подаровано Оленці

I

Маркус Млинарський писав: "Може виявитися, що сен сом всіх ваших екзистенцій, всього буття є рекомбінація. Витворення якогось тексту шляхом тривалих генетичних рекомбінаційкроків. Рекомбінацій, які через безліч спроб, незліченність непевних зрушень повинні привести до конкретної задуманої кимось структури. Може, так має статися Поява (З’ява) Бога. А може бути, що найсуттєвіша рекомбінація — риторична. Може, і в кінці повинно бути слово. І ми підбираємо його, підбираємось до нього, промовляючи тексти — відкидаючи тексти, що не є ним. Подібно з пластикою. Міняємо простір, змінюємо простір простором рухаючись. Невідомо, який рух, яка дія може виявитися вирішальною, який підбір одночасних світових рухів витворить той простір, котрий спинить все, щоб у такім взаєморозміщенні могла тривати статичність віч ності".

У цьому місці слід було спинитися самому Маркусові, але він дописував, порушуючи власні розрахунки: "Про блема полягає лиш у тім, щоб усвідомити тотальність реком бінацій, пов’язати, злучити одночасні дискретні тропізми у єдину (справді одиноку) систему, щільну систему, де причиною будьчого є не тільки будьщо інше чи їхня комбінація, а неохопний стан і зіставлення всіх інших елементів не лише дискретний момент часу, а й їх нашару вання, накладання від початку самого часу..."

Перед цим Млинарський не писав нічого іншого, крім філософського трактату, який не міг закінчитися. Фактично трактат перетворився на хроніку — із спогляданням цілком

конкретних щоденних подій вирафіновувалися такі абст рактні онтологічні міркування, що лиш сам Маркус міг би відтворити подіяне за хронікою поміркованого.

Крім трактату, правда, він ще мав щоденника, який лежав на бюрку при вікні, що виходило на замкнуте подвір’я, куди Маркус вписував лиш те, що бачив протягом дня саме через це вікно (незважаючи на майже цілковиту бездіяльність на подвір’ї й абсолютну відсутність того, що обивателі нази вають живою природою, на суворе Маркусове табу впису вати до щоденника будьякі рефлексії та асоціації, які б якимось чином виводили з простору, обмеженого зімкну тими будинками довкола подвір’я, Маркус все ж бачив щодня стільки, що робота зі щоденником відбирала трохи того часу, коли вже дуже хотілося спати; частина записів тому мала якийсь сомнамбулічний присмак; в часі ж одної нічної кухонної пиятики Млинарський взявся робити ден ний запис у присутності приятелів, оповівши їм про харак тер щоденника і навіть прочитавши декілька фраґментів — не тих, які найбільше любив, і не тих, які вважав найцікаві шими, а відкриваючи кілька разів зошит із закритими очима; друзі були захоплені не так записами, як самою ідеєю фіксувати мінливість незмінності, довго моделювати різно манітні цікаві варіації, потім непомітно перейшли на інші теми, але, зібравшись через кілька днів без Млинарського, цілком серйозно домовились різними дискретними спосо бами провокувати хоч якісь події на подвір’ї Маркуса, та гра тривала недовго, але саме в цей час у щоденнику з’явилися такі химерні реалії, кожна з яких могла розвинутись в оповідання, що Маркус вирішив написати роман, об’єд навши їх якоюсь інтриґою).

Роман, який задумав Млинарський, мав називатися "Некрополь" (місто мертвих). Скажімо, група осіб, які не знались між собою, купила з аукціону місця на ще неісную чому

цвинтарі — ці люди вже давно втратили інтерес до нормального життя у місті, погубили товаришів, знайомих, полишалися без родин, у них позатиралися всі реальні зв’язки з Містом, вони самотні, злиденні, непотребні, вони майже неживі, вони не хочуть, не вміють жити так, як загал, а загалові войовничо не подобається їхній первинний спосіб життя, коли ж вони зламалися, загал просто перестав їх зауважувати — властиво тому всі вони зважилися на такий крок, щоб подбати хоч би про зовнішні тутешні форми нетутешнього життя — зробивши крок, однак, бояться і зробленого, і себе — може, саме цей страх, змішаний з таємним бажанням посилити його ще більше (якнеяк, справжнє живе переживання, загострена екзистенція) і з намаганням вихопитися зпід панування страху хоч тут, примушує кожного прийти на Цвинтар раз, потім ще і ще, ховаючись від випадкових свідків, пізніше — ще й один від одного, поступово звикаючи до своєї ділянки, до власної землі, поступово переносячи туди все більше того, що в’яже їх з життям, — вони вже тайно знаються, це химерне, але вже самовартісне спілкування: уникаючи і прагнучи одне одного, спостерігаючи і ховаючись, вивчаючи графіки, роз клади, маршрути, повади, напрямки, звички і уподобання, врешті демонструючись, знаючи, що тебе оглядають, мож ливо, з кількох точок зору, вдаючи, що не знаєш, але так, щоб могли зрозуміти, що знаєш більше, ніж навіть можливо, входячи на все складніші перехрестя цієї загальновизнаної гри — потім мусить статися так, що двом десь, колись не роз минутися, вони відкриваються один одному, це для них таке щастя, яке нестерпно діє на всіх, хто його підглядає, вони викриваються і викривають інших, найнесміливіших — починають влаштовувати свої місця, і з часом це більше скидається на спільнобудівничу толоку, врешті стирається семантика цвинтаря; вони переносять сюди свої звички, перебираються самі, виплекують вперше якусь власну нішу, достосовуючись лише власних смаків — з’являється все більше способів

