**Жан-Франсуа Сивадье**

**СТРАЖИ**

*По сути, мы хотим быть роялем, сказал он, хотим быть не людьми, а роялем, всю жизнь хотим быть роялем, а не человеком, мы убегаем от человека, которым мы являемся, чтобы всецело стать роялем, этого, однако, у нас не должно получиться, хотя мы и отказываемся в это верить… Идеальный исполнитель на рояле (он никогда не говорил пианист!) — тот, кто хочет быть роялем, и я, разумеется, каждый день просыпаюсь и говорю себе: хочу быть «Стейнвеем», не человеком, который играет на «Стейнвее», а самим «Стейнвеем».*

*Т. Бернхард «Пропащий», пер. Александра Маркина*

ДЕЙСТВУЮЩИЕ ЛИЦА:

Рафаэль Депарне

Матис Шильман

Сван Эстован

Беспроблемный ученик

Человек, который думает за меня

Голос Чарльза Гейнзберга

Голос Елены Такилевой

*Беспроблемного ученика может играть тот же артист, что играет Рафаэля; Человека, который думает за меня – тот же артист, что играет Матиса.*

*На сцене нет рояля. Ведь настоящий инструмент - не столько сам рояль, сколько тело исполнителя; «играя», работая, мечтая, актеры производят движения, напоминающие игру пианиста, сначала почти незаметные, а потом усиливающиеся, вплоть до превращения в танец.*

1

ВСТРЕЧА

*Рафаэль и Матис на авансцене, как будто вышли для встречи с публикой.*

РАФАЭЛЬ. – Добрый вечер. Я не стану представлять вам нашего гостя. Гостя, которого мне хотелось бы горячо поблагодарить за то, что он нашел окно в своем, как я подозреваю, чрезвычайно плотном графике. Мы очень рады тебя видеть, тем более, что слушателям, публике, студентам довольно редко, мне кажется, выпадает шанс с тобой встретиться, услышать от тебя самого о твоей работе, а главное, о тех нерешенных вопросах, которые волнуют тебя до сих пор, потому что, я знаю, ты не перестаешь размышлять о профессии, разрабатывать инструментарий, открывать новые, ранее неизвестные территории и продвигаться вперед в своих поисках. Я хотел бы горячо поблагодарить тебя за то, что ты нашел окно в своем, как я подозреваю, очень и очень плотном графике (я это уже говорил, но это нормально, это от волнения). Итак, полагаю, у вас масса вопросов? *(Пауза.)* Все немного стесняются. Тогда я задам первый вопрос. Вопрос, который интересует нас всех: у тебя все в порядке?

МАТИС. – Да.

РАФАЭЛЬ. – Чем ты сейчас занимаешься?

МАТИС. – Работаю.

РАФАЭЛЬ. – Ты всегда работал.

МАТИС. – Да.

РАФАЭЛЬ. – Утром? Вечером?

МАТИС. – Ночью. У меня бессонница.

РАФАЭЛЬ. – Я знаю, у тебя аллергия на комплименты, но благодаря своей карьере для многих присутствующих ты, можно сказать, стал ориентиром, даже, можно сказать, маяком, а в одном из интервью ты говорил о своей работе, в частности, о своей манере, довольно прямолинейной, иногда провокационной манере устанавливать отношения, которые можно назвать революционными (конечно, звучит слишком громко, но большинство комментаторов использует именно это слово), отношения, в некотором роде подрывающие основы традиционного подхода (который, например, поддерживала твоя мать Сара Стенсен), касающиеся, в том числе, эстетики исполнения некоторых произведений, которые, казалось, были нам хорошо известны, но, благодаря твоему смелому новаторскому подходу, мы открыли их заново?

*Пауза.*

МАТИС. – А где тут вопрос?

РАФАЭЛЬ. – Попробую выразиться яснее. Перед тобой стена. Одни перед ней останавливаются, другие ее огибают, ты всегда идешь напролом, рискуя получить по лицу кирпичом, так?

МАТИС. – Простите. Можно я сегодня у тебя переночую? Мне забыли забронировать отель.

РАФАЭЛЬ. – Как-нибудь разберемся. Я задаю тебе этот вопрос, потому что многие здесь интересуются… Недавно Стефан (нет, не Стефан. Напомните мне ваше имя. Пьер. Я еще плохо знаком с первокурсниками), Пьер сказал мне: «У меня столько вопросов, связанных с будущим, с профессией, могли бы вы сказать что-то, одной фразой, дать совет, произнести «магическое заклинание» (вы ничего такого не говорили, я не слышал), что-то, что могло бы нам помочь поставить ногу в стремя, задать себе правильные вопросы?» Так вот, задаю этот вопрос тебе.

*Пауза.*

МАТИС. – Я знал одного учителя. Однажды он вошел в класс, остановился, оглядел своих учеников и вышел. Он вышел из школы. Он бросил все свои дела. И уехал. Сменил род занятий.

РАФАЭЛЬ. – Уехал?

МАТИС. – Он понял, что никогда не задавал себе правильных вопросов.

РАФАЭЛЬ. – Правильных вопросов?

МАТИС. – Мне понравилось, как ты сказал однажды в школе: «Как. С кем. Для кого.»

РАФАЭЛЬ. – Два года назад ты решил оставить сцену, чтобы сделать шаг назад и задать себе эти вопросы?

МАТИС. – Нет. Я оставил сцену по другим причинам. *(Пауза.)* Я купил ферму за городом. С животными. Мне так удобней работать.

РАФАЭЛЬ. – На сцене ты ощущал неудобство?

МАТИС. – На сцене ты должен показывать результат. Ты не имеешь права показывать, что сомневаешься. Ты не можешь сомневаться в присутствии публики.

РАФАЭЛЬ. – Сомнение парализует.

МАТИС. – Нет, сомнение – отличный инструмент. Это как беспокойство. Как легкая мелодия настороженности, защита от самоуспокоения. Без этого беспокойства я не могу спокойно работать.

РАФАЭЛЬ. – Да, прекрасный образ.

МАТИС. – Это не образ.

РАФАЭЛЬ. – Прости, что снова настаиваю, но, когда ты играл на сцене, это ведь каждый раз был живой опыт?

МАТИС. – Образ. Образ себя самого.

РАФАЭЛЬ. – Реальный образ?

МАТИС. – Нет, как бы это сказать? Вот, например, мы с тобой на сцене: я пытаюсь быть самим собой, но все-таки представляю образ. И ты тоже.

РАФАЭЛЬ. – Но это же мы.

МАТИС. – И да, и нет. Мы присутствуем на представлении. Одна часть тебя соединена со всем самым глубоким в тебе, а другая занята другим.

РАФАЭЛЬ. – Чем именно?

МАТИС. – Желанием нравиться. Великий пианист Клаудио Аррау прошел курс психотерапии, чтобы попытаться от этого избавиться.

РАФАЭЛЬ. – Избавиться от чего?

МАТИС. – От желания нравиться. Это чертово желание превращает нас в попрошаек.

РАФАЭЛЬ. – В попрошаек… Не стоит преувеличивать.

МАТИС. – В попрошаек. Которые просят подачку. Ты выходишь на сцену: бамс! Ты уже просишь о любви.

РАФАЭЛЬ. – Как все, как везде.

МАТИС. – Нет-нет. На сцене в десять раз сильнее.

РАФАЭЛЬ. – А так ли это важно – избавиться от желания нравиться?

МАТИС. – Для меня фундаментально важно.

РАФАЭЛЬ. – Я никогда не пытался от этого избавиться. Это тоже мотивация.

МАТИС. – Да. У каждого своя мотивация.

РАФАЭЛЬ. – Уточню, что в вопросе взаимоотношений с публикой мы никогда не были согласны.

МАТИС. – Мы никогда ни в чем не были согласны. Поэтому всегда отлично ладили.

РАФАЭЛЬ. – Для меня счастье публичного исполнения – это и есть сущность нашей работы.

МАТИС. – Я знаю.

РАФАЭЛЬ. – (К сожалению, здесь запрещено курить.) В интервью *Таймс* ты говоришь, что нужно пытаться…

МАТИС. – Нет-нет. Я сказал это, потому что…

РАФАЭЛЬ. – Подожди, я не договорил. Ты сказал, нужно отделять исполнителя от того, что он играет.

МАТИС. – Нет, я сказал это, потому что Карлиени после своего знаменитого концерта в зале Плейель заметил: «Когда я играю, то нахожусь внутри, внутри.» Он настолько замкнулся внутри, что потерялся из вида. Он не понимал, что играет, он просто радовался тому, что находится внутри. Так вот, в интервью я только хотел сказать, что нужно сохранять дистанцию. Лучший способ сблизиться – это держать дистанцию.

РАФАЭЛЬ. – Да, прекрасный образ.

МАТИС. – Это не образ. Чарльз Гейнзберг…

РАФАЭЛЬ. – Гейнзберг очень много для нас значил.

МАТИС. – Без него меня здесь наверняка бы не было. *(Пауза.)* Он говорил: «Когда играешь, нужно не просто отталкиваться от СЕБЯ, нужно ОТТАЛКИВАТЬСЯ от себя.» *(Изображает Гейнзберга.)* «Отталкиватьсья от себья.»

РАФАЭЛЬ. – Ты замечательно изображал Чарльза Гейнзберга. Может, покажешь? Порадуешь нас всех.

МАТИС. – Нет-нет.

РАФАЭЛЬ. – Как знаешь. Тогда я хотел бы тебя спросить…

МАТИС *(изображая Гейнзберга). –* «Почему ты делать дерьмо? Почему ты так играть? Почему ты играть? Чтобы удивить твоя бабушка? Ты думаешь ты есть музыкант? Ты есть дерьмо. Ты тоже, ты есть дерьмо. Вы все есть дерьмо.» Тебе девятнадцать, ты работаешь с детства, много лет, и тут тебе говорят, что ты дерьмо, могу сказать, что для тебя это…

РАФАЭЛЬ. – Да. Так вот, я хотел узнать…

МАТИС *(продолжает). –* «Ты думаешь ты знать? Ты ничего не знать. Я восемьдесьят девьять, старый маниту, но никогда не знать. Ты думаешь, что знать себья? Ты думаешь я интересный как Бетховен? Ты думаешь благодаря Бетховен я могу блистать как лев? Ты не есть лев, ты есть маленький земляной червь. Ты уходить. Не хочу видеть земляной червь. *(Пауза. Рафаэль готовится снова вернуться к беседе.)* Что есть Бетховен? Бетховен есть твоя страна. Твоя страна, куда ты есть должен уехать. Но один. Бросить свой чемодан, чтобы быть голый и потерянный. Согласиться всегда быть потерянный. Не верьте тип который говорит: «Посмотрите на меня, я есть уверен во всем, я все знать.» Ты ничего не знать. Ты играть дерьмо. Ты думаешь ты есть артист? Ты есть дерьмо. И ты тоже. Вы все есть дерьмо.» В те времена у меня лучше получалось.

РАФАЭЛЬ. – У нас не так много времени.

МАТИС. – Почему? Мы никуда не торопимся. Сколько у нас времени?

РАФАЭЛЬ. – Не знаю. Часа полтора? Два часа тебя устроит?

МАТИС. – Два часа? Мы можем сделать два перерыва?

РАФАЭЛЬ. – Сделаем два перерыва. Я бы хотел, чтобы ты нам рассказал, думаю, нас всех это касается, о своем отношении к эмоциям во время работы.

МАТИС. – С этим нужно быть осторожней.

РАФАЭЛЬ. – Осторожней с эмоциями?

МАТИС. – Кондитер, который сам ест свои пирожные, никому не интересен. Ты печешь пирожные для того, чтобы продать, а не для того, чтобы съесть.

РАФАЭЛЬ. – Ты ведь можешь испечь новые пирожные?

МАТИС. – Если ты наваливаешь свою эмоцию на исполнение, ты отнимаешь у того, кто слушает, возможность испытать волнение. Эмоция – это помеха. На ногах тебя удерживает мысль. Мысль – это позвоночный столб. Я не слишком серьезен? Рассуждаю как профессор?

РАФАЭЛЬ. – Нет-нет.

МАТИС. – Мысль – это свидание. Эмоция – это нечто противоположное.

РАФАЭЛЬ. – Что может быть противоположно свиданию?

МАТИС. – Случайная встреча. Эмоция – это случай. Почему я могу растрогать одного и не могу растрогать другого? Неизвестно. Эмоция приходит и уходит…

РАФАЭЛЬ. – Что ты чувствуешь, когда играешь?

МАТИС. – Когда ты играешь, ты ищешь баланс между страхом и наслаждением.

РАФАЭЛЬ. – Когда ты играл для публики, и люди говорили с тобой о твоем исполнении, это соответствовало тому, чего ты добивался?

МАТИС. – Ты никогда не знаешь, каким будет результат. Сегодня ты говоришь себе: «Что это со мной? Я невероятно хорош, я никогда не играл так хорошо», а все вокруг считают, что ты откровенно плох. А завтра ты все просаживаешь, а люди находят тебя потрясающим. И так все время.

РАФАЭЛЬ. – Все время люди находят тебя потрясающим?

МАТИС. – Все время я ошибаюсь в том, какое впечатление произвел на публику.

РАФАЭЛЬ. – А это важно – что о тебе думают?

МАТИС. – Это было важно, когда я думал, что должен что-то доказывать.

РАФАЭЛЬ. – Сегодня ты еще должен что-то доказывать?

*Пауза.*

МАТИС. – Нет, не думаю.

РАФАЭЛЬ. – Можешь рассказать нам о своей матери, Саре Стенсен?

МАТИС. – Может, лучше после перерыва?

РАФАЭЛЬ. – После перерыва.

МАТИС. – Ты сам-то как? Ты вроде в хорошей форме. Красавец, правда? Из нас троих он больше других пользовался успехом у девушек. Так, Дон Жуан? Вы слышали его игру? Вы никогда не видели, как он играет? Ты совсем перестал играть?

РАФАЭЛЬ. – Мне от этого хуже не стало.

МАТИС. – Почему ты перестал играть?

РАФАЭЛЬ. – Ты спрашиваешь, почему я перестал играть?

*Пауза.*

МАТИС. – Он вам рассказывал, как мы познакомились?

РАФАЭЛЬ. – Когда-нибудь я вам все о себе расскажу.

МАТИС. – Он тогда был ребенком.

РАФАЭЛЬ. – Мне было четырнадцать. Давайте сделаем перерыв.

МАТИС. – Можно мне кофе?

РАФАЭЛЬ. – Кофе? Кофе сейчас принесут.

*Пауза.*

МАТИС. – Вот рабочие, инженеры строят метро (это происходит в Риме). Они копают. Проходят месяцы. Они всё копают подземные туннели. И однажды, выкапывая дыру какой-то своей машиной, чем-то вроде бура, они открывают за каменной стеной огромное нетронутое пространство, а там, на стенах, живопись, лица, великолепные фрески. Они понимают, что это древнеримская вилла, которой несколько тысяч лет. Они потрясены и восхищены. Но через несколько минут от контакта с воздухом, который попал в отверстие, фрески начинают тускнеть. Воздух снаружи разрушает живопись, пигмент, пропитавший камень, понимаете? Все тускнеет на глазах у рабочих, пока полностью не исчезает. И все. Ничего. Пустые стены. (Это в фильме Феллини.) Так вот: вы знаете, что за дверью находится уникальное произведение искусства, которого никто никогда не видел. Если открыть дверь, через несколько секунд произведение исчезнет навсегда. Если не открывать дверь, произведение будет существовать вечно, но никто никогда его не увидит. Что вы сделаете?

*Пауза.*

РАФАЭЛЬ. – Перерыв. Вещи можете оставить.

2

СЫН САРЫ

СВАН. – Мне пять лет.

Однажды утром, когда мне не нужно идти в школу, отец берет меня с собой к одной из пациенток, «очень известной даме», как он говорил, которая сломала лодыжку. Дама приглашает нас в просторную гостиную, отец начинает снимать с нее гипс. Я сижу на табурете, не в силах оторвать взгляд от чудовища, которое возвышается передо мной - царственное, надменное, с открытой, как у крокодила, пастью: Стейнвей, за которым Рихард Штраус, вроде бы, сочинил первые страницы *Женщины без тени.* Увидав, как я загипнотизирован инструментом, дама говорит моему отцу, что она теперь редко дает концерты, и что решила посвятить себя преподаванию, и что чем раньше начать обучение, тем лучше. Даму в гипсе звали Сара Стенсен, и я всегда считал, что название оперы Штрауса было скроено по ней, как перчатка: Сара Стенсен, «женщина без тени», постоянно освещенная солнцем. Как и ее сын. В следующую среду мать привела меня к ней на первый урок. Госпожа Стенсен сказала матери: «Будет лучше оставить меня одну с вашим сыном».

Мне пять лет.

Моя мать уходит, дверь закрывается, я реву.

Госпожа Стенсен усаживает меня на табурет.

В ту секунду, когда она ставит мои руки на клавиатуру, я прекращаю плакать.

Слоновая кость, черное и белое, клавиши, я больше не плачу.

В ту секунду, когда госпожа Стенсен ставит мои руки на клавиатуру, она становится мне второй матерью.

Каждую среду у Сары, в течение часа, мне пять лет, я угадываю мир под своими пальцами. И потом многие годы этот благословенный день, среда, которую я ждал, как Землю обетованную, терпение Сары, ее упорство, ее нежность, ее пирог с яблоками и смесь раздражения и снисходительности в ее глазах, когда она слышала, как я терзаю *К Элизе* (которую я называл *К Денизе),*  когда она говорила: «Хорошо, но начни с начала», когда она накрывала мои руки своими на клавишах белого Стейнвея, стоявшего в центре гостиной, заполненной ее фотографиями, где она улыбалась в концертных платьях рядом с Шизковым и Тосканини, Бернстайном и Паулем Зервусом, многие годы я видел лицо этой женщины, которая неустанно и настойчиво открывала мне глаза на мир.

Вот. Меня зовут Сван Эстован.

Я родился в пять лет.

*Пауза.*

Через годы, через несколько лет, мне десять, я у Сары, и жду начала занятий.

Я слышу, как играет другой ученик с предыдущего урока: Моцарт, *Турецкий марш.* Исключительная техника. Вдруг: тишина. Крик. Звон разбитого стекла. Ученик выходит из гостиной.

В ярости.

МАТИС. – Я бросаю партитуру ей в лицо. «Это что? Война? Ты хочешь войны? Мы имеем право дышать. Моцарт, *Турецкий марш,* что угодно, я все равно не собираюсь становиться на колени. Хорошо, пусть будет аллегретто, но что, если я хочу играть в два раза быстрее? Чтобы проверить. Попробовать услышать другое, попробовать хотя бы раз сделать противоположное тому, что ты просишь; величие, блеск, чувство, эмоция, - вот что у тебя в голове, а я, значит, стираю красоту в пыль?»

Бамс. Со всей силы – ногой по прекрасной китайской вазе, по вазе, которую подарил ей Зервус во время шанхайских гастролей с произведениями Шуберта. Ваза разбивается, она говорит мне: «Уходи», а я думаю: «Я уйду, но уйду не только отсюда, я уйду из твоей жизни, Сара, я уйду, потому что ты никогда меня не слушала так терпеливо, как слушаешь других, со мной ты побила все рекорды нетерпения, тебя бесит, когда мне требуется хоть сколько-нибудь времени, каждая из моих ошибок для тебя оскорбление. МНЕ НУЖЕН УЧИТЕЛЬ, А НЕ ДИКТАТОР.

Если я сейчас не уйду из твоей жизни, я умру

от удушья, я стану кем угодно,

но только не тем, кем хочу стать, и даже

если я, как ты говоришь, существо

бесчувственное и отстраненное, это не мешает мне

знать, что я пойду туда, где хочу быть,

смотри на меня внимательно,

потому что ты видишь меня в последний раз,

я отдаю швартовы и отплываю навстречу своей свободе,

я возвращаю тебе твою свободу, тебе больше не придется

испытывать отчаяние от того, что ты меня родила,

тебе больше не нужно будет упрекать меня в том, что я твой сын.»

*Матис замечает Свана.*

Ты кто? Я тебя насмешил? Ты из мелких? А, это ты любимчик, сын доктора, маленький вундеркинд? Что такое? Я тебя напугал? Пить хочешь? Знаешь бар «У Мореля»? Я заплачу. У тебя урок? Брось, урок отменяется, она никого не хочет видеть. Чего ты дуешься? В смысле - предупредить родителей, пофиг на родителей, делай то, что нравится по жизни, жизнь это БАМС. Ну, вот мы и у Мореля, это здесь, давай здесь зависнем. Здравствуйте, господин Морель. Не дуйся. Моя мать, она с тобой добрая, да? Никогда тебя не ругает? Вообще не удивляюсь, у тебя такой серьезный вид. А у меня с этим покончено навсегда, *viva la libertà.* Зачем тебе фортепиано? Хочешь стать профи? Не хочешь стать профи? Тебе сколько лет? Десять? У тебя еще есть время, ты молодой, у тебя еще есть время. А я уже не знаю. Иногда я говорю себе: «Да, я уже не знаю.»

Это что? Дай глянуть. Шопен? Шопен – это же тоска смертоносная. Детские радости, что, нет? Она заставляет тебя работать над рубато, эмоцией и прочей дрянью? Эмоция – дерьмо. Взбитые сливки для буржуазии. Тупое облизывание. Что ты будешь пить? Молочный гренадин? Ты больной? Пить эту гадость. Молочный гренадин – это как рубато: такое же тошнотворное украшательство. Если ты продолжишь пить свой молочный гренадин, будешь всю жизнь играть старичкам Шопена. Это не жизнь. Жизнь это БАМС. Господин Морель, можно нам два Леффе? Видишь - за барной стойкой? Бёзендорфер. Фортепьяно немного расстроено. Я один умею на нем играть. Господин Морель, можно я что-нибудь сыграю? Хорошо, господин Морель. Спасибо, господин Морель. Замри и слушай.

СВАН. – Я замер, я слушаю. Сын Сары за фортепьяно.

Мне десять лет, мои ноги приросли к полу,

я смотрю как парит в вышине орел. Это

не виртуозность, не техника,

это танец тела,

охваченного, подхваченного гигантским столбом пламени,

плечи, стальные пальцы,

голова, склоненная над клавиатурой, настолько низко,

что лоб почти упирается в клавиши («есть в этом

что-то эротическое», так я подумал,

я едва знаю это слово, которое впервые произношу про себя).

Он заканчивает играть, спускается на землю.

Он протягивает мне руку, ладонью вверх.

