

Annotation

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

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

- [Патрик Зюскинд](#)
 - [* * *](#)
- [notes](#)
 - [1](#)
 - [2](#)

Спасибо, что скачали книгу в [бесплатной электронной библиотеке BooksCafe.Net](#)

[Все книги автора](#)

[Эта же книга в других форматах](#)

Приятного чтения!

Патрик Зюскинд
Контрабас

* * *

Комната. Играет пластинка, Вторая симфония Брамса. Кто-то тихо подпевает. Шаги, которые только что удалились, возвращаются. Открывается бутылка, этот Кто-то наливает себе пиво.

Минуточку... один момент... — Вот! Вы это слышите? Вот! Сейчас! Слышите вы это? Сейчас повторится, тот же самый пассаж, минуточку.

Вот! Вот сейчас вы его слышите! Я имею в виду басы. Контрабасы...

Он снимает иглу с пластинки. Конец музыки.

...Это я. Или даже мы. Коллеги и я. Государственный оркестр. Вторая Брамса — это уже впечатляюще. В этом случае мы были вшестером. Состав средней величины. Всего же нас восемь. Иногда нас усиливают еще кем-нибудь до десяти. Был даже случай, когда было двенадцать, а это сильно, скажу я вам, очень сильно. Двенадцать контрабасов, если они захотят, — сейчас теоретически, — вы не сможете удержать их даже с целым оркестром. Уже даже чисто физически. Остальные тогда могут просто упаковывать вещи. Но без нас на самом деле ничего не получится. Можете спросить кого угодно. Любой музыкант с удовольствием вам подтвердит, что любой оркестр в любой момент может отказаться от дирижера, но не от контрабаса. В течение столетий оркестры обходились без дирижера. А дирижер, даже исходя из истории музыки, — это изобретение новейших времен. Деятого века. И даже я могу вам подтвердить, что мы в Государственном оркестре иногда играем, совершенно не глядя на дирижера. Или глядя мимо него. Иногда мы играем, не обращая внимания на дирижера так, что он этого и сам не замечает. Оставляем его там впереди размахивать так, как он себе хочет, а сами развязываем себе руки. Не с ГМД. Но с гастролирующими дирижерами — всегда. Это самая потайная и желаемая радость, которой едва ли с кем-нибудь можно поделиться. Но это к слову.

С другой же стороны, совершенно нельзя себе представить иного, а именно — оркестр без контрабаса. Можно даже сказать, что оркестр — это как определение — вообще начинается лишь там, где присутствует бас. Существуют оркестры без первой скрипки, без духовых инструментов, без литавр и без труб, без всего. Но не без баса.

Что я хочу всем этим сказать, так это лишь то, что контрабас просто и бесспорно является самым важным инструментом в оркестре. С этим не согласиться нельзя никак.

Он создает общую основную структуру оркестра, на которой лишь только и может держаться весь остальной оркестр, включая дирижера. Таким образом, бас — это фундамент, на котором, говоря образно, возвышается все это великолепное здание, говоря образно. Попробуйте забрать оттуда бас, и тогда возникнет чистейшее вавилонское смешение языков. Содом, в котором никто более не знает, зачем он вообще играет музыку. Представьте себе — приведем пример — Симфонию си-минор Шуберта без басов. Яркий пример. Можете выбросить из головы. Вы можете выбросить на помойку всю оркестровую партитуру от А до Я — все, что хотите: симфонию, оперу, сольные концерты, — вы можете выбросить все это в том виде, в каком оно у вас есть, если у вас нет контрабасов. И спросите-ка любого музыканта, играющего в оркестре, когда он начинает «плавать»? Спросите же его! Тогда, когда он перестает слышать контрабас. Фиаско. А в джаз-бэнде это проявляется еще более явно. Джаз-бэнд просто словно взрывом разметывает по сторонам — это образно, — если выключается бас. Остальным музыкантам моментально, как после удара, все начинает казаться бессмысленным. Вообще-то я не приемлю джаз, рок и подобные вещи. Потому что я, воспитанный в классическом смысле на прекрасном, добром и настоящем, я не остерегаюсь ничего более, чем анархии свободной импровизации. Но это к слову. Просто я хотел для начала констатировать, что контрабас является *центральным* инструментом оркестра. В общем-то это знает каждый. Просто никто этого не признает, потому что музыканты оркестра по природе своей немного ревнивы. Как чувствовал бы себя наш концертмейстер со своей скрипкой, если бы он был вынужден признать, что без контрабаса он был бы словно король без одежды — жалкий символ собственной незначимости и ничтожности? Он чувствовал бы себя нехорошо. Совсем нехорошо. Выпью глоточек...

Он выпивает глоток пива.

...Я скромный человек. Но как музыкант я знаю, что является основой, на которой я стою; матерью-землей, в которой находятся все наши корни; источником силы, из которого исходят все музыкальные мысли; действительно лежащим в основе полюсом, из плоти которого — образно — струится музыкальное семя... — это я! — Я имею в виду, это бас. Контрабас. Все остальное — это противоположный полюс. Все остальное становится полюсом лишь благодаря контрабасу. Например сопрано. Теперь опера. Сопрано как — как бы мне сказать... знаете, у нас сейчас в опере есть молодая сопранистка, меццо-сопрано, — я слышал множество голосов, но это действительно трогательно. Я чувствую себя до глубины

души тронутым этой женщиной. Скорее даже еще девушкой, около двадцати пяти лет. Самому мне тридцать пять. В августе мне исполнится тридцать шесть. Когда еще оркестр будет в отпуске. Великолепная женщина. Окрыляющая... Это к слову. Итак: сопрано — сейчас пример — в качестве самого противоположного из всего возможного, что мысленно можно противопоставить контрабасу, из человеческого и звучащего инструментально, было бы... было бы тогда это сопрано... или меццо-сопрано... именно тот противоположный полюс, от которого... или лучше — к которому... или с которым соединяется контрабас... совершенно неотразимо — как будто вызывает музыкальную искру, от полюса к полюсу, от баса к сопрано — или еще дальше — к меццо, все выше — аллегория с жаворонком... божественным, в дальней дали, в бескрайней вышине, близко к вечности, космическим, сексуально-эротично-бесконечно — инстинктивным, словно... и все же привязанным к полю притяжения магнитного полюса, которое исходит прямо перед стойкой близкого к земле контрабаса, архаично, контрабас архаичен, если вы понимаете, что я имею в виду... И только так возможна музыка. Потому что в этом напряжении между здесь и там, между высоко и низко, здесь проигрывается все, что имеет в музыке смысл, здесь проявляются музыкальный смысл и жизнь, да, просто жизнь. Итак, скажу я вам, эта певица, — это к слову, — вообще ее зовут Сара, скажу вам, когда-нибудь она пойдет очень далеко. Если я что-то понимаю в музыке, а кое-что я в ней понимаю, она пойдет очень далеко. И в это вносим свой вклад мы, мы, из оркестра, и особенно мы, контрабасисты, а значит, я. Это уже удовлетворяет. Хорошо. Итак, обобщим: контрабас это *основополагающий* инструмент в оркестре ввиду своей фундаментальной глубины. Если одним словом, то контрабас — это глубочайший струнный инструмент. Вниз он простирается до контра-ми. Наверное мне нужно как-то это вам сыграть... Минутку...

Он отпивает еще глоток пива, встает, берет инструмент, настраивает смычок.

...вообще-то в моем басы смычок — это самое лучшее. Смычок работы Пфетчнера. Сегодня он стоит все две с половиной тысячи. Купил я его за триста пятьдесят. Это просто уму непостижимо, как в этой области за последние десять лет поднялись цены. Ну, ладно... Итак, теперь будьте внимательны!..

Он проводит смычком по самой низкой струне.

...Вы слышите? Контра-ми. Точно 41,2 герц, если он правильно настроен. Существуют басы, которые могут играть еще более низкие звуки. До контра-до или даже до субконтра-си. Это было бы тогда 30,9 герц. Но

для этого нужен пятиструнный. На моем же их четыре. Пять мой бы не выдержал, они бы его разорвали. В оркестре у нас есть несколько пятиструнных, они нужны, например, для Вагнера. Звучат они не особенно, потому что 30,9 герц — это уже не звук в полном смысле этого слова, вы можете себе представить, это уже...

Он снова играет ми.

...едва является звуком, а скорее трением, как бы это сказать, чем-то вынужденным, что больше вибрирует, чем звучит. Так что мне хватает моей звуковой палитры полностью. Вверх для меня теоретически границ не существует, лишь практически. То есть, к примеру, я могу, если полностью использовать весь гриф, играть до третьей октавы...

Он играет.

...вот, до третьей октавы, трижды перечеркнутое до. И теперь вы скажете «Конец», потому что дальше, где еще имеются возможности у грифа, невозможно прижать ни одной струны. Подумайте! А теперь...

Он играет флажолет.

...а теперь?..

Он играет еще выше.

...а теперь?..

Он играет еще выше.

...Флажолет. Это такой способ. Положить пальцы сверху и извлекать высокие звуки. Как это происходит с физической точки зрения, я вам сейчас объяснить не могу, это ведет слишком далеко, это вы можете потом выяснить для себя, заглянув в энциклопедию. Во всяком случае, я теоретически могу играть так высоко, что звуков слышно уже не будет. Минуточку...

Он играет неслышимо высокий звук.

