Аннотация: Пьеса «Контрабас» — первое произведение выдающегося немецкого писателя Патрика Зюскинда. После премьеры в Мюнхене она стала одной из самых популярных в Европе. Хотя сам Патрик Зюскинд играет не на контрабасе, а на фортепиано, ему удалось создать то, «что не написал еще ни один композитор: меланхолическое произведение для одного контрабаса» (Дитер Шнабель).

 В одноактном монологе «Контрабас», написанном в 1980 г., Зюскинд блестяще рисует образ «аутсайдера, психически неуравновешенного индивида» (Вольфрам Кнорр), который, тем не менее, почти сразу завоевывает симпатии читателей. Это объясняется тремя особенностями блестящего стиля Зюскинда-литератора: его «юмором, почти контрабандным наслаждением языком и напоминающей о Чехове слабостью к неудачникам и одиночкам» (Марсель Райх-Раницкий).

---------------------------------------------

 Патрик Зюскинд

**Контрабас**

\* \* \*

 Комната. Играет проигрыватель. Вторая симфония Брамса. Кто-то тихо подпевает. Слышны шаги, они то приближаются, то удаляются. Слышно, как открывают бутылку, кто-то наливает пиво.

 Сейчас… секунду… Вот оно! Слышите? Вот! Здесь! Слышите? Сейчас повторится он еще раз, этот пассаж, секунду...

 Вот! Теперь вы наверняка услышали! Басы, я имею в виду контрабас.

 Он снимает звукосниматель с пластинки. Музыка обрывается.

 …Это я сам, или, если угодно, мы. Мои коллеги и я сам. Государственный оркестр. Вторая Брамса, это впечатляет. Здесь мы вшестером. Большая часть коллектива. А всего нас восемь. Иногда добавляют со стороны еще двух, получается десять. Случается и двенадцать, это уже сила, скажу я вам, большая сила. С двенадцатью контрабасистами, если они захотят, — чисто теоретически пока, — не сладит и целый оркестр. Даже просто по звучанию. Им это не по зубам. А без нас не обойтись. Спросите любого. Любой музыкант подтвердит, что оркестр всегда обойдется дирижера, но только не без контрабаса. Столетия оркестры существовали без дирижера. С точки зрения истории музыки дирижер — изобретение новейшего времени. Девятнадцатый век. В свою очередь готов подтвердить, что даже в Государственном оркестре мы играем порой абсолютно независимо от дирижера. Или вопреки ему. Иногда мы играем вопреки ему так, что он этого не замечает. Позволяем рисовать в воздухе что угодно, а сами отбиваем такт ногой. Не при главном дирижере, разумеется. Но когда дирижирует заезжая знаменитость — как правило. Это наши тайные радости. Словами не передашь. Но это в скобках.

 Одно только невозможно себе представить, а именно — оркестр без контрабаса. Можно сказать, что оркестр — позволю себе теперь определение — существует как оркестр лишь тогда, когда в его составе есть контрабас. Бывают оркестры без первой скрипки, без духовых, без барабана и литавр, без рожка, без чего угодно. Но не без контрабаса.

 Итак, я хочу подвести вас к мысли, что контрабас, бесспорно, является важнейшим инструментом в оркестре. На первый взгляд этого не скажешь.

 Но он в основании оркестровой структуры , на нем держится весь оркестр, включая дирижера. Контрабас — это, следовательно, фундамент, на котором возвышается прекрасное целостное здание, зримо. Уберите его, и начнется столпотворение вавилонское, содом, где никто не понимает вообще, зачем его музыка. Представьте себе теперь — позволю себе пример — шубертовскую симфонию си-минор без контрабаса. Весьма наглядно. Радуйтесь, что вам не довелось такого услышать. Можете вышвырнуть на свалку всю нотную библиотеку от А до Я — все, что угодно: симфонии, оперы, концерты, — вышвыривайте спокойно, если там нет контрабаса, ибо он обязательно должен там быть. Спросите любого музыканта, когда он почувствует вдруг, что плывет наобум! Спросите, попробуйте! Когда он не слышит контрабаса. Это провал. В джазе даже нагляднее. Джаз взрывается, его несет в разные стороны — позволю себе наглядный образ, — когда в нем нет басов. Для остальных музыкантов все внезапно теряет смысл. Я вообще не приемлю джаз, рок и все эти вещи. Как музыкант классической традиции, ориентирующийся на прекрасное, доброе и подлинное, я ничего не боюсь так сильно, как анархии свободной импровизации. Но это в скобках.

 Я хотел лишь определить для начала, что контрабас — центральный инструмент в оркестре. В сущности, это знает каждый. Но никто не соглашается открыто, поскольку музыканты по натуре своей ревнивы. Что стало бы с нашим концертмейстером, с его скрипкой, если б его вынудили признать, что без контрабаса он стоит на сцене, как голый король, — смехотворный памятник собственной незначительности и тщеславию? Бледный бы он имел тогда вид. Очень бледный. Я выпью еще глоток…

 Он выпивает пиво.

 …Я скромный человек. Но как музыкант я чувствую почву, на которой стою, материнскую почву, где все наши корни, источник жизни, питающий всякую музыкальную идею, животворящий полюс, из чресл которого — образно, конечно, — проистекает музыкальное семя — вот это я сам! Я имею в виду бас. Контрабас. Все остальное на другом полюсе. И вообще полюсом оно делается лишь благодаря басам. К примеру, сопрано. Позволю себе обратиться к опере. Сопрано в качестве — как бы это получше выразить… знаете, у нас сейчас в опере молоденькая певица, меццо-сопрано, — на своем веку я много наслушался голосов, но это действительно трогательно. Я чувствую, сколь глубоко волнует меня эта женщина. Собственно, даже девушка, двадцать с небольшим. Мне самому тридцать пять. В августе будет тридцать шесть. День рождения, как всегда, приходится на каникулы оркестра. Восхитительная женщина. Она буквально окрыляет… но это в скобках.

 Итак, сопрано — позволю себе этот пример — как нечто наиболее противоположное контрабасу, в человеческом и инструментально-акустическом плане, является, пожалуй… это сопрано… или меццо-сопрано, если угодно… является тем самым противоположным полюсом, с которого… или, точнее, к которому… или так, в единении с которым контрабас… совершенно неодолимо рождает — в некотором роде — ту самую извечную музыкальную искру, от полюса к полюсу, от баса к сопрано — или даже к меццо-сопрано, ввысь — подобно аллегорическому жаворонку… божественно, надо всеми, в космических высях, уже касаясь вечности, вселенной, пронизанная бесконечным эротическим желанием, и одновременно… и одновременно словно пронзенная силовым полем, исходящим от близкого к почве, к земле контрабаса, архаичная, ибо в контрабасе есть архаика, если вы понимаете, что я имею в виду, возникает музыка… И только так. Ибо этом поле напряжения между здесь и там, между низкими и высокими здесь разыгрывается все, что имеет смысл в музыке, здесь рождается собственно музыкальный смысл и жизнь, да, именно сама жизнь. Итак, скажу я вам, эта певица, — кстати, ее зовут Сара, но это неважно — эта певица когда-нибудь достигнет больших высот. Если я что-то понимаю в музыке, а я кое-что понимаю в ней, она достигнет очень больших высот. И мы способствуем ее успеху, мы, музыканты оркестра, и в первую очередь играющие на басах, а значит, я. Это уже само по себе наполняет удовлетворением. Прекрасно. А теперь позволю себе повторить: контрабас является важнейшим оркестровым инструментом в силу своих фундаментальных басов. Короче, контрабас — это смычковый инструмент, способный воспроизводить наиболее низкие ноты. Он опускается до ми контроктавы. Попробую вам это сейчас воспроизвести. Секунду…

 Он выпивает еще пива, встает, подходит к инструменту, берет в руки смычок.

 …вообще-то в моем контрабасе самое лучшее — это смычок. Работы Пфрецшнера. Сегодня он стоит все две с половиной тысячи. А купил я его за триста пятьдесят. С ума сойти, как подскочили в последнее время цены. Ну да ладно. А теперь слушайте внимательно!..

 Он берет самую низкую ноту.

 …Слышите? Это ми контроктавы. Ровно сорок одна и две десятых герца, если инструмент настроен правильно. Есть басовые, опускающиеся еще ниже. До до контроктавы или даже до си субконтроктавы. Это будет уже частота тридцать и девять десятых герца. Но для этого нужно пять струн. У моего контрабаса четыре. Пять струн он не выдержал бы, его разнесло бы в щепы. В оркестре у нас есть несколько с пятью, это необходимо, к примеру, для исполнения Вагнера. Звучит это не совсем, ведь тридцать и девять десятых герца — звук скорее воображаемый, можете представить, уж если это…

 Он вновь воспроизводит ми.

 …не звук, а скорее скрежет, нечто, как бы это объяснить, нечто вымученное, вынужденное, что скорее вызывает головную боль, но не звучит. Так что мне хватает моего диапазона. Что же касается верхних октав, то теоретически границ здесь нет, только практически. К примеру, я могу, если гриф использовать на полную катушку, взять до третьей октавы…

 Он воспроизводит звук.

 …вот так, до третьей октавы, трижды подчеркнутое до . И тут вы скажете «это предел», потому что длина струны ограничена грифом и длиннее она быть не может. Но подумайте хорошенько! Вот сейчас…

 Он играет флажолет.

 …а сейчас?..

 Берет еще выше.

 …сейчас?..

 Еще выше.

