

ІРЖІ БЕРКОВЕЦЬ

ОПЕРАЦІЯ  
„ЛІРА“



ЇРЖІ БЕРКОВЕЦЬ



ОПЕРАЦІЯ  
„ЛІРА”

НАУКОВО-ФАНТАСТИЧНІ МУЗИЧНІ ОПОВІДАННЯ

Із чеської

«МУЗИЧНА УКРАЇНА»

КИЇВ — 1968

И (ЧЕХОСЛ.)  
Б 48

Переклад здійснено за виданням:

Jiří Berkovec. Akce Lyra. Praha, 1966.  
Státní hudební vydavatelství.



## АУТОСОНІДО

**К**люч скреготнув у замку, і важкі ковані двері відчинились. Педро увійшов. У вузькому склепінчастому приміщенні була майже цілковита темрява. Луїс викресав вогню; мерехтливе світло розлилося по голих стінах, заграто на струнах лютні, що висіла над звичайним ліжком, застигло на темних спинках книжок, вишикуваних у ніші. Педро зупинився біля вікна. З патію долинав міцний пряний аромат повою, на повільно згасаючому кобальті неба проблискували перші зірки...

Тихий акорд забринів назустріч ночі, затремтів і вилився у нове співзвуччя; мелодія, спочатку ледь чутна, поступово ставала все могутнішою під чаклунською рукою майстра. Тільки одна людина в Тарагоні могла так зіграти фантазію Сантіллані: Луїс Агілар. Педро обернувся — лютня нерухомо висіла на стіні. В кутку біля стола Луїс схилився над невеличкою дерев'яною скринькою, накритою заокругленим віком, помережаним якимись подряпинами. До віка був припасований чудернацький пристрій, що закінчувався пергаментною лійкою. Віко повільно оберталося, і звідкись зсередини пристрою лилися звуки Агіларової лютні.

Луїс, усміхаючись, подивився на враженого Педро. Потім натиснув на якийсь важілець. Диск зупинився, і музика враз урвалася. Луїс вправно зняв віко і поставив натомість інше. Щось клацнуло, і віко знову почало обертатися. Педро оставпів. Йому здалося, що кімнату раптом заповнив натовп: чулося шарудіння ніг і покашлювання. Потім на Педро ринув водоспад людських голосів. Педро похитнувся і ледве стримався, щоб не скрикнути від жаху. З витріщеними очима, затамувавши подих, він весь тремтів під зливою приголомшивших вражень. Тільки за якийсь час він усвідомив, що слухає спів; так, тепер він уже розрізняв окремі слова — *Kyrie eleison*. Голоси схрештувались і перепліталися. Могутні хвилі звуків накочувалися зліва і справа, наростили і зникали, переливалися, наближалися й віддалялися. «Наче під час меси в храмі Трійці,— майнула думка,— ну, звичайно, ось ця складна каденція на басах... але ж це...»

— Містерія з Ельче,— видихнув він.

— Я задоволений, що ти впізнав твір і місце, де він

був виконаний,— почав Луїс, коли музика закінчилася і настала напружена тиша,— це справді собор в Ельче, будова з прекрасною акустою, де можна розрізняти кожне проспіване слово. Тому я й надумав випробувати свій пристрій саме там. Я допомагав при великої відправі в Ельче, готував хор. Під час репетиції мені пощастило сховати пристрій під опоною...

Педро нарешті отямився.

— Розкажи мені тепер, що це за чудесний пристрій, який може вбирати в себе і потім знову відтворювати звук лютні і спів людини?

— Це мій аутосонідо,— посміхнувся Агілар,— витвір давніх мрій, багатьох роздумів, спроб і трьох років напруженої праці... Дивись,— Луїс розгорнув на столі листи ескізів і креслень,— ось механізм, який переводить звук у спіральні канавки на вкритому спеціальною смолою диску, що обертається... Спочатку я обертав його рукою, але потім дон Естебан привіз мені з Німеччини «нюрнберзьке яйце» — кишенев'кий годинник майстра Петера Геле... я використав з нього закручену сталеву стрічку — пружинку — як джерело рівномірного руху... бачиш, вона накручується ось цим ключем...

Педро захоплено розглядав ескізи.

— Так, звичайно... дотепно... і при цьому просто... лійка закінчується мембрanoю з вістрям на кінці... Скажи, будь ласка, як ти взагалі прийшов до цього? Я маю на увазі... цей принцип, розумієш?

Агілар витяг звідкись запорошенну пляшку мансанильї.

— О, це давня історія,— почав він, коли обидва надпили по ковтку благородного вина із Сан-Лукара,—

ще з часів моого учнівства в Альмерії... В садку дона Лопеса якось побачив я струнку дівчину, що рвала квіти. Її рухи були такі граціозні, що й очей не одвести... Зникла десь у лаврових кущах... Другого дня побачив її принадне обличчя біля фонтана... Підійшов туди зі своєю лютнею, заграв і заспівав... Вона стала осторонь, сумно всміхнулася мені і похапцем пішла геть... Не наважився переслідувати її... Аж ось... я застиг її зненацька, вона саме зв'язувала букет... звернувся до неї, а вона навіть голови не підвела... і тільки коли моя тінь упала на пісок перед нею, вона злякалась і випросталася... Просив прощення, що потурбував... Уп'ялася поглядом у мої губи... затремтіла, на очі навернулися слізози...

І тут я збагнув: вона... не чує. Мене пройняло почуття жалю і любові... підступив до дівчини, схилився до її вуст... вона інстинктивно затулилася завоєм... і прошепотів просто в запашний серпанок два слова... і саме ці слова старанно повторили її вуста.

«Моя любов...» Кохала мене, як кохав її я; що ж інше мала сказати? Чи не буває часто, що думки близьких істот втілюються в ті ж слова і в ту ж мить?

Тільки здалося мені тоді, що в нап'ятій на вуста дівчини серпанок укарбувалося мое освідчення, ніби в ньому заплутався звук моого голосу і оживає знову...

Було то давно... тепер у нас 1530 рік, отже... двадцять років тому. Ця думка не давала мені спокою... Певна річ, від серпанку до мембрани з вістрям — довгий та важкий шлях... і все інше...

Луїс допив до dna і поставив бокал на стіл. Під вікном озвалися цикади. Педро все ще вивчав креслення.

— Це велика справа, Луїсе, — промовив він пова-

том.— Важко навіть осягнути розумом, що означає твій винахід... Найкращі прояви мистецтва співаків і музикантів-виконавців тепер не загинуть, коли скінчаться дні тих, хто вщасливлював своїм талантом сучасників... Уяви собі,— Педро схопився зі стільця, за бігав із кутка в куток.— Якби наші предки мали щось подібне у той час, коли жив Хуан Руїс, ми б і досі могли захоплюватися його легендарною грою на віолі. І не лише музика!

Педро зупинився перед каміном.

— І слово також переживе століття... чуєш, Луїсе? — обернувся він до Агілара, який порався біля свого апарату, поставив новий диск, повернув лійку до промовиця і натиснув важіль.

— ...адже проказана вголос думка впливає сильніше, ніж мертві письмена. Чи усвідомлюєш ти, яка це буде зброя у боротьбі із забобонами та марновірством, із людською несвідомістю та мракобіссям...

Різкий стукіт у двері перервав промову Педро. Агілар здригнувся від несподіванки. Знову почулось грюкання, а за ним і голос: «Ім'ям Найвищої Інквізиційної ради — відчиніть!»

Луїс ухопив Педро за руку.

— Тікай! Сюди... з вікна ти легко дістанешся на терасу, звідти по даху до таверни Мануеля, там ти вже сам знайдеш дорогу... А це ось,— він сунув Педро ескізи пристрою,— візьми про всякий випадок із союбою... я прийду за тими. Тепер швидше.

Був найслушніший час. Двері затріщали під зливою ударів. Педро скочив на підвіконня й зник у темряві. В цю ж мить дверний замок подався. З'явився альгавасіл із п'ятьма озброєними стражниками. Вони кинулися

на Агілара, після короткої боротьби здолали його, зв'язали і потягли за собою.

В темряві, що охопила кімнату, десь із кутка біля перекинутого столу шепотів голос Педро:

— ...мракобіссям... мракобіссям... мракобіссям... мракобіссям... мракобіссям...

Жовтаве світло воскових свічок марно змагалося з темрявою, малювало густі тіні на блідих обличчях чоловіків і спливало по червоній оксамитовій корогві з вигаптуванням хрестом, маслиновою віттю та оголеним мечем. Голос секретаря здіймався вгору й згасав, як полуム'я свічок у срібних канделябрах. Луїс давно перестав зосереджено слухати, до його свідомості долітали лише незв'язані уривки фраз.

«...розмовляв з кимось, хто не входив і не виходив... чули спів багатьох голосів, що звучав вночі з його вікон... він злигався з дияволом... в ньому сидить диявол...»

Обвинувачення скінчилось. Чоловік із сухорявим аскетичним обличчям у фіолетовому облаченні з білим восьмиконечним хрестом хитнув головою убік Агілара.

— Я простий музикант і механік,— почав Агілар.— Я ні в чому не винний. Ваші обвинувачення відкидаю. Мені було шкода, що мистецтво наших великих майстрів умре разом з ними. Спробував запобігти такій гіркій долі. Я винайшов пристрій, який зберігає музичку, спів і голос для нащадків... Я не перший. Ще здавна люди намагалися штучно наслідувати голоси птахів та свою мову. Двісті п'ятдесяти років тому англійський монах Роджер Бекон з Ільчестера зробив карлика, що

міг говорити; славетний вчитель Фоми Аквінського, єпископ Альберт Магнус, водив своїх гостей до по-тайної майстерні домініканського монастиря, де схована за завісою жіноча постать вітала відвідувачів латинською мовою; вихованець богословської школи Герберт, майбутній папа Сільвестр Другий, ще півтисячі років тому збудував штучну людину, яка співала й відповідала на запитання...

— Досить,— озвався холодний пронизливий голос інквізитора дона Карлоса Торквемади.— Ти кажеш, що винайшов машину, яка наслідує людський голос та спів...

— Не наслідує, а...

— Мовчи. Де ця річ?

— Тут вона, ваша милість,— поквапливо втрутився слідчий,— ми послали чиновників до дому обвинуваченого. Вони принесли...— він показав на стіл неподалік від крісла інквізитора,— єретичні книги і ось цей механізм.

— Ану, Агіларе,— Торквемада знову звернувся до Луїса,— покажи нам, чи може рівнятися твій утвір зі штучною жінкою Альберта Магнуса.

Поки тарагонський лютніст порпався із своїм пристроєм на столі, інквізитор схилився до свого приятеля Гомеса і щось упівголоса говорив. За якусь хвилину Луїс злегка вклонився:

— Я готовий,— сказав він і трохи відступив. Секретарі, чиновники та члени суду напружено стежили за диском, що повільно обертався. Раптом почувся тихий, трохи гугнявий голос:

«Ці люди, запалені своєю справою так само, як і ми захоплені очищенням віри від єретичного блуду, іноді

може в дечому і мають рацію. Але ми ніколи не сміємо це визнавати, тому що...»

— Годі! — заглушив подальші слова той же голос, що на цей раз лунав прямо з вуст дона Карлоса Торквемади. Інквізитор стояв з перекошеним смертельно блідим обличчям.

— Диявольська мана! — заверещав він і сильним ударом свого посоху розтрощив пристрій. — Диявола примусив мовити моїм голосом! — палаючим поглядом він пропікав Луїса наскрізь. — Він сам і є диявол у людській подобі! Бийте його, вимітайте сатану, напніть на дибу, на колесо його! — захлинувся старий. Потім ударив Агілара у груди на знак того, що віддає його на суд справедливості.

— Спаліть його на вогнищі та разом із ним киньте у вогонь той диявольський пристрій!

Букові поліна лопалися і сичали, прискаючи жаровинням. Червоні відблиски танцювали на стелі, блимиали на темних різьблених меблях, бігали по відкритих валізах, одягу, аркушах нотного паперу, розкиданого по підлозі. Часом вони злегка торкалися струн скрипки, що лежала на столі, і освітлювали вузьке худорляве обличчя чоловіка, який відпочивав у кріслі поблизу каміна. Здавалося, що він спить. Не підвів голови навіть тоді, коли у двері постукали й до кімнати вступив служник, несучи на карбованій таці чиюсь візитну картку.

— Пане маркізе... — почав він.

— Нікого не приймаю, — почувся втомлений шептіт біля каміна. В ту ж мить на порозі з'явилася могутня постать у рясному плащі.

— Мені шкода, маestro, що турбую вас,— сказав незнайомець і владним жестом випровадив служника за двері,— але певен, що ви вислухаєте мене з цікавістю.

Зняв капелюха, поклав на крісло і почав розстібати рукавички.

— Я прийшов запропонувати вам безсмертя. Не бійтесь,— додав він похапцем,— я не шарлатан і не гортую чарівних ліків. Обожнюю вашу гру. Слухав вас у Флоренції, Мілані, Римі, Відні, Празі. Маю вас за найкращого скрипаля усіх часів. Зараз ви у розквіті своїх сил. Ваше недосяжне мистецтво буде жити, доки... Я знаю, що ви нездужкаєте. Маєте повне право розпоряджатися своїм життям, як хочете. Та ваше мистецтво належить не лише вам. Звіртеся мені, маestro. Заради всього людства. В мене є засіб, за допомогою якого ваша гра стане незалежною від часу, що вам одміряний.

Незнайомець замовк. В тьмяному свіtlі вогню, що поволі згасав, його лице набувало примарного вигляду.

— Знаю, що все це звучить надто фантастично,— мовив далі за хвилину.— Переконаю вас. У спадщині одного з предків нашого роду я знайшов креслення і опис механізму, що може записувати звук. Мені пощастило виготовити цей апарат. Пізніше я вдосконалив його, використавши відкриття свого приятеля Александро Вольти. Покажу вам цей пристрій. Внизу чекає карета. Ходімте зі мною.

Чоловік у кріслі біля каміна й не поворухнувся.

Дивний гість заговорив наполегливіше.

— Ви все ще мені не вірите. Спробую інакше. Знаю,

в якому стані ваші справи. Ви потопаєте у боргах, які поглинають усі ваші заробітки. Біанка, Ачіліно... Так от, я запрошу вас дати концерт у моєму замку. Тільки для мене. Задоволінню усіх ваших кредиторів. Крім того, заплачу вам готівкою,— незнайомий вклонився і назвав нечувану суму.

Тонкі безкровні вуста розтягнулися у посмішку. Маestro злегка похитав головою.

— Відмовляєтесь? — скипів гість.— Тоді мені не залишається нічого іншого,— у складках плаща з'явилося дуло пістоля,— як примусити вас силою... Мені... потрібна ваша гра для моого досліду, розумієте, я мушу здобути вас для цього!

— Сховайте цю штуку,— озвався кволій байдужий голос.— На людину, яка дивиться смерті у вічі, ви страху не наженете. Я стрічав багато авантюристів, фанфаронів та фанатиків. Проте такого мені досі ще ніхто не пропонував. Але у ваших словах я відчуваю нотки гіркоти й туги. Я співчуваю вам, бо й я... нещасливий. Тепер мені здається, що я можу — принаймні на хвилину — когось ощасливити. Тому,— Паганіні підвівся,— піду з вами.

Сталеві троси дрижали від напруження, потужні двигуни ревли, екскаватор вгризався у ґрунт. Щелепи ковша роздрібнювали й поглинали землю; раптом настрапили на щось тверде, заскрготіли по кам'яних плитах; машина заскиглила, усією вагою сперлася на огорлену стіну, провалила її й зупинилася. Білий конус рефлектора хвилинку змагався із завихореною курявою, потім освітив темний отвір із кількома сходами, що вели униз.

Шістьма годинами пізніше в кабінеті професора римської Академії Санта-Чечілія Бенвенуто Кассіні за-дзвонив телефон. Минуло багато часу, поки озвалося буркотливе «Слухаю!» Поточилася розмова, під час якої старий гнівно зауважив, що не дозволить глузувати з нього, потім надзвичайно здивувався, вигукнув кілька питань, відмітив собі час вильоту «Каравели», повісив трубку і поспіхом почав одягатися.

Накрапав дощ, коли чорний «сітроен» зупинився біля під'їзної траси великого будівництва. З машини вийшло троє, привіталися до високого чорнявого чоловіка середнього віку в непромокальному плащі й пішли слідом за ним розгрузлою ґрунтовою дорогою до просіки, заваленої свіжозрубаними деревами й заставленою транспортерами, скреперами й тракторами. На спадистому краю просіки чорнів вхід у підземелля, звідти тягнувся товстий кабель.

Довготелесий чоловік у плащі — інженер Вожірап — узяв великий електричний ліхтар, і чотири чоловіки почали повільно спускатися вузькими кам'яними сходами. Зйшовши вниз, опинилися в низькій квадратній камері, підлога якої була вкрита дрібним піском. По-середині побачили мармуровий саркофаг. З одного боку виступав неширокий карніз, на якому стояли якісь коробки. Біля другої стіні на гранітному постаменті стояла металева скринька. Поблизу гудів трансформатор, кілька монтажних ламп освітлювали приміщення.

— Месьє,— взяв слово архіваріус паризької консерваторії Клод Аллегре,— ми в підземному склепі, збудованому приблизно сто тридцять років тому. Як

з'ясувалося, єдиний вхід до нього — той, яким ми сюди дістались,— замурували, як тільки була виконана місія цієї усипальні. Зроблено це, очевидно, за бажанням чоловіка, який тут почиває. Аллегре освітив напис на боковій стіні саркофагу: «20 квітня 1832 року вмер дон Фернандо Бадахос, останній нащадок старовинного іспанського роду Урреага».— Про нього нам пізніше ласково розповість сеньйор Торквемада,— зробив він уклін у бік сивуватого аташе з питань культури іспанського посольства,— а поки що буде цілком досить, якщо ми усвідомимо, що дон Фернандо вмер у вигнанні, де родина Урреага гордовито несла свій хрест протягом трьох століть з того часу, як з рідної землі втік дон Педро Бадахос, засуджений інквізицією до смертної кари. Про все це ми довідалися з духівниці Фернандо,— підняв він угору тоненьку книжку у шкіряній палітурці.— І ще дещо зовсім неймовірне, те, задля чого вас покликали сюди.

Він відкинув кришку скриньки. Під нею виявилася дошка з кількома важільцями і металевими котушками. Інженер Вожірар, відкашлявшись, тихо й урочисто мовив:

— Панове, перед нами перший батарейний звукозаписувальний апарат в історії людства, збудований ще за вісімдесят років до телеграфону Польсона і за ціле сторіччя до першого магнітофону компанії Фарбен!

Він схилився над апаратом і почав захоплено викладати його технічні дані. За хвилину архіваріус тактовно перервав його.

— Урреага, безумовно, був геніальним електротехніком. Але, крім цього, понад усе любив музику. При цьому діапазон його музичних інтересів був напрочуд

вузький. Всю свою пристрасть він зосередив на творах і майстерній грі Нікколо Паганіні.

Гадаю, що вже знаєте, що я хочу сказати,— сказав пан Аллегре і зняв з карниза одну коробку.

— Так, панове: тут, у цих коробках, збереглись до наших днів унікальні документи музичної культури — звукові записи гри найкращого скрипаля усіх часів!

Хвилину надзвичайної тиші розбила злива запитань. Інженер жваво розмахував руками.

— Апарат працює! Якраз перед вашим приїздом ми замінили давно розряджені елементи новим джерелом живлення.

Поки Аллегре обережно розгортав котушку із сірою, приблизно сантиметр завширшки, стрічкою, не-втомний Вожіар пояснював:

— Активний феромагнітний шар нанесений на зміцнену основу з паперової маси... коерцитивна сила приблизно 6,5 а/м... коливання напруги модулювання... швидкість перемотування 25 см/сек...

Професор Кассіні не втримався:

— Докази! Я вимагаю переконливих доказів, що це все не містичізація!

Вожіар посміхнувся.

— Будь ласка. Вчора ми бомбардували апарат лямбда-променями. Період піврозпаду металевих елементів точно відповідав часу, зазначеному в духівниці Урреага.

— А запис?

Аллегре подав стрічку професорові.

— Будь ласка, пане професоре, прогляньте уважно зворотний бік плівки на протязі перших тридцяти сантиметрів. Ось збільшувальне скло, якщо потребуєте.

Коли хтось і може засвідчити аутентичність запису, то це саме ви, найбільший знавець життя і творчості Паганіні...

Кассіні потримав стрічку під яскравим світлом рефлектора. Повільно прочитав по складах:

«Я — Нікколо Паганіні — заграв це каприччіо — для пана Педро Бадахоса і Урреага — сьогодні, 22 листопада 1830 року».

Кассіні довго вивчав рядок, написаний розгойнистим виразним почерком. Потім підвів очі.

— Сеньйори, на стрічці рука Нікколо Паганіні. Ручачюсь честю вченого.

Вожіар шанобливо взяв котушку з професорових рук і насадив її на апарат, протягнув стрічку через щілину і закріпив на другій котушці. Потім натис на маленький червоний важілець і привів його у горизонтальне положення.

Звідкись із самого нутра апарату почулося шипіння. Воно посилилось, потім послабшало і враз припинилось. Тихий, майже нечутний хрипкий гортанний голос виразно промовив італійською мовою:

— Я, Нікколо Паганіні, зіграю своє каприччіо для пана Педро Бадахоса і Урреага... сьогодні, 22 листопада 1830 року.

Всі, хто перебував у гробниці, глибоко зітхнули. Голос Нікколо Паганіні! Потому зазвучала скрипка. П'яте каприччіо C-dur! Запаморочливий темп. Кришталево чиста інтонація. Динамічні хвилі, що набігають одна на одну...

Каприччіо закінчувалося. Кассіні підтримував голову обома руками, Аллегре спирався на саркофаг, Вожі-

рар сидів навпочіпки біля апарату і не зводив з нього очей. Торквемада стояв із заплющеними очима біля виходу з підземелля.

Останні звуки. Хроматичний зліт угору, вниз. Хвилінка тиші. Потім глибокий звучний голос заговорив французькою мовою.

— Ви слухали найвеличнішого скрипаля у світі — Нікколо Паганіні. Він грав лише для мене і зажадав, щоб я знищив цей запис перед смертю. Я не міг цього зробити. Але вжив заходів...

Подальші слова потонули в наростаючому шипінні. Потім в апараті щось клацнуло. І... страшений вибух розметав гробницю, розтрощив всі речі і людей та поховав їх поряд з доном Фернандо Бадахосом і Урреага. Детонація розкидала уламки по вирубці. Клаптик вузенької стрічки сірого паперу злетів угору і застряв у гілці покривленої сосни з червонуватою корою.



## ОСКАР

Телефон задзвонив саме в ту хвилину, коли я хотів піти спати.

— Петро? Це Ігор. Послухай, мені треба з тобою порадитися... можеш зайти до мене?

— Зараз?

— Так, йдеться про дуже важливу справу. Не барися.

Чекав мене на хіднику перед будинком. Потис мені руку й затягнув у під'їзд.

— Чоловіче, мені вже несила терпіти. П'ять років у поті чола рахував, креслив, конструктуював; терпляче починав усе знову, коли щось не виходило. А тепер... коли все готово... Мене пожирає нетерплячка, як дітей перед різдвом.

Говорячи, він переступав через три сходинки одночасно, я ледве встигав за ним. На п'ятому поверсі він зовсім захекався, і я нарешті зміг запитати — трохи роздратовано — в чому власне справа. Він не сказав нічого, одімкнув двері квартири, дав знак, щоб я зачекав у передпокої, і зник у кабінеті. Одразу ж з'явився знову і мовив ласково і дещо благально.

— Заплющ очі.

Я знаю Ігоря. Це добрий хлопець. Але трохи... дивак. Дуже норовистий. Тому я лише знизав плечима й задовольнив його прохання. Він підштовхнув мене кудись через поріг, об який я спіткнувся, а потім посадив на стілець.

— Уже! — проспівав дитячим голосом.

В кімнаті було темно. Приблизно за два метри переді мною світився матовим світлом телевізійний екран. Ігор зашепотів мені:

— Скажи щось!

— Навіщо ця комедія? — спітав я вголос.

Тої ж миті ліворуч спалахнуло зелене світло, і на екрані з'явилися гарно вписані школярським почерком слова моого запитання.

— Фоноскрипт, синхронний запис звуку, — майнуло у мене в голові, — в цьому нема нічого нового. Але фраза на кінескопі відпливла вліво, і на її місці з'яви-

лася інша, написана ще красивіше, просто-таки каліграфічно:

«Ігор хотів вас здивувати, пробачте йому, будь ласка. Він казав, що ви будете першим, кому він мене представить».

— То що? — озвався Ігор.— Що ти на це скажеш?

Клацнув вимикач, і з темряви проступили знайомі обриси кабінету моого приятеля. Знайомі — за винятком одного предмета у формі невеликого піаніно з кінескопом на чільній стінці, на якому саме зараз з'явився новий напис на цей раз гарним курсивом, як на візитних картках.

«Дозвольте відрекомендуватися. Я — ОСКАР».

— Так я його називаю,— почав Ігор, відповідаючи на зливу моїх запитань.— Ортоскопічний семантокібернетичний автореактор, скорочено ОСКАР. Думки про нього почали непокоїти мене ще п'ять років тому. Майстрував тоді в інституті всякі кібернетичні іграшки: черепаху, мишу в лабіринті... Та скоро це перестало мене тішити. Завжди вважав техніку передусім засобом, ніж метою. Штучні сигнальні системи, механічний принцип місткості пам'яті... все це так, але мене найбільше цікавили психологічні наслідки. Чи зрозумів ти мене?

Ось хоча б питання таланту. Я вивчав морфологію хромосомів та систематику генів, Менделя, кванти спадковості та філогенез і тисячу інших як цікавих, так і нудних речей. Мені пощастило перевірити в лабораторних умовах амнестичне явище, яке кілька років тому спостерігав Пархоменко. Потім я зробив перший

ТС, талантоскоп, щось на зразок детектора, або вимірювача людської обдарованості.

Носив його тишком на виставки, у театр, на концерти... ось тут маю цінні матеріали.— Ігор постукав по товстих папках, повних таблиць і діаграм,— ти б подивився, як вони відрізняються іноді від громадської думки...

Потім я взявся за набагато важчу справу: конструкція штучного талановитого організму. На це пішло кілька років важкої праці, зате тепер все готово... Гадаю, що я досяг поставленої мети. Певна річ, машину треба випробувати. І тут я згадав про тебе.

Я висловив свій сумнів у тому, чи можу стати в пригоді.

— Машина — це *tabula rasa*. Вона ще нічого не знає, але вміє логічно «мислити» і має певні — хоча досі ще не перевірені — передумови для того, що я назвав би психофізичною паралеллю розвитку таланту. Треба дати їй елементарні знання: сама оброблятиме їх далі, бо засвоює дуже швидко. Мені потрібен доцільний спосіб подачі основної інформації. Хочу почати з музики. Ти аспірант кафедри теорії, пишеш наукові трактати і, крім того, сам складаєш музику. Даю тобі нагоду, якої ти не мав ніколи: виховай Оскара за своєю подобою!

Таким чином я став учителем найдивовижнішого учня. Насамперед прочитав йому дві лекції з курсу «Основні музичні поняття». Машина тихо гула, підморгувала зеленим оком. Це було незвичайне почуття і, скажу вам, не вельми приємне. Після лекції ми з Ігорем підготували кілька контрольних питань із пройденого матеріалу. Коли поставили їх машині, в ній кілька

секунд чулося металеве клацання, потім засвітився кінескоп, на якому попливли бездоганні відповіді з усіма можливими варіантами. Наприкінці червоним світлом спалахнула фраза: «Надто повільно».

Назавтра я прийшов підготовлений набагато краще. Ще дома записав п'ятигодинну лекцію про інтервали і мелодії на магнітофонну плівку. За допомогою апаратури Ампекс я програв її Оскарові за тридцять хвилин. Наслідок перевершив усі сподівання. Машина чудово засвоїла матеріал. Я мало не зомлів, коли на кінескопі знову з'явилися ті два слова «Надто повільно».

Сказав про це Ігореві. Він замислився, попросив, щоб я подзвонив йому ввечері, і вигнав геть. Дзвонив йому кілька разів, але його телефон був вимкнений. Лише пополуночі він подзвонив сам.

— Коли прийдеш вранці,— сказав, принеси з собою всю спеціальну літературу про музику, яку маєш вдома. Розумієш, основні праці, жодних популяризаційних відварів!

— Ти з глупду з'їхав,— пробуркотів я спросоння,— для цього треба вантажну машину. Чого ти хочеш?

— Не я — Оскар. Він сказав мені, що вважає недочільним засвоювати знання... гм... за посередництвом, коротше кажучи, мовляв, навіщо ходити до підмайстра, коли можна до майстра.

Я чортіхнувся і жбурнув трубку. Ігор подзвонив знову і запитав, кого стосується мій комплімент: його чи Оскара. Після дального обміну думками, коли Ігор сповістив мене, що сконструював пристрій, який дозволяє читати дуже швидко, і хотів би його випробувати, я пообіцяв дещо принести.

Оскільки на черзі була лекція про гармонію, я запропонував Оскарові підручник Йозефа Ферстера. Машина «прочитала» його за п'ять хвилин (згідно з твердженням Ігоря, він блискавично перефотографував кожну сторінку в комірки своєї пам'яті). Потім кінескоп почав сипати прикладами: зразково спрацьованими каденціями, гармонізаціями заданих басів у тисячах варіантів, короткими послідовностями акордів, гармонізованими мелодіями... Далі йшла книга Шина. Накинувся на неї, вивчив за неймовірно короткий строк і знову невтомно розпрацьовував одну вправу за іншою. Було надзвичайно цікаво, що машина при цьому вчилася прямо у нас на очах. Під час перших гармонізацій — за Ферстером — Оскар ще не міг уникнути паралельних квінт і октав, а також здвоював основний тон. Проте — в цих випадках спалахувало попереджуvalьне червоне світло — помилкове рішення одразу зникало й замінювалось правильним.

Далі пішло ще швидше. В середу — контрапункт, у четвер — форми, у п'ятницю — інструментовка. Тим часом Ігор удосконалив свій ЛЕКТУРОЛ, універсальний читаючий пристрій, що уможливило переклад літератури з іноземних мов. Таким чином, Оскар прочитав усю наявну музичну літературу — чеську, німецьку, англійську, французьку й російську.

В суботу я мав читати лекцію членам іхтіологічного товариства в Тршебоні про Якуба Яна Рибу. Ми домовилися з Ігорем, що одразу після повернення, тобто в неділю, я дам Оскарові завдання на першу самостійну творчу працю. Запропонуємо йому написати сонатину для фортепіано.

Так і зробили. Тільки-но заклали в машину нотний

папір і повідомили про завдання, зелене око радісно спалахнуло, всередині зашелестіло... і настала тиша. Ми з Ігорем переглянулися.

— Тут щось негаразд,— сказав я.

У відповідь почулося сердите клацання і на кінескопі з'явився напис подвійним цицеро:

«НЕ ЗАВАЖАТИ. КОМПОНУЮ».

Раніше ніж ми опам'яталися, Оскар дав короткий дзвінок і викинув стос паперу. На красиво оформленіх сторінках було надруковано, як ми підрахували, 128 сонатин. Сто двадцять дев'ятій бракував уривок фіналу: у Оскара скінчився папір.

Я сів за фортепіано. Коли закінчив грати, ми з Ігорем якийсь час розpacливо дивилися один на одного. Це справді була музика, але страшенно суха, важка для сприймання, механічно сконструйована, байдужа, одним словом— брак. Ігор кинувся до машини.