...Вы слышите? Вы этого больше не слышите. Вы видите! Сколько заложено в этом инструменте, теоретическо-физически. Только практично-музыкально извлекать такие звуки не извлекают. У духовиков это точно так же. А у людей тем более — говоря аллегорически. Я знаю людей, в которых заключена целая вселенная, необъятная. Но доставать ее оттуда не торопятся. Чтобы не сойти с ума. Это к слову. Четыре струны. Ми — ля — ре — соль...

Он играет на них пиццикато.

...Все они стальные, обтянутые хромом. Раньше обтягивали кишками. На струне соль, то есть здесь, сверху, исполняются в основном сольские произведения, если это возможно. Стоит она целое состояние, одна струна. Мне кажется, что набор струн стоит сейчас сто шестьдесят марок. Когда я

начинал, он стоил сорок. Это просто сумасшествие с этими ценами. Хорошо. Итак, четыре струны, квартанастройка ми — ля — ре — соль, соответственно для пятиструнных до или си. Сегодня это единообразно: от Чикагского симфонического до Московского государственного оркестра. Но до этого велась борьба. Разные настройки, разное количество струн, разные размеры — нет другого инструмента, у которого бы существовало такое же множество типов, как у контрабаса — разрешите, чтобы я вместе с этим пил пиво, у меня просто сумасшедшая потеря влаги. В 17 и 18 веках самый настоящий хаос: басовая гамба, большая басовая виола, виолончель с ладами, субтравиолончель без ладов, терцо-, кварто-, квинто-настройка, трех-, четырех-, шести-, восьмиструнные, басовые звуковые отверстия, скрипичные звуковые отверстия — можно просто сойти с ума. Еще до 19 века во Франции и Англии были трехструнники, настроенные в квинто; в Испании и Италии трехструнники, настроенные в кварто; а в Германии и Австрии четырехструнники, настроенные в кварто. И тогда мы добились признания настроенных в кварто четырехструнников, потому что у нас в то время просто были лучшие композиторы. Хотя трехструнный бас лучше звучит. Не так скрипуче, мелодичнее, просто красивее. Но у нас были Гайдн, Моцарт, сыновья Баха. Позднее Бетховен и все романтики. Всем им было наплевать, как звучит бас. Для них бас был ничем иным, как звуковым ковром, на который они могли поставить свои симфонические произведения — практически самое великое, что можно услышать до сегодня в области музыки. Все это без преувеличений зиждется на плечах четырехструнного контрабаса, с 1750 года до самого двадцатого столетия, вся оркестровая музыка двух прошедших веков. И этой музыкой мы отбросили трехструнник напрочь.

Он естественно защищался, как вы можете это себе предположить. В Париже, в консерватории и в опере, они еще до 1832 года играли на трехструннике. В 1832 году, как это известно, умер Гёте. Но тогда с этим навел порядок Керубини. Луиджи Керубини. Хотя и итальянец, но в музыкальном смысле настроенный вполне среднеевропейски. Равнялся на Глюка, Гайдна, Моцарта. В то время он был главным музыкальным интендантом в Париже. И он принял решительные меры. Можете себе представить, что там творилось. Вопль возмущения пронесся по рядам французских контрабасистов, когда германofil-итальянец отнял у них трехструнники. В общем-то француз возмущается охотно. Когда где-то проявляются революционные настроения, француз тут как тут. Так было в 18 веке, в 19 веке было тоже, и так продолжается все время и в 20 веке, до наших дней. В начале мая я был в Париже, там бастовали сборщики

мусора, работники метро, три раза за день они отключали свет и проводили демонстрации, 15000 французов. Вы даже не можете себе представить, как после них выглядели улицы. Ни одного магазина не осталось, который бы они не разгромили, разбитые витрины, исцарапанные автомобили, разбросанные или просто оставленные плакаты, бумаги и всякая дрянь — в общем, должен я сказать, устрашающе. Ну да. Во всяком случае тогда, в 1832 году, это им ничем не помогло. Трехструнный контрабас исчез окончательно и бесповоротно. Да и не было это многообразие определенным состоянием. Хотя жалко того, что звучал он намного лучше, чем... который здесь...

Он погромыхал на своем контрабасе.

...Более ограниченный диапазон звучания. Но лучше тембром...

Он пьет.

...Вы только посмотрите — но так случается зачастую. Лучшее отмирает, ибо ему противостоит ход времени. И оно все это ломает и отбрасывает. В данном случае им оказались наши классики, которые беспощадно уничтожали все, что себя им противопоставляло. Неосознанно. Этого я сказать не хочу. Наши классики, сами по себе, были в каждом конкретном случае порядочными людьми. Шуберт не смог бы обидеть даже мухи, а Моцарт бывал иногда, правда, несколько грубоват, но, с другой стороны, был чрезвычайно впечатлительным человеком и совершенно неспособным на насилие. И Бетховен тоже. Несмотря на свои приступы бешенства. Бетховен, например, разбил множество пианин. Но ни разу — контрабас, в этом нужно отдать ему должное. Правда, ни на одном он и не играл. Единственный великий композитор, который играл на контрабасе, был Брамс... или его отец. Бетховен вообще не играл ни на одном струнном инструменте, только на пианино, сегодня об этом охотно забывают. В отличие от Моцарта, который почти так же великолепно играл на скрипке, как и на пианино. Насколько я знаю, Моцарт был вообще единственным из великих композиторов, который мог играть как свои собственные концерты для фортепиано, так и свои концерты для скрипки. В лучшем случае еще и Шуберт, при крайней необходимости. При крайней необходимости! Только он ни одного не написал. И он не был виртуозом. Нет, виртуозом Шуберт действительно не был. Уже по своему типу не был и технически тоже. Вы можете себе представить Шуберта виртуозом? Я — нет. У него был действительно приятный голос, менее подходящий солисту, чем участнику мужского хора. Временами Шуберт каждую неделю пел в квартете, впрочем, вместе с Нестроем. Вероятно, они этого не знали. Нестрой баритоном, а Шуберт... — но все это никакого отношения к нам не имеет.

Это никак не связано с проблемой, которую я излагаю. Мне кажется, что если вас интересует, какой окрас голоса был у Шуберта, то пожалуйста, в конце концов вы можете прочитать это в любой биографии. Мне совсем не нужно вам об этом рассказывать. В конце концов я вам не музыкальное справочное бюро. Контрабас — это единственный инструмент, который тем лучше слышишь, чем дальше от него находишься, и это является проблематичным. Вы только посмотрите, здесь, у меня дома, я все выложил акустическими плитками — стены, потолок, пол. Дверь двойная, и изнутри выложено звукопоглощающим материалом. Окна из специального двойного стекла с изолированными рамами. Это стоило целое состояние. Но уровень защиты от шумов свыше 95%. Вы слышите какие-нибудь городские шумы? Я живу в центре города. Вы не верите? Минуточку!..

Он подходит к окну и открывает его. В окно врывается варварский шум автомобилей, строек, мусоровозов, отбойных молотков и тому подобного.

Кричит.

...Вы это слышите? Это так же громко, как «Te Deum» Берлиоза. Дьявольски. Вот там они сносят гостиницу, а напротив, на перекрестке, два года назад подвели станцию метро, поэтому все движение пустили теперь мимо нас, внизу. Кроме того, сегодня среда и производится вывоз мусора, вот этот ритмичный стук... вот! Этот оглушительный грохот, этот зверский стук, примерно 102 децибела. Да. Я когда-то измерил. Мне кажется, что сейчас тоже доходит до этого уровня. Теперь я снова закрою...

Он закрывает окно. Тишина. Он тихо продолжает говорить.

...Вот. Теперь вы не сможете сказать ничего. Правда, хорошая шумозащита? Спрашиваешь себя, как люди, жили раньше. Потому что вы же не думаете, что раньше было меньше шума, чем сегодня. Вагнер пишет, что он во всем Париже не мог найти ни одной квартиры, потому что на каждой улице работал жестянщик, а Париж, насколько я знаю, уже тогда имел более миллиона жителей. Значит жестянщик — я не знаю, кому доводилось это когда-либо слышать, — это, наверное, самое дьявольское, что может встретиться музыканту. Человек, который постоянно лупит молотком по куску металла! В те времена люди работали от восхода и до захода солнца. Наверное, как минимум. К тому же громыханье карет по бульжной мостовой, крики уличных торговцев и постоянные драки и революции, которые кстати во Франции творились народом, простым народом, самым грязным уличным сбродом, это общеизвестно. Кроме всего прочего, в Париже в конце 19 столетия построили метро, и не надо думать, что раньше все было значительно тише, чем сегодня. Вообще-то я

скептически отношусь к Вагнеру, но это к слову. — Вот, а теперь внимательнее! Сейчас мы проведем тест. Мой бас — это совершенно нормальный инструмент. Год изготовления 1910, примерно, наверное Южный Тироль, высота корпуса 1, 12, вверх до завитка 1, 92, длина натяжения струны метр двенадцать. Не превосходный инструмент, но, скажем, выше среднего, сегодня я могу попросить за него восемь с половиной тысяч. Купил я его за три двести. С ума сойти. Хорошо. Сейчас я сыграю вам звук, что-нибудь, скажем, низкое фа...

Он тихо играет.

...Вот. Сейчас это было пианиссимо. А теперь я играю пиано...

Он играет немного громче.

...Пускай вам не мешает вибрирующий, трущийся звук. Так оно и должно быть. Чистого звука, то есть лишь вибрации без трения, такого нет во всем мире, даже нет у Иегуди Менухина. Вот так. А теперь внимательно слушайте, я сейчас сыграю между меццо форте и форте. Как я уже сказал, полностью звукоизолированное помещение...