 …Флажолет. Так называется способ. Положить пальцы на гриф и извлечь самые высокие тона. В чем физический смысл явления, я объяснить сейчас не смогу, это уведет далеко в сторону, в конце концов вы сами можете справиться в словаре. Во всяком случае теоретически я способен взять любую верхнюю ноту, даже ту, что уже не различает ухо. Минутку...

 Он берет неразличимую для слуха верхнюю ноту.

 …Слышите? Нет, этого вы уже не можете слышать. Так посмотрите! Вот таковы возможности инструмента, теоретические, с точки зрения теории физики, так сказать. Их просто не реализуют в музыкальной практике. И с духовыми дело обстоит точно так же. Как, впрочем, и с самими людьми — позволю себе образное сравнение. Я знаю людей, в душе которых вселенная, она неизмерима, бесконечна. Но до нее никому дела нет, хоть убейте. Однако это в скобках.

 Четыре струны. МИ — ЛЯ — РЕ — СОЛЬ…

 Он трогает их пиццикато.

 Все из хромированной стали. А в прежние времена бычья кожа. На соль , вот здесь, вверху, играешь обычно соло, если ты на это, конечно, способен. Стоит почти состояние, одна-единственная струна. А полный комплект струн стоит нынче около ста шестидесяти марок. Когда я только начинал, он стоил сорок. Безумные цены, безумные. Ну да ладно. Итак, четыре струны, кварта МИ — ЛЯ — РЕ — СОЛЬ, у пятиструнного еще ДО или СИ. В наши дни это одинаково везде, от Чикагского симфонического оркестра до оркестра Московской филармонии. Но прежде бои велись жаркие. Разная настройка, разное количество струн, разная их длина — никакой другой инструмент не имел столько разновидностей, сколько контрабас — вы не против, если по ходу дела я выпью немного пива, организму моему чудовищно не хватает жидкости. В семнадцатом и восемнадцатом веках у нас царил полный хаос: басовая виола да гамба, большая контрабасовая виола, контрабас с разными ладами, субтраконтрабас без ладов, терцовая, квартовая, квинтовая настройки, трех-, четырех, шести-, восьмиструнные с резонансными отверстиями в виде латинского f или латинского c — с ума можно было сойти. Даже в девятнадцатом веке во Франции и Англии имел еще хождение трехструнный бас с квинтовой настройкой, в Испании и Италии — трехструнный с квартовой настройкой, в Германии и Австрии — четырехструнный с квартовой настройкой. Наш инструмент — четырехструнный с квартовой настройкой — тогда победил, но это просто потому, что у нас в то время были лучшие композиторы. А вообще трехструнный бас звучит лучше. Не так резко, более мелодично и просто приятнее на слух. Но зато у нас были Гайдн, Моцарт, сыновья Баха. А позже Бетховен и романтики. Им было плевать, как звучит контрабас. Для них он был всего лишь фон, грубая звуковая основа, на которой можно было выстраивать собственные симфонии — практически величайшее, что создано в музыке на сегодняшний день. И все это богатство поистине покоится на плечах четырехструнного контрабаса, с тысяча семьсот пятидесятого года и до двадцатого века, вся оркестровая музыка двух столетий. И эта музыка решила судьбу трехструнного контрабаса.

 Понятно, тот не уступил пространство без боя, можете мне поверить. В Париже, в консерватории и в опере, играли на трех струнах до восемьсот тридцать второго года. В этом году умер Гёте, как известно. А затем Керубини положил этому конец. Луиджи Керубини. Пусть итальянец, но как музыкант — стопроцентный европеец. Жадно набросился на Глюка, Гайдна, Моцарта. Он был тогда музыкальным директором в Парижской опере. И действовать начал решительно. Можете себе представить, что тогда началось. Местные контрабасисты разразились возмущенными криками — еще бы, какой-то помешанный на немцах итальянец отнимает у них любимые три струны. Французы вообще легко приходят в возмущение. Если где-то возникает революционный настрой, француз уж тут как тут. Так было в восемнадцатом веке, и в девятнадцатом, и в двадцатом, вплоть до наших дней. Я был в первых числах мая в Париже, там бастовали уборщики мусора и работники метро, по три раза на дню отключали они ток и выходили на демонстрацию, пятнадцать тысяч французов. Вы не представляете, как потом выглядели улицы. Ни одной лавчонки, которую бы они пощадили, разбитые витрины, автомобили с нацарапанными надписями, плакаты, листовки, груды мусора, оставленные прямо на тротуарах, — все это, скажу я вам, устрашает. Ну да ладно. Тогда во всяком случае, в восемьсот тридцать втором, им это не помогло. Трехструнный контрабас исчез, и навсегда. Да и не дело это, такое разнообразие. Хотя в общем-то жаль, звук у него и в самом деле был лучше, чем у этого вот…

 Трогает струны своего контрабаса .

 …Диапазон, конечно, уже. Но по звучанию лучше…

 Он пьет.

 …Оглянитесь кругом — не так уж редко случаются подобные вещи. То, что в самом деле лучше, умирает, ибо вступает в противоречие со временем. А время сметает все. В нашем случае его волю выразили классики, это они беспощадно уничтожили все, что противостояло их воле. Неосознанно. Я не стал бы утверждать противоположное. Наши классики были сами по себе вполне порядочными людьми. Шуберт букашки не смог бы обидеть, а Моцарт, хотя и бывал порой резковат, был, с другой стороны, весьма тонко чувствующим человеком, не способным ни на какое насилие. Как и Бетховен, кстати. Несмотря на приступы необузданной ярости. Уж сколько, к примеру, роялей разнес он в щепы. Но ни разу не поднял руки на контрабас, надо отдать ему должное. Впрочем, он никогда и не играл на контрабасе. Единственным крупным композитором, освоившим контрабас, был Брамс… или, точнее, его отец. Бетховен вообще не играл на струнных, исключительно на фортепьяно, сегодня об этом почему-то забыли. В противоположность Моцарту, который на скрипке играл почти так же хорошо, как на рояле. Насколько я знаю, Моцарт вообще был единственным из больших композиторов, кто мог исполнять свои собственные концерты как для фортепиано, так и для скрипки. С ним рядом можно было бы поставить разве что Шуберта, на худой конец. На худой конец! Он просто не писал скрипичных концертов. И не был в этом деле виртуозом. Да, виртуозом Шуберт уж точно не был. Ни в человеческом, ни в сугубо техническом плане. Вы можете себе представить Шуберта виртуозом? Я — нет. У него был довольно приятный голос, но на солиста он не тянул, разве что в хоре. Одно время Шуберт каждую неделю пел в вокальном квартете, кстати сказать, вместе с Нестроем. Этого вы наверняка не знали. Густой баритон у Нестроя, а у Шуберта… впрочем, это к делу не относится. Точнее, к той проблеме, которую я сейчас рассматриваю. Если вас заинтересует регистр шубертовского голоса, вы, я полагаю, без труда отыщете это в любой биографии. И не нужно вам все это рассказывать. В конце концов, я не музыкальное справочное бюро.

 Контрабас — единственный инструмент, который слышишь тем лучше, чем дальше от него находишься, и это порождает проблемы. Взгляните, у себя дома, я выложил все акустическими плитками — стены, пол, потолок. Дверь обита изнутри и снаружи. Окна с двойными специальными стеклами, рамы тоже гасят звук. Обошлось в целое состояние. Зато звук гасится примерно на девяносто пять процентов. Вы слышите шум города? А ведь я живу в самом центре. Не верите? Минутку...

 Он подходит к окну и распахивает его. Адский шум автомобилей, находящейся поблизости стройки, отбойных молотков, работающего мусоросборника и тому подобного врывается в комнату .

 ...Слышите?!

 Теперь ему приходится кричать.

 …Слышите? По уровню шума сравнимо разве что с «De Deum» Берлиоза. Чудовищно. Напротив сносят старый отель, а прямо на перекрестке уже два года строят метро, поэтому поток автомобилей проходит теперь вплотную к дому. К тому же сегодня среда, в этот день приезжают мусорщики, вот эти ритмичные удары, слышите? Этот грохот, с каким они швыряют ящики, рев мотора, примерносто два децибела. Точно. Я один раз измерил. Думаю, с вас достаточно. Теперь снова можно закрыть…

 Он закрывает окно. Тишина. Нормальным голосом он продолжает.

 …Вот так. Теперь вы молчите. Как вам нравится моя звукоизоляция? Остается лишь удивляться, как люди жили раньше. Ведь не стоит думать, будто прежде шума было меньше. Вагнер пишет, что во всем Париже не сумел отыскать подходящей квартиры, ибо буквально на каждой улице работал жестянщик, а в Париже уже тогда, насколько мне известно, было больше миллиона жителей. Итак, жестянщик — не знаю, слышал ли кто-нибудь из вас этот шум, наверняка самый адский из шумов, что только может обрушиться на музыканта. Человек, постоянно бьющий молотком по куску жести! А ведь люди тогда работали от зари до зари. Делали вид, по крайней мере. Добавьте сюда грохот карет по бульварной мостовой, крики рыночных торговцев да еще вечные драки и революции, совершавшиеся во Франции народом, простым народом, грязными люмпенами с улицы, как известно. К тому же в Париже в конце девятнадцатого века уже рыли метро, и не следует думать, будто прежде эти работы велись тише, чем теперь. А вообще-то к Вагнеру я отношусь достаточно скептически, но это в скобках.

 Так, а теперь будьте внимательны! Сейчас мы проведем эксперимент. Мой контрабас — абсолютно нормальный инструмент. Сделан в тысяча девятьсот десятом году приблизительно, скорее всего, в Южном Тироле, высота корпуса метр двенадцать, вместе с грифом метр девяносто два, длина струны метр двенадцать сантиметров. Не самый выдающийся инструмент, скажем, чуть выше среднего, сегодня я мог бы получить за него тысяч восемь с половиной. А покупал за три двести. Безумие с ценами. Ну да ладно, сейчас я сыграю одну ноту, любую, скажем, низкое фа …

 Он тихо трогает струну.