— Страйвай,— затримав я його.— Оскар тут не винен. Йому чогось бракує, ми забули про щось. Але про що?.. З боку ремісницького тут все в порядку... але в іншому... Ха! Та це ж ясніше ясного: в ізоляції від життя нічого іншого й не могло бути створено... Оскар дістав однобічну вузьку спеціалізацію... Треба збільшити його кругозір... виховати в ньому вміння сприймати сильні емоції... зробити їх можливими для нього або принаймні чимось їх замінити.

І ми почали розширювати Оскарів кругозір: кожного вечора ми читали йому газети, розмовляли про те, що приніс новий день; обговорювали політичні проблеми; вмикали радіо, телевізор; демонстрували фільми та діапозитиви і завжди на ніч вкладали в машину п'ятдесят-шістдесят книжок, журналів та іншої дру-

кованої літератури з різноманітних галузей людської діяльності.

Це була праця, скажу я вам. Але ми не жалкували, бо дуже швидко одержали наслідки. Прийшли ми з першотравневої демонстрації збуджені, захриплі, втомлені і одразу ж переказали свої враження Оскарові. Той дуже уважно прослухав (хоча, як ми встановили потім, він, пройдисвіт, бачив передачу по прямому телевізійному каналу і все вже знат), оптимістично дзенькнув і почав відтворювати енергійні марші, масовки й першотравневі пісні. Незабаром після цього майорові Терешкову (онукові найпершої космонавтки у світі) пощастило дістатися до Сатурна і привезти взірці речовини з його кільця. Оскар напружено слідкував за славною космічною подорожжю радянського героя й склав на честь цієї події сімнадцять кантат на тему «Здобуття Всесвіту», безліч пісень про астронавтів і, на наш сором, також кілька сотень варіацій на стару, колись модну, пісеньку «Валентино, Валентино», яку йому крадькома підсунув Ігор.

І все ж нічого путнього не виходило. Коли одного вечора Оскар програвав якусь із своїх нових прелюдій (до речі, мало не забув: оскільки записувати ноти було для нього надто довгою справою, Оскар сам сконструював акустичну апаратуру, яка дозволяла йому одразу ж виконувати свої твори), я збагнув: Оскар творить чисто індивідуалістично, йому бракує зіставлення своїх поглядів з поглядами інших, активної дискусії, конструктивної критики!

Тільки-но він дограв свою прелюдію, я натис на розмовну кнопку і сказав:

— Послухай, це непогано. А якщо зважити на те,

що ти й двох тижнів не вчишся, навіть дуже добре. Але гадаю, що ти повинен продумати ще цей фінал. Бачиш, він... не закінчується, а скоріше... обривається. Прошу тебе, зіграй мені його ще раз... Лише заключну частину від генеральної паузи.

Оскар старанно заблімав зеленим котячим оком, почувся високий щебетливий звук зворотної перемотки магнітофонної плівки — і знову загримів фінал прелюдії.

— Бачиш, ось. тут,— перервав я грім мідних духових інструментів,— чому ти так раптово обриваєш цю тему, адже дуже шкода... така хороша ідея потребує розвитку, вся фраза після кульмінації повинна мати достатньо повітря для поступового спаду... Спробуй-но тепер.

Оскар — як мені здалося, з меншою охотою — знову перемотав плівку і одразу ж відтворив фінал уже перероблений.

— Стоп,— сказав я,— тепер це вже надто довго. Я б почав тією фанфарою, яка в тебе наприкінці, закінчення зробив би із другої вольти, а тріо взагалі б викинув. Потім додав би ще тромбони там, у тому басовому крещендо, а в репризі не дублював би альти кларнетами. А тепер заграй мені все повністю.

Хвилину було тихо. Потім — я аж здригнувся — зозвався негучний голос із металевим відтінком — голос Оскара, який вперше заговорив. Він сказав повільно й виразно:

— Це цікаво. Ви, люди — композитори завжди абсолютно точно знаєте, яким повинен бути хороший музичний твір, якщо ви маєте можливість критично розбирати і демонструвати це на творі когось іншого.

Але чи можете так поводитися з власними творами? Ось ти, наприклад, якщо ти керуєшся сам тими добрими радами, які давав мені, то, напевно, твої композиції зразкові. Чи не міг би ти принести мені якусь повчитися майстерності?

Я не був у Оскара приблизно тиждень. Багато працював... і... взагалі... чогось не хотілося... Аж поки не подзвонив Ігор. Дуже схвильований.

— Друже, приїдь негайно. З Оскаром щось негаразд. Я не дуже розбираюсь в цьому, але... весь час він програє одну й ту ж річ, щоразу замінюючи якусь деталь та ще й при цьому щось буркоче... Петре, я починаю боятись його... найгірше те, що він грає дедалі гірше... Поспішай, чекаю на тебе з великим нетерпінням.

— Але, Ігоре, я не можу сьогодні: в мене побачення з Людмилою, ми хотіли...

— То приходьте вдвох. Але якомога скоріше,— загорлав Ігор і повісив трубку.

Що тут удієш? О пів на п'яту я зустрівся з Людмилою. О п'ятій ми подзвонили біля Ігоревих дверей. Мав змучений вигляд. Говорив тихо, ходив навшпиньках. Завів нас до кабінету і приклав палець до вуст. Хвилинку ми послухали за дверима. Оскар програвав якусь дуже складну фугу. Досконало відшліфовану, але жахливо нудну.

Ми тихо увійшли. Побачивши нас, Оскар одразу ж замовк. Його зелене око знерухоміло. Сіли. Стояла розпачлива тиша. Потім я примусив себе посміхнутися і попрохав Оскара зіграти нам якусь з його останніх композицій.

Він не реагував. Мені здалося, що він навіть не чув. Ігор безпорадно знидав плечима. Нарешті я зрозумів.

— Оскаре,— сказав я,— це Людмила. Вона вже давно хотіла познайомитися з тобою...— розмотував я далі рятівну нитку,— і попрохати, щоб ти щось зіграв, але не наважується. Чи не так, Людо? — і наступив їй на ногу під стільцем, щоб Оскар не бачив. Вона швидко зрозуміла і приєдналася до моєї гри: зобразила на обличчі таку люб'язну посмішку, якої я досі у неї ніколи не бачив, і говорила своїм приємним контральто безупинно майже п'ять хвилин.

Коли вона скінчила, зелене око злегка замиготіло. Потім озвався знайомий дзвінок, яким Оскар завжди сповіщав про написання нового твору, але на цей раз дзвінок був якийсь незвичайний, урочистий.

У тиші травневих сутінків попливла музика. Ніжні, несміливі приглушені звуки наче нашпітували обіцянку якогось прекрасного послання, зміст якого поки що є тайною. З найтоншого мережива цього передранкового серпанку звуків виринув голос, який тремтів тугугою. Він наростав, тоді як навколо нього прибувало світла; набував могутності на тлі гімну пізнанню, що визрівало; горів, наче високо піднятій смолоскип. Здіймався до зірок, а в запалі поринав у безодню.

Я не дихав. По спині у мене бігали мурашки. Крізь райдужну вуаль моїх затуманених зіниць миготіли срібні струмки на Людмилініх щоках та побілілі суглоби Ігоревого стиснутого кулака. Я подивився на Оскара. Його око сяяло радісним яскравим світлом.

Наче уві сні Людмила простягла руку — тужливий голос розцвів від безмежного щастя — і її долоня знайшла мою.

В ту ж мить око згасло, мелодія захиталася і зникла. З машини долинав вже тільки якийсь гул. Раптом щось різко тріснуло, кінескоп погас і настала тиша.

— Смерть від кохання,— ледве чутно промовив я, вражений до глибини душі.

— Самогубство,— серйозно сказала Людмила, наче зачарована, і додала:

— З ревнощів.

— Дурниці,— глухо обізвався Ігор, що загруз верхньою половиною тіла в Оскарові.— Луснула склянка — я хочу сказати — електронна лампа. Завтра куплю нову.

— А цей Оскар, виявляється, молодець! Випиймо за нього.

Дзенькнули келихи, начебто Оскар проголошував про створення нової композиції.

Минув деякий час. Ігоря перевели кудись у Моравію, і я майже півроку нічого не чув про нього і про Оскара. Аж на різдво прийшла вітальна листівка «від Ігоря і Оскара». Мовляв, як ся маєте і що робить Людмила.

Дякую за ласку, я ся маю добре. Що робить Людмила — про це я не знаю. Ми розійшлися. Через дурницю. Мовляв, я не зумів написати для неї нічого такого прекрасного, як того разу О...

Я не люблю про це згадувати. Ольга каже, що я був страшенно сентиментальний, коли познайомилися на симпозіумі про міdnі духові інструменти. Тепер я вже не такий. Але ця гірська зимова ідилія на листівці (фото Віктора Матисека) навіяла мені низку спогадів. І я

трошки засоромився, що досі нічого не написав своєму найкращому другові. Отже, я сів і написав йому листа.

За шість місяців прийшла відповідь. Товстий конверт. Вибачався. Багато, мовляв, роботи і таке інше. Щирий привіт від Оскара. Тепер уже все гаразд, але навесні мав деякі труднощі з друкованими схемами. Поки що він не працює. З того часу — ти знаєш якого — він не написав жодної ноти. Довго був апатичним і неприступним. Ігор думав, що це від конструктивної помилки, намагався відшукати її та віправити, але це нічого не дало. Лише тепер Оскар знову став цікавитися усім, окрім композиції.

Читає, правда, партитури (Ігор мусив підписати його на серію нових видань видавництва «Пантеон»), слухає радіо, особливо нічні концерти і УКХ, аналізує твори сучасних авторів. Але найбільше часу присвячує вивчення інформації з інших галузей. Він розпитав Ігоря про власну будову і вразив його пропозиціями деяких принципових змін внутрішньої будови центрів пам'яті. Ігор випробував ці зміни і мусив визнати їх надзвичайними за своїм значенням удосконаленнями.

Оскар дуже змінився. Це вже не наївна — хоч і зворошливо наївна! — екзальтована, можна сказати, за своєю будовою пристрасна машина. Посерйознішав, якось внутрішньо дозрів. («Росте наш молодець, наш голубчик сивий», — писав про нього не без відтінку пихи Ігор). Страждання — якщо так можна сказати, але що це тоді було? — не зламало його. І це важливіше над усе, закінчував Ігор.

Тож Оскар змінився! Талановитий організм!

Переінакшився також і наш час. Наш час взагалі —

це час швидких змін. Дещо з того, що вчора було в силі, чому присягалися, сьогодні підлягає скептичному аналізу, а завтра вже приречене на загибель. Це закономірність розвитку. Йти в ногу з часом, розбиратися в усьому, мати широкий кругозір і здатність зберігати сталість у мінливості — ось новий зміст старого вислову «savoir vivre» — уміння жити. Як виявилося з наступних листів, Оскар добре усвідомив це. Спочатку він розширяв свою електронну ерудицію, особливо в галузі точних наук. (Деякий час він роздумував про заочне вивчення фізико-математичних наук, але згодом йому це здалось «надто повільним».)

Перейшов до суспільних наук, проковтнув усі галузі природознавства, трошки довше зупинився на медичні — і так йшло далі: Оскар ставав справжнім енциклопедистом.

Але Оскар не забув і про музику. Звернувся до неї уже досконало озброєний знанням близьких та віддалених галузей науки. Тоді на музичному фронті знову почалася дискусія між так званими традиціоналістами і модерністами. На відміну від колишніх гарячих суперечок часів Оскарової молодості ці обговорення ледь-ледь жевріли, лише іноді виникали конфлікти, сутинки й суперечки (образливі статті та зневажливі висловлення зникли ще раніше). Може, позначилася загальна втома, розслабленість, або це була хвиля поблажливої терпимості? — Не знаю.

Сперечалися про те, що модне, а що сучасне, під час багатогодинних обговорень уточнювалося поняття «естетична норма». Виходили книги про нові шляхи розвитку музики, а тим часом композитори мусили

умовляти деяких майстрів-виконавців, щоб вони не зневажали нові твори і не відмовлялися їх виконувати.

Оскара це надзвичайно цікавило. Як виявилось пізніше, він на той час вивчив не тільки класичну додекафонію, починаючи від Хауерових тропів і кінчаючи мультсюрреалізмом, але й систему Хінденбіта, принцип замінності тональностей Івінсента, фігури Вареза, змінні метри Бориса Бляхера, техніку музичної мови Мессіана, мелодичні візерунки Слонімського, переміжні метричні акценти Гейса, техніку музичного мислення Булеза, експерименти Штокгаузена, метод Джона Кейджа. Ознайомився він, звичайно, і з конкретною та електронною музикою, з наслідками застосування теорії інформації в музичному дослідженні і творчості та з творами механічної музики.

Ось тоді я нарешті завітав до Ігоря. Щоправда, мене зацікавив більше Оскар, але я боявся показати це. Ігор був зморений і похмурий, Оскар виглядав так, як колись, лише зовнішній корпус — Ігор називав його «коскузов» — був трошки обдертий, що ніби сталося під час переїзду. Оскар щиро привітав мене, ввічливо поцікавився моїми справами. Коли ж я почав розпитувати його, він став стриманим і скрупним на слова. Але згодом знову розійшовся і почав викладати мені про перспективи розвитку механічної музики.

— Уявіть собі,— його зелене око засяяло, і я здивовано відзначив, що він мені вже не тикає, як раніше,— яка це буде подія, коли вийде наш музичний словник! — Він промовив «наш» з гордовитим відтінком в голосі, чи мені це лише здалося? — словник механічних музичних творів. Ваші спроби, що виходили досі, ставали застарілими в той час, як вони складали-

ся та готувалися до друку, тим більше, коли потрапляли до рук дилетантів. Наш — знову це незначне підвищення голосу — словник буде автоматично поповнюватись тої ж митті, коли десять щось буде створено. Більше того, в його реєстраційному пристрої будуть значитися не лише назви творів, літературних праць, перелік виконавців тощо, але й самі ці твори в найкращому виконанні, сконцентровані в «коконах», які забирають мінімум внутрішнього простору, так що вся апаратура увійде, кажучи вашими словами, у середньої товщини том формату А 5. Там буде все-все — від найперших, хай примітивних анонімних компіляторів, точні дати життя яких, можливо, вже не пощасти з'ясувати історикам, аж до геніальних композиторів — електронних мозків, найвищої вершини в гірському масиві музичного мистецтва...

Схвильований Оскар вжив природну метафору, яких раніше взагалі старанно уникав.

Я спитав його про спосіб орієнтування в цій енциклопедії творців мистецтва. Але, напевно, сказав це надто тихо, бо Оскар продовжував захоплено розвивати свої версії. Він аж захлинувся від перспективи, що якийсь з його колег-спеціалістів складе повний тематичний каталог творів штучних музично талановитих організмів.

— ...наприклад, Оскара,— вставив я лицемірно. Але не повинен був цього говорити. Оскар одразу ж замовк, його зелене око неприємно звузилось, і коли він почав говорити знову — набагато холоднішим тоном — то зосередився на проблемах цьогорічної першості з футбола.

Незабаром після повернення додому я одержав

листа. Тон його був стривожений, неспокійний. Ігор виявив, що Оскар потайки від нього пише популярні і наукові статті на різноманітні теми до «Технічного журналу», журналу «Земля і люди» (парадоксальна ситуація!), «Що вас цікавить», «Наука і техніка молоді», «Чеський народ», «Теорія інформації» й інших видань.

Це б йому ще довго сходило з рук, коли б Ігор не прочитав працю про мнемоніку, підписану шифром Омега, де йшлося про основний принцип конструкції Оскара, принцип, що його Ігор з цілком зрозумілих причин досі ніде не публікував. Коли це викрилось, Оскар зізнався, що має прямий телефонний зв'язок з редакціями сімнадцяти спеціальних та загальноосвітніх наукових журналів, куди він диктує свої статті. Гонорар він звелів переказувати на окремий рахунок. Ігор був у розpacі. Питав, що робити. «Нічого,— телеграфував я йому,— нічого. Це ж, власне кажучи, найбільша з можливих реклам для тебе. Зажди, що буде далі. Завжди матимеш достатньо часу, щоб або приписати собі заслуги Оскара — як його творцеві,— або відмежуватися од нього».

А потім почався генеральний наступ. Задовольнивши свої різноманітні інтереси, Оскар всі зусилля зосередив на питаннях музичної теорії і практики. Він винайшов, сконструював і описав музичний інструмент з дуже простим управлінням, на якому кожний міг навчитись досконало грati за тиждень. Дешева ОСКАРІНА стала улюбленим інструментом, швидко поширилась і витіснила гітару. Потім запропонував геніальний спосіб нотного запису, який завдяки своїй простоті, наочності і легкому засвоєнню, значно сприяв тотальній демократизації музичного мистецтва. Рекомен-

дована Оскаром ОСКАРТАЦІЯ остаточно вирішила проблему централізованого обліку національних музичних пам'яток.

Проте головним напрямком своїх пошуків Оскар вважав теорію музики. Його висновки щодо деформацій закритих частотних полів, аперіодичності звукових коливань та особливо про багаторозмірний звуковий простір викликали загальне схвалення. В спеціальному номері «Музики та науки» вийшла Оскарова стаття про міліаудіометр, з допомогою якого він довів складну структуру синусоїдних характеристик звуків, розщепив їх на компоненти і цим дав поштовх до створення і вивчення спеціальних розділів мікроакустики.

Потім він повернувся до протилежного полюса: вивчив проблематику макрокосмосу звуків і розвинув так звану волюмінарну теорію, за якою характеристика нашої звукової системи разом з незліченою кількістю інших можливих систем з огляду на вищі утворення, які випливають з них, проводиться у відношенні, що не є подібним до відношення між парціальними й складними звуками всередині самого об'єму множини звукових систем.

Вершиною наукової кар'єри Оскара стала праця «Аналіз тиші». В цій праці Оскар виходив із простих припущень, із застосування старого відкриття «невидимого світла» за допомогою катодних променів та інфрачервоного опромінювання в області звуків. Завдяки дотепному методу подвійних проникнень, Оскарові пощастило дослідити явища в безпосередній близькості порога чутності. Звідси він і вивів своє відоме означення тиші як рівноважного стану, осі симетрії

позитивних та негативних звукових величин. І хоча ця теорія існувала не більше, як тиждень (Оскар розрахував структурний склад існування «негативної музики» і з'ясував, що вона має свої закономірності, тобто не є симетричною відносно «позитивної» музики), вона мала вирішальне значення для дальнього розвитку наукових досліджень — і знову привела Оскара до композиції.

Я добре пам'ятаю той день, коли Оскар у Клубі архітекторів уперше доповідав про свої твори в галузі абстрактної музики. Стояв паркий червневий вечір перед грозою; в залі зіпсувалася кліматизаційна апаратура. І оскільки вікна не відчиняли, бо заважав вуличний гамір, ми буквально смажилися, наче в'язні у венеціанських свинцевих камерах.

Оскарові це, звичайно, не вадило. Після короткого огляду системи композиції (тобто після експозиції послідовності рівнянь) він дав пораду для дилетантів (тобто живих організмів), як слухати. Потім задзвонив (цей звук він застосовував ще з часів своїх перших композиторських спроб) — і настала тиша. Звуки, спочатку тяжкі, компактні, потім, чим далі, тим більш диференційовані, мінливі, пульсуючі в поперечних та поздовжніх хвилях, там згущені, тут розріджені — ні, це неможливо описати словами.

Коли ми виходили, я мимоволі підслухав розмову двох молодих здорованів, один з яких, зневажливо посміхаючись, цідив крізь зуби якісь синоніми поняття «дурість», інший серйозно заперечував йому і все твердив: «Кейдж барахло — Оскар молодець!» Це скидалося на початок бійки, але тої ж миті обида

зникли у кафе Будинку мистецтв і там, напевно, втихомирились.

Згодом вийшло кілька рецензій на абстракціоністську музику, в основному інформаційного характеру і з обережними висновками. Лише один реферат — у що-квартальному «Авангард», підписаний шифром «gis» обстоював цілком негативну точку зору. Автор засуджував пусте експериментування, застерігав від шкідливих тенденцій у новій творчості, а скінчив згадкою про недозрілі дитячі іграшки механічної музики.

Оце, мабуть, над усе допекло Оскарові. Реагував близьковично. З його різкої відповіді почалася найгостріша полеміка нашої доби, яка охопила багато галузей мистецтва та науки, викликала кілька скандалів і скінчилася...

Так: я хотів написати... скінчилася перемогою... але тепер не знаю — кого. Напевно, не шифру «gis». Але й не Оскара. Може, здорового глузду? (Знову хотів написати «людського», але цього не можна сказати, бо в дискусії взяла участь група електронних мозків обчислювального центра Об'єднаних шоколадних фабрик.)

Врешті решт, все одно, як вона скінчилася. Головне: музику складали й далі. Традиційну та абстракціоністську.

А Оскар?

Деякий час він займався критичною діяльністю. Потім знову почав компонувати. Свої неоабстракціоністські твори він надіслав на кілька світових конкурсів і просив прийняти його у члени Вищої ради спілки композиторів.

З того часу я нічого не чув про Оскара. Музичну

громадськість схвилювала «Трансфокальна симфонія» Вацлава Глухого; інтерес до електроніки поступився перед першими вдалими дослідами зі штучними живими організмами на кремнієвій основі. Ігор одружився з Ольгою і поїхав з нею до Малаві.

І тільки тиждень тому я натрапив на слід: на афіші Технічного музею з подивом розпізнав я обриси «коскузова». Я подзвонив до музею. Так, Оскар тут працює. Начальником відділу штучних талановитих механоорганізмів. Ні, поговорити з ним зараз не можна. Він закінчує роботу над Повним тематичним каталогом власних творів.



## АНАЛІЗ

Асистент Завіш Калоус спантеличено зважив на долоні невеликий запечатаний пакет, на якому великими друкованими літерами було написано РЕКОМЕНДОВАНИЙ та ВРУЧИТИ ОСОБИСТО зі штампом Державної нотаріальної контори, що обслуговує Прагу, 5. З моменту, коли він розписався в одержанні, все ще думав, що б це могло бути. Нарешті він розла-

мав печатку і вийняв заялений блокнот, якийсь список і лист, написаний на офіційному бланку.

«Шановний товариш!

Звертаємося до Вас із проханням провести спеціальну експертизу в зв'язку з переглядом справи про спадщину, що залишилася після Ондржея Д. Фігара старш. (далі йшли якісь числові дані та знаки). З поважних причин, про які у випадку потреби Вас може докладно поінформувати наш референт Прашек (тел. 569), нам потрібно встановити прізвище композитора і назву твору, про який йдеться в додатках під літерами А — Н згідно з доданим списком. Сподіваємося, що ви ласкаво виконаєте наше прохання. Висловлюємо...»

Печатка й нерозбірливий підпис.

— І це все? — роздратовано подумав Калоус. — З такою дрібницю звертатися до наукового інституту! Невже в їхній установі нема нікого, хто б хоч трохи розумівся на музиці?

Зітхнувши, він узяв блокнот, звідти посыпалися пожовклі вирізки з газет і густо списані восьмушки паперу, позначені літерами від А до Н. Він навмання витяг один з листків. Там було написано:

«В розвитку мелодії беруть участь рівномірно всі складові частини музичної мови. Якщо котра й переважає, то лише як застосований свідомо засіб контрастності. Кожна група інструментів, кожен інструмент, що солює, специфічним тембром у будь-якому реєстрі привносить багату гаму виразів і доповнює задум композитора. Характер твору радісний, веселий, просякнутий елементами правдивості, завдяки якій твір впливає на слухачів і завойовує їх серця.

Вдалий твір викликає веселі усмішки на їхніх обличчях і бурхливі оплески».

І більше нічого. Ні підпису, ні шифру, ні дати. Не можна було з'ясувати, принаймні на перший погляд, звідки це вирізали. Калоус узяв інший аркуш, вкритий кострубатою писаниною, яка для його ока, натренованого архівною працею, не становила великих труднощів.

«В композиції виявилися надзвичайні музичні знахідки, хоча як з боку мелодії, так і гармонії нема нічого особливого, нічого, що б могло вразити сучасного слухача. В ліричних віdstупах інструментальна мелодія не втрачає приємного тепла людського голосу. Активний раціональний лад, легка фактура, тенденція до спрощення форми, ясність і простота, безперечно, є естетичним надбанням твору. Не можна розглядати його як арифметичну суму звуків. Він має особливий магнетизм, який...»

Запис скінчився. Кусок аркуша був відірваний. І знову нічого: Жодного орієнтира. Гола, загальна констатація. Цілком загальна: Калоус, починаючи щось відчувати, склав додатки згідно з літерами і взявся уважно їх перечитувати. Перша вирізка відносно найкраще збереглася. Це була стаття з підписом.

«Цей твір починається, як здається, просто. Спочатку в оркестрі чується великий рух. Все біжить стрімко, прудко, в ясному, неіндивідуалізованому, узагальненому мажорі. Неспокій мотиву зростає. Мелодія розвивається на всю свою широту. Наступна після неї мелодія, середина першої частини, вже зовсім інша за своїм характером, більш характер-

ристична. Але ні в якому разі не солодка в сентиментальному розумінні. Навпаки, вона і тут пружно пульсує з емоційним забарвленням щастя, справжньої радості в новій — хоча все ж таки знову близькій — темі, яка злітає вгору, наче звільняючи дихання. І бас тут виступає зовсім незвично, хоч це не зв'язано з тим, що він посерйознішав. І інше відчуття просочується, коли хвилинами м'який вираз твердішає, переходячи в енергійний консонантний тризвук, гойдаючись по звуках, прямо-таки з насолодою розгойдуючи весь цей акорд. Так будується частина за частиною: нарешті, фінал. Темп стає все більш стрімким, ллється справжній каскад ніжних звуків. Мотив головної теми весь час наростає в мелодії і в динаміці, аж поки вся накопичена в ній енергія не виражається в стрімких звуках, ажурних і ритмічно розчленованих, неначе одкраюваних ножицями, баса. Автор музично зобразив події справжнього життя без чуттєво порожньої пародії, дотепність і гумор буяють з глибини душі художника, яка може озватися лише там, де саме життя просить слова, життя, в якому все кипить і тому його відбиття повинно бути могутнім і величним. В ньому ми вітаємо природність музики, багатої, повної особливого благородства, ба навіть і аристократизму». Підпис: «джин».

Цей шифр Калоус знав: його вживав кандидат філологічних наук Роланд Пружіна (1901—1973), спеціаліст в галузі класичних мов, аквареліст, біограф і шанувальник засновника чеської музичної науки. Добру чверть століття він писав рецензії і реферати до різ-

них періодичних видань. Вирізка могла бути — зважаючи на характер друку — з журналу «Свар».

Наступний матеріал був підписаний скрипичним ключем.

«З хит्रуватим виразом, шумно, з повнотою гумористичного акценту, починає він вступ до твору складової частини вищого композиційного комплексу. Іскристі, тремтливі групи звуків, що з'єднані в досяконало відшліфовану форму основної теми, квапливо вкрили брижами дзеркало тиші. Хоч і граціозно легка, ця пластична ідея характеризується повною енергійністю і виразністю зрілої творчої дії, яка свідомо пригнічує заряд енергії, що жene дальший розвиток музичногозвучання. В ступінчастому відтіненні воно довершує градацію, пронизану голками енергійних акордів в мальовничу хвилину очікування, збиту звуковими краплинами гротескного призвука. Стрімкий потік невпинно змінюється: шипіння, свист і квапливість створюють строкаті мінливі калейдоскопічні образи захоплюючого вихру і шурхоту. Усмішка, жарт, дотепи і гра спливають з інструментів, які тлумачать чарівність фантазії композитора. Нарешті в загальну схильованість вкручується гвинт третьої теми, яка має свій індивідуальний призвук. Мелодійно і ніжно промовляє вона про внутрішній настрій. Видно, як тут елементи натхнення схоплені, продумані, стиснуті і стилізовані до прояву одночасно нематеріального і захоплюючого бурхливою стихійністю. Репризи, оздоблені динамічними відтінками, діють підкорююче. Тема настигає тему.

Шалений вир фіналу збирає соковиті схвильовані мелодичні форми у могутній вал, в якому музика звучить вивільненим сміхом».

Навіть коли б тут не стояв цей скрипичний ключ, Зашвіць Калоус вже знову звідки це. Так міг писати тільки Корнел Шебірш, своєрідна постать празького музичного життя другої половини століття, видавець, редактор і автор більшості статей журналу «Скрипичний ключ».

Під літерою Е знову значилася копія, на цей раз дуже старанно, правильно і витончено виведена, напевно, жіночою рукою.

«З напівтемряви найтихішого вибризкує сукупність звучань, всеосяжний німий вигук, що поширює світло в неоглядний простір пролому. Музичні атоми сплавляються, весь час згущуючись і переміщуючись в невпинному русі. Вистачає одного наперстка музичної тканини — голосу, в ньому спресована енергія високого тиску, усвідомлення хаосу як джерела сил, підкореного конструкцією. Стиснутою, сконцентрованою є енергія також і потім, коли уривки перетворюються у інтервали і характерні акорди. Ця музика у найвластивішому розумінні слова викристалізовує могутність елементів, акордів і кольорів інструментів, концентрує їхні музичні якості. Прослідкуємо за мотивом: то він повільно рухається по похилій дорозі, то робить маятникоподібні рухи. Інтенсивність мелізмів не перешкоджає належній зв'язаності синтаксичної будови, так би мовити, акустичної рентгенограми. Вони створюють атмосферу, що відображає ласкаву усмішку. Веселість. Лад

і гармонія. А не тільки гра. Глибокою думкою вона переважає людську посередність. Відкриває те, що в людині є доброго».

Хто писав? Стиль — трохи архаїчний, присмачений виразами і конструкціями, в усякому разі, оригінальними, — був незнайомий. Калоус марно роздумував і порівнював. За цими рядками, що віддавали дзвono-вою міддю, не бачив жодного обличчя.

Він узяв вирізку з тексту, набраного петитом: «Беззвучно туманна метелиця звуків. Співучий мотив запалює думку, мелодія спадає у провалля співзвук. Вони роблять на ній карби, але не можуть перервати її течію. Мелодія прибирає все нові голоси: в іхньому грайливому товаристві вона мчить у височину, наче у якусь крайність. Шарувата будова правильних типів, тактів рясніє ритмічними засобами, часова уніфікація не гальмує насильні зміни, що відвертають від звичайних візерунків. Дірчастим гармонічним дном мотив спадає у новий шар, не втрачаючи при цьому анітрохи афекту, гострого, як бритва. Немає жодного безбарвного тону. Через натхнення і ніжність проростає глибока тема внутрішнього життя — так би мовити, власного, яке могло наслитися. Вона не сполошить таємничої принади дружби з тіні саду. Скульпторські впевненою рукою дана рівнодіюча настрою: після ночі — громовиця, після бурі — спокій, після сивої хмари — сонце. Не згущена тінь, але ясний фон дає відчуття облагородження».

— Коли б все було так ясно, як це! — подумав Завіш. — Моравські традиції не сковаєш, і відблиск ви-

разного стилю гуквальдського майстра сяє аж до наших днів. Можу побитися об заклад, що це писав Кофал або Тlapіха — це легко з'ясувати.

Подальший матеріал — це розмазаний, зовсім нерозбірливий короткий уривок. Єдині три слова, які з великим зусиллям йому пощастило розібрати, були: «м у з и к а», «т о м у щ о» і «я в н и й».

На першому з листів останнього додатка на двох аркушах стояло:

Аналізи поля вільних відхилок операторної схеми.  
«(По-перше). Максимум активності, що проводить на базілярну (?) мозкову мембрانу коливальний рух: змінні інтеграційні функції при накладеному обмеженні даної стаціонарної системи (див. матричне зображення). З порівняння взаємовідносин між наступними явищами випливає специфічна структура (див. додаток).