Он играет еще немного громче.

...Вот. А теперь вам придется чуть-чуть подождать... Еще минуточку... вот сейчас...

Сверху от потолка слышится стук.

...Вот! Вы слышите! Это фрау Нимайер сверху. Когда она слышит хоть звук, она начинает стучать, и тогда я знаю, что уже перешел границу меццо форте. А в остальном очень приятная женщина. Причем оно звучит, когда стоишь здесь, рядом, не слишком громко, скорее даже скромно и сдержанно. Если я сейчас, к примеру, сыграю фортиссимо... Минуточку...

Теперь он играет так громко, как только может, и кричит, пытаясь перекрыть гудящий бас.

...звучит не чрезмерно громко, нужно сказать, но это сейчас поднимается вверх до фрау Нимайер, и разносится вокруг до соседнего дома, они позвонят позже...

Да. И это именно то, что я называю пробойной силой инструмента. Происходит от низких колебаний. Флейта, по-моему, или труба звучат громче — так думают. Но это не так. Нет пробойной силы. Нет дальности действия. Нет тела, как сказал бы американец: У меня есть тело или у моего инструмента есть тело. И это единственное, что мне в нем нравится. Кроме этого у него нет ничего. Кроме этого это сплошная катастрофа.

Он наигрывает увертюру к «Валькирии».

Увертюра к «Валькирии». Так, словно появляется белая акула. Контрабас и виолончель в унисон. Из нот, которые стоят перед нами, мы

играем наверное процентов пятьдесят. Вот это...

Он подпевает звукам контрабаса.

...это, что мы слышим, это на самом деле квинтоли и секстоли. Шесть отдельных звуков! С такой бешеной скоростью! Сыграть это невозможно никак. Это можно только лишь выделить в определенный момент. Понимал ли это Вагнер, нам то неизвестно. Вероятнее всего, что нет. В любом случае ему на это было наплевать. Он вообще пренебрежительно относился к оркестру. Оттого и укрытие в Байройте, якобы по причине звучания. На самом же деле из-за пренебрежения к оркестру. И, главным образом, для него очень важными были шумы и шорохи, и в театральной музыке тоже, вы понимаете, звуковые кулисы, произведение в целом и так далее. Отдельный звук более не играет никакой роли. Кстати, подобное и в Шестой Бетховена, или «Риголетто», последний акт — как только надвигается гроза, они без удержу вставляют в партитуру ноты, которые ни в какие времена не смог бы сыграть ни один бас в мире. Ни один. От нас вообще требуют слишком многого. Во всяком случае мы именно те, кто вынужден тратить больше всех сил. После концерта я всегда совершенно мокрый от пота, ни одну рубашку я не могу надеть дважды. На протяжении оперы я теряю в среднем два литра жидкости; за симфонический концерт — примерно литр. Некоторые мои коллеги занимаются бегом и тренируются с гантелями. Я — нет. Но в один прекрасный день прямо в оркестре меня просто разнесет на куски, да так, что я прийти в себя уже не смогу. Потому что играть на контрабасе, это чисто силовое упражнение, и с музыкой в определенной степени оно никак не связано. Поэтому ни один ребенок никогда не сможет играть на контрабасе. Я сам тоже начал лишь в семнадцать. Сейчас мне тридцать пять. Это у меня получилось не добровольно. Скорее, как у девушки получается с ребенком, случайно. Через прямую флейту, скрипку, тромбон и диксиленд. Но это уже давно прошло, и между тем я не приемлю джаз. Я вообще не знаю ни одного человека, который добровольно стал бы играть на контрабасе. И как-то это становится вдруг очевидным. Инструмент не очень удобный. Контрабас — это больше, как бы это выразиться, препятствие, чем инструмент. Вы не можете его носить — его нужно тащить, а когда он падает, то он разламывается. В машину он влезет лишь тогда, когда вы снимете правое переднее сиденье. И тогда машина практически заполнена. В квартире вы постоянно должны от него уворачиваться. Он стоит так... так по-дурацки повсюду, знаете, ну не так, как пианино. Пианино — это как мебель. Пианино вы можете закрыть и оставить стоять на месте. Его же нет. Он все время стоит везде, как... У меня когда-то был дядя, который постоянно

болел и постоянно жаловался, что никто о нем не заботится. Точно такой же и контрабас. Когда к вам приходят гости, он тут же выползает на передний план. Все говорят только лишь о нем. Если вы хотите остаться наедине с женщиной, он стоит тут же и за всем наблюдает. Вы хотите интима — он подглядывает. Вас никогда не покидает чувство, что он развлекается, что акт он превращает в посмешище. И это чувство переносится естественно на партнершу, а потом — вы сами знаете, физическая любовь и посмешище, как близки они друг другу и как плохо они друг друга переносят! Как низко! Он не имеет к этому никакого отношения. Извините...

Он перестает играть и пьет.

...Я понимаю. Это не имеет никакого отношения. В общем вас это тоже не касается. Может быть это вас даже оскорбляет. И у вас самих в этой области появятся проблемы. Но я позволю себе разволноваться. И я имею право хоть *один* раз четко сказать свое слово, чтобы никто не думал, что члены Государственного оркестра не имеют подобных проблем. Потому что у меня уже два года не было женщины и виноват в этом он! Последний раз это было в 1978 году, я спрятал его в ванну, но и это не помогло, его дух парил над нами, словно фермата...

Если еще хотя бы *один* раз я буду с женщиной — что не очень вероятно, потому что мне уже тридцать пять; но есть же и такие, которые выглядят хуже, чем я, а я все-таки еще и служащий, и я могу еще влюбиться! Знаете ли... я *уже* влюбился. Или она просто понравилась, этого я не знаю. И она тоже еще этого не знает. Это та... я говорил раньше... из ансамбля в опере, эта молодая певица, Сара ее зовут... Все это очень невероятно, но если... если когда-нибудь это зайдет так далеко, когда-нибудь, я буду настаивать на том, чтобы мы сделали это у нее. Или в гостинице. Или за городом, на природе, если не будет дождя...

Если он чего-то и не переносит, так это дождя, под дождем он умирает или растворяется, разбухает, он вообще его не переносит. Точно так же, как и холод. Когда холодно, он начинает морщиться. Тогда перед тем, как играть, его нужно часа два отогревать. Раньше, когда я был еще в камерном оркестре, мы через день играли в провинции, в каких-то замках и церквях, на зимних праздниках — вы даже не поверите, чего все это стоило. Во всяком случае, мне всегда приходилось выезжать на несколько часов раньше остальных, самому на «фольксвагене», чтобы успеть отогреть мой бас, в ужасных крестьянских домах или в ризнице у печи, словно больного старика. На это способна любовь, должен я вам сказать. Однажды мы зависли, в декабре 74-го, между Этталем и Оберау, в снежную бурю. Два

часа мы ждали техпомощи. И я уступил ему свое собственное пальто. Согревал его собственным телом. На концерте *он* был уже отогрет, а во мне уже зарождался разрушительный грипп. Разрешите, я выпью. Нет, рождаются люди действительно не для контрабаса. Идут к нему обходными путями, через стечения обстоятельств и разочарования. Позволю себе сказать, что у нас в Государственном оркестре из восьми контрабасистов нет ни одного, кого бы жизнь изрядно не потрепала и у кого бы удары, которые она ему нанесла, до сих пор не виднелись бы на лице. К примеру, типичная судьба контрабасиста — это моя собственная: доминирующий отец, служащий, немзыкальный; слабая мать, флейта, увлеченная музыкой; я, ребенок, безумно обожающий мать; мать любит отца; отец любит мою маленькую сестру; меня не любит никто — это субъективно. Из ненависти к отцу я решил стать не служащим, а музыкантом; из мести же к матери выбрал большой, неудобный, несольный инструмент; и чтобы ее так сказать смертельно обидеть и вместе с этим дать отцу еще один пинок над могилой, я все-таки стал служащим: контрабасистом в Государственном оркестре, третий пульт. В этом качестве я ежедневно в образе контрабаса, самого большого из женоподобных инструментов, — это в смысле его формы, — я насирую свою собственную мать, и этот вечный символический кровосмесительный половой акт оказывается, естественно, каждый раз моральной катастрофой, и эта моральная катастрофа просто-таки написана на лице у каждого из нас, контрабасистов. Это к психоаналитической стороне инструмента. Правда, это понимание помогает не много, потому что... конец с психоанализом. Это нам сегодня известно, что психоанализу пришел конец, и сам психоанализ тоже это знает. Потому что, во-первых, психоанализ ставит намного больше вопросов, чем он сам может дать ответов, подобно гидре, — это образно, — которая сама себе отбивает голову, и это внутреннее и никогда неразрешимое противоречие психоанализа, в котором она сама утонет, а во-вторых, сегодня психоанализ всеобщее достояние. Сегодня это знают все. Но в оркестре из ста двадцати шести музыкантов более половины в состоянии психоанализа. И тут вы можете себе представить, что сегодня то, что еще сто лет назад было бы сенсационным научным открытием или могло бы стать таковым, сегодня настолько обычно, что это не может больше взволновать ни одного человека.

