Кімната. Грає програвач. Друга симфонія Брамса. Хтось наспівує ту ж мелодію. Кроки, які спочатку віддалилися, повертаються. Чути, як відкорковують пляшку, хтось наливає в склянку пиво.

Хвилинку… зараз… — Ось! Ви чуєте? Оце! Ось! Ви чуєте? Зараз він повториться, цей самий пасаж, хвилинку.

Ось! Ось послухайте! Я маю на увазі баси. Контрабаси…

Він знімає тонарм із платівки. Кінець музики.

…Це я. Вірніше ми. Колеги і я. Державний оркестр. Друга Брамса, це грандіозна річ… Тоді нас було шестеро. Середній склад. Взагалі, нас восьмеро. Часом нас підсилюють ще двома. Бувало навіть дванадцять, це сильно, повинен вам сказати, дуже сильно. Дванадцять контрабасів, якщо вони захочуть, — просто–таки, теоретично, — їм не страшний цілий оркестр. Чисто фізично. Хоч би як там інші намагалися. Але без нас узагалі неможливо обійтися. Запитайте будь–кого. Кожен музикант вам охоче потвердить, що оркестр швидше зможе відмовитися від диригента, ніж від контрабаса. Впродовж століть існували оркестри без диригентів. Якщо переглянути історію розвитку музики, то диригент, власне, є винаходом найновішого часу. Дев'ятнадцятого сторіччя. Та й сам я можу посвідчити, що ми в державному оркестрі також часом граємо, зовсім не зважаючи на диригента. Або всупереч йому. Деколи ми так граємо всупереч диригентові, що він сам того не помічає. Передні грають собі те, що їм подобається, а ми постукуємо черевиками. Тільки не у ГМД. А от у запрошених капельмейстерів щоразу. Це, так би мовити, найпотаємніші радощі. Вам цього не зрозуміти. Але це так, до речі.

З іншого боку, неможливо уявити собі одне, а саме: оркестр без контрабаса. Можна навіть сказати, що оркестр — як щось єдине —

починається тільки там, де є бас. Є оркестри без першої скрипки, без трубачів, без литавр і духових, без усього. Але жодного — без баса.

Я маю на увазі той факт, що контрабас є, власне, чи не найважливішим оркестральним інструментом. Щоправда, цього не помічають.

Але саме він утворює основну оркестральну структуру, на якій базується решта оркестру, включаючи диригента. Отже, образно кажучи, бас — це фундамент, на якому зводиться вся ця чудова споруда. Варто лише вилучити бас, як виникне справжнє вавилонське стовпотворіння, Содом, в якому ніхто вже не знає, навіщо взагалі займається музикою. Уявіть собі, наприклад, Шубер— та, Симфонію сі–мінор без басів. Сенсаційно, чи не так? Без басів про неї не може бути й мови. Всю оркестральну літературу від А до Я — все, що вам завгодно: симфонію, оперу, сольний концерт, — все це ви можете викинути, якщо у вас немає контрабасів. А запитайте будь–якого оркестранта, коли він розгублюється! Запитайте! Тоді, коли не чує контрабаса. Фіаско. У джазовому ансамблі це ще помітніше. Джазовий ансамбль розлітається блискавично, образно кажучи, коли замовкає бас. Тоді нараз усе інше видається музикантам безглуздим. А взагалі я не визнаю джазу, так само, як року і подібних речей. Тому що як митець, вихований в класичному розумінні на всьому прекрасному, доброму, істинному, я нічого не боюся так, як анархії, вільної імпровізації. Але це між іншим.

Я хотів лише довести для початку, що контрабас є центральною оркестровою фігурою. В принципі, це кожному відомо. Але ніхто цього відверто не хоче визнати, бо кожен оркестрант від природи трохи ревнивий. Який би вигляд був у нашого концертмейстера, якби йому довелося дізнатися, що без контрабаса він виглядає, неначе король без одягу — жалюгідний символ власної неспроможності та пихатості? Негарний вигляд, зовсім негарний. Я вип'ю з вашого дозволу…

Відпиває ковток пива.

… Я людина досить скромна. Та як музикант я знаю, що означає ґрунт, на якому я стою; матінка–земля, в яку ми всі вкорінені; джерело наснаги, з якого бере початок кожна музична думка; започатковуючий полюс, із крижнів якого — образно — струменить музичне сім'я… — це я! Я маю на увазі бас. Контрабас. А все інше — це протилежний полюс. Все інше тільки завдяки басу перетворюється в полюс. Наприклад, сопрано. Візьмемо оперу. Сопрано як — гм, як би це сказати… знаєте, у нас є там одна юна співачка, мецо–сопрано, — я чув багато голосів, але цей, справді, вражає. Ця жінка хвилює мене до глибини душі. Ще майже зовсім дівчина, їй років двадцять п'ять. Самому мені тридцять п'ять. У серпні мені виповниться тридцять шість. Завжди під час оркестрових канікул. Чудова жінка. Джерело натхнення… Це до речі.

Отже: сопрано, наприклад, як найпротилежніше, що тільки можна уявити відносно контрабаса, з людського та й інструментально–звукового боку, було б тоді… було б тоді це сопрано… чи мецо–сопрано… саме тим полюсом, від якого… чи краще: до якого… чи вкупі з яким, контрабас… так чарівно — так би мовити — викрешує музичну іскру, від полюса до полюса, від баса до сопрано, чи аж до мецо, вгору — ніби жайворонок… божественно, ось там, вгорі, в універсальній височині, поблизу вічності, космічно, сексуально, еротично–безмежно–жагуче, начебто… і разом з тим невід'ємно від осередку напруги магнетичного полюса, який випромінюється із цоколя приземленого контрабаса, архаїчно, контрабас — він архаїчний, якщо ви розумієте, що я маю на увазі… і лише так музика є можлива. Бо в цьому напруженні між двома полюсами, між висотою та глибиною, тут відбувається все, що має значення в музиці, тут починається музичний зміст і життя, так, саме життя. — Отже, я вам кажу, що ця співачка, так, між іншим, — її звати, до речі, Сара, і я вам скажу, що з неї будуть люди. Якщо я розуміюся на музиці, а я на ній розуміюся, то з неї буде велика людина. І ми посприяємо цьому, ми, оркестранти, особливо ми, контрабасисти, а отже і я. Така справа дає задоволення. Добре. А зараз підсумок: контрабас, завдяки своїй фундаментальній глибині, є основним оркестровим інструментом. Одне слово, контрабас — це найглибший

струнний інструмент. Він опускається аж до контра–мі. Дозвольте, я вам заграю… Хвилинку…

Він відпиває ковток пива, підводиться, бере інструмент, натягує смичок.

… в моєму басі найкраще — це смичок. Пфрецшнерівський смичок. Зараз він коштує дві з половиною тисячі. А купив я його за триста п'ятдесят. Це божевілля, як зросли ціни за останні десять років. Ось так.

Послухайте ж но!..

Він грає на найглибшій струні.

… Ви чуєте? Контра–мі. Рівно 41.2 герци, якщо він правильно настроєний. Є баси, які йдуть ще глибше. До контра–до чи навіть до субконтра–сі. Тоді це 30.9 герци. Але для цього треба п'ятиструнного. У нього чотири. Мій би не витримав п'яти, його розірвало б. В оркестрі у нас є кілька з п'ятьма, для Ваґнера, наприклад, це потрібно. Звучать вони не дуже, бо 30.9 герци — це вже й не звук у власному розумінні цього слова, можете собі уявити…

Він удруге грає мі.

… це вже не звук, швидше рокіт, щось таке, як би це сказати, щось видушене, що більше гуде, ніж звучить. Отже, мені цілком досить мого звучання. Вгору, між іншим, теоретично я міг би підніматися безмежно, але практично… Ось, наприклад, якщо повністю задіяти гриф, я можу зіграти до трьох— до…

Грає.

… ось вам три–до. А зараз ви скажете "кінець", бо далі, ніж сягає гриф, неможливо натиснути на струну. Ви так думаєте! А зараз —

Він грає флажолет.

… а зараз?..

Грає ще вище.

… Флажолет. Так називають цю річ. Кладеш палець і добуваєш верхні тони. Як це фізично діє, я вам пояснити не можу, надто вже довго, зрештою, самі зможете прочитати в енциклопедії. У всякому разі, я міг би теоретично брати такі високі тони, що їх навіть не чути. Хвилинку…

Він нечутно грає високий тон.

Чуєте? Цього ви вже не чуєте. Бачите! Скільки всього приховано в інструменті, теоретично–фізично. Тільки видобути все практично–музично неможливо. У духовиків так само. А у людей і поготів — це я кажу символічно. Я знаю людей, в яких ховається цілий всесвіт, неосяжний. Але виявити його неможливо. Хоч здохни. Це я так, до речі.

Чотири струни. Мі–ля–ре–соль…

Грає на них піцикато.

