? Сейчас публика начнет свистеть, раздраженная бессмысленностью действия; ребенку ясно, что это ни с чем не сообразная чепуха. Почему режиссер не прекращает спектакля? Автор быстро оглядывает публику, не начала ли она уже протестовать. Нет, зрители спокойно смотрят, кашляют, сморкаются, а по временам по залу пробегают волны смеха – Катюша явно имеет успех. Свистки и крики начнутся, когда кончится акт. Автор готов провалиться сквозь землю. Он бежит из ложи за кулисы, быть может, с целью поджечь все здание – как строитель Карлова собора[[23]](#footnote-24). «Никогда больше никому не покажусь!» – в отчаянии думает он и, укрывшись в чьей‑то уборной, падает на стул, сжимая голову руками. Все, все пропало!

Проходит невыносимо много времени, – наверное, несколько часов! – и автор поднимает голову. Что это? Словно где‑то шумит вода, течет, плещется, отдаленный шум нарастает. Хлоп! – шум воды вдруг резко усиливается: кто‑то открыл дверь в уборную и кричит:

– Вот он, автор!

Автора взяли под руки и влекут куда‑то рысью, со всех сторон его хватают и толкают чьи‑то руки, его волокут, он спотыкается, ничего не видит и не соображает, отбивается, но окружившие люди увлекают его за собой, подталкивают, вот он уже, как из пушки, вылетает на сцену. Катюша и Клара влажными руками берут его и ведут к рампе, а внизу что‑то шумит и плещет, как водопад. Автор видит сотни плавающих лиц, искривляет губы в идиотской улыбке и несколько раз быстро сгибается в пояснице.

Занавес опускается, шум водопада стихает, но вдруг занавес опять убегает вверх, автор протягивает руки Катюше и Кларе, но их нет, он один на сцене, брошенный на растерзание тысяче глаз. Он кланяется, с ужасом сознавая, что делает это как‑то неловко и смешно, словно марионетка. Но он не может иначе, и все кланяется направо и налево, вверх и вниз, понемногу отступая за кулисы, где знакомые и незнакомые энергично трясут ему руки, слышно только:

– Поздравляю, поздравляю.

Занавес снова бежит кверху, автор опять на сцене, он делает жест в сторону кулис: дескать, что я? главное – актеры, а уж если хотите приветствовать меня, я, что же, очень, очень рад, спасибо, такой незаслуженный успех… Уф, наконец‑то автор снова за кулисами, ослабевший, сникший, словно пустая наволочка, и опять никому не нужный. Рабочие растаскивают декорации, – эй, берегись! – волокут мебель и реквизит, что‑то прибивают. Где ни станешь, всюду мешаешь…

– Живее, живее! – кричит режиссер, и автор кидается ему на шею:

– Замечательно, замечательно!

– Могло быть и хуже, – сухо отвечает режиссер.

– Послушайте, – блаженно бормочет автор, беря его за пуговицу, – а что, если бы в дальнейшем Клара садилась на ту шляпу? Вот, я думаю, будет смешно!

– Там совсем не нужен смех, – возражает режиссер. – Живо, ребята, живо, не то кончим не раньше одиннадцати.

Лишний автор бежит благодарить актеров. Главный герой ужинает и на излияния автора скромно отвечает:

– Ну, это же пустяковая роль.

Клара не настроена разговаривать, она порвала; платье о гвоздь. Катюша ревет от обиды в своей уборной: режиссер обругал ее последними словами за преждевременный выход.

– Да разве я виновата, – хнычет Катюша, – что там два раза подряд одинаковая реплика? У меня выход после реплики Клары «…никогда!», а при чем тут я, если она говорит это дважды?

Автор пытается ее утешить, но Катюша плачет еще горше.

– Так… меня… изругать… тут же, на премьере! Как я теперь… буду… играть?

– Успокойтесь, мадемуазель, – великодушно заявляет автор, – ей‑богу, никто не заметил, что там выпущен кусочек текста.

И он прав больше, чем сам думает. Никто не обратил внимания на то, что первый акт был бессмысленным. Такие вещи не замечаются.

Занавес снова поднимается. Второй акт. Автор спотыкается о кабели и декорации, чуть не падает в какой‑то люк. Ему приходит в голову посмотреть спектакль из‑за кулис. Но около кулис – полным‑полно, здесь весь подсобный персонал, костюмеры и швеи, рабочие сцены, их жены и тетки, статисты, и их кузины, и знакомые их кузин, и еще какие‑то неведомые личности. Все они смотрят спектакль, вслух обмениваются шутками, перебегают по скрипучим доскам, жуют, переругиваются, хлопают дверьми, препираются со сценариусом, мешают актерам, создают немыслимый беспорядок и чуть не суют носы на сцену. Автор пытается протиснуться между ними, становится на цыпочки. Но вместо того, чтобы услышать, что делается на сцене, он слышит разговор двух рабочих в синих спецовках.