 …так. Это было пианиссимо. А сейчас я сыграю пиано…

 Он играет чуть громче.

 …Не обращайте внимания на шорох смычка. Так и должно быть. Чистый тон, простое колебание струны без этого сопутствующего шороха не существует, даже у Иегуди Менухина. Вот так. А теперь внимание, сейчас я сыграю где-то между меццо-форте и форте. И как я уже сказал, при полной звуковой изоляции помещения…

 Он играет еще чуть громче.

 …Так. А теперь придется чуть-чуть подождать… Еще минутку… сейчас…

 Слышны удары в потолок.

 Вот! Слышите? Это фрау Нимейер с верхнего этажа. Как только до нее доносится хоть какой-то звук, она начинает колотить в пол, тогда я знаю, что перешел от меццо-форте к форте! А в остальном очень милая женщина. При этом вблизи вовсе не кажется, что звук был таким уж громким, скорее умеренным. А если я, к примеру, заиграю фортиссимо… Минутку…

 Теперь он играет так громко, как только возможно, пытаясь при этом перекричать инструмент.

 …не такой уж громкий звук, скажете вы, но теперь он доходит до самого верхнего этажа, выше фрау Нимейер, и вниз, до комнатки привратника, и даже до соседнего дома, они позвонят чуть позже…

 Вот это и есть то, что я называю проникающей способностью инструмента. Ее определяют наиболее низкие частоты. Возьмем флейту или трубу, они звучат громче — так, по крайней мере, кажется. Но это неверно. Никакой проникающей способности. Никакой дальнобойности, если можно так выразиться. Никакой плоти, как говорят американцы. А у меня есть плоть, по крайней мере у инструмента моего есть плоть. И это единственное, что мне в нем нравится. Ведь ничего другого в нем нет. Без этого он просто катастрофа.

 Он ставит пластинку с увертюрой к «Валькирии».

 Увертюра к «Валькирии». К тебе словно подкрадывается огромная акула. Контрабас и виолончель в унисон. Из нот, что стоят в партитуре, мы играем, дай Бог, пятьдесят процентов. Вот здесь…

 Он воспроизводит мелодию басов.

 …это соскальзывание вверх, в действительности здесь ведь квинтоли и секстоли. Шесть отдельных звуков! При этом безумном темпе! Абсолютно невозможно сыграть. Все наполовину стирается. Понимал ли это Вагнер, неизвестно. Скорее всего, нет. В любом случае на это ему было плевать. Он вообще презирал оркестр. Отсюда и убежище в Байрейте, якобы по причине лучшего звучания. А в действительности из презрения к оркестру. Главным для него были шумовые эффекты, ведь это музыка для театра, вы понимаете, звуковая кулиса, цельное произведение искусства и так далее. Отдельный звук не играет больше никакой роли. То же самое, кстати, в Шестой Бетховена, или в последнем акте «Риголетто» — если должна начаться гроза, они вписывают в партитуру бесконечные значки, которые не способен воспроизвести ни один бас в мире. Ни один. Считается вообще, что мы многое можем вынести. А мы ведь и так вынуждены напрягаться больше других. После каждого концерта я весь в поту, приходится всякий раз менять рубашку. За оперу я теряю в среднем два литра жидкости; за каждый симфонический концерт — в пределах литра. Я знаю коллег, которые бегают по лесу и упражняются с гантелями. Лично я — нет. Но однажды во время концерта меня скрутит так, что я уже не распрямлюсь. Потому что играть на контрабасе — тяжелейший физический труд; когда-нибудь это вообще перестанет иметь отношение к музыке. Поэтому ни один ребенок никогда не сможет играть на контрабасе. Я сам начал в семнадцать. Теперь мне тридцать пять. Это не был мой добровольный выбор. Скорее как беременность у невинной девушки — чисто случайно. Через продольную флейту, скрипку, тромбон, диксиленд. Но это было давно, и теперь я скорее отвергаю джаз. Впрочем, я не знаю ни одного коллеги, который добровольно выбрал бы контрабас. И это каким-то образом кое-что объясняет. Инструмент, прямо скажем, не очень удобен в обращении. Контрабас скорее, как бы это получше выразить, вечное неудобство, препятствие, а не инструмент. Вы не можете его нести, приходится его за собой тащить, и если он падает, то, естественно, приходит в негодность. В автомобиль он влезает лишь при условии, что вы опустите спинку правого переднего сиденья. В этом случае автомобиль практически полон. В квартире вам то и дело приходится от него увертываться. Он стоит так… так по-дурацки — ну вы знаете, вовсе не как рояль. Потому что рояль — это мебель. Вы можете его закрыть и оставить... но только не контрабас. Он вечно торчит на виду, как… У меня когда-то был дядя, он постоянно болел и постоянно жаловался, что никто о нем не заботится. Вот таков контрабас. Если у вас гости, он непременно выдвигается на передний план. Все и говорят исключительно о нем. Если вы хотите остаться с женщиной вдвоем, он будет стоять и наблюдать происходящее. И даже когда начнется интимное, он будет наблюдать за вами. У вас постоянно чувство, будто он насмехается над вами, его присутствие делает любовный акт смешным. Это ощущение, естественно, передается партнерше, и тогда — сами знаете — физическая любовь близка к смеху, но они плохо сочетаются друг с другом. И недостойно! Это поистине нечто непристойное. Прошу прощения…

 Останавливает пластинку и пьет.

 …Знаю. Это не относится к делу. В принципе вас это и не касается. Возможно, этот разговор лишь тяготит вас. Но ведь и у вас будут когда-нибудь проблемы такого рода. Я не должен волноваться. Но хочу хотя бы раз высказаться вполне определенно, чтоб у вас не создалось впечатления, будто для музыкантов Государственного оркестра не существует подобных проблем. Ибо вот уже два года я не имел дела с женщиной, и виноват в этом он! Последний раз это было в семьдесят восьмом, тогда я запер его в ванной, но это не помогло, дух его витал над нами словно задающая паузы фермата…

 Если у меня еще хотя бы раз будет близкая женщина — это, правда, маловероятно, мне ведь уже тридцать пять; впрочем, многие выглядят в этом возрасте хуже, чем я, к тому же я, как ни крути, на государственой службе, и ведь я могу еще просто влюбиться!

 Впрочем… я уже влюбился. Или втрескался, как у нас говорят, я и сам не знаю. И она тоже не знает. Это та самая… я ведь уже упоминал ее… из оперной труппы, молоденькая певица, ее зовут Сара… Это, конечно, абсолютно исключено, но вдруг… вдруг однажды это все-таки случится, когда-нибудь, тогда я непременно настою, чтобы мы пошли к ней. Или в отель. Или отправились бы куда-нибудь на природу, если, конечно, не будет дождя…

 Если он напрочь чего-то и не выносит, так это дождя, при дожде он разбухает, дождь словно пропитывает его, а этого он не выносит вовсе. Как, впрочем, и мороза. От мороза он усыхает, теряет форму. Тогда приходится по меньшей мере часа два выдерживать его перед игрой в тепле. Раньше, когда я был еще в Камерном оркестре, мы каждый второй день давали концерты в провинции, в каких-то старинных замках или церквях, на зимних музыкальных фестивалях — вы представить себе не можете, каких только не бывает концертов. И каждый раз я должен был срываться несколькими часами раньше, чем другие, один в своем «фольксвагене», чтобы дать контрабасу акклиматизироваться, в каких-то жутких гостиницах, в ризнице возле электрокамина; я обращался с ним как с тяжелобольным. Это, конечно, объединяет. И даже порождает любовь, должен вам сказать. Однажды в декабре семьдесят четвертого, между Этталем и Оберау мы попали в снежную бурю. Машина застряла, два часа мы ждали тягача из дорожной службы. Я отдал ему свое пальто. Я согревал его собственным телом. На концерте он был в нужном температурном режиме, а во мне поселилась чудовищная ангина. Вы позволите, я выпью.