Я пожал ему руку

и. как пишут в романах:

в эту секунду все решилось.

3.

ПАКТ

РАФАЭЛЬ. – Мне четырнадцать лет.

Я в нескольких метрах от огромного экрана на сцене кинотеатра Жоржа Мельеса. Я играю на фортепиано, на экране – один из самых известных эпизодов в истории мирового кинематографа, и все идет хорошо (фа-диез немного западает). Я импровизирую, у меня есть канва, но я импровизирую все шесть минут эпизода, от которого перехватывает дух: армия расстреливает мирных жителей на большой лестнице, ведущей к морю (это немой фильм 1926 года). Крики, выстрелы, их не слышно, но можно вообразить, это мое фортепиано плачет и открывает огонь по гражданским, это мое фортепиано бренчит, скатываясь вниз по большой одесской лестнице, пока царские солдаты стреляют в толпу.

Мой отец, гордясь своим сыном, с улыбкой смотрит на меня из-за кулис.

Я всегда тенью следовал за отцом. Мой отец был страстно увлечен. Историей, географией. Кинематографом. Для меня свет детства – это, прежде всего, свет страсти на лице моего отца, страсти этого человека к искусству в целом и к кинематографу в частности. Я еще с трудом выводил буквы, а он уже бросил меня в реку своей страсти, чтобы я самостоятельно научился плавать. Первые фильмы я посмотрел в четыре года. Детские и не только. Я плакал, когда Бэмби потерял свою маму, я аплодировал Чарлтону Хестону, когда он раздвигал море, я управлял колесницей Бен-Гура и кораблями Марка Антония. Тогда я родился: благодаря экрану, где мир был многообразен, бесконечен и свободолюбив.

Мой отец придумал летний кинотеатр, который можно было установить где угодно. Люди приходили устроить пикник, *Доктор Живаго, Лоуренс Аравийский* на экране пятнадцать на девять, у моря. В программе всегда короткий метр, *Макс Линдер, Лорел и Харди,* все под аккомпанемент Федерико. Федерико за фортепьяно, я у него на коленях. Вечером мы играли, днем он давал мне уроки. В семь лет я сыграл свой первый концерт на школьном празднике: *Соната № 16* Моцарта, замиксованная с *Розовой пантерой.* Однажды в июле отец усадил меня за фортепьяно перед экраном, он тогда показывал *На плечо!,* я начал импровизировать. Что-то между Моцартом и *Розовой пантерой.* И тут я попал. Мы стали делать это каждое лето. Федерико играл на полном метре, я – на коротком. А потом я заменил Федерико. А потом, полгода назад, мы переехали сюда. Мой отец купил старый зал кинотеатра Мельеса и полностью его отремонтировал. И вот.

Мне четырнадцать лет.

Я на сцене кинотеатра Мельеса импровизирую на тему спуска по ступенькам, стаккато, визгливый си-мажор, я пытаюсь передать резкий спуск коляски по большой одесской лестнице и стреляющих в толпу царских солдат, это все в картине Сергея Эйзенштейна.

Ничего не слышно, кроме моего фортепьяно, которое видит звуками, как говорит мой отец…

«Искусство имеет власть над самым удивительным и самым сложным мускулом другого человека: его воображением.»

Меня зовут Рафаэль Депарне.

Фильм закончился. И я откланиваюсь.

Я имею некоторый успех.

Мы знакомы? Мы не знакомы?

СВАН. – Ты играешь как дикарь.

РАФАЭЛЬ. – Вам правда понравилось? Безумие, а не фильм, да? Честно сказать, было жарко, я был не очень готов. Представляешь, сколько нужно было всего изучить? Россия. 1905 год. Попробуй понять причины, исторические причины. Военный броненосец, Черное море, мятеж (мой отец все мне рассказал, он коммунист), знаешь, почему?

СВАН. – Почему он коммунист?

РАФАЭЛЬ. – Почему на броненосце *Потемкин* мятеж? Черви. В мясе копошатся черви. Командир такой: «Нет, нет, ничего страшного, это вполне съедобно.» Я опускаю детали, но моряки такие: «Червей, нет уж, спасибо.» Они устраивают мятеж, захватывают корабль, и направляются в Одессу, чтобы там бросить якорь. В Одессе уже забастовки, беспорядки, все в огне, все кругом рушится, тысячи гражданских, убитых царскими войсками, нет, ты прикинь, шесть тысяч убитых, жуть, думаешь, такое никогда не повторится? Осторожно, чуваки, история повторяется. Вот эту бойню я играю, я это чувствую пальцами. Там в принципе предполагается музыка Шостаковича, но с копией фильма проблема, саундтрек не синхронизирован с фильмом, отец говорит: «Прыгай в воду», ну я и прыгнул.

МАТИС. – Проблема с фа-диезом?

РАФАЭЛЬ. – Серьезно? это слышно? Это от сырости. Блин. Было жарко. Даже если ты готовился заранее, все равно, стоит начать – и пошла жара: ты бросаешься в пустоту, нужно все ловить на лету. Глазом ты видишь сцену. Картинка поступает в твой мозг. А оттуда в пальцы.

СВАН. – Ну да.

РАФАЭЛЬ. – И ты передаешь: все, что говорит картинка, и все, чего она не говорит. Никаких секретов: острота памяти, разнообразие репертуара, быстрота рефлексов. Проблема может возникнуть, когда ты выбрал тему, а эпизод заканчивается раньше, чем твоя тема получит музыкальное разрешение. Или, когда эпизод такой долгий, что ты уже не знаешь, что играть. Тогда ты в дерьме. Шесть минут длился эпизод на лестнице, шесть минут, а моя тема была слишком короткой. Я оказался в дерьме.

МАТИС. – Я заметил.

СВАН. – Я тоже заметил. Я пианист. Он тоже.

РАФАЭЛЬ. – Не может быть. Вы тоже? Правда?

СВАН. – Это сын Сары Стенсен.

РАФАЭЛЬ. – Сара Стенсен. Сара Стенсен? Сын Сары Стенсен? Рафаэль.

МАТИС. – Матис.

РАФАЭЛЬ. – Матисс? Как художник?

МАТИС. – С одной *с* на конце.

СВАН. – Сван.

РАФАЭЛЬ. – Сван? Красиво. Как у Пруста?

СВАН. – Не знаю, я Пруста не видел.

*Они подходят ближе друг к другу.*

СВАН / РАФАЭЛЬ / МАТИС. – Ого, вот это рукопожатие / Метод Корто / Ты используешь метод Корто? / У тебя красивые руки / У меня проблема с левым безымянным пальцем / Я беру рукой октаву / Я беру нону / Я сыграю тебе первые аккорды *Второго концерта* Рахманинова / А вы знаете что Шуман изобрел машину для растягивания пальцев? Он их настолько растянул, что надорвал сухожилия / У тебя руки крестьянские / Как у Листа /

У меня самая большая / У меня самая тонкая / У меня самая широкая…

*Внезапно они замолкают. Вытягивают вперед правую руку и кладут одна на другую. Некоторое время молча стоят.*

4

ПЕРЕД ПОБЕГОМ

РАФАЭЛЬ. – Два - три года спустя, точно не помню, Матис в Лондоне, Сван в консерватории, я в группе.

Понимаешь, у нас коллектив, никаких руководителей, это коллектив, коллектив, у нас сговор, у нас движ, общественные центры, тюрьмы, день рождения Компартии. Избавлю тебя от музыкальных подробностей, но это круто: ударные, бас-гитара, клавиши, сакс, кларнет. Джаз, варьете, классика, киномузыка: у тебя в репертуаре Нино Рота, Шуберт, Чет Бейкер, вообще огонь. Монтеверди, Эннио Морриконе, Рэй Чарльз, Эй-си/ди-си, Равель, Жан-Мишель Жарр.

МАТИС. – Я понял.

РАФАЭЛЬ. – *Лоуренс Аравийский,* Мишель Легран, *Лет ит Би. Доктор Живаго,* Рахманинов, Дэвид Боуи.

МАТИС. – Да понял я, понял.

РАФАЭЛЬ / МАТИС. – А у тебя как?

СВАН. – Все нормально. Нормально, нормально. Нет, правда. Два года в консерватории: мой уровень упал, я чувствую, что мой уровень упал. С Сарой мой уровень рос. А теперь постоянно падает. Короче, мой уровень упал. Я знаю, что он упал, никто этого не замечает: первая премия ежегодного конкурса, единогласно. Директор сказал: «Тебя ждет карьера.» Это приятно, но я-то знаю, что мой уровень упал. Сильно упал.

РАФАЭЛЬ / МАТИС. – Твой уровень упал?

СВАН. – Я не понимаю, что мне делать. Меня ждет карьера. Меня ждет карьера.

МАТИС. – Друзья. Три недели в Лондоне, в Королевской академии, и я вернулся не с пустыми руками. Однажды ты узнаешь того, кого искал, сам о том не зная.

РАФАЭЛЬ / СВАН. – Кто он?

МАТИС. – Старый благородный прекрасный лев, царящий на небосводе: «Музыка не служить ничему, но всьё должно служить музыка.»

РАФАЭЛЬ. – Гейнзберг? Ты встретил Гейнзберга?

МАТИС. – Это он, и это сейчас.

СВАН. – Гейнзберг, он же умер?

МАТИС. – Он жив-здоров и в сентябре открывает школу.

РАФАЭЛЬ. – Школу? Сколько ему лет?

МАТИС. – Столько, что пора, как он сам говорит, «собрать своих вокруг себья», чтобы посвятить себя последнему труду: передать знания. Это он, и это сейчас, и пока еще не поздно. Вот анкеты.

РАФАЭЛЬ. – Когда заканчивается прием документов?

МАТИС. – Завтра в полночь. Конкурс в конце мая.

РАФАЭЛЬ. – Тут нечего думать, мы согласны.

СВАН. – Я не смогу вернуться в свою школу?

РАФАЭЛЬ. – Блин, это же Гейнзберг. Школа Гейнзберга.

СВАН. - Не знаю, стоит ли мне соглашаться. Скорее нет. Или да?

РАФАЭЛЬ / МАТИС. – Так да или нет?

СВАН. – Каждый раз, принимая решение, я знаю, что мог бы его не принимать.

РАФАЭЛЬ. – Но раз ты его принял, значит, у тебя были причины его принять?

СВАН. – Часто я сам придумываю причины что-то делать или не делать.

РАФАЭЛЬ. – Ты сам говоришь, что катишься вниз.

СВАН. – Да, но я подтянусь. Я должен подтянуться. Вернуться в школу? Меня ждет карьера. Я ДОЛЖЕН ИГРАТЬ. ДОЛЖЕН ИГРАТЬ. Лоуэрс предложил мне контракт на год, за хорошие деньги, в филармонии в Абердине.

РАФАЭЛЬ / МАТИС. – Абердин, это где такое?

СВАН. – В Шотландии. Как бы вы поступили на моем месте?

РАФАЭЛЬ / МАТИС. – Мы не на твоем месте.

СВАН. – Я должен взвесить все за и против.

МАТИС. – За и против? Если ты не видишь разницы между Лоуэрсом и Гейнзбергом, отправляйся в Шотландию и не думай. Это лучше, чем слушать, как Гейнзберг тебе говорит, что ты дерьмово играешь, несмотря на первую премию в консерватории, и лучше, чем слушать учителей, которые заставят тебя снова задать себе все те вопросы, на которые ты вроде бы уже ответил.

СВАН. – Ладно. Приказывайте.

РАФАЭЛЬ. – Приказываю тебе подать документы.

СВАН. – Нет, давай энергичней.

МАТИС. – ПРИКАЗ ЕСТЬ ПРИКАЗ

СВАН. – А что, если тебя примут, и тебя тоже, а меня нет? Или нас с тобой примут, а тебя нет?

Или тебя примут, а нас с тобой нет? Или наоборот?

5

МЕЖДУНАРОДНАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ АКАДЕМИЯ

ЧАРЛЬЗА ГЕЙНЗБЕРГА

*Вступительный конкурс.*

- Ваше первое воспоминание, связанное с музыкой?

РАФАЭЛЬ. – *Том и Джерри,* мультфильм. Кот Том играет *Венгерскую рапсодию* Листа, а Джерри, мышь, спряталась внутри фортепиано и мешает Тому, дергая струны…

- Почему вы хотите заниматься музыкой?

РАФАЭЛЬ. – Я всегда вспоминаю фразу Мальро: «Музыка должна быть воплощенным голосом того, что важнее человеческой крови.»

- Почему вы хотите поступить в эту школу?

РАФАЭЛЬ. – Чтобы смочь… Чтобы быть… в общем, хочу быть свободным.

- Как вы собираетесь финансово обеспечивать ваше трехлетнее обучение?

РАФАЭЛЬ. – Финансово? Я подал заявку на стипендию. Если не получится – летом буду работать с отцом.

- Вы удовлетворены своим выступлением?

РАФАЭЛЬ. – Своим выступлением? Удовлетворен ли я? Я был здесь… Вы были здесь… Мы провели это время вместе… Спасибо… Я… Что в итоге?.. Хорошо.

- Чем бы вы занимались, если бы не были музыкантом?

СВАН. – Если бы я не был музыкантом? Я бы работал с детьми, или со стариками, или с умирающими…

- Почему вы хотите заниматься музыкой?

СВАН. – Почему музыкой? *(Пауза.)* Мы живем в мире, который убил чудо.

- Ваши любимые композиторы?

СВАН. – Шопен. Я бы отдал год своей жизни за возможность посмотреть пять минут, как играет Шопен.

- Вы удовлетворены тем, как нам сыграли?

СВАН. – Удовлетворен ли я? Почему? Есть проблемы?

- Назовите исполнение, которое на вас повлияло.

МАТИС. – Григорий Соколов, *Концерт № 2* Рахманинова, Санкт-Петербург, 1996.

- Что вам дается лучше всего?

МАТИС. – Партитура.

- В чем, по-вашему, ваше слабое место?

МАТИС. – Слабое место? Секунду. Нет, не вижу такого.

- Вы удовлетворены своим исполнением?

МАТИС. – Могло быть хуже.

- Почему вы хотите поступить в эту школу?

МАТИС. – Чтобы работать с вами, господин Гейнзберг.

6

СВОБОДНЫ

 *Дневник Свана, первый год, 21 сентября:*

… и даже если порой я пытаюсь убедить себя в обратном, сказать себе, что я волен сам решать, что для меня хорошо, все равно я знаю, что мы с Ральфом идем по пути Матиса, по тому пути, который он прокладывает, как первый в связке, когда раньше других взбирается на скалу, чтобы оценить опасность. Все, чего желает Матис, становится, в более или менее долгосрочной перспективе, предметом нашего с Ральфом желания…

РАФАЭЛЬ. – Международная музыкальная академия Чарльза Гейнзберга: пятьдесят два ученика всех возможных национальностей. Все отделения: духовые, деревянные, медные, струнные, ударные, фортепиано. Восемь часов занятий в день, включая субботу. Человек двадцать постоянных преподов, и три дня в неделю Чарльз Гейнзберг. Уроки нотной грамоты, оркестровки, анализа, импровизации, композиции, музыковедения, музыки XX века, индивидуальные и общие занятия, философия, йога, все время занятия. Штук двадцать залов, кругом инструменты. Кинозал, комната отдыха, концертный зал, сауна, библиотека, видеотека, бесплатная столовая, уроки верховой езды, стрельба из лука, бесплатный доступ в олимпийский бассейн. Все это – на три года.

СВАН. – Вечность.

МАТИС. – Мгновение.

*Матис открывает партитуру Бетховена. Слышна музыка. Он закрывает партитуру. Сван проделывает то же самое с партитурой Шопена, Рафаэль – с партитурой Шостаковича. Затем они одновременно открывают все три партитуры. Мелодии смешиваются. Все внезапно смолкает, когда они видят проходящего мимо Чарльза Гейнзберга.*

СВАН. – Гейнзберг.

РАФАЭЛЬ. – Класс. Видели его глаза?

МАТИС. – Берт Ланкастер в *Леопарде* Висконти.

*Класс фортепиано. Чарльз Гейнзберг. Ученики с религиозным благоговением слушают речь «старого льва». Его не видно, слышен только его голос. Не всегда понятно, что он говорит.*

ГОЛОС ЧАРЛЬЗА ГЕЙНЗБЕРГА. – Я хочу вам быть понятен феномен, который вас касаться. Я хочу тебе объяснить почему он тебя касаться. Перед лицом произведения искусства ты не должен мечтать, ты должен искать смысл. Я не хочу вам оставить эмоция. Это не есть музыка. Эмоция есть приманка. Ты слушаешь красивый звук, сначала потому, что он есть красивый. Но настоящий финал весь музыкальный процесс, что это есть такое? Это есть свобода. Но что меня делает свободный? Ты думаешь это красивый звук? Вздор. Это мужество, взгляд тот человек, который придумал порядок. Порядок, форма. Структура, которая формирует самодостаточное пространство. Уникальная вселенная. Которая обнимает тебя. Это вызывает шок. Психический. Физиологический. Я приходить на концерт, я боюсь мир, благодаря композитор я могу сказать: «Боже, я снова свободен.» Это есть француз Андрэ Мальро кто говорил «Артист не есть подражатель мира, он есть его соперник.»

7

МОЦАРТ, Ё-МОЁ

*Дневник Свана, 14 ноября:*

… Возможно, каждый из нас троих втайне от других думает, что эта школа – лучшая возможность оставаться вместе все три следующих года. В том числе, чтобы в итоге прийти к взаимной ненависти…

РАФАЭЛЬ *(с упаковкой лекарств). –* Это пропранолол.

МАТИС. – Ты рискуешь с бета-блокиратором. Он от сердечной недостаточности.

РАФАЭЛЬ. – Избавляет от страха сцены. С ним ты лучше играешь. Хотя нет, не лучше, но с ним тебе плевать, что ты плохо играешь.

СВАН. – Тебе стоит притормозить.

РАФАЭЛЬ. – У меня нет зависимости, я могу прекратить в любой момент. *(Пауза. Зрителям.)* Роллинги или Битлы? Моцарт или Бах? *Форель* Шуберта или *Болеро* Равеля? Майкл Джексон или Квин? *Времена года* Вивальди или *Из Нового Света* Дворжака?

МАТИС. – Лигети, *Фанфары;* Барбара, *Мое детство;* Вагнер, *Тристан и Изольда;* весь Бах.

РАФАЭЛЬ. – Яначек, *Енуфа;* Бернстайн *Вестсайдская история;* весь Шостакович; Боб Дилан, *Ураган.*

СВАН. – Барбара Страйзенд *Мемори;* Бетховен, *Седьмая;* Чайковский *Лебединое озеро;* Шопен, *Ноктюрны;* и, РАЗУМЕЕТСЯ, Моцарт, весь Моцарт.

МАТИС. – Разумеется, Моцарт, весь Моцарт.

СВАН. – Что?

МАТИС. – Ничего, смешно.

РАФАЭЛЬ *(зрителям). –* Принц или Дэвид Боуи?

МАТИС. – Когда ты говоришь весь Моцарт, это ВЕСЬ Моцарт? Почему не весь Шопен?

СВАН. – Шопен не сочинял опер. А без оперы, мне кажется…

МАТИС. – Значит, Моцарт? Весь Моцарт? Все симфонии? Ты уже слушал *Сороковую?* Целиком?

СВАН. – Она лучшая.

РАФАЭЛЬ *(продолжает). –* Брель или Барбара?

МАТИС. – Даже в самых безумных мечтах ты не можешь без Моцарта?

СВАН. – Не только я, кто угодно.

МАТИС. – Нет, мне просто любопытно.

СВАН. – А сам ты что думаешь? Этот господин ненавидит все, что другие обожают. Говори, не стесняйся, ничего страшного.

МАТИС. – Да, ничего страшного.

СВАН. – В чем твоя проблема с Моцартом?

МАТИС. – У меня нет проблем с Моцартом.

СВАН. – Тогда в чем дело? В единодушии?

МАТИС. – Пожалуй.

СВАН. – А что плохого в единодушии?

МАТИС. – Оно утомляет. В нем есть что-то бесформенное и вялое. Что-то подозрительное.

СВАН. – Это Моцарт подозрительный? А то, что ты сейчас говоришь - не подозрительно? *Реквием? Свадьба Фигаро?* Это подозрительно? Расслабься ты уже.

МАТИС. – Я не сказал, что мне подозрителен Моцарт. Я сказал, единодушие.

СВАН. – Что подозрительно, так это твоя ненависть к любому предмету единодушия.

РАФАЭЛЬ. – В этом есть доля правды.

МАТИС. – Я не могу сказать, что ненавижу Моцарта, мне плевать на Моцарта.

СВАН. – Ты это нарочно, да? Скажи, развей мои сомнения.

МАТИС. – Может, я все-таки имею право думать так, как думаю? Может, я все-таки имею право не присоединяться к общему хору, не рискуя при этом выглядеть предателем?

СВАН. – Продолжай, это интересно.

МАТИС. – Да, это интересно.

СВАН. – Вот что я тебе скажу, все слишком простое дается тебе с трудом. Сложность – твое кредо, Моцарт – это простота, доведенная до апогея. Тут все со мной согласятся. И это в нем самое трудное, в противоположность твоему Гайдну. Все что может пройти с Гайдном, с Моцартом не пройдет, потому что тут нужен ключ, потому что Моцарт - это самое чистое, самое прозрачное, самое светлое. В отличие от всех тех, кому ты поклоняешься (ты не можешь этого отрицать), Моцарт ошибок не прощает.

РАФАЭЛЬ. – Извини, но ты мыслишь штампами, Моцарт не ЕДИНСТВЕННЫЙ композитор, который не прощает.

СВАН. – У Моцарта фальшивая нота опасней, чем у любого другого.

РАФАЭЛЬ. – С чего это фальшивая нота у Моцарта опасней чем у любого другого?

СВАН. – С того, что тогда уже ничего не звучит, потому что все развалилось.

РАФАЭЛЬ. – Развалилось? Нет. Развалившийся Моцарт? Ты смеешься?

СВАН. – Да, развалилось, Моцарт – это по определению экономия средств.

РАФАЭЛЬ. – Пофигу фальшивые ноты. Главное – что ты хочешь сказать.

МАТИС / СВАН. – О, да, что ты хочешь сказать.

*Матис, Рафаэль и Сван замечают проходящую мимо воспитанницу школы.*

СВАН. – Какая она красивая, эта девочка, каждый раз, когда она проходит по коридору, все замолкают.