– Вот нудота… – резюмирует один.

– Уж больно длинно, – говорит другой.

– Раньше одиннадцати не уйдем.

Бац! За кулисами кто‑то с грохотом повалил железный стул. На сцене тем временем идет любовный диалог.

Лишний автор отходит на цыпочках, страшно скрипя половицами; лабиринтами коридоров он пробирается на улицу. Поздний вечер. Немногочисленные прохожие шагают по улицам, думая неизвестно о чем, звенят трамваи, вдалеке шумит жизнь. Автор вздрагивает от ночной прохлады и тоски. Он один, один, как никогда на свете, а за его спиной завершается день его славы. Ох, скорей бы конец всему этому!

## После премьеры

После премьеры автор остается в полной неизвестности – провалилась пьеса или имела громадный успех. Правда, его вызывали, но публика, наверное, просто потешалась, или жалела его, или еще что‑нибудь… Исполненный опасений, автор подозрительно прислушивается к словам своих знакомых:

– Вот рады, наверное?

– Я бы немного сократил первый акт.

– Отлично сыграли.

– Поздравляю, поздравляю!

– Не мешало бы сократить третий акт.

– Надо бы сыграть иначе.

– Я бы сделал другой конец.

– Клара была просто невозможна!

– Лучше всего – конец.

– Второй акт немного растянут.

– Можете быть вполне довольны.

– Очень, очень рад за вас.

Автор продолжает блуждать во мраке неизвестности: так что же, успех или нет? На следующее утро он покупает все газеты, чтобы хоть из высказываний критики узнать, каков, собственно, был спектакль. Что ж, из газет он узнает:

что в пьесе был какой‑то сюжет, но каждый рецензент пересказывает его по‑своему;

что пьеса: 1) имела успех, 2) была принята прохладно, 3) часть публики шикала, 4) пьеса была принята тепло и имела заслуженный успех;

что режиссер: 1) ничего не сделал, 2) сделал все, что мог, 3) не был достаточно внимателен к пьесе, 4) был добросовестен;

что актеры: 1) играли живо, 2) вяло, 3) с подъемом, 4) не знали ролей и 5) способствовали успеху пьесы;

что Клара: 1) играла блестяще, 2) была явно не в ударе, 3) ложно трактовала роль, 4) наполнила ее подлинной жизнью, 5) была блондинкой, 6) была брюнеткой и даже, что «мадемуазель Яролимова блестяще исполнила роль Клары», хотя, насколько известно автору, Клару играла пани Новая;

что постановка: 1) была соответствующая и 2) не отвечала духу пьесы;

что в целом ансамбль: 1) был, как всегда, на высоте, но… 2) весьма слаб.

Так автор никогда и не узнает, удалась ли ему пьеса. Даже количество спектаклей ничего не доказывает, ибо, по театральным понятиям, если пьеса быстро сошла со сцены, это потому, что она провалилась и никуда не годится; если же выдержала много спектаклей, то потому, что это халтура, угождающая низменным вкусам.

## Путеводитель по закулисному миру

В ходе нашего несколько хаотического изложения (намного, впрочем, уступающего хаосу театральной жизни) мы упомянули о целом ряде лиц, чьи функции, обычаи и полномочия, возможно, не совсем ясны публике, будущим авторам и критике. Решив вас с ними хотя бы бегло познакомить, мы становимся в тупик: с кого же начать? Снизу ли, от швейцара, или сверху, с дирекции театра? С истопника или с художественного руководителя, с кассы или с темных берлог театральных складов? Ладно, начнем сверху. «Там, наверху» на театральном жаргоне означает дирекцию. Единственным филиалом этого «верха», находящимся внизу, является касса, где, по давнему обычаю (и в иерархической последовательности), платят жалованье: актерам первого и четырнадцатого числа каждого месяца, сотрудникам дирекции по первым числам, а подсобному персоналу по субботам.

Раз уж мы заговорили о маммоне, должен сказать, что, кроме жалованья, у актеров бывают еще и другие заработки. Это так называемые «переработки», доплаты за вторую роль, «такса» за танец или пение, приплата за дублирование, надбавка за наготу или гримировку тела. Но, даже получив все эти прибавки, актер никак не становится богачом. А в общем, касса – место довольно унылое, окошечко ее почти всегда закрыто. Здесь же выплачивают авансы.