комунікації, — але вони все ж деструкту ровані як особистості, на кожному тягар звичок, котрі донедавна були імітацією сенсу, вони позбавлені досвіду, який би виходив за межі власного переживання порожності (переживання власної порожності), вони не встигли за розвитком термінології і номінації, їм важливо мислити словами і поняттями, їх почуття значно перевищують можливості вияву тих почуттів — хтось доходить, що треба стати камерним оркестром — роздають інструменти за порядком, як мають сидіти в оркестрі, а сидять за схемою розміщення ділянок — міняючись ділянками (з’явились певні сталі пари, товариства, для яких питання безпосеред нього сусідства принципово важливе), міняються інстру ментами, то не шкодить, бо спочатку ніхто не вміє грати ні на чому — тепер їхнім головним заняттям стали безперервні репетиції траурних маршів — вони достатньо випорожнені і достатньо спраглі чогось ліпшого, щоб досить скоро опанувати дилетантським володінням інструментами (вра ховуючи навіть всі обміни ними) — певний час марші вдо вольняли їх, але незабаром того виявилося замало — серед них є один невдахакомпозитор, який, власне, і керує оркест ром, вишколює музикантів — йому доручають написати щось відповідне — для композитора це перша справжня подія, перша нагода стати справжнім композитором, він довго і вимучливо намагається компонувати — але світ цвинтаря ефемерний, композитор добрий і витончений, а талант його примарний — проте він приніс ноти — це Моцарт, симфонія, переписана композитором від руки у бібліотеці, з партіями лиш тими, які є у їхньому оркестрі — музика всім дуже сподобалася, всі без великих зусиль повивчали свої партії, та спільне виконання огидне, кожному бракує легкості, розкутості, вміння прислухатися до інтонацій, кожному бракує свободи.

Млинарський вирішив, що роман буде без конкретних часових рамок і без надто означених характеристик часо вого відтинку. Навіть генеза подій має бути розмита в часі. Не буде

жодних побутових штрихів, які могли б належати лише якомусь конкретному десятиліттю. І ніяких стилістич них ознак письма, які б натякали на десятиліття перекон ливіше, ніж зазначення року. Ніяких чітких і детальних психологічних характеристик поза вчинками героїв. І логіка розвою роману буде логікою невідступності подальшого поступа на ґрунті вдіяних попередніх — наступні детермі новані попередніми лиш так, що попередні перегороджують і перегороджують шляхи вибору, просто заповнюють вільні ходи. Ця ірраціональна логіка — логіка доступної можли вості. Він буде любити цю слабкість своїх персонажів. Він буде обривати лінії, щоб вертатися до них через певний час так, щоб цей час проминув, у лініях будуть перепади, нерів ності і прогалини, за якими не вслідкувати, в яких могло статися будьщо. Він буде мало знати про своїх героїв, йому доведеться доповнювати незнане надуманим. Вони ж мусять говорити самі до себе. Він запустить у текст кілька мікроскопічних вірусів, які, скориставшись непередба чуваними можливостями його тексту, вихоплять їх з тексту і розмножаться, розпроструться на них у невідомо що вже поза текстом.

Млинарський придумав навіть дуже елеґантне закінчен ня роману. Він введе себе самого в текст, зробиться одним із власників ділянок, одним з музикантів оркестру. Він залишиться собою зі всіма своїми намаганнями описати цю ж історію, сам роман буде тоді розповіддю автора про писан ня ним роману про події, рівноцінним учасником яких він був. А в самому кінці викриється вже як авторспостерігач, власне справжній Млинарський. Це, звичайно, вірус спря мований. І вірус дуже цікавий, котрий зможе порізному перекидати бачення — з — роману, бачення — у — роман, бачення — в — романі.

Десь тоді у безконечному трактаті Млинарського з’яви лися перші роздуми про рекомбінацію. А того дня, коли на подвір’ї

(за щоденниковими записами) дощ почався каштанами і кинені на землю хризантеми почали в’янути від нижніх пелюсток, Маркус уже писав: "Головною ознакою всіх комбінацій є їхня необмеженість. Класифі каційні реєстри компонентів певної комбінації, як і виді лення самої комбінації, є умовними. Комбінації — відкриті системи, в які можна ввести будьякі прилеглі елементи аж до безмежності. Все може бути зведено до одної комбінації".

Млинарський зовсім не бентежився невпорядкованістю своїх фраз. Він з радістю давав можливість напіввипад ковим, напіввиваженим словосполученням втягнути в текст несподівані і непередбачені мотиви, асоціації, уламки близьких побудов. Таким чином, фрази нагадували Марку сові кола на воді від впущеного каменя. Лиш в уяві Млинар ського плівка візії проектувалася у зворотному порядку — круги збігалися від периферії до центру, все густіші і щільніші, аж поки зпід води не виривався камінь, вихоп люючи з собою цілу сферу, виходячи на плавну траєкторію, розгублюючи ореол вологи, очевидно висихаючи. В цьому місці Маркус обривав візію, щоб допустити множинність останньої стадії траєкторії.

