

Басэтля

Патрык Зюскінд

з нямецкай мовы пераклаў

Васіль Сёмуха

Пакой. Іграе пласцінка — Другая сімфонія Брамса. Нехта ціхенька падпявае. Крокі, якія былі аддаліся, зноў вяртаюцца. Адкаркоўваецца бутэлька — гэта Нехта налівае сабе піва.

Хвіліначку... мамэнцік... — Вось! Вы гэта чуеце? Во! Во гэта! Вы чуеце? Зараз паўторыцца, той самы пасаж, хвіліначку. Вось! Вось цяпер вы яго чуеце! Я пра басы. Басэтлі...

Ён здымае іголку з пласцінкі. Канец музыкі.

... Гэта я. Альбо нават, можа, мы. Калегі і я. Дзяржаўны аркестр. Другая Брамса — гэта вам не абы што. У Другой нас было шасцёра. Сярэдні склад. А ўсяго нас восем. Часам згаджаюць яшчэ сяго-таго, да дзесяці. Аднаго разу нават было дванаццаць, гэта моц, каб вы ведалі, вялікая моц. Дванаццаць басэтляў, калі яны ўрэжуць, кажу тэарэтычна, вы не заглушыце іх цэлым аркестрам. Нават чыста фізічна. Тады астатнія могуць пакавацца. Без нас сапраўды нічога не склеіцца. У каго хоч спытайцеся. Кожны музыкант скажа вам і не заікнецца, што любы аркестр, калі трэба, можа абысціся без дырыжора, але толькі не без басэтлі. Сотні гадоў аркестры ігралі без дырыжора — і як жа ігралі! А дырыжор, калі залезці ў гісторыю музыкі, — гэта завядзёнка новага часу. Дзевятнацатага стагоддзя. І я нават магу вам пабажыцца, што мы, у дзяржаўным аркестры, часам іграем, зусім не гледзячы на дырыжора. Альбо гледзячы паўз яго. Бывае, іграем аж так не зважаючы, што ён ужо і сам на гэта не зважае. Хай сабе махае рукамі там наперадзе, як яму хочацца, а мы граем, як хочацца нам. Вядома, не з ГМД — гэта мы так называем нашага галоўнага музычнага дырэктара. А з дырыжорамі-гастралёрамі — заўсёды, як хочам так і граем. Гэта наша самая таемная і векавітая асалода, абы з кім ёю не падзелішся, а з вамі... калі ж гэта я вам так, дзеля рацыі сказаўшы...

Уявіць сабе нельга, каб аркестр — і без басэтлі. Можна нават сказаць, што аркестр толькі з басэтлі і пачынаецца. Бываюць аркестры без першай скрыпкі, без духавых, без літаўраў і без труб, без усяго таго ўсялякага. Але толькі не без басоў.

Што я хачу гэтым сказаць, дык толькі тое, што басэтля найважнейшы інструмент у аркестры. І з гэтым нельга не згадзіцца?

Яна стварае агульную, базавую структуру аркестра, на якой і толькі на якой можа трымацца ўвесь астатні бразгат разам з дырыжорам. Такім чынам, бас — гэта падмурак, на якім, вобразна кажучы, высіцца ўся гэтая шыкоўная будыніна, гэта я

вам кажу вобразна. Забярыце адтуль бас, і мецьмеце чысцюткую вавілонскую мешаніну моваў. Садома, у якой ужо ніхто не ведае, на якую халеру ён увогуле іграе музыку. Уявіце сабе, ну, скажам, уявіце сабе Шубертаву Сімфонію сі-мінор без басоў. Га? Прыклад — лепшага не трэба. Дык выкіньце гэты сі-мінор з галавы. Сімфоніі няма. На сметнік усю аркестровую партытуру ад А да Я, усё, што хочаце: сімфонію, оперу, сольныя канцэрты, можаце выкінуць усё, што ў вас ёсць, калі ў вас няма басэтляў. І папытайцеся ў любога аркестранта, — калі ён пачынае „плаваць”? Не, вы такі папытайцеся! Тады, калі ён перастае чуць басэтлю. Фіяска! А ў джаз-бандзе гэта праяўляецца яшчэ больш яўна. Джаз-банд як бомбай разносіць ва ўсе бакі, вобразна кажучы, калі адключаецца басэтля. Усім астатнім музыкантам адразу, як ад удару, усё раптам пачынае здавацца бяссэнсцай. Увогуле я не прымаю джазу, року і ўсякіх такіх штучак. Бо я, выхаваны на класіцы, на цудоўным, сапраўдным і вартасным, нічога больш так не баюся, як анархіі так званай вольнай імправізацыі... гэта я вам так, дзеля большай рацыі кажу...

Проста я хацеў на добрую завязь гаворкі зазначыць, каб ужо адразу вы і ведалі, што басэтля — цэнтральны інструмент у аркестры. Зрэшты, гэта і так ведае кожны. Проста ніхто не рызыкне сказаць уголас, бо аркестранты — яны ўсе з натуры сваёй трошкі раўнівья. Такія вось яны. Як бы пачуваўся наш канцэртмайстар са сваёй скрыпчынкай, калі б мусіў прызнаць, што без басэтлі ён, як той голы кароль — жалю варты сімвал свайго нікчэмства і ўбогасці? Ну, нядобра пачуваўся б. Зусім кепска пачуваўся б. Але я вазьму глыток...

Ён вытывае глыток піва.

... Я чалавек сціплы. Але як музыкант ведаю, што ёсць грунт, на якім я стаю, ёсць маці-зямля, у якой усе нашыя карані, ёсць крыніца натхнення, з якое струменяцца ўсе музычныя думкі, ёсць нешта такое сапраўднае, полюс, з якога, вобразна кажучы, пырскае музычнае насенне... — я! Я хачу сказаць — бас. Басэтля. Усё астатняе — полюс процілеглы. Усё астатняе робіцца полюсам толькі дзякуючы басэтлі. Напрыклад, сапрана. Опера. Сапрана, як... як бы гэта вам убіць, каб уехала... ведаеце, у нас цяпер у оперы ёсць адна маладая сапраністка, мецца-сапрана, — шмат розных галасоў я чуў, але гэты, ведаеце, — нешта! за сэрца йме! Да глыбіні душы далазіць гэтая жанчынка. Бадай, нават яшчэ дзяўчына, бо гадоў пад дваццаць пяць. Самаму мне трыццаць пяць. У жніўні стукне трыццаць шэсць. Калі аркестр яшчэ будзе ў адпачынку. Цудоўная жанчына. Акрыляе... Гэта я вам так, дзеля чыстай рацыі...

Дык вось: сапрана, даю прыклад, — самае неадпаведнае з усяго магчымага, што ў думках можна выставіць супроць басэтлі, з чалавечага і інструментальнага; было б... было б тады гэта сапрана... альбо мецца-сапрана... менавіта тым самым процілеглым полюсам, ад якога... ці лепей — да якога... не, — з якім спалучаецца басэтля... абсалютна пераконвае... быццам выкрасае музычную іскру, ад полюса да полюса, ад баса да сапрана... альбо яшчэ далей — да мецца, яшчэ вышэй — алегорыя з жаўруком... боскім, у бясконцай далечыні, у бязмежнай вышыні, недзе каля вечнасці, у касмічным, сексуальна-эратычна-інстынктыўным, быццам... усё ж прывязана да поля прыцягнення магнітнага полюса, якое зыходзіць з прыземленай басэтлі... архаічна, басэтля архаічная, калі вы разумееце, што я маю на ўвазе... Толькі так і магчымая музыка. Бо ў гэтым напружанні паміж тут і там, паміж высока і нізка, іграецца ўсё, што ў музыцы мае сэнс, выяўляюцца музычны сэнс і жыццё, так, проста жыццё... Дык вось, далажу я вам, гэтая спявачка, дзеля рацыі сказаўшы, а завуць яе Сара, паверце, калі-небудзь яна пойдзе вой як далёка. Калі я штосьці петру ў музыцы, а сёе-тое я-такі ў ёй петру, яна пойдзе вой як далёка. І ў гэта дакладаемся і мы, мы, з аркестра, і асабліва мы, кантрабасісты, а значыцца, я. Гэта ўжо суцяшае. Добра. Дык вось, падагульнім: басэтля, ці па-цяперашняму, кантрабас — гэта асноўны інструмент у аркестры з прычыны сваёй фундаментальнай глыбіні.

Калі адным словам, дык басэтля — гэта найглыбейшы струнны інструмент. Уніз ён дастае да контра-мі. Мусіць, мне трэба вам гэта неяк паказаць... Хвіліначку...

Ён адпівае яшчэ глыток піва, устае, бярэ інструмент, падкручвае смык.

... а наогул у маім базе смык — гэта самае лепшае. Смык ад Пфэчнера. Сёння ён цягне на ўсе дзве з палавінаю тысячы. А купіў я за трыста пяцьдзсят. Проста ў галаве не ўкладваецца, як за апошнія дзесяць гадоў цэны падскочылі. Ну, але хай... Дык вось, цяпер прашу слухайце ўважліва!..

Ён праводзіць смыком па самай тойстай струне.

... Чуеце? Контра-мі. Роўна 41,2 герца, калі наладка правільная. Ёсць басы, якія бяруць яшчэ ніжэйшыя гукі. Да контра-до, а тое нават да субконтра-сі. Тады гэта было б 30,9 герца. Але на тое падышла б пяціструнка. А на маёй чатыры. Пяць мая не вытрымала б, яны яе разарвалі б. У нашым аркестры ёсць некалькі пяціструнак, яны патрэбныя, напрыклад, на Вагнера. Гучаць не тое каб, бо 30,9 герца — гэта ўжо не гук у поўным сэнсе слова, уявіце сабе, гэта ўжо...

Ён зноў іграе мі.

... бадай што і не гук, так сабе як бы паціранне, як бы гэта вам лепей патлумачыць, як бы нешта вымучанае, больш вібруе, чым гучыць. Так што мне хапае сваёй гукавай палітры з лішкам. Угору мне тэрэтычна мяжы няма, толькі практычна. Ну, напрыклад, я магу, калі скарыстаць увесь грыф цалкам, браць да трэцяй актавы...

Ён іграе.

... вось, да трэцяй актавы, тры разы перакрэсленае до. І цяпер вы скажаце „канец”, бо далей, мала што грыфа яшчэ хапае, а нельга прыціснуць ніводнай струны. Падумайце! А зараз...

Ён іграе флажалет.

... а зараз?..

Ён іграе яшчэ вышэй.

... а зараз?..

Ён іграе яшчэ вышэй.

... Флажалет. Гэта такі спосаб. Пакласці наверх пальцы і здабываць тонкія гукі. Як гэта адбываецца фізічна, я вам цяпер растлумачыць не магу, гэта вядзе занадта далёка, гэта вы можаце пасля самі сабе высветліць па энцыклапедыі. У кожным разе тэрэтычна я магу іграць так высока, што гукаў ужо не будзе чутна. Хвіліначку...

Ён іграе нячутна высокі гук.

... Чуеце? Вы гэтага больш не чуеце. Вы толькі бачыце! Колькі закладзена ў інструменце тэрэтычна-фізічна. Толькі практычна-музычна такіх гукаў не

здабываюць. У духавікоў гэтак сама. А ў людзей тым больш, алегарычна кажучы. Я ведаю людзей, у якіх умешчаны цэлы сусвет, неабсяжны. Але вызваляць яго адтуль не спяшаюцца. Каб глузды не таго... не скруціліся... — гэта я так, дарэчы...