 Нет, контрабасистами действительно не рождаются. Дорога к этому инструменту ведет окольными путями сквозь случайности и разочарования. Могу сказать, что у нас в Государственном оркестре среди восьми контрабасистов нет ни одного, к кому судьба оказалась бы благосклонна, и следы нанесенных ею ударов у многих на лице. Моя судьба, например, типична для контрабасиста: авторитарный отец, государственный чиновник, абсолютно немузыкален; слабая, болезненная мать, флейта, музыкальная одержимость; как ребенок, я обожествляю мать; мать любит отца; отец любит мою младшую сестру; меня ребенком не любит никто — позвольте уж мне быть здесь субъективным. Из ненависти к отцу я отказываюсь от чиновничьей карьеры, решаю стать музыкантом; матери я мщу, выбирая самый большой, самый неудобный инструмент, не предназначенный для сольных выступлений, а чтоб уж их обоих разочаровать смертельно и одновременно дать отцу пинка, укоряющего переход в лучший мир, я становлюсь-таки государственным чиновником: контрабасистом Государственного оркестра, третий пульт. И как таковой я ежедневно в образе контрабаса, самого крупного среди «женских» музыкальных инструментов — я имею в виду, естественно, формы, — словно заключаю в объятия собственную мою матушку, и этот символический инцестный половой акт неизбежно является всякий раз нравственной катастрофой, и эта нравственная катастрофа словно отпечатывается у каждого контрабасиста на лице. Достаточно психоаналитической трактовки. Впрочем, данные знания вряд ли будут вам так уж полезны, поскольку… психоанализу приходит конец, и он сам это ощущает. Поскольку, во-первых, психоанализ ставит гораздо больше проблем, чем сам способен их разрешить, и похож на — позволю себе образное сравнение — гидру,самой себе отрубающую голову, это вечное, принципиально неразрешимое противоречие психоанализа, от которого он сам задыхается, а во-вторых, психоанализ сегодня стал массовым достоянием. Сегодня в нем разбирается каждый. В оркестре, скажем, из ста двадцати шести музыкантов больше половины — психоаналитики. Можете себе представить — то, что сто лет назад было бы, возможно, научной сенсацией или по крайней мере могло бы ею быть, сегодня является общим местом и никого уже не волнует. Вас удивляет, что сегодня десять процентов людей пребывают постоянно в депрессии? В самом деле удивляет? Меня это не удивляет вовсе. Убедитесь сами. Для этого, кстати, не нужно никакого психоанализа. Гораздо важнее было бы, — уж если мы заговорили на эту тему — иметь психоанализ лет сто-сто пятьдесят назад. В таком случае, к примеру, мы были бы избавлены от кое-каких произведений Вагнера. Он ведь был чудовищным невротиком. И такое произведение, как «Тристан», например, величайшее из созданного им, как могло появиться оно на свет? А ведь исключительно по одной причине: у него была интрижка с женой собственного друга, долгие годы поддерживавшего его материально. Долгие-долгие годы. И этот обман, это, как бы помягче выразиться, явно недостойное поведение, подтачивало и разрушало его самого, так что он был вынужден создать из этого величайшую якобы любовную трагедию всех времен. Тотальное вытеснение с помощью тотальной сублимации. «Возвышенная страсть» и так далее, ну вы все это знаете. Ведь нарушение супружеской верности было в те времена все-таки чрезвычайным обстоятельством. И теперь представьте себе: Вагнер отправился со всем этим к психоаналитику! Да ясно как божий день: «Тристана» просто бы не было. Понятно, что при таком раскладе смягченного, вытесненного невроза не хватило бы. Кстати, он еще и свою жену бил, наш Вагнер. Первую, разумеется. Вторую — нет. Наверняка нет. Но первую он бил. И вообще не очень приятный человек. Мог быть дружелюбным до омерзения, фантастически обаятельным. Но неприятным. Думаю, он и сам себя терпеть не мог. К тому же эта вечная сыпь на лице от… Отвратительно. Ну что ж. Женщины, однако, его любили, и не одна. Уж очень он их притягивал, этот человек. Уму непостижимо…

 Какое-то время он размышляет.

 …Ведь, собственно говоря, женщина в музыке играет второстепенную роль. В творческом смысле, я имею в виду, в создании музыки. Тут у нее действительно второстепенная роль. Или вы знаете хотя бы одну женщину-композитора? Одну-единственную? Вот видите! А вы никогда не размышляли о причинах? Подумайте на досуге. О женском начале в музыке, на худой конец, для примера. Вот, скажем, контрабас, это ведь женский инструмент, но смертельно серьезный. Как и сама смерть — позволю себе ассоциативно—эмоциональный ряд — должна быть непременно женского рода, по причине всеобъемлющей своей жестокости или — если угодно — непреходящей символики лона, земли, как дополнение и развитие, с иной стороны, принципа жизни, плодородия, материнской почвы и так далее. Вы скажете, я не прав? И в этой функции — мы вновь переходим на музыкальный язык — контрабас, пусть даже как символ смерти, побеждает ничто, пустоту, грозящую поглотить и музыку, и жизнь одновременно. Мы, контрабасисты, являемся в этом смысле, подобно мифическому Церберу, стражами катакомб небытия, Сизифом, вкатывающим на своих плечах в гору смысл музыки вообще — вы только представьте себе зрительно этот образ! — всеми презираемые, оплеванные, с исклеванной печенью — впрочем, нет, это уже другой персонаж... Прометей — но это так, к слову. Прошлым летом мы вместе с Государственной оперой были в Оранже, Южная Франция, на музыкальном фестивале. Специальное исполнение «Зигфрида», вы только представьте себе: амфитеатр Оранжа, ему примерно две тысячи лет, античная классика, наиболее цивилизованная эпоха человечества, и вот перед глазами цезаря Августа неистовствуют древние германские боги, фыркает от ярости дракон, мечется, изрыгая проклятия, по сцене Зигфрид, грубый, отяжелевший бош, как говорят французы… Тысячу двести марок на человека получили мы за исполнение, но мне так стыдно было за весь этот цирк, что я сыграл в лучшем случае пятую часть того, что было в партитуре. А потом — знаете, что все мы сделали потом? Мы, музыканты оркестра? Мы напились,как последняя шваль, и буянили до трех ночи, истинные «боши», пришлось даже вызвать полицию, и это не подняло настроения. К сожалению, оперная труппа напивалась тогда где-то в другом месте, они никогда не сидят вместе с музыкантами. Сара — вы знаете, та самая молоденькая певица — была вместе со своими. Она спела «Пташку лесную». К тому же певцы жили в другом отеле. Иначе, быть может, мы уже тогда встретились бы...

 У одного моего знакомого был однажды роман с певицей, он продолжался целых полтора года, но тот играет на виолончели. А виолончель совсем не то, что контрабас. Она не так властно встает между двумя, что любят друг друга. Или хотели бы любить. К тому же виолончель очень часто солирует — позволю себе затронуть момент престижа, — Концерт Чайковского для фортепиано с оркестром, Четвертая симфония Шумана, «Дон Карлос» и так далее. И несмотря на это, скажу я вам, знакомого моего абсолютно измучила его певица. Ему пришлось научиться играть на фортепиано, чтоб аккомпанировать ей. Она этого просто потребовала, и исключительно от большой любви — вскоре он стал попросту репетировать с нею вместе, с женщиной, которую любил. А аккомпаниатор, кстати, он был плохой. Когда они выступали вместе, она на несколько порядков была выше его. Она просто уничтожала его, и это была оборотная сторона любви. А ведь что касается виолончели, он был куда более значительным виртуозом, чем она со своим меццо-сопрано, намного значительнее, сравнения быть не может. Но ему непременно нужно было аккомпанировать ей, ведь он обязательно хотел выступать с нею вместе. Для виолончели и сопрано не так уж много написано. Очень даже мало. Почти так же мало, как для сопрано и контрабаса…

 Знаете, я часто ощущаю одиночество. Сижу, как правило, дома один, если нет концерта, слушаю пластинки, иногда упражняюсь, но радости мне это не доставляет, вечно одно и то же. Сегодня вечером у нас фестивальная премьера — «Золото Рейна» с Карло Мария Гвилини, заезжей дирижерской знаменитостью, и премьер-министром в первом ряду; утонченнейшее наслаждение из самых утонченных, билеты до трехсот пятидесяти марок, чистое безумие. Впрочем, мне наплевать. Я и репетировать дома не стал. В «Золоте Рейна» нас восемь, все равно, что играет каждый в отдельности. Если ведущий играет хоть как-нибудь сносно, остальные подтягиваются… Сара тоже занята в спектакле. Она поет Веллгунду. Это в самом начале. Хорошая партия для нее, на ней она может вырваться. Ужасно, когда приходится вырываться на Вагнере. Но тут уж выбирать не приходится. А то получится ни там, ни там. Обычно у нас с десяти до часу репетиция, а вечером с семи до десяти спектакли. Остальное время я сижу дома, вот в этой своей звуконепроницаемой комнате. Выпиваю несколько бутылок пива, чтоб восстановить общий баланс жидкости. И иногда я сажаю его в плетеное кресло напротив, ну то есть прислоняю к нему, смычок кладу рядом, а сам усаживаюсь сюда, в это вот кресло. И смотрю на него в упор. И думаю: какой чудовищный инструмент! Прошу вас, внимательно взгляните на него! Просто взгляните. Он похож на расплывшуюся старую женщину. Бедра слишком низкие, талия просто безобразна, слишком высокая и тоже оплывшая; а тут еще эти узкие, покатые, рахитичные плечи — свихнуться от всего этого можно. А все потому, что в плане исторического развития контрабас является гермафродитом. Внизу большая скрипка, вверху виола да гамба. Контрабас — самый безобразный, самый неуклюжий, самый неэлегантный музыкальный инструмент, который когда-либо был изобретен. Чудовище лесное, а не инструмент. Временами с наслаждением разнес бы его в щепы. Распилил на куски. Порубил топором. В щепы, а потом еще раскрошил бы их в труху, в пыль и просеял бы через какое-нибудь деревоперерабатывающее устройство. Нет, если по совести, не могу утверждать, что люблю его. К тому же он удивительно неудобен для игры. Для трех полутонов необходима полная растяжка ладони. Для трех полутонов! Ну, например…

 Он играет.

 …А если когда-нибудь я играю на одной струне снизу вверх…

 Он показывает.