Тим більше був шокований Маркус Млинарський ходом самочинних рекомбінацій, якими тим часом кишів приду маний роман. Дивні зміни в задумі Млинарський зауважив раз, потім ще і ще, а згодом мусив визнати, що всі його варіанти виявилися летальними (вони не спроможні були навіть вирафінуватися), натомість задомінувала однаєдина лінія, яка була не виразом мимоволі, а результатом неконтрольованих перекомбінацій окремих фраґментів, фраз, ескізів, реплік, рис… Маркус погодився пройти всіма ходами її логіки.

А та трималася на одній догмі: мешканці Некрополя не можуть бути поховані на своїх місцях, Некрополь не повинен стати цвинтарем. Отже, їх треба всіх разом забрати з міста і

вбити. Це майже неможливо, бо вони не покидали міста. І поодинці мало не від дитинства. Залишається повітряна куля. (Це дуже важливий поворот. Аж тут, заходячи на поворот раз за разом і вертаючись на його початок, Млинарський переконався в тому, що врешті привело його до остаточного "Некрополя". Остаточний "Некрополь", правда, відбувся значно пізніше, а наразі Маркус зрозумів, що таке фатум, випадковість, відносність і все, пов’язане з цим.

Місце з трактату: "Суттю як фатуму, так і випадку є одне і те ж — нагромадження послідовностей рекомбінацій, викликаних самим рекомбінантним процесом. І це є невід творністю…").

Саме такою невідтворністю виявилась куля, монґольф’єр. Вони летіли вже вдруге. Перший раз їхній ірраціональний оркестр літав для того, щоб там, на клаптику непевної тверді нетверді, у стані, легшому від повітря, зіграти свого Моцарта, позбувшись усіх своїх земних страхів, комплексів, звичок, манiй, неврозів і сумнівів. Екзистенціальна музика. Зро зуміло, їм вдалося, зрозуміло, тільки раз, тільки там. Ясно, наскільки збудженими вони повернулися. То були екстаз, ейфорія, експлозія, струс, транс, розчинення і згущення. Очевидно, що їм було не до всеміської паніки, стурбованості влади, роботи експертів, введення комендантської години, надзвичайного стану, патрулів у Ринку, чергових на дахах громадських і державних будівель, постів на виїздах з міста, заборони масових акцій. Нічого не знали вони і про най більшу міську сенсацію — до міста ввезли кілька наймодер ніших гармат.

Другий, останній політ, ще зрозуміліший. Та музика, яка сталася під час літання, не могла бути відтворена на землі. Тому другий політ — то відчай надій, новий вимір, останній шанс, помста і зневага. Це фізіологічна залежність.

Цілком закономірно (і в тому немає нічого символічного), що вони вилетіли без якоря, без баласту (мішечки з піском були викинуті ще на рівні найнижчих дерев), навантажені музичними інструментами, а єдиним виказом хоч якоїсь передбачливості була незакоркована фляшка вишнівки. Оправданим також є й те, що командор крайньої гарматної застави дав наказ знищити вогнем химерний незрозумілий літальний апарат, що висів на межі міста у західному керун ку (перед тим пролетівши над містом на висоті, з якої не залишилося нічого недоступного для спеціальної оптики) і з якого лунали звуки, подібні на роботу в закритому радіо каналі. Одинокою помилкою спеціальна комісія визнала повне знищення апарата, що абсолютно унеможливлювало висновки експертизи...

Млинарський був майже переконаний, що на повітряній кулі не встигли зауважити ні канонади, ні самого попадання. Хіба що Композитор, а він був добрим композитором, зумів відчути, як їхньому оркестрові бракувало ударної секції, від якої всі відмовилися як від ознаки неінтеліґентності.

Повітряну кулю склали випадково, допасовуючи одну до одної деталі з найбільшого ящика на стриху двоповерхового будинку, в якому мешкала єдина жінка серед власників Некрополя. Складаючи кулю, вони, позбавлені найменшого практичного замислу і технічної уяви, кілька разів створю вали щось настільки недоладне, що сприймалося спочатку за апарати для виконання дуже спеціалізованих і таємничих робіт. Але коли ж нарешті відбулася куля (а саме вона лежала розібраною у куфрі), то нікому не довелося промовити жодного слова для укладання спільного незаперечного плану.

Будинок належав колись відомому мандрівникові і описувачеві флори. Він щороку блукав наодинці найризи кованішими маршрутами, залишаючи маленьку дочку без