Чатыры струны. Мі — ля — рэ — соль...

Ён іграе на іх піццыката.

Усе яны сталёвыя, абцягнутыя хромам. Раней абцягвалі кішкамі. На струне соль, вось тут, зверху, выконваюцца ў асноўным сольныя творы, калі гэта магчыма. Каштуе яна пропадзь грошай, адна струна. Здаецца, набор струн цяпер цягне на сто шэсцьдзесят марак. Як я пачынаў, было сорак. Гэта ж проста вар'яцтва чыстае з гэтымі цэнамі, на свет глядзець не хочацца. Добра. Дык вось, чатыры струны, квартаналадка мі — ля — рэ — соль, адпаведна на пяціструнках — до альбо сі. Сёння наладка аднолькавая: ад Чыкагскага сімфанічнага да Маскоўскага дзяржаўнага аркестра. А па той час была барацьба. Розныя наладкі, розная колькасць струнаў, розныя памеры — няма іншага інструмента, каб у такой колькасці тыпаў, як басэтя — дазвольце, расказваючы я буду піць піва, у мяне шалёная страта вадкасці. У сямнаццатым і васьмнаццатым стагоддзях неверагодны хаос: басовая гамба, вялікая басовая віёла, віяланчэль з ладамі, субтравіяланчэль без ладоў, тэрца-, кварта-, квінтаналадка, трох-, чатырох-, шасці-, васьміструнныя, басовыя гукавыя адтуліны, скрыпачныя гукавыя адтуліны — ашалець можна. Яшчэ да дзевятнаццатага стагоддзя ў Францыі і Англіі былі трохстрункі, наладжаныя ў квінта; у Іспаніі і Італіі трохстрункі ў кварта; а ў Германіі і Аўстрыі чатырохстрункі ў кварта. І тады мы дабіліся прызнання чатырохструнак, бо на той час у нас проста былі лепшыя кампазітары. Хоць трохструнны бас гучыць лепей. Не так рыпуча, больш меладычна, прыгажэй. Але ў нас былі Гайдн, Моцарт, Бахавы сыны. Пазней Бэтховен і ўсе рамантыкі. І ўсе яны плявалі на тое, як гучыць бас. У іх бас быў як бы гукавым дываном, на які яны маглі паставіць свае сімфанічныя творы — практычна самае вялікае, што да сёння можна пачуць у музыцы. Усё гэта, не перабольшваючы, трымаецца на плячах у чатырохструннай басэці, з 1750 года да самага дваццатага стагоддзя, уся аркестровая музыка двух мінулых стагоддзяў. І гэтай музыкай мы начыста адкінулі трохстрункі.

Натуральна, басэтя, як магла, баранілася, вы гэта лёгка можаце ўявіць. У Парыжы, у кансерваторыі і ў оперы яшчэ да 1832 года ігралі на трохструнцы. У 1832 годзе, як гэта ўсім нам добра вядома, памёр Гётэ. І якраз тады прыйшоў і навёў парадак Керубіні. Луіджы Керубіні. Мала што італьянец, але ў сэнсе музыкі сярэдне-такі еўрапеец. Ладзіўся пад Глюка, Гайдна, Моцарта. У той час ён быў галоўным музычным інтэндантам у Парыжы. І заўжыў крутыя меры. Можаце сабе ўявіць, што там рабілася. Лямант абурэння скалануў рады французскіх басістаў, калі германфіл-італьянец адабраў у іх трохстрункі. Француз наогул абурэцца ахвотна і лёгка. Ледзь толькі дзе праблісне хоць які там рэвалюцыйны настрой, француз ужо там, ужо кулакі размінае. Так было ў васьмнаццатым стагоддзі, у дзевятнаццатым тое самае, і так яно круціцца ў нашым дваццатым стагоддзі, да нашых дзён. На пачатку траўня я быў у Парыжы, там страйкавалі зборшчыкі смецця, работнікі метро, тры разы на дзень яны адключалі святло і ладзілі дэманстрацыі, 15 000 французай. Вы ўявіць сабе не можаце, якія пасля іх былі вуліцы. Ніводнай крамы, каб не разграмілі, пабітыя вітрыны, падрапананыя аўтамабілі, раскіданыя плакаты, папера і ўсякая дрэн — адным словам, я павінен сказаць вам, — страхоце, вэрхал. Ну так... Але ў кожным разе тады, у 1832 годзе, гэта ім, французам, ані не пасобіла. Трехструнная басэтя знікла, як у прорву ўпала, нырнула ў незвараць. Але не сказаць, каб тадыташняя разнастайная струннасць была канонам. І такі шкада, бо гучала іхняя басэтя куды лепей, чым... вось гэтая камода...

Ён пабухаў на сваёй басэці.

... Абмежаваны дыяпазон гучання. Затое лепшая ў тэмбры...

Ён п'е.

... Вы толькі вачыма акіньцеся навокал — так бывае часта. Што лепшае адмірае, бо яно супроць плыні часу. Час усё гэта, хай сабе й лепшае, ламае і адкідае прэч. У гэтым сэнсе такім бегам былі нашыя класікі, якія бязлітасна драсавалі ўсё, што станавілася ім упоперак. Несвядома. Нагаворваць не буду. Нашыя класікі, самыя ў сабе, у кожным канкрэтным выпадку былі прыстойныя людзі. Шуберт, той нават мужі пакрыўдзіць не мог, а Моцарт, праўда, не-не ды бываў часам крыху грубаваты, але, з другога боку, ён на дзіва ўражлівы і датклівы чалавек быў, няздатны ні на якія здзекі і гвалты. Бэтховен таксама. І гэта пры тым, што яго вярэдзілі дзікія шалы. Бэтховен, напрыклад, паразбіваў піянінаў — ліку няма колькі. Але каб басэтлю — барані Божа, што не то не, ані пальцам не зачапіў. Праўда, і не іграў ён на басэтлі. Адзіны вялікі кампазітар, які браў у рукі басэтлю, быў Брамс... калі толькі, можа, не ягоны бацька. А Бэтховен наогул не іграў ні на чым струнным, толькі на піяніна, сёння пра гэта любяць забываць. Гэта вам не Моцарт, які цудоўна іграў што табе на скрышцы, што на піяніна. Як я ведаю, Моцарт наогул быў адзіны з усіх вялікіх кампазітараў, хто ўмеў выконваць як свае ўласныя фартэп'яныя канцэртны, так і свае скрышчаныя. Ну, хіба што яшчэ Шуберт, калі ўжо крайнім-крайня патрэба на тое была. Пры самай найкрайнейшай патрэбе! Але ж ніводнага і не напісаў. І не быў віртуоз. Не, віртуозам Шуберт, далібог, не быў. Паводле свайго тыпу не быў. Вы можаце сабе ўявіць Шуберта віртуозам? Я — не. Рацыя, ваша рацыя — меў прыемны голас, не скажу, каб на саліста, а на мужчынскі хор — у самы акурат. Часам Шуберт ці не штотыдня спяваў у квартэце, балазе, з Нэстроём. Мабыць, яны не ведалі праўды. Нэстрой барытоніў, а Шуберт... — ай, усё гэта аніяк нам з вамі не абыходзіць. Ніяк не звязана з праблемай, якую я вам выварочваю. Мне здаецца, што калі ўжо вам аж так далягае ведаць афарбоўку Шубертавага голасу, дык, бадай што, у любой ягонай біяграфіі вы можаце прачытаць пра гэта. Няма мне патрэбы раскажваць. Урэшце, я вам не бюро музычных даведак...

Басэтля, яна ж кантрабас, — адзіны інструмент, які тым лепей чуеш, чым далей ад яго, і ў гэтым якраз праблема. Вы толькі падзівіцеся, — тут, у сябе дома, я ўсё паабкладаў акустычнымі пліткамі — сцены, столь, падлогу. Дзверы дубэльтам, а ссярэдзіны матэрыял, які добра паглынае гукі. Вокны з адмысловых падвойных шыбін з ізаляванымі рамамі. Гэта ж бо ў што яно мне абышлося! Затое і ўзровень абароны ад шуму за дзевяноста пяць працэнтаў. Вы чуеце тут горад? Ані шумінкі, ні пошумку. А я ж у цэнтры жыву. Не верыце? Хвіліначку!..

Ён падыходзіць да акна і адчыняе яго. У акно ўрываецца страшэнны шум аўтамабіляў, будоўляў, смеццявозаў, адбойных малаткоў і ўсяго такога іншага. Крычыць.

... Вы гэта чуеце? Гэта ж такі самы лямант, як „Te Deum” Берліоза. Як сто халер. Там вунь зносяць гатэль, а насупраць, на скрыжаванні, два гады таму назад падвялі станцыю метро, таму ўвесь рух цяпер пусцілі каля нас, унізе. Апача таго, сёння якраз серада, сёння якраз вывозяць смецце, вось гэты рытмічны стук... во! Гэты аглушальны грукат, гэты жахлівы бразгат, прыкладна сто два дэцыбелы. Так. Аднаго разу я памераў. Мне здаецца, сёння якраз даходзіць прыкладна да таго ўзроўню. Ну, я зачыню...

Ён зачыняе акно. Цішыня. Ён ціха раскажвае далей.

... Вось. Больш не скажаце. Праўда ж, добрая заслона ад шуму? Вось тут і пытаецца ў самага сябе — і як гэта людзі жылі раней, як яны трывалі. Бо не думаецца ж вы, што раней шуму было меней, чым сёння. Вагнер піша, што ў цэлым Парыжы не змог знайсці ніводнай кватэры, бо на кожнай вуліцы працаваў бляхар, а ў Парыжы, як я ведаю, ужо тады было людзей-людзей — за мільён. Значыцца, бляхар... не ведаю, каму даводзілася гэта калі-небудзь чуць, — але бляхар, мабыць, самае прыкрае ў жыцці музыканта. Чалавек, які ўвесь час бразгае малатком па кавалку жалеза! Таго часу людзі працавалі ад цямна да цямна! Як мінімум. Да таго ж яшчэ грукат карэт на бруку, крыкі вулічных гандляроў ды вечныя закалоты, звады і рэвалюцыі, якія, дарэчы, у Францыі чворыліся народам, простым людям, брудным вулічным збродам, гэта ўсім вядома. Апрача ўсяго, у Парыжы напрыканцы дзевятнацатага стагоддзя пусцілі метро, і не трэба думаць, нібыта ўпяродзь там было ацішней, ніж сёння. А ўвогуле я даволі скептычны што да Вагнера... але гэта так, дзеля голай рацыі сказана...

Вось, а цяпер прыхіліце вуха! Зараз мы правядзём тэст. Мой бас — гэта абсалютна нармальны інструмент. Год вырабу 1919, прыкладна, мабыць Паўднёвы Тыроль, вышыня корпуса 1,12, угору да завітка 1,92, даўжыня нацягнутаі струны метр дванаццаць. Не найвышэйшы інструмент, а, скажам, вышэй сярэдняга, сёння я магу смела прасіць за яго дэка ў дэку восем з палавінаю тысяч. Купіў за тры дзвесце. Звар'яецца можна. Добра. Зараз я зайграю вам гук, што-небудзь, скажам, нізкае фа...

