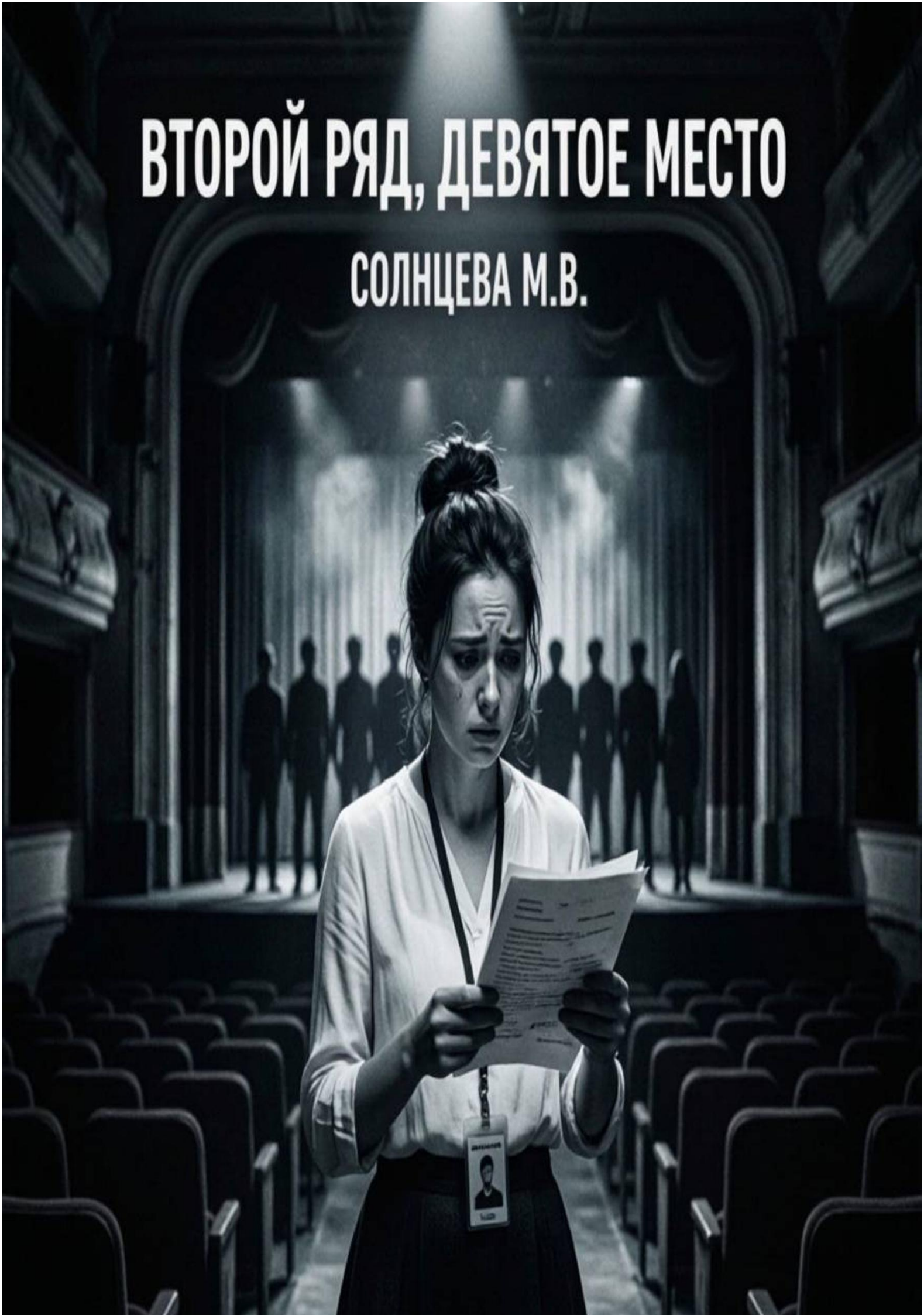
ВТОРОЙ РЯД, ДЕВЯТОЕ МЕСТО

СОЛНЦЕВА М.В.



Маргарита Солнцева

Второй ряд, девятое место

«Автор»
2026

Солнцева М. В.

Второй ряд, девятое место / М. В. Солнцева — «Автор», 2026

Марина, 24 года, помощница режиссёра в городском театре: ведёт лист вызовов и держит в голове расписание сорока человек. На третьем премьерном показе «Ревизора» актриса Зоя Дементьева погибает на сцене — падает в открытый люк трюма между вторым и третьим актом. Следствие сразу называет это несчастным случаем: люк открывали для сцены с сундуком, монтировщик забыл закрыть. Марина не спорит. Она просто берёт программку, которую ночь назад сама отдавала в типографию, и пересчитывает фамилии: тридцать четыре. По её списку в театре тридцать три человека. Лишний появляется во втором составе массовки, во втором ряду, на девятом месте — там, где в зале не видно лиц. Дальше она идёт по мелочам, которых не видит никто, кроме помощника режиссёра: чужие сапоги в реквизите, сдвинутый кулисный упор, вызов на свет, которого не было в партитуре, и записка в дикторской, написанная почерком человека, умерший в этом театре двадцать назад, во время пожара.

© Солнцева М. В., 2026
© Автор, 2026

Содержание

Глава 1. Тридцать четыре, подписи и девятнадцать сорок 6
Глава 2. Корректура и шесть фамилий 13
Глава 3. Колосники и трюм 19
Глава 4. Чужие сапоги и кулисный упор 24
Глава 5. Свежая подпись, третья группа и второй состав 29
Глава 6. Костюмерная и партитура 36
Глава 7. Рубильник, обход и буфет 41
Конец ознакомительного фрагмента. 44

Маргарита Солнцева
Второй ряд, девятое место

Театральный детектив

Второй ряд, девятое место

Солнцева М.В.

На премьере погибает актриса. В программке, которую Марина верстала сама, оказывается лишнее имя.

Главные герои: *Марина Ковалёва, двадцать четыре года, помощница режиссёра, знает сцену из-под сцены и людей по репликам. Зоя Дементьева — погибшая актриса, игравшая Хлестакова. Режиссёр Игорь Борисович Кац, который всё видит и ничего не говорит вслух. Гриша Мелков, монтировщик, на которого списали люк. Старуха Вера Ильинична из реквизиторской — единственная, кто помнит пожар 1999 года. Кирилл Мосолов, второй состав и второй человек во всех списках.*

Глава 1. Тридцать четыре, подписи и девятнадцать сорок

Программку к премьере Марина сдавала в типографию сама, в четверг, в четыре часа дня, и за это время успела дважды её перечитать.

Она знала, что перечитывать бессмысленно: имя актёра, напечатанное с ошибкой, никого не убивает, а режиссёр всё равно заставит переделать тираж за счёт театра. Но у помощника режиссёра есть своя гордость, и она состоит из мелочей: правильные инициалы, правильный порядок фамилий, правильный шрифт для слова «премьера».

Третий показ «Ревизора» шёл в воскресенье и с самого начала был несчастным. Утром у Зои разболелась голова, в час дня обнаружилось, что пропали её сапоги — те, из второго акта, сафьяновые, — и выдали другие, на полтора размера больше, и она играла в них, и это было слышно в зале. В антракте монтировщик Гриша Мелков открывал люк трюма, потому что через него во втором действии поднимался сундук; закрывать он должен был сам, и в лист вызовов Марина записала: «люк — Мелков, закрыть до третьего звонка».

Зоя упала в самом начале третьего акта, на выходе из-за кулис: шла по планшету, повернулась, сказала реплику в зал — и не стало зала, а стало чёрное.

Марина в тот момент стояла за правой кулисой с листом вызовов в руках и слышала, как зал ахнул, как будто сорок человек одновременно уронили ложки.

Дальше всё шло как положено: скорая, милиция, свет в зале, оцепление, слёзы в буфете, разговоры о том, что у неё, кажется, было больное сердце, что она шла в темноте, что это бывает. К полуночи следователь сказал слово «несчастный случай» и попросил у Марины вызывной лист, план сцены и списки участников.

Она отдала всё, а второй экземпляр программки — тот, что лежал у неё в сумке с четверга, — оставила себе.

Ночью, в опустевшем театре, где пахло пылью и разогретой пылью от софитов, она включила лампу в комнате помощника режиссёра, расстегнула сумку и достала программку.

Тридцать четыре фамилии. Она всегда считала их в уме: актёры, массовка первого состава, массовка второго состава, оркестр, художник, монтировщики.

Тридцать три человека в театре на этой неделе — она знала это так, как знают собственный адрес: тридцать три подписи в листе вызовов, тридцать три талона в профкоме, тридцать три фамилии в списке, который она сдавала в бухгалтерию в пятницу.

Программку в театре делает не тот, кто её придумал, а тот, кто собирает фамилии. Список приходит из трёх мест: труппа даёт актёров, оркестр — музыкантов, цеха — монтировщиков, костюмеров, бутафорию и свет. Каждый приносит свой лист, каждый за свой лист отвечает, и никто из них не видит, что получится в итоге: итог собирается за день до типографии, в четыре часа, между репетицией и вечером, в комнате помрежа, где на столе лежат четыре чужих списка, чашка с остывшим чаем и телефон, по которому в этот час звонят все.

Правило, по которому этот набор потом проверяют, Марине оставил старый помреж Ткачук — тот, что двадцать лет вёл здесь вызывные листы и ушёл на пенсию, никому ничего не объяснив.

Правило было такое: фамилий в программке должно быть ровно столько, сколько людей в листе вызовов. Если больше — одна из них чужая. Если меньше — значит один человек в этом театре работает бесплатно. Второе бывает у всех, и за это никого не сажают.

Марина тогда спросила, почему ровно столько. Ткачук ответил не сразу.

— Потому что программку читает зал, — сказал он. — Программка — это единственная бумага в театре, которую читают люди, а не начальство. В афише — название, в листе — графы, в приказе — строки. А в программке — люди, и на них смотрят в темноте с колен.

Всё остальное в театре можно поправить. Смету пересчитать, табель закрыть задним числом, лист вызовов переписать, сославшись на то, что это рабочая запись; в конторе есть даже выражение такое — «уточнить лист». А программку переписать нельзя: она уже у человека в руках, и человек по ней проверяет, кто играл, кого он видел в кино, чья это дочь.

— И запомни третье, — сказал тогда Ткачук. — В программке тридцать четыре строки — это тридцать четыре места. Место — это не фамилия. Место — это место. И если в списке на одно место больше, чем людей, — значит это место кто-то занял.

После этого Марина считала всегда, даже когда сдавала не она: слева направо, по колонке, не пропуская ни одной строки, и на второй странице, где стоит массовка, — дважды, потому что массовку дают списком, а список приносят руками.

Она и сейчас, в половине второго ночи, считала так же, хотя это было уже не нужно: счёт был сделан в четверг, ещё до премьеры, и тогда сошёлся.

Она переписала фамилии на лист и стала сверять.

Пропустить ошибку было невозможно: лишнее имя стояло во втором составе массовки, второй ряд, девятое место — место, откуда из зала не видно лица, а видно только спину и плечи. Имя было самое обычное, каких в этом городе тысячи: Мосолов Кирилл.

Марина отложила карандаш и посмотрела на стопку вызывных листов, сложенных за неделю.

Мосолов Кирилл был в каждом из них.

Вызывной лист устроен так, что в нём нельзя соврать.

В театре сорок человек, и каждый вечер каждый из них расписывается в листе вызовов: «явился», «занят в акте», «освобождён в двадцать два десять». Старший по сцене смотрит на эти подписи, помощник режиссёра их хранит, бухгалтерия по ним считает. Подпись — это не формальность, это единственное доказательство, что человек был на рабочем месте, и поэтому подписи у людей годами одинаковые: у Гриши Мелкова — с завитушкой на «М», у костюмерши — с косой палочкой, у Зои — крупно, во всю клетку.

Марина выложила на стол семь листов за неделю и стала искать Мосолова.

Он был везде. В четверг — «занят во втором акте, массовка второй состав». В пятницу — дважды: «репетиция, второй акт» и «вечер, массовка». В субботу — ничего. В воскресенье, в день премьеры, — «весь спектакль».

И против каждой записи стояла подпись.

Все семь подписей были разными.

Марина выложила листы в ряд, как выкладывают почерки на экспертизе, и смотрела на них минут двадцать. Одна подпись шла вверх, другая вниз, третья была сделана почти печатными буквами; в четверг кто-то поставил росчерк, какого не бывает у людей, которые ходят на работу тридцать лет. Так расписывается человек, который в первый раз держит ручку в этой комнате и не знает, что за ним смотрят.

— Ну и что, — сказала костюмерша, когда Марина спросила, кто такой Мосолов. — В массовке народу много. Приходят, уходят.

— Он у нас в списках с июля.

— Ну, значит, с июля.

В листе вызовов нет графы «человек». В нём есть графы «цех», «что делал», «с какого часа», «до какого часа» и «подпись», и по этим графам за неделю проходит столько человеко-часов, что складывать их обратно в людей не приходит в голову никому. Бухгалтерия считает выходы, старший по сцене — занятость, помреж — время. Людей не считает никто, потому что людей в театре знают в лицо, а лицо здесь надёжнее фамилии.

Марина просидела с листами до половины третьего.

Она искала лишнюю подпись, нашла семь подписей и только потом поняла, что смотрит не туда. Подписи в этом театре подделывают не для того, чтобы кого-то вписать. Подписи подделывают, чтобы закрыть день: если в листе не хватает подписи, старший по сцене идёт к помрежу, помреж идёт к человеку, человек уже ушёл домой, а лист всё равно надо сдать в бухгалтерию до десяти утра. В театре, где всё держится на бумаге, бумага всегда дописывается последней.

Она разложила листы рядом и стала смотреть не на подписи, а на записи.

И тут оказалось, что записи сделаны не одинаково.

У массовки в этом театре своя манера. Массовку расписывают по актам, потому что между выходами её отпускают домой: «занят во втором акте», «занят в третьем», — и человек уходит на час, а потом возвращается. Одной строкой, «весь спектакль», расписываются только те, у кого в спектакле нет своей сцены и есть обязанность быть весь вечер: пожарный, дежурный электрик, механик сцены. Так пишут люди, которые в этом здании отвечают не за роль, а за то, чтобы здание стояло.

У Мосолова за неделю трижды стоит «весь спектакль».

И ещё одно. В субботу, когда массовка второго состава не работала и вся была отпущена, Мосолова в листе нет. Единственная честная запись недели — та, где его нет.

Марина сидела над этим до трёх, потом выключила лампу и поняла, что знает про него уже две вещи, и обе не про него, а про того, кто писал: человек, вписывающий себя в чужую работу, всегда берёт манеру самого занятого. Самый занятый в театре — тот, кого все видят весь вечер, и его манера врать не даст: у него в листе стоит размашистая строка на весь вечер, как у пожарного, который в зал не выходит и никому не нужен.

Только у пожарного в театре есть фамилия. А у этого человека была только строка.

Вера Ильинична из реквизиторской ответила иначе.

Она работала в театре с семьдесят восьмого года, сидела среди чужих сабель, чужих самоваров и чужих чемоданов, и знала историю этого здания подробнее, чем дирекция. Марина пришла к ней в обед, принесла чай в термосе и разложила на коленях снимок монтировки, который сделала в подвал.

— Вера Ильинична, а Мосолов — это кто?

Старуха поставила чашку.

— Мосолов Кирилл Дмитриевич, — сказала она без запинки. — Работал у нас монтировщиком со второго сезона. Погиб в девяносто девятом, когда горел зал. Он там, на колосниках, свет ставил: тогда ещё лампы были наши, с трансформаторами, и одна загорелась. Ему было двадцать девять лет.