 …тогда приходится одиннадцать раз изменять позу. Настоящая силовая борьба. На каждую струну давить приходится изо всех сил, взгляните на мои пальцы. Вот! Мозоли на кончиках пальцев, глядите, и борозды, совсем отвердевшие. Этими пальцами я уже ничего не ощущаю. Недавно у меня был ожог на пальце, но я ничего не почувствовал, заметил лишь, когда завоняло паленой кожей. Самоистязание. Ни у одного кузнеца нет таких пальцев. И при этом руки у меня достаточно нежные. Вовсе не для такого инструмента. По натуре я скорее тромбонист. Поначалу мне не хватало силы в правой руке, силы, необходимой для смычка, а иначе из этого ящика не извлечешь ни звука, не говоря уже о звуке прекрасном. Впрочем, прекрасного звука вы не извлечете вовсе, ибо прекрасных звуков в нем нет. Это… это ведь не звуки, это… не хотелось бы сейчас впадать в банальность, но я могу вам сказать, что это такое... это самое некрасивое, что может быть в области звука! Никто не может играть на контрабасе прекрасно в истинном значении этого слова. Никто. Даже величайшие солисты, и это связано с физическими законами, а не с их мастерством, ибо у контрабаса нет обертонов, нет, и все, вот почему он звучит ужасно всегда, в любой ситуации, — поэтому соло на котрабасе величайшая глупость, и пусть даже за последние сто пятьдесят лет техника становилась все отточеннее, и существуют концерты, написанные специально для контрабаса, и сольные сонаты, и сюиты, и пусть даже в ближайшее время появится какой-нибудь чудодей и сыграет баховскую не могут, это связано с физикой, а не с умением, потому что контрабас не имеет этих обертонов, он их просто не имеет, и поэтому звучит он всегда ужасно, всегда, и поэтому сольная игра на контрабасе — это величайшая глупость, и даже если техника за сто пятьдесят лет становилась все более совершенной, если существуют концерты для контрабаса, и сольные сонаты, и сюиты, и если в конце концов может быть когда-нибудь появится кудесник и сыграет баховскую «Чакону» на контрабасе, или каприччио Паганини — это будет все равно ужасно, поскольку у контрабаса был, есть и будет ужасный звук. Так, а теперь я сыграю вам очень стандартное произведение, лучшее из того, что написано для контрабаса, в каком-то смысле коронный концерт для контрабаса, созданный Карлом Диттерсом фон Диттерсдорфом, слушайте внимательно…

 Он ставит пластинку фон Диттерсдорфа, первая часть Концерта ми мажор для контрабаса.

 …Так. Пожалуй, хватит. Диттерсдорф, Концерт ми-мажор для контрабаса с оркестром. Вообще-то его звали Диттерс. Карл Диттерс. Жил с тысяча семьсот тридцать девятого по семьсот девяносто девятый годы. Был еще и лесничим. А теперь скажите мне честно, это звучало красиво? Может, хотите послушать еще? Не ради мелодии, а просто ради звучания? Как вам каденция? Хотите услышать еще раз? Кого угодно насмешит такая каденция! А от всего в целом разрыдаешься! При этом исполнение замечательного солиста, не хочу называть имя, он ведь в этом не виноват. И Диттерсдорф тоже не виноват — Бог мой, тогда людям приходилось писать нечто подобное, приказ свыше. И он написал фантастически много, Моцарт просто ничто перед ним, более ста симфоний, тридцать опер, кучу клавирных сонат и прочую мелочь, а еще тридцать пять сольных концертов, в том числе этот для контрабаса. Всего в музыкальной литературе более пятидесяти концертов для контрабаса с оркестром, и все малоизвестных композиторов. Впрочем, может, вы знаете Йоганна Шпергера? Или Доменико Драгонетти? Или Боттезини? Или Зимандля, Кусевицкого или Хотля, или Ван Хала и Отто Гайера, Гофмейстера и Отмара Клозе? Знаете вы одного из них? Это великие контрабасисты, от отчаяния кинувшиеся сочинять музыку. И такие же у них концерты. Ибо порядочный композитор для контрабаса не пишет, для этого у него достаточно вкуса. А если он пишет для контрабаса, то только в шутку. Небольшой менуэт Моцарта (Кёхель 344) — просто умереть со смеху! Или у Сен-Санса в «Карнавале зверей» пятый номер: «Слон», контрабас в сопровождении фортепиано, allegretto pomposa, всего полторы минуты — но насмеешься до смерти! В «Саломее» Рихарда Штрауса пятитактное соло контрабаса, когда Саломея смотрит в колодец: «Как темно там внизу! Ужасно жить в этой черной пещере. Словно в могиле…» Мелодия для контрабаса из пяти звуков. Жуткий эффект. У слушателей волосы встают дыбом. У исполнителя тоже. Просто умираешь от страха!

 Больше бы играть камерной музыки. Это даже приносило бы наслаждение. Но кто возьмет меня с моим контрабасом в квинтет? Смысла не имеет. Если он им понадобится, контрабас, они просто пригласят исполнителя на время. И пригласят не меня. В Германии есть два, три контрабасиста, которые играют все. Один из них имеет собственное концертное агентство, другой играет в оркестре «Берлинер филармоникер», третий профессор в Вене. С такими нашему брату не тягаться. И при этом ведь был такой прекрасный квинтет Дворжака. Или Яначека. А у Бетховена октет. Или даже Шуберт, квинтет «Форель». Знаете, это была бы вершина — вполне для нынешней музыкальной карьеры. Мечта для любого контрабасиста, Шуберт… Но это все недостижимо, далеко... Я ведь всего-навсего оркестрант, и играю только тутти. Это значит, мое место за третьим пультом. За первым сидит наш солист, рядом тот, кто его замещает; за вторым пультом ведущий и заместитель ведущего, а позади туттисты. Тут уж качество играет несущественную роль, это просто штатные должности. Потому что оркестр — и вы должны это себе представить — является и действительно должен быть иерархичной структурой, своего рода слепком человеческого общества. Не какого-то определенного человеческого общества, а человеческого общества вообще.

 Надо всеми царит главный дирижер, потом идет первая скрипка, затем первая вторая скрипка, затем вторая первая скрипка, потом остальные первые и вторые скрипки, альты, виолончели, флейты, гобои, кларнеты, фаготы, медные духовые и совсем в самом конце контрабас. За нами следуют разве что литавры, и то чисто теоретически, так как они всегда в единственном числе, и исполнитель сидит на возвышении, так что каждый может видеть его. К тому же у них большой объем звука. Когда вступают литавры, это слышно в самом последнем ряду, и любой тут же скажет, ага, литавры. Про меня никто не скажет, ага, контрабас, ибо я теряюсь в массе. Поэтому практически литавры стоят выше контрабаса. Хотя, строго говоря, литавры со своими четырьмя тонами вообще не музыкальный инструмент. Зато есть соло для литавр, к примеру в Пятом фортепианном концерте Бетховена, в конце последней части. Тут все, кто не смотрит на пианиста, устремляют взгляд на литавры, а это в большом зале добрых тысяча двести — тысяча пятьсот человек. Так много людей не удостаивают меня своим взглядом в течение сезона.

 Не подумайте только, что я завидую. Зависть мне чужда, ибо я знаю и сам, чего стою. Но у меня врожденное чувство справедливости, а многое в музыке абсолютно несправедливо. Солиста осыпают аплодисментами, зритель сегодня воспринял бы как наказание, лиши его права аплодировать; овации адресуются дирижеру: дирижер по меньшей мере дважды жмет руку капельмейстеру; иногда весь оркестр поднимается с мест…

 Но контрабасист даже встать как следует не в состоянии. Как контрабасист вы в любом смысле последнее дерьмо — простите мне резкое выражение!

 Вот почему я утверждаю, что оркестр — копия человеческого общества. И там, и там тех, кто и так вынужден выполнять грязную работу, презирают к тому же за это другие. Он даже хуже, чем человеческое общество, оркестр, поскольку в обществе я бы имел — позволю себе чуть помечтать — надежду, что когда-нибудь поднимусь по иерархической лестнице вверх и однажды с вершины пирамиды взгляну на тех, кто пресмыкается внизу… Надежда, должен сказать, была бы…

 Тише.

 …Но в оркестре надежды не существует. Тут правит жесткая иерархия мастерства, страшная иерархия раз и навсегда принятого решения, ужасающая иерархия таланта, неопровержимая, природой установленная, чисто физическая иерархия колебаний и тонов, никогда не играйте в оркестре...

 Горько смеется.

 Разумеется, бывали и перевороты, так называемые. Последний был примерно сто пятьдесят лет назад, он затронул расположение мест. Вебер тогда усадил медные духовые за смычковыми, это была подлинная революция. Для контрабаса ничего не изменилось, мы так и сидим позади всех, как прежде, так и теперь. С окончанием эпохи генерал-баса, начиная примерно с семьсот пятидесятого года, мы всегда сидим позади. И так это и останется. Я не жалуюсь. Я реалист и умею подчиниться обстоятельствам. Умею им подчиняться. Видит Бог, этому я научился!..

 Он вздыхает, пьет, набирается сил.

 …И я даже за это! Как оркестрант, я достаточно консервативен, для меня важны такие ценности, как порядок, дисциплина, иерархия, авторитаризм и необходимость фюрера. Прошу вас, не поймите меня ложно! Мы, немцы, при слове «фюрер» тут же вспоминаем Адольфа Гитлера. При этом Гитлер в лучшем случае был просто поклонником Вагнера, а я отношусь к Вагнеру, как вы уже поняли, довольно прохладно. Вагнера-музыканта — теперь уже с точки зрения ремесла — я оценил бы так: младший ученик крупных мастеров. Его партитуры пестрят ошибками, половину их невозможно сыграть. Он сам, кстати, и не играл ни на одном инструменте, кроме фортепиано, и то плохо.