Или может вас удивляет, что сегодня десять процентов находятся в состоянии депрессии? Это вас удивляет? Меня это не удивляет. Посмотрите. И для этого мне не нужен никакой психоанализ. Намного важнее было бы, — если уж мы об этом говорим, — если бы мы имели

психоанализ сто или сто пятьдесят лет назад. Тогда бы от Вагнера нам бы что-нибудь да сэкономилось. Ведь человек это был сверхнервным. Произведение, как «Тристан», например, самое великое, что он произвел на свет, как же оно возникло? Только лишь благодаря тому, что он целый год занимался женой одного из друзей, который терпел его на протяжении многих лет. Многих лет. И этот обман, этот, как бы это лучше сказать, этот низкий способ отношений самому ему не давал покоя до такой степени, что он сам вынужден был сделать из этого якобы величайшую любовную трагедию всех времен. Тотальное вытеснение посредством тотальной сублимации. «Наивысшее желание» *et cetera*, да вы знаете. Крушение брака было в те времена еще чрезвычайным делом. А теперь представьте себе, что Вагнер пришел с этим к аналитику! Да — одно ясно: После этого «Тристан» бы не состоялся. Насколько это ясно, ибо для этого невроза явно бы не хватило. — Впрочем, он забил свою жену, этот Вагнер. Первую, конечно. Вторую нет. Ее явно нет. Но первую он забил. Совершенно неприятный человек. Чертовски любезным мог он быть, дьявольски очаровательным. Но неприятным. Мне кажется, что он сам себе не мог сочувствовать. Кроме того, у него на лице долго была сыпь, честно говоря... Отвратительно. Ну да. Но женщины хотели его, прямо-таки рядами. Сильно притягивал женщин этот мужчина. Непостижимо...

Он размышляет.

...Женщина в музыке играет подчиненную роль. В творческой форме, имею я в виду, в композиции. Женщина играет подчиненную роль. Или, может быть, вы знаете *какую-нибудь* известную композиторшу? Одну единственную? Вот видите! Вы когда-нибудь хоть раз об этом думали? Подумайте как-нибудь об этом. Быть может, просто о роли женщины в музыке. Теперь, конечно, контрабас это женский инструмент. Несмотря на свой грамматический род, женский инструмент — но смертельно серьезный. Как и сама смерть — это ассоциативная чувственная величина — женский в таящемся в нем самом ужасе или — если хотите — в своей неизбежной запорной функции; с другой стороны, как комплементарий к жизненному принципу, плодородию, матери-земле и так далее, я прав? И в этой функции — говоря снова с музыкальной точки зрения — контрабас, как символ смерти побеждает абсолютное Ничто, в котором одинаково грозят утонуть и музыка, и жизнь. Мы, контрабасисты, видимся, так сказать, церберами в катакомбах этого Ничто, или, с другой стороны, Сизифом, который груз смысла всей музыки закатывает на своих плечах на вершину горы, пожалуйста, представьте это себе образно! отрешившись от всего, напрягшись, и с изрубленной печенью — нет, то был другой... это

был Прометей — кстати: этим летом мы со всем оркестром были в Оранже, в Южной Франции, на фестивале. Специальная постановка «Зигфрида», пожалуйста, представьте себе: В амфитеатре Оранжа, строении примерно двухтысячелетнего возраста, классическом произведении зодчества одной из самых Цивилизованных эпох человечества, в присутствии императора Августа неистовствует германский народ готов, фыркает дракон, на сцене сражается Зигфрид, грубый, жирный, «боше», как говорят французы... Мы получили по тысяче двести марок на человека, но мне все это представление показалось таким неприятным, что я едва сыграл максимум пятую часть нот. А потом — вы знаете, что мы сделали потом? Мы все, из оркестра? Мы все напились, накачались, словно сапожники, горланили до трех часов ночи, настоящие «боше», пришлось приехать полиции, мы были так разочарованы. К сожалению, певцы напились тогда где-то в другом месте, они никогда не сидят вместе с нами, из оркестра. Сара — вы уже знаете, эта молодая певица — тоже сидела у них. Она пела Лесную птичку. Певцы жили даже в другой гостинице. Иначе мы наверное тогда встретились бы.

Один мой знакомый когда-то что-то имел с одной певицей, целых полтора года, но он был виолончелист. Конечно, виолончель не такая громоздкая, как бас. Она не стоит столь глухо между двумя людьми, которые друг друга любят. Или хотят любить. К тому же для виолончели имеется множество мест для соло, — сейчас о престиже, — фортепианные концерты Чайковского, Четвертая симфония Шумана, «Дон Карлос» и так далее. И тем не менее, скажу вам, что знакомый мой был полностью измотан своей певицей. Ему пришлось научиться играть на пианино, чтобы обеспечить ей музыкальное сопровождение. Она просто потребовала это от него, просто из любви — во всяком случае человек в самое короткое время стал концертмейстером женщины, которую он любил. К тому же, жалким. Когда они играли вместе, она превосходила его на целую голову. Формально она его унижала, это обратная стороны любви. При этом он был, что касается виолончели, лучшим виртуозом, чем она со своим меццо-сопрано, значительно лучшим, никакого сравнения. Но он обязательно должен был играть для нее сопровождение, он обязательно хотел играть вместе с ней. А для виолончели и сопрано написано не так уж много. Очень даже мало. Почти так же мало, как для сопрано и контрабаса...

Знаете ли, я очень часто бываю один. В основном я сижу один у себя дома, когда я не на работе, слушаю пластинки, иногда репетирую, удовольствия это мне не доставляет, всегда одно и то же. Сегодня вечером у нас фестивальная премьера «Рейнгольда»; с Карло Мария Джиулини в

качестве приехавшего на гастроли дирижера и премьер-министром в первом ряду; лучшее из лучшего, билеты стоят до трехсот пятидесяти марок, с ума сойти. Но мне на это наплевать. Я даже не репетирую. «Рейнгольда» мы играем ввосьмером, поэтому то, что играет один, это ерунда. Если ведущая партия играет более-менее, то все остальные играют вместе с ним... Сара тоже поет сегодня. Вельгунду. Прямо вначале. Для нее это большая партия, это может стать ее провалом. Конечно жалко, что провал этот должен произойти именно с Вагнером. Но здесь выбирать не приходится. Ни здесь, ни там. — Обычно с десяти до часу мы репетируем, а затем вечером с семи до десяти у нас выступление. Все остальное время я сижу дома, здесь, в своей акустической комнате. Из-за потери жидкости я выпиваю несколько стаканов пива. А иногда я усаживаю его туда, в плетеное кресло, прислоняю его к спинке, кладу смычок рядом с ним, а сам сажусь сюда, в кресло с высокой спинкой. И начинаю на него смотреть. И думаю: что за ужасный инструмент! Пожалуйста, взгляните на него! Взгляните на него хоть раз. Он выглядит, как жирная, старая баба. Бедрa слишком низки, талия — совершенное несчастье, вырезанная слишком высоко и недостаточно тонкая; и к тому же эта узкая, висячая, рахитичная плечевая часть — просто с ума можно сойти. Это происходит потому, что контрабас — гермафродит, по природе своего развития. Внизу — словно большая скрипка, вверху — как большая гамба. Контрабас — это самый уродливый, самый неуклюжий, самый неэлегантный инструмент, который когда-либо вообще был изобретен. Леший среди инструментов. Иногда мне хочется его просто размозжить. Распилить. Разрубить. Разбить на мелкие кусочки, размолоть и распылить, как в аппарате для сухой перегонки дерева... но сдуваю с него пыль! — Нет, сказать, что я его люблю, я на самом деле не могу. На нем и играть отвратительно. Для трех полутонов вам необходима вся ширина руки. Для трех полутонов! Например, это...

Он играет три полтона.

...А если я захочу сыграть на одной струне снизу доверху...

Он это делает.

...тогда мне придется одиннадцать раз изменить свое положение. Чистой воды силовой спорт. Каждую струну вы должны прижимать, словно ненормальный, посмотрите только на мои пальцы. Вот! Ороговевшая кожа на кончиках пальцев, вы гляньте, и канавки на них, очень твердые. Этими пальцами я больше ничего не чувствую. Как-то я сжег себе эти пальцы и, в конце концов, я не почувствовал ничего, а заметил это лишь учуяв вонь от моей собственной ороговевшей кожи. Самоувечье. Ни у одного кузнеца нет таких концов пальцев. Вместе с этим мои руки можно назвать даже

нежными. Совершенно не созданы для этого инструмента. В юности мне пришлось быть и тромбонистом. Поначалу в моей правой руке было недостаточно силы, необходимой для того, чтобы работать смычком, без которой вам не удастся извлечь ни звука из этого чертова ящика, не говоря уже о благозвучном. Это значит, что благозвучного звука вам не удастся извлечь вообще, потому что благозвучных звуков в нем просто нет. Это... ведь это не звуки, а это... — не хочу показаться вульгарным, но я мог бы сказать вам, что это... самое неблагозвучное в области звуков! Никто не может красиво играть на контрабасе, если употребить это слово в прямом смысле. Никто. Даже величайшие солисты не могут, это связано с физикой, а не с умением, потому что контрабас не имеет этих обертонов, он их просто не имеет, и поэтому звучит он всегда ужасно, всегда, и поэтому сольная игра на контрабасе — это величайшая глупость, и даже если техника за сто пятьдесят лет становилась все более совершенной, если существуют концерты для контрабаса, и сольные сонаты, и сюиты, и если в конце концов может быть когда-нибудь появится кудесник и сыграет на контрабасе шансоны Баха или каприччио Паганини — это есть и будет ужасным, потому что тембр есть и будет ужасным. — Вот, а теперь я сыграю вам *то* стандартное произведение, самое прекрасное, что есть для контрабаса, в определенной степени коронный концерт для контрабаса, Карла Диттерса фон Диттерсдорфа, теперь слушайте внимательно...