Марина сидела очень тихо, и в реквизиторской было слышно, как за стеной, на сцене, кто-то ходит, проверяя планшет.

— Он у вас где — на фотографии в фойе?

— В фойе у нас фотографий нет, — сказала Вера Ильинична. — В фойе у нас портреты народных. А Кирилл у нас — вот тут.

Она обернулась к своему шкафу, порылась в нижнем ящике, где лежали старые билеты, квитанции и один полиэтиленовый пакет, и достала тонкую папку на завязках.

В папке лежали программки. Старые, разные, с шершавой бумагой, какие печатали в типографии на Радищева.

— Вот. Девяносто восьмой, «Ревизор», — сказала она. — Мы его двадцать пять лет не ставили, потом опять взяли, и тогда, в девяносто восьмом, был последний раз перед этим.

Марина взяла программку в руки.

Тридцать четыре фамилии. Она честно сосчитала: тридцать четыре, как в нынешней.

Второй состав массовки, второй ряд, девятое место.

Там стояло: Мосолов К.

У помощника режиссёра в театре два листа.

Первый — вызывной, тот, что подписывают. Он лежит в конторе, в нём двадцать граф, и по нему потом считают деньги: кто явился, кто был занят, кого освободили в двадцать два десять.

Второй лист — свой, в тонкой тетради в клетку, которую Марина держала в сумке. В нём она записывала не людей, а время: когда подняли занавес, когда ушёл первый антракт, когда погасили третью группу, когда закрыли люк. Этот лист никто не проверял, и никто не подписывал. Он был нужен ей, потому что спектакль — это единственная вещь в театре, которая измеряется минутами, и, если помощник режиссёра не помнит, в какую минуту что случилось, — не помнит никто.

В воскресенье, в третьем показе «Ревизора», она вела свой лист как всегда, и по нему вечер выходил такой.

Восемнадцать ноль-ноль. Сбор. В листе вызовов тридцать три подписи, все на месте, ни одного опоздания: в третьем показе опаздывать не принято, потому что днём был сбор труппы и Кац приходил в зал и молчал пять минут, а это у него хуже, чем крик.

Восемнадцать тридцать пять. Костюмерная. Зоя сидит перед зеркалом в одном сапоге. Сапоги — сафьяновые, второго акта, — пропали в час дня, и Фаина Григорьевна выдала из костюмерной другие: на полтора размера больше, из запаса, запасные. Зоя мерила их и молчала.

— Зоя Андреевна, ну что я могу, — говорила костюмерша. — Запасные.

— Запасные, — согласилась Зоя. — А где мои?

— Ищу.

— Не ищите, — сказала Зоя. — Не надо.

Марина записала в свой лист: «18.35 — сапоги, запасные, 1,5 размера». Это была первая строчка в тот вечер, которая её потом не отпустила, и тогда она не поняла почему: в театре замена обуви — это не событие, это вторник.

Лист в контору приносит помреж, а уносит кассир.

Это не порядок, это устройство. Вызывной лист — единственная бумага в театре, которую читают не для правды, а для денег. По нему считают вечер: кто явился и кто не явился, кто был занят днём на репетиции, кого вызвали на примерку, кому положен выход, кому полставки, кого освободили в двадцать два десять, — и потому в листе двадцать граф, и в каждой расписываются, и подписи эти собирает не бухгалтерия, а помреж. Бухгалтерия знает номера; помреж знает людей.

За лист в конторе отвечала тётя Нина, тридцать первый год в театре, женщина, которая умела по одной графе сказать, кто из артистов врёт.

— Ты за листом следи, а не за людьми, — говорила она Марине. — Люди тебе соврут по-человечески, и это ничего, с людьми в театре живут. А лист соврёт тебе документально, и вот это уже не поправить.

Лист собирается весь день и весь вечер, и в этом его хитрость. Утром его приносят в контору чистым, с фамилиями, и дальше он идёт по театру, как идёт по театру любой казённый бланк: в мастерскую, где расписываются монтировщики, в костюмерную, где расписываются за примерку, в буфет, куда заходят между репетициями, в гримёрки, где расписываются все, потому что за вечер положены деньги, а деньги не лишние никому, включая тех, кто в этом театре получает больше всех.

К девятнадцати лист возвращается к помрежу в жёсткой папке, и в нём уже почти всё. Последнюю партию подписей Марина собирала перед третьим звонком: она шла по коридору с листом в руках, как ходят с обходным, и человек расписывался не читая, потому что за двадцать лет в этом театре никто ни разу не прочитал в вызывном листе ни одной графы.

В воскресенье подписей было тридцать три.

Марина пересчитала их потом, ночью, и пересчитала ещё раз через неделю, и всякий раз выходило одно и то же число, которое она знала до всякого листа: в «Ревизоре» занято тридцать три человека.

И ещё она знала про лист одну вещь, которой не знал больше никто: лист и программка — это два разных списка, и совпадают они только на бумаге.

В программке фамилии стоят группами: основной состав, второй состав, массовка, администрация. В листе фамилии стоят по строчкам, как их набирают: сверху театр, снизу цеха. Программку собирает один человек, лист подписывают тридцать три, и, если в этих списках расходится хоть одна строка, искать надо не того, кто подписал, а того, кто набирал, — потому что подпись стоит под тем, что уже написано, а наборщик стоит над тем, чего ещё нет.

Костюмерная расписывалась за примерку, мастерская — за ночную смену, буфет — за чай, который в лист не вписывают, потому что чай в театре не работа. Пал Палыч ставил свою подпись, не глядя, и всегда одной и той же ручкой, которую носил в кармане спецовки и никому не давал. Фаина Григорьевна расписывалась мелко, в уголке, чтобы не занимать место. Стёпа, монтировщик третьего года, расписывался так старательно, что прорывал бумагу, и за это его в конторе любили.

— Мариночка, — сказала тётя Нина, когда Марина во вторник опять принесла ей лист, — ты чего с ним третий день ходишь?

— Пересчитываю.

— Считай людей по головам на сцене, — сказала тётя Нина. — На бумаге у нас всегда сходится. У нас за это зарплату получают, и никто ни разу не ошибся.

Девятнадцать ноль-ноль. Третий звонок был без двух минут, начало — без одной. Первый акт прошёл как по листу: сорок восемь минут, три вызова на свет, одна замена декорации на глазах у зала, что для «Ревизора» в этой редакции было задумано Кацем нарочно.

Люк в этом театре один, и это его беда.

Планшет — дощатый, двойной, набранный по лагам; посередине, ближе к правой кулисе, в нём прорезан проём, и проём этот закрывается двумя щитами, которые в театре так и называют — «щит». Щит подаётся снизу, ставится в паз и прижимается настилом, и тогда по нему можно ходить, как по сцене, потому что это и есть сцена. Если щит лежит сверху, а не в пазу, по нему тоже можно ходить, и он тоже не провалится — просто он лежит не так, и помреж, проходя по планшету в темноте, чувствует это носком сапога, как человек чувствует под ногой чужой порог.

Этот проём прорезали в планшете не просто так, а под спектакль: под тот самый, где через трюм выходит сундук. То есть люк в этом театре появился вместе с «Ревизором», и с тех пор в театре играют так, чтобы люк был нужен, — потому что казённая дыра в полу, за которую заплачено, должна работать каждый сезон.

Ниже — трюм. Глубиной чуть больше двух метров, земляной, с кирпичной выкладкой по стенам, он держит то, для чего не нашлось места наверху: старые станки, отслужившие штанкеты, ящики с бутафорией, ручной насос, которым когда-то откачивали воду, потому что вода в трюм шла всегда, со всех сторон, и приходила она сверху.

Порядок вокруг люка старше Каца и нигде не записан.

Люк открывает тот, кому он нужен для работы, и закрывает тоже он: записанное правило можно обойти, а незаписанное — стыдно. Если работа идёт через антракт, люк стоит открытым до третьего звонка, и тогда за него отвечает уже не монтировщик, а помреж — в театре закрытым считается тот люк, под которым стоит подпись. Марина знала это лучше, чем свой распорядок дня: в вызывном листе двадцать граф, а в графе «люк» нет ни фамилии, ни часа, только слово. Слово это пишет рука, которая в театре отвечает за всё, что нельзя предъявить.

Про люк в этом театре говорят страшное, но говорят без подробностей, потому что подробностей никто не помнит: в трюм за тридцать лет падали дважды, оба раза монтировщики, оба раза обошлось. Одному переломало ключицу, другой отделался испугом и заявлением, которое за него написал помреж. После второго раза в трюме натянули сетку — верёвочную, под самый проём, — и она к нынешнему сезону провисела года четыре и была такой же пыльной, как всё в этом театре, чего не касаются каждый вечер.

Марина видела эту сетку неделю спустя, когда спускалась вниз, и потом много раз думала: если бы сетка была капроновая, если бы её меняли, если бы в том театре вообще что-нибудь меняли не тогда, когда уже нельзя не менять, — то Зоя Дементьева, скорее всего, сломала бы ногу и дожила бы до пенсии, и никто бы никогда не узнал ни про тридцать четвёртую строку, ни про лист, ни про свет.

Но сетку не меняли, потому что сетка была казённая и по описи числилась исправной.

Девятнадцать сорок. Первый антракт. Марина стояла за правой кулисой и смотрела, как монтировщики меняют план: через люк трюма на планшет поднимался сундук, тот самый, из второго действия. Гриша Мелков был внизу, Пал Палыч держал штанкету, сверху Стёпа страховал трос. Сундук шёл медленно, сантиметр за сантиметром, и в зале уже играла музыка, чтобы зритель ничего не слышал.

Марина записала: «19.40 — люк открыт, сундук вверх. Закрыть до третьего звонка. Мелков».

Двадцать пять минут антракта. Одиннадцать из них в театре нет никого: зал в буфете, труппа в буфете, монтировщики докуривают у ворот, свет ушёл в пультовую пить чай. В эти одиннадцать минут на планшете стоит человек, который в этом театре ничего не решает: помощник режиссёра. Он проходит по пустой сцене, смотрит, ровно ли лежит люк, на месте ли реквизит, заперта ли левая кулиса, и по тому, как лежит щит в проёме, он проверяет, все ли на своих местах в этом мире.

Двадцать ноль пять. Второй акт. Сундук опустился, Зоя играла второй акт в чужих сапогах, и несколько раз, когда она поворачивалась на планшете, из зала было слышно, как шлёпает подошва не по размеру. В буфете потом говорили, что ей просто не везло весь вечер.

Двадцать пятьдесят две. Второй антракт. Люк подлежал закрытию. Марина в своём листе записала: «20.52 — люк закрыть. Мелков». И ниже, в графе замечаний, у неё стоит «закрыт», поставленное в двадцать один ноль пять, после третьего звонка, потому что до звонка она к планшету не выходила: у неё были другие дела — свет, звонки, дикторская, отмашка занавеса.

Двадцать один пять. Третий звонок.

Двадцать один шесть. Третий акт. Свет на левой стороне, тьма на правой. Марина стояла за правой кулисой с листом в руках и через минуту услышала, как зал ахнул, будто сорок человек одновременно уронили ложки.

Она вела свой лист ещё двадцать минут после этого: скорая, свет, оцепление. Последняя запись в тот вечер была: «22.30 — зал открыт, зритель ушёл», и это была единственная запись за два года работы, которую она потом не могла читать.

Ночью она сидела дома за столом, с тетрадью и карандашом, и переписывала свой лист начисто — минуту за минутой, все двести сорок минут вечера, — потому что так ей было легче: пока она писала, вечер шёл ещё раз, и в нём пока ничего не случилось.

На третьем часу она дошла до одиннадцати минут антракта и остановилась.

В театре, где расписано всё, есть одно место, за которое никто не расписывается: те одиннадцать минут, когда зал в буфете, а за кулисами нет никого, кроме помрежа. Марина знала это место наизусть, как свой путь по тёмному планшету: пятьдесят два шага от правой кулисы до левой, двенадцать шагов от левой кулисы до проёма в кулисном коридоре, восемь ступеней вниз, в трюм, куда она в тот вечер не спускалась ни разу, потому что незачем: люк открывали до первого антракта, а не в её одиннадцать минут.

И вот что она записала в тетрадь, закончив лист: в тот вечер, между вторым антрактом и третьим звонком, в этих одиннадцати минутах был человек, которого в её листе нет. Потому что в графе «закрыт» стоит её рука, а в графе времени — её же время, и оба они врут: к планшету она в тот вечер не выходила ни разу.

Она закрыла тетрадь и посмотрела на часы. Было три часа ночи.

«До третьего звонка тринадцать минут, — написала она на последней странице, чтобы утром не забыть. — В эти тринадцать минут в театре никого не считают. Всё, что случилось в тот вечер, случилось там».

Глава 2. Корректура и шесть фамилий

В типографию на Радищева Марина пришла в девять утра, и её там узнали сразу, потому что в этой типографии театр печатался тридцать лет и заказы подписывал один и тот же человек — сначала помреж по фамилии Ткачук, потом помреж по фамилии Дементьева, потом она.

— Корректуру мы держим неделю, — сказала Зинаида Марковна, наборщица, которая работала здесь с восьмидесятых и держала в голове все театры города. — А что, ошибка?

— Ошибка, — сказала Марина. — В заявке, которую я подписала в четверг, тридцать три строки в списке. В оттиске — тридцать четыре.

Зинаида Марковна посмотрела на неё поверх очков так, как смотрят на человека, который говорит «у вас тут опечатка» про афишу, висевшую на улице месяц.

— Ошибки не бывает, — сказала она. — У нас верстальщик Костя, он грамотный, он ничего не пропускает. Бывает правка. Правку читает заказчик, заказчик подписывает, и тогда мы печатаем.

Она ушла в подсобку и вернулась с папкой, в которой лежали гранки, скреплённые скрепкой.

Марина разложила их на мраморном прилавке, подогнула лампу и нашла нужное место на второй странице: «Второй состав. Массовка». Здесь был второй ряд... и здесь, на девятом месте, стояла строка, которой в её наборе не было.

Фамилия была дописана от руки, чернилами: «Мосолов Кирилл».

Марина смотрела на неё минуту, а потом сделала то, что делает любой человек, который проверяет чужую подпись: посмотрела не на буквы, а на посадку строки. Вся массовка была набрана ровно, по клеточке, потому что программка у театра в две колонки; а эта строка была вписана чуть ниже уровня и с наклоном, будто человек писал не по линейке, а по тому месту на бумаге, которое видел над собой.

Почерк был мелкий, с сильным наклоном, буквы ровные, как палочки в прописи.

— Кто приносил правку? — спросила Марина.

— Из театра приезжали, — сказала наборщица. — В пятницу, к полудню.

— Кто именно?

— Не я принимаю, — сказала Зинаида Марковна. — Принимает Костя, а Костя пошёл за бумагой. Я вам так скажу: у нас тут за день проходит двадцать человек, я на лица не смотрю, я на заказы смотрю. Приехали из театра, развернулись, уехали. Могу поднять журнал.

Марина уже открыла журнал сама.

В журнале заказов, там, где отмечают выдачу гранок и приём готового тиража, за пятницу стояло две записи. Первая — её, от четверга: «Заказ 306. Программка, «Ревизор», тираж 400. Принял: Ковалёва». Вторая — за пятницу, сделанная другой рукой, коротко: «Правка принята. Оттиск ушёл».

И напротив, в графе «подпись», стояла подпись.

Марина наклонилась над ней.

Мелкая, с наклоном, без росчерка. Так подписываются люди, которых учили писать по линейке и палочкам, и которым потом сорок лет не пришлось подписывать ничего, за что они отвечают.

— Зинаида Марковна, — сказала Марина, — а вот эта подпись — она что, вам знакома?

— Мне все подписи знакомы, — сказала наборщица. — Только я по ним не гадаю. Заказ закрыт, оттиск ушёл, театр получил тираж в субботу утром. Всё.