## «Там, наверху»

Высшей инстанцией в театре является загадочный триумвират – директор, главный администратор и художественный руководитель. Из них обычно художественный руководитель более известен широкой публике, так как изредка подвергается побиванию критическими камнями. Директор же – лицо, за какие‑то тяжкие грехи осужденное вечно ссориться с людьми, улаживать всяческие неприятности, разбирать жалобы и мирить сотрудников, метать громы, утирать чьи‑то слезы, препираться об окладах и подписывать ордера на авансы. Власть его велика, но ограничена пределами театра.

Что касается главного администратора, то сфера его компетенции довольно неопределенна, хотя он и облечен некими высокими и таинственными полномочиями. Все эти три властителя обитают в кабинетах с пышным убранством; там вы увидите и ковры, и стильный гарнитур, который, однако, подчас заимствуют для надобностей сцены.

Затем идет низшее начальство, начиная с контролера или секретаря и кончая так называемым аппаратом. «Аппарат» висит на телефоне и торопливо стучит на машинке, переписывая роли, разные справки и письма. Канцелярия театра похожа на всякую другую канцелярию, разница та, что здесь чувствуется какая‑то одержимость: все делается в спешке, с пятого на десятое и через пень колоду. Так уж повелось в театре.

Должность завлита (или рецензента) – весьма тихая, сидит он в отдаленной комнатке. Это – оазис спокойствия и глубокой, прямо‑таки освежающей скуки по сравнению с бешеным темпом театральной машины. Сюда приходят скромные авторы (нескромные ломятся прямо к художественному руководителю), приносят аккуратно переписанные пьесы, долго и обстоятельно пересказывают их содержание, а потом еще много раз заходят «продвинуть дело» и во что бы то ни стало хотят знать, когда же пьеса будет поставлена. Завлит, человек спокойный и рассудительный, отвечает, – мол, скоро. Но его принимают всерьез только авторы; актеры относятся к нему с некоторым пренебрежением, не без оснований считая его бумажным начальством. Театр – это вам не литература!

Театральные курьеры похожи на редакционных или учрежденческих; но они тесно соприкасаются с литературой, так как по первым числам месяца обычно разносят драматургам авторский гонорар.

Кажется, я свалил в кучу художественное и хозяйственное руководство театра. Но так уж здесь повелось: директор твердит, что он на все готов ради искусства, а завлит постоянно подчеркивает свою заботу о кассовых сборах. А теперь спустимся вниз, к актерам.

## Труппа

Актеры напиханы в уборные по нескольку человек. Уборная – это тесный закуток, где стоит трюмо и умывальник, там всегда или слишком жарко, или нестерпимо холодно. Перед каждым актером – небольшое зеркало, «заячья лапка», пудра, вазелин, тряпки для снятия грима, краски для лица и бровей, обертка от колбасы, кусок булки и измятая роль. Пахнет потом, ужином всухомятку, гримом, паровым отоплением, старыми костюмами, гуммозом и париками. В дамских уборных, кроме того, разными мылами и бельем.

В самой большой мужской уборной постоянно играют в карты. Вообще у мужчин шумно и весело, здесь сочиняются разные театральные анекдоты и экспромты, здесь меряются силами, предаются воспоминаниям и вообще развлекаются как могут. В дамских же уборных по большей части царит недоверчивая тишина, нарушаемая лишь шепотом и беготней швей, звяканием ножниц и шелестом тараканов. Тараканы держатся поближе к дамским уборным потому, что там всегда есть конфеты.

Но мы, как нам и подобает, посетим мужские уборные; с любопытством поглядим там на рыцарские штаны и камзолы, так обильно подбитые ватой, что они стоят торчком на вешалке; взвесим в руке бутафорские мечи и каски с плюмажем, мешая костюмеру, который натягивает на полуобнаженного героя высокие ботфорты, парикмахеру, который поправляет на нем парик, портному, который затягивает ему талию. Сядем на рубашку и костюм героя и тем самым увеличим ералаш, который царит в мужских уборных между первым и третьим звонком.