Он играет первую фразу Концерта ми-мажор фон Диттерсдорфа.

...Вот. Вот так. Диттерсдорф, Концерт ми-мажор для контрабаса с оркестром. На самом деле его звали Диттерс. Карл Диттерс. Жил он с 1739 по 1799 годы. Наряду с этим он был главным лесничим. А теперь скажите мне абсолютно честно, было ли это красиво? Хотите ли вы еще раз послушать? Сейчас не с точки зрения работы композитора, а только звучания! Каденция? Вы хотите еще раз прослушать каденцию? Но каденция, это просто смешно! Все это вместе звучит просто плачевно! К тому же с этим связан один первый солист, я сейчас не хочу упоминать его имени, потому что он действительно здесь ни при чем. И еще Диттерсдорф — Боже мой, в то время люди были вынуждены писать подобное, приказ сверху. Он написал безумно много, Моцарт по сравнению с ним дерьмо, более ста симфоний, тридцать опер, целая куча фортепианных сонат и другой подобной мелочи, и тридцать пять сольных концертов, среди которых один для контрабаса. Всего в литературе существует более пятидесяти концертов для контрабаса с оркестром, все они написаны малоизвестными композиторами. Или может вам известен Иоганн Шпергер? Или Доменико Драгонетти? Или Боттесини? Или Зимандль, или

Куксевички, или Хотль, или Ванхал, или Отто Гайер, или Хоффмайстер, или Оттмар Клозе? Вы знаете кого-нибудь из них? Для контрабаса это имена. В основе своей все такие же люди, как и я. Контрабасисты, которые в порыве отчаяния стали композиторами. И ответственны этому и концерты. Потому что порядочный композитор не пишет для контрабаса, для этого у него слишком хороший вкус. А если он для контрабаса пишет, то это ради смеха. Есть маленький менуэт Моцарта, 344 — со смеху можно умереть! Или у Сен-Санса в «Маскараде зверей», номер пять: «Слон», для соло контрабаса с фортепиано, алегретто, помпозо, продолжительностью в полторы минуты — со смеху умереть можно! Или в «Саломее» Рихарда Штрауса, пятифразовый пассаж для контрабаса, когда Саломея заглядывает в цистерну: Как черно там внизу! Наверное ужасно, жить в таком темном аду. Это, как могила... — Пятиголосый пассаж для контрабаса. Эффект, полный ужаса. У слушателей волосы встают дыбом. У исполнителей тоже. Пробирает смертельный страх! — Нужно играть больше камерной музыки. Это может даже доставлять удовольствие. Но кто же возьмет меня в квинтет с моим контрабасом? Это не стоит свеч. Если им и понадобится, они его просто наймут. Точно так же в септете или октете. Но не меня. В Германии есть два, три басиста, которые играют все. Первый, потому что у него свое концертное агентство, другой, потому что он из Берлинской филармонии, а третий — профессор из Вены. Против этого наш брат поделаться не может ничего. А ведь есть прекрасный Квинтет Дворжака. Или Яначека. Или Бетховен, октет. Или наверное даже Шуберт, Фореллен-квинтет. Знаете ли, это было бы высшим счастьем — это в смысле музыкально-карьерном. Произведение мечты для любого контрабасиста, Шуберт... Но теперь это уже далеко, очень далеко. Я всего лишь туттист. Это значит, что я сижу за третьим пультом. За первым пультом сидит наш солист, а рядом с ним второй солист; за вторым пультом исполнитель второй инструментальной партии и его второй номер; а лишь потом следуют туттисты. С качеством это связано меньше, это дело рассадки. Потому что оркестр, вам нужно это себе представить, есть и должен быть строго иерархичным строением, являющимся отражением человеческого общества. Не какого-то определенного человеческого общества, а человеческого общества как такового:

Над всем этим парит ГМД, Генеральный музыкальный директор, затем следует Первая скрипка, затем первая вторая скрипка, затем вторая первая скрипка, затем остальные первые и вторые скрипки, альты, виолончели, флейты, гобои, кларнеты, фаготы, духовые — и в самом конце контрабас. После нас следует только лишь литавра, но только лишь теоретически,

потому что литавра одна и сидит на возвышенности, так чтобы ее могли видеть все. Кроме того, звук ее намного объемнее. Когда литавра ударит всего лишь раз, это слышат все до самого последнего ряда, и каждый знает, ага, литавра. Обо мне ни один человек не скажет, ага, контрабас, потому что я сижу вместе со всеми внизу. Поэтому литавра стоит практически над контрабасом. Хотя, строго говоря, литавра совершенно не является инструментом с ее четырьмя тонами. Но бывает и соло для литавры, например в Пятом концерте для фортепиано Бетховена, последняя фраза в конце. Тогда все, кто не смотрит на пианиста, смотрят на литавру, а в большом зале это добрых тысяча двести — тысяча пятьсот человек. Столько человек не посмотрят на меня за весь сезон.

Не подумайте, что я завистлив. Чувство зависти для меня чуждо, потому что я знаю, чего я стою. Но у меня обостренное чувство справедливости, а многое в музыке совершенно несправедливо. Солиста забрасывают аплодисментами, зрители сегодня считают наказанием, если им нельзя хлопать столько, сколько они хотят; овациями засыпают дирижера: дирижер минимум дважды пожимает руку капельмейстеру; иногда со своих мест поднимается весь оркестр... Контрабасист даже не может как следует встать. Как контрабасист — извините за выражение — вы с любой точки зрения последнее дерьмо!

И поэтому я говорю, что оркестр — это отображение человеческого общества. Потому что здесь, как и там, те, кто безоговорочно выполняет самую дерьмовую работу, сверху донизу презираются всеми остальными. Это даже еще хуже, чем в обществе, в этом оркестре, потому что в обществе, здесь я имел бы — это теоретически — надежду, что когда-нибудь я поднимусь по иерархической лестнице на самый верх и однажды посмотрю с самой вершины пирамиды на этот сброд внизу... Надежда, говорю вам, у меня бы была...

Тише.

...Но в оркестре, здесь надежды нет никакой. Здесь господствует ужасная иерархия умения, кошмарная иерархия однажды принятого решения, отвратительная иерархия одаренности, непреложная, соответствующая природным законам, физическая иерархия колебаний и звуков, никогда не идите ни в какой оркестр!..

Он горько смеется.

Конечно бывали и перевороты, так называемые. Последний был примерно сто пятьдесят лет назад, из-за рассадки. Тогда Вебер посадил духовиков за струнниками, это была настоящая революция. Для контрабасов это не дало ничего, мы так и так сидим сзади, как тогда, так и

сейчас. С конца века генерал-басов, примерно с 1750 года, мы сидим сзади. И так это и останется. И я не жалуясь. Я реалист и могу смириться с обстоятельствами. Я могу смириться с обстоятельствами. Я этому научился, Бог свидетель!..

Он вздыхает, и пьет, и восстанавливает силы.

...И я скажу больше! Как оркестровый музыкант — я консервативный человек, признаю такие ценности, как порядок, дисциплина, иерархия и руководящий принцип. — Пожалуйста, не поймите меня сейчас неправильно! У нас, немцев, при слове руководящий всегда возникает ассоциация с Адольфом Гитлером ^[1]. При этом Гитлер был в высшей степени вагнерианцем, а я отношусь к Вагнеру, как вы уже знаете, весьма прохладно. Вагнер как музыкант — сейчас с точки зрения ремесла — я бы сказал: ниже лучших. Любая партитура Вагнера изобилует невозможностями и ошибками. Этот человек сам даже не играл ни на одном инструменте, кроме как плохо на пианино. Профессиональный музыкант чувствует себя, играя Мендельсона, не говоря уже о Шуберте, в тысячу раз возвышеннее и лучше. Кстати, Мендельсон был, о чем говорит уже его имя, евреем. Да. Гитлер же, со своей стороны, в музыке, кроме Вагнера, понимал не больше, чем ничего, и сам никогда не мечтал быть музыкантом, а архитектором, художником, проектировщиком городов и так далее. У него было еще столько самокритики, несмотря на всю его... необузданность. К национал-социализму музыканты все равно не были особо восприимчивы. Пожалуйста, несмотря на Фуртвенглера и Рихарда Штрауса и так далее, я знаю, случаи проблематичные, но таким людям было навешано больше, потому что они не были нацистами в настоящем смысле, никогда. Нацизм и музыка — это вы можете прочитать у Фуртвенглера, — это просто несовместимо. Никогда.

Конечно, в то время тоже писали музыку. Это совершенно ясно! Ведь музыка так просто не заканчивается! Наш Карл Бем, например, ведь он тоже в то время оказался в водовороте кровавых лет. Или Караян. Его даже с ликованием встречали французы в оккупированном Париже; с другой стороны, и заключенные в концлагерях имели свои оркестры, насколько мне известно. Точно так же, как и позднее наши военнопленные в их лагерях для военнопленных. Потому что музыка — это человеческое. По другую сторону от политики и современной истории. Нечто общечеловеческое, сказал бы я, слившийся с человеческой душой и человеческим духом постоянный элемент. И музыка будет всегда, и везде, на Востоке и на Западе, в Южной Африке точно так же, как в Скандинавии, в Бразилии точно так же, как в Архипелаге ГУЛАГ. Потому что музыка

вместе с этим метафизична. Вы понимаете, метафизична, то есть за или по другую сторону чисто физического существования, по другую сторону времени, и истории, и политики, и нищеты, и богатства, и жизни, и смерти. Музыка — вечна. Гёте говорил: Музыка столь высока, что ни один разум не может к ней приблизиться, и от нее исходит такое воздействие, которое покоряет все и которого никто не в состоянии избежать. С ним я могу лишь согласиться.