РАФАЭЛЬ. – Она учится по классу скрипки и Вивальди в ее исполнении – просто чума. Ее зовут Клаудия, она из Милана, и ни слова не говорит по-французски.

МАТИС. – Поэтому ты решил подтянуть свой итальянский?

СВАН. – Ты прервал меня на полуслове. Не помню, на чем я остановился.

МАТИС. – Ты говорил, что все слишком простое дается мне с трудом.

СВАН. – Я говорил, что меня особенно привлекает в Моцарте: он изысканный, но не сложный. Изысканность на службе простоты. Отсутствие второго плана, отсутствие скрытых смыслов, все это вызывает у слушателя доверие, потому что он чувствует, что от него ничего не скрывают, не пытаются сбить со следа. Это возвращает ему способность верить в чудо. Возвращает ему детскую непосредственность, вот. Естественную склонность удивляться миру. Моцарт – это пробуждение нашей детской непосредственности, которую невозможно полностью в себе задавить. Моцарт – это детство, вот.

МАТИС. – В ход пошли ярлыки. Моцарт – это детство. А Шопен – это что? Гармония? Принцип сосуществования? Шопен – это созерцательность?

СВАН. – Да. Например. В Шопене есть созерцательность. Он сам об этом говорит.

РАФАЭЛЬ. – Где это?

СВАН. – Где-то. Не знаю. В одном из писем к Жорж Санд.

РАФАЭЛЬ. – Почему ты нервничаешь?

СВАН. – Я ничего не имею против ярлыков, я обожаю ярлыки. Ярлык – это всего лишь краска, которую ты сообщаешь образу, это не значит, что нет других красок. Шопен – созерцательность, Моцарт – детство, меня устраивает. Никто другой не умеет так, как Моцарт взять тебя за руку и сказать: «Там, куда я тебя зову, не может случиться ничего страшного», и ты ему веришь, и паришь вместе с ним, Моцарт отталкивается от тебя и дарит тебе небо.

РАФАЭЛЬ. – Красиво.

СВАН. – Да, красиво, но это правда, Моцарт колдует над превращением личного в универсальное, он алхимик чувства, он берет человеческое начало и, переплавляя его в ноты, создает музыкальную архитектуру, которая дышит прелестью.

МАТИС. – Прелестью?

СВАН. – Прелестью.

МАТИС. – Почему ты говоришь словами пресс-релиза? «Моцарт – это детство»: я даже не совсем понимаю, что это значит. Вся эта лексика из «Малого энциклопедического словаря», заранее заготовленные фразы, прелесть, чистота, контраст мужского-женского, смесь низкого и высокого, меня это бесит, *Свадьба Фигаро* меня бесит. Я уважаю, я восхищаюсь, как тебе будет угодно, но это все о мире, который не имеет ко мне отношения. Здесь все предсказуемо. Всегда, всегда одно и то же. Моцарт пишет справа налево: он с самого начала знает, к чему придет. Он всегда приземляется на ноги. В тот момент, когда все могло бы стать тревожным, раздражающим, неудобным, он все выпрямляет. Гармонизирует. Делает красиво. Да, именно так. Все красиво. Все сладко, вот. Моцарт – это сахар, ничего кроме сахара: так баловать себя сладким вредно для здоровья. Почему вредно? Потому что это действует как обезболивающее. Это как анестезия, как анальгетик, который ограждает тебя от боли, от примесей. Чистота наводит на меня уныние. Ты берешь у Моцарта наугад любые десять тактов, и если в них почудится тревога, за этим обязательно последует поглаживание: «Я тебя ударил, но только чтобы посмеяться, не беспокойся, все хорошо.» Что бы ни случилось, все закончится светло.

РАФАЭЛЬ. – Только не *Реквием.*

МАТИС. – Конечно, не *Реквием,* это заупокойная месса.

СВАН. – Когда я слушаю Моцарта, даже *Реквием,* то чувствую себя живым.

МАТИС. – Есть музыка, которую нужно слушать. А есть музыка, которую нужно осваивать. Моцарт – чтобы слушать. Меня волнует музыка, которую нужно осваивать. Такая музыка беспокоит. В Моцарте меня ничто не беспокоит. Я знаю, что не имею права так говорить, сказать «я не люблю Моцарта», это все равно что сказать «я не люблю детей, или животных, или природу», сразу запишут в душевнобольные.

СВАН. – Да, мне тебя жаль, должно быть, ужасно ненавидеть Моцарта, должно быть, это как, ну, я не знаю, как ненавидеть радость.

МАТИС. – Бамс – ярлык. Тут как тут: Моцарт – это ра-а-адость…

СВАН. – Да, радость, не понимаю, что тебя так напрягает. Счастье, чувственность, любовь к жизни, для меня это радость, чистая радость.

МАТИС. – Чистая, да.

РАФАЭЛЬ. – Можно мне вставить слово?

СВАН. – Радость, которая одинаково доступна десятилетнему ребенку и старому профессору музыковеду. Моцарт неизменно верит в человечество, он влюблен в человеческий род, он одержим любовью, вот почему он пишет музыку, чтобы любить и быть любимым, вот почему он говорил: «Я выбираю такие ноты, которые любят друг друга.» Это великолепно.

МАТИС. – Некоторые выбирают ноты, которые ненавидят друг друга, и это великолепно.

СВАН. – Жаль, если они предпочитают ненависть радости.

МАТИС. – О, радость. Бесит твоя радость. Я уже слышать о ней не могу.

СВАН. – Когда я слушаю увертюру *Школы влюбленных,* то счастлив потом целый день.

МАТИС. – Ты не счастлив, а доволен. Ты доволен, потому что поддался обольщению. Ты поддался обольщению, потому что Моцарт обольститель. Он сбивает тебя с пути. Тот, кто тебя обольщает, переключает твое внимание и что-то у тебя отнимает, и как правило, это что-то - самое важное.

РАФАЭЛЬ. – Это твое критическое мышление.

МАТИС. – Подожди с критическим мышлением. Есть тот, кто тебя обольщает. Есть тот, кто тебя ведет. Моцарт никуда тебя не ведет. Он придумал науку обольщения, совершенную науку, но совершенно подозрительную. Моцарт обольститель. И к тому же законченный политический стратег. Всегда на волне, всегда нос по ветру, чтобы чувствовать веяния эпохи.

РАФАЭЛЬ. – Однако, *Женитьба Фигаро* в Вене была запрещена, а он сделал из нее оперу.

МАТИС. – Потому что император был у него в кармане. Все были у него в кармане. Он приехал с Да Понте, с которым они вместе прошлись по пьесе большой стирательной резинкой и вымарали из нее все, что могло вызвать скандал. Он обезвредил бомбу Бомарше и перевел ее в плоскость семейной интриги, чтобы угодить жителям Вены.

СВАН. – *Свадьба Фигаро –* шедевр.

МАТИС. – Это музыкальная комедия. При всем моем уважении к музыкальным комедиям. Это умно, блестяще, и сделано для того, чтобы обольстить слушателя тотчас, немедленно. Мы поддаемся обольщению Моцарта, потому чувствуем себя польщенными. Он льстит нашему слуху. Наш слух польщен. Если я в хорошем настроении, то могу поддаться лести, могу безмятежно уснуть в объятиях музыки Моцарта, потому что, как ты говоришь, «я знаю, что там, куда он меня ведет, со мной не случится ничего страшного», и когда я просыпаюсь, то понимаю, что со мной действительно ничего не случилось. С Моцартом не страшно, можешь наслаждаться им в машине и не бояться аварии.

8

МОЦАРТ УМЕР СЛИШКОМ ПОЗДНО

*Дневник Свана, 9 декабря:*

… вчера мы втроем, в баре *У Макса.* Глупо острим. Без причины. Или молча улыбаемся. Без причины. Или смотрим друг на друга не улыбаясь. Без причины…

СВАН. – Я один. В пустыне. В начале шоссе. Без машины. Вокруг никого. Вдруг кто-то хлопает меня по плечу. Я оборачиваюсь. И вижу агента.

РАФАЭЛЬ. – Полиции?

СВАН. – Агента, который хочет со мной работать.

РАФАЭЛЬ. – Не нервничай.

СВАН. – «Тебе не о чем беспокоиться. Перед тобой дорога. Езжай по ней.» Он достает договор. Заставляет меня подписать. На всю жизнь. И тут я просыпаюсь.

РАФАЭЛЬ. – Что это значит?

МАТИС. – Что он думает только о карьере.

*Пауза.*

РАФАЭЛЬ. – Вы не были на уроке верховой езды?

МАТИС. – Ну да, в музыкальной школе.

РАФАЭЛЬ. – Это важно. Лошадь, если она почувствует, что ты боишься, перестанет тебе доверять, и ты ничего от нее не добьешься. И с фортепьяно так же.

*Пауза.*

СВАН. – Не понимаю этой боязни поддаться обольщению. Что может быть прекрасней, чем чувствовать себя обольщенным? Если я не обольщен, не вижу никакого интереса.

МАТИС. – Тем лучше для тебя. Меня интересуют вовсе не обольстители.

СВАН. – А кто?

МАТИС. – Не знаю. Берг. Никогда никого не пытался обольстить.

СВАН. – У него получилось. С первыми тактами *Воццека,* я оседаю на пол.

МАТИС. – Хочешь твердо стоять на ногах – слушай Моцарта.

РАФАЭЛЬ. – Только не про Моцарта.

МАТИС. – Уж лучше потерять равновесие, не хочу, чтобы меня гладили, чтобы соблюдали мою зону комфорта. Берг обращается только к искусству, и ни к чему больше. Поэтому он изменил историю музыки.

СВАН. – А Моцарт? Он не изменил историю музыки?

МАТИС. – Моцарт как серфер оседлал волну, он взлетел на волне Гайдна, он ее усилил и превратил в цунами, но с формальной точки зрения: ничего, он не изобрел ничего нового.

СВАН. – А Берг? Он не оседлал волну?

РАФАЭЛЬ. – Постойте.

МАТИС. – Берг поступил как все интересные люди: «Я прокладываю свой путь, и любящий меня последует за мной».

СВАН. – Не уверен.

МАТИС. – Если бы ты изучал Берга, а не Шопена, ты был бы уверен.

СВАН. – Шопен тебя бесит.

МАТИС. – Это точно. Причем давно.

РАФАЭЛЬ. – Постойте. Никто не изобрел ничего нового. Нет никаких открытий, есть только переработка влияний. Мы ничего не открываем, мы заключаем сделку. Сделку о переработке влияний. Все воруют, все тащат друг у друга. Это чистое воровство. Мы имеем право брать у других хорошие идеи, если способны из них что-то сделать. Один человек открыл страну (он ВЕРИЛ, что ее открыл, хотя на самом деле только переработал все, что награбил), а другие приехали в эту страну, чтобы расширить ее границы.

СВАН. – Христофор Колумб не открыл Америку, она существовала до него.

МАТИС. – При чем тут Христофор Колумб?

СВАН. – Он ВЕРИЛ, что открыл Америку, как Берг ВЕРИЛ, что открыл атональность.

МАТИС. – Атональность существовала и раньше. О чем ты вообще?

СВАН. – Как раз об этом. Он тоже оседлал волну.

МАТИС. – Бесишь.

СВАН. – Так нечестно.

*Пауза.*

РАФАЭЛЬ. – Что вы делаете в субботу вечером?

МАТИС. – Я занят.

РАФАЭЛЬ. – Чем это ты занят каждую субботу? *(Пауза.)* Мы с Клаудией идем на концерт Мартина Челдерса.

МАТИС. – Челдерс? Поздравляю.

СВАН. – Это тот который бросает чайные ложки в кастрюлю?

РАФАЭЛЬ. – Это величайший композитор современной музыки. Рядом с ним Дюсапен – просто дитя.

СВАН. – Лучше быть очарованным Моцартом, чем слушать типа, который сидя в своем углу пытается смешать разнородные ингредиенты с одной лишь целью – чтобы они взорвались нам в лицо.

РАФАЭЛЬ. – То есть, ты законченный реакционер?

СВАН. – Прошу прощения, лучше я буду ходить по мостовой, чем по болоту.

РАФАЭЛЬ. – Ты понимаешь, что, говоря это, ты стираешь с карты всю музыку XX века?

СВАН. – Не всю, как раз не всю. Я никогда не говорил, что ненавижу Берга, никогда такого не говорил.

МАТИС. – Тогда что ты хочешь сказать? Мы не понимаем.

СВАН. – Все вы прекрасно понимаете. Челдерс, Булез, Левинас, Мессиан, ок. Но вы не можете отрицать намеренно усложненную, раздробленную, фрагментарную, слишком изощренную сторону материала. Потому что, в сущности, они возводят в принцип существование предмета, который определяется исключительно через отрицание, через противоречие, через убийство родителя и всех тех, от кого они отгородились, но без кого не оказались бы там, где оказались, в замке, двери которого они сами наглухо заперли, чтобы работать с совершенно недоступными материями, не заботясь о том, как собрать под знамена своего беспомощного крестового похода всех тех, кто хотел бы попасть в замок, но остался за дверью, потому что не нашел ключей.

РАФАЭЛЬ. – Каких еще ключей? Ты как-то сложно объясняешь.

СВАН. – Как Булез.

МАТИС. – По-твоему, великая музыка обязательно должна быть доступной? А Барток? А последние квартеты Бетховена? Это не великая музыка? Спроси других, считают ли они эту музыку доступной?

СВАН. – Вот именно, *Девятая* Бетховена – его последнее великое социально значимое произведение*.* Потом были последние квартеты, последние сонаты, когда он под финал покинул область общественно доступного, где напрямую обращался к публике, и ушел в эстетство. Все его творчество – грандиозная социальная декларация, с великими философскими идеалами, и вдруг, неожиданно, он заканчивает в частной сфере, отказывается от красоты, чтобы заняться эстетическими экспериментами. Искусство для искусства: полный тупик.

МАТИС. – Успокойся. Выдохни.

СВАН. – Я очень спокоен, я только хочу сказать, что в простоте нет ничего само собой разумеющегося, как говорят великие японские учителя театра но. Простота – самое сложное совершенство. Искусство разговаривать со всеми.

МАТИС. – Ты скачешь с предмета на предмет.

РАФАЭЛЬ. – Умение разговаривать со всеми – не обязательно гарантия качества.

СВАН. – Не обязательно. Но Моцарт в одиннадцать лет пишет свою первую оперу, и всех покоряет.

РАФАЭЛЬ / МАТИС. – Какую оперу?

СВАН. – *Аполлон и Гиацинт.*

МАТИС. – Отец показывал его при всех дворах Европы как ученую обезьяну. Знать была в истерике, потому что люди впадают в истерику, едва увидят ребенка за инструментом. Если ты в три года читаешь партитуры Гайдна, это еще не значит, что ты гений. *Аполлон и что-то там –* полный ноль, *Бастьен и Бастьенна –* полный ноль. Я изучал партитуры и знаю, о чем говорю. В крайнем случае, ранние сонаты, когда он еще не стал самим собой, а подражал Гайдну, вот это еще куда ни шло. Хотя у Гайдна сонаты разнообразны, он никогда не пишет двух сонат по одному шаблону. Моцарт нашел шаблон, он штампует сонаты сериями на своем конвейере.

СВАН. – Неправда.

РАФАЭЛЬ. – Можно мне сказать?

МАТИС. – *Концерт Ля-мажор,* адажио, соло фортепиано: блестяще. Но через десять тактов он уже не может не ворваться с оркестром. Вместо того чтобы столкнуться с пустотой, показать нам нутро, он предпочитает сопли, он все заполняет оркестром, фортепиано перестает существовать, и больше ничего не происходит.

СВАН. – Неправда.

МАТИС. – В восемнадцать лет господин открывает театр, и тут всему конец, он начинает делать театр, сплошной театр, кругом, не только в операх, все становится пресным, лишенным всякого интереса. Правда в том, что в какой-то момент Моцарт прекратил работать, и стал делать ровно то, чего от него ждали. Многие со мной согласны. Только не смеют сказать, потому что им стыдно. Я неправ? *Луций Сулла,* ну честно. *Милосердие Тита,* спасите, помогите!

СВАН. – Хватит, мы поняли.

МАТИС. – В крайнем случае, *Волшебная флейта,* не раздражает как фоновая музыка.

СВАН. – Мы поняли, Моцарт – посредственность.

МАТИС. – Я не говорю, что он был посредственным композитором, я говорю, что он им стал. Во сколько лет он умер? В тридцать пять? Он умер слишком поздно.

РАФАЭЛЬ. – Зачем ты его провоцируешь?

МАТИС. – МОЦАРТ УМЕР СЛИШКОМ ПОЗДНО.

СВАН. – Я не могу оставить этого просто так.

РАФАЭЛЬ. – Он так не думает.

СВАН. – Разумеется, он так думает.

МАТИС. – Нет. Мне нравится Моцарт. (Просто он умер слишком поздно).

*Пауза.*

РАФАЭЛЬ *(будто бы сам с собой)*. – Иногда один из нас троих более или менее точно играет роль, которую, как ему кажется, навязывают ему другие. В конце концов мы все больше начинаем походить на представление других о нас. Мы все больше напоминаем карикатуру на самих себя. Если бы актеры играли нас на сцене, они бы не слишком передавили.

9

НОЧЬ

*Дневник Свана, 18 марта:*

… правда в том, говорит Ральф (принимая себя за Фрейда), что она перенесла на тебя любовь, которую перестала испытывать к сыну… Как в пьесе Шекспира… Бастрард - любимый сын…

*По радио: дуэт фортепиано и виолончели.*

РАФАЭЛЬ. – Что за антиквар?

СВАН. – С улицы Арсено. Он купил его сорок лет назад у коллекционера в Варшаве. С выгравированными на основании буквами «F. C.» И к тому же в рабочем состоянии.

МАТИС. – «F.C.»?

СВАН. – Фредерик Шопен.

РАФАЭЛЬ. – Метроном Шопена. А почему не слуховую трубку Бетховена?

СВАН. – Я видел заключение экспертизы.

РАФАЭЛЬ. – Твой антиквар встретил пижона. То есть, тебя. Он принял тебя за пижона.

СВАН. – Вы никогда не верите тому, что вам говорят.

МАТИС. – Иногда ты ведешь себя так, будто тебе десять лет.

*Пауза.*

РАФАЭЛЬ. – Красивая музыка, да?

СВАН. – Это из Шуберта, Сара с Паулем Зервусом. Непревзойденно. Абсолютный эталон.

МАТИС. – Смотря для кого.

*Пауза.*

СВАН. – Есть новости?

МАТИС. – Она переехала жить в Лос Анжелес. После тебя она больше не хотела брать учеников.

*Матис уходит.*

РАФАЭЛЬ. – Никогда не делай этого в его присутствии.

СВАН. – Что я такого сделал?

РАФАЭЛЬ. – Похвалил его мать.

СВАН. – Думаешь, мы когда-нибудь узнаем, что разделило Сару Стенсен с сыном? Кто из них двоих первым отвернулся от другого?

10

ПЕРВЫЙ В СВЯЗКЕ

*Дневник Свана, 27 апреля:*

...равновесие под угрозой, когда одного из нас троих тонко и жестоко отодвигают в сторону двое других... или когда один из нас троих пытается дать понять, что не очень-то нуждается в друзьях. Нам как будто необходимо ставить равновесие под угрозу, чтобы испытать на прочность то, что нас объединяет, пройти через ненависть одних к другим, чтобы доказать себе, что мы еще способны ненавидеть друг друга...

СВАН. - Как у тебя получается отличить то, что ты любишь, от того, чем ты восхищаешься? Можешь ли ты провести четкую границу, которая отделяет любовь или дружбу от восхищения? Вот ты, например, ты меня любишь, или ты мной восхищаешься? Ах, да, видишь, это не так просто. Ты меня любишь (предположим, что ты меня любишь), ты меня любишь, потому что мной восхищаешься? Или ты путаешь свое восхищение мной с нашей дружбой? Если бы ты совсем мной не восхищался (предположим, что ты мной восхищаешься), если бы ты мной не восхищался, мог бы ты со мной дружить? Возможна ли дружба без восхищения?

С другой стороны, разве понятие дружбы не предполагает взаимности? Ты можешь себе представить неразделенную дружбу? Я считаю себя твоим другом, но в обратную сторону это не работает. Могу ли я продолжать считать себя твоим другом? (Нет, я знаю, что ты мой друг, я задаю вопрос не тебе, я задаю его в принципе). Если Х считает себя лучшим другом Y, разве это не означает, что Y тоже должен считать себя лучшим другом X? Тут мы согласны.

Но возможна ли взаимность, когда речь идет о восхищении? Могут ли X и Y испытывать взаимное восхищение одинаковой силы? Когда ты кем-то восхищаешься, это определенно означает, что ты ставишь его в каком-то смысле выше себя (так утверждают толковые словари). Это значит, что восхищение неизбежно предполагает разницу уровня, реальную или воображаемую, между X и Y.

Проблема в том, что если дружба предподагает отсутствие разницы уровней, а восхищение предполагает ее наличие, как ты можешь быть другом тому, кем восхищаешься?

11

ВСЕ СЛАДОСТРАСТИЕ АДА

*Дневник Свана, 18 мая:*

...я пытаюсь анализировать (если игра Матиса вообще поддается анализу, даже преподы не находят подходящих слов): крайняя напряженность, акцентирование контрастов, обнажение структуры, систематический отказ от рубато... ок, но что дальше? "Мы никогда не узнаем, - говорит Ральф, - Матис и сам не знает..."

*Матис наигрывает импровизированные вариации на тему увертюры* Тристана и Изольды *Вагнера.*

СВАН. - Я снова заходил к антиквару. Он готов сделать мне скидку. *(Пауза.)* Но даже так мне пришлось бы потом два года сидеть на макаронах.

РАЛЬФ. - Жулик твой антиквар.

СВАН. - Я видел заключение экспертизы. Черт. Это правда метроном Шопена. Ключи от рая.

МАТИС. - Прекрати со своим Шопеном. А то станешь как он. *(Пауза.)* Светским танцором.

СВАН. - Светским танцором? За что ты на меня нападаешь? *(Пауза.)* Я же ничего не говорю о твоем Вагнере.

МАТИС. - Я тебя слушаю.

СВАН. - Мне нечего сказать о Вагнере. *(Пауза.)* Я так и не смог дослушать до конца *Кольцо нибелунга.*

МАТИС. - Мне тебя жаль.

СВАН. - Это слишком. Там все слишком. Слишком оркестрировано.

МАТИС. - Нет такого слова.