 Профессиональный музыкант чувствует себя в тысячу раз лучше перед партитурой Мендельсона, не говоря уже о Шуберте. Мендельсон, кстати, был, об этом свидетельствует и фамилия, евреем. А Гитлер в свою очередь не понимал в музыке, кроме разве что Вагнера, практически ничего, он и сам не думал никогда быть музыкантом, больше архитектором, художником, городским планировщиком... На это самокритики у него хватало, несмотря на всю его… необузданность. Музыканты, кстати, не так уж и воспринимали национал-социализм. Пожалуй, в отличие от Фуртвенглера, Рихарда Штрауса и им подобным, я готов привести и более проблематичные случаи, но этим людям многое просто приписывается, ибо нацистами в полном смысле слова они не были никогда. Нацизм и музыка — об этом вы можете прочесть у Фуртвенглера — несовместимы. Никогда.

 Естественно, и в те времена тоже писали музыку. Это понятно! Музыка ведь не прекращается никогда. Наш Карл Бём, к примеру, он ведь был тогда в расцвете лет. Или Караян. Ему аплодировали даже французы в оккупированном Париже; с другой стороны, и заключенные в концлагерях имели свои оркестры, насколько мне известно. Как и наши военнопленные впоследствии в их лагерях. Ибо музыка — это всегда человечность. По ту сторону истории и политики. Нечто человеческое вообще, в принципе, так я бы сказал, один из врожденных, несущих элементов духа в человеческой душе. Музыка пребудет вечно и всюду, на Востоке и Западе, в Южной Африке и Скандинавии, в Бразилии и в Архипелаге ГУЛАГ. Потому что музыка метафизична. Понимаете, мета-физична, а значит, она по ту сторону физического бытия, по ту сторону времени, истории и политики, она вне богатства и бедности, вне жизни и смерти. Музыка — вечна. Гёте сказал: «Музыка стоит так высоко, что разум не в силах приблизиться к ней, она оказывает действие, подчиняющее себе все, и никто не в состоянии точно уяснить его природу».

 К этому я могу лишь присоединиться.

 Последние фразы он произносит очень торжественно, взволнованно, проходит несколько раз no комнате, думает, возвращается.

 Я бы пошел даже дальше Гёте. Я бы сказал, что чем старше я становлюсь, чем глубже проникаю в истинную сущность музыки, тем очевиднее становится мне, что музыка — это великая тайна, мистерия, и чем больше ты о ней знаешь, тем меньше способен дать ей хоть какое-нибудь определение. Гете, при всех высочайших оценках, которых он заслуживает и сегодня — кстати, вполне по праву, — был, строго говоря, немузыкальным человеком. Он был лириком и, прежде всего в этом качестве, если угодно, мастером ритма языковой мелодии. Но это нечто иное, чем музыкант. Иначе чем объяснить его столь гротескные, ошибочные суждения о тех или иных музыкантах? Но в мистическом он разбирался прекрасно. Не знаю, помните ли вы, что Гёте был пантеистом. Наверно, да. А ведь пантеизм весьма тесно связан с музыкой, в каком-то смысле он порождение того мистического мироощущения, что появилось впервые в даосизме и индийской мистике, прошло через все средневековье и Ренессанс, потом дальше, к восемнадцатому веку с его философией «вольных каменщиков». И Моцарт ведь был масоном, вы, очевидно, знаете это. Он примкнул к «каменщикам» в сравнительно молодые годы, примкнул именно как музыкант, и мне кажется — впрочем, и ему самому это должно было быть ясно, — это доказывает мой тезис, что для него, Моцарта, музыка в конечном итоге была мистерией, что же касается мироощущения, то он в свое время просто не знал ничего иного. Не знаю, можете ли вы следить за ходом моих мыслей, у вас наверняка отсутствует для этого необходимая база. Но сам я годами занимался этой материей и могу сказать вам одно: Моцарт — с учетом этого второго плана — явно переоценивается. И как музыкант Моцарт явно переоценивается. Нет, в самом деле — понимаю, что сегодня это не вызовет симпатий, но у меня есть право утверждать подобное, ибо я долгие годы занимался предметом, изучая все, что связано с моей профессией, — так вот, Моцарт в сравнении с сотнями его современников, нынче совершенно несправедливо забытых, ничего особенного не создал, и именно потому, что в раннем детском возрасте уже проявилось его дарование и в восемь лет он стал сочинять музыку, кончился он, естественно, очень быстро. И основную вину здесь несет его отец, это же чудовищно. Я бы не стал так поступать с собственным сыном, если б его имел, пусть даже в десять раз одареннее Моцарта, ибо это ведь ничего не значит, что ребенок сочиняет музыку; любой ребенок станет ее сочинять, если его натаскать на это, как обезьяну, не такой уж большой это фокус, а ведь это сегодня запрещено, и с полным основанием, ибо каждый ребенок имеет право на свободу. Это первое. А второе — это то, что во времена Моцарта практически ничего еще не было. Не было музыки Бетховена, Шуберта, Шумана, Вебера, Шопена, Вагнера, Штрауса, Леонкавалло, Брамса, Верди, Чайковского, Бартока, Стравинского… всех я даже не могу перечислить, кого тогда… девяносто пять процентов музыки, которую каждый из нас сегодня буквально впитал в себя, должен был впитать, я уж не подчеркиваю, что выступаю здесь как профессионал, а их в то время просто не было! Они ведь появились после Моцарта! И Моцарт не имел об этом ни малейшего понятия! Единственный, так ведь? — кто жив тогда был из знаменитостей, Бах, но он пребывал в полном забвении, ибо был протестантом, его ведь заново открывать пришлось именно нам. И потому положение Моцарта тогда было намного проще. Он был ничем не отягощен. Так любой придет и без всяких забот начнет играть и сочинять музыку — все, что ему хочется. И люди тогда были намного благодарнее. В те времена я стал бы всемирно знаменитым виртуозом. Но Моцарт никогда не признал всего этого. В отличие от Гете, который из них двоих был более честен; Гете всегда говорил, что ему повезло, литература в его время была, так сказать, «чистым листом». Ему действительно повезло. А Моцарт никогда такого не признавал. И это я ставлю ему в вину. Здесь я свободен и говорю абсолютно открыто, ибо подобные вещи возмущают меня. И — это просто в скобках — вы можете спокойно забыть все, что Моцарт написал для контрабаса, вплоть до последнего акта «Дон Жуана», забудьте; это всего лишь обыкновенная растрата. И хватит о Моцарте. А сейчас я выпью еще один глоток…

 Он встает, спотыкается о контрабас и орет

 …А, черт возьми, внимательнее! Вечно он на моем пути — чурбан! Вы скажете, а почему это мужчина тридцати пяти лет живет вдвоем с инструментом, который постоянно ему только мешает?! Мешает в человеческом, социальном, транспортном плане, сексуальном и музыкальном... Всюду только мешает. Что это за каинова печать такая? Вы можете мне объяснить?Извините, что я так громко кричу. Но здесь я могу кричать сколько угодно. Никто не услышит, хорошая изоляция. Ни один человек меня не услышит… Но я еще разнесу его в щепы, однажды я разнесу его…

 Уходит за новой бутылкой пива.

 Моцарт, увертюра к «Фигаро » .

 Музыка кончается. Он возвращается.

 Наливает себе пиво.

 …Еще несколько слов об эротике. Эта маленькая певица — чудо. Она довольно миниатюрна, и у нее абсолютно черные глаза. Возможно, она еврейка. Но мне на это плевать. Во всяком случае, ее зовут Сара. Вот это была бы женщина для меня. Знаете, я никогда не смог бы влюбиться в виолончелистку, в альтистку тоже нет! Несмотря на то — теперь с точки зрения инструмента — что контрабас прекрасно сочетается с альтом на высоких тонах, — Концертная симфония Диттерсдорфа. Тромбон также подходит. Или виолончель. Мы и так, как правило, играем с виолончелью в одних пределах. Но в человеческом плане это невозможно. Не для меня. Мне, контрабасисту, нужна женщина, что являла бы полную противоположность мне самому: легкомысленная, музыкальная, красивая, созданная для счастья и славы, с пышной грудью…

 Я заглянул в музыкальную библиотеку, проверил, нет ли что-нибудь подходящего для нас. Две арии для сопрано в обязательном сопровождении контрабаса. Целых две арии! Естественно, опять этот никому не известный Йоганн Шпергер, умерший в восемьсот двенадцатом. Плюс один нонет Баха, Кантата №152, но нонет — это ведь уже почти целый оркестр. Итак, остаются всего две вещи, которые мы могли бы исполнить вдвоем. Это, разумеется, не основа. Позвольте, я еще выпью.

 А что вообще нужно певице? Не надо строить иллюзий! Певице нужен аккомпаниатор, с которым она могла бы репетировать. Приличный пианист. Лучше дирижер. Режиссер тоже сошел бы, на худой конец. Даже технический директор будет для нее важнее, чем контрабас. Мне кажется, с нашим у нее что-то было. А ведь он бюрократ чистейшей воды. Абсолютно не музыкальный тип функционера. Жирный, похотливый, старый козел. К тому же пидор. Скорее все-таки у нее с ним ничего не было. Честно говоря, я этого просто не знаю. И мне вообще на это плевать. Хотя, с другой стороны, обидно. Ибо с женщиной, которая спит с нашим директором сцены, я бы не смог лечь в постель. И никогда не смог бы ей это простить. Впрочем, до этого еще далеко. И вообще вопрос, будет ли у нас такое, пока ведь она меня не знает вовсе. Не думаю, чтобы хоть раз она бы обратила на меня внимание. В смысле музыки бесспорно нет, тогда что же еще? В лучшем случае в нашем буфете. Я ведь выгляжу вовсе не так плохо, как играю. Но она редко бывает в буфете. Ее часто приглашают на обеды. Более старые и опытные певцы. Проезжие знаменитости. В дорогие рыбные рестораны. Однажды я это пережил. Обычная камбала стоит там пятьдесят две марки. Для меня это отвратительно, молодая девушка и пятидесятилетний тенор, впрочем, я человек широких взглядов, он ведь загребаетза два выступления тридцать шесть тысяч! А знаете, сколько зарабатываю я? Чистыми ровно одну восьмую. Если нас записывают на пластинки или я играю где-то на стороне, получается еще примерно столько же. Но обычно я зарабатываю просто одну восьмую. Столько же зарабатывает сегодня самый мелкий чиновник или подрабатывающий студент. И что они умеют? Ничего они не умеют! А я четыре года учился в высшей музыкальной школе; изучал композицию у профессора Краушника, гармонию у профессора Ридерера; по утрам я три часа должен репетировать, вечером четыре часа играть, а если у меня вечер выходной, то все равно я должен быть готов явиться в любой момент, и я не ложусь спать до двенадцати, а в промежутках я должен еще упражняться, черт бы все это побрал, и если б у меня не было дара, позволяющего сразу схватывать все с листа, мне пришлось бы вкалывать по четырнадцать часов в сутки!