Последние фразы он произнес очень торжественно, после чего встал, несколько раз взволнованно прошел взад и по комнате, задумавшись, наконец вернулся.

...Я даже пошел бы дальше, чем Гёте. Я бы сказал, что чем старше я становлюсь и чем глубже я проникаю в настоящую сущность музыки, тем яснее мне становится, что музыка есть величайшая тайна, мистерия, и что чем больше о ней знаешь, тем меньше в состоянии сказать еще что-либо значимое. Гёте же был, при всем моем уважении, которым он пользуется по сей день — и вполне справедливо, — говоря откровенно, человек не музыкальный. В первую очередь он был лириком и как таковой, если хотите, ритмиком и языкомелодистом. Но все это не то, что музыкант. Иначе объяснить его гротесковые ошибочные суждения о музыкантах просто нельзя. — Но относительно мистического он понимал очень много. Я не знаю. Знаете ли вы, что Гёте был пантеистом [\[2\]](#)? Возможно. А ведь пантеизм находится в тесной связи с музыкой, он является в определенной мере следствием мистического мировоззрения, как это происходит в таоизме и в индийской музыке и так далее, проходит сквозь все средневековые и эпоху Возрождения и так далее, а затем, кроме всего прочего у далее проявилось в масонском движении 18 века. И к тому же Моцарт тоже был масоном, да будет это вам известно. Моцарт еще в молодые годы присоединился к движению масонов, как музыкант, действительно, и это, по-моему, — и ему самому это должно было быть совершенно ясным — доказательство моего тезиса, что для него, Моцарта, музыка, в конце концов, тоже была таинством и он мировоззренчески в свое время не мог этого более осмыслить. Сейчас я не знаю, не будет ли это вам слишком сложным, потому что вам, возможно, не хватает для этого предпосылок. Но сам я уже на протяжении многих лет занимаюсь материей, и я скажу вам только одно: Моцарта — на этом фоне — слишком переоценивают. Как музыканта Моцарта слишком переоценивают. Нет, действительно, — я знаю, что сегодня это звучит не очень популярно, но я хочу сказать, как один из тех, кто многие годы занимается этой материей и в силу своей профессии это изучал — что Моцарт, в сравнении с сотнями

своих современников, которые сегодня совершенно незаслуженно забыты, совершенно, можно сказать, сварен на воде, и именно потому, что он уже ребенком в столь раннем возрасте проявил свою одаренность и уже в восьмилетнем возрасте стал сочинять музыку, он уже в самое короткое время себя исчерпал и пришел к своему концу. И основная вина лежит на его отце, вот это и есть скандал. Я бы своему сыну, если бы он у меня был, не позволил бы, будь он в десять раз одареннее, чем Моцарт, ибо этого быть не должно, чтобы ребенок сочинял музыку; каждый ребенок сочиняет музыку, если вы направите его на это, словно обезьяну, но это не произведение искусства, а издевательство, измывательство над ребенком, и это запрещено сегодня со всем правом, ибо ребенок сегодня имеет право на свободу. И это одно. Другое же то, что в то время, когда Моцарт сочинял свою музыку, практически написано не было еще ничего. Бетховен, Шуберт, Шуман, Вебер, Шопен, Вагнер, Штраус, Леонкавалло, Брамс, Верди, Чайковский, Барток, Стравинский... — всех я перечислить не могу, как раньше... девяносто пять процентов музыки, которую наш брат сегодня усвоил или должен был усвоить, я промолчу, как профессионал, ее в то время просто еще не было! Она появилась лишь *после* Моцарта! Моцарт об этом не имел ни малейшего представления! — Единственный, да?, кто был в то время знаменит, единственный — это был Бах, и он был совершенно забыт, потому что он был протестантом, которого лишь мы снова вернули из небытия. И поэтому положение Моцарта в то время было несравненно проще. Необремененный. Любой мог просто так прийти и беззаботно, свежо играть оттуда и сочинять музыку — практически все, что ему хотелось. Да и люди в то время были намного благодарнее. В то время я бы стал всемирно известным виртуозом. Но Моцарт никогда бы этого не допустил. В отличие от Гёте, который все-таки был более честным. Гёте всегда говорил, что это было его счастьем, что литература в его время была, так сказать, чистым листом. Это было его счастьем. Свинство, как говорится. А Моцарт никогда бы этого не сказал. И это я ставлю ему в упрек. Потому что я свободен в суждениях и всегда говорю правду в глаза, ибо меня такие вещи злят. И — это только между прочим — то, что Моцарт написал для контрабаса — это вы можете забыть; забыть до самого последнего акта «Дон Жуана»; ошибочное мнение. Достаточно о Моцарте. Сейчас я хочу выпить еще глоточек...

Он встает, спотыкается о контрабас и кричит.

...Да забрали бы тебя черти! Всегда ты прямо на дороге, дурак! — Не скажете ли вы мне, почему мужчина тридцати пяти лет, а именно я, живет вместе с инструментом, который ему постоянно мешает?! С человеческой

стороны, с общественной, с транспортной, с сексуальной и с музыкальной *лишь* мешает?! Ни разу на него не надавив?! Вы мне можете это объяснить!?

— Извините, что я кричу. Но здесь я могу кричать столько, сколько мне вздумается. Этого не слышит никто, благодаря акустическим плиткам. Ни один человек меня не слышит... Но я еще разобью его, в один прекрасный день я его разобью...

Он отходит, чтобы принести себе еще пива.

Моцарт, увертюра к «Фигаро».

Конец музыки. Он снова возвращается на свое место. В то время, как он наливает себе пиво. ...Еще словечко по поводу эротики: Эта маленькая певица — великолепно. Она довольно маленькая и у нее совершенно черные глаза. Быть может, она еврейка. Мне это было бы совершенно безразлично. Во всяком случае ее зовут Сара. Для меня она стала бы прекрасной женой. Знаете ли, я никогда не смог бы влюбиться в виолончелистку, в альтистку тоже не смог бы. Хотя — это исходя из инструмента, — контрабас с альтом музыкально сочетаются идеально — «Sinfonia concertante» фон Диттерсдорфа. Тромбон тоже подходит. Или виолончель. С виолончелью мы все равно чаще всего играем в унисон. Но в человеческих отношениях это не подходит. Для меня не подходит. Как контрабасисту мне нужна женщина, которая представляет полную противоположность тому, чем являюсь я: легкость, музыкальность, красота, счастье, слава, и еще у нее должна быть грудь...

Я сходил в музыкальную библиотеку и посмотрел, есть ли что-нибудь для нас. Две целые арии для сопрано и обязательной партии контрабаса. Две арии! И конечно же снова этого абсолютно никому неизвестного Иоганна Шпергера, умершего в 1812 году. И еще нонет Баха, Кантата №152, но нонет — это почти что целый оркестр. Значит, остаются два произведения, которые мы смогли бы исполнить лишь вдвоем. Это конечно же для базиса недостаточно. Разрешите, я выпью.

А что же тогда необходимо сопранистке? Не будем же себя обманывать! Сопранистке необходим концертмейстер. Приличный пианист. А еще лучше дирижер. Режиссер тоже еще бы подошел. Даже технический директор был бы для нее более полезным, чем контрабас. — Мне кажется, что у нее что-то было с нашим техническим директором. При этом этот человек чистейшей воды бюрократ. Совершенно далекий от музыки тип функционера. Жирный, похотливый, старый козел. Кроме того еще и голубой. — А может быть у нее все-таки с ним ничего и не было. Честно говоря, я этого не знаю. Наверное мне это было и все равно. С другой же

стороны, меня это заедало. Потому что с женщиной, которая спит с нашим техническим директором, я бы в постель лечь не смог. Я никогда не смог бы ей этого простить. Но до этого нам еще далеко. Поскольку вопрос еще в том, сможем ли мы зайти столь далеко, ибо она практически со мной вообще не знакома. Я даже не думаю, что она вообще хоть раз меня когда-нибудь заметила. В музыкальном смысле это уж точно, чего ради? В крайнем случае, в столовой. Внешне я выгляжу не так плохо, как я играю. Но в столовой она появляется редко. Ее часто приглашают. Старшие певцы. Приезжающие на гастроли звезды. В дорогие рыбные рестораны. Однажды я это видел. Камбала там стоит пятьдесят две марки. Такие вещи я считаю отвратительными. Мне кажется отвратительным, когда молодая девушка с пятидесятилетним тенором, скажу откровенно — человек этот получает тридцать шесть тысяч за два вечера! Знаете ли вы, сколько зарабатываю я? Одну восьмую чистыми зарабатываю я. Когда мы записываем пластинки или я где-то подрабатываю, тогда я кое-что зарабатываю дополнительно. Но обычно я зарабатываю чистыми одну восьмую. Столько сегодня зарабатывает младший служащий в офисе или студент на подработках. А чему они учились? Ничему они не учились. Я же четыре года учился в консерватории: у профессора Краучника я учился композиции, а у профессора Ридерера гармонии; с утра у меня по три часа уходит на репетиции, а вечером четырехчасовые концерты, а когда я свободен, то и тогда я во всеоружии и раньше двенадцати спать не ложусь, а время от времени я еще должен репетировать, черт бы побрал еще раз, если бы я не был настолько одаренным, что все считывал прямо с листа, то мне пришлось бы упорно работать по четырнадцать часов в сутки! — Но я мог бы пойти в рыбный ресторан, если бы я захотел! И я бы выложил пятьдесят две марки за камбалу, если бы этому суждено было случиться. И я бы глазом не моргнул, потому что вы меня плохо знаете. Но я считаю это отвратительным! Кроме того, все эти господа женились через банк. Пожалуйста, если бы она пришла ко мне — правда, она со мной не знакома — и сказала бы мне: Давай, мой дорогой, пойдём покушаем камбалу! — я бы ответил: Конечно же, мое сокровище, почему бы и нет; мы покушаем камбалу, моя драгоценная, пусть даже это стоит восемьдесят марок, мне на это наплевать. — Потому что по отношению к даме, которую я люблю, я кавалер, с головы до пят. Но это отвратительно, когда эта женщина идет куда-то с другими мужчинами. Я считаю это отвратительным! Женщина, которую я люблю! Она не должна ходить с другими мужчинами в рыбный ресторан! Вечер за вечером!.. Правда, она меня не знает, но... но это *единственное*, что может уменьшить ее вину! Когда она меня узнает...