РАФАЭЛЬ. - Он прав в том, что... ладно, Матис, давай как есть, Вагнер все-таки... Ну вот смотри. У него всегда Титан в диалоге с космосом.

МАТИС. - Он как Шекспир. Он хотел быть Шекспиром.

СВАН. - Вот тут ты промазал.

РАФАЭЛЬ. - Шекспир, это прежде всего народ, Шекспир, это народ. Он говорит со своими современниками, он в диалоге с тобой, тебе хочется с ним выпить и поговорить. Вагнер, прости, но... Тебе бы хотелось с ним выпить? Я не хотел об этом говорить.

МАТИС. - Говорить о чем?

РАФАЭЛЬ. - Ты знаешь, что я имею в виду.

СВАН. - Ты не можешь не знать.

МАТИС. - Не знать о чем?

РАФАЭЛЬ. - Не буду расписывать тебе в красках. *(Пауза.)* Поступлю как Вуди Аллен: всякий раз, слушая великого Рихарда, я хочу захватить Польшу.

МАТИС. - А! *(Прекращает играть.)* Это твой уровень анализа?

РАФАЭЛЬ. - Это дебаты.

МАТИС. - Ну и глупо.

РАФАЭЛЬ. - Как посмотреть.

МАТИС. - Рафаэль, ты музыкант или кто?

РАФАЭЛЬ. - Между мной и произведением есть тот, кто его написал. Ты не можешь слушать Моцарта, только Вагнера, своего дружка. Ок, он революционер. В музыке, разумеется, но в остальном... Идеологически.

МАТИС. - Ты музыкант или кто?

РАФАЭЛЬ. - *Лоэнгрин, Тангейзер, Парсифаль.* Объясни мне политический смысл произведения, которое пропитано расизмом, ненавистью к женщинам, антисемитизмом и всем этим бредом про нового человека и расовую чистоту.

МАТИС. - Ты хочешь сказать, что когда он писал *Парсифаля,* то подсознательно хотел протащить идею о ценности арийской расы?

СВАН. - Не подсознательно, мы об этом уже говорили, не понимаю, почему ты отказываешься это видеть.

МАТИС. - Потому что он умер в восемьдесят третьем. Тысяча восемьсот восемьдесят третьем. Как он мог протянуть им оттуда руку?

РАФАЭЛЬ. - Не он. Дети. Сын.

МАТИС. - Ты все сваливаешь в одну кучу.

РАФАЭЛЬ. - Что я сваливаю в кучу? Чувак пишет *Парсифаля,* а сорок лет спустя сын, как там его звали? Зигмунд? Зигфрид. Какая разница. Зигфрид, сынок, отправляется на выходные в Берхтесгаден, чтобы устроить пикник с госпожой Геббельс и матерью Роми Шнайдер, - прости, не это ли называется протянуть руку, - с ними маленькие белокурые детки, которые целуют фюрера, он для них дядя Вольф, так вот, этот милый дядюшка каждое лето проводил в Байройте и высказывался прямым текстом "я построил свою религию на *Парсифале* ".

МАТИС. - А, закон Годвина.

РАФАЭЛЬ. - "Кто хочет понять национал-социалистскую Германию, тот непременно должен знать Вагнера". Я ничего не придумываю.

СВАН. - А что такое закон Годвина?

МАТИС. - Ты музыкант или кто?

РАФАЭЛЬ. - Меня совершенно не волнует произведение, написанное противником всего того, за что я готов сражаться. Оно не только меня не волнует, оно мне противно физически. Ты всегда говоришь, что нужно смотреть в партитуру и не думать об остальном, у меня все наоборот. Я хочу знать, кто написал и почему написал. Вагнер... ты понял, что я хочу сказать.

СВАН. - А что такое закон Годвина?

МАТИС. - Никто не запрещает тебе ненавидеть человека. Но если ты музыкант, это не должно помешать тебе оценить произведение, которое навсегда изменило историю музыки.

РАФАЭЛЬ, - Произведение, принадлежащее подонку.

МАТИС. - Однажды появившись на свет, оно принадлежит всем, и никому в отдельности, особенно автору. Если жизнь автора представляет для тебя проблему, можешь поставить на ней крест.

СВАН. - В форме сва...

МАТИС. - Заткнись.

РАФАЭЛЬ. - Матис, идеи никуда не исчезают, партитуры Вагнера насквозь пропитывает идеологическая, тошнотворная, разрушительная сила; входя в священный храм Вагнера, ты все время боишься сделать что-то не так, тебе не до шуток, ты постоянно чувствуешь угрозу быть разоблаченным каким-нибудь знатоком правильного Вагнера; люди все чувствуют, публика, пусть бессознательно, глубоко чувствует природу человека, который с ней говорит, его отношение к миру, можешь устроить опрос: если не считать чистопородных истерических вагнерианцев, кто-нибудь еще любит музыку Вагнера? Кроме *Валькирий* в вертолетах у Копполы?

МАТИСС. - Штраус, Брукнер, Хиндемит, Берг, Шёнберг, Малер, Стравинский, Дебюсси, Булез, Дюсапен, Джон Уильямс, - все, даже его враги, даже те, кого от него тошнит, никто не был настолько глух, чтобы не услышать величайшую революцию в технике западной музыки. *(Пауза.)* Никто не может сопротивляться сочетанию звуков, которое бьет по твоему бессознательному, выворачивая твои внутренности.

СВАН. - Это пугает.

МАТИС. - Конечно, пугает. Прыжок в бездну, который позволит испытать все сладострастие ада, это пугает. Я предпочитаю ад твоему искусственному раю. Предпочитаю мрак *Парсифаля* безвкусным пастелям. Я должен знать, что ад существует. Чтобы стоять на ногах. Чувствовать под ногами обещание бездонной пропасти. Тристан. Начало последнего акта. Вот куда я возвращаюсь, когда остаюсь один. *"Jagendes Blut. Jauchzender Mut."*

*("Ликует сердце, кровь бежит")*

СВАН. - Ад? Что-то у меня нет желания.

МАТИС. - Я знаю. Но тебе стоило бы попробовать. Усмирить своих демонов. Прежде чем захотеть стать ангелом. *(Сван уходит.)* Я куплю ему этот метроном. Ему необходимо в него верить. Чувствовать себя непобедимым, держа его в руках. Он хочет ключи от рая. Я их ему подарю.

12

МАТИС БАХ

*Дневник Свана, 27 мая:*

... потому что это был он, потому что это были мы...[[1]](#footnote-1)

*Матис на уроке Гейнзберга, садится за фортепиано и начинает играть.*

*Иоганн Себастьян Бах:* Хорошо темперированный клавир. Прелюдия ми-бемоль минор.

РАФАЭЛЬ. - Это началось

в тот день, когда Матис впервые играл

на уроке Гейнзберга.

СВАН. - Я видел, как замерло сердце старого хищника, в четверг вечером,

в те считанные секунды, которые всех нас

уничтожили. Я подумал о Леонардо да Винчи,

который изучал человеческое тело,

чтобы создать живого человека на полотне,

или секреты оптического нерва,

чтобы заставить дрожать глаз Моны Лизы.

Я подумал о Да Винчи, глядя на Матиса,

играющего *Хорошо темперированный клавир*

перед всеми учениками Гейнзберга.

Я подумал о Да Винчи, который препарировал бы

тело Матиса, чтобы понять,

какой сердечный ритм, какая часть мозга,

какого рода мышечное напряжение

и физиологическое строение

лежали в основе того, что я слышал.

День подходил к концу, никто в зале Дебюсси не осмеливался сдвинуться с места и включить свет в полумраке, нарушенном единственным солнечным лучом, упавшим вдруг на клавиши, чтобы отразиться в глазах пианиста, "чистый Рембрандт", подумал я и увидел, как замерло сердце Гейнзберга, увидел, как старый лев, слушая Матиса, перестал чувствовать боль от своей раны, которую каждый из присутствующих только бередил, и от того, как смягчился Гейнзберг, большая часть аудитории ощутила зависть, потому что никто не смотрел на Матиса, все, глядя на Матиса, смотрели на Гейнзберга, и все видели слезу, которую старый лев неловко пытался скрыть, и тогда я почувствовал, что класс разделился надвое, и что в этой группе до окончания школы и навсегда будет клан завистников и клан влюбленных.

*Матис внезапно прекращает играть.*

*Он бормочет извинения и уходит.*

И в этот момент, увидав, как Гейнзберг,

утирает слезу, слушая своего ученика,

я впервые начал осознавать, что Матис

будет для меня чем-то много большим, чем -

*Пауза. Рафаэль смотрит на Свана, который смотрит на Матиса.*

РАФАЭЛЬ. - В этот момент он думает: "Мы играем на фортепиано. Матис делает другое". Осторожно, Икар. Ты захотел подлететь слишком близко к солнцу...

13

КОНКУРС ЧАЙКОВСКОГО

*Дневник Свана, 2 июня:*

... "ты играешь, чтобы достичь чего-то, - говорит Матис, - и чем больше ты играешь, тем дальше ты от этого..."

РАФАЭЛЬ. - Керзов в ярости. Если ты продолжишь прогуливать его уроки, он пожалуется Гейнзбергу.

МАТИС. - Его уроки ничего не дают.

СВАН. - Русский романтизм - это важно.

МАТИС. - Неважно. Все неважно. Если бы не Гейнзберг, я бы уже ушел из школы. Все преподы ни о чем. Преподы ни о чем, но учеников устраивает. Элиту устраивает. Элита может почивать на лаврах, заниматься карьерой и искать агентов. Можно себя не утруждать.

СВАН. - Полгода назад ты говорил, что это место - твоя мечта.

МАТИС. - Идеальное место для потери времени. Здесь говорят обо всем, кроме музыки. Говорят, разбрасываются, ищут предлог, чтобы уклониться от настоящей борьбы. Борьбы с самим собой. Единственным настоящим врагом.

РАФАЭЛЬ. - Ты не можешь быть врагом самому себе.

МАТИС. - Из всех моих врагов самый страшный - я сам. Поэтому я должен бороться.

СВАН. - Иногда мне сложно тебя понять.

*Долгая пауза. По радио звучит женский голос.*

СВАН. - Кто это?

МАТИС. - Елена Такилева.

СВАН. - Вы понимаете русский?

РАФАЭЛЬ. - *Да. Un poquito.*

СВАН. - Катилева? Скрипачка?

МАТИС. - Такилева. Она руководит конкурсом.

СВАН. - Конкурсом? В Москве?

РАФАЭЛЬ. - Следующий будет через два года. У нас есть два года.

МАТИС. - Не знаю. Медали. Соревнования. Не знаю.

РАФАЭЛЬ. - Я думал, ты согласишься, Матис?

СВАН. - Конкурс Чайковского? Вы больные?

МАТИС. - Надо спросить, что думает Гейнзберг.

РАФАЭЛЬ. - А если он думает, что нужно участвовать?

МАТИС. - Тогда посмотрим.

СВАН. - Конкурс Чайковского? Вы понимаете, какой это уровень?

14

МОЙ САМЫЙ БОЛЬШОЙ КОШМАР (1)

*Дневник Свана, 14 июня:*

*...*"все то, чем нельзя становиться", - говорит Матис...

*В странном свете, как видение, появляется ученик. Он обращается к Свану. Слегка гнусавит.*

БЕСПРОБЛЕМНЫЙ УЧЕНИК. - Привет, я Стефан,

Стефан Дюпарк.

Окружающие говорят: караван идет.

Первая исполнительская премия,

Стокгольмская Академия.

Нужно метить высоко. Выше всех. В этом нет моей заслуги, у меня это в генах. Как говорит мой отец: "У тебя это в генах."

Однажды Пьер сказал мне (в смысле, Булез, когда я был его ассистентом): "Знаешь, Стефан, я думаю, ты далеко пойдешь." Обожаю эту фразу.

Сегодня утром - играю Бартока, а препод такой: "Стефан, это чудесно, как вы это делаете?" Контроль, решительность, отдых. Подъем в шесть, сразу в душ (лучше холодный). Кофе, грейпфрут, эмменталь, вода с газом, пузырики, энергия. Фитнесс-зал: разогрев. Тринадцать часов: чай, сиеста. Чтобы расслабиться: легкая музыка, как в лифте, Пуленк, Эрик Сати. (Мне подарили одну безумную штуку: диск с шумом моря и пением дельфинов; лежишь такой расслабленный под пение дельфинов. Слушаешь и представляешь себя дельфином. Становишься сам себе дельфином и отпускаешь ситуацию. Так еще можно с китами и тропическими птицами.) Четырнадцать часов: уроки. Образование, дисциплина, ты посещаешь все занятия, даже у плохих преподов посещаешь. Ты отсеиваешь всякую фигню, ты берешь все лушчее. А еще, по отношению к коллегам: респект *победителям*, дистанция с *лузерами*. Люди мне говорят: "Стефан, как только тебе удается так комфортно себя чувствовать." В этом нет моей заслуги, у меня это в генах. Другие рассказывают тебе о своих тревогах, об экзистенциальных проблемах, я испытываю абсолютное блаженство. Просто невероятно, до чего хорошо я себя чувствую во внутреннем диалоге с творчеством, движением, полнотой жизни, с миром. Так что считаю, после всего этого я заслужил право хоть в чем-то быть плохим. Если, конечно, у меня получится (шутка).

Однажды Пьер сказал мне (в смысле, Булез, когда я был его ассистентом): "Знаешь, Стефан, в этой профессии есть настоящие артисты, а есть иллюзионисты, ты относишься к первой категории." Обожаю эту фразу.

Я много ходил под парусом, на трехмачтовом судне моего отца (он был директором парусного клуба в Биарице). Море не прощает обмана, да? Музыка - это как море. Я сажусь за фортепиано: я выхожу в море. Обманывать - это не мое. Мой отец говорит: "Стефан, ты слишком честный, ты не видишь, что не все такие как ты." Я не люблю доносить на людей. (Я не донес на того чувака, который сломал кофе-машину в зале Самсона Франсуа. Пусть Ахмед, если найдет в себе смелость, признается в этом сам.)

Я никогда никого не критиковал. Даже Шильмана. Я ничего не имею против Шильмана. Шильман, ок, ты им ослеплен, но я так и вижу эту картину, ты перед зеркалом, на которое падает яркий солнечный свет: ты ослеплен поверхностью, ты не видишь глубины. Ты не видишь глубины, потому что ее там нет. Потому что там пустота. Там пустота, но это работает. Потому что Шильман - иллюзионист. Ты думаешь, там есть содержание, но там пустота. Ни одной эмоции. Чувак долбит Баха долотом. Бах без эмоции, это как парус без воды: полная бессмыслица. Ты толкаешь свой корабль, он не двигается. Шильман заставляет тебя поверить, что здесь есть вода, но вода, она только в его голове. В голове у Шильмана много чего. Я не говорю, что он безумен. Я носом чую разницу между безумцами и прохвостами. Никакой жалости к прохвостам.

Вот ты, Сван, ты настоящий. Поверь, я носом чую: что есть, то есть. А в тебе это есть, что-то, чего нет в других: инстинкт-аура-изящество-эмоция: путь к красоте. Искусство без красоты - не вижу. Мир уродлив, искусство - это красота. Ты сам знаешь. Я носом чую, ты - *победитель,* ты сделаешь карьеру. Ты сделаешь карьеру, так что давай, прорывайся. ЗАБЕЙ НА СВОИХ ДРУГАНОВ. Нужно метить высоко. Тки свои сети. Твои сети. Ок, у тебя есть талант, а как же сети? Кто ты без сетей? Карьера без сетей - как корабль без капитана. Делаешь так: выходишь из дома, идешь на концерт, хорош он или плох - не имеет значения, ты благодаришь, поздравляешь во время коктейля, ты выходишь на охоту, кого-то встречаешь, этот кто-то тебя кому-то представляет, ты берешь контакты и ткешь, как паук, свою маленькую паучью сеть. Без сетей ты мертв, ты мертвец. Если бы Ван Гог имел свою сеть, ему не пришлось бы ждать смерти, чтобы сделать карьеру и стать знаменитым. СЛАВУ НУЖНО ВЫГРЫЗАТЬ ЗУБАМИ. НЕЛЬЗЯ ОСТАВАТЬСЯ ЯГНЕНКОМ В МИРЕ ВОЛКОВ. НУЖНО БЫТЬ ВОЛКОМ. ПРОДВИГАТЬСЯ В ДЖУНГЛЯХ, ДЕРЖА НАГОТОВЕ САБЛЮ. КАРЬЕРУ ДЕЛАЕТ НЕ ТАЛАНТ. КАРЬЕРУ ДЕЛАЕТ СПОСОБНОСТЬ КРУШИТЬ ПРЕПЯТСТВИЯ, НЕ БОЯСЬ ВИДА КРОВИ.

*Уходит.*

СВАН. - Кто этот тип?

МАТИС. - Какой тип?

СВАН. - В смысле, какой тип? Тот, который только что говорил тут целый час.

МАТИС. - Ты о чем? Тут никого нет.

15

ПОСЛЕ МЕНЯ ХОТЬ ПОТОП

*Дневник Свана, второй год, 23 сентября:*

*...* в постоянных поисках переломной точки... Матис способен заставить себя не спать или не есть несколько дней, только для того, чтобы понять, выигрывает ли от этого его исполнение, он убежден, что в критической точке усталости фортепиано откроет ему секрет. "Чтобы выйти за пределы собственных сил, - говорит он, - когда музыка действует сама, без всякой цели, когда играю уже не я..."

МАТИС. - Не требовать награды. Сопротивляться. Тайному стойкому желанию награды. Ничего не ждать взамен. Ни короны, ни признаний в любви. Оставаться глухим к пению сирен.

РАФАЭЛЬ. - То есть, ты отказываешься от публики? От счастья публичного исполнения?

МАТИС. - Может, хватит уже об этом "счастье публичного исполнения"?

РАФАЭЛЬ. - Смысл моей работы - в концертах.

МАТИС. - Всем известно, что смысл концерта вовсе не в музыке.

РАФАЭЛЬ. - В чем, если не в музыке?

МАТИС. - В сакрализации исполнителя. Ты обожествляешь исполнителя: ты изменяешь композитору. Потому что ты здесь, чтобы продать его и себя вместе с ним. Но ты не можешь одновременно делать две вещи: концентрироваться на личном опыте и тут же заворачивать его в упаковку, чтобы придать товарный вид. Игра на фортепиано - это не матч, это история любви с композитором. У меня нет желания обнажать свою историю любви перед парой тысяч человек. И не говори мне, что Ланг Ланг демонстрирует двум тысячам человек свой личный опыт.

СВАН. - Что ты имеешь против Ланг Ланга?

РАФАЭЛЬ. - История любви с композитором проживается втроем. С публикой. Если ты проживаешь ее вдвоем, это мастурбация. Концерт - это правда текущего момента, когда твоя непосредственная реальность сталкивается с присутствием зрителя.

МАТИС. - Сам-то ты понял, что сказал?

РАФАЭЛЬ. - Нет. Но когда ты идешь в театр...

МАТИС. - Я не хожу в театр.

РАФАЭЛЬ. - Театр - это реальность?

МАТИС. - Реальность никак не связана с правдой, что за глупости. Если ты стоишь перед публикой, это еще не значит, что правда за тобой. Пора завязывать с настояшим временем, с культом настоящего времени.

РАФАЭЛЬ. - Остается развести руками. Если ты не собираешься давать концерты, что ты будешь делать?

МАТИС. - Не знаю. Записи. Устрою себе студию.

РАФАЭЛЬ. - Студию? Ты будешь десять тысяч раз повторять какой-нибудь фрагмент Баха и резать его десять тысяч раз, а потом встык склеивать полутакты, микросекунды, чтобы прийти к так называемой идеальной версии, которая в итоге будет совершенно искусственной.

МАТИС. - Совершенно.

РАФАЭЛЬ. - Ты согласен, что она будет искусственной?

МАТИС. - Совершенно. К правде ведет искусственность. Только через искусственные приемы можно прийти к сути искусства, это же очевидно. Ты пользуешься приемами, и так добиваешься правды.

РАФАЭЛЬ. - Значит, когда ты играешь Баха на публике, ты лжешь?

МАТИС. - Разумеется. Я предпочитаю играть в подвале для своей собаки, это лучше, чем великолепно играть перед равнодушной публикой, или, что еще ужасней, перед полным залом, который назначает тебя триумфатором.

РАФАЭЛЬ. - В подвале?

МАТИС. - Один в своей мастерской. Как художник. Со своими полотнами. С Бахом и еще кое с кем. Нам будет о чем поговорить.

РАФАЭЛЬ. - Только этого никто не услышит.

МАТИС. - Тебе жаль, что полотен никто никогда не увидит?

РАФАЭЛЬ. - Какой в них интерес, если их никто не увидит?

*Пауза.*

МАТИС. - Они есть.

*Пауза.*

РАФАЭЛЬ. - Ладно. Ок. И все-таки. Блин. Простите. Я должен это сказать. Выбирать между мечтой о Карнеги Холле и тем, чтобы отрываться в своем подвале, вот что я вам скажу, чуваки: надо быть в полном неадеквате. Вы потеряли связь с реальностью. Знаете, почему? Потому что вы никогда не занимались тяжелым физическим трудом. Мои родители никогда мне не помогали. Я не докторский сын. И не сын музыканта. Я должен был работать, чтобы оплачивать уроки. Я не из бедра Юпитера родился. Блин. Посмотрите на себя. Вы что-то там бурчите, придираетесь, рассуждаете о смысле искусства, теряете время в пустой болтовне, все это мелкие проблемы избалованных детей, которые любят красоваться перед зеркалом и при этом рады плюнуть в тарелку с супом, "после меня хоть потоп". И, БЛИН, ВЫ НИКОГДА НЕ ХОДИТЕ НА ДЕМОНСТРАЦИИ.

СВАН. - Хватит, прокурор, успокойся. Мне не в чем себя упрекнуть. Я ЖИВУ В ЭТОМ МИРЕ. Может, я в относительно привилегированном положении, но ты тоже. Разница в том, что я не гружу себя неизбывной виной за то, что занимаюсь музыкой и не пойду работать на завод. Ты нас достал своими нравоучениями. Брось музыку. Займись политикой. Сдай свой студенческий билет.

РАФАЭЛЬ. - Я не сдам свой студенческий, и не стану заниматься политикой. Но обратите внимание, почему я говорю. О чем я говорю. Кому я говорю.

СВАН. - Да мы поняли. Ты куда?

РАФАЭЛЬ. - На демонстрацию.