… Хромована сталь. Кишкова струна. Ось тут, угорі, на струні соль, виконують в основному соло, хто може. Коштує ціле багатство, одна струна. Думаю, що набір струн коштує зараз шістдесят марок. Коли я починав, такий набір коштував сорок. Це якесь божевілля, такі ціни. Добре. Отже чотири струни, квартова наладка мі–ля–ре–соль, а в п'ятиструнному ще до чи сі. Це притаманне зараз усім від Чиказького симфонічного до Московського держ— оркестру. Але раніше про це сперечалися. Неоднакова настройка, неоднакова кількість струн, неоднакова величина — немає жодного інструмента, у якого було б стільки типів, як у контрабаса, — дозвольте, я ковтну пива, мій організм

страшенно зневоджений. У 17-у та 18-у століттях — чистісінький хаос: басова гамба, велика басова віола, віолона з ладами, без ладів, терцова, квартова, квінтова настройка, три–, чотири–, шести–, восьмиструнні, різні резонансні отвори — збожеволіти. До 19 століття в Англії та Франції існує триструнний із квінтовою настройкою: в Іспанії та Італії — триструнний із квантовою настройкою; а в Німеччині та Австрії — чотириструнний із квартовою настройкою. Ми домоглися тоді визнання із чотириструнним тільки через те, що мали в той час кращих композиторів. Не зважаючи на те що триструнний бас звучить краще. Краще. Не так хрипко, мелодійніше, просто краще. Але ж для того у нас були Гайдн, Моцарт, брати Бахи. Пізніше Бетховен і вся романтика. Тим було наплювати на те, як звучить бас. Бас був для них нічим іншим, як звуковим килимом, на який вони могли поставити свої симфонічні твори — практично, найграндіозніше, що на сьогоднішній день в царині музики можна почути. Чесно кажучи, все стоїть на плечах чотириструнного контрабаса, починаючи з 1750 року і аж до двадцятого століття, вся оркестрова музика двох століть. Саме цією музикою ми й вижили триструнного.

Звичайно ж, він чинив опір, можете собі уявити. В Парижі, в консерваторії та й в опері вони до 1832-го грали ще на триструнному. В 1832-у помер Ґете, як ви знаєте. Але потім Керубіні прибрав його. Керубіні. Італієць, але вихований на центральноєвропейських музичних традиціях. Ішов за Глюком, Гайдном, Моцартом. Він був тоді головним музичним директором Парижа. І він рішуче взявся. Можете собі уявити, що там почалося. Французькі контрабасисти обурені волали, що, мовляв, якийсь германофільський італієць забирає у них триструнника. Француз любить обурюватися. Тільки–но десь виникає революційний настрій, як француз уже тут як тут. Так було у 18-у столітті, в 19-у теж було так, це триває до двадцятого, по сьогоднішній день. Я був у Парижі на початку травня, тоді страйкували сміттярі й працівники метро, тричі на день вони вимикали електрику, йшли на демонстрації, 15 000 французів. Ви собі уявити не можете, як після того виглядали вулиці. Крамниці розгромлені, вітрини потрощені, автомобілі подряпані, валяються плакати й папір, ви знаєте, жахлива картина. Ось так. Але тоді, 1832-го,

їм нічого не допомогло. Триструнний контрабас зник остаточно. Та й для чого таке різноманіття. Хоч, знаєте, шкода його, бо звучав він значно краще, ніж… оцей-о…

Він грюкає у дно свого контрабаса.

… Вужча тональність, але краще звучання…

П'є.

… Ось подивіться — але так уже воно є зараз. Краще відмирає, бо його нищить потік часу. А ген змітає все. В даному разі це були наші класики, які все, що їм суперечило, немилосердно відкидали. Несвідомо. Наші класики були люди пристойні. Шуберт, той навіть муху не скривдив би, а Моцарт, хоч і поводився часом трохи різко, але був надзвичайно чутливою людиною і нікому не заподіяв ніякої шкоди. Так само й Бетховен. Не зважаючи на свої напади люті. Бетховен, наприклад, розбив кілька фортепіано. Але жодного контрабаса, треба віддати йому належне. Та він і не грав на ньому. Єдиний композитор, який грав на контрабасі, був Брамс… чи то пак, його батько. Бетховен взагалі не грав на смичкових інструментах, тільки на фортепіано, зараз чомусь про це схильні забути. На відміну від Моцарта, який однаково добре грав і на скрипці, і на фортепіано. Наскільки мені відомо, Моцарт був взагалі єдиний великий композитор, який міг грати не тільки власні концерти для фортепіано, а й для скрипки. Може, ше Шуберт, у крайньому разі. В крайньому разі! Але він жодного не написав. Та й він не був віртуозом. Ні, віртуозом Шуберт, справді, не був, ні по своїй натурі, ні технічно. Ви можете уявити собі Шуберта віртуозом? Я — ні. У нього був привабливий голос, не так для соло, як для чоловічого хору. Бувало Шуберт раз на тиждень співав квартетом, до речі, разом із Нестроєм. Цього ви, очевидно, не знали. Нестрой співав баритоном, а Шуберт… — та річ не в тім. Це зовсім не важливо для проблеми, яку я розглядаю. Хоча, якщо вас, дійсно, дуже цікавить, який регістр мав Шуберт, будь ласка, це ви можете прочитати в кожній моїй біографії. Не мені вам це пояснювати. Та, зрештою, я й не музичне довідкове бюро.

Контрабас — це єдиний інструмент, слухати який краще трохи здаля, а це проблематично. Ось подивіться, все тут у себе я виклав акустичними плитками, стіни, стелю, підлогу. Двері — подвійні. Вікна із подвійного спеціального скла, рами заґачені. Коштувало це скажені гроші. Але звукоізоляція — понад 95 відсотків. Ви чуєте що–небудь з міста? А я живу в центрі міста. Не вірите? Хвилинку!..

Він підходить до вікна, відчиняє його. В кімнату проривається варварський гуркіт автомобілів, будов, сміттєзбирачів, пневматичного молота й т.і.

Кричить.

Ви чуєте? Цей шум лунає так само гучно, як "Те Деум" Берліоза. Жорстоко. Вони зносять готель напроти, а далі на перехресті будують станцію метро, тому весь рух проходить біля нас, від вікнами. Окрім того, сьогодні середа, забирають сміття, та ще оце ритмічне гуп–гуп… Ось! Цей гуркіт, це жахливе гупання дають близько 102 децибел. Так–так. Я виміряв одного разу. Думаю, досить уже про це. Треба зачинити…

Він зачиняє вікно. Тиша. Він неголосно продовжує.

Так. Зараз вам нічого сказати. Чи це, може, звукопоглинання? Цікаво, як люди жили колись. Ви, сподіваюсь, не думаєте, що раніше було менше шуму, ніж зараз? Ваґнер пише, що у всьому Парижі не міг знайти квартири, бо на кожній вулиці працював коваль, а в Парижі, наскільки мені відомо, вже тоді було понад мільйон мешканців, чи не так? Отже, коваль. Я не знаю, чи хтось із вас чув, цей, напевне, найнестерпніший із шумів, які тільки можуть зустрітися музикантові. Людина, яка постійно гатить молотом по залізяці! Люди ж працювали тоді з ранку до вечора. Принаймні ми так вважали. До того ще грюкання карет на бруківці, викрики на ринку та постійні мордобої і революції, які у Франції організовує народ, простий люд, найсмердючіші покидьки з вулиці, як відомо. А крім того, в Парижі вже наприкінці 19 століття

побудували метро, так що не думайте, що раніше все було значно тихіше, ніж зараз. До Ваґнера я, взагалі–то, ставлюся скептично, але про це згодом.

Так, а зараз послухайте! Зараз ми проведемо тест. Мій бас цілком нормальний інструмент. Зроблений в 1910-у, мабуть, у Південному Тиролі, висота корпуса — 1.12, до завитка — 1.92, довжина струни — 1 метр дванадцять. Інструмент не з кращих, скажемо, трохи вище середнього, я спокійно міг би отримати за нього зараз вісім з половиною тисяч. А купив я його за три двісті. Збожеволіти! Добре. Зараз я вам щось заграю, скажемо, глибокий фа…

Він тихо грає.

Так. Це було піанісимо. А зараз заграю піано…

Грає трохи голосніше.

… Не зважайте на тертя. Так має бути. Чистого звуку, тобто тільки вібрації без тертя смичка, цього немає ніле в світі, навіть у самого Єгуді Менухіна. Так, а зараз послухайте, я заграю між мецо–форте і форте. І, як–то кажуть: абсолютна звукова ізоляція…

Він грає ще трохи голосніше.

… Так. А зараз треба хвильку зачекати… Ще секунду… зараз буде…

Зі стелі чути стукіт.

Ось! Чуєте! Це пані Німейєр згори. Щойно до неї долинає ледь чутний звук, як вона вже стукає, тоді я знаю, що перейшов межу до мецо–форте. А взагалі приємна пані. При всьому тому, коли стоїш тут поруч, звук не такий вже й голосний, швидше делікатний. Ось, якщо я, наприклад, зараз заграю фортисимо… Хвилинку…

Він грає так голосно, як тільки може, і кричить, намагаючись заглушити гудіння баса.