Ён ціха грае.

... Вось. Гэта было піянісіма. А цяпер даю піяна...

Ён іграе крыху гучней.

... Хай вам вушы не рэжа і сэрца не кусае гэты гук з вібрацыяй, гэта шморганне. Яно так і павінна быць. Чыстага гуку, ну, адной вібрацыі без трэння, такога няма на цэлым свеце, няма нават у Егудзі Мэнухіна. Вось так. А цяпер уважліва слухайце, я зайграю паміж мецца фортэ і фортэ. І, як я ўжо сказаў, поўная ізаляцыя памяшкання...

Ён іграе яшчэ крыху гучней.

... Вось. А цяпер крышачку пацярпіце... Яшчэ хвіліначку... вось зараз...

Згары ад столі чуецца стук.

... Во! Чуеце! Гэта фраў Німаер. Калі яна чуе хоць адзін гук, пачынае ступаць, і тады я ведаю, што пераступіў мяжу мецца фортэ. А так — вельмі прыемная жанчына. І яно ж гучыць, калі стаіш вось тут побач, не надта каб моцна, хутчэй нават кволенька і стрымана, а тая, — чуеце? — пачула. Калі я зараз зайграю фартысіма... Хвіліначку...

Цяпер ён іграе так моцна, як толькі можа, і крычыць, каб перакрыць бас.

... не залішне гучна, я сказаў бы нават, але яно падымаецца ўгору да фраў Німаер і разносіцца навокал да суседняга дома, адтуль пазвоняць пазней...

Так. І гэта якраз тое, што я называю прабойнай сілай інструмента. Гэта ад нізкіх хваляў. Флейта, па-мойму, альбо труба гучаць мацней — так думаюць. Але яно не так. Няма там прабойнай сілы. Няма адлегласці ўздзеяння. Няма цела, як сказаў бы амерыканец: у мяне ёсць плоць, і ў майго інструмента ёсць плоць. І гэта якраз тое

адзінае, што мне ў ім падабаецца. Але апрача гэтага ў яго няма нічога. Па-за — суцэльная пропадзь.

Ён наігрывае уверцюру да „Валькіры”.

Уверцюра да „Валькіры”. Быццам выплывае белая акула. Басэтля і віяланчэль ва ўнісон. З нотаў, якія стаяць перад намі, мы іграем, дай сілы, працэнтаў пяцьдзсят. Вось гэта...

Ён падпявае гукам басэтлі.

... што мы чуем насамрэч, гэта — квінтолі і секстолі. Шэсць асобных гукаў! З такой шалёнай хуткасцю! Іграць гэта ніяк немагчыма. Гэта можна толькі ў пэўны момант заакцэнтаваць. Ці разумеў гэта Вагнер, нам невядома. Хутчэй за ўсё, — не. У любым выпадку пляваў ён на такія акцэнты. Ён наогул пагарджаў аркестрам. Таму і хаваўся ў Байройце, нібыта ад шуму. А напраўду — ад пагарды да аркестра. А, галоўным жа чынам, яму самае важнае было — якраз шумы і шolahі, і ў тэатральнай музыцы таксама, вы разумееце, гукавыя кулісы, твор у цэлым і гэтак далей. Асобны гук для яго нішто. Дарэчы, нешта такое і ў Шостаі Бэтховена, альбо ў „Рыгалета”, апошні акт: як толькі насоўваецца бура, яны ўстаўляюць у партытуру ноты, якіх ні ў якія часы не мог бы сыграць ніякі бас на свеце. Аніводзін. Ад нас наогул патрабуюць залішне многа. У кожным разе мы якраз тыя, хто траціць найбольш сілы. Пасля канцэрта я заўсёды ўвесь мокры, ніводнай кашулі не магу надзець двойчы. За ўсю оперу я трачу ў сярэднім два літры вадкасці; за сімфанічны канцэрт — прыкладна літр. Некаторыя мае калегі займаюцца бегам і гантэлямі. Я — не. Але прыйдзе час, калі мяне проста ў аркестры парве на кавалкі, так, што я ўжо ніколі не збяруся ў цэлае. Бо іграць на басэтлі — гэта як рыхтык сілавое практыкаванне, і з музыкай у пэўнай ступені яно ніяк не звязана. Таму ніводнае дзіця ніколі не здолее іграць на басэтлі. Сам я таксама пачаў толькі ў сямнаццаць. Цяпер мне трыццаць пяць. Гэта ў мяне атрымалася не з добрай ахвоты. Хутчэй, як у дзяўчыны бывае з дзіцём, трах-трах! — і гатова. Праз флейту, скрыпку, трамбон і дзіксіленд. Але тое даўно мінулася, і сёння я ўжо не прымаю джазу. Я наогул не ведаю такога чалавека, каб з добрай волі і хэнці іграў на басэтлі. І неяк адразу гэта кідаецца ў вочы. Інструмент не дужа зручны. Басэтля — гэта больш, як бы вам сказаць дакладней, больш перашкода, больш нейкая завада, чым інструмент, гэта бусоля, як казалі раней, на ёй бусоляць, а не іграюць. Вы не можаце яе насіць падпахай — яе трэба валачы, бусоліць, калі зноў жа так можна сказаць, а калі ўпадзе, так і расхрыстаецца. У машыну ўлезе, толькі калі вы папярэдне здымеце правае крэсла. І тады машына практычна запоўнена. У кватэры пастаянна трэба абыходзіць яе бокам. Басэтля, куды ні пастаў яе, стаіць так... так па-дурному ўсюды, ведаецца, ну, не так, як піяніна. Піяніна — гэта як мэбля. Піяніна вы можаце зачыніць і хай сабе стаіць. А басэтлю не. Яна заўсёды і ўсюды стаіць, як... Быў у мяне калісьці дзядзька, вечна хварэў і слініў, што ніхто за ім клопату не мае. Вось якраз так і басэтля. Як толькі ў вас госці, тут яна і вышнецца наперад. Толькі і гаворкі што пра яе. Вы хочаце застацца сам-насам з жанчынай, а яна вось тут стаіць і за ўсім сочыць. Вам хочацца інтыму — яна падглядвае. Вас ніколі не пакідае адчуванне, што яна пацяшаецца, што акт ператварае ў цырк. І гэтае пачуццё вы, натуральна, пераносіце на партнёрку, а потым — самі ведаеце, фізічнае каханне і пасмешышча, якія яны блізкія паміж сабою і як не трываюць адно адное! Як гэта брыдка! Прабачце...

Ён перастае іграць і п'е.

... Разумею. Басэтля тут ні пры чым. Зрэшты, вам гэта таксама не абыходзіць. Можна, нават абражае. І ў вас саміх у гэтым пункце паявяцца свае праблемы. Але я

дазваляю сабе пахвалявацца. Я ж такі маю права хоць адзін раз сказаць сваё слова, каб ніхто не думаў, што ў музыкантаў з дзяржаўнага аркестра няма сваіх праблем. У мяне, напрыклад, ужо два гады як не было жанчыны, і вінаватая ў гэтым басэтля, яна! Апошні раз тое было ў 1978 годзе. Я схаваў басэтлю ў ванну, але і гэта не дапамагло, яе дух лунаў над намі, як фермата...

Калі яшчэ хоць адзін раз я буду з жанчынай... — што не такое ўжо й дзіва, бо мне толькі трыццаць пяць; а ёсць і такія, што выглядаюць старэй за мяне, а ім падай ды падай... не, я яшчэ магу закахацца, яшчэ рэсурсы ёсца!

Ведаеце... я ўжо закахаўся. Альбо, можа, яна проста спадабалася, не ведаю, казачь не буду. І яна яшчэ не ведае. Гэта тая... я раней казаў... з ансамбля ў оперы, тая маладая салістка, — Сара яе завуць... — Усё гэта вельмі неверагодна, але калі... калі яно зойдзе ў нас так далёка, калі-небудзь, я буду настойваць, каб мы зрабілі гэта ў яе. Альбо ў гатэлі. Альбо за горадам, на пленэры, як без дажджу будзе...

Бо калі чаго басэтля і не пераносіць, дык гэта дажджу, пад дажджом яна памірае альбо раствараецца, брыняе, карабачыцца, яна яго ўвогуле не трывае. Гэтак сама, як і холаду. На холадзе яна моршчыцца. Тады, каб іграць, яе трэба гадзіны дзве адхукаць. Раней, як я быў яшчэ ў камерным, мы праз дзень ігралі ў правінцыі, у розных замках і цэрквах, на зімовых фэстах — вы нават не паверыце, чаго гэта мне каштавала. У кожным разе, я заўсёды выязджаў на некалькі гадзін раней за астатніх, сам на „Фольксвагене”, каб паспець адагрэць мой бас, у жахлівых сялянскіх хатах альбо ў рызніцы каля печы, як хворага дзеда. На такое здольная толькі любоў, мушу вам прызнацца. Аднаго разу мы былі забуксавалі, у снежні семдзсят чацвёртага, паміж Эталем і Обераў, у снежнай буры. Дзве гадзіны чакалі тэхнічкі. І я аддаў ёй сваё паліто. Грэў сваім целам. На канцэрце яна ўжо была адагрэтая, а ўва мне распаўзаўся мязотлівы грып. Дазвольце, але я вып’ю...

Не, людзі нараджаюцца зусім не для басэтлі. Ідуць да яе абочнымі сцежкамі, праз збегі акалічнасцяў і расчараванні. Дазволю сабе сказаць, што ў нас у дзяржаўным з васьмі басэтлістаў няма ніводнага, каго б жыццё як след не пашкумугала і ў каго шнары ад удараў, якія яно яму наносіла, не відны былі на твары. Напрыклад, тыповы лёс басэтліста — гэта мой уласны: дэспат бацька, служачы, немужычны; слабахарактарная маці, флейта, захапленне музыкай; я, дзіця малое, без памяці ад маці; маці любіць бацьку; бацька любіць маю маленькую сястрычку; мяне не любіць ніхто — гэта суб’ектыўна. З нянавісці да бацькі я рашыў стаць не служачым, а музыкантам; а з помслівасці да маці выбраў вялікі, нязручны, нясольны інструмент; і каб яе, так бы мовіць, да смерці пакрыўдзіць і разам з гэтым даць бацьку яшчэ аднаго выспятка над магілай, я ўсё-такі зрабіўся служачым: кантрабасістам у дзяржаўным аркестры, трэці пульт. У гэтай якасці я штодня ў вобразе басэтлі, самага вялікага сярод жанчынападобных інструментаў, — гэта ў сэнсе яе формы, — я гвалту сваю маці, і гэты вечны сімвалічны кровазмяшальны палавы акт аказваецца, натуральна, кожнага разу маральнай катастрофай, і гэтая маральная катастрофа напісана на твары ў кожнага з нас, басэтлістаў. Гэта да псіхааналітычнага боку інструмента. Калі ж па праўдзе, такое разуменне не дужа дапамагае, бо... але годзе псіхааналізу... Гэта нам сёння вядома, што псіхааналізу настаў канец і дух яго прастыў, сам псіхааналіз ведае гэта. Бо, па-першае, псіхааналіз ставіць нашмат больш пытанняў, чым сам можа на іх адказаць, як гідра — гэта зноў-такі вобразна і пераносна, — якая сама сабе адрывае галаву, і гэта ёсць унутраная ніколі не вырашальная супярэчлівасць псіхааналізу, а па-другое, сёння псіхааналіз агульны здабытак. Яго ведаюць усе. А ў аркестры са ста дваццаці шасці музыкантаў больш за палавіну ў стане псіхааналізу. І тут вы можаце сабе ўявіць, што якраз тое, што яшчэ сто гадоў таму назад было б сенсацыйным навуковым адкрыццём альбо магло б ім зрабіцца, сёння настолькі звыклае, што ўжо не можа ўсхваляваць ніводнага чалавека. Альбо, можа, вас здзіўляе, што сёння дзесяць працэнтаў людзей у дэпрэсіі? Гэта вам дзіва? Мяне не здзіўляе. Паглядзіце. Не патрэбен мне ніякі псіхааналіз. Куды важней было б, калі ўжо аж так нам зайшлося, каб мы мелі