 Но я мог бы пойти и в рыбный ресторан, если б я захотел. И выложил бы пятьдесят две марки на обыкновенную камбалу, если бы было нужно. И глазом бы не моргнул, можете мне поверить. Но я считаю это чудовищным. К тому же все эти господа давно женились на деньгах. Конечно, если бы она пришла ко мне — правда, мы с ней не знакомы — и сказала бы: «Любимый, поедем отведаем чего-нибудь морского!», я бы, естественно, ответил: «Конечно, солнышко мое, почему нет; поедем отведаем камбалу, любимая, и пусть даже она стоит восемьдесят марок, нам на это плевать». Ведь я должен быть кавалером для дамы, которую люблю, кавалером с головы до пят. Но все-таки это чудовищно, когда дама выезжает с другими господами. Это омерзительно! Дама, которую люблю я! Не смей ходить с другими в рыбный ресторан! Да еще каждый вечер!.. Правда, она меня не знает, но… но это единственное , что ее оправдывает. Если она меня узнает… если она познакомится со мной … это маловероятно, но… если мы все-таки как-нибудь познакомимся, тогда — тогда ей придется несладко, это я вам могу сказать уже сейчас, готов даже дать расписку, потому что… потому…

 Вдруг он срывается на крик.

 …я не допущу, чтобы моя жена только потому, что у нее, видите ли, сопрано и она будет петь когда-нибудь Дорабеллу, или Аиду, или Баттерфляй, а я простой контрабасист! — но я не допущу, чтобы она… из-за этого… таскалась по дорогим ресторанам… не допущу… простите… извините меня… мне нужно немного… успокоиться… мне кажется, успокоиться… вы верите, что я... могу… вообще могу понравиться женщине?..

 Он подходит к проигрывателю и ставит пластинку.

 …Ария Дорабеллы… из второго акта… «Так поступают все»

 При первых аккордах он начинает тихо всхлипывать.

 Знаете, когда слышишь ее голос, не веришь, что такое возможно. Правда, до сих пор она получала лишь маленькие партии — вторая девушка с цветами в «Парсифале», в «Аиде» певица в храме, Бойс из «Баттерфляй» и тому подобные — но когда она поет, когда я слышу, как она поет, скажу вам честно, у меня сжимается сердце, по-другому я не могу это выразить. И потом эта девушка отправляется с каким-нибудь заезжим гастролером в дорогой ресторан! Кушать дары моря или буйабес! А в это время мужчина, который ее любит, мечется один по звуконепроницаемой комнате и думает только о ней, у него ничего нет, кроме этого безобразного инструмента, на котором он не может сыграть ни одной, ни одной-единственной ноты, которую она поет!..

 Знаете, что мне нужно? Мне нужна женщина, которую я не смогу получить. Но пусть даже ни одного шанса, что я когда-нибудь ее получу, мне не нужна никакая другая.

 Однажды я хотел добиться своего на репетиции «Ариадны». Она исполняла эхо, это немного, всего несколько тактов, и режиссер всего один раз вывел ее на авансцену. Оттуда она могла бы увидеть меня, если б взглянула в мою сторону, если б не сосредоточилась исключительно на главном дирижере… Я размышлял, что сделать, чтобы привлечь ее внимание… может, уронить контрабас, или задеть смычком виолончель передо мною, или просто сыграть явно фальшиво — в «Ариадне» это было бы заметно, там нас всего двое…

 Но я отказался от таких мыслей. Сказать всегда легче, чем сделать. К тому же вы не знаете нашего дирижера — любую фальшивую ноту он воспринимает как личное оскорбление. А еще мне показалось мальчишеством обращать на себя внимание фальшивой нотой… знаете, когда играешь в оркестре вместе сдругими и вдруг сознательно, отдавая себе полный отчет, виляешь в сторону… нет, я этого не могу. В душе я все-таки честный музыкант, и я подумал, если ты должен специально фальшивить, чтоб она обратила на тебя внимание, останься лучше незаметным. Видите, я такой как есть.

 Тогда я попытался сыграть так хорошо, как только это возможно. Я подумал, пусть решит провидение, и если я привлеку ее внимание своей прекрасной игрой, и если она взглянет на меня, именно на меня, — тогда тогда это будет женщина моей судьбы, моя Сара навечно. А если она на меня не взглянет, все кончено. Да-да, в любви мы всегда суеверны. Но она не взглянула в мою сторону. Как только я заиграл с воодушевлением, она по знаку режиссера встала и вновь отошла в глубь сцены. И никто ничего не заметил. Ни главный дирижер, ни Хаффингер, первый контрабас, сидевший рядом со мною, даже он не заметил, как замечательно я играл…

 Вы часто ходите в оперу? Представьте, сегодня вечером вы отправляетесь в оперу, отправляетесь только ради меня, на фестивальную премьеру «Золота Рейна». Две тысячи с лишним людей в вечерних платьях и темных костюмах. Пахнет ухоженным женским телом, духами и дезодорантами. Блестит черный шелк смокингов, блестят лысины, сверкают бриллианты. В первом ряду премьер-министр с супругой, члены кабинета, знаменитости из разных стран. В директорской ложе директор с женой и любовницей, с родственниками и почетными гостями. Все ждут Карла Марию Гвилини — звезду сезона. Тихо закрываются двери, поднимается люстра, гаснет свет, публика благоухает и ждет. Появляется Гвилини. Овация. Он кланяется. Свежевымытые волосы рассыпаются по плечам. Он поворачивается к оркестру, кто-то в последний раз откашливается, тишина. Он вздымает руки, ищет взглядом первую скрипку, кивает, еще один взгляд в публику, последнее покашливание…

 И тут, в этот возвышенный миг, когда опера становится целой вселенной, в миг, когда вселенная еще только рождается, в тишину, застывшую в напряженном ожидании, в затаившую дыхание публику — а три дочери Рейна замерли уже за опущенным занавесом — из самого дальнего ряда оркестра, оттуда, где помещаются контрабасы, вдруг крик любящего сердца…

 Он кричит.

 САРА!!!

 Потрясающий эффект! На следующий день все это в газетах, я вылетаю из Государственного оркестра, отправляюсь к ней с букетом цветов, она отворяет дверь, впервые видит меня, и я стою, как герой, и говорю: «Я тот человек, что скомпрометировал вас, потому что я вас люблю», мы падаем друг другу в объятия, тела наши сплетаются, блаженство, высшее счастье, мир летит в тартарары. Аминь.

 Естественно, я пытался выбросить Сару из головы. Вполне возможно, что у нее масса человеческих недостатков; невозможный характер, и в духовном плане она абсолютно неразвита, и вообще не подходит человеку моего масштаба…

 Но потом я слышу ее голос на репетиции, этот удивительный голос, божественный инструмент. Знаете, красивый голос сам по себе духовен, пусть обладательница глупа, как пробка, и это, я считаю, самое страшное в музыке.

 И тут еще эта эротика. Область, которую не может миновать ни один человек. Можно сказать так: когда она поет, Сара, я ощущаю это всем телом, и это почти сексуальное ощущение, не поймите меня, пожалуйста, превратно. Но иногда я просыпаюсь ночами — от крика. Я кричал во сне, мне снилось, что она поет, о Боже! Какое счастье, что у меня такая изоляция. Меня бросает в пот, потом я снова засыпаю — и вновь просыпаюсь от собственного крика. И так проходит вся ночь, она поет, я кричу, потом засыпаю, она поет, я кричу снова, снова засыпаю, и так без конца… Вот это уже сексуальность.

 Но иногда — уж если мы заговорили на эту тему — она является мне и средь бела дня. Конечно, только в воображении. Я… это звучит, наверно, смешно… я представляю, как она стоит прямо передо мной, почти вплотную, как сейчас контрабас. И я, конечно, не совладал бы с собой и обнял ее… вот так… и вот так другою рукой… словно как смычком… по ее дивной спине… или по-другому, словно обнимаешь контрабас сзади, и левой рукой провести по ее груди, как в третьей позиции по струне СОЛЬ… это мое соло… трудно сейчас изобразить — и правой рукой с внешней стороны смычком, вот так, вниз, а затем еще, так и так…

 Резкими безумными движениями он обнимает контрабас, сжимает его в объятиях, затихает, без сил бросается в кресло, наливает пиво.