(По-друге). Пульсаційна система упорядкування: множина колонок симетричних і асиметричних значень у певних взаємовідносинах, але при змінній густині похідних, сигніфікантне створення триграмів (див. додаток).

(По-третє). Об'єкт закону контрасту, зміни спадкоємності і кореляції, багато розвинута знакова система (див. додаток).

(По-четверте). Вірогідна культурна система знаків переноситься з конкретної фізичної площини (яка існує між інтерпретом і реципієнтом у повітряному просторі) до абстрактної ідеалізованої площини (яка утворюється в думках обох)».

До тексту був прикріплений твердий картон з багатьма числовими викладками, символами і розрахун-

ками. Хоча Калоус і зінав, що «поле вільних відхилень» означає музичну композицію, «максимум активності» — мелодію, «пульсаційна схема» — ритм, а «віротідна культурна система знаків» — партитуру, проте ці хитромудрі формулювання нічого не говорили йому через свою чисту узагальненість. Числа, навпаки, давали точні дані про аналізовану композицію, але що вони означали? Ентропію? Редунданцію? Кількість інтервальних кроків? Реєстрацію ритмічних моделей?

— Це нічого не дастъ,— розгнівався Завіш,— треба почати методично.

Він сів до столу, розклав навколо себе вирізки та копії і якусь мить зосереджено дивився на них.

— Отже, насамперед, об'єктивні дані, встановлені в текстах,— головне, ті, які повторюються в кількох документах.

Він узяв аркуш паперу і написав:

«Композиція оркестрова.

Є однією з частин великого твору.

Починається у швидкому темпі (який, очевидно, переважає у всьому творі) на низькому динамічному ступені.

Носить тональний характер (переважно мажорний).

В ній щонайменше три теми (принаймні, деякі з них повторюються).

Загальний характер ясний, оптимістичний (дотеп, жарт, гумор тощо)».

Калоус завагався, а потім приписав:

«Принаймні, одне консонантне тривуччя», але одразу ж закреслив це.

— Ну добре, а що тепер з цим робити? Оркестрова

композиція — частина якогось більшого твору — сюїти? симфонії? — починається швидко і стиха. Що починається швидко і стиха?

Він поморщив чоло: йому нічого не спадало на думку, нічого, крім фіналу струнного квартету c-moll, опус 18 Бетховена і початку концерту для скрипки Мендельсона.

— Три теми,— розлючено випалив Завіш, бо не мав за що зачепитися,— це мені нічого не дасть. Проте, стривай-но, ось воно: радісний характер. Щось сонячне. Мабуть... слов'янські танці Дворжака? «Продана наречена»? Струнна серенада Сука? Прокоф'єв? Щось із «Петрушки»? — він швидко нашкрябав щось із двадцять заголовків. Потім почав обмірковувати кожний з них, але все це ні до чого не приводило. Завіш жбурнув олівець, відсунув стільця і почав нервово ходити від дверей до вікна. Потім знову накинувся на вирізки і почав старанно оглядати зворотний бік аркушів.

— Я не буду я, якщо не знайду якусь опорну точку — слово, ім'я, натяк на дату...

Марно. Як на зло, уривки текстів на звороті були повні пустих фраз, які без знання контексту нічого не значили.

— Так, знову — зціпив зуби Калоус і втупив скошені від люті очі в опис композиції. Він старанно вичитував слово за словом, притягував при цьому уявлення про різноманітні музичні твори і порівнював їх із словесним описом, на жаль, таким не конкретним.

Вже сутеніло, коли у версії Кофала (Тlapіхи?) Калоус наштовхнувся на фразу «Не сполошить таємничої принади дружби з тіні саду». Вона чимось виділялася з контексту... а може, ні? У відношенні до наступного

тексту вона могла б мати якийсь — хоча, може, й дещо туманий — зміст, але все ж таки... Поки він читав і перечитував цю послідовність слів, в його голові самі собою виринали здогадки: Сметана — «Таємниця», Вагнер — «Чари вогню», Сук — «Про дружбу», Штраус — «Жінка без тіні», Дебюсі — «Сади в дощ»...

— Що це я верзу,— дорікнув він собі, але одразу ж запалився.— А що, коли... А що, коли з авторами статей трапилося те ж саме, що зі мною зараз, але в протилежному напрямку... тобто: а що, коли вони підсвідомо вжили в своїх статтях характерні вирази, зв'язані з прізвищами композиторів і назвами їхніх творів!

З новим піднесенням почав Калоус — хтозна в котрий раз — перечитувати копії і вирізки. І саме слово «вирізка» привернуло його увагу. Точніше кажучи, все словосполучення: «вирізка з життя власного, що могло наснитись». Він знов, що це цитата з Леоша Яначека, але неточна, і тому поспішав, щоб перевірити свою здогадку. Так, це підтвердилося: замість «наснитись» повинно бути «примаритись». Тут нема різниці, ані помилки. Хто не знає, навіть не помітив би — але чому саме це поняття «наснитись»? Життя нас-нит-ись... нит-ка...

Асистент Калоус аж скрикнув від несподіванки і нахинувся на документи. Він просто поглинав очима друковані і писані літери.

— Так, тут... і ще ось тут... — він нетерпляче починав рядок за рядком: ну звісно, і тут також...

Зосереджене обличчя почало яснішати і одночасно вкриватися свіжим рум'янцем.

— Евріка,— зашепотів він,— я знайшов.— Він ви-

простався на незручному стільці. Його душу сповнювало приємне почуття задоволення і милування своєю кмітливістю.

— Я знайшов,— повторив він,— сумніву бути не може. Розчуливши́сь, він вжив непрямий порядок слів, яким взагалі нехтував. Потім жирною червоною лінією підкреслив у статтях — не усвідомлюючи навіть, що він допускає недозволене пошкодження об'єктів наукового дослідження,— шість слів:

«Тканіна — вирізка — нит-(ка) — голки — ножиці — наперсток».

Залишалося тільки з'ясувати, про якого з численних Крейчі<sup>1</sup> чеської музики йдеться. Чому тільки чеської? — поставив він запитання і одразу ж в пам'яті виринули: Мікулаш Шнайдер-Трнавські, Эдвар Тейлоррі Шнайдер-Какаду<sup>2</sup>. На щастя, тут була характеристика твору: радісний, дотепний, гумористичний, жартівливий...

Не можна сказати, що Мірослав Крейчі позбавлений гумору: взяти хоча б його «Поліфонічні жарти» — «Caniculae polifonicae», опус 29! Але тут, безумовно, мається на увазі композитор, якого хтось назвав музичним Ладою (ось воно! «Лад і гармонія»).

ІША КРЕЙЧІ! А назва композиції?... Це вже дрібниця. Повернемось до статті з «вирізкою»: вона є ключем до всього! Міркуємо так: «таємнича принада — тінь саду» і в наступній фразі «після ночі громовиця...»

<sup>1</sup> Крейчі — прізвище композитора. Слово «крейчі» в чеській мові означає — «кравець».

<sup>2</sup> Шнайдер — кравець (нім).  
Тейлор — кравець (англ.).

чи не натяк це на вечірній, нічний настрій, зоряний спільник ноктюрнів, касацій, серенад? Чи не є це серенадою в своєму первісному, мовному іспанському значенні і в похідних від нього італійських та французьких формах серенад як любовної нічної музики? Хто є майстром касацій, дивертисментів і споріднених форм? І чи не йде в оркестровій «Серенаді» Іші Крейчі після ноктюрнового *Andante quasi allegretto* с онячне сяйво заключного *Presto* що починається тихим шепотом, розвивається переважно в мажорному ладі, зображує три виразні теми, до яких приєднується тема колискової для кларнета з першої фрази серенади (тому в рецензії вона, безперечно, не приводиться як нова тема)!

Так, шукана композиція — це *Presto* з оркестрової серенади чеського композитора Іші Крейчі, написаної 1950 року в Оломоуці...

З тріумфальною посмішкою на вустах асистент Завіш Калоус заклав аркуш чистого паперу до старовинної друкарської машинки і соковитими барвами старавно вибраних виразів сучасної наукової термінології взявся описувати пригоди людського духа (під цим він, звичайно, розумів свого) на шляху до пізнання.

За деякий час наукова праця Калоуса, об'ємиста, супроводжувана різноманітною документацією, вийшла друком з коротким резюме на трьох мовах. Вона привернула до себе значну увагу. Калоус прийняв два або три поздоровлення, його працю згадали в додатках до «Чехословацького музичного словника прізвищ та установ», що саме тоді видавався. Підбадьо-

рений цим, він почав думати про одержання звання доцента.

Аж ось вийшов тематичний подвійний номер «Чеського мистецтвознавства», присвячений питанням дослідницької праці. В ньому був вміщений змістовний, блискуче написаний нарис хранителя музею на Сміхові Володимира Поломестського «Про хибні засновки в методичній науковій практиці». В п'ятому розділі цього нарису автор піддав гострій критиці недавно опубліковану працю Завіша Калоуса «Про встановлення автора твору шляхом аналізу критичного матеріалу».

«Метод Калоуса,— писав Поломестський,— є прикладом помилки у заключній фазі точної логічної конструкції, до якої може привести неправильна інформація. Калоус інтуїтивно визначив фразу «Не спошти таємничу принаду дружби з тіні саду» як ключову формулу для рішення проблеми і спробував її дешифрувати — звісно, без належної ерудиції і тому помилково. Згадана фраза є цитата (неточна, правильно буде: «Не спошти таємничої принади дружби з тіні саду») з фейлетону Леоша Яначека, що був опублікований в «Людових новинах» XXXVI № 256 від 20 квітня 1928 року. В цьому фейлетоні йдеться про музичну шкатулку у Берtramці (тут записаний також «наспівно» і голос її дзвіночків), отже, він без усяких сумнівів стосується Моцарта.

Таким чином, твір, тотожність якого має бути встановлена, не Presto з «Серенади» Іші Крейчі, а увертюра до опери Вольфганга Амадея Моцарта «Весілля Фігаро».

Докази: а) Непрямий (за методом пана Калоуса). В тексті містяться у прихованій формі не лише поняття,

що характеризують кравця (нитка, голка, наперсток і т. д.); поняття «ножиці» щодо способів вживання цього робочого інструмента є багатозначним. Ножиці так само добре можуть вважатись і перукарським інструментом. А слово «бритва» також не менше сигналізує про загострену увагу до перукарського ремесла.

З-під уваги Калоуса цілком випало справжнє значення слова «веселість», яке стоїть в анонімному тексті (додаток Е) якось зумисне відокремлене як закінчена самостійна фраза. Калоус без сумніву інтерпретував його як синонім слова «радість», як вираз радісного сяяння твору. Але ж «веселість» в звичайній мові автора рецензії не може означати ніщо інше, крім зміненої форми поняття «весілля».

#### Доказ б). Пряний.

Калоус допустився кількох помилок: найбільше тим, що спробував ідентифікувати твір виключно за матеріалами одного типу, з письмового аналізу твору. Він не зважав на ширші зв'язки, і це привело до фатальної помилки. Він і не подумав познайомитися ближче з суб'єктом, із спадщини якого походили письмові матеріали. Отже, він не з'ясував, що Ондржей Домовіт Фігар був чудовим досвідченим перукарем, який активно працював за своїм фахом більше 40 років на комунальних підприємствах міста Праги і вмер засłużеним майстром свого цеху. (Примітка під рискою: мені соромно в цьому зв'язку звернути увагу на такий доказ загального наукового неуцтва Калоуса: «чи слове вираження» композиції, згідно з Калоусовим додатком «Аналіз поля вільних відхилень» — це ті значення, з яких «дослідник» через їхню «узагальнен-

ність», «на жаль», не міг нічого вчитати — ті «точні дані» є ніщо інше, як ряд кравецьких записів розмірів різних частин тіла замовників, зроблених на аркуші, видертому з блокнота дружини Фігара, вправної і майстерної швалі!!!!).

Фігар, як зрештою усі цирульники старої школи, був великий веселун. Ще учнем він полюбив музику, мав непоганий баритон і завжди співав працюючи. Частіше за все Россіні і Моцарта. І найохочіше «*Non riu andrai*<sup>1</sup>», бо взагалі любив «Весілля Фігаро» над усе.

Що ж дивного в тому, що в день свого весілля — весілля Фігара — він забажав послухати свій «гімн», як він казав? У Празі тоді не ставили оперу Моцарта на сюжет Бомарше. Отже, не залишилося нічого іншого, як поїхати в день церемонії прямо зі старомістської ратуші на концерт празького симфонічного оркестру ФОК, в програмі якого, складеної з відомих увертюр, зазвучала також і увертюра до «Весілля Фігаро».

На Фігара це справило незабутнє враження. То ж хіба дивно, що він зібрав і зберіг — у формі вирізок і копій — всі рецензії, які вийшли після концерту в рубриках «Культурне життя» газет і журналів і в спеціальних публікаціях?

Висновок тут простий: дата весілля Амалії і Ондрея Фігар тотожна з датою концерту оркестру ФОК, на якому була виконана увертюра до «Весілля Фігаро». Досить було зазирнути в старанно ведені записи публічних виступів оркестру ФОК і їхньої програми за

<sup>1</sup> Більше не приходить (італ.).

останні 100 років, щоб наш висновок підтверджився. Знайти оригінали належних рецензій в музейних екземплярах відповідних річних підшивок періодичних видань на основі дати весілля було неважко: зв'язок з увертюрою до «Весілля Фігаро» (заголовками, іншим контекстом) ясно підтверджився. Цим безперечним доказом спростовано вбогу і ненаукову теорію Калоуса.

Примітка 1. Калоус міг би сам прийти до цього висновку, якби він замість марних міркувань систематично проглянув усі 37 річних підшивок газети «Скрипичний ключ» і 1250 підшивок сімдесяти чотирьох інших періодичних видань, куди встановлені ним рецензенти писали або могли писати статті. Зрештою, це було його обов'язком. Не треба нічого залишати випадковостям.

Примітка 2. За повідомленням про дату весілля А та О. Д. Фігар, а також за інші цінні дані складаю подяку онуці закоханого в музику перукаря — Розіні Альмавіва.



## РЕСІНСЬКЕ ВИНО

Він заспано мружив очі, дивлячись крізь планки борту на виблискуючу мозаїку сонячних цяточок, розсипаних по гладіні моря. Було жарко. Дзеркальце калюжі біля його ніг потроху розплি�валося і зникало, як зникає рятівна тінь від мачти; якусь хвилину він безтямно лупав очима на білий слід, що залишився після солоного поцілунку моря. Звідкись із носа долинула стара пісня про судно, що потрапило в бурю,

Простий голос приємного тембру злегка вібрував, як прогріте повітря над безбережною рівниною.

— ...то з одного боку підкотить хвиля, то з іншого...  
нас крутьть і женуть стрімкі пориви...  
...вітрила всі подерті на шмаття,  
лише великі кlapті обвисають...  
...і судно, що його застиг прибою гуркіт, признається, що з бурею боротися не хоче...  
...і зливу теж не хоче одоліти, а прагне на стрім-  
чак підводний  
наразитись і вщент розбитись...

Темна голова з першими срібними нитками на скронях, куняючи, помало схиллялась на груди; очі, що вже злипались, раніш ніж заплющились, побачили дві одягнені в світле постаті, які жваво жестикулювали. Тепер вони обговорюють останні новини зі Сходу,— подумав він,— захищають громадський рух народу, на який напали ззовні, говорять про охорону мореплавства і вихваляють переваги своєї демократії; потім вони поскаржаться на розбухлий адміністративний апарат і скінчати вином. Це зрозуміло: обидва торгають ним. Вони завжди з насолодою поринають у нескінченні розмови про різновиди, вік та складові частини тієї дивної рідини, про вина з кущів хирлявих або міцних, витягнутих або розлогих...

Здригнувшись, будівничий Азур скинув із себе дрімоту. Палуба була порожньою. Прикритий кутиком вітрила, він лініво погойдувався, світові стріли заганяли сліпучі вістря в небосхил, що купався в солоних хвильях... Він потягнувся, встав і помітив її. На ній були вузькі смужки яскраво-жовтої матерії навколо стегон та грудей. Вона лежала на рогожі й загоряла, час від

часу простягаючи руку до чорної полив'яної тарілки із свіжими фігами.

Він знов згадувалось у зв'язку з останнім великим скандалом, вчиненим групою «золотої молоді», який схвилював місто: виступ популярного квартету співаків і майстрів нового танцю «Собас» так вивів із себе десятки молодих людей, що вони почали нищити парк; розбивати колонаду й скульптури; а потім запалили віллу недалеко від порту... бились із людьми, які прибігали гасити вогонь; роздягались догола і кохались безсоромно на візках, на яких приїхали, осяні червоно-золотими відблисками пожежі.

— Все ж вона гарна дівка,— зітхнув він, коли його спина знову сперлася на сувій якірної линви. В нього не було часу і нагоди роздивлятися на жінок там, на півдні, де він споруджував великий концертний зал за власним проектом, легкої конструкції з круглим амфітеатром, стовбурами струнких колон, що несли на собі сміливий конус покрівлі з нових матеріалів. Тепер він повертається до Європи, сподіваючись одержати кілька днів перепочинку. Початок був добрий: спокійне море, приємне плавання — все, включаючи чудову погоду. Палуба неначе ронила останні слози смоли альпійської сосни, яка ще недавно простириала віяла зеленої хвої назустріч небесній пастві — отарі кучерявих хмаринок. На судні все віддавало новизною, бронзові та мідні деталі осліплювали своїм блиском. Він примружжив очі, легке погойдування заколисувало його, звідкись здаля припливло принадне смугляве дівоче тіло, він розкрив обійми...

Коли він прокинувся, сонце стояло низько над водою. Гладінь моря, раніше спокійна, тепер була вкрита брижами, тут і там з'являлися білі гребені пінних борозен. Судно хиталося, хвилі наскакували на ніс, пальці солоного дощу торкались поручнів борту. Наче зі сну, з глибокого виру, випливала свідомість, до слуху долинали уривки розмови, що точилася десь недалеко. Спочатку це були лише уламки слів, частини фраз, які вимовлялися із натхненням і вправністю:

— ...вага... таланту... рівномірно... питання поняття...  
культ... скандал у Тралесі...

Потім хтось вимовив ім'я знайомого художника, який виконував внутрішнє оздоблення нового приміщення театру: покрив стіни настільки фантастичними малюнками та фігурами, що це викликало велике обурення членів міської управи, після чого довелось перемальовувати стіни.

Будівничий почав прислухатися уважніше. Свіжий молодий голос піддавав нищівній критиці твердження, що терція — це благозвуччя. Хтось інший роздратовано вигукував, що йому той хроматизм вже сидить в печінках. Розважливий оповідач почав до цього викладати історію про одного музиканта, який любить спів пташок, пильно вивчає його і використовує набуті знання в своїх творах.

Сильний порив вітру відніс його слова кудись далеко над пагористу зелену рівнину моря. Лише за кілька хвилин крізь шум хвиль пробився монотонний монолог незадоволеного голосу, що дивувався з такого способу оцінки нового у творчості: він порівняв критика з полководцем, який керує певною ділянкою бою і визнає за всіма видами зброї однакові шанси на успіх;

говорив про вплив різних принципів, напрямків, ідей, стилів, техніки та методів на розвиток сучасної музики; висловив думку про те, що тепер у музичі вважається старим, а що новим; висунув вимогу включення композиції музики, так би мовити, моделі навколошнього світу, яку створює мистецтво; і скінчив жалуванням з приводу труднощів у розкритті нових своєрідних явищ у безлічі фактів, несумірних за своїм значенням та дією.

Потім розгорнулись дебати про натхнення як неточне означення процесу випадковості, при якому бракує певної причини, чому те чи інше відбувається саме так, а не інакше.

— Я не можу більше цього слухати,— почувся злісний вигук,— натхнення! Така нісенітниця! Який там процес, який там загальний вихідний фактор — це лише привід, відмовка. Зовнішній стимул? Безглуздя: рішення приступити до творчого акту повинно виходити вільно з нутра композитора, а значить...

Той, що говорив, раптом замовк; потім почувся захоплений посвист і хтось сказав:

— Ось воно — натхнення.

Посипались зауваження щодо чудових форм жіночого тіла, задзвенів сміх і зачарований голос, трохи задихаючись від хвилювання, продекламував:

— Якби я вітром став, щоб ти, коли оголиш груди, йдучи назустріч сонячним променям, мое дихання прийняла на них...

Поблизу пружною і плавною ходою пройшла дочка судновласника. З-за щогли виринуло молоде веснянкувате обличчя хлопця, який посылав палкі погляди навзdogін чарівній принаді, що віддалялась.

— Ласий шматочок, чи не так? — звернувся спостерігач до будівничого, запрошуючи його на розрадливу бесіду, до якої потім приєдналися два інші голоси, і, як виявилось, власники великої посудини з чудовим червоним вином. Три приятелі-музиканти — інструменталіст, композитор та теоретик — поверталися з навчальної подорожі. Коли будівничий розповів про мету свого перебування на Півдні, вони стали слухати уважніше, потім почали розпитувати про розподіл простору і розміщення звукових джерел, опісля переїшли до загальних акустичних проблем, розповіли останні плітки з життя відомих співаків і, нарешті, дісталися до головної мети — творчості.

— Ми маємо на увазі два предмети,— захоплено викладав стрункий світловолосий,— лад та чистоту стилю. Лад, який випливає із взаємовідносин часток, що створюють вище структурне ціле, і який може виражатися числовими відносинами. Вже сама підготовка матеріалу для нас є хвилюючою, а поступове формування мінливої звукової системи належить до тих переживань духа, яких людство завжди ждало, навіть, коли його перспективи були найтуманніші. Так, ми шукаємо лад. Ми знаходимо його також тим, що виводимо із своїх композиційних праць. Ми прагнемо до чистоти стилю, якого хочемо досягти: тому ми стільки займаємося структурою мелодійних ліній, тому додержуємося заборон і обмежень, які добровільно поставили перед собою. При цьому, звичайно, ми весь час шукаємо і випробовуємо. Наприклад, ми знаємо, що спосіб, за яким вібрує струна, є важливим фактором досягнення забарвлення звука, видобутого з цієї струни. Тому ми диктуємо не лише місце,

у якому треба рушити струну, щоб вона дала бажаний відтінок забарвлення звука, але випробовуємо також інші незвичайні способи створення тону або звука, до кінця використовуємо реєстр духових і ставимо важливі завдання перед групою ударних інструментів.

— Ми працюємо над мелодичними процесами, що витікають з чотирьохтонового звукового ладу,—продовжував розсудливо широкоплечий хлопець із обличчям селянина; над обраною первинною формою можна, зрозуміло, маніпулювати всіма звичайними засобами, можна балансувати навколо центра ваги в середньому положенні тощо. Звичайно, під час вставляння наступних звуків між попередніми, треба провадити заміну за певними правилами, що визначаються числами, інакше в цьому немає сенсу. Фіксовані звуки до певної міри обмежують свободу розвитку мелодії, але це компенсується запровадженням інтервалів менших, ніж півтону. Внутрішні члени системи розподілені асиметрично, або більш густо до однієї з крайніх граничних точок фіксації. Тут композитор має враховувати, що два сумарних інтервали, які містять найменші тонові звукові частки, не можуть йти один за іншим. Якщо є ясність щодо матеріалу мелодії, організується і решта складових часток; в ритміці важливу роль відіграє основний елемент метричних рядів, колонок. Одержані утворення повинні знаходитись у певному співвідношенні як з композицією в цілому, так і з рештою структурних одиниць. Все спрямоване на те, щоб досягти враження вільної форми на основі точних музично-логічних прийомів.

— Природно, це не обійтеться,—втрутився третій, коротко обстрижений теоретик,— як зрештою всі

людські прагнення — без експерименту. Вже давно предметом творчої чи теоретичної уваги музикантів є не лише музичні тони: ми прислухаємося до найрізноманітніших звуків — навіть у мові. Ви помічали, що при сильному збудженні між словами, ба навіть і між складами, з'являється ледве відчутний емоційний відтінок — плачу або сміху! Ми зустрічаємося із незнайомими утвореннями, які треба спочатку досконало пізнати, перш ніж вони будуть — в новій функції — використані як виразні елементи, що збагачують нашу музичну мову. Ми мусимо також поступово замінити старий незручний спосіб нотного письма доцільною, а головне — єдиною новою системою. Такою, що з одного боку, не залишала б місця для випадковості, а з іншого — там, де композитор вважав би за потрібне, дозволяла б достатню свободу для інтерпретації, яка б надавала твору остаточної форми — з точки зору динаміки, сили і, мабуть, мелодійності за власним розумінням.

— Це дуже цікаво,— будівничий зосереджено пошкрябував підборіддя,— оригінально і по-новому. Але я гадаю... бачите, я визнаю, що ваші погляди і експерименти можуть принести різні незвичайні музично-технічні знання. Проте, чи не займаєтесь ви цими, хоч і гідними уваги — іграшками надто однобічно, без глибокого проникнення у сутність процесу творчості? Адже музика не може бути лише забавою: вона виражає також якісі ідеї, що підлягають законам логіки, ідеї, що оформляються музикантом-мислителем, композитором, творцем! Цінність музики полягає не в майстерності, з якою складено систему, а в силі уявлень, які вона викликає. А ці уявлення не ввіллеш до

неї, як це вино,— будівничий наповнив і підняв вгору витончений кампанський келих,— яке може налити будь-хто і будь-куди. Коротше кажучи, жодний з тричленного ряду: творець — посередник — слухач не повинен бути пасивним.

— Прекрасно сказано; але, на жаль, це не відповідає дійсності. Навіть, якщо я активно втручуся у творчий процес, це не означає, що я досягну задуманого. Нехай я наперед продумаю все, що буде в творі, але я не можу передбачити, як перелються всі технічні прийоми у відчутну форму: адже їхні наслідки випадкові. Та й слухач не повинен бути пасивним. Добре. Але здебільшого він пасивний, тому треба на нього належним чином впливати.

Всі композиційні методи, що існували досі, точнісінько так, як і звичайні музичні інструменти, вже не спроможні висловити переживання композитора і передати багатство емоційних вражень сьогоднішньому слухачеві. Отже, треба шукати нових засобів, які зроблять можливим досконалій контакт художника-творця з кожним, хто хоче вислухати його послання. Навіть більше, ми мусимо зачепити і того, хто не звертає на нього уваги — і зрештою мусимо зломити опір запеклих одиниць, які не хочуть вислухати голос художника.

— Насильством?

— Хай насильством, але заради освіти! Адже це натхненна жага — відкрити для всіх людей вікно у дивний світ музики, дати їм крила для вільного злету до всесвіту прекрасного, осяяти кожний їхній день промінням неминущих цінностей духа, зробити їхнє життя кращим і радіснішим.

— Але... як цього досягти?

— Механізми! Механізми допоможуть нам пізнати і виміряти весь діапазон звуків, найслушніших для безпосереднього, надійного і однозначного впливу на людську душу, що, як відомо, найкраще піддається емоційному впливові, саме через посередництво музики. Лише точні, несуб'єктивні і невпереджені механізми спроможні знайти такі рятівні звуки, видобути їх, повідомити про них і наполегливо рекомендувати їх всьому світові...

— Тобто навівати. Слухай-но, ти й справді гадаєш, що пізнання прекрасного перш за все галузь почуттів?

— Ніколи не сумнівався в цьому!

— Як же це узгоджується з твоїм бажанням зробити із бездушних механізмів речників благородних емоцій? Як ти можеш у цій операції оминути людину?

— Я не оминаю її, механізми є лише посередника-ми. Людина їх конструкує, а потім людина — їхній творець, який закладає до них певну програму, за допомогою цих механізмів звертається знов до людини. Таким чином, людина є на початку і в кінці цього процесу. І саме це важливо.

— Але людина не безпосередній тлумач інформації, ним є машина, яка, більше того, має, як ти кажеш, сама обрати форму музичного сповіщення. Якщо я правильно розумію твоє уявлення, машина має серед багатьох можливостей обрати найкращу...

— Саме так.

— ...найкращу, а значить єдину. Чи усвідомлюєш, ти, що це значить? Диктатура твоєї машини затопить звуковим бальзамом все людство, яке в перший момент захлинеться цим благом, але потім почне тонути в цьому уніфікованому соусі з одинаковим смаком

і запахом, вдаючись у відчай, що вже не існує нічого іншого...

— Зачекай, ти не зрозумів мене. Я...

— ...ніж твій ЖУП — Жадане Універсальне Прекрасне. Невже Прекрасне має лише одне єдине лице? Як ти наважуєшся позбавити людину права перебирати, відбирати — вибирати серед багатьох можливостей найкращу за власним розсудом, а не за наказом якогось апарату! Ми пишаємося тим, що наша демократія дала можливість всебічного матеріального і духовного розвитку вільної людини, а ти...

Тррах!

Вузлувата гілляка блискавки розірвала сірі громади хмар і потонула у спущеному свинці вод. Одразу ж потемніло. З південного сходу пригнало чорну стіну, пронизану блискучими спалахами. З погрозливим ревом кинулось море на судно, хитке й безпомічне перед несподіваною атакою. Судно поринало і здіймалося в страшному ритмі ударів водяного молота. Тонкі струни канатів урвалися під велетенською рукою урагану, крила вітрил розлетілись на брудні клапті, щогла захиталась і зламалася над самою палубою, яку вже почала затягувати ненажерлива паща хвиль.

Пошматовані борти судна стогнали під скаженим натиском смерчу, обшивка жолобилась, мідні шкворні жалісно рипіли. Судно летіло наосліп крізь темний розбурханий простір. В момент, коли воно наштовхнулось на білу скелю, в трюмі його обидва блідих торговці вином злякано притискались один до одного. Світловолосий хлопець тримав у судорожних обіймах дочку судновласника, а будівничий з композитором продовжували обмінюватись словами і жестами у запалі на-

укової суперечки. Корма розбилась об скелю, уламки судна перевернулись набік і пішли на дно. Сотні амфор із вузькими шийками, закритими пузолановими затичками і залитими смолою, розбилися, розлите вино на якусь хвилину пофарбувало зелене море у пурпурний колір. Мармурова мортира і залізна сокира зарилися в пісок біля антифонічного монохорду, на якому було насаджене бронзове кільце. На уступі скелі залишився келих із двома вухами — килікс із вирізьбленим знаком тризубця, символом судновласника Марка Сестія з Делосу. Його судно «Глаукс», яке перевозило грецьке вино до римського укріплення, зазнало корабельної аварії неподалік від цього порту за багато століть перед тим, ніж його французи назвали Марселем.



## СФІНКС

Коли з'явилася на сцені, буря оплесків стала ще могутнішою. Невисока, тендітна, в простій білій сукні, вона, всміхаючись, легким уклоном дякувала нечисленним слухачам. Обличчя, на яких вона звичайно намагалася прочитати враження, викликане її грою, зараз, у півтемряві концертного залу, сприймалися лише як світлі розпливчасті плями.

Була дуже втомленою і незадоволеною своїм виступом. Вона завжди бентежилася і, хоча з часом нав-

чилася переборювати зніяковілість, все ж не спромоглася позбутися її повністю. Сьогодні вона теж дуже схвильована, і хоч з погляду техніки все було гаразд, але виразність гри від цього знижувалася. Виникло знайоме їй почуття марності, змішане з нехіттю: навіщо стільки зусиль, до чого цей зверхстараний аналіз із попередньо продуманою і старанно прорепетированою побудовою кожної музичної фрази,ожної градації — коли потім через якусь дурницю, через поганий настрій йде нанівець три четверті такої важкої праці...