псіхааналіз гадоў сто, сто пяцьдзесят таму назад. Тады ад Вагнера нам нешта перапала б. Бо чалавек ён быў звышнервовы. Хоць бы вось ягоны твор, „Трыстан”, самы вялікі з усяго ім напісанага, як ён узнік? Толькі таму, што Вагнер цэлы год юраваў каля жонкі аднаго з сваіх самых блізкіх прыяцеляў, які трываў яго шмат гадоў. Шмат гадоў. І гэты падман, гэты, як бы тое вам лепей давесці, такі брыдкі спосаб сяброўства самому яму не даваў спакою, аж ён мусіў быў зрабіць з гэтага нібыта найвялікшую любоўную трагедыю ўсіх часоў. Татальнае выпяценне праз татальную сублімацыю. „Найвышэйшае жаданне” et cetera, але вы гэта ведаеце. Развал шлюбу на тых часы быў яшчэ з’явай надзвычайнай. А ўявіце сабе, што Вагнер прыйшоў са сваёй праблемай да аналітыка сёння! Так — ясна адно: пасля аналітыка нікага „Трыстана” не было б. Гэта яснай яснага, бо на „Трыстана” сёння аднаго толькі неўрозу яўна не хапіла б... Зрэшты, ён забіў сваю жонку, гэты Вагнер. Першую, вядома. Другую не. Другую яўна не. А першую забіў. Такі вось несімпатэчны чалавек. А мог быць страшна мілым, страшна абаяльным. Хай сабе і непрыймальным. Мне здаецца, ён і сам сабе не мог спагадаць. Апроч таго, у яго на твары былі прышчы, каб ужо вам дзеля шчырай рацыі... Агідна. Ну так. Але жанчыны хацелі яго, проста штаблямі падкладаліся. Дужа вабіў жанчын гэты мужчына. Неверагодна...

Ён раздумвае.

... Жанчына ў музыцы грае ролю другарадную. У творчай форме, я маю на ўвазе, у кампазіцыі. Жанчына грае ролю падначаленую. Альбо вы, можа, назавяце мне якую-небудзь вядомую кампазітарку? Ну, хай хоць адну якую завалашча-запрапашчую? Вось бачыце! Вы хоць калі думалі пра гэта? А падумайце пры нагодзе. Можа, проста пра ролю жанчыны ў музыцы. Сёння так, канечне, басэтля – і жаночы інструмент. І не толькі за свой граматычны род, жаночы, а як сімвал смерці. Як і сама смерць – гэта асацыятыўная пачуццёвая велічыня – жаночая ў затоеным у ёй жаху альбо, калі хочаце, у сваёй непазбежна замыкальнай функцыі; з другога боку, як кампліментарый да жыццёвага прынцыпу плоднасці, маці-зямлі і гэтак далей, – я праўду кажу? І ў гэтай функцыі, зноў кажучы ў музычным аспекце, басэтля як сімвал смерці перамагае абсалютнае Нішто, у якім аднолькава могуць патануць і музыка і жыццё. Мы, басэтлісты, выглядаем, так бы мовіць, цэрберамі ў катакомбах гэтага Нічога, альбо, з другога боку, Сізіфам, які на сваіх плячах ускочвае на вяршыню гары цяжар сэнсу ўсёй музыкі, калі ласка, уявіце сабе гэта вобразна! Забыўшыся пра ўсё, напружаны, з разадранай кіпцюрамі печанню... – не, то ўжо быў іншы... з печанню – гэта Праметэй... дарэчы: гэтым летам мы з усім аркестрам былі ў Аранжы, у Паўднёвай Францыі, на фестывалі. Адмысловая пастаноўка „Зігфрыда”, калі ласка, уявіце сабе: у амфітэатры Аранжа, будынку прыкладна двухтысячагадовага ўзросту, класічным творы дойлідства адной з самых цывілізаваных эпох чалавецтва, у прысутнасці імператара Аўгуста шалее германскі народ готаў, фыркае дракон, на сцэне змагаецца Зігфрыд, грубы, азызлы, „бош”, як кажуць французы... – Мы атрымалі па тысячы дзвесце марак на нос, але мне ўсё гэта прадстаўленне падалося такім непрыймальным, што я заледзьве адыграў пятую частку нотаў. А потым, ведаеце, што мы зрабілі потым? Мы ўсе, з аркестра? Мы ўсе пананіваліся як балаголы, гарлалі да трэцяй ночы, сапраўдныя „бошы”, прыехала нават паліцыя, – аж так мы былі расчараваныя. На жаль, спевакі паўніваліся тады ў нейкім іншым месцы, яны ніколі не сядзяць разам з намі, аркестровым людям. Сара – вы ўжо ведаеце, гэта тая самая, – таксама сядзела з імі. Яна спявала Лясную птушку. Спевакі нават жылі ў іншым гатэлі. Інакш бы мы тады напэўна сустрэліся.

Адзін мой знаёмы калісьці нешта меў з адной спявачкай, цэлых паўтара гады, але ён быў віяланчаліст, вядома, віяланчэль не такая грувасткая, як басэтля. Яна не так нахрапіста шчэміцца паміж двума людзьмі, якія адзін аднаго кахаюць. Альбо хочучь кахацца. Да таго ж віяланчэль мае мноства мясцін для сола... – цяпер пра

прэстыж... — фартэпійныя канцэртны Чайкоўскага, чацвёртая сімфонія Шумана, „Дон Карлас” і так далей. І тым не меней, скажу вам, што спявачка ўшчэнт выматала майго знаёмага, дух беднаму дастала. Яму давалося навучыцца іграць на фартэпіяна, каб забяспечыць ёй акампанемент. Яна дамагалася гэтага, праз сваё каханне — прынамсі, чалавек за кароткі час ператварыўся ў канцэртмайстра жанчыны, якую кахаў. Да таго ж — жалю вартага. Калі яны ігралі разам, яна была вышэй за яго на цэлую галаву. Фармальна яна яго прыніжала, — і гэта другі бок кахання. Пры гэтым ён быў, што да віяланчэлі, лепшым віртуозам, чым яна са сваім мецца-сапрана, куды лепшым, і не параўнаць. Але ён іграў суправаджэнне, пад яе, яму хацелася музыкі з ёю разам. Тым часам як для віяланчэлі з сапрана напісана не так ужо й багата. Нават вельмі мала. Амаль гэтак сама мала, як для сапрана і басэтлі...

Ведаеце, я часта бываю адзін. У асноўным сяджу ў сябе дома, калі не на працы, слухаю запісы, часам рэпетырую, прыемнасці з гэтага мала, заўсёды адно і тое самае. Сёння ўвечары ў нас фестывальная прэм’ера „Золата Рэйна”; з Карла Марыя Джэўліні ў якасці гастрольнага дырыжора і прэм’ер-міністрам у першым радзе; лепшае з лепшага, білеты — з грашмі не размінешся: да трохсот пяцідзесяці марак, звар’яецца можна. А мне пляваць на гэта. Я нават не рэпетырую. „Золата Рэйна” мы іграем увасмярох, таму тое, што іграе адзін, гэта глупства. Калі на вядучай партыі стаіць нехта больш-менш, дык усе астатнія граюць пад яго... Сара таксама сёння спявае. Вельгунду. На самым пачатку. Для яе гэта вялікая партыя, яна можа стацца ёй правалам. Вядома, шкада было б. Але ж выбіраць не даводзіцца! Ні тут, ні там... Звычайна з дзесяці да гадзіны мы рэпетыруем, а пасля ўвечары з сямі да дзесяці выступаем. Увесь астатні час я сяджу дома, тут, у сваім акустычным пакоі. Ад страты вадкасці выпіваю некалькі шклянак піва. Часам саджу яе, басэтлю, у плечэнае крэсла, кладу побач смык, а сам сяду сюды, у крэсла з высокай спінкай. І пачынаю глядзець на яе. І думаю: які жахлівы інструмент! Калі ласка, зірніце на яго! Зірніце хоць раз. Як тоўстая старая баба. Клубы нізкія, стан — чортведама што, выразаны завысока і недастаткова тонкі; і да таго ж яшчэ вузкія, абвіслыя, рахітычныя плечы — звар’яецца можна. Гэта таму, што басэтля — гермафрадыт, такая прырода яе развіцця, — скаланешся ўбачыўшы. Унізе — нібыта вялізная скрышка, уверсе — як вялікая гамба. Басэтля — гэта самы пачварны, самы неэлегантны інструмент з усіх, што толькі былі калі-небудзь прыдуманы. Ваўкалак, а не інструмент. Часам так і карціць патрушчыць яго. Распілаваць. Пасячы. Паламаць на дробныя друзачкі, расцерці і развеець, прапусціць праз апарат сухой перагонкі драўніны... але кожную пылінку з яго здымаю! — Не, сказаць, што люблю яго, не скажу. Але іграць на ім агідна. На нейкія тры паўтоны вам патрэбна аж уся шырыня рукі. На тры паўтоны! Напрыклад, вось гэта...

Ён іграе тры паўтоны.

... А калі захачу іграць на адной струне знізу даверху...

Ён гэта робіць.

... тады давядзецца адзінаццаць разоў змяніць сваю пазіцыю. Чысцоткі сілавы спорт. Кожную струну ты павінен вымацаваць, як ненармальны, а вы толькі падзівіцеся на мае пальцы. Во! Скура на кончыках здубянула, зірніце на гэтыя раўчкі на падушачках — гэта ж цвердзь зямная. Гэтымі пальцамі, мацай не мацай, я ўжо больш нічога не чую. Аднаго разу я іх прыпаліў, дык ведаеце, заўважыў толькі калі ўнюхаў смурод ад сваёй скуры. Самакалецтва. Ні ў аднаго каваля няма такіх падушчак на пальцах. І разам з тым мае рукі можна назваць далікатнымі. Яны створаныя зусім не для гэтага інструмента. У маладосці мне выпала пабыць трамбаністам. Спярга правай руцэ не хапала сілы, каб пасля працаваць смыком, а

без яе, без сілы, вам не ўдасца здабыць ніводнага людзкага гуку з гэтай чортавай гаргары, і забудзецца вы мне пра нейкую там мілагучнасць. Гэта азначае, што мілагучнасці вам не ўдасца дабіцца ні ў якім разе, наогул, бо мілагучных гукаў у басэтлі і не начавала, іх там няма. Гэта... гэта ўжо не гукі, гэта... — не хачу вам здацца вульгарным, але я мог бы вам сказаць, што гэта... самы немілагучны сярод фізіялагічных гукаў! Ніхто не можа прыгожа іграць на басэтлі, калі ўжываць гэтыя словы ў іх эстэтычным сэнсе. Ніхто. Нават самыя вялікія салісты не могуць, гэта ўжо звязана з фізікай, а не з умельствам, бо ў басэтлі няма такіх абертонаў, іх проста няма, і таму яна заўсёды гучыць жудасна, заўсёды, і таму сольная ігра на басэтлі — гэта найвялікшае глупства, і нават, як што тэхніка ігры за сто пяцьдзесят гадоў зрабілася больш дасканалай, калі ёсць канцэртны для басэтлі, і сольныя санаты, і сюіты, і калі, можа, нарэшце з'явіцца якісь кудзеснік і зайграе на басэтлі шансоны Баха альбо капрычыю Паганіні — дык нават гэта будзе вычварна, бо тэмбр ёсць і будзе вычварны. — Вось, зараз я зайграю вам той стандартны твор, самы цудоўны, што ёсць для басэтлі, у пэўнай ступені каронны канцэрт для басэтлі, Карла Дзітэрс фон Дзітэрсдорфа, цяпер слу-у-ухайце...