Марина попросила снять корректуру на один день. Ей отказали — гранки не выдают, — но разрешили посидеть и списать, что нужно, потому что в этой типографии помнили ещё те времена, когда в театр звонили и спрашивали, как пишется фамилия артистки, и там отвечали.

Она списала фамилию, номер заказа, дату и то, что увидела рядом: в углу второй страницы, где типография ставила свой служебный знак, был оттиснут маленький кружок с номером набора. Номер был не тот, что на её заявке. Набор ей выдали под одним номером, а оттиск ушёл под другим. Значит, набор перенабирали: сначала тридцать три строки, потом тридцать четыре, и у второго набора была своя нумерация и своя дата.

И ещё она увидела то, чего не искала.

В том же углу, где оттиснут кружок, кто-то из театра поставил карандашом галочку — так ставит галочку человек, который проверял список против своего списка и дошёл до последней строки.

В типографии фамилия — это не человек. Это строка.

Строка не болеет, не отпрашивается, не уходит после второго акта и не просит прибавки; у неё есть только два свойства: кегль и клетка. В клетку фамилию вписывают так, чтобы она не разъезжалась, и над этим на Радищева сидели три женщины и один Костя, который знал на память, что «Дементьева» требует шестого кегля, а «Мосолов» — седьмого, потому что фамилия из двух слогов и короткий слог всегда норовит вылезти вправо.

Зинаида Марковна набирала, проговаривая вслух. Так делают все наборщицы: слово, прочитанное глазами, врёт, слово, проговорённое, — нет. Поэтому в этой типографии состав любого спектакля города знали наизусть и могли, не поднимая головы, сказать, кто в каком акте выходит и на кого в зале смотрят.

— Правка — это не ошибка, — сказала она Марине, когда та переспросила. — Ошибка — это когда мы набрали не то, что вы прислали. А правка — это когда вы прислали не то, что вам нужно. За строки отвечаем мы, за людей — вы. Поэтому правку принимают только из рук заказчика и только под подпись в журнале.

— А если заказчика нет?

— Тогда приезжает тот, кого заказчик прислал, — сказала Зинаида Марковна. — И это не наша забота. Наша забота — чтобы в журнале была подпись.

Марина спросила, чем писали правку. Наборщица сначала сказала, что не помнит, а потом вспомнила и сама удивилась: ручка была чёрная, тонкая, не шариковая.

— Перьевые теперь никто не носит, — сказала она. — Сейчас все пишут из сумки, чем придётся. А тут перьевая, и нажим видно.

И ещё одно она сказала, уже в дверях, потому что вспомнила по-настоящему:

— Правку по этому месту, по второму составу, у меня в девяносто восьмом году тоже привозили сами помрежи. Не начальство. Начальство возит смету, а список возит тот, кто его составил, — потому что список — это он сам.

В этом городе тридцать тысяч человек, которые могут сойти за чужую подпись. А строку в набор вписывает один.

Марина вышла из типографии в начале двенадцатого и пошла на трамвае, хотя до театра было двадцать минут пешком, потому что ей нужно было сидеть.

В театре в этот день работал следователь.

Игнатов, из районного отдела, сидел в комнате помрежа — Марина сама ему её отдала на два дня, — раскладывал на её столе листы и говорил с людьми по одному. Он был молодой, полный, в рубашке со сбитым на сторону воротником, и у него была манера: прежде чем задать вопрос, он подпирал щёку ладонью и смотрел не на человека, а на его документы.

— Мелков Григорий Павлович, — говорил он. — В листе вызовов у вас написано: «люк — Мелков, закрыть до третьего звонка». Он закрывать должен, а не вы?

— Он, — говорила Марина. — Я записываю, кто что делает. Я не делаю.

— Хорошо. Гардероб: сафьяновые сапоги Дементьевой пропали в час дня, выдали на полтора размера больше. Это проходят как «в театре пропала вещь». Кто имел доступ в костюмерную?

— Все, — сказала Марина. — Костюмерная не запирается: там ночью стирают.

— Тоже хорошо, — сказал Игнатов и записал. — Люк закрывал Мелков, до третьего звонка его закрыли; крышка лежит в планшете заподлицо, ногой не отличить; кто её мог открыть в третьем акте?

— Любой, — сказала Марина. — Крючок снизу.

— А кто знает, что снизу?

Марина помолчала.

— Все, кто там что-то делает, — сказала она. — Монтировщики, свет, я. Костюмерша — нет. Артисты — нет.

— Значит, круг небольшой, — сказал Игнатов. — И ещё в вашем листе, — он повёл пальцем по строчкам, — в третьем акте на правой стороне сцена вообще в темноте. Так написано?

— Так написано, — сказала Марина. — Там два прибора, третья группа. Их выключают в антракте, рубильник за кулисами.

— Кто выключает?

— Тот, у кого есть заявка, — сказала Марина.

— У вас есть заявка?

Она не ответила сразу, и Игнатов это заметил, потому что записывать не начал, а положил ручку.

— Марина ... — он поднял глаза в лист, где у него был список, — Ковалёва. Вы у нас тут человек, который ведёт всю эту бухгалтерию. Я вам ничего плохого не говорю: без вас я бы неделю тут лазил. Но я вам скажу, чтобы вы поняли, как я работаю. Ваши листы подписаны все. Всё, что в этом театре делается, у вас записано и подписано. Мне нравится, когда подписано: не надо гадать. А гадать — это как раз то, от чего у меня дело рассыпается.

— Понимаю, — сказала она.

— Тогда скажите мне, — сказал Игнатов, — как по-вашему, кто такой Мосолов Кирилл?

Марина посмотрела на него и сказала:

— Монтировщик, второй состав. Трудовой с июля.

Она не сказала ни про фамилию в программке, ни про отца, ни про корректуру. Она не сказала этого в ту минуту, потому что ей нужно было время, а следователю нужна была бумага; и она очень ясно увидела разницу между тем, чтобы узнать, и тем, чтобы подписать. С этого дня она начала что-то скрывать от человека, которому полагалось всё рассказывать, и это оказалось легче, чем она думала.

Вечером её вызвал Кац.

Он сидел в своём кабинете при одной лампе, разложив на столе программки за десять лет, и разговор начался не с того, с чего начались бы все разговоры у всех других людей.

— Четверг, — сказал он. — Мы открываем в четверг, посмотрим «Ревизор» без... — он поискал слово и не нашёл, — без Зои. Это будет плохой спектакль. Меня он не интересует. Меня интересует, чтобы в четверг в театре не ходили с умными лицами и не стояли в буфете по углам. Ты меня поняла?

— Поняла.

— Ты помреж. Твоя работа — чтобы спектакль шёл так, как он расписан. Ты его расписала на сто процентов: я посмотрел твои листы, в них расписано всё, включая то, чего в спектакле нет. — Он поднял на неё глаза. — Ты не ходи с этим к следователю. Не потому, что я тебе запрещаю. По твоей должности — ходи, имеешь право. По-человечески — не ходи: он закрывает дело словом «случайность», и всё, что ты ему принесёшь, пойдёт в его дело, а не в твоё.

— А у меня есть своё дело? — спросила Марина.

Кац аккуратно сложил программки в стопку, и от этого движения на столе стало тише.

— У тебя есть лист вызовов, — сказал он. — Ты первая в этом театре, кто ведёт его девять лет... нет, я вру: двенадцать лет его вели до тебя и ещё двадцать до них. У нас его

вели восемь человек, и все восемь — женщины, и ни одна из них не написала в нём ни одной лишней строки. — Он помолчал. — Положи корректуру в папку. Если тебе понадобится что-то в архиве — скажи мне. Всё, что я подпишу, — твоё.

Марина вышла на улицу и постояла на служебном крыльце, где курили все и где теперь никто не стоял.

Корректуру она в папку не положила. Она положила её в сумку, между паспортом и старым проездным, и в этот вечер домой пошла не по улице, а вдоль театра — вокруг здания, мимо колосниковой стены, где из-за кирпича выходила та самая пожарная лестница, по которой никто никогда не ходил, потому что сорок восемь ступеней в театре внутри.

Это был первый лист в этом деле, который она не сдала следователю.

Плитка в фойе — не доска и не памятник.

Это часть стены между кассой и входом в зал: тёмный камень, шесть строк, выведенных золотом, и над ними два слова без имён: «Вечная память». Марина проходила мимо неё четыре раза в день и никогда не читала до конца, потому что помреж пробегает фойе в темпе, в каком спектакль требует его с левой кулисы.

Теперь она встала перед ней и прочитала.

Шесть фамилий, четыре мужские, две женские. Год сорок первый — двое, оба актёры, оба ушли на фронт и не вернулись. Тысяча девятьсот шестьдесят второй — актриса, которая умерла на сцене, в «Без вины виноватых», и в театре до сих пор об этом говорят так, будто это случилось в прошлом сезоне. Восемьдесят пятый — завпост, попал под машину у служебного входа. И две фамилии без года: «Лапшин П. А.» и «Ковальчук М. С.», потому что годы стёрлись.

Про пожар девяносто девятого года здесь не было ничего.

Плитку в этом театре делают не памятью, а цехом.

Марина знала это раньше, чем узнала словами: она семь лет ходила мимо, но в тот день прочитала плитку так, как читают документ, — сверху вниз, с конца к началу. Шесть строк, четыре мужские фамилии, две женские. Год у четырёх и ни одного года у двух. И ни одной фамилии за девяносто девятый, хотя девяносто девятый в этом театре помнили все, кто тогда здесь работал.

Человек со стороны прочёл бы в этом одно: забыли. Марина прочла другое: у каждой строки есть год, а год на плитке — это не дата, это основание. Год ставят, когда на фамилию есть бумага. Две строки без года — это две фамилии без бумаги, вписанные со слов, и в театре, где всё расписано, это самый громкий крик, какой можно вырезать в камне.

В конторе, в нижнем ящике шкафа, где держат папки, которых не касаются, Марина нашла дело с биркой «Плитка. 2004–2005». В деле была переписка: письмо в управление культуры, ответ, смета каменотёса, и список фамилий, набранный на машинке в две колонки. Против четырёх фамилий стояли номера документов. Против двух — карандашом, рукой: «со слов товарищей».

А напротив ещё одного места в списке, седьмого, была прочеркнута строка, и на полях, тонко, стояла резолюция: «Мосолов К. Д. — случай на производстве, в список не включать».

Марина смотрела на эту резолюцию долго. Она была написана не мелко и не крупно, а как пишут такие вещи в театре: быстро, без нажима, потому что человек, который её писал, был уверен, что это последняя бумага в этом деле и что читать её будут, только если что-то случится.

Что-то случилось через двадцать лет, и теперь её читала Марина.

Марина пришла в реквизиторскую в обед, когда у Веры Ильиничны всегда кипел чайник, и легла грудью на её стол, где между чужими саблями и чужими самоварами оставалось место ровно на две чашки.

— Вера Ильинична, а на плитке почему шесть?

— А сколько надо? — сказала старуха, не поднимая глаз от шнурка, на который нанизывала бисер для какого-то костюма.

— Не знаю. Я про то, как туда попадают.

— Туда не попадают, — сказала Вера Ильинична. — Туда вписывают. Вписывает дирекция по бумаге. Бумагу делают в цехе или в профкоме: значит, приходит человек и говорит — вот, такой-то работал у нас с такого года и погиб тогда-то, вот справка, вот приказ, вот свидетельство. Директор смотрит, подписывает, а через год плитку отдают каменотёсу, и он режет. В две тысячи пятом мы её делали, всю сразу: там, видишь, два имени без года — это как раз те, на кого бумаги не было, а люди помнили, что были. Их вписали со слов.

— А Мосолов?

— А Мосолова вписывать было не с чем, — сказала Вера Ильинична. — Понимаешь, детка: у нас по нему в документах стоит «несчастный случай на производстве». На плитку в театре пишут тех, кого потеряли, а не тех, с кем произошёл случай. Это разные списки. К тому же в две тысячи пятом директор был новый, из области, он фамилий не знал; список ему дали из цеха, а в цеху сидел завхоз, который до этого работал в театре куда меньше меня. Он и собирал фамилии с доски почёта и с приказов. Вот и всё.

— А сколько ты тут держишь? — спросила Вера Ильинична, кивнув на её лист.

— Всё, — сказала Марина. — Листы, корректуру, выписки.

— Ну держи. У нас тут бумагу держат все, потому что выкинуть её никто не имеет права: за выброс надо расписаться, а за хранение — не надо. Вот я сорок лет держу журналы по реквизиту, и в них всё, что из этого театра уходило на сцену: мечи, самовары, кольчуга, доспех картонный, крест деревянный, крест металлический, ордена, две короны, один трон. Если тебе когда-нибудь понадобится знать, где в этом театре была вещь, — приходи ко мне, я найду по журналу, а не по памяти, потому что память у нас в театре хорошая, а журнал лучше.

— И никогда ничего не пропадало?

— Пропадало, — сказала Вера Ильинична. — Только не то, что в журнале. У нас в театре пропадает то, чего в списках нет: время, люди и те вещи, за которые никто не расписывался. А всё, что за подписью, лежит на месте — хоть через тридцать лет приди.

Марина посмотрела на свои записи, и ей стало видно их все вместе: вызывной лист с тридцатью тремя подписями, программка с тридцатью четырьмя фамилиями, приказ с подписью, которую поставил не тот, кто имел право, костюмерная книга с чужой починкой, квитанции с графой «помреж». Ни в одной из этих бумаг не было ни одного слова о том, что в этом театре кто-то умер не так, как записано, — и всё же каждая из них по отдельности была в порядке.

И Марина поняла, что пробить этот театр бумагой нельзя: бумага здесь не закрывает правду, а держит её, как держат воду в трюме — до тех пор, пока за бумагой кто-то стоит. А за этими бумагами не стоял никто.

Марина поставила чашку.

— Вера Ильинична, а акт комиссии по пожару где сейчас?

— А кто его видел, — сказала старуха. — Он был. Было две комиссии, из области приезжали, писали. Но в нашем архиве акта нет: я сама в восемьдесят девятом сдавала документы, когда переезжали из фойе в подвал, и я знаю, что лежит в каждой папке. У нас про пожар есть вырезка из газеты и выписка из приказа о премировании тех, кто тушил. Акта нет.

— А где он?

— В области, в архиве, — сказала Вера Ильинична. — И достать его можно только письмом. Письмо пишет директор, а отвечают через месяц: либо присылают копию, либо пишут, что в деле такого нет. У нас так один раз бумагу про театральную школу искали — четыре года искали, нашли, а там сказано: «школы не значится».

Она встала, отставила бисер, сходила в глубину реквизиторской и вернулась с тем же полиэтиленовым пакетом, в котором лежала папка на завязках.

— Ты её вернула правильно, — сказала Вера Ильинична. — Я вчера пересчитала: все восемь программок на месте. Ты первая, кто вернул.

— А кто не вернул?

— Никто, — сказала старуха. — Никто не брал. Я потому и считаю каждый раз, когда кто-то приходит: тут же лежат все программы за всю мою жизнь, и тут же лежит то, за что меня в этом театре вычеркнут без разговоров.

Она развязала тесёмки и вынула из папки не программку, а конверт.

В конверте были две вещи: картонная книжечка с продавленным углом — пропуск на имя Мосолова К. Д., с фотографией, где молодой человек смотрит не в объектив, а чуть в сторону, как фотографируются люди, которым сказали: «Спокойно, снимаем», — и подобие прямоугольной жестяной пластинки, сильно обгоревшей по краю: номерок из гардероба, четвёртый, какие в этом театре выдают зрителям до сих пор.