нагляду. Повертався з першим снігом, навантажений засушеними предметами, завжди приводив чи приносив додому якихось ящірок, птахів і звірів, розгубивши чи кинувши через обтяженість частину дорогого спорядження. Цілу зиму просиджував у кабінеті, опрацьовуючи матеріали експедиції. Донька приносила йому сніданки і вечері, витрушувала попільнички, поливала квіти в солярії і году вала все живе, їй дозволялося розглядати будьщо у кабінеті, лабораторії, в бібліотеці, на стриху, де трималися колекції і обладнання для наступної експедиції, яке батько скуповував у час обіднього виїзду до ресторації. Згодом вона все більше вникала в предмет батькових досліджень, помагала укладати реєстри, перевіряла віддруковане на машинці. Останні роки вона вже знала все, навіть деталі запроектованих маршрутів. Більше ніщо не цікавило її. Вона була певна, що батько не став колаборантом. Він просто не відмовився від мандрів і академічних занять з приходом нового режиму. Вона усві домлювала ненормальність свого почуття вини за ту вес няну поїздку на узбережжя, за час якої батько віддав звіт про останню експедицію у видавництво, був заарештований, відпущений і похований, не врятований у найкращій лікарні. З того часу вона жила сама. Будинку ніхто не зачіпав, редакції пересилали якісь гроші, і ніхто не бував у неї аж до другої репетиції оркестру, яку вона запропонувала провести у себе. З того часу іншого місця для репетицій вже не шукали; часто хтось з оркестрантів лишався допізна, хтось ночував, часто приходили поодинці, по двоє, часами бували всі, приходячи один за одним, потім розходились у най різноманітнішій послідовності.

Вона жила не в бідності, вона жила серед розкоші, що була цілковито неужитковою. Але ті згромадження речей — книг, одежі, приладів, інструментів, рослин, зброї, спорядження — творили такий екзотарій, котрий міг існувати як окремий світ і в котрому можна було існувати автономно від світу, не

відчуваючи браку вражень, явищ, переліків і назв, таєм ниць і пригод. Щоб класифікувати той світ ретельно, навіть було часу замало. А простору, навпаки, забагато — стіни, сходи, коридори, двері і внутрішні вікна, меблі і картини дробили простір будинку на нескінченність суб, пара, супер, транс, інтерпросторів, котрі не втрачали здатності перетікати один в одний, витікали один з одного, були незамкнуті, не мали суцільної межі і мінилися від наймен шого пересуву предметів.

Тварини ж не надавалися до жодного виховання. Вони просто любили її і не потребували кліток і припон. Вона розпізнавала їх за скрипом підлоги — довжина, тягар і швидкість кроків кожного звіра видобували з паркету влас ну мелодію, яка ускладнювалася тим, що кожна дощечка передавала скрип за схемою, теж властивою лиш їй, часто не збігаючись з напрямом руху тіла по підлозі, нагадуючи більше розкладені на шахівниці етюди. Вона впізнавала кожного з них за гіпертрофованою подобою тіні, що про минала на перетвореній грою браку освітлення на сферу стелі кабінету, просякаючи крізь матове шкло до коридору. Вона втрачала найзначнішу частину свідомості, коли була закатарена і нюх не функціонував. Вона переживала светри, знайдені у шафах, як флірти, випадкові і швидкоплинні контакти. Часом вона розкурювала люльку, щоб перебити запах кімнатних спогадів духом однієї з батькових тютю нових сумішей.

Коли ж Млинарський зафіксував її на терасі, — падав нетеплий дощ, вона сиділа у льодяному фотелі, загорнув шись у зимовий плащ, затиснувши колінами горнятко з ґроґом і не струшуючи попіл пахітоски в звислій над впу щеною книжкою руці (хоч пахітоска не торкалася книжки, на папері виступив бронзовий знак перегрітості), — то відчув, що ніколи не мав нікого ближчого від цієї жінки. Ще нікому він не віддавав стільки своїх знань, своїх таємних знань, своїх найперевіреніших і найвизначальніших звичок. Він ще ніколи

не був таким щедрим. І не переживав такої вдячності. Вона відразу визнала неминучість його звичок у намаганні максимального зближення бажаного впоряд кування світу з природним, хаотичнозакономірним.

Поступово Млинарський віддав їй майже весь свій зовнішній досвід, йому навіть забракло знаного. Вона вимагала нових переживань, переживаючи непрожите. Найчастіше вона взагалі не зауважувала у тому, що віддавав їй Маркус, тягаря Маркусового досвіду, сприймаючи його як щохвилинний спільний. Ця жінка сама дійшла до фраґ менту на терасі.

Млинарському стало страшно. Він не боявся спустошен ня, не боявся самозречення, самознищення. Його не лякало ні те, що вона унеможливлювала будьщо інше, ні те, що все, що він робив за якогось певного моменту, було її примхою — передчуваючи асоціації, викликані пізнанням — напе редодні, Маркус свідомо задіював себе у події, досвід яких потрібно було віддати їй. Маркус відбував певний досвід, узаконюючи попередньоназване — можливість називання вимушувала уможливити відбутність. А примхи дедалі більше вивільнювалися від домінанти раціоналізму, добра, краси, інтелекту, зближаючись до визнання самовартості буття. І Маркус знав, що її незбагненна здатність ставити останньою причиною спричинення випровадить (хай впродовж випадковостей) до сутності. Аж тоді ні Некро поль, ні куля не будуть випадковими.

Маркус не боявся навіть відповідальності. Йому було просто страшно за неї. Міняється все від зміни чогось — Маркус врятує (чи погубить?), врятує її тим, що не буде з нею. І Млинарський перестав писати роман.

Була відлига, листя, що лежало на землі ще з осені, вивільнилося від снігу, падало знову, підхоплене теплим

вітром, котрий сильнішав і навіяв снігові хмари, які протягом кількох днів згромаджувалися десь збоку і з яких вже почав летіти сніг, розтоплюючись на певній висоті теплом вітру і, холодним дощем долітаючи до землі, вкривався листям, значно повільнішим.