Труппа делится на мужской и женский состав. К мужскому составу относятся: трагик, первый любовник, или герой, комический любовник, или каскад, простак, бонвиван (по роду жанра обычно мужчина в теле), комик и разные «характеры»: благородный отец, неврастеник, грубиян и так далее, вплоть до третьестепенных актеров и собак. Строгих разграничений нет. Труднее всего найти хорошего трагика и любовника; ангажированный любовник обычно, к сожалению, может играть только характерные роли. В дамский состав входят: трагедийная героиня, любовная героиня, инженю, она же «тряпичница» (так как для нее требуется самый богатый туалет), лирическая героиня, она же «плакса», травести, гранкокет, благородная мать, субретки, они же «горняшки», или «пичиконды». Разумеется, и здесь границы не очень точны. Обычное явление: роль, которую получил актер, «совершенно не его амплуа», в то время как роль, прямо созданную для него, отдали другому. Отсюда возникают скандалы, хождения с жалобами «наверх» и т.д. Словно «наверху» виноваты, что недогадливый автор создал маленькую роль. Ну, ладно, думает актер, уж если он ее создал, то пусть не пихает ее во все три действия. Отыграть в первом акте, и домой – это еще куда ни шло.

Я охотно рассказал бы вам побольше о жизни актеров и их прошлом, об их треволнениях и заботах, о тонкости и трудности актерского ремесла, о тревогах и суевериях актеров, об их любви и ненависти, шутках и слезах, недолгих радостях и вечном напряжении. Но, к сожалению, я пишу не роман из жизни актеров, а всего лишь краткий путеводитель по театру. А посему хватит вертеться около уборных, среди приставленных к стене кулис, осветительных приборов, оружия и бутафорских тронов. Обратимся к людям обоего пола, которые называются вспомогательным составом, или статистами.

## Статисты

Когда автор включает в свою пьесу «толпу народа», он представляет себе старых и молодых особей – коренастых, плечистых, с большими руками и толстыми шеями, с зычными голосами, – словом, таких, какими, очевидно, должны быть «простолюдины». Не без разочарования видит он на сцене кучку узкоплечих, тонкоголосых и в большей или меньшей степени отощавших юношей, которым явно недостает коренастости и просто живого веса. Это статисты из студентов, по пять крон за выход. Разумеется, за пять крон нельзя требовать от человека плечистости и коренастости. Режиссер обычно шипит на них:

– Шевелитесь же, черт возьми!

И они шевелятся, машут руками и трясут туловищем, стараясь создать впечатление дюжих людей.

Есть, конечно, и кадровые статисты, которым не чуждо профессиональное честолюбие. Кроме того, в статисты часто подряжаются рабочие сцены, так что в антрактах вы можете за сценой увидеть римского воина, несущего на голове скамью, или гасконского стрелка, привертывающего «косячок». Дети, играющие на сцене, – тоже обычно отпрыски театрального люда. Если идет особенно многолюдная пьеса, в ней обычно участвуют все швеи, костюмеры, рабочие сцены, сценариусы, бутафоры, уборщицы, служащие похоронных бюро, солдаты‑украинцы, студенты разных институтов и чуть ли не руководство театра; в общей сложности набирается до пятидесяти человек. Необходимый по ходу действия «шум толпы» достигается произнесением всеми статистами вперебой загадочного слова «ребарбора». За «шум» полагается особая приплата.

## Сценариус

Сценариус бегает за кулисами с пьесой в руках, посылает актеров в нужный момент и через нужный вход на сцену, делает знак поднимать и опускать занавес, производит различные звуки за сценой, дает предупредительные звонки в уборные актеров и кричит: «Начинаем!», сам играет небольшие роли, топает, как конь (когда в пьесе требуется «конский топот»); он на «ты» со всеми актерами и получает нагоняй за все, что бы ни произошло. Сценариус должен быть одновременно и у правой и у левой кулисы, и за сценой, и в оркестре, должен следить, все ли в порядке на сцене, знать наперечет весь реквизит и, по сути дела, после премьеры заменять на спектаклях режиссера. Это человек, которого рвут на части.

Что касается звуков за сценой, то они входят в компетенцию различных лиц: гром делает машинист в люке, ветер – рабочий кулис, а дождь, удары колокола, гудки сирен, выстрелы – это обязанность бутафора. Сценариус же имитирует пение птиц, гудки автомобилей, стук посуды и все другие звуки, кроме тех, которые входят в компетенцию оркестра.

## Суфлер

Вы заблуждаетесь, если думаете, будто суфлер лишь механически подсказывает актерам текст. Ничего подобного. Великий, талантливый суфлер играет вместе с ними. Когда актер без запинки ведет свою роль, суфлер не мешается в дело, но он за две секунды чувствует, когда надо «подать слово». Актера только раздражает, если суфлер все время «бубнит под руку», но еще больше он выходит из себя, если в минуту неуверенности оказывается, что суфлер ушел вперед на два слова. Тут существует таинственный контакт, и искусство суфлера – это некий божий дар. Поэтому хорошего суфлера балуют, как никого.