… здавалося б, гучить не надмірно голосно, але зараз звук долинає ще вище квартири пані Німейєр і вниз до двірника і напроти до сусіднього будинку, вони зателефонують пізніше…

Так. Оце і є те, що я називаю переконливістю інструмента. Залежить від глибини коливань. Всі думають, що флейта чи там труба звучать голосніше. Але це не так. Немає переконливості. Немає значущості. Ноу боді, як кажуть американці: у мене є боді, точніше, мій інструмент має боді. І це єдине, що мені в ньому подобається. Бо більше в ньому немає нічого. Це катастрофа, та й годі.

Ставить прелюдію до "Валькирії".

Прелюдія до "Валькирії". Наче пливе біла акула. Контрабас в унісон із віолончеллю. З нот, що перед нами, ми граємо, може, відсотків п'ятдесят. Оце хіба що…

Наспівує партію баса.

… оце напруження, це насправді квінтолі й секстолі. Шість окремих звуків з такою несамовитою швидкістю! Це ж неможливо виконати. Треш собі, та й годі. Чи Ваґнер це усвідомлював, хтозна. Певно, ні. У всякому разі, йому було байдужісінько. Він же, взагалі, зневажав оркестр. Через те й усамітнення в Байройті, начебто його не влаштовувала акустика. А насправді — через нехтування оркестром. В основному його цікавили шуми, саме театральна музика, розумієте, звукове маскування, твір мистецтва й таке інше. Окремий звук там уже не грає ніякої ролі. Те ж саме, між іншим, в Шостій Бетховена або Ріґолетто останній акт — коли насувається громовиця, тоді вони нестримно записують у партитуру ноти, які не зможе зіграти жодний бас на цілому білому світі. Жодний. Від нас і так вимагають забагато. Ми

й так належимо до тих, хто мусить прикласти найбільше зусиль. Після концерту я завжди мокрий від поту. Жодної сорочки я не можу одягнути двічі. Протягом опери я втрачаю в середньому два літри рідини; на симфонічному концерті — ще літр. Деякі мої колеги займаються бігом та гантелями. Я сам — ні. Але одного дня мене так скрутить прямо в оркестрі, що я вже не зможу оговтатися. Бо гра на контрабасі — перш за все вимагає сили, з музикою вона спочатку немає нічого спільного. Тому дитина ніколи в житті не зможе заграти на контрабасі. Я сам почав тільки в сімнадцять років. Зараз мені тридцять п'ять. Прийшов я до цього не добровільно. Швидше випадково, як стара діва зачинає дитину. Через пряму флейту, скрипку і діксиленд. Та це було давно, а я відкинув джаз. До речі, я не знаю жодного колеги, який би добровільно почав грати на контрабасі. Та це й зрозуміло. Інструмент дуже незручний. Контрабас, так би мовити, є швидше перешкодою, ніж інструментом. Його неможливо нести, треба тягнути, а коли впаде, то не доведи Господи… В авто він поміщається, лише якщо прибрати праве переднє сидіння. Тоді в автомобіль, практично, ніхто вже не сяде. В квартирі його постійно доводиться обходити. Він стоїть скрізь так… так недоречно, знаєте, але не так, як фортепіано. Фортепіано — це меблі. Його можна закрити, та й нехай собі стоїть. А контрабас — ні. Він стоїть скрізь, як… Колись у мене був дядько, він постійно хворів і скаржився, що ніхто про нього не піклується. Так і контрабас. Якщо у вас гості, він обов'язково зразу ж висувається наперед. І всі балачки крутяться тільки навколо нього. Якщо ви хочете залишитися наодинці з жінкою, він теж стоїть поруч, слідкуючи за всім. У вас починається інтим, а він дивиться. У вас таке враження, наче він насміхається з того, чим ви займаєтесь. І це враження передається, звичайно, партнерші, і тоді — ви самі знаєте, тілесне кохання й сміховинність, які близькі вони одне до одного і які погані між ними стосунки! Як підло! Це просто неможливо. Перепрошую…

Він вимикає музику, п'є.

… Я знаю. Тема любощів тут зовсім недоречна. Та й у принципі, що вам до неї. Можливо, вона вас тільки обтяжує. Та й у кожного, певно,

щодо любощів існують свої проблеми. Але я розхвилювався. І я хотів би мати право один раз висловитися, щоб, бува, не подумали, що члени державного оркестру таких проблем не мають. У мене вже два роки не було жодної жінки, і винен у цьому він! Востаннє це було 1978-го, тоді я сховав його у ванній, але не допомогло, бо його дух ширяв над нами, як привид…

Якщо у мене ще хоч раз буде жінка — але це малоймовірно, бо мені вже тридцять п'ять; хоча є й такі, що виглядають гірше за мене, а я все ж ще посадова особа, і я ще можу закохатися!

Ви знаєте… я закохався. А може, задивився, не знаю. І вона цього ще не знає. Це та… про яку я вже говорив… із ансамблю в опері, ця молода співачка, Сара її звати… Це все так мало схоже на правду, але якщо… якщо це мало б статися коли–небудь, тоді я наполягатиму на тому, щоб це було у неї. Або в готелі. Або десь за містом, на природі, якщо не буде дощу…

Чого він не терпить, так це дощу, під дощем він набрякає, тріскається, його заливає, так що це йому зовсім не до вподоби. Так само й холод. Від холоду він жолобиться. Тоді йому принаймні дві години треба відходити перед грою. Раніше, коли я ще працював у камерному оркестрі, ми через день грали у провінції, в якихось замках чи церквах, на зимових фестивалях, — знаєте, чого тільки не буває. У всякому разі мені завжди доводилося виїжджати на кілька годин раніше, ніж іншим, одному в "фольксвагені", щоб, так би мовити, встигнути привести до тями свій контрабас в цих жахливих гостиних дворах чи в ризниці біля грубки, як старого хворого. Так, це об'єднує. Це навіть породжує любов, посмію сказати. Одного разу, в грудні 74-го, ми з ним застряли між Етталем та Оберау під час завірюхи. Дві години ми змушені були чекати, поки нас візьмуть на буксир. І я поступився для нього своїм пальтом. Зігрівав його власним тілом. Зате на концерті він був у відповідному стані, а в мені вже починався грип у тяжкій формі. З вашого дозволу, я ковтну.

Ні, для контрабаса, справді, не народжуються. Шлях до нього йде побічними стежками, через випадковості та розчарування. Я певний, що у нас в державному оркестрі з восьми контрабасистів немає жодного, кого не поскубло б життя і на обличчі якого не залишилось би від того слідів. Наприклад, моя доля — це типова доля контрабасиста: впливовий батько, державний службовець, немузикальний; слабка мати, флейта, марить музикою; я — дитина, люблю матір до нестями; мати любить батька; батько любить мою молодшу сестричку: мене не любить ніхто — чисто суб'єктивно. Ненавидячи батька, я вирішую стати не службовцем, а митцем; а щоб помстити— ся матері — саме на найбільшому, найнезграбнішому, найнесольнішому інструменті — і щоб її смертельно образити й одночасно дати батькові штурхана в його могилі, я все ж стаю службовцем: контрабасистом у державному оркестрі, третій пюпітр. Тепер я щоденно ґвалтую в образі контрабаса, найбільшого жіночого інструмента, — я маю на увазі форму, — свою власну матір, і ці вічні болючі символічні статеві зносини є для мене, звичайно, нескінченною моральною катастрофою, і ця катастрофа відображена у кожного з нас, басистів, на обличчі. Це щодо психоаналітичного аспекту інструмента. Тільки це пізнання нічого не дає, бо… психоаналізу кінець. Тепер ми це знаємо, що психоаналізу настав кінець, і психоаналіз сам це знає. Бо психоаналіз, по–перше, породжує значно більше проблем, ніж сам може розв'язати, неначе гідра, образно кажучи, яка сама собі відсікає голову. Оце і є внутрішнє протиріччя психоаналізу, якого не можна розв'язати і від якого він сам задихається, а по–друге, психоаналіз став нині загальною власністю. Про це знає кожен. Ось в оркестрі із ста двадцяти шести музикантів більше половини займаються психоаналізом. То ви можете собі уявити, що те, що, може, століття тому було сенсаційним науковим відкриттям, чи принаймні могло бути, в наш час стало таким буденним, що вже нікого більше не зачіпає. Чи вас дивує те, що зараз десять відсотків людей страждають від депресій? Це вас дивує? Мене це не дивує. Подивіться. І для цього мені не потрібен психоаналіз. Було б значно краще, якщо ми вже про це завели мову, якби ми мали психоаналіз сто — сто п'ятдесят років тому. Тоді ми залишились би без деяких творів Ваґнера, наприклад. Цей чолов'яга був справжній неврастенік. Такий

твір, як "Трістан", наприклад, найгарніший, що він створив, знаєте, як він виник? Тільки завдяки тому, що він злигався з дружиною свого друга, який кілька років його утримував. Кілька років. І цей обман, цей, як би правильніше сказати, ця підла поведінка його самого так мучила, що він змушений був з цього всього створити начебто трагедію про найбільше кохання всіх часів. Повне витіснення повною сублімацією. "Непереборна пристрасть" й таке інше, ви знаєте. Розлучення було тоді ще справою надзвичайною. А зараз, уявіть собі, Ваґнер пішов би з цим до аналітика! Так, ясно одне: "Трістана" не було б створено. Це, певно, бо створити його можна було тільки в стані неврозу. Він, Ваґнер, між іншим, і свою дружину бив. Першу, звичайно. Другу ні. Напевне, ні. Але першу бив. Взагалі, неприємна людина. А міг же бути страшенно люб'язним, надзвичайно чарівним. Але неприємний. Я думаю, що він сам себе терпіти не міг. І висипка на обличчі у нього з'являлася досить часто винятково від… бридот— ності. Ось так. Проте жінки вмирали за ним. Цей чоловік страшенно притягував жінок. Незрозуміло чим…

Він розмірковує.