— Пропуск я не сдавала в архив, — сказала Вера Ильинична. — Когда вещи из каптёрки разбирали, мне его положили мой, а его — в вывоз. Я подобрала. Номерок мне дали в тот вечер в гардеробе, потому что я пришла в театр, когда горело, и сдала пальто, как человек, а не как пожарная.

— Вы были в театре в тот вечер?

— Я в этом театре каждый вечер с семьдесят восьмого года, — сказала Вера Ильинична. — И в тот вечер тоже была.

Марина держала пропуск в руках и смотрела на фотографию, и это было странно: она два дня считала человека строкой в приказе, а тут на неё смотрел молодой монтировщик, которому было двадцать девять, и он был младше её самой.

— Вера Ильинична, — сказала она, — а кто-нибудь про него спрашивал? Летом, например.

— Летом приходил, — сказала старуха. — Мальчик. Спрашивал, где приказы лежат и как фамилию вписывают. Я не отпираюсь: сказала, что не знаю, потому что не знала, кто он ему. Теперь знаю.

— Откуда?

— А оттуда, — сказала Вера Ильинична, — что у него на «М» завитушка, как у его отца. Я эту завитушку двадцать лет видела в вызывном листе.

Марина вернула пропуск в конверт и не стала спрашивать, что было дальше, потому что дальше она и сама уже знала.

Домой она шла мимо фойе, и фойе было тёмное, и свет от уличных окон ложился на плитку косой полосой. Марина остановилась и прочитала шесть фамилий ещё раз — сверху вниз, как читают список в программке, потому что списки она всю жизнь читала только так.

И вот что она подумала, стоя под этими шестью строками: чтобы в этом театре фамилию вырезали на камне, нужна бумага. Бумага — это не правда и не память, бумага — это лист, на котором кто-то расписался. Все шесть фамилий здесь стоят потому, что за них кто-то расписался, а фамилия человека, которого помнит в этом театре Вера Ильинична и не помнит никто другой, стоит только в приказе, и её из года в год перепечатывают без всякой правды, кроме того, что так было в прошлом году.

Значит, нужна была не память. Нужна была подпись.

И ещё она подумала: а если в приказе стоит подпись, а человека нет, — тогда что? Тогда выходит, что подпись сильнее человека. Об этом она ещё никому не сказала.

Глава 3. Колосники и трюм

На колосники Марина поднялась в первый раз за два года работы, и поднималась она туда с Гришей Мелковым, потому что одна не решилась.

Лестница шла от стены за третьей кулисой: сорок восемь ступеней, узкие, железные, с одной стороны — кирпич, с другой — пустота над сценой, в которой висят декорации, как бельё на чердаке. Наверху был настил, а на настиле — двадцать восемь софитов, штанкеты, штурвалы и проволока, проволока, проволока.

— Тут и ходить-то нельзя, — сказал Гриша. — Ну, теперь можно. Ты держись за перила, а не за меня.

Гриша Мелков работал монтировщиком двадцать шесть лет, был он человек простой и говорил всё, что думает, и это было лучше всего.

— Гриша, что тут было в девяносто девятом?

— Горело, — сказал Гриша. — Девятого февраля. Второй акт, «Три сестры», полный зал. Загорелся первый софит на левой штанкете, доска сухая, обрешётка сухая, и всё это пошло по верху, а внизу ничего не поняли: у нас тогда пожарной сигнализации не было, была звонковая. Погасили своими. Зал не сгорел, горело сверху.

— Кто пострадал?

— Кирилл, — сказал Гриша и посмотрел не на Марину, а на штанкету. — Мосолов. Он остался свет вырубать, потому что, если бы не вырубил, там бы всё пошло. Вырубил. Успел. Только выйти не успел: настил у третьей кулисы прогорел, а он пошёл этой дорогой — там ближе, до лестницы оттуда сорок восемь ступеней.

Марина села на штанкету, свесив ноги в пустоту, и стала смотреть на левую сторону, где висели софиты — все новые, лёгкие, на светодиодах.

— По документам несчастный случай?

— А по-твоему что? — спросил Гриша. — Несчастный случай. У нас тогда две комиссии было, из области приезжали. Лампы наши были с трансформаторами, старые, и одна загорелась. Бывает.

— Гриша, а фамилия Мосолов в театре с девяносто девятого где-нибудь есть?

— В фойе нет, — сказал Гриша. — В фойе только народные. На плитке у входа нет: там шесть фамилий, и его нет, потому что плитку делали в две тысячи пятом, а к тому времени про него никто не помнил, кроме Веры Ильиничны. И в приказе он есть, потому что приказ есть.

— В каком приказе?

— О технике безопасности, — сказал Гриша. — Каждый сезон новый приказ, там список ответственных по цехам. И там фамилии не меняют, а просто перелистывают: у нас в конторе есть такая папка, и в ней приказ за девяносто восьмой, и в нём по свету ответственный — Мосолов К. Д. И в приказе за две тысячи двадцать третий, который я в сентябре подписывал, тоже стоит он.

Колосники в этом театре — не чердак, а второй этаж сцены, и живут на них не декорации, а свет.

Двадцать восемь софитов висят на трёх штанкетах; штанкеты идут поперёк сцены и держатся на штурвалах, которые внизу, в трюме, — поэтому человек наверху всегда работает в паре с человеком внизу, и оба они висят на одном тросе. Настил набран в два слоя, по лагам, с прорезями: по доскам ходить можно, а между досками протянута проволока, и проволоки этой в темноте не видно.

Порядок наверху простой и нигде не записан: там всегда кто-то один. Не потому, что двоим нельзя, а потому, что делать вдвоём нечего — софит держит один, а другой в это время стоит внизу на штурвале и слушает, что кричат сверху. И оттого в вызывном листе верхняя

сцена — это одна строка, хотя людей там бывает двое, а бывает трое: строку ставят тому, кто отвечает, а не тому, кто там стоит в ту минуту.

Пожарное хозяйство наверху держалось у лестницы: ведро с песком, два багра, кошма, скатанная в рулон, и огнетушитель, у которого стёрлась бирка с годом. Всё это стояло там десять лет и было таким же пыльным, как сетка в трюме, потому что в театре пожарное имущество трогают один раз в год, когда приходит инспектор, и ещё один раз — когда горит.

— Мы тогда песок сыпали, — сказал Гриша. — Ведро за ведром. И кошму на софит накинули, а он под ней ещё тлел, и мы его сняли с штанкеты и спустили на тросах вниз, в трюм, потому что наверху его тушить было нечем. Я в тот вечер в мастерской был, красил задник, меня позвали, когда уже по верху шло. И я тебе скажу вот что, а ты запомни: звонковая у нас тогда была, звонок в вахту, и вахтёрша звонила в зал, а в зале никто не понял, что это значит, потому что зал у нас к звонкам привык: у нас звонки каждый вечер.

— И что было потом?

— Потом был протокол, — сказал Гриша. — Комиссия из области, два заседания, потом акт, потом приказ по театру о мерах. И списание. Вот списание у нас сделали быстро, за неделю: обувь, ветошь, рукавицы, штанкеты, полотна, всё, что горело, прошло по графам, и в графах было всё, кроме человека. Человек в графы не влез: человека тогда писали отдельно, потому что за человека отвечает не завхоз.

— Гриша, а он что наверху делал?

— Свет, — сказал Гриша. — Третья штанкета. Он был там по делу, у него и время подъёма в листе стоит: у нас на колосники просто так не поднимаются, наверх идёт тот, кому есть чем оттуда ответить.

Марина спустилась по сорока восьми ступеням и пошла в контору, в ту её половину, где стояла папка с приказами, заведённая в год, когда она ещё в школу ходила.

Она нашла нужный лист с третьего раза.

Приказ по технике безопасности городского театра, сезон две тысячи двадцать третий — две тысячи двадцать четвёртый. Список ответственных по цехам, восемнадцать строк. В строке «верхняя сцена, свет, колосники» стояло: «Мосолов К. Д.».

И подпись под приказом была на месте: тонкая, с нажимом, с завитушкой — «Мосолов К. Д.», поставленная два месяца назад человеком, которому в этом году было бы пятьдесят четыре.

В трюм Марина спускалась третий раз в жизни, и каждый раз это было по делу: в первый год она относила туда оставленный в кулисах реквизит, во второй — искала гримёрное зеркало, которое списали и унесли вниз как хлам.

Трюм — это пространство под планшетом, высотой в два человеческих роста. Сверху, куда ни посмотри, — доски сцены, подпёртые стойками; сквозь щели в них сочится свет, и от этого весь трюм кажется нарисованным. Внизу — механизмы: штанкеты, лебёдки, а посередине, под вторым планом, люк, ради которого в театре и построен весь трюм: прямоугольная дыра в планшете, через которую на сцену поднимают сундук.

Крышка люка лежала на месте, и её никто не трогал с той ночи, потому что до конца следствия трогать было нельзя, а следствие закончилось словом «случайность» два дня назад.

Пал Палыч, столяр, тридцать первый год работавший в театре, спустился с ней вместе и держал лампу.

— Вот, — сказал он. — Смотри.

Крышка была обыкновенная: дубовая, в две ладони толщиной, с двумя железными ушками по краям. Она лежала в проёме заподлицо, и сверху её не отличить от пола: щели в палец, не больше.

— Как её закрывают? — спросила Марина.

— Снизу, — сказал Пал Палыч. — Сверху ты её ни за что не поднимешь, она в сто двенадцать килограмм. Сверху её открывают так: вынимают клин, и она идёт вниз на упоре, медленно, вот в этот наклон. А закрывают снизу: ставишь её в проём и заводишь крючок. Крючок вон, на цепи, чтобы не терялся: он у нас тут двадцать лет висит, потому что теряли его трижды.

Марина присела и посмотрела на крючок.

Крючок был железный, в железной петле, с короткой цепью. Он был снят.

— Он был снят? — спросила она.

— Он был в петле, но не заведён, — сказал Пал Палыч. — Он лежал вот здесь, на планке. Следователь это записал: «запорная скоба не введена в паз». Формулировка у них хорошая, аккуратная. Про то, что за это отвечает Мелков, он тоже записал, потому что у вас в листе вызовов так стоит, а Мелков — он и не спорит: он говорит, что закрывал и крючок заводил.

— А если крючок не заведён, что бывает?

— Ничего не бывает, — сказал Пал Палыч. — Она лежит в проёме ровно, её весом держит. Люди по ней ходят, и ничего. Она уходит, если встать вот на этот край, где упор: тогда она наклоняется, как качели на одной стороне, и человека стаскивает вниз. Понимаешь? Она не проваливается: она наклоняется. Двести сантиметров вниз, в трюм, и на краю железная планка.

— То есть тот, кто шёл по планшету, не мог знать, что под ним открытый люк.

— Мог, — сказал Пал Палыч, — если он знал, где люк, и знал, что с него снят крючок. И не мог, если он не знал. Только я тебе вот что скажу, а ты слушай, потому что я это тридцать лет вижу: люк на планшете не «открывают» и не «закрывают», его ставят и запирают. Разница как у двери и замка. Дверь у нас запирают за минуту до третьего звонка, и запирает тот, кто снизу, — а не тот, кто сверху.

Марина села на корточки и посмотрела на настил трюма.

Здесь был песок, который сыпался с декораций, пыль, опилки и мучная белая крошка, — все это лежало годами, никто в трюме не мыл. Пол вокруг люка был истоптан: тут оставили следы и следователь, и двое понятых, и сам Пал Палыч, и она, потому что все ходили по одному месту — от лестницы к механизму.

А в глубине, под лестницей, где стояли доски, уложенные ещё в позапрошлом сезоне, и куда лет пять никто не заглядывал, пыль лежала ровно.

Марина подошла и опустилась на колени.

Пыль была ровная, если не считать двух мест. В одном месте на верхней доске стоял отпечаток — узкий, с каблучком и с носком, тонкий, и в этом отпечатке, как в ложке, лежала белая крошка.

— Пал Палыч, — сказала она. — Вы в трюм в чём ходите?

— В чём хожу? В ботинках, — сказал столяр. — А что?

— Можно посмотреть?

Пал Палыч выставил ногу, и Марина посмотрела: тяжёлый рабочий ботинок сорок третьего размера, с широким носком, стоптанный, весь в белой полосе от извёстки.

— А в валенках?

— Валенки у меня здесь стоят, я их по зиме надеваю, — сказал Пал Палыч. — Слушай, ты вот что скажи: кто у нас в театре ходит в туфельках с каблуком?

— Никто, — сказала Марина. — Монтировщики — нет. Свет — нет. Костюмерша — нет, она в тапках.

— А кто ходит?

— Артистки, — сказала Марина.

Второй след был другой: там, где стоял человек, снявший крючок, пыль была стёрта широкой полосой — не подошвой, а ладонью, будто человек опустился на колени, облокотился на доски и от этого стёр пыль с ладонь. На досках остался след, и он был не от обуви, а от

того, что здесь кто-то долго стоял на одном месте, наклонившись над механизмом, — человек, которому нужно было дотянуться до петли с крючком, а она была на уровне пояса.

Марина ещё раз посмотрела на проём, на крючок, на лестницу, по которой здесь спускаются, — восемь ступеней, деревянных, крутых, из кулисного прохода.

— Пал Палыч, а если человек заходил в трюм не от вас, а сверху? Через кулисный проход?

— Да любой пройдёт, — сказал Пал Палыч. — Там дверь не заперта, там даже не дверь, там проём. Я её в девять вечера сам запираю на щеколду, потому что сквозняк. Но в тот вечер я запирал уже после. Я в мастерской был, слышу — крик, прибегаю, а тут уже все стоят.

— А щеколду вы в тот вечер открывали?

— Открывал, — сказал Пал Палыч. — Нет, погоди. Я пришёл, а она открыта была: я пришёл — и не запирал ничего, потому что не до того было, там человек лежит.

— Пал Палыч, — сказала Марина, — а вы помните, как тут воду выливали?

— Это когда горело? — сказал столяр. — Помню. Мы её качали в четыре руки: я, подсобник, которого ты теперь на Радищева у сапожника видишь, и двое из мастерской. Насос тогда стоял вон там, в углу, ручной, с качалкой; вода шла со всех сторон, потому что лили сверху, и мы её гнали в трап — а трап у нас тоже один, и он забивался опилками. Четыре часа. Я домой пришёл в три часа ночи, сапоги выкинул, потому что они на следующий день развалились.

— А в трюме тогда что стояло?

— То же, что и сейчас, — сказал Пал Палыч. — Трюм у нас не меняется. Тут всё, что из театра вышло, лежит и ждёт, когда его или списывать, или ставить назад. Вон станок, на котором я в восемьдесят пятом делал стол для режиссёрской; вон ящики, в них бутафория, которую уже никто не помнит: две короны, крест деревянный, крест железный, самовар, который течёт, шесть сабель и доспех из папье-маше. Всё это по инвентарю числится живым, потому что списать — это бумага, а бумагу на такое никто не подписывает: рука не поднимается подписать, что в театре нечего вынести на сцену.

— Пал Палыч, а трюм когда-нибудь запирают?

— Его нельзя запереть, — сказал столяр. — У него два проёма: один сверху, из кулис, второй отсюда, из двора, через грузовой. Я запираю тот, что из кулис, а грузовой у нас открытый, потому что через него носят декорации, и никто не помнит, чтобы он был закрыт. Так что в трюм в этом театре входит любой, кому туда надо, а тот, кому надо, находит причину: у нас, если человек хочет куда-то пройти, он идёт не через дверь, а через дело.

Марина сидела на корточках у проёма и смотрела на крючок в петле.

В трюме пахло железом, сыростью и старым деревом. Вода приходила сюда всегда — от дождя по кирпичной стене, от таяния снега на крыше над колосниками, от того, что театр стоит низко; и оттого в трюме всё, что лежало на полу, стояло на подкладках, и подкладки эти были сделаны из того, что в театре не жалко: из старых полотен, из отслуживших штанкетов, из досок, которые когда-то были частью чьего-то задника.