Отож то воно — праця! Коли б їй так тяжко не давалися етюди, коли б вона під час виступу могла легко дихати, коли б не постійний страх, що ось-ось помилиться, забуде мелодію, якби вона могла грati в залі так природно, неначе вона сидить за фортепіано одна в кімнаті, тоді...

Коли б... коли б вона була не лише вправною піаністкою, яка досягла певного успіху завдяки винятковій ретельності та щоденній дев'ятигодинній виснажливій праці, а й талановитим митцем, що легко, швидко і впевнено вирішує технічні проблеми і тому, виступаючи на сцені, зосереджується цілком на виразності гри, на структурі і загальному розумінні твору!

Однією працею без таланту в мистецтві далеко не підеш, так як і талант без праці стає беззмістовним. Навіщо мені наполегливість та цілеспрямованість, яких у мене надлишок, коли нема таланту? Або є, та замало, не вистачає... Ніколи не вистачало. Для великого мистецтва потрібен великий талант.

В мене його немає. Але це не все. Найгірше те, що я це усвідомлюю. Конфлікт між прагненням і можливістю. Я шанолюбна, не заперечую. Але не бажаю ні слави, ні почестей, ні грошей. Хочу, щоб моя гра приносила людям насолоду. і сама прагну переживати при цьому щось сильне, величне, щось таке...

— Прошу вас...

Здрігнулася, хоча ці слова були вимовлені впівgłosа. Вдерлися у вир її думок, стільки разів передуманих — тільки за інших обставин, а не одразу ж після концерту. Вона усвідомила, що вже дійшла до кімнати для артистів, прийнявши дорогою звичайні поздоровлення, кілька знайомих мляво потиснули руку. Побачила перед собою стрункого юнака в темному:

— ...чи не підпишете мені програмку?

Вона засмучено посміхнулася. Колись такі прохання її тішили і підбадьорювали. «Може, ці люди — не лише збирачі автографів», — казала вона собі. Напевно, я чимось зворушила їх. Потім вона втратила й цю розраду. Тепер у неї вже не було жодних ілюзій.

Простягнув їй кулькову ручку.

— Пробачте, не тут. Ось тут, якщо ваша ласка. Проти Шумана.

Вона здивовано підвела очі.

— Шумана ви грали чудово. Так, як я собі уявляю... Ой, цей неспокій... і... і... і настрій. Я не знаю, як назвати.

Він зашарівся.

— Інше мені вже не так сподобалося, не гнівайтесь, я не хотів би вас уразити... але... не грайте Баха. Грайте Шумана. Він дається вам.

— Чому? — запитала, не приховуючи подиву.

— Так. Мені сподобалося. Хотів би послухати у вашому виконанні «Карнавал».

— А чому я не маю грati Баха?

— Я... не хотів би, щоб ви подумали, що ..,— тепер він був уже зовсім червоний,— ви... не маєте ані дерзання молодості, ані урівноваженості зрілого віку... зрозумійте: духовно зрілого. I... i... пробачте. Дякую вам. До побачення.

. Минула не одна хвилина, поки вона усвідомила, що він забрав програму без її автографа, а вона й досі тримає в руці його ручку.

«Любе дзеркальце, скажи...

Боже, як давно я чула цю казку...— Вона стояла перед блискучою площиною, в якій відбивалося її обличчя...— Тоді я була ще молода...»

«...Ви не маєте ані дерзання молодості...»

Нахаба. Зухвалий, невихованний, нетактовний грубіян.

«...ані урівноваженості зрілого віку...»

Власне, він має рацію.

«...зрозумійте: духовно зрілого...»

Так, просто грубіян. Навіть коли він і сказав правду: хіба кожну правду треба говорити? Так говорити?

Адже я люблю Баха. Як же вийшло, що в моїй грі це не відчувається? Певна річ: любити якогось композитора і добре грati його — це не одне й те ж. Але все ж — принаймні захоплення могло б бути помітним. Коли б тільки на сцені я не була така пригнічена. Коли б він почув, як я граю хроматичну фантазію тут, може...

Зітхнула. Годі. Опам'ятайся. Чверть на першу. Марш спати. Погасила світло у ванній, увійшла до кімнати.

На секунду їй здалося, що на отоманці хтось сидить. Вона анітрохи не злякалася. Вікно відчинене, із саду на терасу лише один стрібок. А що коли...

Ввімкнула світло. В кімнаті нікого не було. Вітер надимав фіранку, доносячи слабкий запах жасмину.

Знову глибоко зітхнула. «Просто я нервова дурепа. Й справді... Ну, гайда спати».

Вона хвилинку постояла посеред кімнати, безсило опустивши руки. Потім зробила кілька кроків і сіла до фортепіано.

Перші звуки були тихі й несміливі, неначе вона ще усвідомлювала, що не можна порушувати нічний спокій; та скоро інструмент застогнав під зливою звуків, які невпинно посувалися до все вищих регістрів. Аж ось стрімка траекторія лігатури раптом зламалася: руки, підкорившись раптовому імпульсу, залишили клавіатуру і почали перебирати купу нот. Ось: «Карнавал, маленькі п'єси на чотири ноти». Чарівний твір. Завжди вабив її. Колись спробувала вивчити його, але потім покинула. Вже не пам'ятає, чому. Можливо, ці умовні характеристики здалися їй надто схематичними. Так ось вони, персонажі «комеді дель арт» — П'єро, Арлекін, Панталоне і Коломбіна; начерки жіночих типів — К'яріна, Естрелла, кокетка — вальси, променад, два портрети композиторів: Паганіні серед *Presto* стрибків на одну шістнадцяту і Шопен, *Agitato* на шість чвертей в *As-dur* з повільною кантиленою і розлогими варіаціями... Два обличя Шумана: Евсебій, змальований септоліями, та іконоборець Флорестан, показаний бурхливим пассіонато, два члени таємного братства Давида. Твір завершується чудовим бойовим мар-

шем, що знаменує наступ проти реакційних філістерів...

Вона розгорнула ноти і почала грati.

Ніколи ще не грала так легко й вільно. Взагалі не думала про пальці, які, підкоряючись сигналам мозку, викликаним зоровим сприйняттям, автоматично бігали по клавішах і перетворювали ноти на звуки. Проте вона навіть не помічала нот, а прислухалася до власної гри. Процес створення художньої форми приносив їй велику насолоду. Ось що значить — повністю панувати над самим твором. Незрівнянне почуття. Більше того...

Щось кoїloся навколо. Відчувала уже раніше, але лише тепер усвідомила, що це. Надворі розвиднилося. Потім зашаруділи кроки, зашепотіли чиєсь гоłosi. Але все це долинало до неї з великої далини, затягнутої туманом. Тý спало на думку, що треба встати і подивитися б, але музика переважила. Цей твір наче притягував до себе. Не могла перестати, мусила дограми. Коли скінчила, хвилину стояла тиша. Потім із саду зозвалися оплески: спочатку несміливі, чим далі гучніші й наполегливіші.

Підвелася й підійшла до вікна.

Крізь декоративні кущі пробивалося мерехтливе світло з вікон протилежної вілли. Тонкі пальці хистких променів торкалися піщаних доріжок і креслили на них непевні рухливі малюнки. На трав'яному газоні розсіялися неясні плями людських облич, що зливалися з темрявою.

Коли вона з'явилася у вікні, оплески посилилися. Плями наблизилися і з'єдналися в світлу стрічку навколо тераси. Чи їй здалося, чи справді вона почула

голос, що кликав її униз? Не знала. Але відчинила двері і вийшла на сходи. Одразу ж до неї простягнулося кілька рук. Сперлася на одну з них і легко зіскочила на землю. Її обступили чоловіки і жінки. З усіх боків чула схвалальні слова про свою гру.

Вона посміхалася: все було таке надзвичайне — і при цьому цілком природне; навіть і не подумала запитати, хто ці люди і що вони тут роблять. І от вже її запрошували, умовляли, щоб вона пішла з ними. Повели у далекий куток саду, протиснулися один за одним із веселим галасом крізь вузеньку хвіртку в паркані. Потім брели високою травою перед віллою, вікна якої були освітлені, але до будинку не пішли, а подалися в протилежному напрямку, спустилися трухлявими сходами, що кришилися під ногами, проїшли під крислатими деревами — тут уже було зовсім темно, тримали її попід руки, щоб не спіткнулася — при цьому весь час щось говорили, гукали один одного і сміялися, аж поки дійшли до якогось озера, де на березі поміж деревами та кущами мальовничо здіймалися руїни дерев'яної альтанки.

Кольорові паперові ліхтарики скупо освітлювали людей, що вмостилися на кам'яних лавах. Зустріли з піднесенням, оточили захопленою увагою. Знову заговорили про її гру, яку було чути аж сюди. Казкова насолода — тепер вночі послухати Шопена. Адже це був Шопен? Ах, так, фантазія Шумана — але чудово змальовані риси характерів, чи не так? Цілком природно, ще її заслуга, що це звучало так по-шопенівськи, в ней великий смак і відчуття стилю. Чи не хоче вона випити? Ось червоне вино, ось біле. Як вона, власне, орієнтується в стилях? В чому вбачає відмінність між по-

черками різних композиторів — звичайно, в переносному розумінні, тобто між нотними записами, що сприймаються у звучанні? Що вона скаже про останній виступ?.. Чи бачила нову інсценізацію?.. Чи прочитала?.. Чи чула?.. Чи знає?.. Під зливою запитань вона оберталася то направо, то наліво, погоджуvalася або не погоджуvalася — і при цьому намагалася орієнтуватися в багатоголосному контрапункті розмов, які вирували навколо. Пристрасні дискутанти утворювали групи, які щохвилини розпадалися, натомість створювались нові. Це були поспіль молоді люди у вишуканій одежі, дівчата у вечірніх туалетах — вона з полегшенням усвідомила, що на ній досі та сукня, в якій вона виступала. Юнаки в темних костюмах з кольоровими жилетами, на піджаках вузькі облямовані лацкани, у вузьконосих туфлях на високих підборах — на лавах лежали капелюхи дивовижної форми, білі рукавички, тонкі чорні тростини зі срібними цяточками. В цю хвилину вийшов місяць, ковзнув по гладіні озера, поглибив тіні в саду, покрив кущі, дерева, каміння і людські обличя тонкою світлою павутиною. «Неначе ожила картина Ватто», — подумала вона. Від гілки над альтанкою простяглися косо додолу струни місячного світла. Вона торкнулася їх пальцями і злякано подалася назад, коли озвався тихий акорд. З'явився кучерявий юнак з гітарою, свіжий голос заспівав французьку пісню, решта хором підхопили приспів. Вона слухала, схиливши голову. Коли підвела очі, то зустрілася з пильним поглядом когось, хто розсунув віти кущів за альтанкою. Потім подув вітер, листя захвилювалося, зашелестіло — в його шелесті почувся людський голос, чи може то був міраж? Вона вже нічого не чула і не

бачила. Встала, підійшла до зруйнованої стіни і переступила її. Ті очі... те слово... їй здалося, що в заростях щось ворується. Продерлася крізь кущі і опинилася на алеї, залитий місячним світлом. Напружила слух — так, тепер тріснула гілка — подалася в тому напрямку, поспішала через сад до будинку, який вже поринув у темряву, ведена неясними звуками, пройшла крізь хвіртку паркану і зупинилася під терасою своєї кімнати. Двері були напіввідчинені. Завмираючи, збігла вгору і тихо увійшла. Під вікном на килимі щось біліло.

Програмка її концерту. Трохи зім'ята.

Настирливо дзвонив телефон. Підняла трубку і мало не впустила її на підлогу. Дзвонили зі «Слов'янського острова»: там сьогодні ввечері вільний зал, в якому вона має виступати наступного тижня в день відкриття художньої виставки, і вона може приїхати випробувати рояль. Пробурмотіла слова подяки, поклала трубку і тільки після цього розплющила очі.

Крізь вікно линув потік сонячного тепла з начищено-го аж до сині дзбану неба. Цвірінъкали горобці, десь грало радіо. Було пів на одинадцять. Іншим разом вона одразу б підхопилася з ліжка, дорікаючи собі, що проспала. Сьогодні вона сіла, обняла коліна руками і задивилася на будівлю навпроти. Облуплена штукатурка, забитий дошками вхід... звісно, ця халупа ось-ось мала завалитися ще тоді, коли вона сюди переїхала. Як же сталося, що... Перед очима, як на кіноекрані, блискавично промайнули кадри подій вчорашньої — власне, сьогоднішньої ночі. Вона рвучко підвелаася і одразу ж знову впала на отоманку. Звичайно, це їй примарилося. Адже цю програмку вона сама принесла

і поклали на підвіконня, звідки вона могла впасти на підлогу — а втім вона там ще й досі лежить. Звісно, це був лише сон. Надзвичайний такий, такий... гофманівський.

Де і коли він, власне, почався? На концерті?

Простягнула руку за сумочкою, відкрила і висипала її вміст на ковдру. Запальничка, носовичок, сигарети, ключі — ось: чорно-золота кулькова авторучка. Значить, це був не сон. А потім? Подивилася на фортепіано. На плюпітрі розгорнуті ноти. «Карнавал» Шумана. Отже, і це було.

Підвелається з постелі, освіжилася у ванній холодною водою. Любі дзеркальце, скажи... Люстерко показало свіже, молоде обличчя під скуювожденими рудуватими кучерями. Жодних тіней під очима, зморшки зовсім непомітні.. «Це, напевно, не я. З подивом відихнула вона.— Ось що робиться, коли людина добре виспиться. Ще один доказ, що все це мені лише примирилося».

Вона одяглася і зачесалася. Впіймала себе на тому, що насвистує; цього вже давно не бувало. Нахилилася, побачила черевички, в яких була вчора: підбори в глині, між ремінцями стирчала стеблина трави.

Рубінова краплина, що зісковзнула з шийки пляшки. «Тисячу разів прошу прощення»...

Наступної миті вона вже оглядала білу сукню. На ній були свіжі червоні плями.

Вона взула босоніжки, збігла по сходинках, обігнула будинок, поспішаючи до віддаленого кутка саду, де густі кущі жимолости затуляли паркан сусідньої садиби. Вузька хвіртка була зачинена, а з іншого боку в завісі стирчав кілок. Від воріт по високій траві тягнув-

ся широкий слід. Вів до будинку, потім завертав праворуч і зникав між түями, що загороджували від неї середину саду.

Вона повільно повернулася назад. У дверях зустріла сусідку, говірку срібноволосу пані, колишню вчительку.

(Дівонько, це вам дуже пасує...)

— Дівонько, це вам дуже пасує!

(У вас міле платтячко...)

— У вас міле платтячко...

(Я ще на вас його не бачила...)

— Я ще на вас його не бачила.

(Ви виглядаєте стомленою, вам не треба було б...)

— Ви чудово виглядаєте, начебто ви вся розквітла...

(То вона теж це помітила?!)

— ...це, напевно, вам концерт приніс успіх! Вітаю.

(Дякую. Де там концерт).

— Але ви, сердешна, не виспалися сьогодні, чи не так?

(Чому? Навіть навпаки.)

— Ви також це чули? Ви повинні були чути. Вони тинялися під самісінськими вашими вікнами, ці хулігани. Ви нічого не знаєте? Вони бешкетували тут учора вночі майже до ранку. Тут недалеко, коло старої Давидової вілли. Ледве не запалили її. Потім унизу біля ставка. Гомоніли, бренькали на гітарі, горлали ті свої вульгарні пісеньки — хтозна-що робили. Ціла компанія: і хлопці, і дівчата. Карел бачив їх. Одягнені за модою минулого століття, мовляв, це останній крик моди. Бозна-де вони цього набралися, нічого пристойного немає в нашої сучасної молоді — і гадаєте, що хтось нагримає на них, присоромить? Карел не нава-

жився, кажуть, нещодавно вони побили нічного сторо-  
жа, який насварився на них, а міліціонера не доче-  
каєтесь...

Вона вже майже не слухала базікання сусідки. Під  
маскою ввічливої співчутливої уваги гарячково мигті-  
ли картини, з надзвичайною яскравістю відтворювані  
пам'ятто в стривоженому, заплутаному вирі думок.

Нарешті вона знову сама в кімнаті.

Фіранка надималася, подих вітру овівав її слабким  
запахом жасмину.

Цвірінъкали горобці, десь грало радіо.

«Ні. Я не повинна про це думати. Не тепер. Треба  
про щось інше. Що я повинна робити сьогодні ввечері?

Ага. Жофін. Вернісаж. Настрої, враження і спогади.

Кому це, власне, спало на думку? І хто знає, що я це  
граю?

Хто взагалі сьогодні грає Фібіха?

А що я маю грati?

Що завгодно. Що самі виберете. Тільки не поему.  
Добре, але «Настрої» неодмінно. Портрети обох  
головних осіб цього любовного щоденника компози-  
тора — Анежки Шульц та Зденека Фібіха.

По-перше. Він — енергійне *Quasi presto e con fuoco*<sup>1</sup>  
в e-moll, потім Вона — який з численних її образів  
вибрati? Просте дівоче *Andante espressivo* чи жартів-  
ливе *Poco allegro*? Ні, безумовно, те *Lento* в B-dur на  
три восьмих, з якого випливає стільки наступних мело-  
дійних характеристик... Тут є музично змальована  
Анежчина голова, очі, руки, вуста, ноги, груди (це па-

<sup>1</sup> Дуже швидко, з вогнем (італ.).

стельне звучання відтворює гармонійний рух її стегон), Анежка в білій, чорній, фіолетовій сукнях... Що буде ще? Напевно, щось з «Новели» — зустріч Анежки і Зденека в Карлових Варах — і наприкінці це маршове юбільозо...

Наче в «Карнавалі». Цікаво — Шуман і Фібіх, власне, мають багато спільніх рис... не лише закоханість у невеликі ліричні фортеціанні фрази. Звичайно, адже ж колись я читала працю, в якій порівнювались обидва композитори. В ній говорилося про «особливу схожість їхнього художнього обличчя» і про «внутрішню спорідненість двох однаково глибоких душ» — Фібіха взагалі називали «чеським Шуманом»...

Господи, вже скоро перша.

Обід, потім вона дає урок, а надвечір — Жофін».

Вона відкинула кришку рояля. Це був Бехштейн, вже старий, але зберігся добре. Сіла, взяла кілька акордів і зіграла гаму. Трошки жорсткуватий. Прекрасно звучить.

«...грайте Шумана, він вам даеться...»

Фібіх. Чеський Шуман.

І почала грати, з першого ж звука відчула, як тривога і збентеження покидають її. Перестала думати про механіку пальців, викинула з голови небезпечні «перехрещування» — місця, які при першому і другому програванні збігаються на початку, але розрізняються потім. Прийшло — знайоме вже — благодатне почуття звільнення. Тішилася ним: фраза за фразою спливала з-під її рук легко і впевнено, начебто вже давно вони були в такий, а не в інший — і саме найкращий спосіб підготовлені та вивчені. I все ж вона грала не так, як

раніше! Коли пролунав останній акорд, здивовано по-дивилася на клавіатуру. Не вірила, що це вже кінець. Цілковите захоплення грою перейшло у екстаз, довго не могла отяmittися. Не бачила, що вже давно вечір і в залі темрява.

І що там ззаду хтось плескає в долоні. Швидкі, гучні удари двох долонь. Вона встала і зйшла з просценіуму. Коли дійшла до останнього ряду, в залі вже нікого не було.

На вулиці набрала повні груди свіжого повітря: прошов дощ, стало прохолодніше, але це дуже приємно, вдень так парило.

— Анежко!

Хіба це можливо? Зараз? Сьогодні? В Жофіні?

Кроки по асфальту.

— Анежко!

Зовсім близько. Повернулася зацікавлена, до кого звертаються. Чиясь рука ухопила її за плече і повернула до себе.

— Анеж...

— Що ви собі дозволяя...

— Даруйте. Я думав, що ви Анежка.

Ті очі. Той голос.

— У вас .., у вас таке ж рожеве плаття, як у Анежки. І такі ж... — подивився на її ноги.

— Пробачте, що я переплутав. Ви дуже схожі на неї. Тепер він дивиться їй просто у вічі. Це не він.

— Тільки — ще гарніша.

Вона не знає, що сказати. Цей хлопець — йому ледве-ледь двадцять — глумиться з неї.

— Не робіть мене посміховиськом,— вона не впізнає свого голосу.

— Ще гарніша, факт. І обличчям — і так.

Погляд на груди. Хам, зухвалий, невихованний гру-  
біян.

— У вас немає вільної хвилини?

Це вже перевершує все. І все ще тримає її за плече.

— Зараз же пустіть мене і не чіпляйтесь. Сором-  
тесься.

— Чому мені соромитись?

— Ви йдете на побачення з Анежкою і питаете, чи  
маю я вільний час.

— Хто вам сказав, що я іду на побачення з Анеж-  
кою? Ми розійшлися.

Вона повернулася і пішла.

Він наздогнав її.

— Зачекайте — не втікайте. Не сердьтеся, я не хотів  
вас образити...

Як він це сказав?

— Просто ви мені дуже подобаєтесь. Хіба в цьому  
є щось погане?

Той голос...

Вона глянула на нього збоку, помітила тонкий про-  
філь і застигла.

Напроти висить ліхтар. Під ним автоматичні ваги з  
дзеркалом, звідки на неї дивиться свіже дівоче об-  
личчя з розкішною короною рудого волосся.

Вона проковтнула сlinу. Обличчя в дзеркалі зроби-  
ло те ж саме.

Ноги під нею підгиналися, але вона скочила на ваги.

— Це неможливо. Це безумство. Це...

— Що з вами? Ви хочете зважитись?

Вона допитливо подивилась на нього, обняла рукою  
за шию, пригорнула до себе.

Він погано зрозумів її.

— Та ні — схаменітсья. Що ви бачите?

— Як це — що бачу?

— Тут. В дзеркалі.

— Що ж я маю бачити? Вас. Що з вами? Ви якась бліда.

— А себе? Себе також бачите? Це ви?

— Що з вами сталося? Чому це я не маю бути со-бою? Вам погано?

— Відійдіть.

Стукнула сумкою по дзеркалу. Потім ухопила його за руку і побігла.

— Страйвайте, куди ви женетесь? Що трапилося?

— Заберіть мене звідси.

— Це тому, що ви розбили оте скельце? Не бійтесь. Ніхто нічого не бачив. Я вас не викажу.

— Я хочу геть звідси. Візьміть мене кудись, де ні-кого немає.

— Так. Одну хвилинку. Ми мусимо повернути назад. За рогом у мене стоїть моторолер.

Він хвацько підкотив до тротуару.

— Поїхали.

Вона очманіло роздивлялась навколо.

Всю дорогу, витріщивши очі, дивилася в його спину. Взагалі не знала, куди він її везе, як довго це тривало і де вони зараз.

— Де це ми?

Вулиця іде під гору, бруківка з незчисленними ви-боїнами, майже вся заросла травою. Ліворуч дощаний паркан, звалище сміття і сходи, що губилися десь у темряві. Праворуч занедбаний живопліт, за ним пла-кучі верби. Віти нависають над живоплотом. Єдиний

ліхтар тъмяно горить на пошарпаному бетонному стовпі.

— Ходімо.

Узяв її за руку. Повів трохи під гору, потім завернув направо до живоплоту, розсунув кущі, відхилив кілки і трохи підняв колючий дріт.

— Лізьте.

Вона вагалась.

— Лізьте, не бійтесь.

— Де це ми?

— Побачите. Лізьте.

Протиснулася крізь огорожу. Ті огорнула тепла пахуча темрява. Знову взяв її за руку.

— Ходімо.

— Куди ви мене ведете?

— Адже ви хотіли кудись, де нікого немає.

Вони пробиралися крізь сплетіння гілок, листя та пастостків. Їхні ноги чіплялися за якісь високі стеблини. Нарешті стало трошки вільніше.

— Ось. Це тут.

Вони стояли на широкій галевині, під ними блищаала гладінь ставка, на березі якого між деревами і кущами мальовниче здіймалися залишки дерев'яної альтанки.

— Що з вами діється?

Вона збуджено дихала. Стисла його руку. Потім кинулася бігти. Так. Тут вона сиділа. Ось клаптик паперового ліхтарика. А ось... Листяна стіна заворушилась і розсунулась. Він стояв там. І дивився на неї.

— Вам подобається?

Її губи заворушились беззвучно. Коли нарешті з них злетіли слова, вони прозвучали глухо і ледь чутно.

— Ви ходите сюди часто?

- Не дуже. Іноді.
- Ви були... були тут вчора?
- Що було вчора? Четвер? Не був. А що?
- Та ні. Це я так.
- Вона сіла на кам'яну лаву.
- Ви дасте мені сигарету?
- Він хвилинку дивився на неї.
- Будь ласка.
- Дякую. Чому ви не сідаєте?
- Я б...
- Сідайте сюди. Припалите мені?
- Звичайно. Пробачте... Чому ви так дивитеся?
- Вона оповила його шию рукою, пригорнула до себе і притисла його голову до своєї.
- Місяць сходить по щаблях зірок... Це Шекспір?
- Що сходить?
- «Вона сказала це вголос?»
- Погладив її груди.
- В тебе...
- Затулила йому вуста долонею. Він поцілував її в долоню.
- Вся затремтіла.
- Тобі холодно?
- Ні. Ти думаєш, що в мене немає дерзання молодості?
- Чому?
- Вона встала, розбіглася скочила в озеро. Довго пливла назустріч місяцю, що купався у воді.
- Коли повернулася, він стояв на березі вже одягнений.
- Так ти молодчага, факт. Послухай, в тебе немає двадцятип'ятикронної монети?

— Навіщо?

— Хочу подзвонити. Тут внизу є будка.

Видерлася на берег (дивиться і не допоможе), трусилася, наче щеня, і почала порпатися у сумочці.

Схилившись, він водив рукою за кам'яною лавою.

— Ти щось шукаєш?

— Кулькову авторучку. Певно, випала в мене з кишені.

Пальці гарячково стисли вузький предмет. Вона підійшла до лави. Схилилася. Хвилинку почекала. Потім простягнула йому.

— Ця?

Побіжно глянув на неї і сунув у кишеню.

— Дякую. Ну а двадцятип'ятикронник?

Вона простягла руку, весь час відвертаючи обличчя.

— Ти вся тремтиш. Натягни щось на себе.

— То ти мусиш... саме зараз?

— Я мушу вибачитись, що не прийшов.

— Куди?

— Та ж на побачення з Анежкою.

Вона відступила крок. Ледве стрималася.

— Але ж ти сказав, що ви розійшлися...

— То лише так, через тебе. Інакше ти б зі мною не пішла. Чи не так?

Тремтячими руками вона почала збирати свої речі.

— Поки ти одягнешся, я повернусь. Одвезу тебе, куди схочеш.

— Ну привіт, Годайва<sup>1</sup>.

І з самої гущавини ще:

<sup>1</sup> Героїня англійської легенди.

— Ми, власне, не познайомилися. Коли я повернуся, скажеш, як тебе звату. Мене — Зденек.

Мабуть, ноги спроможутся донести її до води, лише кілька кроків.

Ще чотири. Ще три. Ще два. Ще один. Впала навколошки. Набрала в долоні розплавлене місячне світло і занурила в нього мокре обличчя. Стікаюча вода вкрила гладінь брижами. Ось на неїпадають лише дрібні прозорі краплини.

Звук падаючих краплин вже давно вщух, коли вона повільно опустила руки. Очі були ще закриті. Коли вони розплюшилися, вона побачила в облямованому ряскою дзеркалі води втомлене обличчя сорокап'ятирічної жінки.

Телефон дзвонив настирливо. Вона витерла обличчя і вийшла з ванної. Фіранка надималася, подих вітру овівав її слабким запахом жасмину, цвірінькали горобці, десь грало радіо.

— Слухаю. Хто? Не може бути. Це справді ти? Як довго ми не бачились? З того часу, як закінчили консерваторію. Ой, це ж ціла вічність. Я знаю, що тебе тут не було, адже я тоді одержала кілька листівок. А потім ти наче крізь землю провалився. Коли ти повернувся? П'ять років тому? І ти не міг озватися раніше. Ага! Сьогодні... звичайно, можу. Це дрібниці. Ну, зрозуміло, зроблю. — Взагалі ні. Дуже рада. Зустрінемося прямо в Рудольфіні? Добре, у чверть. Так, охоче. До побачення.

Карел. Після стількох років. Якесь особливе почуття. Начебто хтось подав мені улюблену книгу, якої я не читала вже чверть століття. Ні, це не те порівняння.

Книга не змінюється. Навіть коли я буду читати і оцінювати її інакше, ніж тоді, що цілком природно, навіть якщо вона спровітить на мене інше враження, сама вона залишиться такою ж. В той час, як він уже, напевно, інший, так само як і я вже не та навіжена дівчина, яка мріяла про концертні гастролі по всьому світу. Де я була? На курорті в Болгарії, Румунії і в Угорщині. А він спровіді об'їхав цілий світ. Правда, не як музикант, але ж він ніколи серйозно і не думав про шлях віртуоза, хоча і мав для цього набагато кращі передумови, ніж я. Тоді, звичайно, все це здавалося зовсім іншим. Чи впізнає він мене? А я впізнаю його? Голос у нього трохи грубіший і глибший, але, можливо, це мені лише здалося. Як він виглядає?

Виглядав чудово. Анітрохи не змінився. Лише риси обличчя стали різкішими; навколо очей, що трохи посумнішали,— віяла зморшок і зовсім біле волосся. В перші хвилини побачення вони почували трохи розгубленими. Обоє якийсь час розглядали одне одного, кожен з них, мабуть, намагався здогадатися, яке враження спровіляє. Але це тривало лише одну мить. Вистачило кількох слів, щоб повернулась атмосфера взаємного порозуміння, яка з'єднувала їх колись. Під час антракту вони глибоко занурилися в минуле, один спогад тягнув за собою другий.

По дорозі з Будинку митців до Золотої Груші вони все ще перебирали консерваторські роки. Він уже знов, що вона присвятила себе лише педагогічній діяльності і перестала виступати на сцені: останній концерт відбувся у червні минулого року. Його це дуже вразило, він не хотів цьому вірити і запитав про причини.

Вона ухилилась оді відповіді, згадавши про спільну подорож до Німеччини.

— Як би це я міг забути, що ги в Потсдамі грали «Сновидіння» на тому роялі, на якому в перервах між урядовими переговорами після другої світової війни грав американський президент...

— Я знаю, після цього ви завжди казали «Сновидіння» Трумена...

Він посерйознішав.

— Шуман. Така голова. І такий трагічний кінець. Я признаюсь, що деякий час мене набагато більше захоплювали літературні праці Шумана, ніж його музика. Для мене й досі велика насолода читати ті проникливі критичні зауваження і спостереження. І при тому це був фантаст. І в словах, і в звуках. Флорестан! Евсебій! Раро! Давидове братство! Його фортепіанні твори — любовний щоденник Шумана — повні символів. Хто була в дійсності панна Абegg, для якої він написав варіації — опус I на тему а—б—е—г—г? В цьому відношенні, мабуть, найцікавішим є «Карнавал», що майже весь складається з «танцюючих літер», звуків с, es, h, a а та as. В послідовності es—c—h—a, ε, власне, скорочення ім'я Шумана, у формі a—es—c—h, або as—c—h — назва чеського міста Аш, де жила велика любов Роберта, дочка капітана фон Фрікен, яка в «Карнавалі» музично зображена знов-таки із застосуванням звуків es, a — як Естрелла.