 …Я ремесленник. В душе своей я ремесленник. Не музыкант. Наверняка я не более музыкален, чем вы. Я люблю музыку. Я слышу, если струна звучит фальшиво, и отличаю полутон от тона. Но я не могу сыграть ни единой музыкальной фразы. Даже один-единственный звук я не могу воспроизвести красиво… — а она открывает уста, и все ее звуки прекрасны. И пусть она тысячу раз ошибется, это прекрасно! И дело здесь не в инструменте. Думаете, Франц Шуберт стал бы открывать свою Восьмую симфонию инструментом, который не может красиво звучать? Да как вы могли подумать такое о Шуберте! Но я этого не могу. Во мне все дело.

 Технически я исполню вам все что угодно. У меня великолепная техническая подготовка. Технически, если захочу, я воспроизведу любую сюиту Боттезини, а это Паганини контрабаса, не многие смогут это сыграть так, как я. Именно технически, если б мне немного поупражняться, но я не упражняюсь, в моем случае это лишено смысла, ибо у меня отсутствует иное, потому что, пусть даже внутри недостает малого, это всегда музыка — и я могу это оценить, ибо это мне пока еще дано, на это меня хватает, — и здесь я выгодно отличаюсь от других, отличаюсь в лучшую сторону, — я могу оценивать себя, я знаю пока, слава тебе Господи, что могу и чего не могу, и если в тридцать пять лет я служащий Государственного оркестра и это до конца дней моих, то я не настолько глуп, чтобы думать, как другие, я гений! Чиновник на государственной службе — и гений! Непризнанный, насмерть зачиновленный гений, играющий в Государственном оркестре на контрабасе…

 Мне следовало бы учиться играть на скрипке, если б начать сейчас все сначала, или заняться сочинительством, или дирижировать. Но для этого мне не хватает таланта. Моего таланта хватает ровно настолько, чтоб пилить на инструменте, который я терпеть не могу, чтобы другие не заметили, как плохо я играю. Зачем я это делаю?

 Он вдруг срывается на крик.

 …А почему нет ? Почему мне должно быть лучше, чем вам? Да, вам! Вам, бухгалтеру! Начальнику экспортного отдела! Фотолаборантке! Вам, дипломированному юристу!..

 В возбуждении он подходит к окну и распахивает его. Уличный шум врывается в комнату.

 …А может, вы, как и я, принадлежите к тому привилегированному классу, что вынужден зарабатывать на хлеб руками? Может, вы один из тех, кто по восемь часов ежедневно дробит отбойными молотками бетон напротив? Или из тех, кто ежедневно вываливает сотни мусорных ящиков в мусоросборник, чтобы мусор там сгорал в течение восьми часов? Это соответствует вашему таланту? И неужели вас уязвит, что кто-то лучше вываливает мусор, чем вы? Неужели вы такие же идеалисты, желающие самоотверженно отдаться своему делу, как я? Я сжимаю четыре струны пальцами левой руки, пока они не начинают кровоточить; я вожу по струнам смычком из конского волоса, и правая рука у меня немеет; и я всего лишь создаю звуковой фон, который требуется, фон. Единственное, что отличает меня от вас, это то, что, как правило, я свою работу выполняю во фраке…

 Он закрывает окно.

 …Но фрак, он ведь выдается. А вот о сорочке я должен позаботиться сам. Сейчас я должен переодеться.

 Извините меня. Я слишком разволновался. Я не хотел волноваться. И не хотел вас оскорбить. Каждый на своем месте делает что может. И мы не вправе спрашивать, как он здесь оказался, почему именно здесь и…

 Порой воображение подбрасывает мне действительно отвратительные картинки, уж я прошу меня извинить. Как несколько минут назад, например, когда я представил Сару в образе контрабаса, ее, женщину моей мечты, и в образе контрабаса. Ее, ангела, по музыкальности во сто крат выше меня… парящую в небесах… в виде контрабаса, этого мерзкого, струны которого я сжимаю своими мерзкими мозолистыми пальцами, вожу по ним вшивым мерзким смычком… О дьявол, картинки в самом деле отвратительные, но это накатывает на меня само, словно дурман, словно похоть, неотвратимо. А ведь по природе я совсем не похотливый человек. По природе я очень сдержанный. Только когда я начинаю размышлять, во мне просыпается похоть. В мыслях воображение уносит меня, словно крылатый конь, и сбрасывает потом на землю. «Мышление, — говорит мой друг, с двадцати двух лет он изучает философию и теперь защищает диссертацию, — мышление — это слишком сложный процесс, чтобы быть доступным любому дилетанту». Сам он, к примеру, никогда не смог бы сесть за рояль и сыграть «Хаммерклавир». Потому что он этого не умеет. Но каждый уверен, что может мыслить, и он мыслит непрестанно, и это самая большая ошибка нашего времени, утверждает мой друг, отсюда и проистекают все эти катастрофы, которые в конце концов нас погубят, всех вместе. И я вам скажу, он прав. А больше не скажу ничего. Я должен сейчас переодеться.

 Он удаляется, достает одежду и, одеваясь, продолжает говорить.

 Будучи — извините, что я говорю сейчас громко, но после пива, я всегда говорю громко — будучи музыкантом Государственного оркестра, я в известной степени являюсь государственным служащим и как таковой не подлежу увольнению. У меня определенное количество рабочих часов и пять недель отпуска. Страховка на случай болезни. Каждые два года автоматическая прибавка к жалованью. Потом пенсия. Я прекрасно социально устроен…

 И знаете — иногда меня от этого охватывает такой ужас, что я… я… просто боюсь порой выйти из дому, настолько я устроен. В свободное время — а у меня много свободного времени — я предпочитаю сидеть дома, именно из-за страха, вот как теперь, ну как бы вам это объяснить? Меня словно что-то гнетет, я ощущаю удушье, безумный страх от этой устроенности, похожий на клаустрофобию, невроз прочного положения — и именно из-за контрабаса. Ибо контрабасист не может быть свободным художником. Где вы такое видели? Играя на контрабасе, ты всю жизнь остаешься чиновником. Даже у нашего главного дирижера нет такой социальной уверенности. У нашего главного дирижера договор на пять лет. И если они ему его не продлят, он вылетит. По крайней мере, теоретически. Или взять директора. Директор всесилен — но вылететь может и он. Наш директор — позволю себе пример — вылетит, если поставит оперу Хенце. Не сразу, но со временем точно. Потому что Хенце — коммунист, а государственный театр не для этого. Или, допустим, какая-нибудь политическая интрига…

 Но я не вылечу никогда. Я могу сыграть, могу пропустить все что угодно, я не вылечу. Хорошо, скажете вы, но это ведь не моя особенная заслуга; так было всегда, музыкант оркестра всегда имел прочное место; в наши дни он государственный чиновник, а двести лет назад был придворным музыкантом. Но тогда по меньшей мере мог скончаться князь, а после его смерти придворную капеллу могли распустить, по крайней мере теоретически. Но в наши дни это невозможно. Исключено. Что бы там ни случилось. Даже если начнется война — я знаю это от старших коллег: на город падали бомбы, взлетали на воздух дома, город лежал в руинах, в опере бушевал пожар, — но в подвале сидел Государственный оркестр, репетиция завтра в девять. Полная безысходность. Да, конечно, я могу уволиться сам. Естественно. Пойти к директору и сказать: я увольняюсь. Это было бы необычно. До сих пор это делали очень немногие. Но в принципе я мог бы это сделать, вполне законно. Тогда я был бы свободен… Да, а потом?! Что буду я делать потом? Потом я стану играть на улицах.

 Полная безысходность. Обнищание души. Так — или иначе…

 Пауза. Он успокаивается. Переходит на шепот.

 …Разве что сегодня вечером я испорчу всю премьеру и позову Сару. Это был бы акт Герострата. Перед премьер-министром. Шаг к ее славе и моему увольнению. Никогда ничего подобного не было тут. Крик души контрабаса. Возможно, начнется паника. Или телохранитель премьер-министра застрелит меня. По ошибке. Просто в силу своей мгновенной реакции. А может, по ошибке он застрелит гастролирующего дирижера. Во всяком случае, что-то случится. Жизнь моя изменится самым решительным образом. Это был бы этап в моей биографии. И даже если я не добьюсь Сары таким вот образом, она меня уже никогда не забудет. Я стану постоянным анекдотом ее карьеры, ее жизни. Такова была бы цена крика. И я бы вылетел… вылетел… как простой директор.

 Он присаживается и залпом допивает пиво.

 Возможно, я действительно сделаю это. Возможно, я сейчас отправлюсь туда, так, как я есть, стану посреди оркестра и закричу… Господа хорошие!.. Совсем другие возможности в камерной музыке. Быть порядочным, трудолюбивым, ежедневно упражняться подолгу, запастись терпением, первый контрабас второразрядного оркестра, крошечный союз поклонников камерной музыки, октет, запись пластинок, всегда можно положиться, легко меняет репертуар, вот уже и маленькое имя, при всей его скромности, и вот уже он созрел для квинтета «Форель».

 Когда Шуберту исполнилось бы тридцать пять, его уже три года не было в живых.

 А теперь я должен уйти. В половине восьмого начнется спектакль. Я поставлю вам еще одну пластинку. Шуберт, Квинтет для фортепиано, скрипки, альта, виолончели и контрабаса ля-мажор, написан в тысяча восемьсот девятнадцатом, в возрасте двадцати двух лет, по заказу владельца каменоломни в Штейре…

 Он ставит пластинку.

 …А я сейчас пойду. Я пойду в оперу и закричу. Если решусь. Завтра утром вы сможете прочесть об этом в газете. До свидания!

 Шаги удаляются. Он выходит из комнаты, дверь захлопывается.

 В этот момент звучит музыка: Шуберт, квинтет «Форель», первая часть.