Жінка відіграє в музиці другорядну роль. Я маю на увазі музичну творчість, композицію. Жінка тут грає роль другорядну. Чи можете назвати ви імениту композиторку? Хоч одну–єдину? Бачите! Ви коли–небудь думали про це? А варто було б подумати. Може, взагалі, про жіноче в музиці. Тепер контрабас є інструментом жіночим. Не зважаючи на свій граматичний рід — жіночий інструмент, але страшенно серйозний, можна сказати, смертельно серйозний. Як і сама смерть, — у мене таке асоціативне відчуття, — є жіночою в своїй прихованій жорстокості чи, якщо хочете, в своїй неминучій безвиході; з іншого боку також як додаток до життєвого принципу, родючість, матінка— земля й таке інше, чи не так? І в цій функції — знову про музику — переборює контрабас як символ смерті, абсолютне НІЩО, в якому можуть потонути музика й життя одночасно. Ми, контрабасисти, можна сказати, є церберами біля печери цього НІЩО, або Сизифом, що несе на своїх плечах нагору чуттєвий тягар всієї музики, ви тільки уявіть собі це! зневажений, обпльований, з роздовбаною печінкою — ні, це був хтось

інший… це був Прометей; до речі: минулого літа ми були зі всією державною оперою в Оранжі, південь Франції, фестиваль. Спеціальна вистава "Зіґфріда", прошу уявити: в амфітеатрі Оранжа, споруді віком два тисячоліття, класичній будівлі однієї із най— цивілізованіших епох людства, на очах у імператора Августа шаленіє германський люд, пирхає дракон, на підмостках гасає Зіґфрід, грубий, вгодований "бош", як кажуть французи… Ми отримали по двісті марок, але мені було так соромно за цю виставу, бо ж я грав лише п'яту частину партитури. А потім — ви знаєте, що ми робили потім? Ми, оркестранти? Ми нализалися й дуріли, як останні ідіоти, горлали до третьої години ночі, справжнісінькі боші, — поліція змушена була втрутитися, ми осоромилися, На жаль, співаки пиячили в іншому місці, вони ніколи не гуляють разом з нами, оркестрантами. Сара, ви її вже знаєте, — оця юна співачка, — сиділа також з ними. Вона виконувала варіацію Лісової пташечки. Співаки й жили в іншому готелі. Інакше ми могли б тоді зустрітися.

Один мій знайомий крутив любов із однією співачкою цілих півтора року, але він був віолончелістом. А віолончель не така громіздка, як контрабас. Вона не так владно стає між двома людьми, що кохають одне одного. Чи хочуть кохати. Та й для віолончелі є сила сольних партій, не менш престижних, ніж Концерт для фортепіано Чайковського, Четверта симфонія Шумана, опера "Дон Карлос" й таке інше. Та не зважаючи на те, скажу я вам, ця співачка добряче попосотала нерви моєму знайомому. Він мусив навчитися грі на фортепіано, щоб її супроводити. Вона його присилувала, граючи на його почуттях до неї, — у всякому разі цей чоловік став незабаром корепетитором жінки, яку кохав. Нікчемним, до речі. Коли вони грали разом, вона його значно переважала. Вона його завжди принижувала, це в коханні зворотний бік Місяця. А як віолончеліст він був справжнім віртуозом, куди їй до нього з її мецо–сопрано. Але йому обов'язково хотілося її супроводити, хотілося обов'язково грати з нею. А партій для віолончелі та сопрано є небагато. Дуже мало. Майже стільки, як для сопрано й контрабаса…

Ви знаєте, я дуже часто самотній. Коли не треба йти на роботу, сиджу в основному один у себе вдома, прослуховую кілька платівок, часом роблю вправи, задоволення від цього жодного, постійно одне й те ж. Сьогодні у нас фестивальна прем'єра Рейнґольда; з диригентом Карло Марією Жуліні та з прем'єр-міністром у першому ряду; найвишуканіше з вишуканого, що називається, квитки коштують до трьохсот п'ятдесяти марок, справжнісіньке божевілля. Але мені наплювати. Я навіть не готуюся. Нас восьмеро у Рейнґольда, тоді взагалі байдуже, як грає кожен окремо. Якщо концертмейстер грає пристойно, решта теж тягнеться разом з ним… Сара теж там співає. Вельгунду. Із самісінького початку. Досить велика партія для неї, це могло б стати її проривом. Прикро, звичайно, що свій прорив вона змушена робити з Вагне— ром. Але вибирати не доводиться. Ні там, ні тут. Як правило, у нас із десятої до першої репетиція, а потім увечері із сьомої до десятої вистава. Решту часу я сиджу дома, ось тут, у своїй акустичній кімнаті. Я випиваю кілька склянок пива через втрату рідини. А часом я саджу його в ось те плетене крісло, смичка кладу поруч, а сам сідаю напроти. І тоді дивлюся на нього. І тоді думаю собі: жахливий інструмент! Будь ласка, погляньте на нього! Ви тільки погляньте на нього! Він же схожий на товсту стару бабу. Стегна надто низько, талія зовсім невдала, вирізана зависоко та й не досить тонка, а ці вузькі обвислі рахітичні плечі — збожеволіти. А все тому, що контрабас є гермафродитом, так уже склалося історично. Знизу він, як велика скрипка, зверху–як велика гамба. Контрабас — це найбридкіший, найнезграбніший, найнеелегантніший з усіх інструментів. Часом мені хочеться його розтрощити, розпиляти, розрубати. Посікти й помолоти і розвіяти і в газовій душогубці для дерева… знищити! — Ні, що я його люблю, аж ніяк не можна сказати. Та й грати на ньому гидко. Для трьох півтонів вам треба цілу долоню. Для трьох півтонів! Ось наприклад…

Він грає три півтони.

… А якщо заграти на одній струні знизу доверху…

Грає.

тоді треба принаймні одинадцять разів змінити положення. Справжній силовий спорт. На кожну струну доводиться тиснути, як божевільному, ви подивіться на мої пальці. Ось! Мозолі на кожному пальці, подивіться, і борозенки, зовсім тверді. Цими пальцями я вже нічого не відчуваю. Я обпік пальці, недавно, я нічого не відчув, я помітив це тільки завдяки смороду власних мозолів. Самознівечення. Жодний коваль не має таких кінчиків пальців. При всьому тому руки у мене швидше витончені. Зовсім не для цього інструмента. Та я й був спочатку тромбоністом. Раніше я не мав багато сили у правій руці, скільки потрібно для смичка, бо інакше не видобути жодного тона із цієї паскудної скрині, а гарного й поготів. Тобто гарного звука ви не зможете видобути, бо гарного звука в ньому немає. Це… це ж не звуки, це ж… — я не хотів би зараз бути банальним, але я міг би вам сказати, що це… найгірший із шумів! Ніхто не може гарно грати на контрабасі, якщо казати чесно. Ніхто. Навіть найвідоміші солісти не можуть, це пов'язано з фізикою, а не з умінням, бо контрабас не має цих високих тонів, він їх просто не має, тому й звучить завжди так жахливо, завжди, і тому сольна гра на контрабасі — це велике безглуздя, навіть якщо протягом ста п'ятдесяти років техніка ставала дедалі вишуканішою, і навіть якщо є концерти для контрабаса, і сольні сонати і сюїти, і навіть якщо найближчим часом з'явиться якийсь дивак і зіграє на контрабасі Баха чи "Капричіо" Паганіні — це все одно буде жахливо, бо звучання у нього жахливе і таким залишиться довіку. А зараз я вам заграю один стандартний твір, найкраще, що є для контрабаса, певною мірою коронний Концерт для контрабаса Карла Діттерса фон Діттерсдорфа, ось послухайте…

Грає першу частину Концерту мі–мажор Діттерсдорфа.