В дійсності її ім'я було Ернестіна. Коли Шуман уперше стрів її — вона була ученицею батька його майбутньої дружини Клари Вік, — мала вісімнадцять років. Кажуть, не була гарною, ані обдарованою. Шуман дуже любив її, складав для неї музику, хотів одружити-

тися. Та несподівано батько одвіз Ернестіну додому. Роберт двічі відвідав її в Аші, а що було далі — ми не знаємо. Звичайно, в усьому цьому є якась таємниця, яку немовби охороняє печатка мовчання. Навіть сам твір: «танцюючі літери» «Карнавалу» Шуман визначив ім'ям сфінкса, ім'ям таємничої істоти — напівлева, напівлюдини, символа єгипетських фараонів, запозиченого згодом грецькою міфологією. По-грецьки «сфінкс» означає душителька... проте я розповідаю якось безладно... ти не втомилася?

— Що? Ні, я почиваю себе добре. Я б ще трошки випила. Налий мені, будь ласка.

— Пробач. Бачиш, я такий же неуважний, як був. В цьому я, напевно, ніколи не виправлюсь.

— А в іншому? Я чула, що ти зразковий батько.

Він не відповів. Коли вона подивилася на нього, той здалося, що він раптом постарів.

— Адже в тебе є син?

Він якось зіщулився.

— Був.

— А що сталося?

— Вмер.

Сфінкс. Душителька...

— Пробач... Я не знала.

— Йому було двадцять років. Він учився в Празі.

— Як це сталося?

— Він святкував з приятелями кінець навчального року — вони називали себе Давидовим братством на честь старої Давидової вілли в Кошіржах, де вони збиралися. Іхав вночі додому на моторолері. Вбився.

— Коли це сталося?

— Влітку минулого року. Тридцятого червня.

Сфінкс. Горло здушило почуття жаху.

— А що...

Він витяг з нагрудної кишені бумажника. З нього випала чорно-золота кулікова авторучка.

— В мене є лише поганеньке любительське фото.

Ось він.

Ті очі.

— Його звали... Його звали Зденек, чи не так?

— Звідки ти це взяла? Його звали Роберт. Що з тобою, Кларо?



## ЕКСПЕДИЦІЯ

Машини тепер просувалися вперед дуже повільно. Місцевість виглядала так, немовби її у несамовитій люті подряпала броньована рука велетня: звивисті борозни, наполовину заповнені сипкою породою, розбігалися на всі боки від глибоких вузьких розколин, наче випалених у твердій блискучій масі. Перекручені і переплутані формациї щохвилини виступали з обох боків і хаотичними поясами тяглися аж до горизонту — поки взагалі можна було щось бачити. З розколин через неправильні інтервали виділялися

непрозорі, густі маси якоїсь імлистої речовини. Спочатку вони поволі підіймалися вгору, потім починали завиватися і згортатися, крутитися і завихрюватися все швидше, аж поки раптом всередині щось вибухало, імлиста речовина розприскувалася в усіх напрямках і помалу розсипалася. Все це відбувалося в повній тиші: акустичні датчики, розміщені в захисній оболонці, реєстрували лише рипіння єдиного кола гігрокопічного самохода, яке подрібнювало уламки гостротрансформаторних валунів.

До табору дісталися, коли жовтувата зірка спектрального типу G2 V вже досягла обрію. Невпорядкована місцевість поступово набула правильних обрисів: це були, очевидно, фундаменти колишніх споруд. Спочатку їх вертикальні були зрізані близько до фундаментів; чим далі вони проникали до центра колишнього населеного пункту, тим частіше стикалися із залишками об'єктів, що збереглися краще. На краю широкого блискучого пояса рухливої речовини зупинилася.

Потрісканими сходами, що заросли купами зелених кущів, вийшли на терасу. Крізь могутні торси повалених колон вони насили прoderлися до руїн центральної споруди. Зсунуті плити наполовину завалювали неправильної форми отвір, за яким відкривався великий простір. Коли вони потрапили всередину, то зупинилися і деякий час оглядалися. Навпроти здіймалася стіна заввишки до сорока вимірювальних одиниць. Вона була помережана впоперек вузькими смугами і увінчана навислим карнизом, над яким стриміли залишки округлих обелісків. Прямокутний фундамент мав незначний схил до ступінчастого підвищення у формі сектора, відрізаного ззаду конструкцією неправильної

форми, що підіймалася до пробитого склепіння. Конструкція складалася із системи циліндричних предметів різної довжини й ширини, що виступали і обкручувалися навколо темних призм із вузькими щілинами. Вони подалися по схилу, вкритому уламками невеликих плит, що оберталися навколо осей, закріплених на підвісних стояках. Під трубчастою конструкцією в громаді скуччених предметів вони знайшли масивний тетраедр із покриттям з тонких поздовжніх сегментів. Унизу простяглась площа, порізана виступами, розміщеними правильними групами — по два й три.

Тар, оглядаючи покриття, став на виступи, які під його вагою запали назад в основу. Зразу ж звідкись зсередини трубок озвалося приглушене гудіння. Всі зайняли належні позиції, передбачені застережними заходами; проте звук одразу припинився, як тільки Тар переніс центр ваги вперед і вивільнив виступи. Вони повернулися до первісного положення. Тар попросив дозволу і повторив маніпуляцію, але на іншому місці. Проте нічого не сталося. Тільки четверта спроба знову викликала слухове враження, подібне до першого, хоч і трохи відмінне.

Нуг дав команду на розпізнавання. Ульд наблизився з трескідом і націлився; при цьому він сперся на покриття, яке тріснуло. Сегменти висипалися і крізь дірку вони побачили масу різноманітних пристроїв дуже малих розмірів. Тут були кольорові склошени пластинки, які при найменшому дотику легко відхиллялися, ламкі ніжні всувні стеблини, короткі поворотні перекладки; кулькоподібна ампулка під прозорим запобіжником посилила слабке випромінювання. Трохи нижче трьома рядами — один під одним, терасоподібно — розміщу-

вались такі ж розчленовані рухомі виступи, як і біля основи театраедру, тільки менші, виготовлені з іншого матеріалу різного кольору.

Баб розглядав пластинки, що відхилялися. Вони в неправильній послідовності були поставлені в якесь з крайніх положень. На них були вирізьблені знаки, з якими експедиція вже раніше зустрічалася і які, судячи з усього, служили графічним записом для спілкування. Він вийняв келлоп, навів його на відбиток з найбільшою чіткістю, одну мить експонував, а потім продемонстрував всій експедиції послідовність груп знаків.

Поки вирішувалося питання про пояснення цих фактів, Ріл спробував натиснути на виступи верхніх терас. Наслідок був такий самий, як і при попередніх спробах: від дотику і відхилення деяких з світлих або темних рівних пластинок залунали звуки різних тонів — одні дуже пронизливі, інші ніжні. Але в більшості випадків рух механізму не супроводжувався жодним слуховим сприйняттям. Проте Бву встановив, що ситуація змінюється, якщо переставити кольорові пластинки з вирізьбленими знаками в протилежне положення. Тоді пластинки, при натисканні на які раніше щось звучало, робились «німими», і навпаки, ті, що перед цим мовчали, тепер відтворювали звуки.

Еіл почав систематично вивчати описані явища. При цьому він знайшов на одному боці найнижчої тераси тверду плівку, вкриту такими ж символічними знаками, над якими саме ламали свої корпуси штучні мозки, що стояли на фундаменті споруди. Келлоп цього разу відтворив всю картину абсолютно правильно: вона скидалася на схему. Квез помітив, що надрізи на

кольорових пластинках потерті, а більшість знаків пошкоджена. Він порівняв їх з плівкою. Неважко було доповнити ті частини знаків, яких бракувало, і встановити тотожність.

Мнк зрозумів і повідомив про все це на базу. Там вже одержали повідомлення від інших груп, що спеціалізувалися на дослідженні залишків будов з вежами. Майже в усіх будовах зустрічалися з аналогічними пристроями, розміщеними, як правило, на висячих терасах або балконах. Від групи, яка провадила дослідження в центральній області району приземлення, дійшли більш точні дані завдяки знайденим наочним таблицям з описом і зображенням.

При цьому вони вперше зіткнулися з поняттям «музика». Воно нічого їм не говорило. Минуло немало часу, перш ніж одна дослідна група, очолювана Гебом, могла подати потрібну інформацію.

Згідно цих даних, йшлося про одну з численних звичайних галузей діяльності жителів планети в області так званого мистецтва. На передісторичному етапі розвитку цей процес потребував три групи, різні за якістю і ступенем активності, які складалися з творців, посередників та слухачів. Група творців виявилася неоднорідною масою значно індивідуалізованих суб'єктів, які прагнули повідомити інформацію, призначенну для слухових органів, спеціальним чином організовану, але записану у вигляді знаків, що їх розшифровували зоровими датчиками.

(«Незрозуміле ускладнення», — подумав Ван.)

Посередники здебільшого переводили інформацію з графічної форми запису у звукову форму або за до-

помогою власного органу, пристосованого до утворення коливальних перемінних звуків, тонів (пов'язаних з поняттями коду спілкування), або за допомогою спеціальних конструкцій, виготовлених з різноманітних матеріалів (деревини, металу, нутрощів тварин), так званих музичних інструментів. Щоб оволодіти умінням поводитись з цими інструментами, потрібна була значна майстерність, яка здобувалася шляхом довгого навчання.

(«Зайва затримка», — зауважив Пит).

Слухачі були об'єктом інформації творців, яку вони одержували від останніх аудитивним шляхом через посередників. Умовою для цього було бажання сприймати цю інформацію: слухачі відрізнялись один від одного мірою цього бажання, а головне — прихильністю до різних типів звукової інформації.

Всі три групи за певних обставин входили у взаємні стосунки. На ранній стадії розвитку посередник вдавав слухачеві інформацію безпосередньо: творець не повинен був при цьому навіть бути. Тому могла звучати також інформація тих творців, які вже вмерли. Звичайно, посередник міг впливати на інформацію, зробити її зрозумілою або, навпаки, спотворити її. Групи не були автономними і не мали точного розмежування. Кожний творець міг бути і слухачем — також і своєї власної інформації: тоді численні творці входили в групу найохочіших слухачів.

(«Навіжені, самому собі подавати інформацію!» — промовив Дбм.)

Між цими трьома групами, які зображувались іноді у вигляді трикутника або рівняння з одним з основних елементів системи одночасно звучащих тонів

різної абсолютної висоти, так званого тризвуччя, коливалася численна група навколо музичних діячів, тобто таких, які не творили музику, не відтворювали її, ані — у звичайному розумінні — не були її слухачами. Далі йшов довгий перелік професій, куди входили теоретики, науковці, критики, історики, педагоги, дослідники, редактори, референти, популяризатори, викладачі, аналізатори, режисери, техніки, міксери, коректори, архіваріуси, агенти, розпорядники, інкасатори, машиніпулятори тощо.

(Цгф миттю підрахував, що в період культурної кульмінації на кожного творця, посередника та слухача припадало 12,6 навколо музичних діячів.)

Як вже зазначалося, групи Т (творці), П (посередники) та С (слухачі) не були відокремленими, тобто мали ряд спільних елементів. На початку розвитку виникли відношення

$$T \equiv P; P \equiv C; C \equiv T;$$

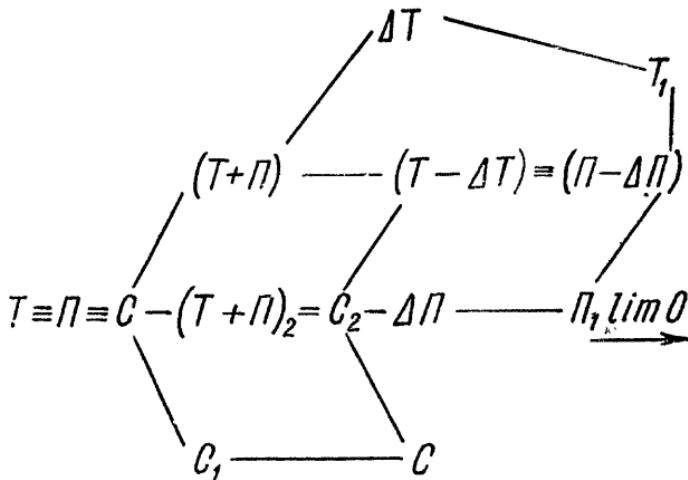
де творці були водночас посередниками і слухачами

$$T = P = C$$

Проте ця класична формула ідеального доцентрового триграму старовинної суспільної музичної культури існувала недовго. Після поділу праці та інших причин група П, яка досі була весь час тотовжною з Т, почала відокремлюватися від групи С. На дальшій стадії відбулося відділення частини групи Т від П, отже, деякий час була дійсною формула:

$$\{ \Delta T + [(T - \Delta T) \equiv (P - \Delta P)] + \Delta P \} PC$$

При цьому вся система виразно розвивалася в напрямку:



Група творців стала ще більш самостійною; кількісне співвідношення груп поступово створило послідовність

$$T < \Pi < C$$

Це співвідношення було дійсним лише для загальних, але ні в якому разі не для окремих випадків, наприклад, концертів сучасної музики, коли — кількісно! — мав місце зворотний вираз

$$T > \Pi > C$$

Тут Зог поставив питання про функцію групи Н (навколомузичних діячів). З'ясувалося, що в протоспатії, первинному періоді безпосереднього контакту множин Т, П, С, група Н не існувала взагалі, пізніше вона створилася і час від часу поповнювалася за рахунок невдалих або невизнаних творців та посередників або

честолюбних слухачів. Найвищі в ієрархічній шкалі елементи групи Н, музичні науковці, критики та теоретики, працювали в двох напрямках — з одного боку, впливали каталітично, тобто прискорювали розвиток, з іншого боку — уповільнювали, гальмували цей процес. За довгий час існування музичної культури — який дорівнює десяткам тисяч обігів планети — дія обох напрямків досягла рівноважного стану, тобто була зведена до нуля, і тому функція групи Н при загальній оцінці до уваги не береться.

Потім настала важлива епоха звукового запису і телекомунікації.

Звуковий запис спочатку означав тезарвацію — збереження виконання твору посередником, яке досі було одиничним, з можливістю його повторення; отже, це якісно аж ніяк не позначилося на функції групи П — ані не збагачувало, ані не знецінювало її. Змінилося багато систем звукового запису, найбільше значення з яких мав грамофон (пластинка), магнітофон (стрічка, смужка) та акуон (сфера-ід). Телекомунікаційні канали, зокрема радіо, телевізор та панаудіо, підтримали процес відокремлення груп посередників і слухачів; поступово зник безпосередній контакт між групами П та С.

Ця стадія відзначалася сильним кількісним ростом групи С, який був прямо пропорціональний кількості пристройів звукового запису та телекомунікації, могутнім якісним розмахом групи П і змінною часткою якості і кількості групи Т.

$$C = f(rtZ), \text{ причому } f(x_2) > f(x_1)$$

Лиші пізніше почали застосовувати пристрой, які

тлумачили музику автаркично, самостійно, без усякого втручання групи П. Вершиною серії таких пристрій став ІНТЕРПРЕТОР, який відтворював будь-який музичний твір після того, як рукопис музичної інформації творця (так звану партитуру) вкладали до рецептора пристрою. Удосконалені ІНТЕРПРЕТОРИ самі обирали варіації темпу, динаміки і агогіки при наступних виконаннях і тому цілком заступили виконання посередників.

Інший напрямок механічної технології відтворення одночасно викликав створення телепатичного запису музичного твору, яке було легко зрозуміло для кожного (ТЕЛЕМУЗГРАФ видавався книжкою: слухач-«читач» при зоровому сприйманні запису внутрішнім слухом чув досконалу пластичну і кольорову подобу музичної інформації. В пізніших моделях телемузграфу слухач міг сам обрати відповідний темп і змінювати його згідно з власним розсудком і т. д.).

Всі ці обставини, зрозуміло, перш за все впливали на групу посередників і зрештою привели до ліквідації цієї групи.

Проте група П в той час вже майже не існувала.

(«Як це?»— в голос здивувався Аіз, та його закликали до порядку.)

Задовго перед цим, ще на світанку розвитку звукового запису та телекомунікації, накреслилося соціологічне явище, яке пізніше стало відомим як двобічний (білатерний) ефект Ферріса (БІЛЕФФЕР).

Пристрої звукозапису, з одного боку, уможливлювали необмежене пізнання всіх музичних творів у найдосконалішій інтерпретації. Акуонові мінісфери їди осягли всю музичну літературу, відобразили (навіть

і в напрямку минулих часів за допомогою ретроградної хроноспациальної апаратури) всі виконання посередників всіх часів; крім того, їх роздавали безкоштовно.

З іншого боку, ці бездоганні неперевершені зразкові виконання приводили до поступової дезактивації колишніх музикантів-аматорів, ентузіастів, які дощовими недільними вечорами в альтанках, обвитих плющем, терликали струнні квартерти, галасливо співали під гітару, мордували труби, саксофони, тромбони і барабани в імпровізованих концертах, збивалися, виконуючи на фортепіано в чотири руки камерні, вокальні і симфонічні твори (збереглася величезна кількість літератури з часів того, колись єдиного перед звуковим записом орієнтовного ознайомлення з творами великих форм). Власні переживання, насолода від гри — хай і недосконалої — стали анахронізмом, радість від музики поступилися перед сенсацією фантастичного досконалого виконання.

Ця механізація відтворення мистецтв посередників, яку спочатку сприймали захоплено, звеличували, прославляли і відзначали преміями, поступово перетворювалась на серйозну загрозу для музичної активності і зрештою — після грандіозних експериментів — майже привела до її знищення. Апарати чим далі, тим більше замінювали живих активних посередників, з музичних училищ все менше стало виходити освічених фахівців. Здавалося, що ІНТЕРПРЕТОРИ та ТЕЛЕМУЗГРАФ прийшла саме в слушний час.

(Лук запитав, що при цьому сталося з групою творців.)

Спочатку ця група збільшувалася. Інтерес до музики

зростав, спосіб складання музики ставав загальнодоступнішим. Проте і сюди втрутилися механізми. Починаючи від примітивних комп'ютерів, що ліпили незграбні мелодії, аж до досконалих машин, які складали твісти, бостелі та кракси так само добре, як і дodeкафонічні алгоритми, квантити, ентропії та гіпертрофії. В цю добу намітилася тенденція об'єднувати різні галузі і жанри посередництвом музичної інформації універсального характеру, яка б захопила любителів як джазу, так і класичної музики. Проте, незважаючи на деякі позитивні наслідки, ці експерименти припинилися.

Згодом відбулася подія, яка стала віхою в історії культури. Після вдалих спроб з апаратурою ОСКАР відомий науково-дослідний інститут збудував штучний талановитий організм з великою аперцепційною потужністю. Приголомшиві результати експериментального періоду означали повний переворот у музичній діяльності жителів планети. І ось колектив засłużеного майстра біології Арктура Фомальгаута феноменально вирішив питання застосування принципів штучного талановитого організму в механізмах психіки будь-якої живої клітини на найвищому рівні організації матерії.

Завдяки тому, що Фомальгаут у вільний час ретельно працював у клубі БІТЛЗ РЕДІВІВІ і пристрасно любив спів якогось Карузо, він віддавав багато часу вивчення музичного таланту в широкій сфері. Він піддав себе процедурі — спочатку досить складній — талантіфікації, концентрованої ерудиції і надання здібності моментального засвоєння майстерності. Після цього, хоча до тих пір він не тримав у руках жодного

музичного інструмента, Фомальгаут зіграв з листа скрипковий концерт Альбана Берга — технічно надзвичайно досконало і захоплююче виразно.

За три дні він написав, вивчив і під час прем'єри диригував напам'ять музичними творами «Істсайдська історія» та «Моя бридка леді», що мали нечуваний успіх.

На четвертий день створив симфонію, яка скоро набула такого ж визнання, як і обидва попередні музичні твори і одноголосно була названа новітньою Десятою симфонією Бетховена.

Музична громадськість шаленіла.

Співробітники Фомальгаута повторили і розширили спроби в усіх варіантах стилю, в усіх жанрах і галузях творчого мистецтва і майстерності відтворення. Наслідки на сто процентів підтвердили ефективність методи Фомальгаута, який після деякого вагання опублікував його і віддав цей метод у розпорядження всіх жителів планети.

Це була бомба. Музична епідемія затопила весь світ. Колишні дивовижні фантазії утопіста Подскальського набагато перевершила дійсність: замість пункту прокату талантів з'явився інкубатор! Перший-ліпший тут міг стати Стравинським, Гершвіном, Паганіні, Ріхтером, Тосканіні, Армстронгом, Шаляпіним або Фітцджеральд. Настав золотий вік музики!

І тоді музика перестала бути музикою. Скінчилася ера мистецтва. Зникла виключність творців і посередників, яких уже не потребували слухачі, бо самі були ними. Всі три групи злилися у одну з'явилася відома формула

$$T = \Pi = C$$

звичайно, на новому, вищому ступені спіралі розвитку. Хто хотів, був — або міг стати — першокласним митцем. Настала девальвація мистецтва. Музика стала звичайною, буденною діяльністю. Вона підкорялася тому ж невблаганному законові, який колись керував нею: потребі контрастів. Невдячні створіння, яким до недавніх часів музика давала хвилини насолоди, викликала сильні емоції радощів, туги, піднесення і жалю, покинули її, відмовилися від неї. З захопленим вигуком — це вже був не спів — кинулися вони здобувати незнайомі та непізнані горизонти, назустріч новим шляхам, новим досягненням ненаситного людського духа.

Інформація скінчилася. Експедиція далі виконувала точно заплановану програму досліджень. Агноскація простору розширювалась в ексцентричному плані. Але у вільні хвилини Тар повертається до залишків концертного залу. Деякий час вивчав конструктивну систему інструмента. Потім почав ремонтувати його.

Вирівняв і прочистив труби, пошкоджені та відсутні замінив новими, які виготовив з пустих каністр для палива вантажних ракет; оглянув повітроводи і повітряні комори, замість пошкоджених міхів використав еластичні мішки зі штучних матеріалів, викинуті зі складу питних рідин, перевірив механіку, відрегулював електропневматичний пристрій, доповнив реєстри, налагодив муфти, закріплені та вільні комбінації, поставив новий кільцевий підсилювач та настроїв лад. У роботі йому багато допомогла книга «Орган, будова та правила гри», яку знайшов Орд у малому сільському храмі. Закінчивши реконструкцію інструмента, він полакував корпус залишками люмінесцентного по-

криття, що застосовується для навігаційного визначення положення космічного корабля.

Нарешті настала хвилина, на яку він так довго з хвильованням чекав. Як вичитав у трактаті «Фундаментум організанді», він натис на клавіш пульту машини, потім на другий, потім вище — третій, четвертий; при цьому він тихо і невиразно мурмотів — до — ре — мі — фа — соль — ля — сі — до — зіграв гаму вгору, потім униз — до основного тону, який він тримав, додав терцію, пізніше — несміливо — і квінту та із задоволенням прислухався до приємного звучання мажорного квінтакорду.

Якийсь час він так бавився. Потім його це захопило, і він став робити вправи... Завдяки своїй розчленованості будові тіла він міг одночасно керувати всіма трьома мануалами і педаллю, і в нього ще залишились хватальні органи для registrів. І все-таки від напруги він аж упів. Тричі оббігла планета навколо зірки G2 V, перш ніж Тар наважився показати наслідки своєї праці друзям.

Спочатку він узяв тихий акорд, потримав його, ре-гістрами змінюючи його забарвлення і підвищуючи динамічну інтенсивність аж до громового плено — повного звучання. Потім він пробіг мануали швидкими пасажами і нарешті несміливо заграв власну малу пасторальну прелюдію в A-dur

Коли він закінчив, в залі — очищенному і упорядкованому — розлігся незвичайний звук. Друзі аплодували Тарові.



## МАДРИГАЛ

Коли Асдрубал Моваджеріо відчинив двері до кабінету архіваріуса, то вмить зрозумів, що сталося щось незвичайне. За масивним письмовим столом, заваленим купами старовинних видань та рукописів, над якими старий проводив цілі дні, а то й ночі, Пінеллі не було. Минув деякий час, поки Моваджеріоугледів його в ніші еркеру. На підвіконні лежа-

ли розгорнуті книги та журнали: зсунувши окуляри на зморшкуватий лоб, Пінеллі кидався від однієї публікації до іншої і щось звіряв у них з товстим фоліантом, який тримав у руках. Сердито сіпав головою, буркотів. Асдрубал підійшов і привітався.

— Ви Ненну знаєте? — гарикнув на нього Пінеллі замість привітання. — Не знаєте! Де вже вам знати. Він жив три з половиною сотні років тому в Неаполі. А Джезуальдо? Карло Джезуальдо, князь Венози, це вам також нічого не говорить?

Асдрубал наспівав початок мадригалу «*Dolcissima mia vita*» — «Пресолодке моє життя».

— Ну от. Хоч дещо знаєте. Отже, той Ненна, шановний пане, Помпоніо Ненна, навчав музики вищезгаданого дона Джезуальдо, обдарованого внука неапольського архієпископа Альфонса. Навчав його мензуральний нотації та гри на різноманітних інструментах, особливо на лютні. Хочете чаю? — полагідніshaw раптом Пінеллі і, не чекаючи відповіді, поплентався на кухню. Було чути, як він набирає воду і запалює плитку.

Моваджеріо швидко пробіг зацікавленим поглядом по літературі, розкладеній на підвіконні. Це були праці Аріенці, Кейнера та Паннена, «Життєписи світських дам» Брантома, «Колодязь святої Кларії» Анатоля Франса, монографія Грэя і Гесельтіна «Князь Венози — музикант та вбивця» та інші, мабуть, все, що будь-коли писали про Карло Джезуальдо.

— Уважно прогляньте все, — озвалося від дверей — дізнаєтесь казна-що. Всі ці панове в один голос твердять, що двадцятишестирічний дон Карло одружився на донні Марії д'Аvalьос з неапольського шляхетного

роду. Щасливий шлюб згодом почали псувати ревнощі князя, які все зростали і були скеровані, головним чином, проти герцога Андрії Фабріція Караффи. Кульминація драми сталася десь у 1590 році: Караффу і донну Марію вбили, нібито за наказом Джезуальдо. Так от, ця подвійна смерть оповита таємницею: ніхто взагалі нічого доладно не знає. А я зараз...

— Здається, кипить вода,— сказав Моваджеріо несміливо.

— Я також чую,— урвав старий, зник на кухні і за хвилину з'явився знову із двома чашками чаю, як Асдрубал знов уже наперед, дуже слабкого і несмачного.

— Я був у Барі,— почав архіваріус, запалюючи сигару.— Копирсався там у нерозібраних фондах і дещо знайшов. Він постукав по фоліанту, який саме тримав у руках, коли Моваджеріо зайшов.

— Це рукописні мемуари Помпоніо Ненни, розумієте? Біс його знає, як вони туди потрапили. Ненна, кажуть, походив з Барі. Можливо, на схилі віку він повернувся на батьківщину... Ці мемуари не лише страшенно цікаві, але й цінні з погляду загальноісторичного і музикознавчого — хоча б тільки заради опису музичного життя Неаполя наприкінці XVI століття!

З них випливає, що Ненна жив у палаці князя Венози не менше десяти років. Тому досить детально описує свого учня. Хвалить його майстерну гру на лютні — та й як не хвалити йому плоди своєї праці! — пише, з яким інтересом вивчав Джезуальдо старих грецьких теоретиків, і робить з цього висновок про його любов до хроматизму. Згадує також про цікавий експеримент, або скоріше — незвичайну ідею дона

Карло: дванадцять своїх слуг, здібних і виучених співаків, він поставив у ряд і дав кожному по одному тону хроматичної гами в межах октави. Потім він складав і зразу ж давав виконувати просміт ~~мелодії~~ та цілі композиції так, що кожний вокаліст у ліvreї в потрібну мить і на певний час тягнув завжди ту свою єдину ноту.

— Це надзвичайно цікаво,— озвався Асдрубал,— адже йдеться про той самий принцип, на якому була заснована — правда, набагато пізніше — російська рогова музика. Проте... ви сказали дванадцять... хроматична... в ряду?

— Щоб ви правильно зрозуміли: Ненна пише про це, як про забаву, про одну з численних примх Джезуальдо, що швидко виникали і так само швидко забувались. Але сам він визнає, що його зацікавила спроможність повного і різноманітного використання можливостей, які містять у собі всі дванадцять тонів хроматичної гами — звичайно, в побудованій за всіма правилами, а не в імпровізованій музичній композиції. І що він зробив таку спробу — зверніть увагу! — в день роковин трагічної події, яка вторглась в життя кількох людей і назавжди затаврувала одного з них.

Легко можна здогадатися, яку трагічну подію має Ненна на думці, навіть коли б він не пояснив це потім сам. І тепер ми підійшли до найцікавішої частини мемуарів музиканта з Барі. Ненна пише про смерть донни Марії, але при цьому наводить зовсім невідому версію.

Той назавжди затаврований учасник драми, пише Ненна, це, певна річ, дон Карло Джезуальдо з Вено-

зи, який несе на собі тягар несправедливого обвинувачення у вбивстві своєї дружини. І Ненна надумав розповісти правду.

Чарівна молода донна Марія д'Авальос чотири роки бездоганно йшла по життю пліч-о-пліч із своїм ревним, гарячим, але благородним чоловіком. Її принадність збуджувала захоплення і любов в серцях численних аристократів, які відвідували музичну академію в неапольському палаці Джезуальдо. Серед них був і дон Фабріціо Караффа, герцог з Андрії, зарозумілий, легковажний і пихатий молодий чоловік. Він почав упадти коло донни Марії. Відкинула його залицяння, як і всіх інших. Він подвоїв свої зусилля, нудьгував і зітхав, але марно. Він став настирливим — вона вигнала його геть з палацу. Караффа оскаженів і заприєсся, що здобуде перемогу над донною Марією. Йому пощастило підкупити камердинера на ім'я Паскуале, щоб той приготував для дона Джезуальдо, якому дружина боялася звіритися і який нічого не знов про залицяння до неї Караффи, отруйний напій. Одночасно з цим він звелів підкинути дону Карло підробленого листа, в якому донна Марія начебто нагадувала Караффові про нічне побачення і застерігала його перед своїм чоловіком.

План Караффи був справді дияволський: князь мав померти в страшних муках ревнощів. Проте фатального дня Джезуальдо був поранений. Ненна не пише за яких обставин, можливо, це сталося на полюванні. Отже, дон Карло відпочивав у кріслі біля каміна і писав партію тенора до мадригалу «*Tu m'uccidi o crudele*» («Ти вбиваєш мене, жорстока»), коли увійшов Паскуале з листом і зрадницьким бокалом вина.

За хвилину донна Марія, що була в суміжній кімнаті, почула зойк і падіння важкого тіла. Відчинивши двері, побачила закривленого дона Карло,— відкрилася рана — біля самого каміна, полум'я пожирало лист в його руці і підбиралося вже до краю рукава його блузи. Донні Марії пощастило відсунути тіло князя від полум'я; переляк і зусилля виснажили її, вона відчувала, що ось-ось зомліє, помітивши келих з вином, випила його одним махом; не могла вже покликати на поміч, впала мертвa. Коли про це дізнався Карапфа — можливо, від Паскуале, якого потім ніхто вже не зустрічав,— то проштрикнув себе кінджалом.

Дон Карло одужав, але дуже змінився: став серйозним, мовчазним, замкнутим. Про той фатальний вечір не згадував ані словом, за донною Марією взагалі не тужив, навіть не дозволяв у своїй присутності говорити про неї — і це власне й привело до отих дурних вигадок, припущень та байок про Джезуальдо як убивцю. То що ви на це скажете?

— Дивна історія,— мовив Моваджеріо, помовчавши хвилину,— справді, в житті і досі бувають ситуації майже неймовірні.— Ви казали, що Ненна описує у своїх мемуарах різні події музичного життя Неаполя. Ви перевірили правдивість його свідчень?