Ён іграе першую фразу Канцэрта мі-мажор фон Дзітэрсдорфа.

... Вось. Вось так. Дзітэрсдорф, Канцэрт мі-мажор для басэтлі з аркестрам. На самай справе яго звалі Дзітэрс. Карл Дзітэрс. Жыў ён з 1739 па 1799 гады. Разам з гэтым быў галоўным ляснічым. А цяпер скажыце мне абсалютна шчыра, паклаўшы руку на сэрца, — ці было гэта прыгожа? Хочаце паслухаць яшчэ раз? Гэтым разам ужо не ў аспекце кампазітарскай працы, а толькі гучання?! Кадэнцыя? Вам хочацца яшчэ раз кадэнцыя? Але кадэнцыя — гэта чысты смех! Усё яно разам гучыць нікчэмна! Да таго ж яе граў адзін наш першы саліст, як успомню... не, не буду называць ягонага імя, бо ён не вінаваты... І да таго ж Дзітэрсдорф! — божухны, у тых часы людзі мусілі пісаць такое, — загад зверху. Ён напісаў страшэнна многа, Моцарт у параўнанні з ім гаўно, больш за сто сімфоній, трыццаць опер, цэлая гурба фартэпіянных санат і іншай драбязы, і трыццаць пяць сольных канцэртаў, сярод якіх адзін для басэтлі. Усяго ў літаратуры існуе больш за пяцьдзесят канцэртаў для басэтлі з аркестрам, усе яны напісаны малавядомымі кампазітарамі. Скажаце, вы ведаеце, хто такі Ёган Шпэргер? Альбо Даменіка Драганэці? Альбо Батэсіні? Альбо Зімандль, альбо Куксевіцкі, альбо Хотль, альбо Ванхал, альбо Ота Гаер, альбо Гофмайстэр, альбо Ітмар Клозэ? Вы ведаеце хоць каго-небудзь з іх? А для басэтлі гэта імёны. У аснове сваёй усе такія самыя людзі, як і я. Кантрабасісты, якія ў парыве распачы кінуліся ў кампазітарства. І гэтаму адпавядаюць іхнія канцэртны. Таму што прыстойны кампазітар не пісаць для басэтлі, на тое ў яго занадта вытанчаны густ. А калі і піша, дык толькі так, каб пасмяяцца людзям на пацеху. Ёсць маленькі менуэцік Моцарта, 344 — бакі парвеш ад смеху! Альбо ў Сэн-Санса ў „Маскарадзе жывёл”, нумар пяць: „Слон”, для сола басэтлі з фартэпіяна, алегрэта, пампоза, працягласцю ў паўтары мінуты — пуп развяжацца! Альбо ў „Саламеі” Рыхарда Штраўса, пяціфразавы пасаж для басэтлі, калі Саламея заглядвае ў цыстэрну: як чорна там унізе! Мусіць, жудасна жыць у такім чорным пекле. Як у магіле... — пяцігалосы пасаж для басэтлі. Эфект, поўны жаху. У слухачоў скура ад жудасці шэрхне. У выканаўцаў таксама. Да смерці вусцішна!..

Трэба іграць больш камернай музыкі. Гэта можа нават прыемнасць даваць. Але хто возьме мяне ў квінтэт з маёй басэтляй? Скурка вырабу не варта. Калі ім спатрэбіцца, яны проста ноймуць. Гэтак сама і ў сэптэце і ў актэце. Ноймуць, але не мяне. У Германіі ёсць два-тры басісты, якія іграюць усё. Першы — таму што ў яго ёсць сваё канцэртнае агенцтва, другі, таму што ён з Берлінскай філармоніі, а трэці — прафесар з Вены. Супроць такіх наш брат не папрэ. А ёсць жа цудоўны Квінтэт Дворжака. І Яначака. І Бэтховена, актэт. Альбо, можа, нават Шубертаў Фарэленквінтэт. Ведаеце, гэта было б найвышэйшае шчасце — гэта ў сэнсе музычна-

кар’ерным. Твор мары любому басісту, Шуберт... Але цяпер гэта ўжо далёка, вельмі далёка. А я толькі туцціст. Гэта азначае, што сяджу за трэцім пультам. За першым сядзіць наш саліст, а поруч з ім другі саліст; за другім пультам выканаўца другой інструментальнай партыі і яго другі нумар; а ўжо толькі тады ідуць туццісты. З якасцю там звязана менш, гэта як хто сядзе. Бо аркестр, вам трэба ўявіць сабе, ёсць і павінен быць строга іерархічнай пабудовай, як і чалавечае грамадства. Не нейкага пэўнага грамадства, а чалавечага грамадства ўвогуле.

Над усім гэтым лунае ГМД — генеральны музычны дырэктар. Пасля ідуць першая скрыпка, брачы, віяланчэлі, флейты, габоі, кларнеты, фаготы, духавыя — і ў самым канцы — басэтыя. Пасля нас ідзе толькі літаўра, але толькі тэарэтычна, бо літаўра адна і сядзіць на ўзвышэнні, так, каб яе маглі бачыць усе. Апрача таго гук у яе больш аб’ёмны. Калі літаўра ўваліць адзін толькі раз, гэта чуюць усе аж да апошняга рада, і кожны ведае, ага — літаўра. Пра мяне ж ніводзін чалавек не скажа, ага — басэтыя, бо я сяджу разам з усімі ўнізе. Таму літаўра практычна стаіць над басэтыяй. Хоць, калі сказаць стражэй, літаўра зусім ніякі не інструмент з яе чатырма тонамі. Але бывае і сола для літаўры, напрыклад, у Пятым канцэрте для фартэпіяна Бэтховена, апошняя фраза ў канцы. Тады ўсе, хто не глядзіць на піяніста, глядзіць на літаўру, а ў вялікай зале гэта добрых тысяча дзвесце — тысяча пяцьсот чалавек. Столькі чалавек не паглядзіць на мяне за цэлы сезон.

Не падумайце, што я зайздрослівы. Зайздрасць не прыстае да мяне, бо я і так ведаю, чаго варты. Але ў мяне абвостранае пачуццё справядлівасці, а шмат чаго ў музыцы абсалютна несправядліва. Саліста завальваюць апладысманамі, слухачы сёння лічаць караю, калі ім нельга пляскаць столькі, колькі ім хочацца; авацыямі засыпаюць дырыжора: дырыжор мінімум двойчы паціскае руку капельмайстру; часам падымаецца ўвесь аркестр... — А кантрабасіст нават устаць як след не можа. Як кантрабасіст — даруйце! — ты з усіх бакоў круглае гаўным-гаўно!

І таму я кажу, што аркестр — гэта адбітак чалавечага грамадства. Бо тут, як і там, той, хто моўчкі выконвае самую брудную працу, зверху данізу пагарджаны ўсімі астатнімі. Гэта нават яшчэ горш, чым у грамадстве, у аркестры, бо ў грамадстве, я меў бы — гэта тэарэтычна — надзею, што калі-небудзь прапхнуся па іерархічнай лесвіцы на самы верх і пагляджу з той вяршыні піраміды на зброд унізе... Бо надзея, паўтару вам, была б...

Цішэй.

... А ў аркестры ніякай надзеі няма. Тут пануе жахлівая іерархія здольнасці, кашмарная іерархія раз прынятага рашэння, агідная іерархія адоранасці, неабвержная, адпаведная прыродным законам, фізічная іерархія хваляў і гукаў, — ніколі ні ў які аркестр не ідзіце!..

Ён горка смяецца.

Вядома, бывалі і так званія перавароты. Апошні раз прыкладна сто пяцьдзесят гадоў таму назад, за рассадку. Тады Вэбер пасадзіў духавікоў за струннікамі, гэта была сапраўдная рэвалюцыя. Басэтыям тая расадка нічога не дала, як сядзелі, так і сядзім ззаду ўсіх. З канца эры генерал-басоў, прыкладна з 1750 года, мы сядзім у глыбокай задніцы. І так сядземем. Я не скарджуся. Я рэаліст і магу згадзіцца з акалічнасцямі. Навучаны. Бог мне сведка!..

Ён уздыхае, і п’е, і аднаўляе сілу.

... Скажу болей! Як аркестровы музыкант я чалавек кансерватыўны, прызнаю такія каштоўнасці, як парадак, дысцыпліна, іерархія і кіраўнічы прынцып — фюрэрства. Дайце ласкі, не зразумейце мяне няправільна! У нас, немцаў, пры слове

„кіраўнічы” заўсёды ўзнікае асацыяцыя з фюрэрам, Адольфам Гітлерам. Пры гэтым Гітлер быў у вышэйшай ступені вегетарыянец, а я стаўлюся да Вагнера, як вы ўжо ведаеце, даволі холадна. Вагнер як музыкант — гэта я ўжо ў ракурсе рамяства — я б сказаў: ніжэй за лепшых. У кожнай партытуры Вагнера маса немагчымага і памылак. Гэты чалавек сам нават не іграў ні на якім інструменце, акрамя як вельмі дрэнна на піяніна. Прафесійны музыкант адчувае сябе, іграючы Мендэльсона, ужо не кажучы пра Шуберта, у тысячу разоў больш высока і лепш. Дарэчы, Мендэльсон быў, пра што ўжо гаворыць ягонае імя, яўрэй. Так. А Гітлер, са свайго боку, у музыцы, апрача Вагнера, разумеў не больш, чым нічога, і сам ніколі не марыў быць музыкантам, а архітэктарам, мастаком, праектоўшчыкам гарадоў і так далей. У яго было яшчэ столькі самакрытыкі, нягледзячы на ўсю ягоную... расупоненасць і неакіланасць. Да нацыянал-сацыялізму музыканты ўсё роўна не былі дужа прыхільныя. Калі ласка, нягледзячы на Фуртвенглера і Рыхарда Штраўса і так далей, я ведаю некаторыя праблематычныя выпадкі, але такім людзям было навешана больш, бо яны не былі нацыстамі у сапраўдным сэнсе, ніколі. Нацызм і музыка — гэта вы можаце прачытаць у Фуртвенглера — несумяшчальныя. Ніколі.