Ось. Усе. Діттерсдорф, Концерт мі–мажор для контрабаса й оркестру. Взагалі його звали Діттерсом. Карлом Діттерсом. Жив із 1739-го по 1799-й. Одночасно був лісником. А тепер скажіть мені чесно, чи вам сподобалось? Ви хочете послухати ще раз? Не саму композицію, а звучання! Каданс? Хочете послухати каданс ще раз? Померти від сміху можна з такого кадансу. Плакати треба над таким звучанням! А це ж

був перший соліст, я не хочу називати його імені, бо він, справді, нічим не може зарадити. Так само й Діттерсдорф. Господи, тоді люди мусили писати такі речі, наказ згори. Він писав страшенно багато, Моцарт в порівнянні з ним — ніщо, понад сто симфоній, тридцять опер, купу сонат для фортепіано й інші дрібниці, тридцять п'ять сольних концертів, серед них і для контрабаса. Всього в літературі існує п'ятдесят концертів для контрабаса та оркестру, всі написані менш відомими композиторами. Чи ви, може, знаєте Йогана Шперґера? Чи Доменіко Драго— нетті? Чи Боттесіні? Чи Сімандля, чи Куссевіцького, чи Готля, чи Фангаля, чи Отго Гайєра, чи Гофмейстера, чи Отмара Клозе? Ви знаєте хоч одного з них? Це все відомі контрабасисти. В принципі, всі люди на кшталт мене. Контрабасисти, які почали компонувати тільки з розпачу. Відповідно й концерти в них такі. Бо пристойний композитор не пише для контрабаса, у нього забагато смаку для цього. Навіть якщо й напише для контрабаса, то жартома. І маленький менут Моцарта, 344-й, — сміх, та й годі! Або у "Карнавалі тварин" Сен—Санса, номер п'ять: "слон", для соло контрабаса із фортепіано, алегрето помпозо, триває півтори хвилини, — сміх, та й годі! Чи в "Саломеї" Ріхарда Штрауса, партія для контрабаса з п'яти частин, де Саломея дивиться у цистерну: "Як темно там внизу! Напевно, дуже страшно жити в такій чорній норі. Вона як склеп..." Пасаж для контрабаса в п'ять голосів. Жахливий ефект. У слухачів волосся стає дибки. У виконавців теж. До смерті страшно!

Не завадило б творити більше камерної музики. Може, це навіть приносило б задоволення. Але хто ж прийме мене з моїм контрабасом до квінтету? Не варто. Якщо їм треба, вони запрошують. Те ж саме в септеті чи октеті. Але не мене. Два, три басиста є в Німеччині, які грають все. Один тому, що має власне концертне агентство, інший тому, що грає в Берлінській філармонії, а третій має професуру у Відні. Там нашому братові робити нічого. А можна було б зіграти такий гарний Квінтет Дворжака. Або Яначека. Або Бет— ховена, октет. Або, може, навіть Шуберта, "Форелевий квінтет". Знаєте, це було б вершиною музичної кар'єри. Це мрія контрабасиста, Шуберт... Але мені далеко до того, далеко. Я ж простий смертний. Сиджу за третім пюпітром. За першим сидить наш соліст, біля нього заступник соліста; за другим

пюпітром — основний виконавець і його "права рука", а далі йдуть тутисти. Це мало пов'язане з якістю, просто такий порядок. Бо оркестр, уявіть собі, є і мусить бути чіткою ієрархічною будовою на кшталт людського суспільства. Не якогось певного людського суспільства, а людського суспільства взагалі.

Понад усім ширяє ГМД, генеральний музичний директор, тоді йде перша скрипка, тоді перша друга скрипка, тоді друга перша скрипка, тоді друга перша скрипка, тоді всі інші перші та другі скрипки, альти, віолончелі, флейти, гобої, кларнети, фаготи, мідні — і в самісінькому кінці контрабас. Після нас іде хіба що литавра, та й то лише теоретично, бо литавра одна і сидить на підвищенні, так що кожен може її побачити. До того ж у неї більша потужність. Якщо зазвучить литавра, то її чути до останнього ряду, і кожен може сказати, ага, литавра. Про мене жодна людина не скаже, ага, контрабас, бо я гублюся в масі. Тому й стоїть литавра практично вище від контрабаса. Хоча литавра, чесно кажучи, взагалі не інструмент із її чотирма тонами. Але є й соло для литаври, наприклад, у П'ятому концерті для фортепіано Бетховена, остання частина в кінці. Там все, що не дивиться на піаніста, дивиться на литавру, а це у більшому залі добрих дванадцять, а то й п'ятнадцять сотень людей. На мене за весь сезон стільки не гляне.

Тільки не подумайте, що я заздрю. Заздрість — чуже мені почуття, бо я добре знаю, чого вартий. Але у мене є почуття справедливості, а в музичному господарстві існують речі вкрай несправедливі. Соліста засипають оплесками, глядачі зараз почували б себе скривдженими, якби їм заборонили аплодувати; овації лунають на адресу диригента; диригент принаймні двічі тисне руку капельмейстеру; часом встає повністю весь оркестр зі своїх місць… Контрабасист навіть не може нормально встати. Контрабасист, пробачте на слові, — то є у всіх відношеннях останнє лайно!

Тому я й кажу, що оркестр — це відображення людського суспільства. Бо тут, як і там, усі зневажають тих, хто виконує найчорнішу роботу. В оркестрі навіть ще гірше, ніж у суспільстві, бо у

суспільстві я мав би, чисто теоретично, надію, що колись зможу піднятися нагору й одного дня з вершини піраміди подивитися на метушню внизу… Мав би, кажу, надію.

Тихіше.

Але в оркестрі, тут жодної надії. Тут панує жорстока ієрархія вміння, страшна ієрархія раз прийнятого рішення, жахлива ієрархія обдарованості, несхитна, природна, фізична ієрархія коливань та звуків. Ніколи не йдіть в оркестр!..

Гірко сміється.

… Звичайно, були так звані перевороти. Останній був приблизно сто п'ятдесят років тому, в розташуванні оркестрантів. Тоді Вебер посадив мідних ду— ховиків за смичковими, це була справжня революція. Контрабасам з того нічого не перепало, ми так чи інакше сидимо позаду, як тоді, так і досі. З кінця епохи генерального баса близько 1750-го ми сидимо позаду. Так воно й залишиться надалі. Та я не скаржуся. Я реаліст і вмію упокорюватися. Я вмію упокорюватися. Я вмію упокорюватися. Цьому я добре навчився, бачить Бог!..

Він зітхає, п 'є, збирається з силами.

Та це мені й підходить! Як оркестрант, я людина консервативна, схвалюю такі цінності, як порядок, дисципліна, ієрархія та принцип диктату. Будь ласка, не зрозумійте мене невірно! Ми, німці, коли чуємо слово "диктат", "диктатор", завжди думаємо про Адольфа Гітлера. При всьому тому Гітлер був ваґнеріанцем, а я, як ви знаєте, досить холодно ставлюся до Ваґнера. Ваґнер як музикант, судячи з точки зору ремесла, далеко не першокласний. В його партитурах повно неможливих речей та помилок. До того ж він не вмів грати на жодному інструменті, хіба що погано на фортепіано. Професійний музикант почуває себе значно краще у Мендельсона, не кажучи вже про Шуберта. Мендельсон був, до

речі, про що свідчить уже ім'я, євреєм. Так. Щодо Гітлера, то він, крім Ваґнера, зовсім не розумівся в музиці, та й сам ніколи не хотів стати музикантом, а архітектором, художником, конструктором і таке інше. Тут у нього все ж вистачило самокритики, не зважаючи на всю його… непогамовність. Музиканти не дуже–то сприймали націонал— соціалізм. Прошу, не зважаючи на Фуртвенґлера та Ріхарда Штрауса й інших, мені відомі проблематичні випадки, але цим людям більше наприписували, бо нацистами в позитивному розумінні вони не були, ніколи. Нацизм і музика — про це ви можете прочитати у Фуртвенґлера — вони просто не поєднуються. Ніколи.

Звичайно, тоді теж творили музику. Це ж ясно! Музика не може припинитися просто так! Наш Карл Бьом, наприклад, він же був тоді у розквіті своїх років. Або Караян. Його навіть французи із захватом приймали в окупованому Парижі. З іншого боку навіть полонені в таборах мали власні оркестри, наскільки мені відомо. Так само, як згодом наші військовополонені в їхніх таборах для військовополонених. Бо музика притаманна людині. Поза політикою, історією й часом. Це щось загальнолюдське, можна сказати, невід'ємна вроджена частинка людської душі і люського духу. І музика буде завжди, і скрізь на Сході і Заході, в Південній Африці так само, як у Скандинавії, в Бразилії так само, як в архіпелазі ГУЛАГ. А все тому, що музика є метафізична, тобто, поза чи по той бік чисто фізичного існування, по той бік часу, історії й політики, злиденності й багатства, життя і смерті. Музика — вічна. Гете каже: "Музика стоїть так високо, що розум не спроможний наблизитися до неї, і вона випромінює таку дію, яка заполонює усе і перед якою усе безсиле".

З цим я можу тільки погодитися.

Промовивши досить урочисто останні речення, він підводиться, схвильовано проходить кімнатою кілька разів туди–сюди, розмірковує, повертається.