А в трактаті Млинарський записав: "Буття є, властиво, співбуттям. Одномоментним існуванням усього з усім і спів існування всього".

Насправді ж Млинарського в той час цікавили лиш проблеми, пов’язані з подальшою долею "Некрополя". Він розумів, що ескіз роману вже є текстом, вже є чимось зі всього, він вже співіснує, він реальність. Задум роману вже рівноцінний у самому Млинарському і спроможний бути початком самостійних ланцюгів, нанизаних на присутності у щомоментному бутті всіх можливостей всіх наступних моментів і можливості приходу самих цих моментів.

"Некрополь" був реальністю у світі, де взагалі немає нічого ірреального, лиш різні форми реальності. Виявити форму реальності "Некрополя" і включити її у ряд взаємо перехідних форм — це Млинарський мусив докінчити. Тут склалася ситуація, подібна до статусу трактату Млинар ського. Трактат був перенесенням щоденного буттєвого досвіду Маркуса у досвід філософії, досвід усвідомлення. Нова ж форма чи структура "Некрополя" повинна б стати моделюванням уявного досвіду — досвіду уяви — за філо софськими схемами Млинарського. Як завжди несподівано появилася рекомбінація — в такім разі "Некрополь" є від дзеркаленням віддзеркалення, система дзеркал, яку можна продовжувати ще і ще (Млинарський був певен, що то дзеркала не венеціанські, а ще якісь давніші, срібні і тьмяні, котрі відчутно розгублюють зображення, перекидаючи його з одного в інше, та й перше

дзеркало дає чіткий відбиток лише за дотримання певної фокусної відстані).

І тоді ж Млинарський відчув шалений спокій (відчуття спокою кидало Маркуса у шал, він тремтів, мерз і зле говорив, усвідомлюючи суть свого спокою) від однієї неконкретної думки. Спокій охопив Млинарського нас тільки, що він не потребував викристалізовувати думки; він відчував спокій гармонії між світом і власним розумінням світу (він знав, що на цьому тримається все, що і живе він лиш для того, щоб виробляти пояснення світу, які б гармонізували зі світом, він знав, як рідко стаються такі пояснення, наскільки вони всеохопними здаються в той момент, наскільки короткочасна їхня дія, яку ілюзію немарноти, сенсовності вони творять, яке дарують задово лення виконаного обов’язку, полегші, як оправдовують цілий попередній період і яку надію дають на період наступний), а розуміння механізмів цього спокою, накла даючись на безперервне повторення тої думки, і доводило до шалу.

Якось вловити цю думку можна, зіставляючи записи у трактаті і щоденнику. Безперечно — вони про одне і те ж. "За всіма своїми розмаїтістю, неповторністю і безконеч ністю варіацій досвід врешті зводиться до кількох речей, кількох відчуттів, станів, міра і обставини прояву яких є несуттєвими поруч із тим, що це просто було. Таким чином, зрівнюються досвідом і не бувають більшими чи меншими, а іншими". (Далі Млинарський іде далі і доходить до пізнання, як до тої речі, до якої можна звести абсолютно все, єдиної і останньої структури, яка навіть не виділяє людину зпоміж усіх живих істот. Ще далі наштовхуємося на думку, яка, здавалося б, заперечує найпершу, але насправді є її повторенням, якщо перевернути уявний куб простору мислення на інший бік: "Відліком досвіду може бути і міра лиш одного феномену (страху, голоду, ризику)").

І в щоденнику: "Сніг був глибокий. На ньому були сліди, яких ставало все більше. Потім сніг кілька разів розмерзався і замерзав, деформуючи відбитки розмерзання і фіксуючи деформації замерзанням. І кожного ранку чудернацький рельєф був іншим, мінялася химерна топографія, замкнута сама в собі, володіючи лиш трьома ступенями вільності — первинним снігом з ориґінальними відбитками, розмерзан ням, замерзанням. Знаючи це (а ще кількість повторень), напевно можливо, доклавши зусиль, вернутися крізь хащі рекомбінацій до першооснови — автентичних слідів, а далі — до бездоганної непорушності поверхні снігу".

Саме ця рекомбінація міркувань Млинарського про рекомбінації серед снігу виявилася вирішальною для ходу рекомбінацій з "Некрополем". Тим часом Маркус творив варіанти конструкцій "Некрополя", за одним з них "Некро поль" був стислим і ліричним оповіданням, що переповідало міську історію (реальність такої історії вже є чимось особли вим, такі історії цілісні, непорушні і самодостатні незалежно від більшого чи меншого наповнення деталями, тут важлива лиш послідовність), почуту автором у часі відвідин якогось міста, текст оповідання читав сценарист, написаний ним сценарій додавав "Некрополю" ефектності, сценарист переставляв акценти, вводив діалоги і підкреслював окремі портрети, деякі сцени, настільки зрозумілі, що в оповіданні про них навіть не згадувалось, розроблялися дуже детально, посекундно, сценарій читався режисером, який робив розлогі коментарі, доповнення, уточнення, помітки (власне цей текст — майже режисерський журнал — подавався), ще далі відходячи від духу оповідання, режисер відправляв їх поштою своєму операторові, той пропускав усе написане через уявну камеру, дійсність змінювалася стосовно можливостей способу бачення об’єктива, текстом йшов внутрішній монолог оператора, останнім фраґментом ланцюга текстів була стенограма порад щодо фільму всієї групи, з доповненнями і придумками,