Вядома, і ў той час пісалі музыку. Гэта ж абсалютна ясна! Музыка так проста не канчаецца! Наш Карл Бем, напрыклад, ён таксама апынуўся ў крутаверці крывавага падзей. Альбо Караян. Яго нават з захапленнем прымалі французы ў акупаваным Парыжы; з другога боку, і вязні ў канцлагерах мелі свае аркестры, наколькі мне вядома. Гэтак сама, як пазней нашыя ваеннапалонныя ў іхніх лагерах для ваеннапалонных. Бо музыка — гэта чалавечае. Па той бок палітыкі і сучаснай гісторыі. Нешта агульначалавечае, сказаў бы я, нязменны элемент, які зліўся з чалавечай душой і чалавечым духам. І музыка будзе заўсёды, усюды, на Усходзе і на Захадзе, у Паўднёвай Афрыцы і ў Скандынавіі, у Бразіліі гэтак сама, як і ў Архіпелагу Гулаг. Бо музыка разам з гэтым метафізічная. Вы разумеце — метафізічная, гэта значыць, па гэты альбо па той бок чыста фізічнага існавання, па той бок часу, і гісторыі, і палітыкі, і ўбоства, і багацця, і жыцця, і смерці. Музыка — яна вечная. Гэтэ кажа: музыка такая высокая, што ніякі розум не можа да яе дастацца, і ад яе ідзе такое ўздзеянне, якое скарае ўсё і якога ніхто не можа ўнікнуць.

І я магу з ім толькі згадзіцца.

Апошнія фразы ён вымавіў вельмі патэтычна, пасля ўстаў, некалькі разоў усхвалявана прайшоў туды-сюды па пакоі, задуманы, нарэшце спыніўся.

... Я нават пайшоў бы далей за Гётэ. Я сказаў бы, што чым старэйшы раблюся і чым глыбей пранікаю ў сапраўдную сутнасць музыкі, тым ясней мне, што музыка — найвялікшая таямніца, містэрыя, і што чым больш пра яе ведаеш, тым менш можаш сказаць нешта істотнае. А Гётэ быў, пры ўсёй маёй павазе да яго па сённяшні дзень, і гэта справядліва, шчыра кажучы, — чалавек не музычны. Найперш ён быў лірык і як лірык, калі вам заўгодна, рытмік і мовамеладыст. Але ўсё гэта не тое, што музыкант. Інакш нельга растлумачыць яго гратэскава-памылковых меркаванняў што да музыкантаў. — Затое ў містычным ён разбіраўся. Я не ведаю... Вы ці ведаеце, што Гётэ быў пантэістам? Магчыма. А пантэізм у вельмі цеснай сувязі з музыкай, ён у пэўным сэнсе вынік містычнага светапогляду, як гэта бывае ў таоізме і ў індыйскай музыцы, і гэтак далей, праходзіць праз усё сярэднявечча і эпоху Адраджэння і гэтак далей, а потым, апрача ўсяго іншага, выяўляецца ў масонскім руху васемнацатага стагоддзя. І да таго ж Моцарт таксама быў масонам, каб ужо вы гэта ведалі. Моцарт яшчэ замаладзь далучыўся да масонскага руху, як музыкант, сапраўды, і гэта, памойму, — і яму самому павінна было быць ясна — ёсць доказ майго тэзіса, што для яго, Моцарта, музыка, урэшце, таксама была таямніцай і ён светапоглядна сваім часам не мог гэтага асэнсаваць. — Цяпер я не ведаю, ці не будзе яно вам залішне складана, бо вам, магчыма, не хапае на тое папярэдніх пасылак. Але сам я ўжо каторы год займаюся гэтай матэрыяй, і скажу вам толькі адно: Моцарта — на гэтым

фоне — занадта пераацэньваюць. Як музыканта Моцарта занадта пераацэньваюць. Не, сапраўды, — я ведаю, сёння такая заява гучыць не дужа папулярна, але хачу вам сказаць, як адзін з тых, хто каторы год займаецца гэтай матэрыяй і з прычыны сваёй прафесіі трохі вывучыў яе, — што Моцарт, у параўнанні з сотнямі сваіх сучаснікаў, якія сёння зусім незаслужана забытыя, цалкам забытыя, можна сказаць, згатаваны на вадзе, і менавіта таму, што ён яшчэ дзіцем у раннім узросце паказаў сваю адоранасць і ўжо ў восем гадоў пачаў складаць музыку, ён вельмі рана вычарпаў сябе і прыйшоў да свайго лагічнага канца. І асноўная віна ляжыць на ягоным бацьку, у гэтым уся скандальнасць сітуацыі. Я свайму сыну, будзь я меў бы сына, не дазволіў бы граць, будзь ён адораны ў дзесяць разоў больш за Моцарта, — бо не павінна такога быць, каб дзіця складала музыку; дзіця складае музыку, калі вы скіруеце яго на гэта, як малпу, але ж ягоная музыка — не твор мастацтва, а здзек, глум з дзіцяці, і сёння такое забаронена, бо дзіця мае права на свабоду. Гэта адно. А другое — што ў час, калі Моцарт складаў сваю музыку, практычна напісана не было яшчэ нічога. Бэтховен, Шуберт, Шуман, Вэбер, Шапэн, Вагнер, Штраўс, Леанкавала, Брамс, Вэрдзі, Чайкоўскі, Бартак, Стравінскі... — пералічыць усіх я не магу, як раней... дзевяноста пяць працэнтаў музыкі, якую наш брат сёння засвоіў альбо павінен засвоіць, яе ў тых часах яшчэ зусім не было! Яна з'явілася пасля Моцарта! Моцарт пра гэта не меў ніякага ўяўлення! — Адзіны, хто быў у той час славы, адзіны — гэта Бах, але яго абсалютна ніхто не ведаў, бо ён быў пратэстантам, Баха толькі ўжо мы вярнулі з небыці. І таму становішча Моцарта непараўнана прасцейшае. Неабцяжараны. Кожны мог проста так прыйсці і без лішняга клопату, свежа іграць і пісаць музыку — практычна ўсё, што каму хацелася. Ды і людзі той пары былі куды больш удзячныя. У той час я стаў бы сусветна вядомым віртуозам. Але Моцарт ніколі гэтага не дапусціў бы. Ён не Гётэ, які быў больш сумленны. Гётэ заўсёды казаў: яго шчасце, што літаратура ў той час была, так сказаць, чыстым аркушам. Гэта было яго шчасце. А Моцарт ніколі не сказаў бы так. І за гэта якраз я яго дакараю. Бо я вольны ў меркаваннях і заўсёды кажу праўду ў вочы, а такія рэчы мяне заводзяць. І, між іншым, усё, што Моцарт напісаў для басэтлі, — вы можаце выкінуць з галавы, забыць да самага апошняга акта „Дон Жуана”. Але годзе нам пра Моцарта. Хачу яшчэ глыточак...

Ён устае, спатыкаецца аб басэтлю і крычыць.

... А каб на цябе чорт, халера! Вечна пад ногі лезе, дурная! — Ці не скажаце вы мне, чаму трыццаціпяцігадовы мужчына, а гэта вам я, жыве разам з інструментам, які яму ўвесь час пад нагамі блытаецца?! З чалавечага боку, з грамадскага, з транспартнага, з сексуальнага і з музычнага толькі заважае?! І заўсёды без ніякай маёй правакацыі, без ніякай зачэпкі! Можаце мне гэта растлумачыць!? — Даруйце, што я крычу. Але тут я магу крычць колькі ўлезе. Ніхто цябе не пачуе, ніхто, праз акустычныя пліткі. Ніводзін чалавек твайго крыку да ўвагі не возьме... Але я на яе знайду ўправу, прыйдзе і на яе пагібель...

Ён адыходзіць прынесці сабе яшчэ піва.

Моцарт, уверцюра да „Фігара”.

Канец музыкі. Ён зноў вяртаецца на сваё месца. Налівае піва.

... Яшчэ слоўца наконт эротыкі: гэтая маленькая спявачка — цудоўная. Яна і праўда ж даволі маленькая і ў яе чорныя вочы. Можа, яўрэйка. Мне гэта ўсё роўна. У кожным разе яе завуць Сара. Мне яна была б выдатная жонка. Ведаеце, я ніколі не мог бы закахацца ў віяланчальніцу, у брачыстку таксама не. Хоць, гэта ўжо ў залежнасці ад інструмента, басэтля з брачай спалучаюцца ідэальна — „Sinfonia concertante” фон Дзітэрсдорфа. Трамбон таксама пасуе. Альбо віяланчэль. З віяланчэллю мы так і так часцей іграем ва ўнісон. Але ў чалавечых узаемінах гэта не

тое самае. Мне такі унісон да аднаго месца. Як басісту мне патрэбна жанчына цалкам процілеглая таму, што ёсць я: лёгкасць, музычнасць, прыгажосць, шчасце, слава, і яшчэ ў яе павінны быць грудзі...

Я схадзіў у музычную бібліятэку і паглядзеў, ці ёсць там што-небудзь для нас. Дзве цэлыя арыі для сапрана і партыі басэтлі. Дзве арыі! І, вядома ж, зноў гэтага нікому не вядомага Ёгана Шпэргера, які памёр у 1812 годзе. І яшчэ нанэт Баха, Кантата № 152, але нанэт — гэта ўжо амаль цэлы аркестр. Значыцца, застаюцца два творы, якія мы маглі б выканаць удваіх. Гэтага, вядома, для базіса малавата. Дазвольце, я вып'ю.

А што ж тады патрэбна сапраністцы? Не будзем пераацэньваць саміх сябе! Сапраністцы патрэбен канцэртмайстар. Прыстойны п'яніст. А яшчэ лепш дырыжор. Падышоў бы яшчэ і рэжысёр. Нават тэхнічны дырэктар не залішніўся б, толькі не басэтліст... — Мне здаецца, у яе было нешта з нашым тэхнічным дырэктарам. Пры тым, што гэты чалавек — чысцюткі бюракрат. Тып функцыянера, абсалютна далёкі ад музыкі. Тоўсты, азызлы, стары пажадлівы казёл. А звыш таго яшчэ й блакітны. — А можа, у яе ўсё-такі з ім нічога і не было. Шчыра кажучы, я не ведаю. Ды мне ўсё роўна. А з другога боку, гэта даволі-такі зачэпіла. Бо з жанчынай, якая спіць з нашым тэхнічным дырэктарам, мяне ў ложка і сілком не ўклалі б. Я ніколі не змог бы дараваць ёй гэтага. Але нам да пасцелі яшчэ далёка. Бо пытанне і ў тым, ці здолеем мы зайсці аж так далёка. Бо яна са мною практычна яшчэ і не знаёмая. Я нават не думаю, каб яна хоць раз калі мяне заўважыла. У музычным сэнсе гэта ўжо ж напэўна, — што ёй тая басэтля, з якое такое рацці? Ну, хіба што толькі ў сталовай. Знешне я гляджуся не так добра, як іграю. Але ў сталовай яна бывае рэдка. Яе часта запрашаюць. Старыя салісты. Гастрольныя зоркі. У дарагія рыбныя рэстаранцы. Аднаго разу я сам бачыў. Камбала там каштуе пяцьдзесят дзве маркі. Такія эскапады я лічу агіднымі. З мяне верне, калі маладая дзяўчына з пяцідзесяцігадовым тэнарам, скажу вам шчыра — чалавек гэты за два вечары мае трыццаць шэсць тысяч! А ведаеце, колькі зарабляю я? Адно восьмую гэтай сумы зарабляю я. Калі мы запісваемся альбо дзе-небудзь яшчэ падхалтуру, бывае, тады сякая-такая гатоўка дадаткова перападае. Але звычайна я маю чыстымі адну восьмую. Столькі сёння плацяць маладому клерку ў офісе альбо студэнту на шарварках. А чаго яны навучыліся? Не вучыліся і не навучыліся. А я чатыры гады ў кансерваторыі адбухаў: у прафесара Краўчніка вучыўся кампазіцыі, у прафесара Рыдэрэра гармоніі; з раніцы ў мяне па тры гадзіны рэпетыцый, увечары чатырохгадзінныя канцэрты, калі я ж вольны, дык і тады прыстроены, раней дванаццатай спаць не кладуся, а час ад часу павінен яшчэ дадаткова рэпетыраваць, чорт бы яго забраў яшчэ раз, калі б я не быў здольны ўсё іграць з ліста, дык ужо і не скажу — працаваў бы па чатырнаццаць гадзін у суткі!..