когда она потом со мной познакомится... это не вероятно, но... когда мы узнаем друг друга, тогда — она запомнит это на всю жизнь, это я могу обещать вам уже сейчас, я обещаю вам в письменном виде, потому что... потому что...

Неожиданно он срывается на крик.

...я не стану терпеть, что моя жена лишь потому, что она сопранистка и однажды будет петь Дорабеллу или Аиду, или Баттерфляй, а я всего лишь контрабасист! — что она... поэтому... ходит в рыбные рестораны... я не стану этого... извините... Простите... мне нужно что-то... поскромнее... мне кажется... скромнее... вы думаете, что я... для женщины... вообще слишком требовательный?..

Он подошел к проигрывателю и поставил какую-то пластинку.

...Ария Дорабеллы... из второго акта... «Cosi fan tutte»

Когда начинает звучать музыка, он начинает тихонько всхлипывать.

Знаете, когда слышишь, как она поет, то не веришь, что это поет она. Правда, пока что ей достаются лишь небольшие партии — вторая девушка-цветочница в «Парсифале», в «Аиде» певица в храме, Бася из «Баттерфляй» и тому подобное — но когда она поет, и когда я слышу, как она поет, я скажу вам, честно, что у меня так сжимается сердце, что я никак не могу выразить это иначе. И после, этого девушка идет с какой-то заезжей звездой в рыбный ресторан! Есть дары моря! В то время как мужчина, который ее любит, стоит в звукоизолированном помещении и думает только о ней, не имея в руках ничего, кроме этого бесформенного инструмента, на котором он не может сыграть ни одного, ни единого звука из тех, что она поет!..

Знаете, что мне нужно? Мне всегда нужна женщина, которую я не смогу получить. Но сколь маловероятно, что я ее получу, столь же мало мне нужен кто-нибудь другой.

Однажды я хотел повернуть ход событий, во время репетиции «Ариадны». Она пела Эхо, это немного, всего несколько тактов, и режиссер всего один раз отправил ее вперед к рампе. Оттуда она могла бы меня увидеть, если бы она посмотрела, и если бы она не заметила ГМД... Я себе подумал, что, если я сделаю сейчас что-либо такое, если я привлеку ее внимание... если я разобью контрабас или проведу смычком по сидящей передо мной виолончели или просто мерзко сфальшивлю — в «Ариадне» она наверняка бы это услышала, потому что там играют всего два баса...

Но затем я оставил эту мысль. Сказать всегда намного проще, чем сделать. А вы не знаете нашего ГМД, который в каждом фальшивом звуке усматривает личное оскорбление. А потом это мне и самому показалось совсем по-детски, завязать с ней отношения при помощи фальшивой

ноты... и вы знаете, если вы играете в оркестре, вместе с вашими коллегами, и вдруг нарочно, я бы сказал, с осознанным умыслом, сфальшивили бы... то есть, я этого не могу. В конце концов я все же где-то честный музыкант, и я себе подумал: Если ты должен сфальшивить, чтобы она вообще тебя заметила, то лучше уж будет, если она тебя не заметит. Видите, вот такой я.

Потом я попробовал играть просто вызывающе красиво, насколько это возможно на моем инструменте. И я себе подумал, что мне это должно стать знаком: Если я буду ею замечен с моей прекрасной игрой, и если она посмотрит сюда, на меня посмотрит — то тогда она именно та, кто сможет стать для меня женой на всю жизнь, моей Сарой навечно. Но если она не посмотрит сюда — то тогда все кончено. Тю, столь суеверным становишься в делах любовных. И она все-таки не посмотрела. Не успел я начать свою красивую игру, как она, в соответствии с замыслом режиссера, встала и снова ушла назад. А в остальном никто ничего так и не заметил. ГМД не заметил, и Хаффингер за первым басом прямо рядом со мной не заметил; даже он не заметил, как вызывающе прекрасно я играл...

Вы часто ходите в оперу? Представьте себе, что вы идете в оперу, сегодня вечером, ради меня, торжественная премьера «Рейнгольда». Более двух тысяч человек в вечерних платьях и темных костюмах. Пахнет свежeweымытыми женскими спинами, духами и дезодорантами. Черный шелк смокингов блестит, украшения блестят, бриллианты сверкают. В первом ряду Премьер-министр с семьей, члены Кабинета, иностранные знаменитости. В директорской ложе директор театра со своей женой и своей подругой с ее семьей и своими почетными гостями. В ложе ГМД сам ГМД с женой и почетными гостями. Все ждут Карло Мария Джиулини, звезду вечера. Двери тихо закрываются, огромная люстра поднимается вверх, лампы гаснут, все пахнет и ждет. Появляется Джиулини. Аплодисменты. Он кланяется. Его свежeweымытые волосы развеваются. Затем он поворачивается к оркестру, последний кашель, тишина. Он поднимает руки, ищет зрительный контакт с первой скрипкой, кивок, еще один взгляд, самый последний кашель... И тогда, в этот возвышенный момент, когда опера превращается во Вселенную, в тот момент начала Вселенной, тогда, когда все напряженно замирают в наивысшем ожидании, затаив дыхание, три Рейнские дочери уже, словно прибитые гвоздями, стоят за кулисами — именно тогда, из заднего ряда оркестра, оттуда, где стоят контрабасы, крик влюбленного сердца...

Он кричит.

...САРА!! !

Колоссальный эффект! На следующий день это попадает в газету, я вылетаю из Государственного оркестра, иду к ней с букетом цветов, она открывает дверь, видит меня в первый раз, я стою перед ней, словно герой, я говорю: Я тот человек, который вас скомпрометировал, потому что я вас люблю, — мы падаем друг другу в объятия, соединение, блаженство, наивысшее счастье, мир вокруг нас исчезает. Аминь! — Я конечно же пробовал выбить Сару из головы. Быть может, что по-человечески она недостаточно совершенна; по характеру абсолютный ноль; духовно безнадежно недалекая; до мужчины моего уровня вообще не доросла...

Но потом я слышу ее на каждой репетиции, этот голос, этот божественный орган. Знаете, красивый голос уже сам по себе духовен, а женщина может быть глупой, и я считаю, что это самое ужасное в музыке.

И потом опять-таки эротика. Поле, которого не может избежать ни один человек. Я бы сказал это так: Когда она, Сара, поет, это так западает мне в душу, входит в мою плоть, что это почти сексуально — пожалуйста, не поймите меня сейчас неправильно. Но иногда я просыпаюсь посреди ночи — крича. Я кричу, потому что во сне я слышу, как она поет, Боже мой! Слава Богу, что у меня звуконепроницаемая отделка. Я обливаюсь потом, а потом снова засыпаю — и снова просыпаюсь от своего собственного крика. И так продолжается всю ночь: она поет, я кричу, засыпаю, она поет, я кричу, засыпаю и так далее... Это и есть сексуальность.

Но иногда — если мы уж коснулись этой темы, — она является ко мне и днем. Конечно же, лишь в моем сознании. Я... это звучит сейчас смешно... я тогда себе представляю, что она стоит передо мной, совсем рядом, так, как сейчас контрабас. И я не могу сдержаться, я должен ее обнять... так... а другой рукой вот так... как будто смычком... по ее ягодицам... или с другой стороны, как с контрабасом, сзади, и левой рукой к ее груди, как в третьей позиции на струне «соль»... сольно... сейчас немного трудно представить — и правой рукой с наружной стороны смычком, так, вниз, а потом так, и так, и так...

Он отчаянно и путано хватает руками контрабас, затем оставляет его, обессиленно сидит в своем кресле и наливает пиво.

...Я ремесленник. В душе я ремесленник. Я не музыкант. Я наверняка не более музыкален, чем вы. Я люблю музыку. Я смогу определить, когда струна неправильно настроена, и могу определить разницу между полутонном и тоном. Но я не могу сыграть ни одной музыкальной фразы. Я не могу красиво сыграть ни единого звука... — а она только открывает свой рот, и все, что исходит из него, прекрасно. И пусть она сделает тысячу ошибок, это все равно великолепно! И дело вовсе не в инструменте. Вы

думаете, что Франц Шуберт начал свою 8 симфонию с инструмента, на котором нельзя сыграть красиво? Плохо, же вы думаете о Шуберте! — Но я этого не могу. Все дело во мне.