К пьесам суфлер не безразличен: одни ему нравятся, и он суфлирует охотно, другие читает без удовольствия; он томится, если пьеса скучная, и веселится, если она остроумная. Авторы плохо знают сцену, иначе, оговаривая состав исполнителей, они не забывали бы и о суфлере.

## Рабочий у занавеса

Рабочий у занавеса сидит в стеклянной будочке около сцены и по сигналу суфлера опускает занавес – быстро или трагически медленно, смотря по характеру пьесы. Если в театре вспыхнет пожар, долг мастера не покидать свой пост, пока он не опустит железный занавес. Сознавая свою героическую миссию, он обычно сохраняет суровое выражение лица, подобающее воину на переднем крае, и никогда не забывает поставить около себя поллитра пива.

## Пожарные

Пожарные стоят в портале, где они больше всего мешают. Они черные и важные, не смеются и не плачут. Когда на сцене горит свечка или актер по ходу действия закуривает папиросу, лица пожарных оживляются, на них написан напряженный интерес и готовность броситься на сцену со шлангом и топориком.

## Бутафор

Бутафор обитает в бутафорской. Эту комнату нелегко описать, ибо тут есть все, что только можно себе представить: чучело канарейки, мечи, кадки, барабаны, чаши, посуда, кисеты, трубки, святые дары, античные вазы, фолианты, корзины, чемоданы, чернильницы, самовары, диадемы, перстни, игральные карты и кости, трубы, епископский посох, алебарды, индейские колчаны, кофейные мельницы, шкатулки, пистолеты, кинжалы, куклы, изображающие грудных младенцев, бичи, весы, кредитки и монеты, цепи, трости, муляжи тортов и жаркого, удочки, предметы гражданского и военного обихода, утварь всех времен и народов, – в общем, все, что когда‑либо существовало и существует. Бутафор должен уметь раздобыть вес, что автору вздумается ввести в пьесу: автомобиль, лошадь, аквариум, белого слона, дохлую кошку, живого павлина, десятичные весы, перстень Аладдина, грязное белье, музыкальную шкатулку, фонтан, адскую машину, вертящуюся, настоящую карусель, жезл Аарона, голубой тюльпан, эскимосский гарпун, пастушескую свирель, – короче говоря, все, за исключением:

того, что прибивается на стену или висит, – это дело драпировщика;

того, что светит, – это компетенция электрика;

того, что (кроме драгоценностей и оружия) надевается на человека, – это обязанность костюмера.

Бутафор должен, кроме того, обеспечить все, что съедается, выпивается и выкуривается по ходу пьесы; все телеграммы, письма и папские буллы, которым надлежит появляться по ходу действия; обеспечивать выстрелы, звонки, живых зверей и многое другое. Все это он должен доставить на сцену и убрать с нее.

С точки зрения бутафора, самые трудные пьесы – это бытовые. Вы себе не представляете, как трудно раздобыть щипцы для снимания нагара, ржавые ободья или посошок из ольхи, а ведь именно такие вещи очень любят драматурги‑бытовики. Лучше бы они требовали папскую тиару или трезубец Нептуна, это всегда найдется в реквизитной. Но где, боже мой, взять ржавые ободья? Где раздобыть пучок трепаной конопли? Где купить соломенный жгут или старые кросна? Просто немыслимые требования!

## Осветитель

Командный пункт осветителя – под сценой или сбоку, в ложе. Там он сидит, словно органист за органом: перед ним множество рубильников, выключателей, рычажков, кнопок, каждая из которых связана с каким‑либо источником света – белым, желтым, оранжевым, красным, синим, голубым или лунным. В ведении осветителя – рампы и софиты, верхняя «двойка», «тройка», «четверка», прожекторы и другие осветительные приборы за кулисами и за сценой, освещение лож, ярусов и главная люстра зала, переносные рефлекторы и дуговые лампы, батарейки и карманные фонари, проекционные аппараты и кинолента с «мчащимися тучами», транспаранты и бог весь что еще. Все это вместе с кабелями, реостатами, трансформаторами и другими загадочными предметами называется осветительный парк. Когда смотришь из зала, кажется пустяком – красиво осветить героя. А между тем на него шпарят прожекторы с колосников и из‑за кулис, да еще какой‑то рефлектор поставлен «для подсветки», и все эти приборы постепенно накаляются, а бедняги осветители должны орудовать ими, не отнимая рук. Подчас никак не удается добраться лучом до какого‑нибудь угла на сцене, или получаются тени, которые у осветителей носят название «пугал», или сцена освещена скучно, как классная комната, а режиссер хотел бы с помощью света творить чудеса, но у осветителя не осталось ни одного свободного кабеля… Включено уже десять тысяч свечей, а режиссеру все мало, все еще не тот эффект. И старательный осветитель готов светить собственными глазами и пальцами, лишь бы угодить режиссеру, он пробует смешать свет всех цветов, тянет кабели через всю сцену, включает и выключает все рубильники, гоняет свою команду то в ложу, то в оркестр, то на колосники. Еще какой‑нибудь рефлектор, попробуем еще одну вариацию! И вдруг – стоп!