Здесь не было ни одной подписи. За тридцать лет в этом театре в трюме не расписался ни один человек: тут ничего не выдавали, не списывали и не сдавали — тут только лежало то, что перестало работать.

Марина встала и отряхнула колени.

Она поднялась по восьми ступеням в кулисный проход, вышла за кулисы, где пахло гарью от пыли на софитах, и пошла по планшету до второго плана, и встала на то самое место, где в третьем акте была сцена, из которой ушла Зоя Дементьева.

Отсюда люк не был виден. Отсюда виден был зал, в котором сидело четыреста человек, и левая кулиса, из которой Зоя вышла, и правая сторона планшета, которая в третьем акте стояла в темноте, потому что кто-то снял третью группу с рубильника за шкафом с костюмами.

Про крючок в этом театре знали все, кто работает в трюме: монтировщики, свет, помреж. Но спускаются в трюм не просто так, а по делу, и тех, кто спускался туда в ту неделю, можно было перечесть по пальцам.

Оставалось понять, что за белая крошка лежала в отпечатке. Марина сняла её на папиросную бумагу — щепотку, не больше — и с этой бумагой пошла в гримёрную, где на столиках у зеркал стоит одно и то же с незапамятных времён: лак, вазелин, жирный грим в круглых баночках и жестянка с пудрой. Она открыла жестянку и провела по пудре пальцем, а потом посмотрела на папиросную бумагу, и то, что было в отпечатке, было тем же, что было в жестянке: белая крошка, тонкая, как соль.

Это была пудра.

Обычная театральная пудра — та, которой пользуются в гримёрной, чтобы убрать с лица блеск перед выходом. Она осыпается на пол, на туфли, на подол, и у всех, кто в этом театре стоит на сцене, она есть на всём, включая подошвы.

В этот вечер Марина купила в киоске у театра тонкую тетрадь в клетку и записала в неё первую строку:

«В трюме за час до третьего акта была женщина в сценических туфлях. В трюме женщине делать нечего».

Глава 4. Чужие сапоги и кулисный упор

В реквизиторской у Веры Ильиничны есть нижний ящик, в который складывают то, что в театре никто не забирает.

Там лежат зонты, перчатки без пар, ключи без замков, книги без обложек, очки, детские игрушки, чей-то корсет, чья-то трость и две пары мужских рабочих сапог. Сапоги эти не из спектакля: они не по размерам роли, они по размеру человека, который в них работал, и они, по словам Веры Ильиничны, лежат здесь лет двадцать.

— Чьи? — спросила Марина, вытаскивая их на свет.

— Ничьи, — сказала Вера Ильинична. — Так у нас и говорят: «Это у нас ничьё, из ящика».

Марина села на табурет и стала их разглядывать, потому что за эту неделю она научилась разглядывать всё: сапоги были рабочие, с оттянутыми голенищами, носки вытерты крест-накрест, на левом — след от известки, на правом подошва подбита заново, кустарно, двумя рядами гвоздей. В них не ходили на сцену: в них ходили по подвалам.

Она спросила Веру Ильиничну, кто в театре спускается в подвалы.

— Пал Палыч, — сказала старуха. — И ещё сантехник, когда приходит. Ты бы у него спросила, он бы тебе сказал, что у него тут всё есть, даже своё.

Марина пошла и спросила. Пал Палыч посмотрел на сапоги и сказал: «Мои. Одна пара моя, вторая — Аркадия. Аркадий у нас был до тебя, помер в двенадцатом». И это была вся разгадка: чужие сапоги в реквизите оказались ничьими сапогами двух театральных столяров, и половина того, что в этом театре кажется знаком, — это просто забытые вещи.

Зато нашлось другое.

В костюмерной Марина попросила книгу выдачи и нашла нужную страницу. Сапоги сафьяновые, второго акта, числились по Дементьевой З. А., и в графе против них стояло: «сданы в ремонт». И подпись под записью была крупная, во всю клетку, с сильным нажимом.

Марина эту подпись видела триста раз в вызывных листах и узнала сразу: так подписывалась Зоя.

— В ремонт? — сказала Фаина Григорьевна. — Ага. Она сама их взяла, и сама отвезла, за неделю. Я ей говорю: Зоя Андреевна, там подошва отходит, мы накладки поставим, к четвергу будут. А она говорит: к четвергу и надо.

— К четвергу, — повторила Марина.

— Ну?

— Третьему показу воскресенье.

— Ну и что, — сказала костюмерша. — Она их не за место в спектакле чинила, а за подошву. Она мне так и сказала: у меня подошва уходит, я боюсь, что поеду на планшете.

Марина записала это в тетрадь, не понимая ещё, зачем, и поехала на Радищева, где в старом дворе за типографией, за зелёной железной дверью, тридцать лет работает сапожник Михалыч, у которого чинят обувь все театры города, потому что он знал ещё тех, кто ставил «Принцессу Турандот» в шестидесятых.

— Сапоги? — сказал Михалыч. — Есть. Починены.

Они действительно были починены: стояли под верстаком, накладки поставлены, каблуки подбиты, всё аккуратно, и сверху лежала бумажка с номером заказа.

— За ними не пришли, — сказал Михалыч. — Я их месяц держу, потом сдаю в утиль. Я вам так скажу: за обувью из театра приходят через неделю, а эти лежат. Значит, не надо.

— Михалыч, — сказала Марина, — а в девяносто восьмом и девяносто девятом вы тоже в театр обувь чинили?

— Я в театре с девяносто второго по девяносто девятый подсобником работал, — сказал сапожник. — А потом ушёл, потому что ноги. В девяносто девятом, когда горело, я там был: я воду качал в трюме, в трюме тогда насос был ручной, и мы в четыре руки её выливали, вода шла в трюм со всех сторон, потому что лили сверху.

— Что вы помните про тот вечер?

— Помню, что дело было в феврале, — сказал Михалыч. — Помню, что свет рубили наверху, потому что иначе пошло бы по всему потолку. Помню, что человек остался наверху. И помню, что потом неделю в театре пахло гарью, и мы выносили в мешках обгоревшее: ветошь, рукавицы, обувь — казённую обувь велено было списать и выкинуть.

— И что с ней стало?

— Приезжала женщина, — сказал Михалыч. — Из театра. Разбиралась в мешках и забрала обгоревшее с собой. Я спросил, зачем, а она сказала: «Родне повезу». Фамилии я не спросил.

— А вы бы вспомнили, если бы сказали?

— Я тридцать лет храню квитанции, — сказал сапожник. — У меня все театры по номерам. Там и подписи стоят, а подписи у меня дороже фамилий.

Он вытащил из-под верстака картонную коробку и положил на стол пухлую пачку квитанций в половину листа, переложенных газетами. Марина начала с девяносто девятого и проработала полтора часа, разбирая счета, в которых театр расписывался за починку своих трёхсот пар: «сапоги мужские хром — 4», «ботинки дамские с пряжкой — 2», «подъём накладок — 6».

Квитанции за девяносто девятый год были подписаны её предшественницей — так, во всяком случае, их читала Марина: внизу каждого листа стояла подпись, а в графе «должность» было написано коротко, без имени: «помреж».

Подпись была незнакомая. Она ничем не походила на ту крупную, во всю клетку, которой в этом театре расписывалась Зоя Дементьева, и Марина не то чтобы сравнивала — она просто отметила это и пошла дальше, потому что в театре за тридцать лет меняются все, включая помрежа.

Марина проработала над этой пачкой не полтора часа, а три, потому что у Михалыча была ещё тетрадь заказов.

Тетрадь лежала в том же ящике под верстаком: клеёнчатая обложка, обрез потемнел, страницы прошиты суровой ниткой, а внутри — графы, как в конторе. Номер заказа, заказчик, вещь, работа, цена и последняя графа: «получено». Михалыч заполнял её не всегда, и Марина скоро поняла почему: получено — это когда за вещью пришли, а за обувью из театра приходили через год, через три и через никогда.

В девяносто девятом году против одного заказа стояло: «театр, сапоги рабочие, голенища оттянуты — 2 пары, накладки». И в графе «получено» — прочерк.

— Это они? — спросила Марина. — Из ящика?

— Может, они, может, другие, — сказал сапожник. — В театре одинаковая обувь, её заказывают одной партией. Ты вот что запомни: за обувью не приходят, когда человек ушёл. Если бы он пришёл, он бы за ней пришёл в тот же месяц, потому что сапоги рабочие — это деньги, а деньги в театре считают.

Она вернулась к квитанциям и стала искать в них не фамилию, а руку.

Крупную подпись Зои Дементьевой она видела в костюмерной книге: во всю клетку, с сильным нажимом, палочка в палочку, буква отдельно, буква отдельно. Так расписывается человек, который знает, что его подпись увидят: артистка, оставляющая след на бумаге, как на афише.

А в квитанциях за девяносто девятый в графе «должность» стояло коротко — «помреж», — и сама подпись была мелкая, с сильным наклоном, ровная, как палочки в прописи, выведенная быстро и без заботы о том, как она выглядит.

Та же фамилия, те же инициалы — и двадцать лет между записями.

Марина положила обе бумаги рядом — квитанцию и костюмерную книгу — и минуту смотрела, не понимая, что её смущает. Потом поняла: это же как две роли, сыгранные одним человеком. Одна — главная, на афише, с нажимом. Вторая — служебная, в графе, где подпись нужна не для того, чтобы её узнали, а для того, чтобы её хватило.

— Ты чего застыла? — спросил Михалыч.

— Подписи разные, — сказала Марина. — Это одна женщина.

— Конечно, разные, — сказал сапожник. — У меня тут все разные. Я эти подписи не читаю, я их пересчитываю: мне надо, чтобы подпись была. Если подпись есть — я починил и сдал, а если нет — я починил и подарил.

Он взял у неё квитанцию, посмотрел на неё, как смотрят на билет в кино через тридцать лет после сеанса, и вернул.

— Девушка, — сказал он. — Ты когда в театр придёшь, посмотри, где у вас там обувь списывают. У вас в театре списать умеют всё. Я в девяносто девятом в трюме воду качал, а потом выносил в мешках обгоревшее, и среди этого добра была казённая обувь: её велено было списать и выкинуть, потому что списанное не горит второй раз.

Марина записала это в тетрадь последней строкой за тот вечер — «списанное не горит второй раз», — не понимая ещё, что она записала формулу всего, что ищет.

Марина переписала себе в тетрадь номер квитанции и дату, потому что не знала, зачем, и пошла к выходу. Михалыч догнал её уже на улице.

— Девушка, — сказал он. — Возьмите. Всё равно лежат.

И вручил ей бумажный пакет с починенными сафьяновыми сапогами, за которыми никто не придёт.

Домой она несла этот пакет в руках, как носят чужие письма.

Кулиса — это не тряпка. Кулиса — это деревянная рама, на которую тряпка натянута, и у рамы есть низ, и низ этот входит в железный упор, ввинченный в планшет: два винта, уголок, а в нём — паз, в который рама садится, чтобы стоять по линии.

Марина узнала про упоры на первом месяце работы и с тех пор не обращала на них внимания, как не обращают внимания на плинтус.

Теперь она сидела на корточках у левой кулисы, третьей от занавеса, и смотрела на планшет.

След был ясный: от уголка влево шла на полу свежая полоса — там, где железо стояло двадцать лет, доска под ним потемнела и была чистой, а рядом лежала серая полоса пыли. Упор сдвинули на два сантиметра, а потом вернули: два винта были закручены заново, и на шляпках не было ни пыли, ни ржавых потёков, которые в этом театре появляются за сезон.

Стёпа, монтировщик, вечерами учившийся в институте и работавший в театре третий год, присел рядом и объяснил всё сразу, потому что ему было приятно, что у него что-то спрашивают.

— Упор ставят по метке, — сказал он. — Метка старая, ещё мелом набита. Если кулиса стоит по линии, из зала стык не видать: тряпка идёт одна за другой, как стена. А если её сдвинуть хоть на два сантиметра вправо — в стыке открывается щель.

— Какая щель?

— Сантиметра три, — сказал Стёпа. — Смотреть надо из зала. Пойдём, покажу.

Они вышли в зал, Стёпа поднялся в второй ряд, дошёл до девятого места и сел.

— Садись сюда, — сказал он.

Марина села. Из девятого места второго ряда сцена была видна так, как её видит зал: без глубины, без боковых глаз — только то, что подано вперёд. И между третьей и четвёртой кулисами, там, где в премьеру стояла Зоя перед выходом в третьем акте, в стыке тряпок действительно читалась полоса: узкая, в три сантиметра, но читалась.

В этой полосе было видно кулисный проход и часть кирпичной стены.

— То есть если кто-то стоит за кулисой, — сказала Марина.

— То из второго ряда видно, что кто-то стоит, — сказал Стёпа. — Лица не видно. Видно, что человек.

Марина сидела в девятом месте и смотрела на полосу, и постепенно в её голове выстраивалось то, что потом она записала в тетрадь одной строкой.

Тот, кто сдвигал упор, знал две вещи. Первое: что в стыке будет видно человека из зала. Второе: что из зала этого не увидит никто, кроме второго ряда, а во втором ряду сидят те, кому видно только спинки кресел.

Дома в конторе, в папке с заявками, она нашла бланк.

Заявки в этом театре пишут на казённом бланке в косую линейку, и бланк этот устроен так, что в нём нечего выбирать: «Прошу», «в связи с», «ответственный». Бланки лежат в конторе в открытой папке, берёт их любой, кому надо, — монтировщик, костюмерша, свет, буфет, — а подписывает тот, кто распоряжается: завхоз, а когда завхоза нет (а его в театре никогда нет), подпись ставит помреж.

Марина подписывала эти заявки два года и знала в них каждую строку. За неделю их набиралось двадцать, за месяц — восемьдесят; девять десятых были про одно и то же: воду, свет, машину, реквизит, перенос репетиции, помыть зал, прибрать кулисы, вынести пустые бутылки, привезти досок. Никто не считал их, и никто потом не сверял: заявка жила один день, потому что заявка — это разрешение на действие, а не документ о нём.

И подпись помрежа в этой папке была не подписью, а расходным материалом. Марина ставила её десятками, не читая, как в вызывном листе ставят часы: вечером посмотрят — и всё. В этом театре под подпись помрежа делали всё, за что не хотел расписываться никто другой, — потому что помреж в театре человек без своей выгоды: он не получает ни за свет, ни за реквизит, ни за перевоз.

Она оглядела папку ещё раз и поняла, сколько труда надо, чтобы подделать именно эту подпись, — и что труда этого никто не пожалел.

В папке за ту неделю было девятнадцать заявок. Восемнадцать Марина помнила, потому что сама их подписывала: свет, реквизит, вода, машина, перенос репетиции.

Девятнадцатая была такая: «Прошу к вечеру поставить третью кулису плотнее, в линию. Ответственный — Стёпа». Дата — воскресенье, время — двенадцать двадцать. И внизу, в графе «подписал», стояло её имя, написанное её почерком: «помреж М. Ковалёва».

Марина смотрела на эту подпись долго.

Она была похожа. Она была настолько похожа, что Марина поймала себя на движении, которым люди проверяют свою подпись в чужих руках: она взяла ручку и поставила рядом свою, настоящую, — и две подписи легли рядом, и обе были с наклоном и с росчерком, и обе читались как «Ковалёва», и разница была только в одном, и Марина поняла эту разницу не головой, а рукой.

Настоящую подпись ведёт рука: линия идёт быстро, ровно и сама выводит росчерк, потому что за два года она ставила её, наверное, четыре тысячи раз. Ту подпись вёл глаз. Она была нарисована: буква за буквой, ровно, без спешки, с той старательностью, с какой человек изображает чужую фамилию, когда в комнате тихо и за дверью ходят.