16

СМЫСЛ МОЕГО СУЩЕСТВОВАНИЯ

*Дневник Свана, 19 октября.*

*...* как другие с этим справляются?..

СВАН. - Согласно исследованию Висконсинского университета в Мадисоне, надои у коров, слушающих симфоническую музыку, повышаются на 7,5 %. *(Пауза.)* Я говорил об этом с кузеном, у которого ферма под Дижоном. Он проверил - работает. Не всегда. Это зависит от музыки. Могу себе представить, что с точки зрения коровы перед дойкой больше расслабляет Дебюсси, чем Шостакович. Но вообще все зависит от коровы. Возьмем двух коров, одну в хорошей форме и одну тревожную, беспокойную: качество молока коровы в хорошей форме может улучшиться от музыки Штокхаузена, тогда как качество молока депрессивной коровы будет лучше с Дебюсси. (Или с Оффенбахом. Даешь корове на грани нервного срыва послушать Оффенбаха, и все, твоя корова расслабится, будь уверен.)

7,5 %, представляешь? Все серьезно, чуваки работали. Собрали коров перед колонкой, включили им Брамса или Бетховена, дождались дойки и увидели результат: лучшее качество молока, увеличение надоя. С ума сойти, да? Хотя меня не удивляет: мы все животные, так? Поставь себя на пару секунд на место коровы. Чем плохо слушать Моцарта, пока тебя доят? Вымя, твое вымя. Ты не думаешь, что оно больше расслабится под *Свадьбу Фигаро?* Ты не думаешь, что твое молоко будет лучше качеством? Это не я говорю, это американцы, у них все по науке.

В Опера Бастий один режиссер, Ромео Кастелуччи, вывел на сцену настоящего быка в опере Шёнберга *Моисей и Аарон.* Прежде, чем начать репетиции, они восемь дней подряд заставляли быка в загоне слушать оперу целиком, чтобы он к ней привык перед выходом на сцену. Представляешь, каково быку слушать Шёнберга? Прелставляешь, какой стресс? А если бы они ставили Моцарта вместо Шёнберга, *Cosi Fan Tutte,* бык вышел бы на сцену без проблем. Другой вопрос, зачем выводить быка в *Cosi*? В *Cosi* бык не нужен. (Разве что во втором акте, в глубине сцены, но если честно, не понимаю, в чем тут прикол.)

Нет, я не сравниваю быка с коровами, бык не дает молока. Я хочу попытаться объяснить влияние звуковых волн на психику животного. Все животные, не только коровы, захвачены потоком. Элементы, планеты, люди, - все участвуют в этом потоке, в вибрациях материи, миллиардов и миллиардов атомов, на Земле и в космосе, в движении крови по венам вселенной. Все живое. Все живое и все прочее.

Когда ты играешь, то говоришь именно об этом. "Искусство есть сакральное выражение всех невидимых сверхъестественных сил вселенной." Знаешь, кто это сказал? Нет, не я, это Виктор Гюго. Виктор Гюго: эксперт по части циркуляции потоков и диалога с невидимым ("Мы не видим умерших, но чувствуем их крылья"), и не только в своих поэмах, но и на спиритических сеансах, да, Виктор Гюго разговаривал со всеми, не только с дочерью: Шекспир, Иисус, Мольер, Мухаммед, все у него бывали, Виктор Гюго понял, что потусторонний мир находится не наверху, а рядом, что его знание потустороннего мира помогает лучше узнать людей, он признал мощь силы духа, преодолевающего время и все формы пространства,

вот о чем говорит музыка,

здесь, не здесь, мгновение, вечность,

вот что ты чувствуешь, когда с тобой это происходит,

секундное ощущение, что ты находишься в центре некоего целого, и нет ничего

невозможного, остается только принимать

все происходящее, волшебную энергию, чувство

абсолютной завершенности,

находясь в голувокружительной невесомости, как будто

ты все отпустил,

и тебя ведет рука того,

кто вдохнул в твою душу

смысл твоего существования, смысл моего существования,

я коснулся его пальцем, в три часа ночи, к тому времени я уже много часов сидел над своей прелюдией и бился над каждой нотой, и почти засыпал, вдруг паф: взрыв эмоций, вспышка света, неожиданная живость в мышцах руки, пальцы, которые без усилий опускались на клавиши, все происходило само, я просто не мешал, это был не я, это был он, я это чувствовал, Шопен играл через меня, все преграды рухнули, и я все понимал и плакал от счастья, и был в центре мироздания.

17

 НА ВСЯКИЙ СЛУЧАЙ

*Дневник Свана, 3 января:*

...Ральф завидует не так, как другие... В зависти Ральфа нет ни ненависти, ни злобы, даже боли. Зависть Ральфа похожа на безболезненный жар, способный периодически поглощать его радость и его веру незаметно для него самого...

РАФАЭЛЬ. - Я так не выдержу. Они сумасшедшие. Когда они успевают спать? Как вы это делаете?

МАТИС. - Я не сплю.

СВАН. - Я занимаюсь йогой.

РАФАЭЛЬ. - Блин. Нам добавили трехдневную практику в Институте исследования и координации акустики и музыки. Я так никогда не сдам экзаменов. Гейнзберг говорит, я недостаточно много работаю. *(Пауза.)* Гейнзберг меня ненавидит.

СВАН /МАТИС - Ньет.

РАФАЭЛЬ. - "Послушайте, Депарне, заниматься музыка и быть музыкант - это не есть одно и то же." Он хочет, чтобы я снова пришел к нему через три недели. Он меня ненавидит.

МАТИС. - Гейнзберг сейчас не в лучшей форме. Он сочиняет концерт. Он переутомился.

СВАН. - А ты откуда знаешь?

МАТИС. - Он сам мне сказал...

СВАН. - Ты разговариваешь с Гейнзбергом?

*Пауза.*

РАФАЭЛЬ *(как будто сам с собой). -* Мы здесь имеем право на то, чтобы у нас ничего не вышло. Мы здесь не для того, чтобы что-то доказывать. У нас есть время. У каждого свое время, и оно принажлежит только ему. Рождение требует времени. У всех вас есть время. Вы не должны терять ни секунды. Чтобы учиться. Учиться быть терпеливыми, но в меру. Требовательными, но мягкими к самим себе. Оставаться спокойными, но не бояться беспокойства. Вы не выбирали друг друга, но есть что-то, что вас объединяет, что станет фундаментом общей памяти. Здесь место творчества, место иного, а иное - это всегда риск. Риск выйти отсюда проигравшим. Выбитым из колеи. Или обогащенным. Так что вы выиграете, если научитесь доверять и быть нужными друг другу. Если будете вместе бороться с усталостью и соблазном разочарований. *(Пауза.)* Что я могу требовать от себя самого? Что я стану делать с данной мне свободой? Какой род борьбы сделает меня счастливым?

СВАН. - С кем ты говоришь?

РАФАЭЛЬ. - Со своими учениками. Чтобы быть готовым. Так, на всякий случай.

18

СВАН ШОПЕН

*Журнал Свана, 7 февраля:*

*...*день, когда я потерял равновесие... Как сказал один человек, "все, что нас не убивает, делает нас сильнее"...

*Сван на уроке Гейнзберга садится за фортепиано. Долгая пауза. Он смотрит на Матиса, затем начинает играть.*

*Фредерик Шопен:* Прелюдия ми минор, опус 28, №4.

*Внезапно прекращает играть.*

РАФАЭЛЬ. - Свана восхищало в Матисе

то, чего никогда не будет у него самого, -

отрешенность и любовь к глубинам.

"Сван играет как живет, - говорил Матис, -

не зная тьмы и боли."

Сван смотрел на Матиса и испытывал головокружение

от созерцания недосягаемых высших сфер,

где парил его кумир.

*Сван снова начинает играть. Слышны голоса ребенка и женщины: Свану десять лет, он берет урок у Сары. Он заканчивает играть прелюдию.*

ГОЛОС ЧАРЛЬЗА ГЕЙНЗБЕРГА. - Очень хорошо. Очень одаренный натура. Очень музыкальный. Только. Осторожно с эмоция. Это есть как природная скромность. Ты сохранять дистанцию. Ты не бросаться в эмоция. Почему? Ты не думал о том, куда ты бросаться. Я должен взять время думать. Если я делаю карьеру, концерты, всегда, везде, никогда нет время думать. Я хочу чтобы ты думать что делаешь. Иначе это есть ничто. Ветер.

19

МОЙ САМЫЙ БОЛЬШОЙ КОШМАР (2)

*Дневник Свана, 24 февраля:*

...а ты не боишься однажды получить то, чего желал больше всего?

*В центре сцены сидит представительный потный мужчина. Обращается к Свану. Громко говорит.*

ЧЕЛОВЕК, КОТОРЫЙ ДУМАЕТ ЗА МЕНЯ. - Все в порядке? Сцену посмотрел? Фортепиано проверил? Как тебе отель? Да знаю я, знаю! А чего ты хотел? Такой период. Конгрессы-шмангрессы! Все отели битком! Что такое? Работы? В отеле? Странно! Напишу им письмо. Конечно, нужно как минимум выспаться! Когда у тебя такое количество концертов! Столько концертов! Что номера? Крошечные? Что шкафы? Странно! Раньше никто не жаловался! Артисты всегда были довольны. Зато удобно, что есть мини-кухня! Ты видел мини-кухню? Нужно отодвинуть дверцу! Она там за ней. Очень удобно, можно есть в номере! Ну да, и финансово ты выигрываешь! Определенно выигрываешь! Ты же не Ротшильд! У тебя усталый вид! Отдохни перед концертом! Почему бы тебе не отдохнуть?

Секундочку, у меня звонок! Черт! Не буду отвечать! Тут один молодой артист изводит меня своим проектом с Шубертом! Довольно способный скрипач, но на всех проектах ему нужна сценография, никогда не понимал, за каким хреном! Для Шуберта ему нужно сено! Нет, настоящее сено! Он играет своего Шуберта с квартетом, и кругом сено! Я ему помог в начале, когда он дебютировал! Он хотел делать Прокофьева с конем и опавшими листьями. У него есть поддержка: региональное управление министерства культуры Франш-Конте! Он из Безансона, и у него талант, так что региональное управление его, разумеется, продавливало. Управление продавливало, я продавливал, все продавливали! Его так продавливали, что раздавили! Раздавили! В итоге он сделал херню! Это была полная херня! Он был не готов! После этого он пришел ко мне и говорит: "Я все поменял, я все понял!" В конце концов, если на него ходят, почему бы нет! А на него правда ходят, даже странно! На него ходят лучше, чем на тебя! Но если я один буду заниматься его Шубертом - это риск! А я один, потому что региональное управление его бросило! Управление - бросило! Они же там не сумасшедшие! Я вот немного сумасшедший - в этом мой шарм. Кристина, вы получили смету на сено? Смету, Кристина! На сено! Нет, сено для молодого артиста! СЕНО ДЛЯ МОЛОДОГО АРТИСТА С ШУБЕРТОМ, ВЫ ПОЛУЧИЛИ СМЕТУ, ДА ИЛИ НЕТ, ЧЕРТ ПОДЕРИ? Вот! Поставьте меня в копию! Она португалка, она бесподобна! Кристиана! Я зову ее Кристина, так проще.

Что-то я сегодня переел, тяжело на желудке! Знаешь, сколько у меня работы! Твои спектакли сами себя не продадут! А я болею за дело! Кстати, нам нужно вернуться к вопросу гонораров! Не твоих, а техников! Зачем тебе одни и те же постоянные техники? В каждом театре есть свои! Ну смотри, свет, режиссерское управление, ну честно, это так уж необходимо для концерта? Это все расходы, а я не Ротшильд!

Знаешь, что мне тут сказали? Как зовут эту девочку? Виолончелистку, которая у нас пользуется успехом? Она имеет большой успех, даже странно! Так вот, представь себе, Клер слышала, ты помнишь Клер? Клер, подойди поздоровайся! Клер обожает все, что ты делаешь! Хотя она вообще все обожает! Не спорь! У тебя нет аспирина? Кажется, я чем-то отравился! Что я говорил? А, ну да! Клер слышала, что эта девочка, у которой успех, сказала кому-то, что ОЧЕНЬ хотела бы поработать с тобой! Клер, это правда или нет? Подожди, замолчи, он должен подумать! У него свои проекты, ему это важно! Но если однажды ты скажешь себе: "*Why not -* сыграть с этой девочкой, у которой успех?" Клер может узнать ее мэйл! Знаешь, старина, тебе нужно принять тот факт, что через пару лет ты попадешь в десятку лучших! Ты должен мчаться вперед! Тебе главное вырулить на дорогу, а моя задача быть рядом, чтобы регулировать скорость.

Что? На сегодняшний концерт? Нет, сегодня не смогу! Нет, завтра тоже! Школьные каникулы! Восемь дней обязательного катания на лыжах с сынишкой! Да ладно тебе, я видел много твоих концертов! Все будет хорошо, там переаншлаг! Ну и что, что школьники, тебе же нравится молодежь?! Это завтрашняя публика! Не беспокойся, их рассадят. Не группами, по отдельности! Горстками по десять человек начиная с десятого! С десятого! С десятого ряда! Горстками по десять человек и учитель с каждой стороны! Не больше ста пятидесяти! Но по отдельности, горстками по десять человек начиная с десятого ряда.

Ты вроде располнел? Сколько лет мы знакомы? Ну да, в Опере Виши! Тебе тогда было семнадцать! Мы кое-как дождались, когда концерт закончится. Ты еще был в творческом поиске? Ты был в зажиме. Не сказать, чтобы меня зацепило! Мне было холодно, акустика ужасная, Клер болела гриппом, с концерта мы вышли уставшими! Но я тогда искал молодых и что-то в тебе почувствовал! Я сказал себе: "Он в зажиме, но в нем что-то есть!" С тех пор ты проделал огромный путь! Вон как ты быстро поднялся! Ты многих обогнал, сукин ты сын! Что мне нравится в твоей работе, так это то, что ты не заморачиваешь себе голову! Все идет как идет! Публика не любит заморачивать себе голову! Клер обожает слушать знакомую музыку! Вот так это просто устроено! Вот чего требует публика: старый добрый репертуар, НО в хорошем смысле слова! Это как раз твое! Ты всегда попадаешь в цель, даже забавно! Хотя нет, не всегда! Раз или два ты все-таки промазал! Твой Гайдн-Пуленк был испытанием! Зачем брать Гайдна, когда есть Моцарт? А что такое Пуленк для публики! Понимаешь, что я хочу сказать? Но теперь с глупостями закончено-покончено! К счастью, у тебя есть человек, который думает за тебя! Толкает вперед! Держит тебя под контролем! Клер, дай мне аспирин и пойдем! А тебе, старина, пора в кроватку, пока-пока!

В смысле, в следующем году? Подумать? Время подумать? Подумать о чем? ЭТО ШУТКА? КАКОЕ БУДУЩЕЕ? ВСЕ ЛЮДИ ОДИНАКОВЫ! ВСЕ ПО ДОРОГЕ СОМНЕВАЮТСЯ В СЕБЕ! ПОСМОТРИ НА МЕНЯ! Я ТВОЕ БУДУЩЕЕ! Я ТЕБЯ НЕ ОТПУЩУ! Я ДЕРЖУ ТЕБЯ ЗА ЯЙЦА, Я ПОДНИМУ ТЕБЯ ВЫШЕ НЕБА! Я С ТОБОЙ НА ВСЮ ЖИЗНЬ! МЫ СДЕЛАЕМ МИРОВОЙ ТУР - Я ПРОДАМ ТЕБЯ ВСЕМУ МИРУ! А ЕСЛИ МЕСЬЕ ЖЕЛАЕТ ПОДУМАТЬ, У МЕНЯ НАЙДЕТСЯ ДЕСЯТОК ТАКИХ, КТО БУДЕТ ЛИЗАТЬ МНЕ ЖОПУ, ЧТОБЫ ЗАНЯТЬ ТВОЕ МЕСТО! (ДА ЧТО ЭТО ЗА ХЕРНЯ, ЧТО Я ТАКОЕ СЪЕЛ?) КЛЕР, ИДЕМ! А ТЫ ОТДЫХАЙ, ЧЕРТ ТЕБЯ ДЕРИ! ЭТО ПОМОЖЕТ ТЕБЕ СПРАВИТЬСЯ С ДУШЕВНЫМ СОСТОЯНИЕМ! ВРЕМЯ ПОДУМАТЬ! ЧЕГО УЖ ТОГДА НЕ УРОКИ МУЗЫКИ В КАТОЛИЧЕСКОЙ ШКОЛЕ!

*Сван просыпается от собственного крика.*

20

СВОЮ ПОСУДУ МОЮ С КЕМ ХОЧУ

*Дневник Свана, 8 марта:*

*...* мы старались не доставлять друг другу беспокойства, однако, в этом и заключалась наша гармония, во взаимном беспокойстве, нежном и неизменном, в постоянном желании, чтобы другой тебя утешил или расстроил, похвалил или разнес... задел любым возможным способом...

*Рафаэль работает над партитурой.*

РАФАЭЛЬ. - Вы пропустили стрельбу из лука?

МАТИС. - Стрельба из лука в музыкальной школе.

РАФАЭЛЬ. - Важно уметь стрелять из лука: ты видишь цель, концентрируешься, чтобы представить, как она увеличивается. В какой-то момент в твоем сознании она разрастается настолько, что ты уже не можешь промахнуться. *(Пауза.)* И с фортепиано так же.

МАТИС. - Что ты делаешь?

РАФАЭЛЬ. - Пишу. Электронные скрипка и фортепиано. Для нас с Клаудией.

МАТИС. - Господин прошел практику в Институте исследования и координации акустики и музыки. Господин пишет дуэт для своей возлюбленной. Господин решил попробовать себя в композиции.

РАФАЭЛЬ. - Чтобы быть готовым. На всякий случай.

*Пауза.*

СВАН.- Ты предпочтешь, чтобы твоим преподом был блестящий педагог, но плохой музыкант? Или очень большой музыкант, но очень плохой педагог? *(Пауза.)* Гейнзберг великий музыкант *(Пауза.)* Он странный.

МАТИС. - Гейнзберг никогда не скажет тебе, что нужно делать и как нужно думать. Гейнзберг учит нас чувствовать себя ограниченными, чтобы мы вечно стремились расширить границы. Гейнзберг учит нас развивать неприхотливость, никогда ничего не одомашнивать. Гейнзберг погружает тебя в темноту и молчание, чтобы научить видеть и слышать.

СВАН. - Он говорит, что рубато в Шопене - дрянь, бессмыслица. *(Пауза.)* Вчера вечером Сара сказала мне ровно противоположное.

РАФАЭЛЬ. - Ты учишься в школе Гейнзберга, а репетируешь с Сарой?

СВАН. - В зуме.

РАФАЭЛЬ. - Ты берешь уроки у Сары??

СВАН. - В зуме.

РАФАЭЛЬ. - Этот человек - загадка. Он играет для Чарльза Гейнзберга, а репетирует с Сарой Стенсен.

СВАН. - Сара: у нее я все понимаю. Она - гений.

РАФАЭЛЬ. - Завязывай с этим словом. Гениев не бывает. Бывают разве что джины в лампах.

СВАН. - Вот как? Твой дружок Шостакович - не гений?

РАФАЭЛЬ. - Знаешь, сколько он работал?

СВАН. - Ок, я не должен был говорить гений. Простите за неприличное слово. Но это безумие. У вас все, что хоть немного затрагивает область иррационального, достойно презрения. Гений, вдохновение, аура.

РАФАЭЛЬ. - Лаура, клавесинистка?

СВАН. - Не Лаура. Аура.

РАФАЭЛЬ. - А, ну да, это такое небольшое сияние над головой?

СВАН. - Не знаю, почему я с вами об этом разговариваю. Вы не желаете признавать, что есть люди, наделенные чем-то в большей степени, чем другие? Что они способны, сами того не желая, в чем-то быть выше других?

РАФАЭЛЬ. - Я не хочу смотреть снизу вверх, я хочу видеть тех, кто рядом. Тех, кто много работает, как мы с тобой.

СВАН. - Это демагогия.

РАФАЭЛЬ. - В тот день, когда Каллас не взяла верхнее фа в Царице ночи, все в зале одновременно ахнули. Вместо того, чтобы презирать певицу, люди ей сочувствовали, потому что вдруг поняли, что она была не богиней, а женщиной, которая просто делала свою работу. А ты - ты бы ее освистал, потому что в глубине души думаешь, что нужно не оценивать работу, а восторгаться чудом.

СВАН. - Вот именно. Работа - это как швы в одежде: если ты видишь швы, значит, работа сделана плохо. Но я бы не стал освистывать Каллас. Зачем ты так говоришь? Я не дикарь.

РАФАЭЛЬ. - Нет, ты полная противоположность дикарю, вот поэтому ты бы ее освистал. Если бы мы были немножко дикарями, если бы мы согласились воспринимать вещи более грубо, более непосредственно, всем стало бы проще жить. Может, ты бы ее не освистал, но ты бы сказал: "Она взялась петь Царицу ночи, она запорола верхнее фа, она провалилась." У тебя только два варианта: либо успех, либо провал.

СВАН. - Ну да.

РАФАЭЛЬ. - Не хотел бы я быть твоим учеником.

СВАН. - Не хотел бы я быть твоим учителем.

РАФАЭЛЬ. - Получать по рукам за то, что мой указательный палец скользнул на *соль* и вернулся на *ля?*

СВАН. - *Соль* это *соль,* а *ля* это *ля.* Если я хочу сыграть *ля,* то играю *ля.* Вот оно *ля.* Если ты играешь *соль,* значит, не смог сыграть *ля.* Если не смог, значит, облажался.

РАФАЭЛЬ. - Облажался по отношению к чему?

СВАН. - К тому, что хотел сыграть. К тому, что ДОЛЖЕН был сыграть, потому что так написано.

РАФАЭЛЬ. - Мы не в армии. Главное - твое желание.

СВАН. - Вот как? Ладно. Ты играешь на публике, ты лажаешь на глазах у всех, ты делаешь черт знает что и говоришь себе: "Не страшно, главное - мое желание."

РАФАЭЛЬ. - Я хочу сказать, что именно страстное желание Каллас превратило ее фальшивую ноту в деталь, в происшествие, которое публика сочла анекдотичным в сравнении с ее чарующим голосом, с ее исключительной актерской энергетикой. То, что для тебя худшее из унижений, для меня одна из лучших вещей, случившихся с ней за всю карьеру.

СВАН. - Я такого и врагу не пожелаю.

РАФАЭЛЬ. - Я знаю. Слова "риск", "желание пойти на риск" не входят в твой лексикон.