– Теперь хорошо! – кричит режиссер. – Запишите быстренько! – И осветитель записывает нетвердой рукой: «Когда Выдра станет на II то на 1/2 оранж реф III крас на Выдру жел софит рампа О верх желт 3 выключать как зайдет луна рубильник» и т.д. Но все это ни к чему. Замечательный световой эффект никогда не удается повторить. В театре всегда что‑нибудь не вытанцовывается, хоть тресни. А осветительная техника, говорю вам, у нас находится еще в колыбели.

О режиссере и заведующем постановочной частью (он же художник‑постановщик) мы уже говорили, остается, стало быть, мастер сцены.

## Мастер сцены

Он властитель столярки, декорационной мастерской и складов. Ему художник отдает эскизы: вот, мол, раб божий, сделай как‑нибудь из досок и крашеного полотна. Легко сказать! На бумаге‑то нарисовать можно что угодно, а вот чтобы оно держалось – это не так просто. Поэтому мастер сцены всегда кричит: «Мать честная, не выйдет!» и «Мать честная, откуда же взять время?» В конце концов оказывается, что все выходит и даже времени хватает. Каким образом – уму непостижимо, но в театре всегда имеешь дело с невероятным. Итак, театральные декорации состоят:

1) из «практикаблей», то есть разных ступенек, лесенок, пьедесталов, помостов и подставок, из «двадцаток» и «пятидесяток», разборных лесов и всяких других приспособлений, которые в целом называются объемным оборудованием сцены;

2) из задников и «горизонтов» – это те громадные полотна, что висят в глубине сцены;

3) из «стояков», то есть декораций, натянутых на рамы, которые крепятся к полу;

4) из поддуг, софитов и арок, которые тоже представляют собой размалеванный холст, свисающий с колосников на специальных тросах;

5) из драпировок.

6) из разных дополнительных кулис, назначение которых – прикрывать выход за сцену.

Вот и все. Из этих‑то досок, планок и тряпок надо создать миры, просторы, воздушные замки и всякое диво дивное. И когда на генеральной репетиции все это хозяйство уже красуется на сцене, подвешенное, привинченное к полу, подпертое планками, «косячками» и еще пахнущее древесиной и клеем, – внизу, в партере, сияет мастер сцены. Он не замечает актеров, не слышит, о чем говорится на сцене, – он переживает за все свои «стояки», «косячки», ступеньки и задники.

– Здорово, а? – говорит он с обоснованной гордостью.

И когда вы, зрители премьер, ворчите, что антракт уж очень затянулся, – надо бы вам заглянуть на поле брани мастера сцены. Занавес еще не опустился до пола, а сорок рук уже хватают «стояки» и «практикабли» и начинают «сымать декорации». Подвесные полотна взвиваются к потолку, бутафор швыряет в корзину свой реквизит, драпировщик скатывает ковры, поднимая тучи пыли, мебельщики уносят столы и стулья, под ногами у вас, звякнув, открывается люк, и – эй, берегись! – с колосников уже низвергается на головы людей новый «горизонт». Уже принесены другие стены, драпировщик прибивает портьеры, осветители тянут свои кабели через сцену, опять прибегает бутафор с корзиной, мебельщики волокут другие столы и шкафы.

– Живо, живо!

– Отстаньте вы сейчас с этим делом!

– Берегись!

– Ой, батюшки!

– Береги голову!

– Катись ты отсюда со стремянкой!

– Франта, подержи!

– Что ты делаешь, дурень!

– Привинти же!

– С дор‑р‑роги!

– А это куда деть?

– Ой, она падает!

– Чтоб тебе пусто было, олух ты этакий!

– Я‑ж вам вчера говорил…

– Делайте, делайте, черт вас дери!

– Куда ты его привертываешь?..

Бац! – в самом деле что‑то повалилось; просто чудо, что никого не пришибло.

– Берегись, люк открыт!

– Сторонись, сторонись!

– Прочь со сцены!

– Уберите это!

– Он сломался…

– Лесенку сюда!

– Так не будет держаться…

– Спустите‑ка ее…

– А, черт, кто взял мой молоток?