Марина вынула заявку из папки, сложила её вчетверо и убрала в свою тетрадь, между страницами, где стояло время того вечера.

Потом она пошла к Пал Палычу и спросила, кто ставил кулису в линию.

— Стёпа ставил, — сказал Пал Палыч. — Он сказал, что ты просила. Я в среду пришёл, смотрю — метка не там. Я его спрашиваю: где метка? Он говорит: я поставил плотнее, помреж велела. Я сказал — верни, как было. Вернул.

— В понедельник или во вторник?

— В среду, — сказал Пал Палыч. — В среду, потому что в понедельник мы зал убирали, а во вторник я в мастерской был.

Марина вернулась в зал, встала на планшете у третьей кулисы и посмотрела в проём кулисного прохода: восемь ступеней вниз, узкий проход, дверь на щеколде. Отсюда до трюма было меньше минуты ходу.

Она достала тетрадь и записала:

«Кулису сдвинули в день третьего показа, в антракте. Заявку подписали моим именем. Тот, кто это делал, знал, что из зала за кулису видно только во втором ряду, а второго ряда со сцены не видно совсем».

И ниже, другой строкой:

«Он делал это не для того, чтобы войти. Он делал это, чтобы стоять».

Глава 5. Свежая подпись, третья группа и второй состав

Марина начала с самого простого — с людей, которые обязаны всё знать и ничего не рассказывают.

Вахтёрша тётя Нина сидела в стеклянной будке у служебного входа и вязала. Она работала в театре девятнадцатый год и знала точно, кто когда приходит и с кем уходит.

— Кирилл? — сказала она. — Кирилл приходит в семь, уходит в одиннадцать. Всегда так. Я по нему часы проверяю.

— Он вам нравится?

— Тихой, — сказала тётя Нина. — Не пьёт, не орёт. Ключи от верхней сцены у него, потому что Гриша у нас старый, а Кирилл молодой. Иногда он там до двух сидит, говорит — свет гоняет.

— Он вам документ показывает?

Вахтёрша посмотрела на неё поверх очков.

— Какой документ, деточка? — спросила она. — У нас дверь открывается, потому что я нажимаю кнопку. Я и не смотрю, кто идёт: они у меня все на одно лицо давно.

Из будки Марина пошла в кадры.

Кадровичка Инга Сергеевна была занята: у неё шла сверка трудовых книжек, и она обрадовалась живому человеку.

— Мосолов? У нас два Мосолова, — сказала она. — Кирилл Дмитриевич — это который погиб, он в архиве с девяносто девятого. И Кирилл Кириллович, монтировщик, у него трудовой с июля.

— Кирилл Кириллович, — повторила Марина. — Сколько ему лет?

— Двадцать семь, — сказала Инга Сергеевна, посмотрев в карточку. — А что?

Марина считала в уме так быстро, как никогда в жизни: пожар был девятого февраля девяносто девятого, Кириллу Дмитриевичу было двадцать девять, значит, родился он в шестьдесят девятом или семидесятом, значит, ребёнок у него мог родиться в девяносто восьмом, значит, этому ребёнку в этом году — двадцать шесть, а не двадцать семь; но если он родился в сентябре, то двадцать семь ему стукнет осенью, и тогда всё сходится, и мальчик родился через полгода после пожара.

— Инга Сергеевна, — сказала она, — а у Кирилла Кирилловича мать в карточке есть?

— Мать есть в пенсионном, — сказала кадровичка. — У нас в карточке только воинский учёт. Слушай, Марина, ты не по кадрам работаешь, ты по режиссёру. Ты зачем спрашиваешь?

— Затем, — сказала Марина, — что приказ по технике безопасности за этот сезон подписан фамилией его отца.

Инга Сергеевна отложила сверку и посмотрела на неё внимательно, и в её лице не было ни удивления, ни страха, а было то, что бывает у человека, который двадцать лет подписывает у начальства то, что ему дают.

— Ну, — сказала она. — У нас приказы готовит завхоз. Он в прошлом сезоне три месяца шёл на поправку, и приказы делал Гриша: он на компьютере не умеет, он их делает по старой папке, копирует и подписывает у директора. Скорее всего там фамилия просто осталась с прошлого года.

— Осталась, — согласилась Марина. — И подпись тоже осталась?

Кадровичка молчала, и по тому, как она молчала, было видно, что она сейчас вспомнит что-то и пожалеет, что вспомнила.

— Он не подписывал, — сказала она наконец. — Их никто не подписывает, Марина. Папку с приказами из конторы берут, кому надо: Гриша, завхоз, Зоя из реквизита, бухгалтерия. И вечером я нашла её не там, где оставила.

В кадрах на человека заведена карточка, а в карточке человека нет: есть воинский учёт, номер трудового договора, отметка о медосмотре, две даты и одна графа, которую заполняют, когда человек увольняется. Всё остальное в театре лежит не в кадрах, а на людях: характер — у старшего по сцене, семья — в буфете, долги — у тех, кому не отдали, здоровье — в буфете и в курилке на лестнице.

— У нас в карточке нет биографии, — сказала Инга Сергеевна, когда Марина спросила про Кирилла Кирилловича. — У нас есть приказ о приёме. Хотите — посмотрите приказ: там всё, что театр про него знает официально.

Марина посмотрела приказ.

Он был отдан двумя строками: «Принять Мосолова К. К. монтировщиком сценических конструкций второго состава с 1 июля, оклад по штатному расписанию». Ниже — основание: «Заявление. Резолюция директора», и это было всё.

Заявление, однако, лежало здесь же, потому что в театре бумаги не выбрасывают: лист в клетку, аккуратно вырванный из школьной тетради, восемь строк, написанных до половины страницы не потому, что человек спешил, а потому, что кончилось заявление и началось место.

В графе «кем рекомендован» стояла одна фамилия. Разборчиво, как пишут люди, которые за что-то отвечают: Мелков.

Марина перечитала заявление дважды и поняла, что смотрит на самую честную бумагу за всю неделю. Приказ о приёме был написан человеком, который пришёл в театр и не имел ни одного шанса: без родственников, без рекомендаций, без двадцати лет в цеху, с одной фамилией, которая в этом театре уже стояла в приказе, но стояла мёртвой.

А пришёл он по-обычному: к старому монтировщику Мелкову, которого в театре держали на работе дольше, чем держали бы любого, потому что Мелков за тридцать лет не написал ни одного заявления, а только подписывал их.

— Гриша его привёл в апреле, — сказала Инга Сергеевна. — Человек пришёл, а ставки не было. Три месяца оформляли, с июля.

— Почему три месяца?

— А вы как думаете? — спросила кадровичка. — В апреле завхоз ещё лежал на поправке, а его обязанности никто не хотел принимать на себя: там же подпись за приказы. Приказы делал Гриша по старой папке. Так и набрали.

Марина вышла из кадров и пошла вниз, к служебному входу, через который ходят все.

Лестница в театре узкая и низкая: сорок восемь ступеней до колосников, и на них всегда что-то стоит — пианино, которое не выкинули; рамы; чемодан из «Вишнёвого сада». На седьмой ступени снизу на пол ложилось светлое пятно, и это пятно было мокрое.

Марина присела и посмотрела на свои часы. Была половина первого ночи. Дождь на улице начался в одиннадцать; крыша над колосниками текла с той зимы, как её дважды ремонтировали и оба раза неудачно, — а значит, человек, которого она искала, был наверху сейчас, и он пришёл туда не снизу, а сверху, из-за кулис, где стоит лестница в подвал.

Марина поднималась по сорока восьми ступеням и считала их, потому что иначе считала бы своё сердце.

Наверху было темно, если не считать четырёх красных точек — это горели дежурные лампы на штанкетах, и от них весь настил, проволока и деревянные брусья казались нарисованными.

Кто-то сидел на настиле спиной к ней, свесив ноги в люк.

— Кто здесь? — сказала Марина громко.

— А вы как думали? — ответил он, не обернувшись. — Тут всегда кто-то есть. Здравствуйте, Марина.

Она узнала голос раньше, чем лицо: Кирилл Кириллович Мосолов, монтировщик второго состава, двадцать семь лет, пришёл в театр в июле. Тот самый человек, который подписывался в вызывных листах фамилией своего отца — каждый раз другим почерком.

Он обернулся, и она увидела, что говорит он спокойно, а руки у него мелко дрожат, и что он не пил, а не спал давно.

— Как вы меня нашли? — спросил он.

— По воде, — сказала Марина. — Крыша течёт над колосниками. Вы ходили в дождь, и у вас мокрые следы на седьмой ступени.

Он засмеялся — коротко, без веселья.

— Значит, всё-таки сорок восемь ступеней, — сказал он. — Я думал, что их шестьдесят: я всегда считаю, когда иду наверх.

Марина села на штанкету рядом, в двух шагах, и это было не то, что она планировала: она планировала звонить в милицию и держать дистанцию. Но в темноте наверху, где нет ни зала, ни зрителей, а есть два человека и проволока, разговаривают иначе, и она это знала по себе.

— Рассказывайте, — сказала она. — Всё равно до третьего звонка никто не придёт.

— Да я и не прячусь, — сказал Кирилл. — Прятаться в театре негде — тут же сорок человек и каждая кулиса помнит всех. Просто я устал говорить это вслух, поэтому подписываю.

— Вы что-нибудь собирали? — спросила Марина. — С июля, с тех пор как приехали.

Кирилл помолчал, потом слез с настила и достал из-под штанкеты сумку, которую Марина сначала приняла за мешок с ветошью. В сумке лежала папка на завязках, и в ней — то, чего в театре ни у кого нет: копии.

— Вот, — сказал он. — Смотрите. Приказ за девяносто восьмой сезон, лист по цехам, где он стоит по колосникам. Приказ о приёме на работу — там только фамилия и год. Выписка из табеля, я в конторе у тёти Нины попросил, она дала, потому что я на неё смотрел, как голодный. И ещё вот это.

Он выложил на настил программки. Их было двенадцать: помятые, серые, сложенные на две и на четыре, с чужой зрительской правкой — где-то обведён состав, где-то подчёркнута фамилия.

— Я их собираю, — сказал Кирилл. — У вахтёрши, в фойе, уборщица выкладывает те, что остались после спектакля. Я беру все, какие дают. За девять сезонов двенадцать штук — в этом театре программки не хранят, их выносит зал.

— Зачем вам?

— Я хотел найти его, — сказал он просто. — Я думал так: если человек двадцать лет каждый год стоит в приказе по колосникам, значит, он где-то ещё должен быть. В афише. В программке. В списке. Я искал его фамилию во всём, что можно унести домой, и не нашёл ни в одной программке — ни в восемьдесят восьмом, ни в этом сезоне.

Он сказал это ровно и, Марина видела, без жалобы: он говорил, как человек, который уже давно перестал искать и теперь только ходит и смотрит.

— Кирилл, — сказала Марина, — а про вашу подпись в приказе знает кто-нибудь, кроме вас и меня?

— Тётя Нина знает, — сказал он. — Она мне сказала один раз: «Мосоловых у нас в штате нет, а графа есть». И всё. Больше никто: в театре подпись не читают, в театре подпись пересчитывают.

Он рассказал быстро, как рассказывают то, что повторяли много раз без слушателей.

Отец его погиб в этом театре десятого февраля девяносто девятого года. Мать была на седьмом месяце; Кирилл родился в сентябре. Мать вышла замуж второй раз и переехала в другой город, где никто не знал ни театра, ни фамилии, и Кирилл вырос как Кирилл Сергеевич

— по отчиму, — а про настоящего отца ему сказали один раз, в четырнадцать лет, и больше не возвращались.

— Я приехал сюда в июле, — сказал он. — Устроился монтировщиком, потому что больше ничего не умею: я в училище учился на свет. И первое, что я тут увидел: в фойе шесть фамилий на плитке, и его нет. В приказе за девяносто восьмой сезон, в списке по колосникам, стоит Мосолов К. Д. — и это всё. Вот всё, что от него осталось в этом театре: строка в приказе, которую каждый год перепечатывают.

— И вы начали её подписывать.

— Я не могу её не подписывать, — сказал он просто. — Приказ проверяют раз в год, в конце сезона, и подпись под ним ставят заново. Я подписывался его фамилией, потому что если я подпишусь своей, — он поднял руку, — то в этой папке не останется вообще ничего. Понимаете? Через сорок лет никто не найдёт ни фамилии, ни человека. А так — фамилия есть. Пусть в чужих бумагах, пусть с подделкой, но есть.

— Кирилл, — сказала Марина, — а вы понимаете, что это уже не про фамилию?

— Понимаю, — сказал он. — Вы про Зою.

Внизу, в зале, где-то хлопнула дверь — это сторож обходил здание, и по звуку было слышно, что он идёт вдоль правой стены и через минуту будет под колосниками.

— Я ничего не делал с люком, — сказал Кирилл. — Люк в тот вечер закрывали до третьего звонка, и в листе вызовов это есть, и я это подтвердил комиссии. Я другое видел. Я в тот вечер стоял на третьей штанкете и менял лампу, и с третьей штанкеты видно весь правый планшет. Во втором акте на правой стороне работали четыре прибора. В третьем акте — ни одного. Кто-то выключил третью группу в антракте: рубильник за кулисами, за шкафом с костюмами, туда может дотянуться любой, кто знает, где он.

Марина сидела и очень отчётливо вспоминала: Зоя вышла из левой кулисы, повернулась, сказала реплику в зал — и на правой стороне планшета было темно, а на левой свет был.

— Кому вы это говорили?

— Вам первому, — сказал он. — Я в тот же вечер подошёл к Грише, а Гриша сказал: «Не лезь, малой, тебе тут работать». Я и не полез.

Под колосниками прошёл сторож, лампа его обвела настил снизу, и на секунду стали видны проволока, пыль и два человека на штанкете.

— Кирилл, — сказала Марина, — а откуда вы знали, что надо смотреть на третью штанкету? Свет — это ваша работа, ладно. Но вы полезли в антракте именно туда.

Кирилл помолчал, и потом сказал то, что произнёс потом на допросе, слово в слово, как сказал ей наверху:

— Мне сказала Зоя. За три дня до премьеры. Она подошла ко мне в буфете, села напротив, посмотрела, как я ем, и спросила: «Кирюша, а вы на третьей штанкете лампы давно меняли?». Я сказал, что не менял, а она сказала: «Поменяйте, милый. У нас там кто-то не то делает». И ушла.

Утром Марина не пошла домой, а пошла в контору, взяла в шкафу папку с приказами и отнесла её в комнату помрежа.

Папка была тяжёлая. В ней лежали приказы за тридцать лет, и в каждый год был вложен лист со списком ответственных по цехам, и каждый год этот лист был переписан с прошлого, потому что так быстрее.

Марина нашла нужный лист и положила его на стол.

Потом она попросила тётю Нину позвать Кирилла.

Он пришёл через семь минут, в рабочем, с тряпкой в руке: наверху с утра меняли лампы.

— Садитесь, — сказала Марина.

Он сел и не спросил зачем. В этом театре не спрашивают зачем, если зовут в контору: контора — это место, где бумага уже написана.

Марина повернула к нему лист.

Список ответственных по цехам, этот сезон. Восемнадцать строк. В строке «верхняя сцена, свет, колосники» — Мосолов К. Д.

А под приказом стояла подпись: тонкая, с нажимом, с завитушкой, как у Гриши Мелкова на «М».

— Это не подпись, а статья, — сказала Марина. — В приказе расписывается ответственный, а ответственного по свету в этом сезоне в театре нет. Гриша отстранён, Аркадий умер в двенадцатом, а вы монтировщик второго состава.