уточненнями і наша руваннями — обмеженнями майстрів світла, ефектів, звуко режисера, художника, ґримера, костюмера, і цей текст був потворним, він тобто мав красу безлюдної побудови, але руйнація оповідання була настільки хворобливою та блюз нірською, химера проекту настільки незугарною і нездій сненною, що режисер, не бажаючи втрачати гарного сюжету, взявся сам написати новий сценарій, вивільнивши від усіх галужень. Зрозуміло, що текст сценарію виявився абсолют но незміненим текстом оповідання (якого режисер навіть не бачив і про яке не знав), стислого і ліричного, а режисер вирішив робити анімаційний фільм; інший варіант Млинар ського став би нещастям для друкарні, бо текст "Некрополя" повинен би набиратися на шостій лінійці нотного стану, де вже були б ноти маршів Моцарта й аванґардного джазу; ще один був сепарованим текстом — в першому розділі були портрети дійових осіб, у другому — ретельні описи наймен ших деталей, у третьому — лиш усі діалоги, в четвертому — відповідні роздуми, внутрішні стани й монологи героїв, п’ятий нагадував енциклопедію, складену з уривків еклек тично скомпонованих географічних, історичних, технічних, фізіологічних, краєзнавчих і лінґвістичних знань, і тільки в шостому розкривалося голу схему сюжету, послідовності дій, за одним із задумів "Некрополь" писався на розділеній сторінці, де, починаючи з першої спільної фрази, на одній з половин кожне речення відрізнялося від аналогічного з іншої — лиш одним словом. І ще багатобагато інших варіан тів "Некрополя".

Потім стало гаряче, літо розпекло місто, у Млинарського почалася депресія (придумування варіантів тривало кілька місяців і втягло Маркуса у незмінний стан постійної легкості буття), він поїхав у село, пив липовий чай, їв суниці, купався у річці і щовечора читав свій трактат від самого початку, не більше кількох сторінок денно, відтворюючи образи власного життя за кожним записом.

До березневого запису про деформації снігу Млинар ський дочитався аж під кінець літа. І видно, що був достатньо підготовлений трактатом і літніми враженнями безвра женості, бо зміг свіжо пережити ту думку, той стан, від родити всю алхімію (Мераб Мамардашвілі називає це "впадати в думку", для порівняння — "впадати в буття"). Щобільше — очевидним виявилося й продовження: знаючи фінал все того ж "Некрополя" (а справжнім фіналом Млинарський вважав винайдення повітряної кулі і рішення летіти), знаючи тих людей і їхнє місто і пройшовши всі рекомбінації їхніх дій (які стосуються і — найголовніше саме це — не стосуються сюжетної лінії), можна реставрувати всі стани, стан кожного в той момент, коли вони прийшли на аукціон, з якого продавалися ділянки майбутнього цвин таря. Лиш так можна з’ясувати — що творить Некрополь. Хто творить Некрополь.

Цілий вересень Млинарський працював по двадцять годин денно, укладаючи нескладний реєстропис схеми рекомбінацій. Першоструктурою він вибрав дію, дієслово. Дослідження мало вигляд переліку найчисленніших варіа цій дій, що галузились від кількох визначальних до все витонченіших і вишуканіших, до все детальніших; від одного дієслова до цілих словосполучень, з підрядними реченнями, що характеризували найспецифічніші дії (наприклад, розділ "Курити" розтинався кількома десят ками площин на кількасот підрозділів, таких як курити люльку, курити тонкі сиґарети, курити тютюн, загорнений в газету, — це за одною площиною розтину, а ще за іншими — курити в горах, курити в приміщенні, курити на самоті, курити сиґарету за сиґаретою. І так дробилося аж до склад нющих понять "курити в ліжку під ранок її сиґарети витон ченого смаку що майже невідчутне запаху обдимленості попільничка на грудях іноді попіл падає на простирадло перетворюється на сіру пляму від засильного струшування триває довше ніж звичайно лиш тримання сиґарети стримує від сну однак те що говориться є вже фактично маренням

свідомість погоджується з виміром заданим напрямом координатних шкал положення сиґарет").

Найскладнішими були описи площин, що виникали при взаємовходженні неправильних фігур — підрозділів. Це вже була топологія — геометрія неперервних площин. З кожної найдовільнішої точки, не відриваючись ні на мить, можна було перейти від одного пункту реєстру до іншого, до іншого елементарного розділу, а потім — чи до узагальненішого підрозділу тої ж групи, чи до однозначного зовсім іншої. І так, мандруючи вигнутими горизонтами і вертикалями, — аж до першослова "пізнавати", врешті аж до повітряної кулі. До жовтня Млинарський закінчив свою, колосальну мапу буття (завдячуючи допомозі приятеля, комп’ютерного пірата). Залишилось тільки, обмежуючи себе реальними можливостями героїв "Некрополя", провести фантасма горичну криву шляху — від кулі до аукціону. Але нема нічого дивного в тім, що Маркус втратив інтерес до свого проекту. Адже, поперше, йому залишалось цілком мало в порівнянні із зробленим, а, подруге, ходи Некрополя втрачали всяку вартість на тлі цього універсального і тотипотентного коду. Млинарський вважав, що "Некрополь" був цікавим і плідним періодом його філософської творчості, його життя і суми переживань та вражень. Врешті він був вдячний людям з Некрополя.