– Тут надо малость отпилить.

Бим‑м‑м! – Сценариус дал первый звонок.

– Черт побери, этак не годится!

– Тут надо поставить косячок.

– Оставь, как есть!

– Убери, живо!

Актеры уже на сцене.

– А где же мое шитье?

– Дверь‑то не закрывается!

– Этот стул стоял не здесь!

– Дайте мне это письмо, живо, живо!

– Я сегодня не доиграю до конца!

– Батюшки, шаль‑то моя где?

– Роль‑то я – ни в зуб толкнуть…

Бим‑м‑м! – Занавес поднимается медленно и неотвратимо. Снятый боже, лишь бы ничто не стряслось до конца акта!

## Рабочие сцены

Этот народ, как известно, больше всего занят в антрактах. Во время премьеры они толкутся у кулис, глядят на сцену, балагурят и прикидывают, когда окончится спектакль. На остальных спектаклях они режутся в карты или лежат на лавках в своей дежурке. За полминуты до конца акта им дают звонок, и они, топоча сапожищами, устремляются на сцену, где как раз заканчивается лирический диалог.

– Ребята, сымай декорации!

## Мебельщики

Большую часть времени «мебельщики» проводят на складах и в мастерских мебели, где сложены изрядно потертые троны, деревенские стулья, гарнитуры в стиле Людовиков XV и XVI с драной обивкой, античные ложа, готические алтари, комоды, этажерки, камины, гробы и вообще все, на чем люди когда‑либо сидели, ели или возлежали. Однако античное ложе не называют здесь античным ложем, а говорят: «То канапе, что играло в „Камо грядеши“.

Гарнитур в стиле Людовика XVI лаконично именуют «те стулья, что играли в „Испытании властителя“ (или еще в какой‑нибудь пьесе). В театре каждая вещь имеет свои приметы; например, в гардеробе висит «сюртук, в котором сам Биттнер[[24]](#footnote-25) играл в «Гордецах»[[25]](#footnote-26); или можно разыскать «ботфорты, что играли в „Отелло“…»

## Костюмеры

Костюмеры и костюмерши обитают в пошивочной, в бесконечных костюмерных или в артистических уборных. В театральном гардеробе можно было бы экипировать весь пражский гарнизон, правда, довольно разномастно. Вы найдете здесь облачения для тридцати римских сенаторов, дюжину монашеских сутан, четыре кардинальские и одну папскую мантию, полное обмундирование для полусотни римских воинов, включая и мечи и каски, для двадцати чешских ходов[[26]](#footnote-27), Семерых средневековых пехотинцев, двух‑трех палачей, нескольких Онегиных; здесь висят в ряд бархатные и шелковые придворные, испанские: гранды в тыквообразных панталонах; высятся целые кипы широкополых шляп для пастухов и мушкетеров, гроздья шлемов и военных фуражек, папахи и боярские шапки, кучи кожаных лаптей, чувяков и другой деревенской обуви, башмаки, сапоги и испанские ботфорты, мечи, сабли, палаши, рапиры и шпаги, пояса и портупеи, конская сбруя, воротники жабо, эполеты и перевязи, латы и щиты, трико, меха и шелка, кожаные штаны, рубахи и домино, гусарские мундиры и расшитые шнурками чешские «патриотические сюртуки», – в общем, громадный и никчемный гардероб, где есть все и где никогда не найдешь именно того, что нужно. Почтенные старые костюмы сшиты из добротных дорогих тканей: ныне шьют из бумажного подкладочного материала или из мешковины, подкрашивают ее, подмалевывают – и готово! Но, боже мой, какой у них вид вблизи!

У костюмеров есть свой критерий спектакля: – Пустяковая пьеса, ни одного переодевания!

## Разные работники

В театре есть механик, истопник и уборщицы, а кроме того, обычно – пожилой дядя по фамилии Калоус, или Новотный, или что‑нибудь в этом роде; никто не знает, зачем он тут и что делает; обычно он ходит за пивом. Где‑то в подземельях есть еще несколько человек, которых никто никогда не видывал. Наверное, я еще упустил кого‑нибудь; ведь театр – организм сложный и до сих пор не изученный.

## Абонированные зрители

Они тоже в известной мере относятся к театральному инвентарю и делятся на «абонентов понедельника, вторника, среды» и т.д. «Субботние абоненты» считаются самыми покладистыми, «понедельничные», говорят, задумчивы и холодны. У каждой группы свой темперамент, вкусы и личные симпатии.

## «Свой автор»

Это автор, который пишет только для «своего театра» и обычно «кроит роли на актеров». За это пользуется известными привилегиями, – например, может зайти покурить в актерскую уборную.