СВАН. - Желание пойти на риск? Что вообще это значит? Когда я играю, то подчиняюсь неизбежному риску. Но сам я не имею ни малейшего желания рисковать.

МАТИС. - Поэтому ты боишься играть Бетховена, хотя мечтаешь об этом?

СВАН. - Да. Я, может, буду ждать еще лет десять, прежде чем сыграю Бетховена. Ланг Ланг ждал двадцать лет, прежде чем сыграть *Гольдберг-вариации.*

МАТИС. - Ты видел результат?

СВАН. - ЧТО ТЫ ИМЕЕШЬ ПРОТИВ ЛАНГ ЛАНГА?

*Пауза.*

РАФАЭЛЬ. - Желание пойти на риск означает, что ты готов забить на совершенство. Признать, что все может пойти под откос. Но это никогда не поставит под сомнение качество твоей работы.

СВАН. - Ну, знаешь, все-таки поставит.

РАФАЭЛЬ. - Никогда. Ни качество работы, ни качество исполнителя. Все, что стремится к преодолению, все, что выходит за рамки, напоминает мне, что я жив. Почему первые балеты Пины Бауш произвели революцию в классическом танце...

СВАН. - О, пресвятая Пина!

РАФАЭЛЬ. - ... где раньше мы видели юных балерин в пачках на сцене Большого или Парижской оперы, задыхавшихся от усилий, вынужденных улыбаться, как фарфоровые куклы? Пришла Пина и показала тела, пот, потных людей, валявшихся в земле. Для Пины в этом была правда. Для тебя в идеале не должно быть ничего, выходящего за рамки.

СВАН. - Ну нет.

РАФАЭЛЬ. - Ну да. Церемония, протокол, красная дорожка. Как во время мессы. Где ты - служитель культа. Ты мечтаешь, что люди будут слушать, как ты играешь Шопена, как верующие слушают проповедь священника.

СВАН. - Ну нет.

РАФАЭЛЬ. - Ну да. Поэтому для тебя так важно быть хорошо одетым, когда ты идешь на концерт или в Оперу.

СВАН. - Не вижу связи, но да, я не думаю, что быть хорошо одетым на концерте или в опере - это преступление.

РАФАЭЛЬ. - Ты злился на меня на концерте Марты Аргерих, потому что я пришел в бермудах и кроссовках.

СВАН. - Я злился на тебя, потому что ты сделал это нарочно.

РАФАЭЛЬ. - Я сделал это нарочно, потому что ты надел смокинг.

СВАН. - Это был не смокинг.

РАФАЭЛЬ. - Это был смокинг.

СВАН. - Это был не смокинг. И ты не можешь помешать людям хорошо одеваться на концерт. Когда у тебя праздник, тебе хочется чувствовать себя красивым. Моя тетя экономит весь год, чтобы купить абонемент. Ты не можешь помешать ей надеть красивое платье и пойти в нем на концерт.

РАФАЭЛЬ. - Твоя тетя может делать что угодно, мне на нее наплевать. Проблема в том, что она даже не представляет, как это войти в концертный зал в джинсах и кроссовках, да, проблема в этом. Проблема в коллективных представлениях. И это, блин, уже серьезно. Что именно серьезно? Идея, что искусство надо заслужить. Надо одеться, чтобы соответствовать образу, чтобы быть принятым в клуб избранных, так что сила искусства имеет очень мало шансов излечить пошлость зрителя.

СВАН. - Хватит, прекрати.

РАФАЭЛЬ. - Музыку не надо заслуживать, она дарит себя всем.

СВАН. - Тут я с тобой согласен.

РАФАЭЛЬ. - Тогда почему кашель во время концерта или аплодисменты между частями сводят тебя с ума?

СВАН. - Потому что для музыки нужны как минимум тишина и сосредоточенность. Ты же не станешь слушать *Пеллеаса,* пока моешь посуду?

РАФАЭЛЬ. - А почему нет? Моя посуда, с кем хочу, с тем и мою. И что за истерика вокруг сосредоточенности? Фестиваль в Эксе, Монтеверди, *Возвращение Улисса,* в оркестровой яме Уильям Кристи...

СВАН. - Опять ты со своими анекдотами.

РАФАЭЛЬ. - ...люди кашляют. Перед самым антрактом дирижер оборачивается к публике: "Хочу вам напомнить, что вы в аудитории, а не в санатории." Так себе шутка.

СВАН. - Они кашляли, как скоты.

РАФАЭЛЬ. - Я пришел в Оперу за тем, чтобы дирижер меня обругал как мелкого хулигана? За двести евро?

СВАН. - У нас были приглашения.

РАФАЭЛЬ. - У нас не было приглашений, у нас была скидка с двухсот евро.

СВАН. - У нас были приглашения.

РАФАЭЛЬ. - Ты мне тогда сказал, что Уильям Кристи имел право обругать публику, потому что, по-твоему, искусство парит над миром вроде воздушного шара.

СВАН. - Я никогда не говорил про воздушный шар.

РАФАЭЛЬ. - А в другой раз ты мне сказал, что великие композиторы похожи на воздухоплавателей.

СВАН. - Ральф, это святое. Святое вообще-то достойно уважения, и если ты согласишься в него не вторгаться, оставаясь снаружи...

РАФАЭЛЬ. - Я не хочу оставаться снаружи.

СВАН. - Это единственный способ позволить произведению действовать без тебя, позволить случиться чуду.

РАФАЭЛЬ. - Ну вот. Ты прямо как эти, которые говорят: "*Страсти по Матфею* почти заставляют меня поверить в Бога."

СВАН. - Ну да, *Страсти по Матфею* почти заставляют меня поверить в Бога.

МАТИС. - Но ты ведь уже веришь в Бога?

СВАН. - Ок. Сегодня не мой день, все против меня, я для вас дурачок, и мои идеи - детский сад.

МАТИС. - Ты мне как-то сказал: "Я занимаюсь музыкой, чтобы встретиться с Богом".

*Пауза.*

СВАН. - Когда ты играешь, ты как будто молишься. Игра - это молитва. Даже актеры в театре говорят об этом, о вещах (это может казаться мистикой) трансцендентного порядка, о высшей сущности, которая доступна только искусству (или религии, почему нет). Ты смотришь на Микеланджело и чувствуешь как возвышаешься, освобождаясь от всего жалкого и извращенного. Искусство отмывает нас от грязи и тянет ввысь.

МАТИС. - А почему ввысь?

СВАН. - Потому что нельзя возвыситься вниз.

РАФАЭЛЬ. - Нет, правда. Искусство помогает укрыться от хаоса этого мира и все такое. Я не собираюсь закрываться от мира.

СВАН. - Для тебя мир - образец гармонии?

РАФАЭЛЬ. - Нет, но я его часть.

МАТИС. - Хватит, прекращайте.

СВАН. - Тебе никогда не хотелось укрыться от хаоса?

РАФАЭЛЬ. - В хаосе я получаю вдохновение. Мне не нужно прятаться от хаоса в какой-нибудь наивной идее красоты.

СВАН. - Говорить о красоте - признак наивности?

РАФАЭЛЬ. - Да, если говорить о красоте как о самоцели.

МАТИС. - Стоп. Конец сцены.

СВАН. - Когда ты играешь своего Шостаковича, тебе не приходит в голову, что он обращается к красоте?

РАФАЭЛЬ. - К необходимости, блин. К необходимости. Красота сделает людей лучше, тебе не кажется, что Шостаковичу было не до красоты? О чем он, по-твоему, думал, когда писал шестую симфонию и был привлечен как свидетель подручными Сталина, которые арестовали его друга Мейерхольда 21 июня 1939 года? Ты знаешь, что это значит? Пытки, казни, планомерное истребление артистов, композиторов, режиссеров, писателей. По-твоему, во время допросов он думал о красоте симфонии? Он думал о преисподней. Смысл и кровь его симфонии - это Мейерхольд, который спускается в ад. Когда человек пишет, рискуя жизнью, он это делает не для осознания красоты мира. А из необходимости кричать. Истошным воплем. Шостакович рисковал жизнью, чтобы произвести звуки, которые вызывали страх, потому что были актом сопротивления. Если бы ему отрубили руки, он продолжал бы писать, держа перо в зубах.

*Рафаэль уходит.*

МАТИС. - Он не в лучшей форме. Он так сломается. Что говорит Клаудия?

СВАН. - Ральф принимает лекарства.

МАТИС. - Чтобы вылечиться?

СВАН. - Нет. *(Пауза.)* Но беспокоиться не о чем. Клаудия говорит, Ральф в несокрушимой крепости, которая надежно его защищает. Крепость - это ты и я.

МАТИС. - Я понял.

СВАН. - Образ нас троих - это канат, который удерживает корабль Ральфа у причала реальности.

МАТИС. - Круто. Тебе надо писать.

СВАН. - Я начал.

21

РАФАЭЛЬ ШОСТАКОВИЧ

*Дневник Свана, 17 мая:*

... Ральф никогда не скажет: есть Матис и есть все остальные. Ральф не может смириться с тем, что относится ко второй категории. Тогда как я...

*Дмитрий Шостакович:* Прелюдия № 9, опус 34.

РАФАЭЛЬ. - Я на сцене.

На сцене зала Дебюсси.

В теории зал, где я нахожусь,

лучшее место, о котором я мог мечтать.

На практике, в данный момент, хуже места не придумаешь.

На сцене, у всех на виду, напротив меня сидит Гейнзберг, старый гепард, хищник, который три недели назад сказал мне: "Ты стоишь на месте, Депарне, ты не сдвинулся с места, никакой прогресс, есть разница, Депарне, между делать музыка и быть музыкант - это не одно и то же, никакой внутренний мир, ты витаешь в облака, я хочу чтобы ты быть земной, вернешься через три недели."

Земное, я должен стать земным, земным, играя *Прелюдию № 9* Шостаковича, у меня ничего не выйдет, никогда ничего не выйдет.

Гейнзберг смотрит прямо в меня, если бы у него был револьвер, я уже был бы мертв, если бы можно было убить взглядом, я уже был бы мертв, его взгляд способен убить, но я все еще дышу.

Я должен дышать. Принять настоящее, кручение в животе, боль в шее, судорогу в правом указательном пальце, держаться назло старику, доказать ему, что я не просто "делаю музыка".

У меня ничего не выйдет, в таких обстоятельствах ни у кого ничего не выйдет, никто не сможет сыграть девятую прелюдию Шостаковича с револьвером у виска, и эти тоже, все те, кто смотрит на меня с жалостью: "Бедняга, он будет уничтожен", старик завопит: "НЕТ", через десять тактов, "НЕТ", как бывает всякий раз, когда он не в настроении, "НЕТ, ТЫ ЕСТЬ ДЕРЬМО".

Блин, Рафаэль, ты все еще в школе, ты имеешь право на то, чтобы у тебя ничего не получилось, у тебя все получится, "лучше всего получается, когда тебе все равно", мне пофигу, сделать глубокий вдох, убрать пот с пальцев, прочистить горло, постараться изобразить улыбку, но естественную, без перебора, чтобы не производить впечатление самоуверенности, ну давай, Рафаэль, улыбнись. *(Улыбается).*

Плохая идея с улыбкой, старик каждый раз воспринимает ее как вызов, так что лучше ничего не делать, играть в смирение и верить в себя, доверяй, блин, себе, забудь абсурдную мысль, что Гейнзберг тебя ненавидит, Гейнзберг меня ненавидит, он поджидает меня за поворотом, он не простит мне ни малейшей оплошности.

Мне неудобно сидеть, стул слишком далеко, а я не смею терять ни секунды, чтобы подвинуться, подвинуть стул, делай что хочешь, блин, давай, Рафаэль, в жизни есть вещи похуже, дерзай, блин, и не забывай, нужно спуститься на землю, на землю, черт, я даже не знаю, что это значит, но пытаюсь в это поверить, я в это верю, хочу в это верить.

Не торопись начинать, не гони, Рафаэль, возьми паузу, делай как Рихтер: долгая пауза перед тем как начать, делаешь вдох и вперед, не бойся, будешь бояться - провалишься.

Вперед. Я начинаю.

Я начал. Я неправильно начал. Я начал слишком рано. Так я и знал. Я не стал, как Рихтер, делать долгую паузу перед началом из страха, что старик потеряет терпение и решит, что я много на себя беру. Я начал слишком быстро, чтобы покончить со страхом. Я начал, а страх никуда не делся. И он растет. Дыши, блин. Не позволяй страху играть вместо тебя. Никому не позволяй играть вместо тебя, Рафаэль. Старик уже в ярости. Я чувствую, как он выплескивает на меня свое презрение, в той же манере, в которой играет. Искусный искусственный внешний самодостаточный. Ровно то, что я сейчас представляю. Искусный искусственный внешний самодостаточный. И совершенно рассредоточенный. Соберись, блин, сосредоточься, сконцентрируйся.

Я защищаюсь. Использую средства обороны. Свои трюки, свои рецепты. Абсурдные эффекты. Я неудачно замедляюсь и бессмысленно ускоряюсь. Я глупо акцентирую нижние ноты. Я стираю все нюансы. Музыкальная фраза вязнет. Темп сбивается. Рафаэль, ты играешь слишком громко. Ты не впечатлишь его, играя громче. Замедлись, блин. Я ускоряюсь. Я скачу на обезумевшей лошади, которая чует, что всадник теряет контроль. Впереди худшее из препятствий: такт 32. С этой блядской серией тридцать вторых нот. Такт 20: двенадцать тактов до препятствия. Я натягиваю поводья, лошадь ускоряет бег. До 32-го осталось пять тактов.

Так и знал, блин, моя лошадь не взяла препятствие. Не взяла серию тридцатисекундных нот. Это уже не я играю. Фортепиано мне больше не отвечает. Фортепиано мой худший враг. Мой худший враг играет против меня. Фортепиано из стали. Сталь воспламеняется, мои пальцы горят. Все сгорает. Я никто. Я никогда не играл так плохо. Я худший пианист в школе. Худший пианист в истории музыки. Мои пальцы парализованы. Шея гудит. Я весь - открытая рана.

Меня вот-вот стошнит. Я сжимаю зубы. Сейчас я сдохну. Хочется исчезнуть.

Получай удовольствие, блин. Вспомни свое желание. Твое желание. Почему однажды ты сказал себе: "Фортепиано или смерть. Фортепиано или смерть." В восемь лет, когда понял, что только здесь твоя жизнь будет иметь смысл. Ты здесь, Рафаэль. Будь счастлив. Будь счастлив.

Никакого удовольствия. Забыть об удовольствии. Слушать только злость. Яростный крик Шостаковича. У меня ничего не выйдет. Еще громче крика - оглушительное молчание Гейнзберга. Его отвращение-безразличие-разочарование. Его садизм. Он позволяет мне продолжать. Он упивается мукой, которую мне причиняет. Он безжалостен. Он хочет видеть, как развивается катастрофа. Он хочет, чтобы это стало примером. "Вот как не надо делать." Не позволяй себя поиметь. Борись, Рафаэль. Взгляни на него. Отправь ему в лицо его же презрение.

Что я вижу? Я правда это видел? Чудо. Лицо старика, когда я осмелился взглянуть на него за десять тактов до финала. Улыбка старика за десять тактов до финала. Он улыбнулся, это точно. Не может быть, я брежу. Гейнзберг, безжалостный гепард, человек, который всегда говорит "нет", этот человек сейчас улыбается мне. Он тронут. Покорен. Он меня признал. Признал во мне музыканта. Музыканта, блин. Чувака, который уже не просто занимается музыкой. Земного всадника, который, обуздав свою лошадь, скачет к звездам. Я на сцене зала Дебюсси, и я победил гепарда. Я посадил свою прелюдию как росток в сердце старого хищника.

*Конец части, тишина.*

ГОЛОС ЧАРЛЬЗА ГЕЙНЗБЕРГА. - ЧТО ЭТО ЗНАЧИТ? Блаблабла. Что ты делаешь? Ты хочешь выиграть скачки? Хочешь нас поразить? Думаешь, Шостакович - это есть Россини? Это ты называешь земным? Это есть каша. Это есть дерьмо.

22

ОСТРОВ

*Дневник Свана, 4 июня:*

... делает просто так, ни для чего, лишь бы время провести: фортепианное переложение (под своим собственным соусом!) увертюры *Тристана*, разумеется, оно восхитительно, но я ему этого не говорю. Не хочу доставлять ему этого удовольствия. Иначе он поступит как обычно. Всякий раз, когда ему бросают цветы: "Да, вышло неплохо", или еще хуже: "Вы правы, это исключительно". Конечно, это чистая провокация, потому что я знаю, что неподкупный судья в голове у Матиса постоянно выносит бескомпромиссные и настолько строгие вердикты, что если бы они звучали в моей голове, я немедленно прекратил бы играть...

*Пьяные, уставшие. Пять часов утра. Музыка.*

СВАН. - Чем вы займетесь этим летом?

МАТИС. - Глайндборн. Экс. Байройт. Зальцбург.

РАФАЭЛЬ. - Турне с моим отцом.

СВАН. - Значит. я останусь один. *(Пауза.)* Поеду в Мон-Сен-Мишель.

МАТИС. - Не плачь, Калимеро. *(Торжественно протягивает ему небольшой футляр.)* Ключи от рая. С днем рождения.

*Сван открывает футляр и видит метроном Шопена. Сван ударяется в слезы и обнимает Матиса. Сван больше никогда не расстанется со своим метрономом. Пауза. Они ничего не делают. Просто пьют.*

За дверью находится уникальное произведение искусства, которого никто никогда не видел. Если открыть дверь, через несколько минут произведение исчезнет навсегда. Если не открывать дверь, произведение будет существовать вечно, но никто никогда его не увидит. Что вы сделаете?

СВАН. - Я открою. Быстро его сфотографирую. И закрою дверь.

РАФАЭЛЬ. - Я не открою. Я попробую найти художника. Чтобы он мне рассказал.

*Пауза. Матис театральным жестом обнимает Свана, потом Рафаэля.*

МАТИС *(лирично). -* Друзья, давайте мы, такие как теперь,

юные, как теперь,

светлые, робкие, знающие толк в беспокойстве,

уже разочарованные, еще изумленные,

потерявшие память, переполненные воспоминаниями,

с нашими маленькими обманами и большими предательствами,

с нашими блужданиями и нашим топтанием на месте,

сделаем с легким сердцем один дополнительный шаг,

дадим друг другу, чтобы не погибнуть от жажды,

дозу прощения и поддержки, придумаем

мысы, вообразим острова,

где сможем отдохнуть,

всегда, когда будет нужно, создадим альянс,

который свяжет нас навсегда тонкими нитями,

даже если мы не будем рядом,

каждый услышит шепот с другого края света, шепот

который пролетит над океанами и континентами,

чтобы донести до нашего слуха бесконечное эхо

утешения и нежности, только представьте,

братья мои, на секунду представьте,

я грезил об этом в тот день

когда смотрел на вас молчащих

когда видел, как молчание скрепляет

что-то такое, пакт

о строительстве острова, где я смогу получить свою дозу.

Не отпускайте меня.

Никогда меня не отпускайте.

23

ЕЕ СЫН

*Дневник Свана, третий год, 14 сентября:*

... бег наперегонки с самим собой... "нет, не бег, - говорит Ральф, - это побег вперед. Матис за фортепиано делает одно - убегает, и не только от мира, еще от себя самого и от всего, что связывает его с детством в целом и с матерью, в частности"... Да, как говорит Пессоа, "я встречаюсь с собой, только когда убегаю от себя"...

*По радио журналист говорит, что пианистка Сара Стенсен умерла прошлой ночью в своей резиденции в Лос Анджелесе. Все трое непозвижно замирают. Долгая пауза. Слышен голос Сары, дающей урок Свану-ребенку.*

МАТИС. - Быть ее сыном. И только потом ребенком, как все прочие. Слышать каждый день, что прежде всего ты ее сын. Слышать, выходя из школы, как родители друзей спрашивают, что у нее нового, и поздравляют тебя с ее появлением на ТВ. Учиться с этим жить. Даже в пять лет через некоторое время (то есть, пройдя стадию гордости) ты понимаешь, что это значит. Это значит принять. Принять, что ты не единственный в мире. Принять, что твоя мать, где бы вы с ней ни появлялись, будет центром притяжения. Прийти куда-нибудь и чувствовать, как взгляды скользят мимо меня, чтобы задержаться на ней. Принять, что я должен радоваться, когда она показывает мне свою фотографию на первой странице журнала. Принять, что твоя мать принадлежит всем.

Я принял. В противоположность всему остальному. Остальное - это ждать. Ждать, когда в четыре часа откроется дверь гостиной, и будет перерыв, который она себе позволяла во время своих бесконечных репетиций. Я приношу ей кофе, она меня обнимает, это длится секунду. Мы продолжаем молча смотреть друг на друга, до того момента, когда: "Дорогой, маме нужно работать." И я уходил и ждал вечера, чтобы снова увидеть ее за ужином. Я ждал. Ждал, когда она вернется с гастролей, в эти периоды вечности я каждый вечер плакал в объятиях отца. Чтобы меня утешить, он усаживал меня за фортепиано, и я принимал торжественный вид и становился как она: виртуозом, звездой, по которой все сходили с ума. Отец обучил меня нотной грамоте и основам: постановка рук, дыхание, снятие напряжения.

А в тот день, когда она вернулась из шанхайского турне, где была с Зервусом (величайшим виолончелистом своего поколения), я сыграл ей вторую часть *Сонаты № 13* Бетховена, и звезда вдруг открыла, что у нее есть сын. Она открыла, что рядом с ней находился шестилетний ребенок, который играл Бетховена без нот, и что у него был абсолютный слух. Она решила сделать паузу в своей карьере, чтобы посвятить себя семье и занятиям с сыном. Счастье. Счастье длилось три месяца. В Соединенных Штатах ей предложили контракт, из тех, от которых не отказываются. Мы втроем отправились в Штаты и поселились в пригороде Вашингтона. Я выучил английский и открыл Баха.

А потом, однажды вечером, моя мать, в посольстве Франции. Нет, я не -

*Пауза. Он колеблется. Продолжает:*

Возможно, мне никогда от этого не избавиться. Так каждый раз, я начинаю играть, секунда, она приходит. Картина. Как освободиться, как освободиться от этого? Картина, выжженная каленым железом, как расплавить ее в забвении, как мне это сделать?

Я начинаю играть, она длится всего лишь секунду, а затем рассеивается, картина, выжженная каленым железом, для которой не находится слов, когда они придут мне на язык, может, тогда она навсегда растворится в забвении, картина, как вспышка, как только я начинаю играть.