У грудні, десь перед Різдвом, у місті відбувався театраль ний фестиваль. Було свято, Маркус цілі дні розмовляв з приїжджими друзями, знайомими, кохався з акторками, переглядав усі вистави, писав статті до різних газет і часописів, балював і влаштовував прийняття, ночував у найрізноманітніших зборищах, виступав на семінарі з блискучою лекцією про філософію театру. В нього вдома тим часом розмістилися актори театру пластичного танцю із своїм хореографом — геніальним іспанським арабом Х., з яким Маркус товаришував довгі роки. Х. був відлюдком, він

з’являвся лиш у театрі і лише у дні виступу своєї групи. Решту часу він просиджував у помешканні Млинарського, користаючи з можливості побути самому серед паперів Маркуса. Він знав, що Маркус навмисне не приходить додому, підштовхуючи його до спокійного вивчення написаного Маркусом за останній час.

Серед паперів Х. знайшов і мапу буття. Вона вразила його так, що унеможливила читання всього іншого, вона в’їлася надовго. Х. вперше в житті робив якісь виписки з тексту. Через рік театр Х. привіз до міста власну програму. Серед інших пластичних композицій презентувалася прем’єра "Некрополя", пластичної конструкції за мотивами ідеї М.Млинарського, котрий був збентежений і з приємністю прийняв запрошення на прем’єру, обіцяючи навіть трохи поговорити зі сцени після танцю.

Єдиним свідченням цих подій є кількаабзацна згадка в газеті: атмосфера прем’єри була феєричнішою, ніж упродовж усього минулорічного фестивалю, і дві години тривала справжнісінька артистична вакханалія у фойє, на сходах і коридорах, серед гостей було багато таких, кого ще ніколи не вдавалося заманити до міста. Млинарський не виступав, бо не могли його після вистави, що закінчилася тріумфом, ніде знайти.

Вранці до Х. прийшла приятелька Млинарського й оповіла, що серед першого акту у Млинарського почалися напади нестерпного болю голови, він непритомнів, сатанів і вибрався з театру разом з нею. Цілу ніч тривала лихоманка, вона робила оклади, потім трішки заснула, а рано — Маркуса вже не було. 2 січня театр Х. від’їхав, 7 січня вернувся Маркус; 20 січня приїхав Х., заборонив будьяким способом фіксувати пластику "Некрополя" — чи фотографічно, чи якось інакше; 1 березня Млинарський сам приїхав до Х., їх бачили у цілоденних

одіссеях кав’ярнями, винарнями, барами, трактирами, тавернами, кнайпами.

У стосунках Млинарського з Х. ніщо не погіршилося. "Некрополь" йшов останній раз у листопаді. Протягом всього часу Млинарський майже грубо уникав усяких розпитувань чи бесід про "Некрополь".

Поступово все забулося.

Так закінчувався лист, якого одержав доктор Винник, автор найчитанішої біографії Маркуса Млинарського, якраз у часі підготовки другої доповненої редакції цього бестсе лера. Правда, був ще поетичний постскриптум. Спочатку автор зазначав, що всю цю історію йому розповів кілька років тому хтось з найближчих друзів Маркуса, далі пояс нив, що він намагався згадати якнайбільше з оповідженого, але волів радше дещо призабуте відкинути, ніж додумувати чи пригадувати насильно (Винник відчув у цьому якийсь дух Млинарського). А в останній дописці запевняв, що не знає більше абсолютно нічого, нічого не зміг би додати чи розказати детальніше, а тому залишається анонімом. Вин ник, який опрацював біографію Млинарського надто ретель но, вперше почув про "Некрополь". Йому цікаво було б довідатися про того приятеля Маркуса, який знав щось такого, але друга редакція "Безконечної мінливості незмін ного" вийшла без жодної згадки про таємницю "Некро поля".

II

Все ж знайшлося. Все ж знайшлося. Хоч одна особа, яка знала про "Некрополь". Навіть була задіяна в ньому. В примусовій лікарні для алкоголіків, у рідному місті Млинар ського, Винник знайшов ущент понищеного сімдесяти річного

віолончеліста, котрий грав у молодості в оркестрі міського театру. Він добре пам’ятав майже всі теми різних балетів, оперет і водевілів. Пам’ятав, що грав і "Некрополь", коли приїжджав якийсь чужинецький театр, партитури були їхні, але музики не міг згадати ніяк. У неприродно чистій кімнаті для маніпуляцій Винник просидів з дідком до півночі. Він скручував йому сиґарету за сиґаретою, вислухо вуючи фантасмагоричні оповіді про життя театрального музики. Навіть зварив у стерилізаторі пристойний ґлінт вейн з контрабандного вина, ризикуючи бути вигнаним з лікарні. Віолончеліста розвезло. Він вже не мав сил відтяга ти оповіді про "Некрополь" (йому здавалося з самого початку образливо немудрим говорити лиш про один єдиний епізод), і Винник дочекався.