Технически я сыграю вам все. Технически я получил великолепную подготовку. Технически, если я захочу, я сыграю вам любую сюиту Боттесини, а это Паганини контрабаса, и существует немного таких, которые могли бы их сыграть вместе со мной. Технически, если бы я действительно когда-нибудь репетировал, но я никогда не репетирую, потому что для меня в этом нет никакого смысла, потому что у меня здесь не хватает субстанции, потому что, если вам это не слишком помешает, понимаете, во внутреннем, в музыкальном — и я могу об этом судить, потому что не столь уж ее не хватает, для этого ее еще вполне достаточно — и в этом я отличаюсь от других положительно, — я обладаю контролем над собой, я еще знаю, слава Богу, что я собой представляю и чего я собой не представляю, и если я в тридцать пять лет, будучи пожизненным служащим, сижу в Государственном оркестре, то я не такой уж бестолковый, чтобы, как некоторые другие, думать, что я гений! Гений в личине служащего! Непризнанный, обреченный до смерти оставаться служащим гений, который играет на контрабасе в Государственном оркестре...

Я мог бы учиться игре на скрипке, если уж об этом зашла речь, композиции или дирижерству. Но желания для этого мало. Одного желанья достаточно лишь для того, чтобы я скрипел на инструменте, который я терпеть не могу, так, что другие просто не замечают, насколько я плохо играю. Зачем я это делаю?

Он неожиданно начинает кричать.

...Почему *нет!*? Почему мне должно быть лучше, чем вам? Да, вам! Вы бухгалтер! Экспортный консультант! Фотолаборантка! Вы дипломированный юрист!..

В своем волнении он подошел к окну и распахнул его настежь. Внутрь врывается уличный шум.

...Или вы, как и я, принадлежите к привилегированному классу тех, кто может еще работать своими руками? Возможно, что вы как раз один из тех, что по восемь часов ежедневно дробите вон там отбойным молотком бетонный пол. Или один из тех, кто постоянно, в течение восьми часов, бросает мусорные бачки в мусоровоз, чтобы вытрясти из них мусор. Соответствует *это* вашим талантам? Было бы задето ваше самолюбие тем, что кто-то забрасывает мусорный бачок в мусоровоз лучше, чем вы? И вы так же наполнены идеализмом и самоотверженной отдачей на вашей

работе, как и я? Я нажимаю на четыре струны пальцами левой руки до тех пор, пока на них не выступает кровь; и я вожу по ним смычком из конского волоса до тех пор, пока правая рука не онемееет; и этим самым я произвожу тот звук, который необходимо производить, звук. Единственное, что отличает меня от вас, — я постоянно надеваю на работу фрак...

Он закрывает окно.

...А фрак, его выдают. Только к рубашке, о которой я должен позаботиться сам. И после этого мне приходится переодеваться.

Извините. Я разволновался. Я не собирался волноваться. Я не хотел вас обидеть. Каждый стоит на своем месте и делает то, что умеет. И не нас нужно спрашивать, как он туда попал, почему он остался там и...

Иногда у меня возникают действительно свинские мысли, извините. Только что, когда я представил перед собой Сару, как контрабас, ее, женщину моей мечты представил перед собой, словно контрабас. Ее, ангела, который, в музыкальном смысле так далеко впереди от меня... парит... представить ее себе в виде дурацкого ящика от контрабаса, который я трогаю своими дурацкими ороговевшими пальцами и глажу своим вшивым дурацким смычком... Тьфу, черт, это свинские мысли, они пронзают меня с упоением, иногда, когда я думаю, неотвратно подталкивая к действию. Когда я думаю, моя фантазия подхватывает меня, словно крылатый конь, и несет галопом.

— Мышление, — говорит один мой друг — он уже двадцать два года изучает философию и теперь имеет ученую степень, — мышление — это слишком сложная вещь, чтобы каждый мог себе позволить в нем дилетантствовать. Он — мой друг — тоже не стал бы садиться и играть бешеную сонату для фортепиано. Потому что он этого не может. Но каждый полагает, что он способен думать, и думает необузданно, беспрерывно, сегодня это большая ошибка, говорит мой друг, и поэтому происходят эти катастрофы, которые нас погубят, всех сразу. И я говорю: он прав. Большого я не скажу. Сейчас мне нужно переодеться.

Он отходит, берет свою одежду и, одеваясь, продолжает говорить.

Я — извините, что я сейчас говорю несколько громче, но когда я пью пиво, я всегда говорю громче, — я как член Государственного оркестра являюсь квази-служащим и как таковой никому неизвестен. У меня определено количество рабочих часов в неделю и пять недель отпуска. Страховка на случай болезни. Раз в два года автоматическая прибавка к жалованию. Затем пенсия. Я имею все гарантии...

Знаете — это иногда меня так пугает, я... я... я иногда боюсь выйти из дому, настолько я всем гарантирован. Когда у меня есть свободное время —

а у меня много свободного времени, — я предпочитаю оставаться дома, из страха, как сейчас, как бы это вам объяснить? Это подавленность, кошмар, у меня просто безумный страх от этих гарантий, это словно клаустрофобия, психоз штатного служащего — именно с контрабасом. Потому что свободного баса не существует вообще. Где же? Будучи басом вы на всю жизнь делаетесь служащим. Даже наш ГМД не имеет всех этих гарантий. У нашего ГМД контракт на пять лет. И если ему его не продлят, тогда он вылетит. Как минимум, теоретически. Или директор. Директор всемогущ — но он может вылететь. Наш директор — сейчас пример, — если он поставит оперу Хенце, то он вылетит. Не сразу же, но наверняка. Потому что Хенце коммунист, а государственные театры созданы не для этого. Или если бы возникла политическая интрига...

Но я не вылечу никогда. Я могу играть и пропускать все, что я хочу, я не вылечу. Хорошо, вы можете сказать, это спасает меня от риска; такое существовало всегда; музыкант оркестра всегда был в штате; сегодня — как государственный служащий, двести лет назад — как придворный служащий. Но тогда, по крайней мере, мог умереть какой-нибудь князь, и тогда могло случиться, что придворный оркестр распускали, теоретически. Сегодня же это совершенно невозможно. Исключено. Здесь может произойти все, что угодно. Даже во время войны — я знаю это от старших коллег, — падали бомбы, все было разрушено, город, он лежал в руинах и пепле, опера горела, как свечка — но в подвале сидел Государственный оркестр, репетиция утром, в девять часов. От этого просто впадаешь в отчаяние. Конечно же я могу уволиться. Конечно. Я могу прийти и могу сказать: Я увольняюсь. Это было бы необычно. Так поступали очень немногие. Но я смог бы это сделать, все было бы по закону. И я стал бы свободным... Да, а потом!? Что я буду делать потом? Тогда я окажусь на улице...

Можно впасть в отчаяние. Обнищание. Так — или так...

Пауза. Он успокаивается. Продолжает шепотом.

...Если, конечно, сегодня вечером я не сорву спектакль и не крикну Саре. Это было бы подобно поступку Герострата. Перед лицом Премьер-министра. К ее славе и моему увольнению. Наверное, такого не бывало никогда. Вопль контрабаса. Может быть, возникнет паника. Или телохранитель Премьер-министра меня застрелит. По ошибке. Благодаря своей моментальной реакции. Или по ошибке застрелит гастролирующего дирижера. В любом случае, что-то да случится. Моя жизнь в корне изменится. Это стало бы переломным этапом в моей биографии. И даже если я не добьюсь этим Сары, она меня никогда не забудет. Я стану

постоянным анекдотом на всю ее жизнь, на всю жизнь. Такова будет цена этого крика. И я бы вылетел... вылетел... как и директор.

Он садится на место, берет пиво и делает большой глоток.

Может быть я действительно это сделаю. Может быть я сейчас пойду туда так, как я есть, встану и издам этот крик... Господа!.. — Другая возможность — это камерная музыка. Быть прилежным, быть старательным, тренироваться, много терпения, первый басист в каком-нибудь оркестре си-бемоль, маленькое объединение камерной музыки, октет, пластинка, быть надежным, гибким, сделать себе небольшое имя, со всей скромностью, и созреть до Форелленквинтета. — Когда Шуберту было столько лет, сколько мне, то он уже три года, как умер.

Мне нужно уже идти. В половине восьмого начало. Я поставлю вам еще одну пластинку. Шуберт, квинтет для фортепиано, скрипки, альты, виолончели и контрабаса в ля-мажор, написанный в 1819 году, в возрасте двадцати двух лет, по заказу какого-то директора шахты из Штирии...

Он ставит пластинку.

...А теперь я пойду. Я пойду в оперу и закричу. Если у меня хватит смелости. Вы сможете прочитать об этом завтра в газете. До свидания.

Его шаги удаляются. Он выходит из комнаты, щелкает замок входной двери. В этот момент начинает звучать музыка: Шуберт, Форелленквинтет, 1 часть.

Спасибо, что скачали книгу в [бесплатной электронной библиотеке BooksCafe.Net](#)

[Оставить отзыв о книге](#)

[Все книги автора](#)

notes

Примечания

1

Игра слов. Руководящий принцип по-немецки «Führerprinzip». Поэтому ассоциация возникает не со словом «руководящий», а со словом «Führer» (прим. пер.)

Пантеист — сторонник пантеизма, религиозно-философского учения, отождествляющего Бога с природой и рассматривающего природу отождествлением Божества (прим. пер.)