Мне шесть лет,

в Вашингтоне, в памяти каждая деталь,

свет, обстановка, ощущения,

заходящее солнце, большой парк и стыд,

жгучий

стыд, какой может испытывать только ребенок,

которого бросили.

Картина. Мне шесть лет, твое красное платье, белый стейнвей на зеленой траве, твое лицо среди других лиц, вип-гости в большом парке посольского дома, писатели, министры, композиторы, Теннесси Уильямс, Алексия Монтис, Бернстайн, все эти люди, которых я еще не знаю, (кроме Пауля Зервуса, лучшего виолончелиста своего поколения), все вокруг тебя, и он тоже, чуть ближе остальных, на вечере, устроенном послом Франции, в Вашингтоне в твою честь, на празднике, куда мой отец не был приглашен, и ты сияешь и просишь меня пойти поиграть с детьми, но я остаюсь, чтобы, как собачка, следовать за тобой, еще не зная (наблюдая их всех, собравшихся вокруг тебя, и Пауля Зервуса, он слишком близко к тебе), не зная, как называется чувство, которое я испытываю, гордостью или ревностью, убийственной ревностью, я не могу видеть, как эти чужие люди делают тебя сияющей, улыбчивой, счастливой, такой, какой ты никогда не была с моим отцом или со мной.

Мои пальцы на клавиатуре, она приходит, эта картина,

в памяти каждая деталь.

Нежный голос жены посла, когда она спрашивает тебя, гладя меня по голове (на глазах у всех, на глазах у Зервуса, который трогает твой затылок), "а как же наш маленький вундеркинд, мы его услышим?", и ты молчишь в ответ, только дежурная улыбка, означающая "почему нет", ты подзываешь меня небрежным жестом к белому стейнвею на зеленой траве, и я подхожу, краснея, а ты берешь Зервуса под руку, и я начинаю играть сонату Бетховена, в присутствии всех, пока он гладит твою щеку, а ты ему улыбаешься, почти меня не слушая, хотя я играю для тебя одной, в присутствии некоторых из величайших в мире музыкантов.

И в тот момент, когда ты поняла, что, слушая меня, все лица прояснились,

в тот момент, когда центр внимания переместился на твоего сына,

я увидел невозможное: как гаснет твоя улыбка, как необъяснимо исчезает твоя радость, и твои черные глаза, такие черные, что твой гнев стал для меня самой страшной в мире вещью,

мне шесть лет, и если слова придут ко мне, чтобы эта картина навсегда растворилась в забвении, то я ее больше не увижу.

Я никогда больше не увижу твоих черных глаз, мечущих в меня молнии, не увижу, как ты отворачиваешься от сцены, где я хотел блистать для тебя одной, не увижу, как ты делаешь поворот и уходишь,

я больше не увижу, как рука Пауля Зервуса спускается вдоль твоей обнаженной спины,

я больше не увижу, как ты бросаешь меня, чтобы уйти вглубь парка целоваться с твоим любовником, пока я играю Бетховена, чувствуя стыд и желание исчезнуть, и понимаю, что мой отец больше ничего для тебя не значит, и я не знаю, значу ли я что-то для тебя.

Довольно было гаснущей улыбки, руки другого мужчины, не моего отца, на твоем теле, чтобы все во мне перевернулось, чтобы всякое желание блистать для тебя пропало, довольно было секунды этого необъяснимого презрения в тот день, когда, сама не зная того, ты объявила мне войну, когда я испытал жгучий стыд, ощутив на себе жестокую злобу, немыслимую ревность матери к шестилетнему ребенку, за то, что, в противоположность ей, он играл Бетховена без нот и без усилий, и потому однажды мог стать для нее угрозой, опасностью, я, бывший всего лишь сыном Сары Стенсен, мне хватило одной секунды, чтобы заметить на твоем лице абсурдный внезапный страх, что однажды, став на десять лет старше, я окажусь для тебя угрозой, ты испугалась, что однажды свет звезды померкнет в свете ее сына, что однажды ты станешь всего лишь матерью Матиса Шильмана.

Я играл, пока не пришла ночь,

в большом парке, и никого вокруг.

Мне было шесть лет, я был один, я был твоим соперником.

И Бетховен был единственным, кто протянул мне руку.

Возможно, мне никогда от этого не избавиться.

*(Пауза.)*

Ты можешь всю жизнь пытаться от этого освободиться,

но в ту секунду, когда ты начинаешь играть,

она придет, и ты почувствуешь груз на плечах.

Она ничего не ждет, просто она здесь.

Ты вступил в соглашение со своим детством,

теперь выпутывайся.

*Время останавливается. Они смотрят друг на друга, или, напротив, избегают взглядов. Они включают музыку или остаются в тишине, или один из трех начинает петь, а двое других подхватывают.*

Кстати!

СВАН / РАФАЭЛЬ. - Что?

МАТИС. - Я вам не говорил?

СВАН / РАФАЭЛЬ. - Нет.

МАТИС. - Нас отобрали на конкурс в Москву.

24

НА АРЕНЕ

*Дневник Свана, 12 января:*

*...*"бросить свое тело в сражение, где не будет ни победителей, ни побежденных... без всякой идеи, без всякого смысла," - говорит Матис...

РАФАЭЛЬ. - Восемьдесять кандидатов, три тура, свободная программа, обязательная программа. Москва: дикий стресс.

СВАН. - Я в норме.

МАТИС. - Конкурсы. Танец произвола и субъективности.

РАФАЭЛЬ. - Лотерея. Они могут не заметить будущего Ивана Курьева, а наградят какого-нибудь яркого чувака, при этом художественно нестабильного.

МАТИС. - Или психологически. Большая часть кандидатов кроме своих школ и консерваторий знать ничего не знает. Ноль понимания реальной профессии. Ты получаешь первую премию и оказываешься связанным студиями звукозаписи, международными турами, один на сцене, ты обязан давать концерты по всему миру, без поддержки близких, это жестокое испытание. Это может тебя разрушить, я видел разрушенных людей. Посмотри на Жерара, бедолага получил первую премию.

РАФАЭЛЬ. - Жерар не хотел заниматься музыкой, он хотел заниматься карьерой.

СВАН. - Что с ним, вы что-нибудь слышали?

МАТИС. - Он умер. Его задрали волки. В джунглях. В джунглях, где правит закон спасайся-кто-может и каждый сам за себя. Где ты будешь тратить время и силы на спасение собственной шкуры. Устраивать себе место под солнцем и отстаивать его любой

ценой. Производить впечатление, будто ты знаешь, куда идешь. Украшать свою веру напускной уверенностью. Станешь хорошим солдатом и посвятишь свою жизнь выживанию на арене. И вот тут тебе придется придумать себе необходимость мериться силой с другим, придумать себе массу причин считать себя сильнее другого. Или легитимней.

СВАН. - В итоге тебя накрывает депрессия.

МАТИС. - Мы все на арене, на бесконечном прослушивании, выступаем перед жюри, которое спешит наградить того, кто первым растерзает другого для спасения собственной шкуры.

РАФАЭЛЬ. - *Спартак* Кубрика: двое друзей гладиаторов. Если они откажутся убивать друг друга, казнят обоих. Если согласятся, хотя бы один останется жив. И Спартак с тяжелой душой вонзает копье в сердце лучшего друга.

СВАН. - Я не гладиатор.

МАТИС. - Но ты не станешь наклоняться во время боя и поднимать раненого. Ты бросишь на него сострадательный взгляд и скажешь спасибо небу за то, что не оказался на его месте.

РАФАЭЛЬ. - Если нам троим придется вступить в смертельный бой, ты позволишь себя убить, чтобы не причинить нам зла?

СВАН. - Я предпочту скорее уступить свое место, чем раздавить кого-то, чтобы занять чужое. Ты можешь делать свою работу и не быть одержимым идеей беспрерывно утверждать свою власть над другими. И почему меня должны растерзать, если я никому не желаю зла?

МАТИС. - "Надеяться, что жизнь будет добра к тебе, потому что ты хороший человек, это как надеяться, что тигр не станет на тебя нападать, потому что ты вегетарианец."

СВАН. - Ницше?

МАТИС. - Брюс Ли.

РАФАЭЛЬ. - Все равно победят китайцы. Двадцать миллионов виртуозов. Азиатская волна: она нас смоет. Китайцы самые сильные, все это знают.

СВАН. - А что, если я ничего не получу, а ты получишь, и ты тоже? Или если ты получишь, и я тоже, а ты нет? Или если ты ничего не получишь, и я нет, а ты да? Или наоборот?

25

АРХИТЕКТОР

*Дневник Свана, 3 марта:*

... страх всегда рождается из какой-нибудь дурацкой детали, обидное слово, твое отражение в зеркале, неожиданная усталость в пальцах, взгляд препода, друга, который, однажды, на секунду, кажется, хочет сказать "я тебя любил, ты меня предал"...

СВАН. - Я не говорю себе "нужно быть сильнее других", я говорю себе "я горжусь своей работой, я пришел представить свою работу. И передать свою эмоцию". Самое важное для жюри - эмоция.

МАТИС. - Эмоция? Думаешь, жюри купится на эмоцию?

СВАН. - Ну да. А на что еще?

МАТИС / РАФАЭЛЬ. - Сван. Это Москва.

СВАН. - В чем проблема?

МАТИС. - Проблемы нет. Если ты понимаешь...

СВАН. - Что понимаю?

*Долгая пауза.*

МАТИС. - Бетховенская соната, вчера вечером (я за тобой шпионил, пока ты работал), ты трудился как проклятый. Ты звал ее, свою малышку сонату, ты ее умолял, а она сразила тебя холодом: "Я *Соната № 2 ля-мажор*, я не хочу, чтобы мной занимался герой-любовник, который пытается меня соблазнить своими рубато и прочими украшательствами, я достойна большего". Твоя соната не хочет, чтобы ее чуть касались пальцами, она хочет, чтобы ты вошел в нее. Физически. Она не нуждается в твоем уважении, она нуждается в тебе. *(Пауза.)* Слышишь тихий голос, говорящий тебе: "Я жду, а тебя все нет"? Тебя нет, старина. Ты скользишь по поверхности. Это чудесно, в этом твой шарм, но ты скользишь по поверхности. С тех пор как я тебя знаю, ты скользишь по поверхности. С публикой, с нотами, ты скользишь по поверхности. Ноты для тебя священный идол. Ты воздвигаешь статуи тем, кто истекал кровью, чтобы их написать. Они хотят, чтобы их обняли, чтобы почувствовали их слабости, они хотят быть людьми. Ты скользишь по водной глади. Плаваешь в пределах разумного, ты грезишь об открытом море, но не смеешь отвязать канат.

СВАН. - Ты сейчас меня ругаешь?

МАТИС. - Да, ругаю, потому что люблю. Потому что ты стоишь больше того, что вбил себе в голову. Потому что еще не поздно найти в себе смелость. Смелость зайти слишком далеко. Побывать, просто чтобы увидеть, за пределами известных земель. Смелость вырвать все самое необходимое и самое отвратительное в себе. Как Бетховен. Смелость забыть о себе. *(Пауза.)* Почему ты вечно боишься сам себя? Боишься услышать свое одиночество? Ты боишься, потому что хочешь, чтобы тебя любили. Ты здесь не для того, чтобы тебя любили. Ты играешь прежде всего для того, чтобы тебя слушали. Почему ты хочешь все всегда контролировать? Ты страхуешь тылы, ты паникуешь.

СВАН. - Я не паникую.

МАТИС. - Нет. Ты паникуешь. Бетховен, *subito piano* после *тройного forte,* и ты паникуешь. Бетховен пишет *subito piano* после *тройного forte,* потому что хочет, чтобы было падение, Ниагарский водопад, пропасть, прыжок с высоты, внезапная смерть. *Subito piano* после *тройного forte* означает, что последняя нота перед *subito piano* должна быть самой сильной. Твое *forte* - ни разу не *forte.* Твое *forte -* это плот на Ниагаре, который слышит рев впереди и пытается отгрести назад. Твое *forte* говорит: "О, боже, сейчас будет *subito piano,* нужно притормозить." И ровно перед падением оно немного притормаживает, спускается на три ступеньки, и делает маленький прыжок. Маленький прыжок Калимеро вместо большого прыжка в пустоту. Партитура - это поле битвы, это не книжка в картинках. Композитор - архитектор, а не декоратор. Бетховен: ты работаешь картинками, значит, романтизируешь. Шопен: ты работаешь картинками.

СВАН. - Нет. У Шопена не так.

МАТИС. - Нет, так. Ты работаешь картинками, создаешь настроение: чашка чая, осень, опавшие листья, письмо. Выхваченное письмо. Воздействие, как удар. Удар. Ожог. Грязь. Отвращение. Стыд за то, что ты человек. Настояший Шопен такой (если любить Шопена).

В шестом классе у меня была учительница музыки, Розелин Мансар. Розелин Мансар - это было: "Я поставлю диск, вы нарисуете то, что придет вам в голову. Внимание, название: *Весна священная.* Не срисовывайте друг у друга, так мы выведем нечто среднее." Стравинский, *Весна...*  пипец. Жду, когда что-нибудь придет в голову. "Ничего не приходит, мадам." "Потому что вы не слушаете, вспомните название: *Весна священная."* Что приходит мне в голову, мадам, когда я это слышу? Эта штука тебя накуривает, это галлюциноген. Я рисую ей Стравинского, лежащего с косячком. Она рвет рисунок. У всех других нечто среднее. Почему? Да потому, что, когда тебе надо показать *Весну священную,* ты рисуешь что? Ты рисуешь весну: почки на деревьях, снующих над цветами пчел, резвящихся оленят, веселых зайчиков. Пока оркестр из кожи вон лезет, а ударные взрывают мозг. Мне эта музыка внушала желание бегать по улицам в чем мать родила и кричать "но пасаран". Розелин Мансар: плевать на композитора, главное, НАЗВАНИЕ. *Смерть и девушка* Шуберта: все рисуют девочек с цветами на кладбище. Я ей рисую сцену из *Изгоняющего дьявола,* на, получи. Оп-ля, изгнан с урока (она меня выгнала). Через неделю *Форель* Шуберта: "Послушайте, как скрипка показывает нам беззаботность рыбы." Знаешь куда засунь свою беззаботную форель, мадам? *Море* Дебюсси, я рисую два обнаженных сплетенных тела. "Что это за ужас?" Это Дебюсси, мадам, трахает свою подружку на пляже. *Море* Дебюсси, мадам, это не прогулка на водном велосипеде, это секс, крещендо. ОРГАЗМ. ТЫ НИЧЕГО НЕ ПОНИМАЕШЬ, МАДАМ, ЗАВЯЗЫВАЙ СО СВОИМИ КАРТИНКАМИ. В *ВЕСНЕ СВЯЩЕННОЙ* НЕТ КАРТИНОК. НЕЧТО УРЧИТ, КОНЧАЕТ, ИСТЕКАЕТ КРОВЬЮ. ПОЭТОМУ ОНО ТАК ПРЕКРАСНО. НУЖНО ГНАТЬ ТАКИХ УЧИТЕЛЕЙ КАК ТЫ, МАДАМ. УБИЙЦ, КОТОРЫЕ УБИВАЮТ ЖЕЛАНИЕ. СТРАВИНСКИЙ, МАДАМ, Я НИ О ЧЕМ ТАКОМ НЕ ДУМАЮ НО НЕ СПЛЮ ВОСЕМЬ ДНЕЙ И ВСЕ НОЧИ НАПРОЛЕТ СЛУШАЮ *ВЕСНУ* И Я НЕ ВПИСЫВАЮСЬ В СРЕДНИЕ ПОКАЗАТЕЛИ НО КАЖДЫЙ ТАКТ *ВЕСНЫ* ОТПЕЧАТАЛСЯ В МОЕМ МОЗГУ. Я обязан тебе, Розелин Мансар, с твоей одержимостью названиями и дебильными рисунками, со всеми убийствами, которые ты совершила, обязан хотя бы тем, что однажды на твоем уроке я познакомился с совершенно обдолбанным чуваком и с его взрывающими мозг ударными, с чуваком, который сказал мне: "Ты больше никогда не будешь один."

Никаких картинок, вот оно, чудо.

Оно: не терпит никаких определений.

Оно: указывает на главное в тебе

не называя его.

Как лицо, которое ускользает от определений,

но позволяет себя узнать.

*Рафаэль представляет им свое сочинение.*

РАФАЭЛЬ. - Первый набросок. Итак, электронные скрипка-фортепиано. Ладно. Нужно еще поработать.

СВАН. - Нет, очень хорошо.

РАФАЭЛЬ. - Гейнзберг меня похвалил. Он мне улыбнулся.

МАТИС. - Ничего удивительного. Он снова в форме, он закончил свой концерт.

СВАН. - А ты откуда знаешь?

МАТИС. - Он сам сказал. *(Пауза.)* Ты взял музыкальную фразу у Челдерса?

РАФАЭЛЬ. - Ты заметил?

МАТИС. - Ты утверждаешь, что это личное, но берешь фразы у Челдерса?

СВАН. - Это дань уважения.

МАТИС. - Я сейчас не готов с тобой об этом разговаривать.

РАФАЭЛЬ. - Вечером поговорим?

МАТИС. - Вечером я занят.

СВАН. - Что ты делаешь каждую субботу вечером?

РАФАЭЛЬ. - Ок, не говори ничего. Знаете что, друзья, больше я вас никогда ни о чем не попрошу. *(Обмякает.)* Это ужасно. Я не знаю, как это вынести.

СВАН. - Но это уже хорошо. Ты проделал огромную работу.

МАТИС. - Что с ним?

РАФАЭЛЬ. - Я не понимаю. Мы были влюблены до безумия. Она хотела съездить со мной в Италию познакомить с родителями.

СВАН. - Мы ничего не поняли. Говори внятно.

РАФАЭЛЬ. - Она хотела съездить со мной в Италию познакомить с родителями.

СВАН. - Клаудия? Ты говоришь о Клаудии? *(Рафаэль плачет громче.)* Она тебя бросила? Я так и знал. Что-то в ней было не так. Конечно, для тебя это ужас. Что будешь делать? Ты наверняка опустошен. Я чувствовал бы себя мертвым. Ты должен поставить точку.

РАФАЭЛЬ. - У нее парень из школы. Она не сказала, кто именно.

26

ВРЕМЯ, ЧТО (НАМ) ОСТАЛОСЬ

*Дневник Свана, 18 апреля:*

... это история человека, у которого было три лица... одно на другом. Первое лицо всегда смотрело перед собой, второе было повернуто к небу... у третьего были закрыты глаза...

*Матис, Рафаэль и Сван сидят. Они слушают Гейнзберга, голос которого через некоторое время начинает двоиться. Отрывки из всех его лекций перемешиваются в ритме меняющегося света. Дни, недели проходят в ускоренном режиме. Слышна песня* Piano noir, *которую поет Барбара.*

27

ГОЛЬДБЕРГ-ВАРИАЦИИ

*Дневник Свана, 3 июня:*

*...*"он уже не сможет долго сопротивляться зову глубин, - говорит Ральф, - Матис не сможет сопротивляться искушению ныряльщика, который побил все мировые рекорды и по-прежнему хочет нырнуть еще глубже, даже ценой собственной жизни"...

РАФАЭЛЬ. - А теперь я открою вам секрет Матиса,

вот что он делает в субботу вечером, тайно,

уже два года, вот что мы узнали,

вот что он скрывал. В субботу вечером Матис

закрывается один в запретной комнате,

в зале Горовица, где царит фортепиано Гейнзберга,

уже два года, каждую субботу вечером,

Матис тайно работает,

всю ночь,

за стейнвеем CD 318 Чарльза Гейнзберга,

"прекраснейшим фортепиано в мире".

*Матис на пустой сцене. Он "весь" в фортепиано. Начинает играть* Гольдберг-вариации *Баха.*

Держа все в тайне, уже два года,

как отец, который готовит сына к миссии,

которую только тот в силах осуществить, Гейнзберг

разрешает Матису приходить в зал Горовица

на любовное свидание

с музыкой.

В последние дни в школе, в последние дни жизни

старый мэтр смотрел на Матиса так,

как смотрят на ангела,

с облегчением, думалось мне, оттого что, прежде чем уснуть навсегда, он нашел наследника.

28

СТРАЖ

*Дневник Свана, 15 июня:*

*...* я пишу поэму, которая начинается так: "ветер, дувший от Матиса на наши жизни, вырывал все на своем пути. С корнем"... К черту поэму...

МАТИС. - "Отрицать мир. Вырвать музыку из отрицаемого мира.

Артист не подражает миру, он с ним соперничает."

Чарльз Гейнзберг.

Мы стали тебе детьми. Благодарными

и вздрагивающими при мысли однажды остаться сиротами.

И когда этот день настал, я подумал:

"Не жалей об утрате,

радуйся тому, что ты его знал."

Я не проронил ни слезинки, неся твой гроб.

Ни слезинки.

Из-за боли в правом плече

и злости оттого, что, проходя через галерею церкви,

я слышал *Адажио* Альбинони, истекающее мёдом,

написанное, чтобы выжать слезу из кого угодно.

Я не хотел Альбинони, я хотел Лигети, но кюре сказал о Лигети: "Это не подобает обстоятельствам, уважайте скорбь семьи." "Семья - это мы, его экономка и его ученики, что уважать? С твоей музыкой, подобающей обстоятельствам, и твоим отрывком из Евангелия от Матфея, который ты хочешь заставить меня прочитать? Я прочитаю твое евангелие, если будет звучать мой Лигети." Он повторил: "Не в этих обстоятельствах", он дал читать Матфея ребенку из хора, он заставил всех слушать Альбинони, позерство, пафос, все, что могло вынудить тебя выскочить из концертного зала с криком "Это есть дерьмо." И когда я представил, как ты внезапно просыпаешься и выбегаешь из церкви, крича "Это есть дерьмо", то улыбнулся, несмотря на боль в правом плече.

РАФАЭЛЬ. - И на усталость, потому что мы катались всю ночь с приятелями, с частью учеников, всю ночь байки, анекдоты, которые вспоминал каждый из нас, и ты был в них главным действующим лицом, ночью мы укатили в деревню и пришвартовались в единственном открытом в шесть утра бистро, и тут вдруг, как будто дело шло к концу света, один ученик из класса виолончели произнес: "это лучшее в нашей жизни", прежде чем расплакаться, облокотившись на стол из ламината перед своей чашкой кофе, расплакался он, а вслед за ним все остальные, молча, в маленьком бистро, в шесть утра, на глахах у хозяина, который бормотал: "Чудный человек ваш профессор, каждое утро выпивал рюмку кальвадоса за стойкой."