Я пішов би навіть далі, ніж Ґете. Я сказав би, що я, що довше живу і що глибше поринаю у безпосередню суть музики, то більше відкриваю для себе, що музика є величезна таємниця, містерія, і що більше ти про неї знаєш, то стаєш дедалі менше спроможним взагалі сказати щось розумне. Ґете ж був, при всій повазі, якою він ще й зараз — і небезпідставно — користується, чесно кажучи, людиною немузикальною. Він був передусім ліриком, а разом з тим, якщо хочете, добре знався на ритміці та мелодиці мови. Але музикантом він не був. Інакше, як пояснити його гротескні помилкові міркування щодо музикантів? Зате містику він розумів чудово. Я не знаю, чи вам відомо, що Ґете був пантеїстом? Може, й відомо. А пантеїзм тісно пов'язаний з музикою, він є певною мірою витоком містичного світогляду, який також проявляється в атеїзмі, в індійській містиці й таке інше, проходить через усе середньовіччя та Ренесанс й таке інше і потім з'являється ще поміж іншим у масонському рухові 18 сторіччя. А Моцарт же був масоном, щоб ви знали. Моцарт ще у відносно молодому віці прилучився до масонського руху як музикант, і це, на мій розсуд, — та й він сам це, певно, теж розумів, — є доказом моєї тези про те, що для нього, Моцарта, музика була теж містерією і що його світогляд на той час просто не дозволяв дізнатися про щось більше. Не знаю, може, для вас усе це занадто складно, тому що вам не відомі гіпотези. Але я сам роками вивчав цю проблему, і я скажу вам одне: Моцарта — з огляду на це — дуже переоцінюють. Як музиканта Моцарта надто переоцінюють. Ні, справді, — я знаю, що зараз це звучить не дуже популярно, але я можу сказати як людина, яка роками займалася цим питанням і навчилася дечому завдяки своїй професії, — що Моцарт, у порівнянні з іншими його сучасниками, які зараз несправедливо забуті, нічим особливим не вирізнявся, і саме тому, що з дитинства був такий обдарований і вже у восьмирічному віці почав писати музику, він за дуже короткий проміжок часу зовсім вичерпав себе. А винен у всьому його батько; він призвів його до катастрофи. Я б свого сина, якби він у мене був, нехай би він був удесятеро обдарованіший, ніж Моцарт, бо в тому нічого немає, що дитина складає музику; кожна дитина складає музику, якщо ви її спонукаєте, як мавпу, це не мистецтво, а мука, знущання над дитиною, і зараз це справедливо заборонено, бо дитина

теж має право на вільний розвиток. Та це одне. Інше те, що, коли творив Моцарт, ще практично нікого не було. Ні Бетховена, Шуберта, Шумана, Вебера, Шопена, Ватера, Штрауса, Брамса, Верді, Чайковського, Бартока, Стравінського… — всіх я навіть не можу перерахувати… дев'яносто п'ять процентів музики, яку зараз наш брат знає запросто, мусить знати, не кажучи вже про мене, як професіонала, її тоді ще зовсім не було! Вона виникла тільки після Моцарта! Про те Моцарт, взагалі, не мав ніякого уявлення! — Єдиний композитор, що в той час був іменитий, єдиний — це був Бах, а він був абсолютно забутий, бо він був протестант, і нам довелося його відкривати для себе. Тому для Моцарта становище тоді було незрівнянно простішим. Він був незааняґажований. Можна було дерзати, безтурботно грати й компонувати, практично все, що хочеш. Та й люди тоді були значно вдячніші. В той час я міг би бути всесвітньовідо— мим віртуозом. Але Моцарт ніколи так не вважав. На відміну від Ґете, який тоді все ж був чесніший. Ґете завжди казав: йому пощастило, що за його часів література була, так би мовити, чистим аркушем. Йому пощастило. А Моцарт ніколи так не вважав. І це я ставлю йому в провину. Тут я вільний і говорю прямо, бо це мене сердить. А ще, до речі: забудьте все, що Моцарт написав для контрабаса, — окрім того, що звучить в останній дії "Дон Жуана", — забудьте. Оце щодо Моцарта. А зараз я мушу ще разочок ковтнути…

Він встає, ідучи геть, спотикається об контрабас, лається.

… О Господи! Завжди він під ногами, цей йолоп! Ви можете мені сказати, чому чоловік тридцяти п'яти років, а саме я, живе разом з інструментом, який йому постійно заважає?! У всіх розумінням: людському, суспільному, транспортно–технічному, сексуальному й музичному — тільки заважає?! Це якесь прокляття! Ви можете мені це пояснити?! Пробачте мені, що я кричу. Але тут я можу кричати скільки захочу. Ніхто не почує завдяки акустичним плиткам. Жодна людина не почує мене… Але я його ще розіб'ю, одного дня я його таки розіб'ю…

Йде по нову пляшку пива.

Моцарт, увертюра до "Фігаро".

Музика закінчується. Він повертається. Наливає пиво.

Ще кілька слів про еротику: ця маленька співачка — чудова. Вона справді маленька і має чорні очі. Може, вона єврейка. Мені байдуже. У всякому разі звати її Сара. Оце була б жінка для мене. Знаєте, я ніколи не зміг би покохати віолончелістку, литавру теж метку — ні. Хоча — з огляду на інструмент — контрабас геніально парується з литаврою — симфонія з Концерту Діттерсдорфа. Тромбон теж підходить. Або віолончель. Ми й так найбільше граємо в парі з віолончеллю. А от з людьми не виходить. Це все не для мене. Мені, як контрабасисту, потрібна жінка, що являє собою протилежне мені: легкість, музичність, красу, щастя, славу і груди повинна вона мати...

Я був у музичній бібліотеці й подивився, чи є там щось для нас двох. Цілі дві арії для сопрано з контрабасом. Дві арії! Звичайно, знову–таки цього зовсім невідомого Йогана Шпергера, що помер 1812-го. Ще один Нонет Баха, Кантата 152, але нонет — це майже цілий оркестр. Отже, залишаються два твори, які ми разом могли б виконати, звичайно, замало. Дозвольте, я ковтну.

Що треба сопрано? Давайте без ілюзій! Сопрано треба корепетитора. Пристойного піаніста. А ще краще диригента. Режисер теж піде. Навіть технічний директор для неї важливіший, ніж контрабас. Мені здається, у неї було щось із нашим технічним директором. А цей чоловік — чистісінький бюрократ. Зовсім немузикальний тип функціонера. Товстий хтивий старий козел. До того ж голубий. А може, у неї й не було з ним нічого. Чесно кажучи, я не знаю. Та мене це й не обходить. А з іншого боку мені було б шкода. Бо з жінкою, яка спить з нашим технічним директором, я не міг би піти в ліжко. І стоїть питання, чи ми взагалі коли–небудь до цього прийдемо, бо ж вона мене ще зовсім не знає. Не думаю, щоб вона мене помітила. З музичного боку, напевне ні, та й як! Хіба, може, в їдальні. Виглядаю я не так погано, як граю. Але вона рідко буває в їдальні. її часто запрошують. Старші співаки.

Гастрольні зірки. До дорогих рибних ресторанів. Одного разу я був свідком. Морський язик коштує там п'ятдесят дві марки. Мені це видається бридким. Мені бридко, коли молодесенька дівчина сидить із п'ятдесятирічним тенором — цей тип за два вечори отримує тридцять шість тисяч! А ви знаєте, скільки заробляю я? Я заробляю одну вісімсот чистими. Якщо ми робимо записи або я граю ще десь в іншому місці, тоді трохи більше. А взагалі я отримую одну вісімсот. Таку зарплату має зараз службовець найнижчої категорії чи студент на підробіток. А яка в них освіта? Ніякої освіти. Я чотири роки провчився в музичному вузі; у професора Краучника я вивчав композицію, а в професора Рідерера — вчення про гармонію; ранками я мав три години репетицій, а вечорами чотири години концертів, а коли був вільним, то мусив чергувати, до дванадцятої спати ніколи не лягав, а в проміжках повинен був ще займатися з інструментом, і, бачить Бог, що якби я не був такий обдарований, якби не схоплював усе на льоту, мені доводилося б щодня працювати по чотирнадцять годин!

Але я міг би піти до рибного ресторану, якби захотів! І я дав би п'ятдесят дві марки за морський язик, якби було треба. І оком не змигнув би, ви мене погано знаєте! Але мені бридко! Крім того, всі ці пани без винятку одружені.

Будь ласка, якби вона прийшла до мене — але ж вона мене не знає — і запропонувала б мені: "Милий, давай підемо обідати в рибний ресторан!", — тоді я відповів би: "Звичайно, серденько, чому ні; замовимо морський язик, навіть якщо він коштує вісімдесят марок, мені байдуже". Бо я ж кавалер жінки, яку кохаю, з голови до ніг. Але гидко, коли ця жінка ходить кудись з іншими чоловіками. Я відчуваю до цього велику огиду! Жінка, яку я кохаю! Не ходитиме з іншими панами до рибного ресторану! Вечір за вечором!.. Хоча вона мене не знає, але... але для неї це єдине вибачення! Коли вона мене знатиме... коли вона зі мною познайомиться... це неймовірно, але... коли ми знатимемо одне одного, тоді — вона у мене побачить, це я вже зараз вам обіцяю, бо... бо...

Раптом він починає верещати.