Аднак, я мог бы такі пайсці ў рыбны рэстаран, каб хацеў! І я выкінуў бы пяцьдзесят дзве маркі за камбалу, калі б гэтаму наканавана было стацца. І вокам не павёў бы, — кепска вы мяне ведаеце. Але я лічу, што гэта агідна! І потым — усе тыя зоркі пашлюбіліся праз банк. — Калі ласка, прыйдзі яна да мяне — праўда, яна не знаёмая са мною — і скажы: а давай, мой міленькі, сходзім, перакусім камбалы! — і я адказаў бы: а чаму б і не, золатка; перакусім камбалы, бясцэнная мая, хай каштавацьме яна хоць восемдзесят марак, мне напляваць, перакусім, калі табе прыспічыла! — Бо што да мяне, дык з дамаю, якую кахаю, я кавалер з кавалераў удоўж і ўноперак. Але гэта агідна і брыдка, калі такая жанчына, як мая Сара, валачэцца з кім папала і куды папала. Я думаю, гэта агідна, так я лічу! Жанчына, якую кахаю я! Яна не павінна цягацца з іншымі мужыкамі па рыбных рэстаранах! Вечар у вечар!.. Праўда, яна мяне не ведае, але... гэта адзінае, што яшчэ можа прыгладзіць яе віну! Калі яна будзе ведаць мяне... калі яна пасля пазнаёміцца са мною... гэта мала верагодна, але... калі мы пазнаёмімся, тады — яна запомніць на ўсё жыццё, я магу абяцаць вам ужо цяпер, запрысягнуся вам пісьмова, бо... бо...

Нечакана ён пераходзіць на крык.

... бо я не пацярплю, каб мая жонка толькі таму, бачыце, што яна сапрана і сваім часам будзе спяваць Дарабэлу, альбо Аіду, альбо Батэрфляй, а я толькі басэтля! — каб яна, як якая... толькі таму... шлындала па рыбных рэстаранах... я гэтага не... даруйце... Прабачце... мне трэба чагосьці... прасцейшага... мне здаецца... прасцейшага... — вы думаеце, што я... ад жанчыны... залішне многа патрабую?..

Ён падышоў да прайгравальніка і паставіў нейкую пласцінку.

... Арыя Дарабэлы... з другога акта... „Coso fan tutte”...

Калі пачынае гучаць музыка, ён ціхенька ўсхлівае.

Ведаеце, калі чуеш, як яна спявае, дык не верыш, што гэта спявае яна. Праўда, пакуль што ёй перападаюць толькі невялікія партыі: другая дзяўчына-квятнярка ў „Парсіфалі”, у „Аідзе” спявачка ў храме, Бася ў „Батэрфляй”, ну, і рознае такое іншае, — але ўжо як заспявае, і калі я чую, як спявае, скажу вам шчырую праўду, мяне аж так за сэрца кусае, што і сказаць не магу. І пасля гэтага дзяўчына ідзе з нейкай валачашчай зоркай у рыбны рэстаран! Аб’ядацца дарамі мора! Тым часам як мужчына, які яе кахае, стаіць у гукаізаляваным пакоі і думае толькі пра яе, не маючы ў руках нічога, акрамя гэтага бясформнага інструмента, на якім ён не можа сыграць ніводнага, аніводнёнькага гуку з тых, што яна высапраўвае сваім тоненькім горлечкам!..

Ведаеце, што мне трэба? Мне заўсёды патрэбна жанчына, якую я не змагу мець. Але калі вельмі мала верагоднасці, што я яе мецьму, дык гэтак жа мала мне патрэбен нехта іншы.

Аднаго разу я хацеў павярнуць хаду падзей, падчас рэпетыцыі „Арыядны”. Яна спявала Эха, гэта няшмат, усяго некалькі тактаў, і рэжысёр усяго адзін раз адправіў яе наперад да рампы. Адтуль яна магла б мяне ўбачыць, калі б толькі паглядзела, і калі б яна не заўважыла ГМД... Я падумаў сабе, што, калі я цяпер зраблю нешта такое, калі я прыцягну яе ўвагу... калі паб’ю басэтлю альбо правяду смыком па віяланчэлі перада мною, альбо проста мярзотліва сфальшыўлю — у „Арыядне” яна напэўна заўважыць, бо там граюць усяго два басы...

Але я адкінуў гэтую ідэю. Сказаць заўсёды лягчэй, чым зрабіць. Вы не ведаеце ГМД, які ў кожным фальшывым гуку бачыць асабістую знявагу сабе. А потым мне і самому здалася гэта нечым дзіцячым, завязаць з ёю знаёмства з дапамогай фальшывай ноты... і, ведаеце, калі ты іграеш у аркестры, разам з калегамі, і раптам наўмысна, я б нават сказаў, з усвядомленым намыслам, сфальшывіў... ба! сфальшаваў... — не, хай хто іншы. Зрэшты, я ўсё-такі ў пэўным сэнсе сумленны музыкант, і я сабе быў падумаў: калі ты павінен сфальшывіць, каб толькі яна проста заўважыла цябе, дык, бадай, ці не лепей будзе, калі яна цябе не заўважыць. Бачыце, такі вось я.

І тады я рашыў іграць дэманстратыўна прыгожа, наколькі гэта магчыма на маім інструменце. І падумаў, што мне гэта будзе азнакай: калі буду заўважаны ёю з маёй цудоўнай іграю і калі яна гляне сюды, зірне на мяне — тады яна акурат тая, хто зможа быць маёй жонкай на ўсё жыццё, маёй вечнай Сарай. А калі не паглядзіць у мой бок, тады ўсяму канец. У-у, у каханні такім прымхлівым робішся. — Не паглядзела. Не паспеў я пачаць сваю прыгожую ігру, як яна, у адпаведнасці з задумай рэжысёра, адышла назад. Ніхто так нічога і не заўважыў. ГМД не заўважыў, нават Хофінгер за першым басам поруч са мною таксама не заўважыў — аж нават ён не заўважыў, як нахабна прыгожа я іграў...

Вы часта ходзіце ў оперу? Уявіце сабе, што ідзяце ў оперу, сёння ўвечары, дзеля мяне, урачыстая прэм’ера „Золата Рэйна”. Больш як дзве тысячы чалавек у вячэрніх

строях і цёмных гарнітурах. Пахне свежа мытымі жаночымі плечыкамі, парфумай і дэзандарантамі. Чорны шоўк смокінгаў блішчыць, украсы блішчаць, брыльянты ззяюць. У першым радзе прэм'ер-міністр з сям'ёй, члены кабінета, замежныя славукасці. У дырэктарскай ложы дырэктар тэатра з жонкай і сваёй сяброўкай з яе сям'ёй і ганаровымі гасцямі. У ложы ГМД сам ГМД з жонкай і ганаровымі гасцямі. Усе чакаюць Карла Марыя Джьуліні, легенду вечара. Дзверы ціха зачыняюцца, велізарная люстра падымаецца ўгору, лямпы тухнуць, усё пахне, трымціць і чакае. Выходзіць Джьуліні. Апладысменты. Ён кланяецца. Яго валасы развяваюцца. Ён паварочваецца да аркестра, апошні кашаль, цішыня. Падымае рукі, шукае візуальны кантакт з першай скрыпкай, ківок, яшчэ адзін зірк, самы апошні кашлік... —

І тады, у гэты ўзнёслы момант, калі опера ператвараецца ў сусвет, у той момант пачатку сусвету, калі ўсе напружана заміраюць у найвышэйшым чаканні, затоіўшы дыханне, тры Рэйнскія дачкі ўжо, быццам прыбітыя цвікамі, стаяць за кулісамі — менавіта тады, з задняга рада аркестра, адтуль, дзе стаяць басэтлі, крык закаханага сэрца...

Ён крычыць.

... САРА!!!

Эфект каласальны! — На другі дзень рэпартажы ў газетах, я вылятаю з дзяржаўнага аркестра, іду да яе з букетам кветак, яна адчыняе дзверы, бачыць мяне першы раз, я стаю перад ёю, як герой, я кажу: я той самы чалавек, які вас скампраметаваў, бо я кахаю вас, — мы кідаемся ў абдымкі, паяднанне, шчасце, найвышэйшае шчасце, экстаз, свет вакол нас быць перастае... Аман! —

Я вядома ж спрабаваў выкінуць Сару з галавы. Можа, чыста па-чалавечы яна недастаткова дасканалая; характарам абсалютны нуль; духоўна — безнадзейна недалёкая; да мужчыны майго ўзроўню наогул не дарасла...

Але потым я чую яе на кожнай рэпетыцыі, гэты голас, гэты боскі орган. — Ведаеце, прыгожы голас ужо сам па сабе духоўны, хоць жанчына можа быць дурною, і я лічу, што гэта самае прыкрае ў музыцы.

І потым зноў-такі эротыка. Поле, якое не можа абысці ніводзін чалавек. Я б сказаў пра гэта так: калі яна, Сара, спявае, гэта так западае мне ў душу, уваходзіць у маю плоць амаль сексуальна — калі ласка, не зразумейце мяне цяпер няправільна. Але часам я прачынаюся сярод ночы — ад свайго ж крыку. Я крычу, бо ў сне чую, як яна спявае, Божа мой, як яна спявае! Дзякаваць Богу, што ў мяне гукаізаляцыя. Я заліваюся потам, а пасля зноў засынаю — і зноў прачынаюся ад свайго крыку. І так цалюткую ноч: яна спявае, я крычу, засынаю, яна спявае, я крычу, засынаю і так далей... Гэта і ёсць сексуальнасць.

Але часам, раз ужо мы з вамі завяліся на гэтую тэму, яна прыходзіць да мяне і ўдзень. Вядома, толькі ў маёй свядомасці. Я... цяпер гэта гучыць смешна... я ўяўляю сабе, як яна стаіць перад мною, зусім побач, так, як вось цяпер басэтля. І не магу стрымацца, я павінен яе абняць... так... а другою рукою вось так... быццам смыком... па сцёгнах... альбо з другога боку, як з басэтляй, ззаду, і левай рукою да яе грудзей, як у трэцяй пазіцыі на струне „соль”... сольна... цяпер неяк цяжкавата ўявіць — і правай рукою з другога боку смыком, смыком вось так, уніз, а потым так, і так, і гэтак...

Ён распачна і похапкам і мацае басэтлю, потым адстаўляе яе, бяссіла сядзіць у сваім крэсле і налівае піва.