— Я знаю, — сказал Кирилл.

— Зачем?

— Затем, — сказал он, — что если я не распишусь, в этом приказе не будет никого.

Он сказал это очень просто, и Марина поняла, что он думал об этом не неделю, а всю жизнь.

— Сколько раз?

— Один, — сказал Кирилл. — В сентябре, когда приказ переписывали. Больше я его не брал.

— А в листах вызовов? У вас за неделю семь подписей, и все семь разные.

— В листах я пишу свою фамилию, — сказал он. — Но по-разному. Каждый раз другим почерком, потому что я пробовал: у меня не выходит, как у отца. У него на «М» была завитушка. Я так не умею.

Он сказал это без всякой жалости к себе, как говорят про размер обуви, которого не бывает.

Марина вынула из папки чистый бланк и положила рядом с приказом.

— Слушайте меня, — сказала она. — Дела на вас не заведут: заводить его некому. Следователь Игнатов закрыл своё дело словом «случайность» и уехал, а в конторе сижу я. Но я вам скажу не про статью. Я вам скажу про то, что вы делаете.

— Что я делаю?

— Вы делаете из отца строку, — сказала Марина. — В этом театре фамилия — это не человек, фамилия — это адрес. Пока в приказе стоит Мосолов К. Д., каждый новый завхоз будет переписывать эту строку в следующий приказ, потому что так было в прошлом году. Через сорок лет в этом театре останется фамилия, за которой не будет никого, и её будут переписывать дальше. Вы своими руками сделали из него графу.

Кирилл молчал, и было слышно, как на сцене ставят декорацию второго акта: там что-то тянули по планшету, и оно скребло.

— Я перепишу приказ сам, — сказала Марина. — В строке по свету будет стоять: Мосолов Кирилл Кириллович, монтировщик второго состава. Вы распишетесь своей рукой. Фамилия останется, и она будет ваша.

— Тогда это буду я, а не он.

— Да, — сказала Марина. — И это единственное, что в этом театре можно сделать для человека, которого вы никогда не видели. Пока фамилия подписана живой рукой, за ней есть кто-то. Как только её подписывают чужим почерком, она становится бумагой.

Он посмотрел на бланк и не взял его.

— А плитка? — спросил он.

— Что плитка?

— В фойе шесть фамилий. Я их сосчитал в первый день, когда пришёл устраиваться. Мосолова там нет.

— И я сосчитала, — сказала Марина. — На камне режут фамилию не тому, кого помнят. На камне режут ту фамилию, на которую есть бумага: приказ, свидетельство, справка из цеха.

У вас бумаги нет. У вас есть строка в приказе, которую вы подписали чужой рукой, и это в суде называется подлогом.

— И что?

— И всё, — сказала Марина. — В этом театре сначала бумага, потом камень. До марта у нас с вами не будет ни одной свободной минуты, а в марте будет.

Кирилл встал и положил тряпку на угол стола.

— Марина Андреевна, — сказал он. — Я в июле приехал на две недели. Мать сказала: посмотри и вернись. Я думал, что найду его — ну, как находят: увижу, где он работал, и мне станет понятно.

— И что?

— А я нашёл список, в котором я вторая строчка, — сказал Кирилл. — Программка, второй состав массовки, второй ряд, девятое место. Меня в этом театре нет, а фамилия есть. Я на неё смотрел, как на объявление.

Марина подождала, пока он дойдёт до двери, и спросила то, зачем позвала его утром, а не ночью.

— Кирилл, папка с приказами лежит в шкафу, её берёт любой, кому надо. Кто, кроме вас, брал её в этом сезоне?

— Не знаю, — сказал он. — Я брал в сентябре, и вернул, и больше не подходил.

— Вечером в понедельник она лежала не там, где её оставила кадровичка.

Он обернулся в дверях, и Марина увидела, что он испугался не за себя.

— Значит, кто-то ещё, — сказал он.

— Да, — сказала Марина.

Про то, что фамилия в чужих бумагах ещё ничего не доказывает, Марина знала и без Ткачука, а вот про тетради — нет.

В театре четыре книги, по которым человек живёт изо дня в день, и три из них про вещи: реквизиторская тетрадь, костюмерная тетрадь, тетрадь завхоза, — и четвёртая буфетная, про долги. Устройство у них одно и то же, и оно простое до грубости: вещь идёт за фамилией. Выдают не человеку, а строке: «Пальто суконное, серое, б/у — Мосолов К. К., 1 шт., 7.11, подпись». Подпись ставят, когда берут в руки, а не когда пишут бумагу, — поэтому тетради не подделывают: чтобы вписаться в тетрадь, вещь надо взять, а её не возьмёшь, не имея рук и карманов.

Марина села и проверила все три.

Реквизит: за сезон на его фамилию не выдали ничего. Костюм: ничего, у монтировщиков своя роба, она в цеху, её выдают раз в год, и по ведомости робу получили шесть человек, и он в этой шестёрке. Тетрадь завхоза: тут сложнее — завхоз пишет не вещи, а «выдано по заявке», а заявки подписывает старший по сцене, и в графе «заявку подавал» за осень не стоит ни одного раза Мосолов.

Оставалось четвёртое.

Буфетная тетрадь лежала у Розы Ивановны под кассой, и в неё писали долг: три чая, два кофе, сушка. За двадцать лет это самая длинная и самая честная книга театра, потому что в ней никто никогда ничего не преувеличивал: долг есть долг.

Мосолова в буфетной тетради не было за весь сезон ни один раз.

И когда Марина это увидела, она поняла, что смотрит на совершенно пустое место.

Человек, который вписывает себя в чужой список, делать это умеет. А в этом театре невозможно просидеть весь вечер, ни разу не взять ни робы, ни кнопки, ни чая: сорок человек в этом здании едят и берут вещи, и все они попадают в книги. Тело всегда оставляет долг. Тот, кто оставляет только строки, в театре не работает и не сидит — он приходит, пишет и уходит.

Значит, вписывал не он.

И тогда оставался самый неприятный в этом театре вопрос — тот, на который отвечают не бумаги, а вещи. Фамилию в лист можно поставить чужой рукой, сидя в комнате помрежа, где лежат бланки. А чтобы быть в типографии, в реквизиторской, у щита в трюме и у кулисы, руки мало: там надо стоять. Ночью планшет сцены слышно за кулисами, и на нём оставляют следы не полом, а людьми — утром в цеху говорят одно и то же: тут ночью кто-то ходил не в своих ботинках.

Дома, в тетради, она записала четыре строки, потому что так было короче:

«Приказ — его. Листы — его. Программка, кулиса, партитура и рубильник — не его: там нужна женщина в туфлях, а он в ботинках сорок четвёртого размера. И ещё: папку с приказами в этом сезоне брал кто-то третий».

Глава 6. Костюмерная и партитура

Костюмерная в этом театре — подвал под лестницей: восемь шагов вниз, потом дверь, обитая жестью, потом узкая комната, в которой по трём стенам стоят шкафы, а посередине лежит разделочный стол, на котором режут и гладят.

Пахнет в ней утюгом и нафталином, и этот запах узнаёт любой, кто хоть раз заходил в театр служебным ходом: он тяжёлый, пыльный и почему-то тёплый, как будто вещи живут тут своей медленной жизнью и тратят на неё ровно столько тепла, сколько нужно.

Фаина Григорьевна работала здесь тридцать первый год. У неё на шкафах висели ярлыки, написанные одной рукой: «сюртуки», «сарафаны», «жилеты», «свадебное», «военное», «пожарное». За шкафами, на стене, висела линейка в метр — не деревянная, а портновская, мягкая, с зарубками, и рядом на гвоздике — мел, всегда один и тот же кусок, который она никогда не теряла.

— Пришла? — сказала Фаина Григорьевна, не оборачиваясь. — Садись. Только не на тот табурет: на тот садится Пал Палыч, а он его после себя не двигает.

Марина села. У неё в руках была книжка в коленкоровой обложке, которую она взяла в конторе, — тонкая, за этот сезон, — а на столе лежала другая: толстая, в тряпичном переплёте, с обтрёпанными углами, и в ней было исписано столько страниц, что обрез стал лохматым.

— Это что?

— Книга мерок, — сказала Фаина Григорьевна. — Я её от прошлой костюмерши приняла. Смотри, тут просто: год, фамилия, потом рост, обхват, рукав, полнота. Мерка — это не человек, мерка — это как он стоит. У меня двое могут быть одной фамилии, и я их по мерке различу быстрее, чем по имени.

— А зачем она, если есть шкафы?

— Шкаф помнит, что висит. Книга помнит, на кого шили, — сказала костюмерша. — Костюм в театре фамилии не помнит. Костюм помнит мерку, и всё.

Она перелистала страницы и остановилась там, где была отогнута загнутая уголком бумага.

— Вот Дементьева. Мерку я ей снимала много раз, а последнюю — четыре года назад, и после неё мерка не менялась, кроме одного раза: в этот сезон, перед премьерой, я ушивала в поясе на два сантиметра. Пришла и сказала: я похудела. А кто в этом театре худеет, тот худеет в поясе, у нас сцена с уклоном, по ней идёшь как в гору.

Марина смотрела на строчку. Рост, обхват, рукав, полнота. Рядом — дата. Это была единственная запись, в которой Зоя Дементьева стояла не фамилией в программке, не подписью в листе, не голосом из-за кулис, а просто телом: цифрами, по которым шили.

— Фаина Григорьевна, а сюртук Хлестакова?

— Вон он, — сказала костюмерша и кивнула на шкаф. — Висит.

Сюртук висел на отдельной вешалке, в стороне от остальных, и Марина впервые его увидела не на человеке: тёмно-серое сукно, длинные фалды, воротник затёртый до блеска на одном месте — там, где его берут рукой.

— Когда его шили?

— Не шили. Перешивали, — сказала Фаина Григорьевна. — Ему тридцать с лишним лет. Игнатчук в нём ходил, я его ещё застала; потом Терехова его носила, потом Дементьева. Три фамилии в одном сюртуке, и все три — с моей рукой внутри.

Она подошла, вывернула рукав и показала Марине подкладку. На подкладке, между швов, карандашом — которым пишут не по бумаге, а по ткани, — были отмечены короткие чёрточки и литеры, и год.

— Это мои метки. Я не пишу фамилий, я пишу, кто примерял: чёрточка — впотай, литеры — где ушила.

— А какая из них Зоя?

— Никакая, — сказала Фаина Григорьевна. — По Зое я не пришивала ни к одной. Она вошла в готовый: последнее, что в этом сюртуке делали, делали при Тереховой, и с тех пор в нём не меняли даже пуговиц, потому что пуговицы жемчужные и таких на весь город четыре.

Марина долго стояла перед вешалкой и смотрела на сюртук, в котором никто ничего не менял.

— Карманы, — сказала она наконец. — В нём есть карманы?

— Я тебе сразу скажу, — ответила костюмерша. — Ты не первая, кто спрашивает про карманы. В карманах у неё никогда ничего не было: я перед каждым выходом приёмку делаю — такую, что если после спектакля в кармане платок забыли, я это вижу. Она была из тех, кто ничего не носит с собой: ни записки, ни расписания, ни талисмана. У неё в кармане лежало только то, что нужно по роли, и после спектакля там было пусто.

— Это записано?

— Это не записано, — сказала Фаина Григорьевна. — Это выдается. У меня на каждую выдачу книги хватает: вот книга выдачи, вот вешалка, вот роспись. Массовка костюмы берёт по размерам, главные роли — по фамилиям, и я за выход отвечаю подписью.

Марина взяла книгу выдачи. Графы были простые: дата, номер вешалки, кто взял, роспись. За выданное костюмерная расписывалась в вызывном листе, а в этой книге расписывался тот, кто костюм брал, — и массовка расписывалась в ней же, молча, не глядя, как расписываются в театре все, кому надо до выхода добежать.

— А если бы пришёл ещё один? — спросила Марина. — Не из списка.

— В массовке приходят и уходят, — сказала Фаина Григорьевна. — Мне не список важен, мне важно, во что его одеть. У меня в подвале запас человек на десять больше, чем у вас в зале, и я за это держусь: в театре это единственное место, где вещей больше, чем людей. Пришёл бы — дала бы, и через час на нём был бы такой же сюртук, как на всех.

Марина записала это в тетрадь и потом сидела ещё долго, пока Фаина Григорьевна гладила жилет от третьего акта, и утюг ходил по столу ровно, как ходит человек по знакомой сцене.

— Фаина Григорьевна, — сказала Марина. — А что важнее: книжка или костюм?

— Ты глупость спросила, — сказала костюмерша, не поднимая утюга. — Костюм важен, пока есть кому его надеть. А книжка важна, пока есть кому её читать. Так что в театре важнее всего тот, кто читает; мы тут все для него и держимся, а не он для нас.

На столе, под стеклом, лежала книга выдачи, и Марина попросила её и открыла на том вечере.

Строк в ней было тридцать три, и все тридцать три были написаны одной рукой — рукой Фаины Григорьевны, крупно, с наклоном вперёд, без помарок. Против главных ролей и против цехов стояла подпись того, кто брал; против массовки в графе «роспись» шла одна и та же наклонная палочка.

— А за массовку кто расписывался?

— Я, — сказала костюмерша. — Кто ж ещё. Мне к третьему звонку надо одеть двенадцать человек, я не буду с каждого роспись брать: я скажу «готов» — и всё. Вот смотри: «массовка, второй состав, двенадцать костюмов», и внизу моя рука.

— Значит, если бы кто-то пришёл и взял костюм, которого в списке нет...

— То в книге была бы ещё одна моя палочка, — сказала Фаина Григорьевна. — У меня в тот вечер на плечиках висело двенадцать костюмов и двенадцать рук, и я бы, может, и не заметила. Это не книга, детка, это список того, что я успела, и моего почерка в нём больше, чем людей.

Марина перечитала страницу ещё раз, чтобы убедиться, что ей не кажется: двенадцать палочек, три подписи от цехов и ни одного имени из тех, кто выходил на сцену в толпе. Половина театра была в тот вечер одета и нигде не названа.

— Фаина Григорьевна, а если бы вы заметили?

— Тогда бы я тебе сказала, — сказала костюмерша. — Я тебе и сейчас говорю: в театре всё, что подписано, подписано для того, чтобы нашлась вещь, а не для того, чтобы нашёлся человек. За вещь отвечают, а человек идёт сам.

Вечером Марина записала в тетрадь под тем же числом две строки, и это была не мысль, а скорее список, потому что так записанное не сбивается:

«В листе человека нет, в листе подпись. В буфете человека нет, в буфете стул. В костюмерной человека нет, в костюмерной мерка. Фамилия в этом театре есть только там, где её напечатали, а печатают её в одном месте.

Книга выдачи за тот вечер: тридцать три строки и одна рука. Массовка одета и не названа. Тот, кто взял из запаса костюм, которого в списке нет, в этой книге выглядит ещё одной палочкой костюмерши».

Свет в театре идёт не по вдохновению. Свет идёт по партитуре.

Партитура света — это сшитая тетрадь, в которой на каждый вечер расписаны все вызовы: номер, реплика, за которой включается прибор, время, группа. У «Ревизора» в этой редакции вызовов триста двадцать шесть, и Марина знала их все, потому что помощник режиссёра читает партитуру вслух на световых репетициях, а Кац сидит в девятом ряду и говорит «нет» до тех пор, пока не станет «да».

Экземпляров было два. Один, режиссёрский, лежал у Марины в конторе: в нём Кац правил карандашом и никогда не стирал, потому что считал, что ошибки режиссёра — тоже материал. Второй, рабочий, лежал на пульте, и по нему работали: подвинутая страница, замусоленный угол, пятна от чая.