… я не дозволю, щоб моя дружина, тільки тому, що вона сопрано, і співатиме одного дня Дорабеллу, Аїду чи Баттерфляй, а я простий контрабасист! — щоб вона… тільки тому… ходила до рибних ресторанів… цього я не дозволю… перепрошую… Вибачте… мені треба трохи… заспокоїтися… здається… заспокоїтися… — Ви думаєте, що… хоч одна жінка… взагалі на мене подивиться?..

Він пішов до програвана, щось поставив.

… Арія Дорабелли… з другої дії… "Созі Гап ШПе"…

Коли починає звучати музика, він починає тихо схлипувати.

Ви знаєте, коли слухаєш її спів, не ймеш віри в те, що це вона. Хоча досі вона отримує менші партії — друга квіткарка в "Парсифалі", придворна співачка в "Аїді", Бейз у "Баттерфляй" і таке інше, — але коли вона співає і коли я чую, як вона співає, скажу вам чесно, у мене розривається серце, інакше я сказати не можу. І така дівчинка йде з якоюсь приблудною гастрольною зіркою до рибного ресторану! їсти плоди моря чи буйабес! У той час як чоловік, що її кохає, стоїть у звукоізольованому приміщенні і тільки про неї й думає, ні з чим іншим, як із цим безформним інструментом в руках, на якому він не може заграти жодного, жодного звука, який вона співає!..

Знаєте, що мені треба? Мені треба завжди ту жінку, яку я не можу здобути. І якщо я не здобуду її, іншої сам по собі розумний, а жінка може бути надзвичайно дурною, оце і є жахливе в музиці.

А ще саме там є еротика. Сфера, якої жодна людина уникнути не може. Я хочу ось що сказати: коли вона співає, Сара, це мене такою мірою збуджує, майже сексуально — прошу, зрозумійте мене правильно. А часом я прокидаюся вночі — від власного крику. Я кричу, бо у ві сні

чую, як вона співає, о Господи! Добре, що у мене акустичні плити. Піт ллється з мене рікою, потім я знову засинаю — і знову прокидаюся, бо знову починаю кричати. І так цілу ніч: вона співає, я кричу, засинаю, вона співає, я кричу, засинаю і так далі… Це все сексуальність.

А часом — оскільки ми вже зачепили цю тему — вона являється мені і вдень. Звичайно, лише в уяві. Мені…_ви тільки не смійтеся… мені здається тоді, ніби вона стоїть переді мною, зовсім близько, як оце контрабас зараз. І я не можу стриматися, я обнімаю її… ось так… іншою рукою теж, ось так… неначе смичком… по її заду… або інакше, так, як контрабас, і ліву руку на її груди, у третьому положенні на струні–соль… соло… зараз важкувато уявити — а правою рукою смичком іззовні, так, внизу, а тоді так і так і так…

Він їздить несамовитими ривками по контрабасу, потім залишає його, сідає зовсім знесилений в своє крісло, наливає пиво.

Я ремісник. В душі я ремісник. Я не музикант. Я, напевно, не музикальніший за неї. Я музику люблю. Я чую, якщо струна неправильно настроєна, і півтон він тона я можу відрізнити. Але я не можу заграти музикальну фразу. Я не можу гарно заграти жодного звука… — вона відкриває рот, і все, що звідти виходить, прекрасно. І навіть якщо вона тисячу помилок зробить, це прекрасно! І це не залежить він інструмента. Невже ви думаєте, що Франц Шуберт починав би свою Восьму симфонію інструментом, на якому неможливо гарно грати? Що ви собі думаєте про Шуберта! — Але я так не можу.

Технічно я вам заграю все, що завгодно. Я отримав першокласну освіту. Технічно, якщо захочу, я заграю кожну сюїту Боттесіні, це Паганіні контрабаса, і знайдеться небагато таких, хто зміг би мене повторити. Технічно, якби я добряче попрацював, але я не працюю, бо не бачу потреби, мені вистачає змісту, тому що, якби його не бракувало всередині, розумієте, всередині, саме в музиці, — а я можу про це судити, бо поки що не дуже бракує, поки що вистачає, — і тут я відрізняюся від інших, позитивно, — я контролюю себе, я ще знаю,

дякувати Богу, хто я є і хто я не є, і якщо я у тридцять п'ять років засів на все життя оркестрантом державного оркестру, то я не такий дурний, аби думати, як дехто, що я геній! Такий собі посадовий геній! Невизнаний, до смерті посаджений на службу геній, що грає в державному оркестрі на контрабасі…

Я міг би навчитися гри на скрипці, якщо вже на те пішло, або композиції чи диригування. Але для цього мені чогось не вистачає. А вистачає саме настільки, щоб шкрябати на інструменті, якого я терпіти не можу, бо інші не помітили, який я бездарний, Для чого я це роблю?

Він починає раптом кричати.

А чом би й ні? Чому мені має житися краще, ніж вам? Так, вам! Ви, бухгалтер! Експедитор! Фотолаборантка! Ви, дипломований юрист!..

Схвильований, він іде до вікна, відчиняє його. До кімнати вривається вуличний гамір.

… Чи, може, ви, як і я, належите до привілейованого класу тих, хто ще й своїми руками може працювати? Мені не треба.

Одного разу я хотів спробувати на репетиції до "Аріадни". Вона співала луну, це недовго, всього кілька тактів, і режисер тільки один раз послав її наперед до рампи. Звідти вона могла б мене побачити, якби подивилася, якби не помітив ГМД… Я подумав, може, мені щось таке зробити, щоб звернути її увагу… перекинути контрабас, чи зачепити смичком віолончель попереду, чи просто відверто фальшиво заграти — в "Аріадні" це, можливо, почули б, там нас тільки двоє басів…

Але потім я це облишив. Говорити завше легше, ніж робити. Та й ви не знаєте нашого ГМД, він сприймає кожну фальшиву ноту як особисту образу. І мені самому було б це надто вже по–дитячому, започатковувати мої стосунки з нею фальшивою грою… та й знаєте,

коли граєш в оркестрі, разом з колегами, а тоді раптом навмисне рубонути не туди… — ні, я так не можу. Виходить, що я все ж занадто чесний музикант, і я подумав, якщо ти маєш грати фальшиво, щоб вона тебе помітила, то краще вже нехай вона тебе зовсім не помічає. Бачите, такий ось я є.

Тоді я спробував грати надзвичайно гарно, наскільки це можливо на моєму інструменті. І я подумав собі: якщо я своєю гарною грою впаду їй в око і якщо вона гляне сюди, гляне заради мене — тоді вона повинна стати для мене жінкою на все життя, навіки моєю Сарочкою. Якщо ж вона не подивиться — тоді всьому кінець. Так–так, ось такими забобонними стають, коли йдеться про кохання. Вона тоді так і не подивилася. Тільки–но я почав гарно грати, як вона, відповідно сценарію, встала й подалася знову назад. А на мене тоді взагалі ніхто не звернув уваги. Ні ГМД, ні Гаффінгер поряд за першим контрабасом; навіть він не помітив, як невимовно гарно я грав…

Ви часто ходите в оперу? Уявіть собі, ви йдете в оперу, нехай навіть сьогодні ввечері, фестивальна прем'єра "Рейнґольда". Понад дві тисячі людей у вечірніх сукнях та темних костюмах. Пахне свіжовимитими жіночими спинами, парфумами та дезодорантами. Виблискує шовк на смокінгах, виблискують потилиці, сяють діаманти. В першому ряду — прем'єр-міністр з сім'єю, члени кабінету, міжнародні знаменитості. В директорській ложі — директор театру зі своєю дружиною й зі своєю коханкою, й зі своєю сім'єю та почесними гостями. В ложі ГМД — ГМД зі своєю дружиною та почесними гостями. Все чекає на Карло Марію Жуліні, зірку вечора. Двері тихенько зачиняються, люстра піднімається, гаснуть вогні, все пахне й чекає. З'являється Жуліні. Він вклоняється. Його свіжовимите волосся розлітається. Тоді він повертається до оркестру, останнє прокашлювання, тиша. Він піднімає руки, очима шукає контакту з першою скрипкою, кивок, ще один погляд, най— останніше прокашлювання…

І тоді, в цю піднесену мить, коли опера стає всесвітом, а ця мить — початком народження всесвіту, туди, де все завмерло в нетерплячому

очікуванні, затамувавши подих, за опущеною завісою стоять, як на голках, три дочки Рейну — туди, з останнього ряду оркестру, звідтіля, де стоять контрабаси, крик серця, що кохає…

Кричить.

САРО!!!!

Враження колосальне! Наступного дня в газеті пишуть, що я вилітаю з державного оркестру, я йду до неї з букетом квітів, вона відчиняє двері, бачить мене вперше, я стою перед нею, як герой, і кажу: "Я той, хто вас скомпрометував, бо я вас кохаю", — ми падаємо одне одному в обійми, злиття, блаженство, найвище щастя, світ десь далеко внизу під нами, амінь.