... Я рамеснік. Рамеснік у душы. Не музыкант. Напэўна, не больш музычны за вас. Я люблю музыку. Магу вызначыць, калі струна наладжана няправільна, і магу вызначыць розніцу паміж паўтонам і тонам. Але не магу сыграць ніводнай

музычнай фразы. Не магу прыгожа сыграць аніводнага гуку... — а яна толькі раззявіць рот, і ўсё, што выходзіць з яго, цудоўнае. І хай зробіць тысячу памылак, а будзе цудоўна! І ўсё тут зусім не ў інструменце. Думаеце, Франц Шуберт пачаў сваю Восьмую сімфонію з інструмента, на якім нельга сыграць прыгожа? Дрэнна ж вы думаеце пра Шуберта! — Але я гэтага не магу. Усё ўва мне...

Тэхнічна я сыграю вам усё. Тэхнічна я атрымаў выдатную школу. Тэхнічна, калі захачу, сыграю любую сюіту Батэсіні, а гэта Паганіні басэтлі, і ёсць няшмат такіх, хто мог бы сыграцца са мною. Тэхнічна, калі б я сапраўды калі-небудзь рэпетыраваў, але ж я ніколі не рэпетырую, бо для мяне ў гэтым няма ніякага сэнсу, бо мне тут не хапае субстанцыі, бо, калі вам гэта не надта зашкодзіць, разумееце, ва ўнутраным... у музычным... і я магу пра гэта меркаваць, таму што не так ужо не хапае той субстанцыі... яшчэ выстарчае і — у гэтым я выгодна адрозніваюся ад іншых, — я маю кантроль над сабою, я яшчэ ведаю, дзякаваць Богу, што сабою ўяўляю і чаго сабою не ўяўляю, і калі я ў трыццаць пяць гадоў, будучы пажыццёвым служачым, сяджу ў дзяржаўным аркестры, дык не такі ўжо я і бесталковы, каб, як некаторыя іншыя, думаць, быццам я геній! Геній у іпастасі служачага! Непрызнаны, асуджаны да смерці заставацца служачым геній, які іграе на басэтлі ў дзяржаўным аркестры...

Я мог бы навучыцца і на скрышцы, калі б на тое зайшлося, кампазіцыі альбо дырыжорству. Але аднаго жадання тут мала. Жадання дастаткова толькі, каб рыпаць на інструменце, які я цяпець не магу, каб іншыя не заўважалі, як пагана я іграю. Навошта я гэта раблю? —

Ён нечакана пачынае крычаць.

...Чаму не!? Чаму мне павінна быць лепш, чым вам? Так, вам! Вы бухгалтар! Кансультант па экспарце! Фоталабарантка! Вы дыпламаваны юрыст!..

У хваляванні ён падышоў да акна і адчыніў яго насцеж. Урываецца вулічны шум.

... Альбо ж вы, як і я, належыце да прывілеяванага класа тых, хто яшчэ можа працаваць сваімі рукамі? Магчыма, вы якраз адзін той, хто штодня па восем гадзін дробіць адбойным малатком бетонны брук. Альбо адзін той, хто пастаянна, восем гадзін запар, вытрасае кантэйнеры са смеццем у смеццявоз, выграбае смецце. І гэта адпавядае вашым талентам? Ці ўшчамляе ваша самалюбства, што нехта іншы ўпраўляецца з тымі кантэйнермі лепей за вас? Вы ж гэтак сама поўныя ідэалізму і самаадданасці на вашай працы, як і я? Я прыціскаю чатыры струны пальцамі левай рукі, пакуль на іх не выступіць кроў; я смыкаю па іх конскім воласам, пакуль правая рука не анямее; і гэтым самым я здабываю той пракляты гук, які трэба здабыць. Адзінае, што мяне адрознівае ад вас, — я заўсёды апрапаю на працу фрак...

Ён зачыняе акно.

... А фрак мне выдаюць. Пра сарочку я павінен парупіцца сам. І пасля мне трэба пераадзявацца і пераапрапацца.

Прабачце. Я расхваляваўся. Я не збіраўся хвалявацца. Я не хацеў вас пакрыўдзіць. Кожны стаіць на сваім месцы і робіць, што ўмее. І не ў нас трэба пытацца, як ён туды трапіў, чаму ён там застаўся і...

Часам у мяне ўзнікаюць сапраўды свінскія думкі, прабачце. Толькі што, калі я ўявіў перад сабою Сару, як басэтлю, яе, жанчыну маёй мары уявіў перад сабою ў вобразе басэтлі. Яе, анёлка, які ў музычным сэнсе так далёка наперадзе мяне... лунае... уявіў яе сабе ў выглядзе гэтай ідыёцкай скрыні, якую я лапаю сваімі ідыёцкімі агрубелымі пальцамі і пагладжваю захлюстаным смыком... Цьху, чорт, гэта свінскія думкі, яны пранізваюць мяне з асалодаю, часам, калі я думаю, міжволі

бухтораць да дзеяння. Калі я думаю, мая фантазія падхоплівае мяне, быццам крылаты конь, і чвалам нясе, нясе...

Мысленне, кажа адзін мой сябар, ён ужо дваццаць два гады вывучае філасофію і цяпер мае вучоную ступень, дык вось мысленне — гэта надта складаная рэч, каб кожны задрыпанец мог сабе дазваляць калупацца ў ім па-дылетанцку... Ён, мой сябар, таксама не сеў бы іграць шалёную санату для фартэпіяна. Бо ён гэтага не можа. Але кожны думае, што ён здольны мысліць, і мысліць раскавана, няспынна, сёння гэта вялікая памылка, кажа мой сябар, і таму адбываюцца катастрофы, і яны ўрэшце знішчаць нас, усіх адразу. І я кажу: ён мае рацыю. Большага не скажу... Мне трэба пераапрунуцца.

Ён выходзіць, бярэ сваю вопратку і, апрапаючыся, гаворыць далей.

Я, прабачце, што цяпер гавару крыху гучней, але калі я п'ю піва, заўсёды гавару гучней, я як член дзяржаўнага аркестра з'яўляюся квазі-служачым і, будучы ім, не вядомы нікому. У мяне пэўная колькасць працоўных гадзін на тыдзень і пяць тыдняў адпачынку. Страхоўка ад хваробы. Раз у два гады аўтаматычная надбаўка да зарплаты. Потым пенсія. Я маю ўсе гарантыі...

Ведаеце — гэта часам мяне так палюхае, я... я... я часам баюся выйсці з дому, настолькі я ўсім гарантаваны. Калі ў мяне ёсць вольны час — а ў мяне вольнага часу аж лішне, — застаюся дома, баючыся, як цяпер, як бы вам гэта патлумачыць?.. гэта прыгнечанасць, кашмар, у мяне жахлівы страх ад розных гарантый, нейкая клаўстрафобія, псіхоз штатнага служачага — менавіта з басэтляй. Бо вольных басоў не бывае наогул. Калі вы бас, дык на ўсё жыццё служачы. Нават наш ГМД не мае ўсіх гэтых гарантый. У нашага ГМД кантракт на пяць гадоў. І калі яму яго не падоўжаць, ён вылеціць. Як мінімум тэарэтычна. Альбо дырэктар. Дырэктар усемагутны, але і ён можа вылецець. Наш дырэктар — даю прыклад, — калі паставіць оперу Хенцэ, дык вылеціць. Не адразу, але напэўна. Бо Хенцэ камуніст, дзяржаўныя тэатры створаны не на тое, каб камуністаў ставіць. Альбо калі б закруцілася якая палітычная інтрыга...

А вось я не вылечу ніколі. Я магу іграць і прапускаць усё, што хачу, — і не вылечу. Добра, скажаце вы, гэта ратуе мяне ад рызыкі; так было заўсёды; аркестровы музыкант заўсёды быў у штаце; сёння — як дзяржаўны служачы, дзвесце гадоў таму назад — як прыдворны служачы. Але тады, прынамсі, мог памерці які-небудзь князь, і магло стацца, што прыдворны аркестр распускалі, тэарэтычна. А сёння гэта абсалютна немагчыма, выключана. Тут можа адбыцца што заўгодна. Нават у час вайны — я ведаю гэта ад старэйшых калегаў — падалі бомбы, усё было разбурана, горад ляжаў у друзе і попеле, опера гарэла, як свечка, а ў сутарэнні сядзеў дзяржаўны аркестр, рэпетыцыя з раніцы, а дзевятай гадзіне. Ад гэтага проста ў роспач западаеш. Вядома, я магу звольніцца. Вядома. Я магу пайсці і сказаць: я звальняюся. Гэта было б незвычайна. Так рабілі вельмі нямногія.. Але я мог бы гэта зрабіць, усё было б законна. І я стаў бы вольны... Так, а потым!? Што я рабіў бы тады?.. на вуліцы...

Можна ўпасці ў роспач. Галеча. Што так, што гэтак...

Паўза. Ён супакойваецца, Гаворыць шэптам.

... канечне, сёння ўвечары я не сарву спектакль і не крыкну Сары. Гэта было б падобна на Герастратаў подзвіг. Перад прэм'ер-міністрам. Ёй на славу, мне на ганьбу і звальненне. Мусіць, такога не бывала ніколі. Лямант басэтлі ў пустыні! Можна нават, паўстане паніка. Альбо целахоўнік прэм'ер-міністра мяне застрэліць. Памылкова. Альбо памылкова застрэліць гастрольнага дырыжора. У кожным разе нешта здарыцца. Маё жыццё цалкам зменіцца. Гэта стала б пераломным момантам у маёй біяграфіі. І нават калі я так і не даб'юся Сары, яна мяне ніколі не забудзе. Я

зраблюся пастаянным анекдотам на ўсё яе жыццё, на ўсё жыццё. Такая была б цана гэтага крыку. І я б вылецеў... вылецеў... з дырэктарам разам.

Ён сядзе на месца, бярэ піва і робіць вялікі глыток.

Можа, я сапраўды зраблю так. Можа, прыйду зараз туды вось так, як я ёсць, устану і крыкну... Панове!.. — Другая магчымасць — гэта камерная музыка. Быць старанным, быць руплівым, трэніравацца, шмат цярпліvasці, першы басіст у якім-небудзь аркестры сі-бемоль, маленькае аб'яднанне камернай музыкі, актэт, пласцінка, быць надзейным, гнуткім, зрабіць сабе невялікае імя, з усёй сціпласцю, і выспець да Фарэленквінтэта.

Калі Шуберту было столькі, колькі мне, дык ён ужо тры гады, як памёр.

Мне ўжо трэба ісці. Апалове восьмай пачатак. Я пастаўлю вам яшчэ адзін запіс. Шуберт, квінтэт для фартэпіяна, скрыпкі, брачы, віяланчэлі і басэтлі ў ля-мажоры, напісаны ў 1819 годзе, ва ўзросце дваццаці двух гадоў, на заказ нейкага дырэктара шахты з Штырыі...

Ён ставіць пласцінку.

... А цяпер я пайду. Пайду ў оперу і закрычу. Калі набяруся адвагі. Усё прачытаеце заўтра ў газеце. Бывайце.

Ягонья крокі аддаляюцца. Ён выходзіць з пакоя, шчоўкае замок у дзвярах. У гэты момант пачынае гучаць музыка: Шуберт, Фарэленквінтэт 1 частка.