## Зрители генеральных репетиций

Их не приглашают на генеральную репетицию, как это принято в Париже. Это скорее так называемые «незваные гости». Они торчат на каждой генеральной репетиции, но никто не знает, кто они, – потому что в зрительном зале тьма, – и как сюда попали, ибо доступ «строго запрещен». Это тихое, загадочное племя, которое не шуршит конфетными кульками и даже, кажется, не скучает, глядя на сцену.

1. Шутливая переделка чешского названия «Микулашская улица» на английский лад. [↑](#footnote-ref-2)
2. Карел Гавличек‑Боровский (1821–1856) – выдающийся чешский поэт‑сатирик, публицист и журналист. [↑](#footnote-ref-3)
3. Неруда Ян (1834–1891) – крупнейший чешский писатель‑реалист и журналист. [↑](#footnote-ref-4)
4. Жижков – район Праги. [↑](#footnote-ref-5)
5. *Пиштек* Теодор (1895–1960) – популярный актер чешского театра и кино. [↑](#footnote-ref-6)
6. Игра слов – в чешском языке слова «ставка», «вопрос» и «любовь» – «sázka», «otázka», «láska» – созвучны. [↑](#footnote-ref-7)
7. «Ступени старого замка» – точнее: «Старая замковая лестница»; спуск с каменными ступенями, ведущий от пражского Града (Кремля); теперь название улицы. [↑](#footnote-ref-8)
8. Малостранские – Мала Страна – район в Праге. [↑](#footnote-ref-9)
9. *Маха* Карел Гинек (1810–1836) – выдающийся чешский поэт‑романтик. [↑](#footnote-ref-10)
10. *Штефаник* Милан Растислав (1880–1919) – астроном по образованию; министр обороны в первом чехословацком буржуазном правительстве; погиб в авиационной катастрофе; его личность была окружена романтическим ореолом. [↑](#footnote-ref-11)
11. *Ян Козина* (настоящая фамилия – Сладкий) – вождь чешского крестьянского восстания (1693); казнен в 1695 году. [↑](#footnote-ref-12)
12. *Хухле*  – дачный поселок близ Праги. [↑](#footnote-ref-13)
13. *Кукула* Отакар (1867–1925) – видный чешский хирург, профессор медицинского факультета Карлова университета. [↑](#footnote-ref-14)
14. *Едличка* Рудольф (1869–1926) – профессор послеоперационной патологии и терапии медицинского факультета Карлова университета. [↑](#footnote-ref-15)
15. Фургон Феспида – образное название театра. [↑](#footnote-ref-16)
16. *Мошна* Индржих (1837–1911) – выдающийся чешский актер, создатель ряда замечательных комических образов. [↑](#footnote-ref-17)
17. *Гакен* Иозеф (1880–1949) – видный деятель чешского коммунистического движения, депутат парламента от коммунистиче­ской партии. [↑](#footnote-ref-18)
18. *Петровицкий* Франтишек (1874–1943) – чешский бур­жуазный политик, депутат парламента от реакционной национально‑демократической партии. [↑](#footnote-ref-19)
19. Эта глава написана Иозефом Чапеком. [↑](#footnote-ref-20)
20. *Выдра* Вацлав (1876–1953) – выдающийся актер Виноградского театра, позднее – пражского Национального театра. [↑](#footnote-ref-21)
21. *Шмага* Иозеф (1848–1915) – чешский актер и режиссер, исполнитель характерных ролей. [↑](#footnote-ref-22)
22. *Боздех* Эмануэль (1841–1889?) – чешский драматург, автор исторической пьесы «Испытание государственного деятеля» (1872) и других. [↑](#footnote-ref-23)
23. Согласно преданию, строитель собора Карлова монастыря в Праге, чтобы осуществить свой сложный замысел, заключил договор с дьяволом. Когда храм был построен, строитель приказал убрать внутренние леса, но рабочие боялись, что свод обрушится. И тогда строитель по наущению дьявола поджег леса, а сам повесился. Леса рухнули, но свод остался незыблемым. [↑](#footnote-ref-24)
24. *Биттнер* Иржи (1846–1903) – выдающийся чешский актер, исполнитель характерных ролей. [↑](#footnote-ref-25)
25. «Наши гордецы» (1887), реалистическая комедия из деревенской жизни чешского драматурга Ладислава Строупежницкого (1850–1892). [↑](#footnote-ref-26)
26. Ходы – чехи, живущие на юго‑западной границе с Германией; в старину несли пограничную службу. [↑](#footnote-ref-27)