МАТИС. - Боль, сверлившая мой затылок, оттого что я нес массивный дуб, не помешала мне улыбнуться, когда мы поставили твой гроб перед алтарем и сели рядом с ребенком из хора, который терзал Евангелие от Матфея под *Адажио* Альбинони, Рафаэль прошептал: "это есть дерьмо", и мы закрыли лица руками и рассмеялись, а твоя старая экономка подумала, что мы рыдаем.

А потом, с приходом ночи, мы вернулись к тебе, с ней, с экономкой, со всеми учениками и с вискарем, и с тоннами цветов, собранных по дороге, мы вернулись на это место, которое вовсе не походило на кладбище, скорее, это был луг с ромашками и разнотравьем, на склоне холма, место, "дикое, как ты", подумал я, а тут еще красное небо,

мы уселись вокруг камня, серо-черного мрамора,

там, где ты теперь.

Всю ночь мы пели, пили, молчали.

На восходе солнца

я оставил мрамору поцелуй.

Твоя экономка достала из сумки конверт:

"Он просил передать вам это."

Я открыл конверт и прочитал:

"Чарльз Гейнзберг.

*Концерт для фортепиано с оркестром"* и

на первой странице партитуры, написанное от руки,

"Я страж.

Я, как дурак, стою столбом на страже, не шевелясь, держа равновесие.

Граница, где я замер в ожидании,

отделяет мир

от той страны, которой мне никогда не завоевать.

Теперь твоя очередь, подпись : гепард."

СВАН. - В Москву. В Москву. В Москву.

29

МОСКВА

*Дневник Свана, 22 июня:*

... до сих пор не найдено уравнение, которое бы описывало движение в пространстве трех тел, между которыми действует гравитационное притяжение. Трех тел, чьи траектории подчинены исключительно их гравитационному взаимодействию. Для двух взаимодействующих тел, например земли и солнца, решение нашлось (отчасти благодаря Ньютону), но все усложняется, если добавить луну. Известно только, что одно из трех тел в конце концов будет отброшено. В небесной механике это называется "проблемой трех тел". Физики уже в течение трех веков бьются над данным вопросом...

*Конкурс Чайковского.*

*Международный фортепианный конкурс.*

*Во время конкурса председатель жюри Елена Такилева говорит с кандидатами по-русски и по-английски. Она обращается к ним с вопросами, подбадривает, ругает. После каждого этапа она оглашает список отобранных кандидатов. Конкурс проходит в три тура.*

*Первый тур. Свободная программа.*

*Кандидаты один за другим выходят на сцену, чтобы сыграть выбранные ими произведения. Всякий раз жюри довольно скоро их прерывает. Все происходит так же быстро и жестоко, как на некоторых отборочных турах в танцах. Каждому кандидату присваивается номер, который демонстрируется, как и фамилия кандидата, во время его выступления. В конце этапа после обсуждения Елена Такилева благодарит всех и оглашает список из двадцати шести отобранных кандидатов:*

ГОЛОС ЕЛЕНЫ ТАКИЛЕВОЙ.

3: Мартен

5: Андрие

6: Дельфанко

7: Чанг

9: Баккар

11: Шейслер

13: Нинамура

17: Бозанко

19: Каспромонте

23: Де Монтраше

28: Эстован

31: Мартель

35: Хаксман

38: Ласлобор

41: Жансон

44: Лавернь

47: Ликайн

48: Сепариччи

52: Мак-Сирни

68: Меженко

77: Шильман

79: Меракер

80: Шао

81: Суряков

*And* 82: Танигучи

*(Пауза. Рафаэль собирается уходить. Голос продолжает:)*

*Oh sorry and* 12: Депарне

*Второй тур. Обязательная программа:*

*Франц Шуберт.* Прелюдия № 3, опус 94.

МАТИС. - Не выдавайте им все сразу, ок?

СВАН. - У китайцев офигенный уровень.

МАТИС. - Нужно сохранить интригу. Чтобы им захотелось нас оставить и лучше узнать. Не выдавайте все сразу.

СВАН. - Я не собираюсь сразу все выдавать.

МАТИС. - Не играй слишком громко. Когда ты паникуешь, ты играешь слишком громко.

СВАН. - Я не паникую.

РАФАЭЛЬ. - Не паникуй, это заметно.

СВАН. - Я НЕ ПАНИКУЮ.

*Кандидаты, один за другим, играют фрагмент* Прелюдии *Шуберта. В конце своего выступления Матис делает двусмысленный жест, отдаленно напоминающий оскорбительный жест с поднятым предплечьем. Слышен возмущенный комментарий одного из членов жюри. Елена Такилева произносит несколько слов, затем оглашает список из двенадцати отобранных кандидатов.*

ГОЛОС ЕЛЕНЫ ТАКИЛЕВОЙ.

Г-н Халед Баккар

Г-н Амбара Бозанко

Г-н Юбер-Феликс Де Монтраше

Г-н Рафаэль Депарне

Г-жа Анн-Лив Хаксманн

Г-жа Марианна Лавернь

Г-н Джон Мак-Сирни

Г-н Микито Нинамура

Г-н Матис Шильман

Г-жа Анжелика Сепариччи

*(Пауза, Сван теряет силы. Голос продолжает:)*

*Oh sorry,* г-н Сван Эстован.

*Третий тур. Обязательная программа.*

*Дьёрдь Лигети.* Этюд № 4 Фанфары.

СВАН. - Они исключили китайцев. С их уровнем. Не понимаю. Чего они ищут?

РАФАЭЛЬ. - Они не знают, чего ищут.

МАТИС. - Они хотели видеть, как ты играешь, теперь хотят видеть, кто ты.

РАФАЭЛЬ. - Измотать нас, вот чего они хотят. Чтобы тело ослабло и осталось только бешеное желание победить.

*Во время последнего испытания, самого сложного, Сван, измотанный, внезапно прекращает играть и уходит со сцены.*

30

САРЕ

*Дневник Свана, 28 июня:*

*...* и видел во сне троих приговоренных к смерти, в их камере, в ночь накануне казни... один все еще надеялся на чудо (вроде президентского помилования), другой молился... третий старательно писал последнее письмо...

*Ночь. Во время совещания жюри. Несколько кандидатов, среди которых Матис, Сван и Рафаэль, ждут в пивной напротив. Матис, изрядно пьяный, один за своим столом.*

МАТИС. - Полночь. Кафе "Пушкин". Я пишу тебе.

Оттуда, где я сейчас.

Ниоткуда. Держа равновесие на границе,

отделяющей то, что я есть, от того, что я собой изображаю.

На краю забвения.

Я забываю. Названия городов, имена людей. Вчера, встав утром, я забыл, кто я. "Проблема мозгового кровообращения, если резко встать, сначала не понимаешь, кто ты, потом все возвращается на свои места." Все возвращается. Когда видишь окружающие предметы: кровать, ноты, фотографию, где ты меня обнимаешь, и с которой я не расстаюсь. Несмотря ни на что.

Я сплю все меньше, я как могу продвигаюсь, замученный постоянной бессонницей, туда, где слова отсутствуют, и где торжествует она, та, о которой ты говорила, отправляясь в турне, "она заняла все пространство, но в моем сердце всегда останется уголок для тебя", пока этот уголок не станет совсем ничтожным.

Полночь, я думаю о тебе, прежде чем забыть твое лицо, прежде чем она заберет меня окончательно, та, которая уже заняла все пространство, та, которая навсегда превратила меня в изгнанника. В человека без родины.

Вот что я слышу, слышу всегда, когда ничего не слышу: несколько тактов, которые знают меня лучше меня самого, с того самого дня, в Опере, когда ты в первый раз меня туда привела, мы никогда не были так близки, как в то мгновение, и это было в последний раз. Тристан, Вагнер, соло английского рожка в начале последнего акта, "дорогой, однажды твоя музыка займет все пространство", и тут ты меня поцеловала, и я в первый раз почувствовал любовь матери к сыну, и эта музыка всегда останется музыкой того мгновения, когда я в последний раз почувствовал любовь матери к сыну: мелодия английского рожка, вступление струнных как бальзам на раны агонизирующего героя, смертельно раненного Тристана, глядящего на пустой океан в тщетной надежде увидеть корабль возлюбленной.

Тристан. Начало последнего акта.

Вот я где, когда я один.

Кровь из меня вытекает, море пусто,

я слышу, как ты говоришь: "Дело не в надежде на что-то прекрасное,

дело в знании того, что оно навсегда с нами." Всю жизнь

перед твоим сыном пустой океан, и когда я оттолкнусь от берега,

она, та, что уже заняла все пространство,

раскроет мне свои объятия, чтобы забрать,

как добычу, пусть она заберет меня,

и смоет с меня смрад и грязь,

видимую и невидимую,

и я пойду туда, куда должен идти, один и безоружный,

ничего не взяв с собой, убегая от света,

чтобы обняться с тенями. Там

я придумаю землю

забвения и решимости,

и время, в котором не останется пространства

между ее плотью и моей.

31

НЕОЖИДАННЫЙ УДАР

*Дневник Свана, 29 июня:*

... мы подходили к двери, за которой нас ожидало жюри, я дрожал так, будто поднимался на гильотину, Матис широко шагал впереди всех. Ральф дурачился, чтобы меня успокоить. Вдруг он меня обнял. "Что бы ни случилось, - сказал он, - нам удалось хотя бы это." Матис пробормотал не обернувшись: "Превратить то, что нас объединяет, в произведение искусства."...

*Двенадцать кандидатов предстают перед жюри. Елена Такилева обращается к ним с несколькими подобающими случаю словами, прежде чем зачитать список лауреатов.*

ГОЛОС ЕЛЕНЫ ТАКИЛЕВОЙ

Третью премию разделили:

Г-н Халед Баккар,

Г-н Амбара Бозанко,

Г-жа Анн-Лив Хаксман.

Вторую премию разделили:

Г-н Микито Нинамура

Г-жа Ангелика Сепариччи.

Первую премию по единограсному решению жюри получает:

Г-н Сван Эстован.

*(Пауза. Рафаэль и Сван стоят неподвижно. Матис собирается уходить. Голос продолжает:)*

Oh sorry. Минуту. *(Пауза.)* Поощрительная премия:

Г-н Матис Шильман.

*Пауза. Сван медленно подходит к жюри.*

СВАН. - Благодарю вас. За осуществление большой мечты. Я хотел бы посвятить эту премию... Я очень волнуюсь... Саре Стенсен, которая...

РАФАЭЛЬ. - Можно мне слово? Матис Шильман? Поощрительная премия?

У вас уши дерьмом забиты? Через год, когда мир будет у Матиса в кармане, поздно будет жалеть, что ваши уши забиты дерьмом.

Я говорю это не тебе, мой Сван. Ты этого заслуживаешь. Это взлет, для тебя это взлет. А мне: ничего. Ничего. Даже какого-нибудь завалящего утешительного приза. Ок, я все понял, я ухожу. Браво, салют, всем спасибо. Пойду заливать горе водкой. Печально, но не трагедия. Не трагедия. Потому что, в противоположность тебе, в противоположность Матису, я всегда знал, что в чем-нибудь другом я буду не хуже. Я не против найти себе в жизни другое занятие. С исполнительством покончено, баста. Я чувствую облегчение, блин. Облегчение. Оттого что смог, наконец, произнести в своей голове это слово. Отказаться. Чего я не мог сделать с того самого дня, когда понял, кто такой Матис, и кем он станет. Когда я еще руками и ногами держался за абсурдную мысль, что стану чем-то большим, чем был всегда, "всего лишь отличным исполнителем", как говорил Гейнзберг, упирая на ОТ, ОТ-личным исполнителем, со всем презрением, что он вкладывал в слово "отличный", которого никогда не использовал, говоря о тебе. Или о Матисе. ОТКАЗАТЬСЯ. Для меня это слово никогда не было болезненным. И сегодня пришло освобождение. Сегодня я лиричен, мне не повредит. Сегодня что-то закончилось, теперь я могу заняться другими вещами. Я открою свою школу, братишка, организую собственную школу. И это будет мое место. Не в центре, а лицом к лицу. Лицом к лицу не с моими судьями, а с теми, кому я действительно буду нужен.

СВАН. - Я на сцене. Рафаэль надирается в пивной напротив. Матис сидит в зале. Он остался на вручение, чтобы запечатлеть в своем сердце картину, где его "младший брат" получает из рук Елены Такилевой первую премию международного конкурса в Москве. Я на сцене, внезапно мне снова десять лет. День, когда я встретил тебя у Сары, и я думаю: "Сара научила меня игре на фортепиано, но всему остальному, Матис, научил меня ты. И внезапно приходят слова: "наша история". Матиса, Рафаэля. Нас троих. Надеюсь, что так. А вдруг этот день. А вдруг Москва. А вдруг вот это летучее мгновение. Вдруг оно уже обернулось финалом чего-то?

РАФАЭЛЬ. - Правда в том, что Такилева хотела дать первую премию Матису. Такилева была поражена Матисом, но ей не удалось его отстоять. Потому что почти все жюри было против. Потому что для жюри наградить Матиса значило наградить не только его неоспоримую виртуозность, но и высокомерие эксцентричного провокатора, который своим исполнением подчеркивал презрение к соревнованиям и наградам. Правда в том, что для Матиса конкурс был образцом лицемерия. Матис настолько же восхитил жюри, насколько вывел его из себя. Но Такилева поняла, кем был Матис, и кем он станет. И отплатила роскошным унижением всем тем, кто голосовал против него. В день вручения премий Такилева пригласила Матиса вернуться в Россию через два месяца сыграть в Санкт-Петербурге 7-го тире 9-го сентября.

Такилева: класс.

32

САНКТ-ПЕТЕРБУРГ

*Дневник Свана, 7 сентября:*

*...* как тысячелетняя фреска, спящая под землей...

*Санкт-Петербург, Зал Бородина, 7,8,9 сентября.*

Иоганн Себастьян Бах

*Гольдберг-вариации*

*1-ый фортепианный концерт до минор BWV 1052*

Сергей Рахманинов

*2-й фортепианный концерт си минор, опус 18*

Фортепиано: Матис Шильман

Дирижер: Николай Ерников

Оркестр консерватории

СВАН. - Пятница, 7 сентября, Санкт-Петербург. Рафаэль со Сваном сидят в зале на пятьсот мест возле Мариинского театра, в двух шагах от консерватории. Факты таковы: концерт назначен на двадцать часов. В девятнадцать пятьдесят пять в зале почти никого. Концерт начинается в двадцать ноль семь в присутствии всего ста двадцати зрителей. Такилева в отчаянии. Матис выходит на сцену с дирижером Николаем Ерниковым и оркестром консерватории. Первая часть: *Гольдберг-вариации* и *Концерт ре минор* Иоганна Себастьяна Баха. Двадцать один десять, конец первой части, зал затаил дыхание.

РАФАЭЛЬ. - И вдруг публика разом встает. Это не аплодисменты. Не отдельные выкрики. Это овация. И вот что происходит в антракте: публика кидается в кассу скупать все оставшиеся свободные места на вторую часть и два следующих дня. Те, кто смог купить билет на вторую часть, хватают свои телефоны. За десять минут все билеты проданы. Те, кто не смог купить билет, записываются в листы ожидания, которые тут же на коленке составляют администраторы под неодобрительные замечания. Сотни людей. Журналисты, студенты консерватории, владельцы абонементов в Мариинский. Те, кому не досталось билета, толпятся у двери. Елена просит тишины, она уверяет, что "все попадут в зал". Час тотального хаоса. Люди сидят на полу. На ступеньках. Стоят, слипшись в единую массу. Толкаются, переругиваются. Сотрудники, отвечающие за безопасность, в панике. Семьсот человек в зале на пятьсот мест. Вторая часть, оркестранты рассаживаются, Матис выходит на сцену с Ерниковым. Матис садится за фортепиано. Правая рука поднята над головой, он начинает. Рахманинов, *Второй концерт.*

СВАН. - Санкт-Петербург покорен, как и Гейнзберг, когда понял, кем был Матис и кем он станет. И я подумал: это не Гейнзберг сделал Матиса гением. Это Матис сделал Гейнзберга единственным возможным учителем своего гения. Уже в школе Матис был лучше Гейнзберга. И благодаря тому простому факту, что он превзошел Гейнзберга, сделалось ясно, что он станет одним из величайших виртуозов века.

РАФАЭЛЬ, - Конец концерта. Овация. Цунами. Всеобщая истерия, финальный штрафной удар на Чемпионате мира, вроде того. Оглушительный стук ног по полу. Зал встает. Матис с закрытыми глазами, опущенной головой и сильным желанием исчезнуть, как всегда, аплодисменты для него - пытка. Тот, кто сейчас покоряет Санкт-Петербург, умирает от тоски, встретившись с самой жуткой для него вещью - успехом.

Я стою, раздавленный беснующейся толпой. Я оплакиваю конец нашей истории. Истории, в которой этот концерт стал финальной точкой, говорю я себе. Концерт, который убивает. Как в детской сказке. Потому что мы давно понимали, что в тот миг, когда мир узнает Матиса, " в день, когда я продам душу дьяволу", как говорил Матис, наш лучший друг будет для нас безвозвратно потерян. В миг, когда мир открыл Матиса, мы его потеряли, говорю я себе. Матис исчез. Как тысячелетняя фреска, погребенная под землей, и извлеченная исследователем на поверхность, исчезает от слишком грубого поцелуя внешнего мира.

СВАН. - Сван в слезах, в его голове звучит: "прощай". Он выходит из театра как лунатик и бредет неизвестно куда. Он уходит по Петербургу в ночь, улицы пусты. Он сдается. Сван будет давать концерты по всему миру. Он будет держать друзей в курсе новостей, но все реже и реже. А потом и вовсе перестанет. Сван исчезнет, будто погрузится в сон. Он будет спать очень долго, как в сказке. Чтобы проснуться, он будет ждать поцелуя Шопена. Если бы Сван не встретил Матиса. Если бы я не встретил Матиса. Страну, перед которой стоит Матис на страже. Эту бескрайнюю фантастическую территорию. Я никогда не смог бы ее представить. Матис за фортепиано. Матис за фортепиано. Музыка - это эротический диалог между нотами и тишиной. Я больше никогда тебя не увижу, я всегда буду тебя слышать.

РАФАЭЛЬ. - Если бы Рафаэль не встретил Матиса, он стал бы одним из лучших пианистов своего поколения. Рафаэль, также как и Сван, был безвозвратно уничтожен. Наша история - это история преступления. Преступления, не имеющего мотива. Потому что это это был он, потому что это были мы. Это не трагедия, это история преступления. Непредумышленного и без кровопролития, но все же преступления. Двойного преступления. С согласия жертв. Орудие преступления - яд, который годами постепенно проникал в кровь жертв. Этот яд был всего лишь идеей, но идея оказалась смертельной. Я преувеличиваю. Тем лучше, если я преувеличиваю. Сделать из нашей истории роман. Для меня это единственный способ ее понять.

*Все это время мы видели, как Матис в своей петербургской гримерной переодевается и готовится выйти на сцену. На последних репликах он уже за фортепиано, и начинает играть концерт Рахманинова. Через некоторое время появляется видеопроекция: сцены с фресками из фильма Феллини* Рим. *Звук фильма смешивается с музыкой Рахманинова, которая наслаивается на него как в наплыве, и с обрывками голосов Рафаэля, Свана, Гейнзберга и Сары.*

*Дневник Свана:*

Сара Стенсен наблюдает

за руками маленького Свана сидящего у нее на коленях

белый Стейнвей

размером с лимузин

на огромном пляже из светлого песка

на берегу моря спит человек

вдали глухо грохочет гром

мне десять лет я терзаю этюд Шопена

Сара начинает кричать

опуская крышку рояля на мои пальцы

"ты всегда будешь играть

как бездушная машина"

я узнаю человека спящего на песке

это Матис

это не гром

это рокот приближающейся толпы в дюнах

Сара говорит мне "я так в тебя верила"

превращается в птицу и улетает

в облака

Матис просыпается и направляется к морю

толпа добирается до пляжа выкрикивая

непонятные лозунги

двое мужчин несут Рафаэля

с голым торсом в боевой раскраске

Матис заходит в воду и идет к горизонту

толпа приближается ко мне Рафаэль хватает меня с воплем

"это революция пусть все сгинет"

в то мгновение когда я оборачиваюсь к Матису

и беззвучно зову его

пока он погружается в море

Рафаэль выливает на фортепиано громадную канистру бензина

фортепиано сгорает в огне

Матис исчез я просыпаюсь...

33

НЕПОДРАЖАЕМЫЙ ГОЛОС

*В пространстве и свете первой сцены. Рафаэль приносит кофе Матису.*

МАТИС. - Так вот... Рафаэль хотел, чтобы... ваш директор просил меня сказать вам несколько слов... в общем, не знаю... я об этом не думал... сложно найти слова, которые я хотел бы услышать в вашем возрасте... но вот... короткий текст, который... текст одного друга... слова, которые я услышал, когда мне было столько же лет, сколько вам теперь... не знаю, поможет ли это... у нас есть еще пять минут?... ладно, я прочитаю: "... Это действует так успокаивающе - притворяться в мире притворства. Не будьте частью всеобщего притворства, если это возможно. Избегайте его, если это еще возможно. Будьте, если это возможно, тем, кто в своем собственном темпе, опираясь на собственные силы, идет по неизведанному пути, будьте неподражаемым голосом, неповторимым телом во времена ложной мудрости и продажного сходства. Что до вашего будущего, этой ничтожной малости, замешанной на долгом и медленном действии гордыни, замешанной на человеческой природе, станьте, насколько сможете, примером взыскательности. Единым движением, если это возможно, которое исходит от каждого ко всем, и не теряйте терпения, столкнувшись с людской глухотой."[[2]](#footnote-2)

РАФАЭЛЬ. - Спасибо, Матис. Сделаем перерыв.

*От автора: Благодарю Гортензию Аршамбо за поддержку, внимание и терпение.*

Перевод Натальи Санниковой

*Спасибо Алине Ежаковой за работу с музыкальными терминами.*

1. «Потому что это был он, потому что это был я». Пожалуй, самая знаменитая фраза Мишеля Монтеня. [↑](#footnote-ref-1)
2. Дидье-Жорж Габили «Рабочие заметки: 1986 – 1996» [↑](#footnote-ref-2)