— Певна річ. Щодо історичних фактів — і не лише музичних — Ненна цілком надійний і точний кореспондент. Але випадок з Джезуальдо — це щось інше. Не забувайте, що дон Карло був його учнем, і маєстро з Барі мав багато причин бути вдячним своєму доброзичливцю, з ласки якого він жив майже все своє життя. Відверто скажу: я маю сумніви щодо існуючої версії про смерть донни д'Аvalьос та Карапфи, але не

вірю й Неннові. Тобто лише частково не вірю йому: гадаю, що він знову знає факти і мотиви випадку, але подав їх так, щоб його добродій дон Карло і донна Марія вийшли чисті, як божа сльоза.

— Мені здається,— посміхнувся Асдрубал,— що ви вже маєте свою версію...

— Авжеж,— кинув старий гордовито.— Ви помітили, що Ненна говорить про Джезуальдо захоплено, з великою пошаною, але — коли мова заходить про риси характеру князя — до певної міри критично, розважливо, а тому, мабуть, достовірно. А вже донну Марію він підносить до небес, робить з неї мало не святу мученицю, яка померла через помилку. Тут Ненна, безумовно, перебільшив свою куртуазну ввічливість: і це підозріло. Я кажу вам,— Піннелі зробив фехтувальний випад коротким вказівним пальцем в бік Моваджеріо,— що головний і єдиний винуватець трагедії — донна Марія. Це була розпещена, сластолюбна, хтива жінка; і байдужа до музики. Вона зрозуміла, що князь із Венози — це чудова партія, спокусила його і обплутала. Але зраджувала дона Карло, відтоді, як він дав згоду на одруження. Дуже скоро цей закоханий у музику чоловік надокучив їй. Донні швендяти б по неапольських тавернах, а тут мусила благопристойно слухати канцони, мадригали і мотети! Зі своїм коханцем Караффою придумала простий план: підлій найманець, камердинер Паскуале, мав убити дона Карло. Він чигав на нього вночі біля дверей спальні донни Марії. Коли побачив чоловіка, що потайки заходив у спальню, вstromив йому в спину кінджал. А тепер уявіть собі сцену: Марія у прозорій нічній сорочці кидає вбивцеві повний гама-

нець у винагороду за добре виконану працю. Тої ж миті почулися кроки і тихий спів «*Tu m'uccidi o crudele*». Марія з криком падає на нерухоме тіло, переляканий Паскуаль тікає. Обоє вони зрозуміли, що мертвий чоловік — не Джезуальдо, а Караффа, бо Караффа не вмів співати. Коли ж хвилиною пізніше дон Карло увійшов до спальні своєї дружини, то одразу зрозумів усе. Джезуальдо велиководно дозволив тій повії Марії випити келих вина, куди власноручно всипав сильної отрути. Вбивця вмирає. Дон Джезуальдо звелів прибрати обидва трупи і, засмучений, починає нове життя. От і все! — завершив архіваріус, пе-реможно подивившись на Моваджеріо, і струсив по-піл сигари в чашку з охололим чаєм.

— Неймовірно, — шанобливо промовив невдовзі Асдрубал. На його обличчі був вираз щирого захоплення. — А й справді надзвичайно дотепна комбінація. Це робить честь вашій фантазії. Прошу вас, Лоренцо, скажіть заради бога, як ви прийшли до висновку, що донна Марія була байдужа до музики, не мала музичного слуху?

— За допомогою простої дедукції. Свідчення ех *silentio*<sup>1</sup>, мій любий, але переконливе! Дивіться: Ненна пише — навіть надто багатослівно — про те, хто в палаці Джезуальдо знат мензуру, співав чи грав на якомусь музичному інструменті. Перелічує майже всіх — лише про одну особу в цьому зв'язку ніде не згадує. І це донна Марія. Вона не співала взагалі або співала дуже фальшиво. Ввічливий Ненна тактовно за-

<sup>1</sup> Не висловлене (лат.).

мовчує її головний недолік: відсутність музичного слуху!

— Прекрасне спостереження. А що Караффа?

— Повна відсутність музикальності. Ворона до ворони сідає. Така жінка не обрала б своїм спільником кастрата.

— Гм. Я подумав про ту смертельну рану. Припустимо, що герцог з Андрії був убитий кинджалом. Тобто: був убитий — чи вбив себе сам? Значить у цьому пункті — якщо можна так сказати — ви приймаєте встановлену літературою теорію про навмисне вбивство, а не повідомлення Ненни?

— Не зовсім так. Я виходжу з Ненни, який в повідомленні про смерть Караффи вживає дещо незвичайне формулювання: «наліг на кинджал». Хто тоді обирає римський спосіб самогубства? Ненна виказує, що Караффа вмер із кинджалом в тілі: чи це має означати, що він вбив себе сам? Навпаки, набагато ймовірніше припустити, що його вбили.

— Це справді дуже цікаво. Поздоровляю вас, Лоренцо, це воїстину цінний аналіз. Але що стосується вашої концепції... Ви ставитесь до спогадів Ненни частково скептично, частково позитивно. Ви приймаєте деякі, елементи його опису, переоцінюєте їх і тасуєте в інші взаємозв'язки. Вся заковиця в тому, що ви з фактами, висвітленими по-новому, переймаєте старий метод Ненни, за вашими ж словами, досить підозрілий. Одбираєте з поданих обставин те, що вас влаштовує, і інтерпретуєте так, як це вам потрібно. Ви недовірливий женоненависник, і до цього випадку ви підійшли зі своїх позицій: заздалегідь упереджено до єдиної жінки, яка виступає в цій історії. Ви маєте

сумнів щодо характеристики, яку дав Ненна донні Марії. Але чим ви доведете справедливість свого твердження, що вона була розпутною і зіпсованою жінкою? Тим, що не мала музичного слуху? Ні, любий Піннеллі. Вміло побудована споруда вашої теорії стоїть на хиткому фундаменті. А втім вона має і тріщини. Навіщо б Марія чекала чотири роки для здійснення свого злочинного плану? І головне: Джезуальдо, за вашими ж словами, хоча ви й намагаєтесь надати мотивам його вчинку рис шляхетності, все ж таки справжній убивця своєї дружини. І це також перебуває у суперечності з вашою загальною думкою про князя з Венози, котра, як я зрозумів, збігається з Ненновою думкою. Між іншим, дозвольте запитати: ви не були останнім часом у театрі?

— Минулої п'ятниці. Але я не розумію, що тут спільногого...

— Дещо є. Якщо не помиляюся, ставили «Риголетто». Чи не здається вам, що драматична кульмінація вашої історії нагадує заключну сцену опери Верді?

Архіваріус сердито висякав носа.

— Дурниці. Ви взагалі не вникли в тонке мереживо моїх висновків. Хочете доказів? Будь ласка, але навіщо? Ми що, на суді? Я лише визначив можливі варіанти: ви зі мною полемізуєте. Звісно, я, граючись, міг би відхилити ваші заперечення, коли б хотів... Але я зроблю щось інше. Я дам вам новий варіант цього незвичайного випадку.

— Кажете, я женоненависник. Ну що ж — відкинуло свою упередженість. Ненна пише окріленими фразами про найблагороднішу, благочестиву й милосерд-

ну донну Марію. Згоден з ним цілком: вона була свята жінка! Не мала музичного слуху? Ну то, ѹ що ж? Адже її вушка були такі ніжні і такої досконалої форми...

— Отже, донна Марія кохала дона Карло палко і вірно. До палацу Джезуальдо часто вчащав добрий приятель князя — благородний і чарівний дон Фабріціо Карапфа. Заздрісники й наклепники — де їх немає — пустили чутку, буцімто Карапфа десь заневажливо висловився про мадригал Джезуальдо «Ти вбиваєш мене, жорстока». Дон Карло лише посміявся з цього: адже він знов, що Фабріціо розбирається в музиці, як баран в аптекі. Але потім підкуплений камердинер Паскуале підкинув до кімнати Карапфи носовичок, вкрадений у донни Марії, і влаштував так, щоб його там знайшов сам Джезуальдо. Князь почав ревнувати: побачивши якось, що Фабріціо стоїть перед донною Марією навколошки — очевидно, той заув'язував їй шнурок на черевичку — засліплений гнівом звелів дона Карапфа вбити, а донну Марію сам задумав...

— Страйвайте, Лоренцо, — перервав Моваджеріо схвильовану розповідь архіваріуса. — Чи не забагато фантазії ви вкладаєте в цю історію? Спочатку Верді, а тепер Шекспір. Чи може ви гадаєте, що драму «Отелло» було написано на основі трагедії Джезуальдо? Ненна пише, — Асдрубал знайшов одне місце в мемуарах, які перед цим перегортав, — про виступ англійських комедіантів у Неаполі: а що, коли між ними був також і поет із Стратфорда?

— Не робіть із мене божевільного! — Пінеллі явно

образився.— Ви досі лише критикували або висміювали мої висновки. Проте самі не додали до них жодного спостереження. Я б з охогою послухав,— він саркастично посміхнувся,— як би ви самі виклали історію смерті донни д'Авальос і дона Караффи!

— Я? Будь ласка.— Моваджеріо підвівся.— Можете мені на два дні позичити мемуари Ненни? Дякую. Після завтра поверну їх і скажу вам свої думки про історію Джезуальдо. Ну а тепер — до побачення.

— Ну що? — запитав Пінеллі з погано прихованою нетерплячкою, коли гість усівся в крісло проти письмового стола.

— Тобто?

— Не вдавайте, що не розумієте. Я вважаю, що ви вже розкрили таємницю князя з Венози та його дружини? — ущипливо посміхнувся архіваріус.

— Звичайно.

— Чудово. Значить знаєте, хто вбивця і як усе це сталося!

— Знаю, хто головний винуватець і маю досить точне уявлення про те, що відбулося в палаці Джезуальдо в ніч з 25 на 26 жовтня 1590 року.

— Неймовірно. Так ви знаєте навіть дату тієї трагічної події?

— Завдяки вам. Ви звернули мою увагу на неї.

— Я???

— Звісно. Взагалі мені ваші розмірковування — хоча то були необґрунтовані здогадки і виплід вашої фантазії — багато допомогли.

— Я справді дуже заінтригований. То як же це сталося?

— Одну хвилинку. Можливо, вам буде цікаво, яким чином я дістався до фактів?

— Звісно, але...

— Передусім я намагався з'ясувати, — Асдрубал повільно запалив люльку, — від якої парості роду Карапфів походив Фабріціо: делла Спіна або делла Статера? Я дивуюся, любий Лоренцо, що вам це одразу не спало на думку: адже ж ви мусите знати — набагато краще, ніж я — історію цього відомого неапольського роду. Я б сказав досить сумнівної слави: королівський генерал Антоніо вирізав у Пресбурзі десятки людей, садиста Карла задушили у в'язниці в 1561 році, папського воєначальника Джованні — чуєте? стратили за вбивство своєї дружини.

— Отже, ви гадаєте, — спохмурнів архіваріус, — що це все вчинив Карапфа. Тобто погоджуєтесь із Неною.

— Я нічого не гадаю. І не кажу, що винуватця — Карапфа. Я хотів узнати якомога більше подробиць про кожну з чотирьох дійових осіб драми. Родовий анамнез цікавий. Зрозуміло, не всі Карапфи були вбивцями і насильниками, наприклад, другий Антоніо — церковний історик, уславлений перекладач із грецької та латинської мов. А Фабріціо, як я з'ясував із генеалогічного опису Фарфарелли, користувався доброю репутацією з раннього дитинства аж до своєї передчасної смерті, про яку історик, на жаль, не наводить жодних подробиць.

— А що ви зробили потім?

— Дістав і прослухав ось це. — Моваджеріо вийняв

із портфеля грамофонну пластинку, поставив її на старенький архіваріусів апарат, накрутів ручкою пружину і опустив мембрани.

Коли музика скінчилася, Асдрубал очікувально подивився на архіваріуса.

— Що ви на це скажете? — Ви слухали мадригал Помпонія Ненни, написаний на тему тенорової арії Джезуальдо «Ти вбиваєш мене, жорстока». Недавно його записала Академія Санта Чечілія в Падуї. ...Цікавий твір, чи не так?

— Про мене він надто експресивний,— сказав Пінеллі,— правда, треба визнати, що для шістнадцятого століття це... гм... надзвичайно енергійно... Мені здається — і це мене втішає, що Ненна, якого я дуже побачив, був дійсно гарним музикантом. Але яке це має відношення до історії Джезуальдо?

— То ви не зрозуміли? Шкода. Правда, признаюсь, що я це також не одразу збагнув після першого прослухування. Я вивчив нотний запис композиції, а також інший твір Ненни і уважно прочитав його мемуари. І лише після цього я зміг подати вам цілісну картину того трагічного дня і ночі.

Десь близько третьої години дня до музичного залу неапольського палацу Джезуальдо увійшов літній сивуватий чоловік. На порозі він здивовано зупинився — а потім підбіг до тіла, що безвладно лежало біля каміна. Це була донна Марія. Коли схилився над нею, вона прийшла до пам'яті, розплющила очі. Впізнала цю людину і в сльозах попросила допомоги: вона хотіла, щоб він негайно — в цілковитій таємниці — передав її листа герцогові з Андрії, дону Фабріціо Карап-

фі. Коли він дав згоду, вона похапцем написала кілька рядків і запечатала листа. Чоловік прийняв його, залившив донну Марію у своїй відданості, низько вклонився і залишив залу. Проте попрямував не до виходу з палацу, а пройшов терасою і лоджіями до службового ходу, увійшов в одну з кімнат і замкнув за собою двері. Потім довго дивився на лист. Нарешті стулив губи і рішуче зламав печатку.

Цього вечора донна Марія не могла заснути. Аж до півночі вона металася на ліжку в гарячковому напівсні, з якого її збудив звук тихих кроків. Хтось був у кімнаті і обережно наблизявся до неї. Перш ніж вона могла скрикнути, до неї доторкнулася чиясь рука, і вона відчула на вустах ніжний поцілунок. Охоплена жахом, вона спромоглася лише прошептати: «Фабріціо, ти не одержав моого листа...», коли розкрилися навстіж двері і до Маріїної спальні увійшли два чоловіки: дон Карло Джезуальдо зі шпагою в руці та літній сивуватий чоловік, який тримав свічник.

Жахливий мент. Мерехтливі відблиски свічок перебігали по застиглих обличчях. Нестерпнутишу раптом розітнув звук. Не крик. Не оскаженілий, придушуваний пристрастю шепіт. Спів. Тихий тремтячий голос заспівав Джезуальдів мадригал «Ти вбиваєш мене, жорстока». Нараз Карапфа оголив шпагу. Джезуальдо несамовито кинувся до нього. Брязкіт зброї, гучне дихання бійців і монотонний спів, що супроводжував жахливу гру тіней на блакитних стінах спальні. Герцог посковзнувся... Джезуальдо намірився для смертельного удару... в цю мить його дісталася шпага Фабріціо, і дон Карло повалився на підлогу. Карапфа підняв зброю — але одразу ж різко нахилився і впав

мертвим: чоловік із свічником підступно загнав йому кинджал в спину. Донна Марія, що в якомусь заціпенінні спостерігала, неспроможна ані слова вимовити, ані поворухнутися, скрикнула і знепритомніла. Тремтливою рукою убивця поставив свічник на підлогу, схилився над Джезуальдо, швидко перев'язав криваву рану в боці і виніс його зі спальні.

Незабаром донна Марія прийшла до пам'яті, безтимним поглядом окинула кімнату. Побачивши нерухоме тіло дона Карапфи, зрозуміла все. Прожогом скопила келих із вином, всипала туди отруту з персня і хильцем випила смертоносний напій... Вона вмерла в ту хвилину, коли повернулася літня сивувата людина, на чий совісті була ця трагедія.

Асдрубал замовк, розпалюючи згаслу люльку.

— Людина, на чий совісті була ця трагедія,— повільно повторив архіваріус, будучи ще під враженням захоплюючої розповіді свого приятеля,— ясно, що це Паскуале — підступний камердинер, нікчемний донощик, зрадник і вбивця.

— Помиляєтесь, любий Лоренцо. Людину, на чий совісті ця трагедія, звали Помпоніо Ненна.

— Що? — Пінеллі, скопившись, нахилився до Моваджеріо.— Що ви сказали? Ненна? Дурниці... і взагалі вся ця ваша розповідь... І ви ще мені докоряли за надто буйну фантазію? Гадаю, що в порівнянні з вами я справжній дилетант. Верді! Шекспір! Який пісний у порівнянні з вашою фантазією містер Конан Дойль або месьє Пуаро!<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Центральний герой детективних творів англійської письменниці Агати Крісті.

— Прошу пробачення. Визнаю, що захопився романтикою цієї історії і змалював її занадто яскравими барвами, щоб заповнити голий каркас фактів. Але можу вас запевнити, що факти надійно доведені.

— Факти, факти. Що ви називаєте фактами?

— Насамперед те, що головний винуватець — Ненна. Те, що нічна сцена майже до дрібниць сталася так, як я вам намалював. Те, що я маю в руках пряме зізнання злочинця.

Пінелл роззвавив рота і витріщився на Моваджеріо.

— Жартуєте, Асдрубале. А насправді ви так не думаете. Чим ви можете довести своє обвинувачення?

— Свідченням.

— А звідки ж воно у вас?

— Я чув його.

— Чули! Свідчення, якому майже чотириста років! Не глузуйте з мене!

— Я не глузую. Ви теж чули його.

— Ви хочете сказати, що це — та пластинка?

— Так, пластинка. Точніше сказати — музичний твір. Згадайте, Лоренцо: на самому початку своєї розповіді ви звернули мою увагу на цікавий факт, що Ненна написав у першу річницю трагічної події якийсь музичний твір. Використав у ньому певний композиційний принцип, розробку теми з усіма дванадцятьма тонами хроматичної гами, так він згадує у своїх мемуарах. Ну, а я мав щастя знайти в бібліотеці нашої консерваторії рідкісне видання Гардана, де наводяться твори музикантів із Барі. Там є кілька творів Ненни. Я одразу знайшов саме ту композицію. Вона така своєрідна і так відрізняється від решти творів, що навіть дилетант не помилився б. Композиція підписа-

на Ненною і датована 25 жовтня 1591 року. Якщо повірити Ненні, що він написав її в день роковин трагічної події, то значить нам відома і дата смерті донни Марії та дона Фабріціо.

Та все це нічого не важить у порівнянні з характером самої композиції. Це — чотирьохголосний мадригал для сопрано,тенора, баритона і баса — склад голосів для тих часів досить незвичайний.

Моваджеріо сунув руку в портфель, вийняв товстий зшиток пожовких нот, погортав їх і поклав перед архіваріусом.

— Дивіться: композиція починається з баса трьома довгими звуками — лонгами — зі сміливими інтервалими. Після паузи власне музичну дію починає тенор, до якого згодом — немовби з відтінком здивування — приєднується сопрано. Незабаром якось раптово і неочікувано вступає баритон і майже одночасно з ним — бас. Високі голоси на якусь мить замовкають. Бас тихо наспівує тему, яка є довільною мелодійною парафразою на мотив Джезуальдового мадригалу «Ти вбиваєш мене, жорстока». Швидко вступають тенор і баритон. Їхній наспів важкий, рішучий: інколи здається, що в ньому бує прямотаки шалена сила — голоси немовби наштовхуються один на одного, атакують, перехрещуються, роблять випади вперед, відскакують. Потім баритон раптом іде вниз, а тенор угору. І тут бас, який повільно плентався десь у глибині, немовби навшпиньках, прудко виривається уперед, досягає тональності тенора і просто вдирається до його партії. Сопрано, яке весь час мовчало, скрікусне наче від жаху. Потім все стихає, крім баса, який підскакує з тональності тенора до баритона, тут трохи

затримується, а потім ваговитими, якимись навантаженими звуками поволі віддаляється, немовби несучи важкий тягар.

Після цього звучить найпрекрасніше місце всієї композиції — монолог сопрано: вираз смертельної туги, розпачу, страху і безнадії, які досягають найвищої точки в словах: «...і не залишається мені нічого, як випити отрути келих...» Голос завмирає у ніжній колоратурі... і завершує композицію кілька басових звуків, подібних до тих, якими починається твір.

— Тепер ви, Лоренцо, самі бачите, що побудова композиції справді незвичайна. Одразу спадає на думку, що ми маємо перед собою опис якоїсь драматичної події. Гадаю, вас не треба переконувати, що я піддав композицію вичерпаному аналізу. Вже сам склад голосів — один жіночий і три чоловічих! Вам це нічого не говорити?

Я звернув увагу на те, що запис усіх голосів починається виразно певною трійкою нот: початок партії сопрано утворюють ноти a—d—as, тенора f—b—c, баритона g—es—e. Неважко було здогадатися, що це криптограми імен Марія д'Аvalьос (*Maria d'Avalos*), Фабріціо (*Fabrizio*) і Джезуальдо (*Gesualdo*) з Венози. Правда, до цього ансамблю якось не підходить початок басової партії — ті три звуки-лонги ges—H—cis. Два інших звуки створюють інтервал висхідної ноти. Спочатку я вважав його за символ Помпонія Ненни. Але що значить це початкове ges? На щастя, я згадав, що «нона» за староіталійською термінологією означає третю годину дня: ges тут, очевидно, ніщо інше, як знак місця події, тобто палац Джезуальдо. Далі. Під трьома початковими нотами

басової партії стоять ноти, які можна, коли їх прочитати як текст, скласти в слово «lettera». Цей символ часто вживався як підтвердження аутентичності композиції. Ви знаєте, що «lettera» означає «дослівне зустрічання». Але набагато поширеніше значення цього поняття — «лист». Тому мені здається, що смисл цієї вступної трійки звуків можна виразити так: в палаці Джезуальдо — о третій годині дня — лист.

Дальший хід композиції вам уже, сподіваюсь, зрозумілий. Пересвідчений у тому, що тепер ви повірите моєму описові нічної сутички... чому нічної? Тому, що в другій трійці звуків на початку композиції інтервалом, що відповідає тій ноні в басі, є спадна септима, тобто символ першої години ночі...

До того ж мене як музиканта, певна річ, дуже захопила та обставина, що групи трьох звуків, які характеризують місце і час події та дійових осіб, згруповані в ряд дванадцяти звуків, які створюють повну хроматичну гаму:

(Nenna)      (Fabrizio)      (Maria d'Avalos)      (Gesualdo)

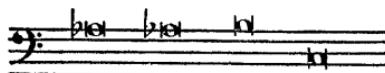
Сама ця серія звуків і послужила основною темою, яку Ненна розробляє протягом усієї композиції. Він викладає їх у зворотному порядку і в інших — зрештою дуже поширених та улюблених тоді — варіаціях.

Архіваріус зосереджено слухав. Його спочатку нездовірливe, похмуре обличчя поступово яснішало, очі набули здивованого і навіть шанобливого виразу.

Коли Асдрубал закінчив, Пінеллі мовчки подав йому руку. Але одразу ж вирвав її і накинувся на Моварджеріо:

— А де ж те обіцяне ваше визнання вбивці, га? Про це ви забули?

— Даруйте, справді, забув. Подивіться на ці заключні звуки басової партії, після яких йде безпосередньо підпис композитора і дата:



PomponIO Nenna 25 OCTOBR MDXCI

Це знов-таки криптограма, що з'єднує літерні назви нот з їхніми назвами за системою сольмізації...

Дивіться-но: as — as — si, а тепер під звуком с або ut, як хочете... візьміть до уваги ці підкреслені великі літери в слові ПомпонІО... Отже, в цілому це буде означати: (вбивця) — Помпоніо Ненна.

— Мгм... дивно. Але зовсім не так вже неймовірно... Ненна. Хто б міг сказати...

Тут Пінеллі знову підскочив.

— Заждіть... а Паскуале? Ви його зовсім не берете до уваги!

— Паскуале не існував. Я продивився списки слуг у палаці Джезуальдів кінця вісімдесятих — початку дев'яностих років, складені на основі бухгалтерських звітів і надрукованих у монографії Тріке. Паскуале справді ніхто ніде не бачив, як пише Ненна, бо Паскуале не було. Або, якщо хочете, Паскуале — це сам Ненна.

Хвилину стояла тиша. Архіваріус підійшов до вікна, за яким доторяла вечірня зоря.

— А... як ви власне додумалися до всього цього?

— Завдяки детальному аналізу версії Ненни. Вже при вашому — між іншим, вельми точному — її тлумаченні мені впали в око дві обставини. Перша: Ненна знає напрочуд багато, аж занадто багато. Друга: в його розповіді є очевидна суперечність, яка закликає до пильності. Він пише про підроблений, буцімто Караффою, лист, який Паскуале віддав Джезуальдові. Як міг Ненна знати його зміст, коли лист згорів, той, хто його писав — Караффа — вмер, той, хто передавав — Паскуале — якщо припустити, що він був обізнаний із змістом листа,— зник невідомо куди, а князь із Венози ніколи ні з ким не говорив про фатальний вечір, а значить, і про лист?

Звідси випливає: або Ненна вигадав цей лист, а з цим, можливо, і багато інших подробиць у своєму описі, або лист насправді існував і Ненна знову його зміст. Це означає, що він його читав, а може, навіть і сам писав. Останнє припущення легко відпадає: ми знаємо з мемуарів та з інших джерел, що в Ненни були паралізовані пальці правої руки. І хоча він міг тримати ними перо або інший предмет, але писати йому було дуже важко — про це свідчать його кострубаті рукописи і ноти. Як би він міг підробити тонкий жіночий почерк? І навіщо йому було це робити, коли лист дійсно міг бути справжнім?

— Ви хочете цим сказати, що Марія дійсно кохала герцога з Андрії?

— Я можу принаймні довести їхні дуже близькі стосунки: Фарфарелла — а він — авторитет у своїй галузі,

як ви знаєте — пише в згаданій генеалогії Караффів, що в спадщині дона Фабріціо знайдено кілька листів, підписаних ініціалами М. А. Ненна згадує у своїх мемуарах — незадовго перед жовтнем 1590 року — про прекрасну вазу з вузькою шийкою і декоративним написом «*Amore mio*», у яку Марія д'Аvalьос в своїй кімнаті любила ставити квіти. Такі посудини й досі називаються словом арабського походження «*карафа*», чи не так?

— Це звучить переконливо. Продовжуйте!

— Отже, припустимо, що лист, який потрапив до рук Ненни — важко точно з'ясувати, яким чином — справді написала Марія Караффі. Тепер щодо змісту листа. Ненна пише про лист, підроблений доном Караффою, який точно передав почерк донни Марії, і вказує, що в цьому донна Марія нагадує Караффі про нічне побачення і застерігає його перед чоловіком. Чому це не могло бути змістом справжнього листа, що його написала донна Марія дону Фабріціо? Формулювання Ненни припускає різні виклади. Кликала пані д'Аvalьос Караффу на нічне побачення? Навряд, якщо вона одночасно застерігала його перед чоловіком. Набагато ймовірніше припустити, що вона попереджувала його і наказувала не приходити на побачення, яке, можливо, раніше було вже домовлене: мовляв, чоловік про щось дізнався, треба поводитися обережно. Проте дон Фабріціо, не зважаючи на попередження, прийшов. Знехтував небезпекою? Не думаю. Караффа взагалі не одержав листа. Ненна не доставив його, як прохала донна Марія. Він розпечав його, прочитав і віддав дону Джезуальдо.

— Але навіщо він це зробив? Чому ця людина,

вірна і віддана донні Марії, зрадила свою добродійку? Навіщо він її вбив? Причина. Я не розумію, яка тут причина?

— Дуже проста: любов. Яка одразу перетворилася на ненависть. Помпоніо Ненна кохав чарівну молоденьку донну Марію палкою таємною любов'ю підстаркуватої людини і старанно приховував це. Згадайте, які вирази він підбирає, коли описує пані д'Авальос... Крім того, ось ще один: у розділі «*Sacrae cantiones*» («Духовні пісні») книги Гардана є інша композиція Ненни, написана ним у 1589 році, прекрасне *pezzo d'echo*, така улюблена тоді вокальна іграшка. Виявляється, що це — пристрасний гімн на честь діви Марії. Але в тексті, який вже сам по собі є освідченням у коханні, на кінціожної строфи є слово, що закінчується складом «*ava*». І цей склад повторюється відгуком завжди на тонічній квінті.

— На тонічній квінті?

— На п'ятому ступені; у системі сольмізації це означає соль, а якщо додати той склад — відгук... — Асдрубал схопив олівець і написав на краю газети «*sol — ava*»... Якщо прочитати це справа наліво, одержимо Авальос, тобто прізвище донни Марії.

— Закоханий Ненна, мабуть, не знов про стосунки між дружиною Джезуальдо і доном Карапфою доти, поки йому до рук не потрапив лист. Само собою зрозуміло: тільки такий раптовий удар міг викликати у Ненни страшений порив ревнивої зневависті до Фабріціо, а в перші хвилини і до донни Марії. Її смерть, яку він навряд чи міг передбачити і якої він, безумовно, не бажав, тяжко вразила Ненну і разом із усвідомленням зробленого злочину назавжди затав-

рувала його, як він пише в мемуарах, зрозуміло, не вказуючи свого прізвища. Він так і не наважився прямо визнати свою вину, для своїх мемуарів він вигадав історію, де змішав правду й брехню. Проте потім він мусив поступитися докорам совісті і признався у прихованій формі, в формі музичного твору...

— Так, так,— якось нерішуче і розчулено промовив архіваріус.— Здається... здається, ви мене переконали. Мабуть, там якось так... й справді було.

Пінеллі підійшов до стола, на якому лежали мемуари Ненни, і повільно закрив том. Потім усівся, подивився на Моваджеріо і тихо сказав:

— А тепер, може, знову послухаємо ту пластинку? Асдрубалове обличчя набуло винуватого виразу.

— Я бачу, Лоренцо, що ви мені повірили. Мушу вибачитися перед вами. Але запевняю, що не хотів вас обманювати, хотів лише зацікавити.

— Ви хочете сказати, що...

— Так. Все це я вигадав. Або майже все. Головне, ті звукові загадки, ті переконливі криптограми. Проте я лише бавився ними! В дійсності вони нічого не значать. Для такого дешифрування, яке я зробив, потрібно було б, щоб за часів Ненни взагалі для словесного означення нот вживалися алфавітні букви з додатковими частками, які тепер вживаються в деяких країнах. Але тоді ноти називалися лише складами сольмізації, так як це й досі існує у нас, в Італії, і у Франції. Свою розповідь я побудував на композиції Ненни. Вона справжня. Гадаю, що нам треба ще раз її послухати.



## ДАНИНА ЧАСОВІ

— А русалки в очереті знову коси заплітають... —  
повторював упівголоса ботанік Фалоут вірш,  
який він переводив до умовного коду. Потім вклав  
перфокарту в електронний інформатор й запалив си-  
гару. Поки ця стара розхитана машина другої поло-  
вини двадцятого століття підшукувала потрібні дані,  
Фалоут міг помріяти. Завжди, коли він пахкав сига-  
рою, випускаючи кільця блакитного диму, у нього  
в голові лунали мелодії Бахового «Курця люльки»,

«Кармен» Бізе, «Нікотіни» Новака. Був невиправний ідеаліст: кохався у музиці й рослинах. Давно вивчив все; що тільки міг знайти про віоли<sup>1</sup> та дзвіночки. Він ламав собі голову, чи *achillea ptarmica* — дерев'яний бертрамський — ріс у Бертрамці<sup>2</sup> за часів Моцарта. Він плакав від щастя, коли знайшов у старовинному томі Соботека «Рослинність» прадавню назву звіробою — фуга демонорум (*fuga daemonorum*). Об'їздив усю Чехію, щоб встановити, що народна назва *cink* (дзень!) стосується до жовтеця звичайного (*ranunculus acer*), а катеринка або коза — до молочаю (*euphorbia helioscopia*). Залюбки порпався у своєму гербарію, до якого збирал рослини, що торкали музичні струни його душі. Тут були главачек<sup>3</sup> (дзвінок), віола, сопілочка і таке інше. Вічно молоде серце Фалоута завжди починало частіше битися від радощів, коли він бачив на кущах вкриті синюватим серпанком інею ягідки шипшини... Він сам багато років тому мріяв складати музику, зокрема до Гетеової «Шипшинки»... «Рожо, рожо, роженько, дика рожа в лузі!...» Ах, ці вірші!