Я, звичайно, намагався вибити Сару з голови. Напевне, як людина вона не дуже; характер нікчемний; духовно недорозвинена; словом, зовсім не підходить такому чоловікові, як я…

Але потім на кожній репетиції я чув її голос, цей голос, цей божественний орган. Ви знаєте, гарний голос вже Може, ви один із тих, хто там надворі щодня вісім годин доряду трощить пневматичним молотом бетонні плити. Чи один з тих, хто постійно тарабанить контейнером по сміттєвозу, щоб повилітало сміття, протягом восьми годин. Це відповідає вашим талантам? Чи образило б вас, що хтось інший краще витрушує сміттєзбирач, ніж ви? Чи ви теж так сповнені ідеалізму та самовіддачі своїй роботі, як і я? Я натискую на чотири струни пальцями лівої руки, аж доки на них виступить кров; і я воджу смичком із кінського волосся дотри, аж доки мені відніме праву руку; так я виробляю шум, якого потребують, шум. Єдине, що відрізняє мене від вас, є те, що я свою роботу виконую по можливості у фракові…

Зачиняє вікно.

… А фрак, їх нам видають. Тільки про сорочку я маю подбати сам. Зараз мені треба перевдягнутися.

Пробачте мені. Я розхвилювався. Я не хотів хвилюватися. Не хотів вас образити. Кожен перебуває на своєму місці і робить усе, що в його силах, і не нам відповідати на те, як він туди потрапив, чому він там залишається і чи…

Часом я собі таке можу науявляти, вибачте. Ось перед цим, коли замість контрабаса я уявляв Сару, її, жінку моєї мрії, порівняв з контрабасом. її, ангела, який музикально значно мене перевершує, ширяє наді мною… уявляв як цей брудний ящик контрабаса, якого я обмацую своїми брудними мозолистими руками і збуджую брудним вошивим смичком… Тьху, чорт, і прийде ж таке в голову, це буває часом, коли я думаю, неначе хвиля якась, інстинктивно, невідчепно. Він природи я людина не хтива. Я досить стриманий від природи. Тільки коли подумаю, стаю хтивим. Коли починаю думати, моя фантазія, наче крилатий кінь, підхоплює мене й несе в безодню.

"Мислення, — каже один мій товариш — він двадцять два роки вивчає філософію і зараз захищається, — мислення — річ надто складна для того, щоб кожен міг дилетантствувати". Він — мій товариш — теж не сяде грати якусь там сонату. Бо він не вміє цього робити. Зате кожен з нас думає, що він уміє мислити, і починає собі мислити непогамовно, це найбільша помилка в наш час, каже мій товариш, тому й відбуваються ці катастрофи, від яких ми ще загинемо, всі разом. І я скажу вам: він має рацію. Більше мені нічого сказати. Зараз я мушу перевдягнутися.

Він віддаляється, бере свій одяг, одягаючись, говорить.

Я — вибачте, що я так голосно балакаю, але коли я вип'ю пива, я завжди голосно балакаю, — я працівник державного оркестру, так би мовити, посадова особа, а тому не підлягаю звільненню. У мене постійна

кількість робочих годин і п'ять тижнів відпустки. Страховка на випадок хвороби. Через кожні два роки автоматичне підвищення зарплатні, згодом пенсія, я повністю застрахований.

Ви знаєте — це мене часом так лякає, я… я… я не наважуюся часом вийти з дому, такий я впевнений. У вільний час — у мене багато вільного часу, — я залишаюся сидіти дома, зі страху, як оце зараз, як би вам пояснити? Це такий пригнічений стан, такий кошмар, у мене невимовний жах перед цією безпекою, це клаустрофобія, психоз штатної служби — саме служби з контрабасом. Бо вільних басів немає. Та й звідки їм узятися? Бас завжди забезпечений роботою на все життя. Сам наш ГМД не має такої гарантії. У нього угода на п'ять років. І, якщо її не продовжать, він вилетить. Принаймні теоретично. Або директор театру. Директор всемогутній — але він може полетіти. Наш директор, наприклад, якщо він поставить оперу Генце, він полетить. Не негайно, але безумовно, я більш ніж певний. Бо Генце комуніст, і державний оркестр не виконає жодного його опусу. А це вже політика.

Зате мене ніколи не звільнять. Я можу грати й робити, що завгодно, і я не вилечу. Добре, ви можете сказати, що я все ж ризикую; так було завжди: оркестрант завжди був штатною одиницею; тепер він державний службовець, колись, двісті років тому — придворний музикант. Але тоді принаймні міг померти князь, і тоді могло статися, що оркестр розпадається, теоретично. А зараз це ж зовсім неможливо. Виключено. Нехай там що станеться. Навіть під час війни, — я чув від старших колег, — падали бомби, все зруйноване, місто лежало в руїнах, оперний театр горів яскравим полум'ям — але в підвалі сидів державний оркестр, репетиція завтра вранці о дев'ятій. Хоч ти що хочеш роби. Так, звичайно, я можу піти сам. Чому ні. Я можу сказати: ось вам заява на звільнення. Це було б незвично. Так мало хто робить. Але я міг би, це дозволяється. Тоді я був би вільний… Так, а що далі?! Що я робив би потім? Стояв би на вулиці…

Я у відчаї. Зубожіння неминуче. Так чи інакше…

Перерва. Він заспокоюється. Наступне пошепки.

… Хіба що я ще сьогодні увечері провалю виставу й крикну: "САРА!" Це був би геройський вчинок. Перед прем'єр-міністром. їй на славу, а собі на звільнення. Такого ще ніколи не було. Крик контрабаса. Може, почнеться паніка. Або мене вб'є охоронець прем'єр-міністра. Помилково. Зірветься. Або він помилково вистрілить у запрошеного диригента. У всякому разі, щось сталося б. Моє життя тоді рішуче змінилося б. Це був би перелом у моїй біографії. І навіть якщо я завдяки цьому не здобуду Сару, вона ніколи не зможе мене забути. Я буду постійним анекдотом її життя. Це було б вартим крику. А я вилетів би… вилетів би… як директор.

Він сідає, робить ще один чималий ковток пива.

Може, я й справді це зроблю. Піду зараз туди, так як є, стану і закричу. Любі панове!.. — І ще одна можливість — камерна музика. Бути слухняним, бути старанним, працювати над собою, багато терпіння, перший басист маленького оркестру, маленьке товариство камерної музики, октет, платівка, бути покладистим, гнучким, зробити маленьке ім'я, скромненько так, і визрівати для "Форелевого квінтету".

Коли Шуберт був такого віку, як я, то він три роки вже був мертвий. Мені пора йти. Початок о пів на восьму. Я поставлю вам ще одну платівку. Шуберт, Квінтет для фортепіано, скрипки, альта, віолончелі й контрабаса ля–мажор, написаний у 1819-у, у віці двадцяти двох років, твір на замовлення одного директора рудника із Штирії…

Ставить платівку.

… А я піду. Піду в театр і закричу. Якщо наважуся. Завтра ви можете дізнатися з газети.

До побачення!

Його кроки віддаляються. Він виходить з кімнати, двері зачиняються на замок. У цей час починається музика: Шуберт, "Форелевий квінтет", I частина.

Кілька слів про "Контрабас"

Я народився 1949 року в Амбаху на Штарнберзькому озері і граю не на контрабасі, а на фортепіано. "Контрабас" я написав влітку 1980 року. В ньому йдеться — поряд з безліччю інших речей — про буття одного чоловіка в його маленькій кімнаті.

ПАТРІК ЗЮСКІНД

"Контрабас" — це першокласний гротеск про одного третьокласного контрабасиста, про його мрії, переживання, забаганки...

"ЗОННТАГС ЦАЙТУНГ"

Чого не створив жоден композитор, те написав письменник, а саме — повнометражний твір про одного контрабасиста.

ДІТЕРШНАБЕЛЬ

Кілька років тому мені пощастило потрапити до одного з німецьких театрів, де саме йшла п'єса П. Зюскінда "Контрабас", — ім'я автора вже тоді часто можна було почути серед інтелектуального студентства, оскільки всі ділилися враженнями про його роман "Запах", який блискавично став інтернаціональним бестселером. Але п'єса, виявляється, була написана раніше й теж не сходила з підмостків німецькомовних країн.

Спостерігаючи за розвитком п'єси, я намагалася зрозуміти, в чому ж її таємниця, причина шаленого успіху. Проте нічого особливого начебто й не відбувалося. У маленькій звукоізольованій кімнаті сидить якийсь

контрабасист і розповідає про себе, про своє життя та інструмент… Таємниця п'єси не в динаміці сюжету, а в надглибокому проникненні в душу "маленької людини".

Незабаром п'єсу поставили вже в Лондоні і Нью—Йорку, але в жодній з країн Східної Європи не лише не йде, а й не перекладена. От у мене й виникло бажання перекласти твір українською, сподіваючись, що у нас знайдеться талановитий режисер, який зможе урізноманітнити репертуар наших театрів цим чудовим шедевром. Із "Контрабасом" почалося моє захоплення всією творчістю Патріка Зюскінда. Я вже переклала його роман "Запах. Історія одного вбивці" (надруковано у "Всесвіті" № 11 – 12, 1996) та поетичну казку з дитинства "Історія про пана Зоммера" (надруковано у "Всесвіті" № 1, 1995). Тепер черга за повістю "Голуб" (1987).

ІРИНА ФРІДРІХ