За пультом сидел Борис, тридцать первый год в театре, человек, который к сорока восьми годам перестал разговаривать лишнее и работал как прибор: по книге, без импровизаций.

— Свет — это единственное, что в театре можно повторить точно, — сказал он Марине, не поворачивая головы. — Актёр каждый вечер играет по-разному, зал каждый вечер другой. А свет я могу выдать сегодня тот же, что в девятьсот двадцать четвёртом сезоне, если у меня в партитуре так написано.

— Борис, — сказала Марина, — мне нужен рабочий экземпляр. За воскресенье.

Он отодвинул для неё тетрадь и поставил лампу.

Марина начала с третьего акта и пошла назад, потому что искать надо с конца: третья группа не работала в третьем акте, и это было то, за что она теперь держалась.

Третий акт начинался на странице сто двенадцать. Первый вызов — «21.06 — левая сторона, два прибора». Дальше — свои вызовы по репликам, и напротив каждого стояла галочка карандашом: Борис отмечал отработку, как отмечают в бухгалтерии.

Третьей группы не было ни в одном вызове третьего акта. Марина проверила дважды, потом проверила второй акт: во втором третья группа работала четыре раза, и все четыре — на сцене с сундуком.

Дальше она перевернула страницу назад, в антракт.

В партитуре антракт — это пустой лист: две линейки, а между ними ничего. В антракте в театре свет не меняется, потому что в антракте в театре никого нет; на пустом листе помощник режиссёра пишет время, за которое антракт прошёл, и Борис в это время пьёт чай.

На листе за воскресенье, между двух линеек, карандашом было написано:

«20.52 — третья группа — выключить».

Марина смотрела на эту строку, наверное, минуту, а потом сделала то, что должна была: достала из сумки свой экземпляр, режиссёрский, нашла антракт за воскресенье и положила две тетради рядом, страница к странице.

В её экземпляре лист был пуст.

— Борис, — сказала она.

— Уже вижу, — сказал осветитель.

— Ты работал по этому?

— Я работаю по книге, — сказал Борис. — Карандаш в партитуре — это для тех, кто любит. У нас за двадцать лет Кац написал карандашом девятьсот вызовов, а работаю я по машине. В воскресенье по третьей группе машина у меня в третьем акте не шла: у меня на пульте лампа по этой группе погасла в третьем акте, я это видел. Я подумал — выбило, а там выбивать нечему: рубильник механический.

— И что ты сделал?

— Ничего, — сказал Борис. — Мне в списке вызовов на третий акт третья группа не стояла. Погасла и погасла. У нас в театре половина приборов не горит, и все к этому привыкли, включая зал.

Марина положила руку на рабочий экземпляр и посмотрела на строку ещё раз: ровные буквы, наклон, карандаш средней мягкости, тот же след, что на бланке с её подписью.

Человек, который это писал, знал три вещи. Он знал, что в партитуре у света есть рабочий экземпляр, а у помрежа — режиссёрский. Он знал, что в антракте вызовов не пишут и что на пустом листе никто ничего не читает, кроме того, кто ищет. И он знал, что осветитель, тридцать лет работающий по книге, эту строку не выполнит и не заметит.

— Борис, — сказала Марина, — а кто в пультовую заходит?

— Все, — сказал он. — Пультовая не запирается, у неё даже замка нет. Я ухожу в буфет, оставляю тетрадь на щите. Монтировщики приходят за ключами, костюмерша — за нитками, артисты — погреться: у меня тут тёплый угол и чайник.

— А кто заходил в воскресенье?

— Понятия не имею, — сказал Борис. — Я в антракте пью чай в буфете, как человек.

Цепь у третьей группы была длинная, и Марина прошла её потом всю — в тот же день и на следующий.

Начиналась она в пультовой: там, на щите, стояла лампа, по которой осветитель видел, что группа жива. Дальше группа уходила в кабель, кабель шёл под планшетом в кулисный коридор, из коридора — вниз, в трюм, к щитовой, а в щитовой стоял рубильник: механический, старый, с деревянной рукояткой, обточенной до блеска чужими руками.

Никаких автоматов на нём не было. У него вообще ничего не было, кроме ручки: щитовая в этом театре не запиралась, потому что замка не было, а замка не было, потому что у всех, кому нужно, ключи всё равно были — у монтировщиков, у завхоза, у Каца, у помрежа, — и потому что в театре, где всё расписано, любую дверь открывают не ключом, а тем, что за дверью нужно и что за это никто не отвечает.

Журнала в щитовой не вёл никто. Марина искала — и не нашла: на гвозде висели две тряпки, на полке лежали пустые патроны, клубок, изолента и график дежурств, обведённый карандашом ещё в двухтысячном. Правило в этом театре было наоборотное: чем важнее рубильник, тем меньше бумаги вокруг него.

Зато у Каца были ключи.

К завхозу она пришла на следующее утро, и завхоз достал ей ящик с ключами, который любой человек в театре узнал бы с закрытыми глазами: жестянка, а в ней двадцать бирок, и на каждой бирке — «трюм», «колосники», «радиоузел», «буфет», «склад», «архив», «щелевой», «кровля». Ключей было двадцать, а замков — двенадцать, и остальные восемь бирок висели в ящике для порядка, потому что порядок — это когда бирка на месте, даже если замка нет.

— А кто их берёт? — спросила Марина.

— Все, — сказал завхоз. — У нас не как в банке: у нас по-театральному. Ящик открыт, бери любой, положи на место.

— И вы не записываете?

— Записываем, — сказал завхоз. — Если уносят насовсем. А если уносят и приносят, зачем?

Потом Марина спустилась в трюм — так, как в этом театре спускаются все, кто не боится, — и постояла внизу, в темноте, с фонарём, который выпросила у Стёпы.

Трюм был тот же, что в девяносто девятом, и это она поняла по насосу: чугунный, ручной, на деревянной раме, с качалкой и хоботом, он стоял в углу под слоем пыли, и на раме были видны белые подтёки — следы воды, которая ушла в дерево и осталась в нём, как следы соли на сапогах. В тот вечер в трюме качали воду в четыре руки, потому что оттуда её никто не мог вывести никаким другим способом: вода шла со всех сторон, потому что лили сверху.

Марина посчитала людей, которые в воскресенье могли дойти отсюда до рубильника третьей группы и до антрактного листа в пультовой.

Их выходило больше сорока, и это было честно: театр — это не место, где закрывают чужие двери.

Марина вернула ему тетрадь, вышла из пультовой, и постояла в зале, у девятого ряда, там, где темно.

В том, что она сейчас увидела, было двое неприятных.

Первое: вызов был дописан в антракте, а тот, кто его дописал, шёл в пультовую не для того, чтобы что-то взять. Второе: этот вызов был написан зря. Третья группа не горела в третьем акте, потому что кто-то снял её с рубильника в другом конце театра, и дописанная строка в партитуре ни на что не влияла: она только объясняла, почему на правой стороне планшета темно, — и объясняла так, как в этом театре объясняют всё: бумагой.

Марина достала тетрадь и записала:

«В партитуре света за воскресенье есть вызов, которого нет в режиссёрском экземпляре. Он написан в антракте, в пустой строке, рукой не нашей. Выполнить его осветитель не мог: третью группу сняли не на пульте. Значит, вызов не для работы. Вызов для того, кто будет искать».

Глава 7. Рубильник, обход и буфет

Коридор, в котором стоял шкаф, идёт от правой кулисы назад, в мастерские, и в нём темно, потому что ламп там три, а горит одна, и та у самой двери.

В этом коридоре артисты ходят из гримёрных на сцену — не по фойе, не через зал, а здесь, мимо бутафории, мимо ящиков, мимо чужих сабель, сваленных в углу. Здесь же стоит костюмный шкаф: два метра с половиной высоты, дубовый, с тяжёлыми дверцами, а в нём костюмы второго акта. И за этим шкафом — рубильник.

Рубильник старый, шестьдесят восьмого года, с деревянной ручкой, отполированной до блеска за полвека: он даёт ток на правую сторону планшета, на четыре прибора третьей группы. Снять его — движение одно: взяться за ручку и потянуть вниз. Только сначала надо отодвинуть шкаф: он стоит вплотную и закрывает рубильник животом.

Марина измерила всё, что можно было измерить.

На полу под шкафом в пыли остался чистый след от его ножек: четыре тёмных пятна и между ними серая полоса, а рядом, там, где шкаф стоял двадцать лет, тянулась пыль, какая бывает в театре за кулисами, — серая, плотная, с опилками и с блёстками от бутафорского серебра. По этой пыли было видно, что шкаф отодвигали от стены на полметра, а потом вернули на место, но вернули не точно: он снова стоял чуть левее, и в стене за ним открывалась полоска краски, свежая, не запылённая.

А перед рубильником, в трёх шагах, на полу был след.

Марина присела и приложила к нему линейку. Двадцать три сантиметра, узкий носок, тонкая подошва, каблук.

Такой же след она мерила в трюме: двадцать три сантиметра, узкий носок, тонкая подошва, каблук.

Она просидела на корточках в этом коридоре до тех пор, пока не почувствовала холод в коленях, и всё это время в голове у неё шло простое счисление: женщина в туфлях на каблуке спустилась в трюм и сняла крючок; женщина в туфлях на каблуке отодвинула шкаф и сняла рубильник; обе эти женщины — одна, потому что другой такой пары обуви в театре нет, а в этом театре в трюме не бывает женщин.

Щит за шкафом Марина рассмотрела и сфотографировала на телефон, чего в конторе не делала ни разу в жизни.

В щите было четыре рубильника. Два давали ток на планшет — левую и правую стороны, — один на радиорубку и звонки, четвёртый был запасной, с надписью на бумажке, приклеенной хлебом ещё при прежнем завхозе. Все четыре были одинаковые: чёрные, с деревянными ручками, без замков и без пломб, потому что пломба — это документ, а документ в этом театре есть на всё, кроме рубильников.

Шкаф, за которым щит прятался, был дубовый, тяжелый, с двумя дверцами, и стоял он не по стене, а на полметра от неё. Дверцы его в антракте открывали по делу: в нём висели костюмы второго акта, и костюмерная брала их прямо оттуда, потому что костюмерная в этом театре — это комната, а шкаф — это ещё одна комната, только с дверцами.

На ножках шкафа Марина нашла войлочные набойки — их прибили лет десять назад, чтобы шкаф не грохотал, когда его двигают. Набойки были продавлены и стёрты с одного края, и это говорило ровно то же, что пыль на полу: шкаф двигали, и двигали с силой, потому что он не лёгкий.

— Борис, — спросила Марина в пультовой, — а вы бы увидели, если бы у вас сняли третью группу не на пульте, а за шкафом?

— Я и увидел, — сказал осветитель. — У меня лампа погасла, я это вам уже говорил.

— А в коридор вы не ходили?

— Зачем? — сказал Борис. — Борис Петрович на сцене тридцать один год, и Борис Петрович не ходит по коридору искать, кто там что снял: у меня в вызове третьей группы в третьем акте нет, мне работа не стоит, а кто там рубильник трогает — это не моя графа. Ходить искать — это помрежа дело.

Он сказал это без всякого злого умысла, как говорят про погоду, и Марина впервые в жизни почувствовала, какая это удобная должность — быть в театре человеком, у которого есть своя графа.

Костюмерша Фаина Григорьевна подтвердила, что шкаф трогали.

— Я его нашла отодвинутым, — сказала она. — В понедельник утром пришла, а он стоит не там. Я его сама пододвинула. У меня в нём второго акта костюмы, я в антракте в него лазила — у Хлестакова воротник отходил, я пришивала, вот этими руками, в антракте, перед главным выходом.

— А кто ещё в него лазит?

— Все, — сказала костюмерша. — Второй акт у нас всегда на ходу правится: то пуговица, то петля.

Марина спросила про обувь.

— Кто у нас в туфлях на каблуке ходит? — сказала Фаина Григорьевна. — В цехах никто: у нас у всех тапки или ботинки. Артистки ходят в чём пришли, а перед выходом переобуваются в костюмерной. Так что по коридору — да, всякое можно увидеть.

Марина попросила показать, где костюмерная, куда выходят гримёрные и куда — бутафорская, и прошла этот путь сама, трижды.

От правой кулисы до костюмной — восемнадцать шагов. От костюмной до рубильника — семь. От рубильника до кулисного прохода, который ведёт вниз, в трюм, — двенадцать. От прохода до самой левой кулисы, откуда Зоя вышла в третьем акте, — двадцать.

Всё это укладывалось в антракт несколько раз.

Вечером Марина села в конторе, разложила на столе свою тетрадь и переписала в неё то, что у неё теперь было. Она писала по-помрежевски, по пунктам, как пишут лист вызовов.

«Первое. В программке третьего показа тридцать четыре фамилии. В театре тридцать три человека. Тридцать четвёртую фамилию дописали в типографии по правке, поданной из театра.

Второе. В приказе по технике безопасности за этот сезон стоит подпись Мосолова К. Д. — человека, который погиб в этом театре в девяносто девятом году.

Третье. Заявку на перестановку третьей кулисы подписали моим именем. Я этой заявки не писала.

Четвёртое. В рабочем экземпляре партитуры света в пустом листе антракта дописан вызов на отключение третьей группы.

Пятое. Третью группу сняли с рубильника за шкафом с костюмами. Шкаф отодвигали. Перед рубильником — женский след.

Шестое. В трюме под люком — женский след той же обуви и пудра от грима».

Она отложила ручку и прочитала всё это ещё раз, сверху вниз, как читают программку.

В этот вечер она впервые подумала не о том, кто это сделал, а о том, что все шесть записей в её тетради имеют одно общее.

Каждая из них была чем-то, что в этом театре расписано и подписано: программка, приказ, заявка, партитура, рубильник, люк. В театре, где всё расписано, нельзя ничего сделать случайно — это она знала из своей работы. Значит, и это не было случайностью. Это был список. Кто-то в этом театре составлял лист вызовов на тот вечер — свой собственный, — и в нём были вызовы и для сцены, и для света, и для люка.

И этот кто-то не оставлял нигде своей фамилии, кроме той, что во втором ряду, на девятом месте, где из зала не видно лица.

Пожарный в этом театре — не должность, а имя: Николай Тихонович, шестьдесят один год, двадцать шесть лет стажа, из них двадцать три здесь.

Он приходил к шести, надевал тёмно-синюю куртку с надписью на спине, которая за двадцать три года выцвела до серого и которую в театре никто не стирал, потому что стирать её — это как переписывать приказ, и заступал на вечер, который кончался в четверть двенадцатого, а в длинные спектакли и позже.

Комнатка у него была под лестницей правого крыла: стол, табурет, чайник, на гвозде два ключа, на стене график дежурств, за стеклом — приказ по технике безопасности в рамке. Марина была тут второй раз в жизни, и в первый раз — когда приносила подписывать лист, потому что у пожарного в театре тоже есть фамилия, и фамилия эта стоит в листе.

— Обход? — сказал Николай Тихонович. — Сейчас пойду. Второй звонок был, у меня после второго.

Он снял с гвоздя жёсткий ремень, на котором висела плоская металлическая коробка размером с книгу, и надел его через плечо.

— Это что?

— Контрольные часы, — сказал он. — Внутри лента, сверху прорезь. Я подхожу к бляхе, вставляю, и она мне ставит точку: номер и время. Двадцать восемь точек. Иду по кругу, сверху вниз, потом обратно.

Марина пошла с ним. Они прошли фойе, где у колонны было вделано в штукатурку медное кольцо с цифрой, потом партер, потом лестницу, потом буфет, потом коридор левой кулисы — и в коридоре, в трёх шагах от проёма под планшет, стояла четырнадцатая бляха.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «Литрес».

Прочитайте эту книгу целиком, купив полную легальную версию на Литрес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.