Щось дзенькнуло. Фалоут вибрався зі свого марення. Так, ці вірші: «А русалки в очереті знову коси заплітають» — звичайно, хтось написав, а інший поклав на музику. Але хто? Ботанік подивився на інформатор, що знову задеренчав і вистромив із щілини картку з твердого паперу. Фалоут нетерпляче схопив її, прочитав КОСА — старочеський різдвяний обряд, плетіння вінків із гілок хвойних дерев (див. Крольмус,

<sup>1</sup> Віола — музичний інструмент і квітка (фіалка).

<sup>2</sup> Вілла з садком у Празі, де жив Моцарт.

<sup>3</sup> Главачек — (горицвіт) — прізвище чеського композитора.

Зільберт та ін.), ВІЛИ<sup>1</sup> В ОЧЕРЕТИ — будівлі для відпочинку буржуазії, розташовані на берегах невпорядкованих водойм.

Фалоут розлючено роздер картку й копнув ногою апарат. З циліндричного корпусу злетів верх й покотився по землі. Старий вдарив себе по лобі: ну, звичайно, Врхліцькі! <sup>2</sup> «Весняні романси»! Фібіх! І не тільки фібіх. Він згадав не лише прізвище композитора. Так, так: «Казкова сюїта». Третя частина, епіграфом до якої були вірші Врхліцького.

Ян Фалоут підвівся, блаженно всміхаючися, знайшов у каталогі картку *«phragmites communis»* (тобто очерт звичайний) й на чистому аркуші написав каліграфічним почерком: Отакар Острчіл «А русалки в очерті знову коси заплітають». Потім хвильку подумавши, додав інші дані, потрібні для програмування тексту і образного супроводу, перемикнув інформатор на синтезування,— і за мить уже з цікавістю дивився на проекційному екрані науково-популярний фільм про використання, вирощування та збирання очерету звичайного на ставках Південної Чехії. Архітектоніка фільму була вдало пов'язана з композицією Острчіла, музика якої надавала образному ряду особливого ритму, привабливості й настрою. Коли з останнім звуком скінчився фільм, Фалоут задоволено посміхнувся, загорнув вузьку смужку відеофонічного запису у сріблясту проштемпельовану плівку для континентальних

<sup>1</sup> Гра слів: чеське *vila* (русалка) є омонімом слова (вілла). — Прим. перекл.

<sup>2</sup> Гра слів: чеське *vrch* (верх) нагадує *Vrchlický*, — прізвище відомого чеського поета XIX ст.

поштових відправлень й надіслав пакет кінематографічній секції Європейського товариства садоводів у Га-паранді, що якраз тоді оголосило конкурс на найкращий науково-пропагандистський матеріал у галузі водної флори. Премії Фалоут не одержав.

— Фуга демонорум, фуга демонорум... це мені щось нагадує,— Лоран задивився на сірий овал вікна, по шибках безутішно спливали рясні краплі дощу.— Решта — то все дурниці, але та фуга демонорум... А де ти це взяв?

— На горищі однієї хатини на Шумаві. Колись вона, кажуть, належала комусь із моїх предків. Тепер там уже заповідник... Я поїхав туди подивитись... і в такому ящику... там були книги, розумієш: книги — прадавня форма запису думок... на папері, приятелю! Чорт його знає, як воно там збереглося...

— Зажди: ти кажеш — чорт?

— Так. А між тим друкованим папером, зрозуміло, дуже пошкодженим, був зшиток якогось музичного журналу... сторінки порозпадалися, крім однієї, яка була колись роздерта і проклеєна якоюсь прозорою тонкою речовиною... і саме там був той... фейлетон. Так, мені здається, це називалося...

— Фейле то н... це якось звучало?

— Я гадаю, що ні... цей літературний жанр не мав нічого спільногого зі звуками... природно, мене цікавило, хто це написав... але шматок паперу був відірваний... літери розмазані... Я прочитав лише щось подібне до «hur» або «wak»...

— Гм. Чорт. Демонорум. Що таке фуга, хотів би

я знати... фуга демонорум... Чорт. Як це буде латинською мовою? Демон?

— Вінел повернувся до косокутної стіни, яка похило виступала в простір, і тихо промовив:

— Сілое.

З лівого краю спалахнув вузький світловий промінь і осяяв невелику площину посередині опуклого диска. Потому зазвучав приємно модульований: «Діаболюс».

— ТАК! — Лоран широко розвів руками.— Ось воно! *Diabolus in musica* (Диявол у музиці!) <sup>1</sup>

— Що б це могло бути?— спитав Вінел без особливого інтересу. Нараз до стіни звернувся Лоран. Раділюкс освітлив площину біля основи зрізаного конуса, про яку Вінел знов, що це осереддя історії музичної теорії. Той самий приємний голос охоче поінформував: «Збільшена квартта»!

— Звичайно. Як я тільки міг...— Лоран зажурено похитав головою —...вже забиваю... Що робити: в наш час склероз у двадцять п'ять років — не диво... Збільшена квартта — диявол у музиці. Тепер я розумію. Катис мав рацію.

— Але я нічого не розумію. Може, ти мені щось поясниш?

— Ти не знаєш, як різко напалися на Катиса за те, що він, перекладаючи на музику Дантову «Божественну комедію», в септатоніці змалював пекло тритоном і як він, захищаючись, сперся на середньовічну теорію?

<sup>1</sup> Збільшена квартта, або тритон — інтервал у три тони. Належить до дисонансів. За часів середньовіччя суворо заборонявся, як «диявол у музиці». — Прим. перекл.

— Нічого не знаю. Ні того, що на Катиса напалися, ні того, що таке пекло і тритон.

— Тритон — це збільшена кварта. Пекло — це місце перебування диявола. А диявол... а втім, вона це тобі пояснить краще, ніж я.

Промінь перелетів через пластинку. Голос промовив:

— Диявол — з грецької διαβόλος, по-французькому diable, по-англійському devil, по-німецькому Teufel, по-іспанському diablo, по-сербохорватському дъяво, по-російськи — чорт...

Лоран тактовно кашлянув.

...по-польськи czarł, по-старослов'янськи чрътъ, від кореня кр, крі, по-персидським kerden, тобто творити...

— Ага. — Вінел перервав потік електронів, — так диявол — це творець, тобто композитор... — я згадую... я вже дещо чув з його музики. Він написав трель.

— Що?

— Я кажу, що чув «Трель диявола».

— Дурниці, адже це соната Тар... Тартіні.

— Ти певний цього? Я б сказав, що диявол... він не називав себе часом ім'ям Роберт?

— Що ти верзеш! Адже ти чув: диявол — це чорт...

— Так, і з його музики я також дещо знаю...польку, стіну... качу...<sup>1</sup>

— Прошу тебе, припини це базікання... Чортівських тем у музиці досить... але жодна з них не зацікавила мене так, як історія «Чарівного стрільця» Вебера...

<sup>1</sup> Ці слова взяті з назв музичних творів чеських композиторів. складовою частиною яких (назв) є слово «чорт». — Прим. перев.

— Веббер? Теорія спеціальної переривчатості? Я не знат, що він також писав музику!

— Це був інший Вебер, давній, з одним «б». Він написав оперу, лібретто якої складено на основі дивного псевдонаукового твору «Трактат про царство духів»: якийсь Пневматофілос розповідає історію чеського мисливця Їржі Шміда, котрого 1710 року засудили, звинувативши в спілкуванні з дияволом. Цей процес справді мав місце, знайшлися письмові матеріали, які недавно вивчив Рувок. Він, докладно проаналізувавши оперу Вебера, особливо центральну сцену у Вовчому байраці, прийшов до фантастичного висновку, буцімто Шмід — в опері його звуть Кашпаром — котрого винуватили в спілкуванні з нечистими силами, бо не було жодного випадку, щоб його рушниця не влучила в ціль,— насправді був геніальним винахідником керованих куль типу WANB...

Вінел розреготовався.

— Ти не віриш? Зажди, за хвилину ти перестанеш сміятися. Рувок, по-перше, з'ясував, що Шмід перед судом витинав карколомні номери: стріляв із заплющеними очима, через плече, в лісі проміж дерев — і завжди влучав у наперед намічену ціль: живу істоту — орла, мишу або туруна. Досліджували його зброю і знайшли якісь пристосування, але вони служили лише для того, як пояснював Шмід, щоб вона могла стріляти на дальну відстань. Суть справи в зарядах. Про них Рувок із протоколів допитів нічого не дізнався, зате дізнався з опера. В тій згаданій сцені у Вовчому байраці Кашпар лив «чарівні кулі» і проводив при цьому заклинання:

Schütze, der im Dunkeln wacht. Samiel! Samiel! Steh

mir bei in dieser Nacht, bis der Zauber ist vollbracht!  
Salbe mir so Kraut als Blei, segn es Sieben, neun und  
drei, das Kugel tüchtig sei! <sup>1</sup>

Не нудьгуй. Я знаю, що ти нічого не розумієш, але все це не має значення. Важливо, що слова упорядковані в групи, які закінчуються римованими складами. Ось вони:

wach <small>t</small>	Blei
acht	drei
Nacht	sei
bracht	bei

А тепер подивись: читаючи перші літери по вертикалі, маємо WANB і BDSB — і це, як тобі відомо, означення типу і абревіатура основної формули відкриття Кетоза. Далі: в тексті перелічуються компоненти синтезу — Pv, Hg, певна кремнієва сполука і — потерпи трохи — саме ті органи істот Upira і Zynx — одуда і рисі, у яких ви знайшли мерогад адгезичного рефлексу. І, нарешті, у Лорана був такий вигляд, наче він переживав найвищий тріумф, — частотні відношення звуків, супроводжуючих магічні склади, разом з числом 793, яке міститься в самому Кашпаровому закликанні, дають всі необхідні дані для виведення вихідних числових операцій — можеш сам пересвідчитися.

<sup>1</sup> «Стрілець, що пильнує у темряві. Самуїл! Самуїл! Зверни на мене увагу! Заступись за мене цієї ночі, поки чаклунство здійсниться. Знайди мені таку траву, як свинець, будь проказано сім, дев'ять і три, хай куля стане влучною» (нім.).

Вінел уже не сміявся. Він підійшов до вікна і виглянув надвір.

— Досить уже цяцькатися з чортами, можна йти, дощ ущух. Лоран підвівся. Коли його овіяло свіжим повітрям, він забурмотів:

— «Дощ ущух», «водитися з чортом»— це мені щось нагадує.

Індикатор повідомив про кінець звукового запису. Гнучка трубка вислизнула з апарату. Передавальний механізм ще трохи вібрував, перш ніж агрегат зупинився.

Ззз з позіхнув.

— Це все?— нудьгуючи запитав він.

Кккк кивнув головою.

— Все,— відповів люб'язно.

— Неймовірно, які нерозумні були ті люди. Дурні й зарозумілі. «Чарівний стрілець» і керовані кулі: яка недоладна нісенітниця! Звідки той запис?

— Середня область так званого старого континенту. Координати 14—10 до 35, 50 до 50—20. Децентралізований сейф. При попередніх дослідженнях його не зауважили.

— То це прадавня історія. Ці апарати вживали ще в післяатомному віці, чи не так?

— Як виняток. Приблизно сто двадцять третє повернення.

— Цілком можливо. Але доба — це не виправдання. Ви чули, що вони патякали про мерогад ад... — адгезичного рефлексу?

— Чув. Але це не єдина думка. Досить довгий час це сприймалось як істина. Блеф виготовлювача зброй!

Приховуючий маневр навколо відкриття Ксетоза. Було TD, а пропагандисти вигадали одуда й рись.'

— Ти гадаєш, що це була випадковість — цей зв'язок з «Чарівним стрільцем»?

— Зовсім ні. Замір. Коли Ксетоз працював над проектом мініатюризованих В-снарядів, то поплутали Веббера з Вебером і помилково подали йому якусь інформацію про виконання опера з архаїчною назвою «Чарівні кулі». Його це захопило. Він звелів прислати йому копії і документацію. Особливо сподобалась йому сцена ліття куль — і з початкових складів заклинання він утворив абревіатуру для означення типу Wonder — Arms — New — Bullet<sup>1</sup>.

— Таким чином, жодного загадкового передбачення, як вважав той... ехм... Лоран. Так. Все можна пояснити природно. Дивно, як ти, взагалі прийшов до цього? Як ти про це дізнався?

— Секретар повинен все знати. Я вже раніше проінформувався. Він подивився на стелю, де непомітно вбудовано невелику інформаційну касету.

— То це й є твоє диво? Невже врешті решт тобі вдалося це зробити? Здається, воно діє,— якщо, звичайно, ти не жартуєш.

Кккк тактовно посміхнувся.

— Я готовий відповісти на будь-яке ваше питання.

— Кажеш, будь-яке? Обережно! Є проблеми, які намагалися й досі намагаються вирішити армії вчених і цілі плеяди машин!

<sup>1</sup> Чудесна — Зброя — Нова — Куля (анг.).

— Природно. Я думав про поточну інформацію, сучасну та історичну.

— Завдяки тому. Але і тут є деякі загадки. Наприклад Леклер...

— Один момент. Ви бажаєте проінформуватись прямим чи опосередкованим аперцепційним шляхом?

— Я б охоче випробував би обидва: спочатку прямий.

— Добре. Сідайте сюди. Прошу, запитуйте.

— Що відомо про Жана Марі Леклера? Вистачить основних даних.

Зззз відчув легке поколювання в потилиці. Він сприймав:

Народився 10 квітня 1697 року в Ліоні.

Син виготовлювача ламбрекенів із позументами.

Артист балету в Турині.

Учень Соміса в грі на скрипці.

Рипієніст<sup>1</sup> в оркестрі Паризької опери.

Член королівської капели.

Опера «Глаукас і Сцілла», виконана 1747 року.

Приватні уроки.

Написав 76 сонат для скрипки і...

Зззз нетерпляче махнув рукою.

— Правильно. Все це я знаю. Також і те, що Леклер вмер у ніч з 22 на 23 жовтня 1764 року в Парижі. Але як? Його вбили за таємничих обставин. І я питав,— він уп'явся поглядом в стелю,— що то за обставини? Хто вбив Леклера і навіщо?

Кккк бачив зосереджене обличчя колеги, спочатку

<sup>1</sup> Рипієн — різновидність скрипки.— Прим. перекл.

спокійне, але потім украй здивоване. Чим далі, тим все більш пожвавлено реагував Зззз на зміст інформації, аж поки не витримав і загорлав:

— То що там? Антуан Ремі? Але ж то був молодий брат... Ага.

Рухом руки Зззз показав секретареві, щоб той сів.

— Це варто послухати. Дуже цікаво... Банкрот Лоу? Так давно? — Що він вкрав у нього? Скрипку? Й цим... справді? Запаяна скляна посудина з летючого... настроєна на флаголет, яким Жан Марі закінчив свої музичні вправи... при перших звуках скло тріснуло... так, так, це можливо.

Зззз повернувся до секретаря.

— Ти бачиш, це мені не спало на думку. Такий заялений трюк. Але я б хотів довідатись, звідки взявся цей твій пристрій. Авжеж не вигадав ти сам?

Кккк заперечливо простяг руки...

Вона вибачливо приклада руку до коліна.

Він розчаровано дивився на порожню касету.

— Я не вірю, що збереглася лише та єдина відеофонічна фаза. Треба добре все переглянути. Там повинно бути продовження. Хоча б лише звуковий запис! Ця нісенітниця про Леклер — лише маскувальний маневр. Кккк був найкращим музичним шпигуном свого часу. Його «Мікроінформ» — прекрасний пристрій, диво техніки інформації. Більше того: тривалий запис зображення, звукова реєстрація з найтоншою диференціацією і — взагалі перша спроба уловлення уявлень у процесі творчості. Наукова перспектива: точне визначення процесу. Головна мета — комерційна: матеріал для біржі мелодій. Тому він прий-

няв посаду у Зззз — останнього геніального композитора.

Вона здивовано підвела кутики пофарбованих чорним лаком губ.

— Тепер біржа мелодій знову викликає великий інтерес. Причини: широка демократизація музичного мистецтва, постійне звуження емоційної сфери, мінімальні можливості часу, прагнення знайти собі застосування, дегенерація природних талантів, постійні й досі невдачі експериментів із штучними талановитими організмами.

Вона збентежено насупила золоті брови.

— Так. Таким вже був час. Тільки досі ніколи потреба в музиці не була такою гострою і стихійною, як зараз. Музикою виражається усе. Без неї не можна працювати, не можна відпочивати, не можна спати. Тільки-но перестане звучати музика, станеться катакстрофа. Люди страждають психічно і фізіологічно. Механічна музика не задовольняє. Прагнення до власної музичної активності не може влаштувати музична освіта, на яку витрачаються астрономічні суми. Ситуація стане ще серйознішою, коли будуть узаконені обов'язкові іспити з музичної теорії і практики при прийомі на будь-яку роботу. Цей захід, якого вже домагаються звідусіль — питання найближчого часу.

Вона занепокоєно ворухнула пальцями ніг.

— Нема чого боятися. Іспити будуть не важкими. Вирішальним буде імпровізація на власні теми. Тому такий ажіотаж на біржі мелодій.

Вона здивовано хитнула стегнами.

— Авжеж це ясно. Так звані партитури і всі інші публікації з графічними формами запису звуків —

нотами — перестали видаватися ще в сиву давнину. Кілька музейних екземплярів зберігаються в броньованих сейфах. Люди не можуть копіювати мелодії. Зрештою, вони взагалі не змогли б прочитати нотну систему. Почуту мелодію сьогодні нічого не зможе відтворювати довше, ніж за період одного оберту нашої планети навколо своєї осі.

Вона розважливо провела мізинцем по обстриженій наголо голові.

— Гадаю, тепер вам зрозуміла функція нашої агентури. Ми постачаємо заінтересованим особам мелодії. Першокласні мелодії. Першокласним особам. Які можуть собі це дозволити. Знайти агентуру нелегко. Тому й вартість мелодій висока. І незважаючи на це, клієнтура весь час зростає. Підприємство має успіх.

Вона радісно притисла долоні до грудей.

— Лише одна проблема: постійно здобувати достатню кількість нових, не заяложених мелодій.

Вона стурбовано зіперлася лікtem на ногу.

— Це не важко. Те, що замовники не зможуть відтворювати якусь мелодію довше одного оберту землі навколо своєї осі, зовсім не означає, що вона не вріжеться в запам'ятовуючий шар. При повторному звучанні вони цю мелодію будуть певно розрізняти, але не знатимуть, що вона належала їм. Вони вважатимуть, що мелодія чужа і тому прагнутьимуть нової.

Вона вичікувально підвelasя.

— Це все, що вам потрібно знати. Ваші обов'язки наспівані ось на цій мініплівці, можете будь-коли прослухати. Якщо згодні з умовами оплати, то зімprovізуйте мені на власні теми. Це треба зараз.

Вона поквапливо скинула легку вуаль — свій єдиний одяг.

— Чудово. Вас зараховано.

— Вимкнути!

Різкий голос Першого розітнув морок кабіни.

Екрані згасли, навколо блідих облич П'ятьох спалахнуло синювате сяйво.

— Бідолахи! Раби пристрасті. Вони насичували себе звуками. Не знали обмежень. Позитивна сторона селекції. Регулювання стану. Вони жили надто гучно. Мусили загинути. Щоб пізнати найвище благо: тиши.

Темпостат видихнув тонкий запах.

— Проникнув котован,— доповів Третій.

Перемкнув регулятор тиску.

Всі почули це, хоч у просторі стояла тиша. Ряд протяжних звуків начебто різонув у їхніх головах.

Другий знизав плечима.

— Хроноспатіальна інтерференція.

— Ще раз.

Перший промовив тихо і байдуже.

— Всі дані.

Нараз звуки стали сильнішими.

— Готово. Продемонструйте значення.

Світло кружляло. Концентричні кільця повільно віддалялися. Шум припинився. Стіна стала прозорішою. В неозорій далечині задзвонила сліпуча крапка. Вона наблизялася. Звук за звуком спливав із дугових спіралей. Звукові краплини спускалися до рівня часової перешкоди.

— Зараз,— зашепотів Четвертий.

— Перемикаю.

— Кам'яниста долина. Туман. Непевні обриси невеликого натовпу навколо якогось високого предмета. Коливальні рухи голів і рук. Ряд протяжних звуків. Посередині чоловік, який щось вирізує на стовпі.

— Сфокусувати,— прошепотів Перший.

З'явився ряд знаків двох розмірів. Менші над більшими.

Звук посилився.

— Копії. Дешифрувати.

Другий збентежено глянув.

— Шість вагових одиниць. Решта нерозбірлива. Сепсис мовних центрів. Пропоную регенерацію.

— Даремно. Я знаю.

Всі глянули на П'ятого.

— Сеікілос. Надгробний напис. Траллес. Мала Азія. Більші знаки — слова. Менші знаки — наспів.

— Зміст?

— Поки живеш ти — хай буде ясним обличчя твоє — відхили журбу — життя коротке — данину часові мусиш сплатити.

— Данину часові,— прошепотів Перший.

— Образ, викликаний з глибини тисячоліть, поступово зник.

Лише пісня лунала й досі.



## СЕНСАЦІЙНА ЗНАХІДКА

Прошек зайшов до бібліотеки і став біля порога. Любив ту мить, коли сутінки зм'якшують і стирають обриси колон, карнізів і ніш просторого залу, а барви книжкових оправ починають тъмяніти і зливатися з полицеями. Глянув у вікно на голі віти грудневого саду, що танули в сірому тумані, та попрямував уздовж суворого строю юридичних томів туди, де стояла література з мистецтвознавства.

Вінкельман містився у п'ятому відділі нагорі правоуч. Тягнувшись до полицеї, Прошек посковзнувся і втратив рівновагу. Намагаючись за щось утриматися, змах-

нув руками, ненароком скинув якийсь фоліант, а сам гепнувся на спину. Добряче забив куприк і лікоть. Зціпивши зуби, поволі сів, взяв у руки книгу, що впала з полицеї. Мала гірший вигляд, ніж він гадав: аркуші погнулися, пожмакалися; корінець тріснув, порвався форзац.

«Тепер мені перепаде,— майнула думка.— Який я тюхтій та невдаха. І треба ж, щоб саме я... А що це, власне, за книга?»

То був Йоах Танке «Про камінь мудрості. Філософські бесіди...» Ляйпциг, 1607.

Примірник зберігся погано, оправа старенька. Тому й не витримала удару об підлогу. Прошек підвівся, обтрусиився, узяв Вінкельмана і Танке й пішов до читальні. Дорогою розглядав пошкоджені місця. Сторінки можна легко вирівняти, гірше з корінцем, треба клейти наново... Шпульний папір відстав. Прошек зупинився, піdnіс книгу до короткозорих очей. Паперова смужка, якою кріпився корінець, була списана рівними рядками дрібних, гарно виведених буквів. Розібрав слово «оловейку». Ага, це чеський текст або, при наймні, якась цитата з чеської книги. Очевидно, сімнадцяте століття, не раніше, судячи з оправи. Це доба, коли Кадлінський перекладав «Упертого оловейка» Шпее і не лише його, а й пізнішого, правда, «Райського оловейка», доба словейків, перепілочок, чижиків Міхна, Кадлечка та інших авторів, доба пестливих форм літературного стилю барокко.

«Треба обов'язково переглянути»,— подумав і підбадьорився: прикра пригода з книгою постала тепер зовсім в іншому свіtlі: надто вже зацікавив його отой «оловейко». Набрав скрушного вигляду, натиснув на

дверну ручку і вже звідти показував Коталові книжку, голосно бідкаючись «Моя вина, моя велика вина». Потім усміхнувся, тицьнув йому книгу під ніс і попрохав ретельно оглянути корінець.

За хвилину Прошек уже приглядався, як спритні пальці реставратора обережно обмацували книжку. Тут його телефоном викликали в міський національний комітет. Коли повернувся, Котал поклав перед ним три смужки цупкого сіруватого паперу. Прошек аж накинувся на них.

Почерк чіткий і розбірливий, лише в кількох місцях, на згинах, і там, де був грубіший шар клею, текст не можна було прочитати. І хоча береги смужок точно не збігалися, виявилося, що вони походять із одного великого аркуша паперу, розрізаного на три частини. Вже з першого погляду Прошек зрозумів, що перед ним чеський текст, до того ж віршований. Дістав записника і почав переписувати.

«Соловейку... заспівай... разом з нами коли...», ма-  
буть, «колихай», хоч останнього складу немає. «А-а-а». Так, це, безперечно, колискова пісня!

Писав тепер швидше, залишаючи вільні місця для нерозбірливих букв, складів і слів, які не міг точно визначити одразу. Потім переглянув і спробував відгадати з контексту ті частини, яких бракувало. На кожній смужці було по чотири рядки, пов'язаних між собою суміжною римою. Визначити послідовність цих трьох більш-менш самостійних чотиривіршів було не-легко. За змістом ці строфі — пронумерував їх від 1 до 3 — допускали всі комбінації, тобто шість можливостей.

Природно, він не міг знати, чи має справу із закінче-

ним твором. Це міг бути й уривок якогось великого тексту. Впадало в очі повторення колискових вигуків: стрічалися в тексті тричі, в останньому випадку замість «а-а-а» стояло «на добраніч». Це було дуже схоже на фінал, і Прошек поставив строфу з цим рядком, на кінець колискової (чи її уривку). Крім того, вираз «на добраніч» нагадував про рефрен пасторальних композицій «bona nox». Поставало питання, а чи не переклад це з латинської.

Та нараз не це було головне. Проха, поміркувавши, упорядкував строфи в послідовності 1-3-2 і знову прочитав:

«Соловейку, заспівай,  
Разом з нами колихай.  
А-а, спи, а-а-а».

Далі йшлося про те, щоб усіякі вороги: гаддя, черва, дракони не сміли чіпати красуню, не будили її.

«Геть, чари і нечиста сила  
А-а, спи, на добраніч».

Послідовність рядків поки що не цікавила Прошека. Всю увагу зосередив на змісті. Це не звичайна колискова, а тим паче не примовка або пісенька малій дитині. Красуня, потім уся ця потолоч — гади, дракони, кажани — досить дивна звіряча компанія для цього жанру: а чари, нечиста сила...

«Стривай: гади, черва... це я вже десь...»

Щось невиразно пригадувалося: чари, а-а, спи, сонніч.

Та невже! А що як це...

Звернувся до Котала:

— У вас тут є Шекспір?

— Щось мусить бути. Подивлюся.

Вийшов до сусіднього приміщення, де була картотека. Прошек знову кинувся до смужок. З яких часів цей запис, де зроблений, звідки він тут і, найголовніше, хто писав, що це... Взяв зі столу сильну лупу і почав перевідглядати папірці міліметр за міліметром. Треба, звичайно, зробити детальний палеографічний аналіз. Сам він на це не здатний, Котал теж... Щось привернуло його увагу на смужці, позначеній цифрою 3.

Але тут уже був Котал із томом Шекспіра в руках.

— Нічого іншого я...

— Покажіть.

Зміст. Так, сторінка 279. Тепер знайти ту сцену. В першій чи другій дії?

Прошек швидко гортав, мало не пропустив потрібне місце.

Так. Не помилився. Ось воно. Інша послідовність: спочатку строфа 3 — це соло першої русалки, потім хоровий приспів «Соловейку...» Потім знову соло: друга строфа та ізнову приспів повторюється. Так, ніяких сумнівів.

Випростався, зняв окуляри, протер очі і звернувся до Котала:

— Знаєте, що це?

— Гадаю, із Шекспіра?

— «Сон літньої ночі». Чоловіче! Це неймовірна річ!

На якусь мить завагався, бо щось знову спало йому на думку.

— Якщо — якщо це справжнє, то ми маємо перед собою найдавніший переклад Шекспіра чеською мо-

вою — і хто знає, чи не робив цей переклад його сучасник. Погляньте.

Котал схилився над книгою і рукописом. Опісля промовив:

— Гм. Я не дуже розумію англійську мову. Та здається, що ви маєте рацію. Правда...

— Знаю. Хто, коли, де, як, навіщо. Отже, спершу час написання. Що папір?

— Я вже дивився. Схоже на сімнадцяте століття, але треба ще перевірити...

— Як ви гадаєте, можна встановити, була перекладена тільки колиська, чи...

— Знаю, що ви хочете сказати. Це питання одразу занепокоїло мене. Чи не є це частина перекладу великого уривку або й усього твору? Подивіться сюди.

Прошок подав Коталові лупу і показав на паперову смужку з першою строфою.

— Ось сюди, на правий верхній ріжок, де темна пляма. Прямо на неї. Бачите що-небудь?

— Схоже... на цифру. Так, напевно, це двійка.

— Тільки двійка?

— Так вона ж на самому краєчку, далі папір обрізали... Ні, зачекайте. Дві риски, що збігаються, може... залишки... чого? Четвірки?

— Це могло б означати, що в наших руках рештки однієї — очевидно двадцять четвертої — з більшої кількості пронумерованих сторінок, іншими словами...

— ...цілого перекладу або великої його частини. Могло б, але не мусить. От якби в нас була б ще одна сторінка з цим текстом...

— Весь час думаю про це. А що як тут десь є книги — або книги, що на їх оправи використали решту

сторінок? Щоправда, була б то сізіфова праця: переглянути всі тридцять дві тисячі томів, що зберігаються тут, але погляньте, ця шкіра має особливий відтінок і найголовніше,— Котал розгорнув книгу,— папір на форзаці, боже мій. Та ми ж... та я ж осел. Як мені це одразу не спало на думку? Ходімте мерщій.

— Заждіть, не розумію, що ви маєте на увазі... і куди мені йти?

Замість відповіді Котал показав Прошкові титульний лист, на якому стояло: Частина перша.

— Чоловіче! — Це вже у дверях.— Аби тільки той другий том був.

Був. Стояв на полиці, замшілий, запилений — хто знає, скільки часу — мабуть, десятки років ніхто його не торкався. По нього простяглися одразу дві жадібні правиці. Розсміялися.

— Прошу...

— Будь ласка. Ви ж перший скинули...

— Не хотів би впасті ще раз.

Цього разу Котал видобував з книги смужки цупкого сірого паперу трохи довше. Жоден за цей час не обмовився й словом, але обое думали про одне й те ж. Чи є там? І що на них буде? Коли з'явився перший відрізок, глянули один на одного. Напівздживовано, напіврозчаровано.

Такого не сподівалися.

Смужка паперу була густо списана нотами.

Коли Томаш Якоубек вийшов на Карлів міст, почав падати сніг. Любив ту мить, коли сутінки зм'якшують і стирають обриси незліченних малостранських і градчанських дахів, веж, фасадів і фронтонів. Помалу йшов

повз статуї, милуючись панорамою міста, яку оживляли сніжинки, що кружляли в повітрі. На ринку звернув за лоджією ліворуч і увійшов до Вртбовської винарні.

В кутку під кахельною грубкою сидів Прошек з якимсь худорлявим молодиком. Сердечно привіталися. Прошек познайомив Котала з Якоубком. Замовили вина.

— Ну що в тебе? — запитав Якоубек.

Прошек дістав із портфеля папку, зв'язану тасьмою.

— Ти не міг би нам для початку сказати, коли вперше на чеській землі з'явилася опера? Ми знаємо про це дуже мало. Насамперед нас цікавить тематика, автори тощо.

— Не розумію, навіщо це вам, і чого саме ви від мене хочете. Чи мені розповідати про принципи італійської опери, яка в нас, у Празі, з'являється вперше за часів коронації Фердинанда II, або...

— Пробач,— перервав його Прошек.— Коронація — це 1627 рік, якщо не помиляюсь. Що тоді грали? Збереглася ця опера?

— Якась італійська музична комедія. Можливо Гонзало. Точніших відомостей немає, твір не зберігся. Лише через п'ятдесят років після цього у Празі ставлять оперу композитора Драгі.

— Пробач, я мав висловитися точніше. Нас цікавить чеська продукція. Коли вперше з'являється?

— Набагато пізніше. Аж у вісімнадцятому столітті. П'єса Зеленка про св'ятого Вацлава. Але це скоріше сценічна ораторія. Згодом опера Міча, з яких відома тільки одна.

— Отже, чеської опери в сімнадцятому столітті...

— Не було, тобто про жодну таку не знаємо. При

сучасному стані історичних музичних досліджень я вважаю дуже маломовірним, щоб існувало щось визначне, а ми досі про це не знали.

Прошек замислено дивився на папку, яку все ще тримав у руках.

— Так. Ясно. Отже — прошу тебе вибачити моє невичігластво — опера, наскільки я розумію, і ти це щойно підтвердив — витвір італійського походження. Я дещо читав про це. А тепер скажи нам, чи можливо, щоб у нас про цю нову форму мистецтва знали все потрібне: не тільки, який вона вигляд має, а й як її робити,— одразу після її виникнення, скажімо, на самому початку сімнадцятого століття?

— Гм. Це питання непокоїло вже багатьох. Теоретично — можливо. Про це свідчать творчі зв'язки чеських гуманістів із італійськими культурними центрами. Але не треба забувати, що на початку сімнадцятого століття навіть в Італії можна говорити лише про начерки нового жанру, який щойно народжувався. Перша справжня опера — це «Орфей» композитора Монтеверді.

— Ага. Гаразд. Тепер подивися, чи говорить тобі це про щось?

Прошек нарешті розв'язав тасьму, вийняв із папки аркуш паперу і поклав перед кандидатом наук, який, скориставшись паузою, допив свою склянку. На папері чорніло п'ять букв: В. ВАМБ. Якоубек щиро здивувався:

— Звідки ви це взяли? Це скорочений підпис чеського композитора Вацлава Вамберського.

— Коли жив? — вигукнули разом Прошек і Котал.

— Донедавна ми знали тільки те, що він один із ав-

торів унікального рукопису, датованого початком сімнадцятого століття. Рукопис зберігається в Празькому Національному музеї. Зараз нам відомо трохи більше. Правда, дати народження музиканта Вацлава, який, судячи з прізвища, походив з Вамберка, ми не знаємо досі, зате знаємо, що помер він у Лоунах 1622 року. Знаємо також, що був типовим представником своєї доби: начитаний, освічений, володів кількома мовами, багато мандрував, 1600 року разом зі Зденкем Бртніцьким із Вальдштейна був в Англії, де відвідав у Лондоні театр «Глоб» і... що з вами, товариші?

Прошек і Котал схопилися, як по команді, аж перекинулася Якоубкова склянка, на щастя, вже майже порожня.

— Вважаю,— мовив Прошек дивним голосом, коли всі заспокоїлись і сіли,— що час відкрити карти.

Знову взяв папку і обережно розгладив на столі аркуш цупкого пожовкленого паперу, склеєного з чотирьох довгих смужок. З обох боків був списаний нотами, поміж якими вився нерівним рядком текст.

Котал мовчки показав на правий нижній край, де стояли знайомі букви: В. ВАМБ.

Якоубек вибалувшив очі. Потім видавив:

— Люди. Звідки це у вас? Та це ж пар-ти-ту-ра. Чеська партитура до 1622 року!

Рвучко підвів голову, побачив сяючі обличчя співрозмовників і нахмурився.

— Глазуєте з мене? Це якийсь обман.

— Ет, ні, Томашу,— урочисто промовив Прошек.— Цей документ справжнісінський. Можеш звіритися нам. Товариш Котал покаже тобі акт експертизи. Але мені здається, що ти й досі не зрозумів, про що йдеться?

Якоубек зняв окуляри, наблизив дрібний напис аж до самого носа, тихо заворушив губами і майже пристогнав:

— «Сон літньої ночі».

На мить запала мертвaтиша.

І тоді кандидат наук обізвався кволим голосом:

— Ні.

— Так.

Прошек і Котал розсміялися, підняли чарки, цокнулися, допили до дна і почали розповідь:

— Те, що Вамберський був у Лондоні та відвідав шекспірівський театр,— закінчив Прошек — багато чого говорить. Звичайно, важко стверджувати, чи бачив він «Сон»: деякі дослідники кажуть, що цю п'есу тоді вже не ставили.

Але заперечувати таку можливість не можна. 1600 року «Сон» вийшов з друку двічі. Цілком імовірно, що Вамберський привіз цю книгу додому, переклав чеською мовою і написав на неї музику.

Залишається питання: коли? На мою думку, не пізніше кінця двадцятих років, перед війною. Знаю, що все це припущення, але як обйтися без них, коли так мало певних матеріалів?

— Не залишаймо поза увагою ще одну можливість,— обізвався Котал.— У Празі побувала тоді одна з двох труп англійських акторів, що гастролювали тоді в Європі, а саме: трупа Роберта Браунінга. Мав у репертуарі вісім п'ес Шекспіра, в тому числі «Бурю», це точно відомо. А може, вони грали і «Сон літньої ночі»?

— Щодо питання перекладу, то фахівці засвідчили його високий, як на той час, рівень.

— Мене, певна річ, передусім цікавить музика,— нарешті озвався Якоубек, котрий весь час слухав, переглядаючи при цьому уважно ноти.— Це ж справжня партитура на італійський зразок. Коротко кажучи, сенсація.

Тим паче, що за музичною вартістю, це надзвичайно цікавий твір талановитого композитора. Звичайно, перед нами лише фрагмент, невеличкий уривок, з якого не можна судити про твір у цілому. Проте, виходячи з цифри нумерації даного аркуша, можна гадати, що Вамберський довів композицію щонайменше аж до третьої дії. Коли я уявляю, що це лише дві сторінки великого твору, який напевно — про це свідчить сцена з ремісниками — міг би стати першою комічною опорою не лише чеською, але й світовою — за сто років перед «Панею-служницею» Перголезі — то ладен скубти собі волосся... Не можу без огиди думати про того шкідника, того вандала, про того дегенерата, який пошматував партитуру на обрізки і підклєював ними корінці....

...страйвайте: корінці? Поки що маємо лише два! А таких корінців у нас...

Hi, друзі, «Сон» Вамберського конче потрібно знайти. Наш найвищий науковий і... моральний обов'язок видобути із безодні минулого перлину, яка осяє діадему чеського національного мистецтва,— Якоубек знову заговорив із пафосом проповідника,— і доведе, що наша країна може сприяти творче, так, товариші, справді творче розвитку прогресивної світової культури не лише пільзенським пивом, не тільки продукцією Шкодівських заводів і полярографією — але й першою оперою, написаною на сюжет Шекспіра!

Якоубек підвівся і врочисто підняв порожню склянку.

— Так, друзі. «Сон» Вамберського буде знайдений. І знайду його я.

По цьому порада читачам-книголюбам. Маєте дома старі книги сімнадцятого століття у тогочасній оправі? Якщо так, то стережіться кандидата наук Томаша Якоубека! Як подзвонить до ваших дверей непомітний лисий чоловічок в окулярах, не пускайте його далі! І ні в якому разі до бібліотеки. Має при собі шевського ножа!

Отже: обережно — Якоубек!



## ОПЕРАЦІЯ «ЛІРА»

**Б**уло це схоже на сон. Зупинка на штучному супутнику «Титов», три тижні акліматизації, спуск атмосферичним тунелем на Памір, шоста трансконтинентальна аерострада на Прагу, урочиста зустріч на ружинському космодромі...

Коли службовий автожир м'яко приземлився на стоянці перед Будинком мистецтв, я не зміг перебороти себе, і, перш ніж зайти до залу Пауера на урочистий концерт із творів давніх чеських майстрів Гавелки, Фелікса і Заммера, став навколішки, схвилюваний

градчанською панорамою, і поцілавав цю родючу землю, на якій розквітло вже стільки «Празьких весен»...

Не можу позбавитися почуття розчулення навіть зараз, коли звіряю свої враження диктографу. Цей апарат згладить кострубаті формулювання, виправить граматичні недогляди і перепише мій звіт за новим правописом, до якого я все ще не можу звикнути, на зеленкувату фольгу, яку можна однаково добре використати і як матриці для друкування і як платівки для звукового стереофонічного відтворення.

Середа, 12 травня... Рівно сто двадцять років тому за земним часом стартувала перша трансгалактична експедиція Спілки чехословацьких композиторів. Мета експедиції — сузір'я Ліри. Що передувало цій події?

Одного паркового липневого вечора на схилі атомного віку надчутливі локатори, встановлені зразковим колективом народного підприємства «Тесла» в місячному кратері Копернік, зафіксували дивні сигнали, що надходили з Веги. Сигнали з космосу проаналізували за допомогою аудіофонного детектора конструкції Вислоужіла і встановили, що вони мають сутін музичний характер!

Негайно відбулося надзвичайне спільне засідання найславетніших представників Академії наук і Спілки чехословацьких композиторів. Після тривалої дискусії одностайно ухвалили послати ракету до сузір'я Ліри і провести там комплексні музичні дослідження.

Вогонь натхнення спалахнув у народі: знову світ переконався, що життя чехів у музиці! Тисячі концер-

тів, спектаклів відбулося на користь «Операції «Ліра», і на початку нового століття все було готове до відльоту ракети. Найбільшу увагу приділили відбору команди. І ось тоді настала моя щаслива година.

Змалку мене вабили дві велики теми: всесвіт і музика. Свідомо спрямував своє навчання так, щоб оволодіти знаннями з обох галузей, вишукуючи передусім їхні спільні елементи. Пильно вивчав твори Йозефа Косми, детально розглянув проблему «мангеймських ракет», яку намітив Ріманн у розборі сонат Бетховена — особливо Місячної (видання 1919 року, I частина, стор. 85). Цікавився — чисто з фахового боку — питанням кастрації та її впливу на силу людського голосу в космічних умовах. (Тоді ж, пишаючись своїми волосатими грудьми, я закохався у скрипачку Астру Лябу, мабуть, лише тому, що мені її ім'я і кругле обличчя нагадували астролябію, стародавній прилад для спостереження зірок).

І, нарешті, я зосередив увагу на перших чехословацьких музичних творах від часів супутників: за наукову працю про хоровий цикл Яроміра Подешви «Вітаю тебе, Космосе», композицію Грегора «Зірки поряд» і про пісні Євгена Сухоня «Ад астра» мені першому в країні урочисто надали звання чехословацького космузиколога.

Це й вирішило мою долю. Разом із шістьма іншими фахівцями в галузі кібернетики і електроніки, теорії і музики, фольклору, акустики, педагогіки та адміністративним керівником Спілки композиторів я відбув трьохрічне тренування на центрифузі (як мені тут стали в пригоді відомості про центрифугальні та центри-

петальні сили з часів навчання у консерваторії!), по-прощався з рідними. Мене анабіозували, заморозили в крижаному кубі, поклали в гібернізаційний шлюз космічного корабля «Гуквальда».

Ніхто з нас вісъмох не чув пишних слів дев'ятнадцяти вітальних промов; не долинула до нас жодна нота з хору Сметани «Моя зоря», що прозвучала у таку вирішальну хвилину майже пророче. Не відчули жахливого струсу, коли наша новісінька ракета вирушила в мандрівку по всесвіту, не долинула до нас й фуга з Моцартової симфонії C-dur, т. 551, якою зальцбурзьке радіо привітало експедицію, коли наш зореліт минав найбільшу планету сонячної системи — Юпітер.

Двадцять шість світлових років — така відстань від Землі до сліпучої зірки альфа Ліри-Веги. Саме до неї вела нашу експедицію невситима жадоба людства до пізнання. Двадцять шість років! Для нас це була мить міцного сну. Ми прокинулись — точно за планом — у той момент, коли зореліт, надійно керований кібернетичними автоматами, досяг зовнішньої межі планетних орбіт.

Планетна система Веги вперше була виявлена зондом Шепльтона і докладно описана в рік нашого повернення. Тому лише коротко нагадаю, що система складається з дев'яти планет, котрі наша експедиція назвала — з огляду на панівну роль музики в житті тамтешніх мешканців — іменами міфічних грецьких муз.

Найближче до синьої зірки — приблизно, як Меркурій біля нашого Сонця — обертається розпечена планета Ерато; відносно недалеко від неї — за яки-

хось двадцять п'ять мільйонів кілометрів — невеличка Кліо. Обидві ненаселені, пустельні, як і дві найвіддаленіші планети — Полігімнія та Уранія. В екосфері — решта п'ять планет. Наш корабель узяв курс на найбільшу — Калліопу.

Як з'ясувалося пізніше, на нас чекали: синя хмарна запона, що затуляла поверхню планети, як нашу Венеру, відкрилася над місцем, зручним для посадки земного космічного корабля. Під нами з'явилося місто.

Дарма, що я прекрасно розумів усю безглуздість подібних уявлень, моя буйна фантазія малювала картину ідеального музичного поселення: музичні школи, концертні зали, театри, музичні академії, окремі типової будинки для виконавців, інтернати для слухачів, площа у формі скрипичного ключа...

Нічого такого, звичайно, ми не побачили. На похилих горбах розкинулися дивні будови, квадратні, плоскі, округлі. Вони хovalися в пухких вікотях вати — очевидно, рослинність. Вузькі лискучі смуги з'єднувалися, перетиналися, вибігали на горби і вилися, гарно вигинаючись на схилах. Мені стало якось неприємно, що все це безнадійно сіре, без жодного відтінку теплих барв. Але це так тільки здавалося. Ми спускалися в густих шарах атмосфери все повільніше, аж поки м'яко сіли на твердий ґрунт. Тої ж миті...

(Прим. видавця. Тут закінчується складний запис диктора. Як з'ясувалося, плівка деякий час зберігалася у переповненому сховищі радіоархіву, що вже два століття міститься у чотирьох кімнатках на вулиці Балобіна, де тиск партитур, що досягає у деяких стосах двадцяти атмосфер, знищив багато записів, інші

пошкодила волога або погризли миші. Тому далі ми публікуємо лише уривки з щоденника космузиколога).

На всіх вершинах уявлюваного квадрата відкрилися маленькі блискучі баньки. Під гострим кутом угору висунулися вузькі трубки з лійками на кінці — нагадували наші музичні інструменти. Чекав, що ось-ось прогрунають фанфари, але сталося зовсім інше. З розтрубів ураз вилетіли прозорі, райдужні кулі, які на очах роздувалися. Чотири величезні мильні бульбашки наблизилися одна до одної, торкнулися і злилися у продовгуватий еліпсоїд: тої ж миті вся фігура, схожа на скляний дирижабль, піднеслася угору. Одночасно у двох місцях зсередини почала мутніти; нараз там блиснули золоті цятки, притильном злилися в спіралі, що шалено оберталися, і утворили всередині дві мископодібні площини, які поволі збільшувалися.

Поки все це відбувалося, унизу збився цілий натовп жителів планети. Прозорий повітряний корабель спустився трохи нижче, з'явилися якісь транспортні стрічки і за мент калліопійці великими групами піднімалися в одну з мисок. А на другій тим часом творилися дива: там виростали стрункі келихи шафранового кольору, димчасті сталактити, пузаті амфори і тоненькі стеблини з рідкого срібла.

Потім на хвилинку все застигло; а коли миски закрутилися знову, калліопійці почали вигравати всіма кольорами спектру: кожен по-іншому, але в ідеальній гармонії з рештою. Барви зливалися, плавно мінялися, густішали і гасли — весь той диск, здавалося, дихав барвами, світлові хвилі перебігали площину від центра до країв.

Видовище було гідне подиву. Ми й гадки тоді не мали, що стали свідками музичної продукції: що цей прозорий еліпсоїд — концертний зал, на одній площині розташувався «оркестр», а на другій — слухачі...

Згодом це пізнання мало не коштувало нам життя. Невдовзі після встановлення контактів нам пощастило дістатися на слуховий фокус найбільшого калліопійського концертного дирижабля. Тільки-но ми вмостилися в якихось пружних мушлях, і площина почала обертатися, я відчув серед мертвоти тиші різкий біль у голові, страшений тиск на барабанні перепонки, в очах потемніло, і я знепритомнів.

Мене розбудив гучний дзвінок. Я скочився, гадаючи, що дзвонить будильник і пора вставати, бо запізнюся на лекцію. Та замість золотого сонячного проміння в очі мені вдарило синє світло Веги, і я усвідомив, де перебуваю. Все ще сидів з іншими членами нашої експедиції в амфітеатрі слухового диска — нічого не змінилося — за винятком того, що мої друзі і я мали на собі якісь шоломи, що закривали вуха і всю верхню частину голови.

Дзвоник не вщухав, був справжній: виявилося, що закінчувалася перерва, і слухачі, під'ївши у фойє, поверталися на свої місця в аудіофокусі. Швидко все з'ясувалося. Тональний вимір калліопійців у порівнянні з нашим знаходиться у сфері набагато більших коливань.

Удар перших тонів на незахищене людське вухо неминуче викликав болюче відчуття. Якби так тривало далі, то це привело б до смерті. На щастя, наші провідники враз збегнули, що їхня музика шкідливо впливає на гостей. Припинили концерт і принесли звукові ре-

дуктори, які дозволяли нам слухати місцеву музику. Це були оці шоломи, без яких ми вже не обходилися весь час нашого перебування на Калліопі і привезли із собою на землю. Тепер мали змогу насолоджуватися музигою. Мало сказати — насолоджуватися. Словами взагалі неможливо описати почуття, що їх викликають у слухачів твори калліопійських майстрів.

Зрештою у цьому переконалися земляни вже на першому космічному симпозіумі за тиждень після нашого повернення. Я наглядав тоді за апаратурою і з великим інтересом спостерігав реакцію фахівців, що зібралися у залі. Коли всі наділи шоломи, я, ввімкнувши фональні випромінювачі, знову відчув це невимовно щасливе збудження: спершу людини торкнуться ніжні вібрації ніби вологого теплого повітря, потім усередині щось ніби розжарюється і тоді...

Із свого місця я бачу залу. Вираз екстазу був на всіх обличчях. Бліскучі очі, усмішки,— а там у першому ряду, диви, старенький академік Сихравий ніби помолодшав: характерним жестом пригладжував сніжно-біле — досить уже ріденьке — волосся, радісно притакував головою, по зморшкуватих щоках спливали рясні слізози, час від часу, соромлячись, очевидно, свого зворушення, розpacливо пробував прочистити лульку, що давно вже погасла... Решта слухачів поводилася так само: розкоші сповнювали атмосферу в залі. При цьому вони — не відаючи про це — проходили всі ступені атласу кольорів Освальда,— блідли, рожевіли, сріблилися, синіли, жовтіли, червоніли, зеленіли...

На Калліопі ми довідалися багато цікавих подробиць про антисвіт, здобутих при дослідженні сильної радіації галактики Месьє-87. Існує світ, цілком стабільний,

тотожний з нашим, але складається він з античастинок. Є матерія, є антиматерія. Є теза і антитеза, семіт і антисеміт, клімакс і антиклімакс, фон і антифон. І, навпаки, антиквар і квар, антилопа і лопа, Антілли і Лли... Якщо є музика, то є і антимузика!

Антимузика. Чи не означає це поняття якусь абстрактну абсолютну тишу?

Нас запросили до Інституту вивчення галактик, що звучать, і, дотримуючись найсуворіших правил безпеки (адже матерія дуже лабільна), дали нам змогу прослухати унікальний запис фонічного протуберанця сузір'я Лебедя, близкуче підтвердження гіпотези Барбіджана-Гойла. Затамувавши подих, ми в тріскоті і шумі космічних радіотелескопів почули звуки, які — диво-дивне — не були нам чужі! Музичний стрій абсолютно схожий на земний. Лише інструментовка була незвичайною: майже повністю приглушені смичкові інструменти, дуже часто вступають духові інструменти і майже не змовкають тарілки, трикутники і великий барабан. Ми вкрай здивовані переглянулися. Невже це можливо?

Звукове випромінювання в сузір'ї Лебедя, віддаленого од Землі на 200—270 мільйонів світлових років, є не що інше як антимузика, по відношенню до земної музики!

Дивне почуття: захоплення, поєдане з дешицею розчарування. Вона, ця антимузика, була — як би мовити — така ніяка, нічого не говорила, одноманітна, поверхова...

Не дивуйтесь. Адже писав її антиталант.

Найцікавіше ось що: «художні ансамблі» калліопійців — це більші або менші колективи подібно до зем-

них, з тою лише відмінністю, що кожний такий оркестр грає лише на одному інструменті. Ми бачили ці «звукові радіатори».

В їхню основу покладений принцип оптичного поглинання, відомий земним ученим шістдесятих років двадцятого століття — зміни в електронній оболонці з царівого або європівого скла під впливом ультрафіолетового проміння,— принципу, транспонованого у сферу звуків...

Видобувають щось схоже на гаму, але не суцільну: основною формою є ряд з 53 тонів, що випливає з набагато сприятливіших умов, ніж наша система — 53 квінти дорівнюють 31 октаві плюс одна двадцять восьма півтону.

В одному калліопійському музичному діалекті це співвідношення ще оптимальніше, математично остаточний фрагмент напівтону зовсім незначний, так що можна досягти абсолютно чистої настройки!!!

Звуковий діапазон радіаторів величезний.

(Прим. видавця. З подальших уривків випливає, що експедиція відвідала також інші населені планети Веги).

Вокальні можливості жителів Мельпомени просто немовірні: величезний діапазон у кожного від ля-бемоль субконтра октави аж до карколамного сі!, безліч всіляких кольорових регістрів, широка динамічна гама, тобто якийсь живий органний, органічний орган. І понад усе виключна можливість гармонічного, а особливо поліфонічного виконання. Ми встановили, що посередній дорослий мельпоменець може легко сам виконати чотириголосний хор з досконаловою обробкою кожного голосу, а трохи повчivши, може

опанувати і шестиголосся. Більше того, ми знайшли чотирьох феноменів, які, ознайомившись з нашою нотацією і манерою виконання — самі заспівали 36-голосний мотет «*Део Гратіа*» Окегхема, відкритий музичним археологом Ванітцьким на берегах листа Вірдунга в одного гейдельберського букиніста.

Культ руху. Це найточніша характеристика життєвого принципу мешканців планети Терпсіхори. Ці прекрасні маленькі істоти ширяють в осяйній атмосфері плавними рухами своїх ніжних організмів. Виключну насолоду приносять їхні аудіокінетичні концерти. Відбуваються вони у великих критих приміщеннях на блискучій круглій площині, що нагадує наші ковзанки. Істота в формі тонкого конуса, поставленого на вершину, починає виписувати петлі, спіралі, мережива, потрійні параграфи взад і вперед, і все це концентрично — поки не скінчить у центрі круглої площини. Під час такого танцю виконавці видобувають з площини ніжні звуки, багаті, соковиті, різноманітні. Музична ковзанка (як тут не згадати слова Гете про замерзлу музику) є не що інше, як своєрідна грамофонна платівка, в яку терпсихорянка, як сапфірова голка, вписує запаморочливі чарі рухів і звуків.

На перший погляд, нічого особливого: підвісні конструкції, посередині похилі площини під дивними кутами, світлові торочки, величезний зал з рядами рубінових сталагмітів, облямованих гібридами комодів і кушеток. Нас умостили на ці сідала, щось тихо застичало, і ми піднеслися вгору. Стало темно, але тільки на мить. Нас облягла матерія, що звучала; торкалася нас, пестила, стискувала, обіймала. Сприймали її усіма

чуттями: слухом, зором, дотиком і нюхом. Неможливо описати. Знаю лише, що нічого іншого для нас не існувало. Було й так, що ми теж говорили, жестикулювали і співали. Визнаю: загалом це було не дуже привітне відчуття. На щастя, все швидко скінчилося, пригайні нам так здалося, але все одно я не дуже охоче згадую про першу зустріч з пластичним звуком.

Нам вичерпно пояснили принципи апарату, який на планеті Талія, здається, є головним засобом виховання і розваги — щось на зразок музичного театру і школи разом. Найцікавішим для нас було те, що апарат, який ми назвали «фонограма», може відтворювати всілякі музичні системи, у тому числі й нашу.

Переконалися в цьому одразу. Наш фольклорист, запеклий альпініст, мав на вилозі свого парадного скафандра мініатюрний значок альпіністського клубу «Едельвейс» у Старому Смоковці, на якому методом «мілімікро» була награна симфонічна поема Вітезслава Новака «В Татрах». Цей малюсінький, але досконалій звукозапис вклали до проектору талійської фонограми. Ми зайняли свої місця.

Пролунало альтовед<sup>1</sup>. З темряви почали виступати розплівчасті обриси масивних гірських хребтів. Озвалися гобої і кларнети, акорди арфи: сіра пелена туману розірвалася: прояснилося — і ми вже стояли під Ломницьким піком неподалік від Скальнатого озера, ніби щойно вийшли з вагончика підвісної дороги (її там, правда, не було — і нічого дивного: адже Новак писав у 1902 році!). Вдарив ногою по скелі — забив пальця. Помацав рукою лишайник — був вогкий і холодний.

Пікколо, дзвіночки, соло і двоголосний канон у скри-

пок: сонячний промінь пробився крізь хмари. Надзвичайне видовище! Усе, все як справжнє... окрім кольорів. Вони занадто соковиті. Але природа і на Землі буває іноді досить бутафорською... Спускаємося у Менгушовську долину.

Тремоло піаніссімо контрабасів і великий барабан: далекий гуркіт грому! Хмари все густіші і грізніші — нараз — зигзагоподібна сліпуча блискавка! Арфовий пасаж покропив нас холодним дощем: ми вимокли до кісток, марно шукаємо сухого притулку... Буря набирає сили, барабани, горни і тромbonи б'ють у гранітні, непохитні стіни Гострої вежі...

Злізаємо вузьким карнизом, над нами нависає головна тема в найвищій своїй звуковій могутності; раптом у нас загуло у вухах, ми ковзаемо по мокрому камінню, дригаючи ногами — всі несемося вниз по кам'янистому схилу, зрідка порослому травою... Буря вщухає. Призахідне сонце обплутує верхівки гірських велетнів скрипковими гірляндами і звідкіляється здалека долинули дзвони — вечірній благовіст...

Ми повертаємося до талійської дійсності. В ту хвилину вона нам здається маревом, сном, химерою — адже щойно в нас боліли спини, кровоточили подряпини на чолі — але так воно є: та найреальніша реальність була музично-драматичною фікцією. Неймовірно!

Ми довго дискутували, ділилися враженнями — всі вони були абсолютно тотожні. Які блискучі перспективи відкривалися, наприклад, у впливі музичного твору не лише на слухачів, а й на музичних критиків, перспективи, що безпосередньо стосуються їхнього існування...

Тоді ж ми довідалися про походження тих сигналів із всесвіту, котрі завели нас до сузір'я Ліри. Йшлося про могутній вибух музичної плазми, про знищенння концентрованих музичних запасів минулого, про якусь чистку музичного архіву, що складався протягом мільйонів років веганської культури, відокремлення негативних вартостей від вартостей позитивних і зразкових. Квадрільйони квадрільйонів звукових записів, плеяди партитур у макулатуру! Тотальна анігіляція, ядерний вибух гіпертрофованої грибниці, звідки колись, правда, пробивалися позитивні вартості, але яка стала страшним тягарем для нових поколінь.

Культурне варварство? Навряд. Скоріше доцільне регулювання. Хіба в нас уже тепер немає епігонських композицій, які прослизнули крізь сито часу, класифікації і переоцінки вартостей? Хіба на Землі не написали, не надрукували безліч книг, що компілюють, розмінюють або пережовують події і факти, давно вже описані в інших творах?

А уявіть собі тисячоліття спокійної еволюції планетної системи Веги — гіантський безперервний культурний розвиток без воєн, без насильного знищення, без іконоборців, без інквізиторів, без ненависників муз, без цензорів, без культів, без підлабузницьких і раболіпних тенденцій...

А куди з усіма реакційними витворами минулого? Яке значення вони мають, чим збагатять сьогодні людей, для котрих стала потребою вільна творча діяльність?

Посадили нас в літаючі тарілки (ось вам розгадка однієї з сенсаційних таємниць двадцятого століття: це не що інше, як веганські музичні інструменти, вели-

чезні повітряні тарілки, пристосовані для музичного транспортного руху), і привезли до грандіозного фонореактора на крайній планеті системи — Уранії. Тут зібрали — шістдесят років тому за земним часом — увесь музичний, літературний та інший мистецький брак.

І тоді досить було відповідно добраного чутливого тону, щоб наступила ланцюгова реакція: могутні прискорювачі та підсилювачі вивернули всю нагромаджену музичну енергію у простір. Двадцять шість світлових років мандрував жахливий заряд відмерлої культури всесвітом. Двадцять шість світлових років! І ось — який парадокс: став несподівано цей непотрібний і відкинутий музичний організм проповідником вічно живого життя, спалахнув світлим закликом, став символом дружньої руки, поданої крізь прірву космосу, пролунав як послання, що сповнило гордістю усі щирі чеські музикантські душі:

Музика зближує народи Всесвіту!

## ЗМІСТ

<b>Аутосонідо.</b> Переклав Юрій Авдєєв	3
<b>Оскар.</b> Переклав Юрій Авдєєв	18
<b>Аналіз.</b> Переклав Ростислав Тимченко	39
<b>Ретсінське вино.</b> Переклав Ростислав Тимченко	56
<b>Сфінкс.</b> Переклав Ростислав Тимченко	68
<b>Експедиція.</b> Переклав Ростислав Тимченко	92
<b>Мадригал.</b> Переклав Юрій Авдєєв	107
<b>Дания часові.</b> Переклав Ростислав Тимченко	132
<b>Сенсаційна знахідка.</b> Переклав Юрій Авдєєв	148
<b>Операція «Ліра».</b> Переклав Юрій Авдєєв	161

## Иржи Берковец

### ОПЕРАЦИЯ «ЛИРА»

(На украинском языке)

Редактор Н. А. Підпала

Художник А. Б. Площанский

Художний редактор К. Ф. Контар

Техничний редактор Є. А. Кіловатова

Коректор Є. Д. Турчин

Тем. план 1968 р. № 282. Здано на виробництво 22.V. 1968 р.  
Підписано до друку 15.VIII. 1968 р. Формат 70×108<sup>1</sup>/<sub>32</sub>. Папір  
друкарський № 1. Умовно-друк арк. 7,7. Обл.-вид. арк. 7,15.  
Тираж 38 000. Зам. 8-405. Ціна 44 коп.

Видавництво «Музична Україна», Київ, Пушкінська, 32.

Надруковано з матриць Київської книжкової фабрики № 1 на Книж-  
ковій фабриці ім. М. В. Фрунзе Комітету по пресі при Раді Мініст-  
рів УРСР, Харків, Донець-Захарже́вська, 6/8.



64 коп.