Була одна жінка і шестеро мужчин. Це ті, хто танцював. Хоч вони не стільки танцювали, як робили різні дії. Пере важно жінка робила щось з кимось одним. Інші або були на сцені і діяли щось своє, або виходили геть. Часом жінка і двоє, троє, четверо, п’ятеро мужчин. Гарно виглядала і вона сама, кілька разів були всі разом. Сцена взагалі була розділена найрізнішими контурами на велику кількість просторів. На сцені були вікна, висіли розділові знаки тка нини, шнурів, синтетичної плівки. Світилися лампи різної сили, закріплені в різних місцях. Лампи були і спеціальні, і звичайні жарівки, настільні і прожектори, і кишенькові ліхтарики, увімкнені і залишені будьде. Крім того, оператор маніпулював складною системою скерованих на сцену світел. Різні рівні. Підмостки, гойдалки, куби, лавки, свічки і підсвічники. Текла вода. З кранів, з пробитих куль, з перехилених посудин. Вода розтікалася або збиралася в посудинах. Сценою вільно блукали звірі — пси, коти, дене де звивалися вужі, затаювалися їжаки. Кілька звірів спокійно спали, деякі були прив’язані і намагалися вирватися. Сиділи птахи, звідкись вилітали метелики, дуже багато метеликів, оси, молі. Комахи потрапляли в смуги світла,

смуги диму. Бо диміли залишені у попільничках сиґарети, горіли папери, кидалося зілля. Було багато рослин. Спадав плющ, стояли вазонки, кадки, флакони з рослинами, квітами. Пахло сумішшю з розбитих слоїків парфум, прянощів, вареної кави.

Ціле військо тінейробітників виносило і заносило меблі, аґрегати, рослини, книги. Переставляли предмети на кількох столах. Переставляли фіґури на кількох шахівницях, нали вали напої з фляшок у келишки, змішували. Виливали або випивали їх. Переміщували картини і пересували скульп тури. Хтось розмістився на фортепіано — жив там, не торкаючись підлоги. Оператор міняв слайди, спроектовані на всі площини. Робітники розганяли псів, дивилися в телескопи, мікроскопи (одна дівчина постійно змінювала препарати на предметному столику) і бінокліі, розтирали листя і траву, товкли у моздирі корені.

Ті, що танцювали, з’являлися щоразу в інших костюмах. Був хаос такий, що всі задіяні через певний час вже не могли з нього виплутатися і робили не те, що б хотіли, а продикто ване строгим порядком хаосу. До того ж час від часу декламувалися фрази, вірші й уривки прози в різних місцях театру.

Музика до балету (віолончеліст уперто називав це бале том) змушувала при кожному виконанні кидати інструмент, не витримуючи психічного навантаження від виконуваної партії, і вибігати з оркестрової ями. Музика була божевільна, патологічна і непереборна. Вона не відпускала до того моменту, заки не викидала. Не знати, чому саме той чи ін ший музика божеволів від неї — чи через усе своє минуле, — але, починаючи всім оркестром, догравали, втрачаючи якусь комбінацію інструментів і не звертаючи уваги на їх відсут ність. Віолончеліст витримав усі рази, але тепер уже спав. Доктор Винник пройшов до готелю і теж спав, хоч пам’ятав, про що

думати, коли збудиться, — про те, що треба перепо вісти почуте у лікарні і записати на плівку, що можна написати "Некрополь", одягнувши реєстр пластики на схеми Млинарського, описані в листі.

І що дивно: лягаючи спати, завжди забути за ніч те, про що думав, а зранку не потрібно нічого, щоб безперешкодно думати так само далі. І ніщо не забувається через ніч.

В архіві Винника не знайшлося нічого, хоч якось збли женого до "Некрополя". Вже коли будинок почали валити, а сад зрубали наполовину, забравши останні в’язки порож ніх рам, друзі доктора звернули увагу на те, що світло фар перебігає млявим відблиском по найближчому до балкона дереві тонкою, химерною заплутаною несуцільною лінією. То була пожбурена на крону магнітофонна плівка, денеде непорушно зчеплена з галуззям, інколи напнута до краю, а в основному вільна, надута вітром настільки, що ті смуги вигиналися поза уявний контур крони, мінили конфіґу рацію обрису.

При стягуванні плівка в кількох місцях обірвалася. В одному місці вона так обтисло наплуталася, що довелося відламати галузку.

Плівка була понівечена, вона мало не включилася в обіг соків дерева. Деякі кавалки цілком втратили колір, інші обліпилися порохом, вкрилися ірландським мохом, окремі місця погризли молі (вони напевно вилетіли до дерева через відкриті вікна, втративши орієнтацію), плівка була покрес лена смугами мурашиної кислоти і слимакового слизу, фраґ менти її, як бурштин, увібрав закам’янілий клей, крізь неї не раз прогризалися короїди.

Прослуховування плівки зробило розтин часу. Поза ультразвуками лиликів і комарів, поза переливами в капі лярах, аплікацією радіоперешкод (все це пояснюється хіба що впливом постійного магнітного поля від співрозміщення потужних антен) відразу за садом виникали уривки наговоре них Винником верлібрів. Синхронний підрядковий переклад вибудовував безсумнівний "Некрополь". Виявляється, що голос копіювався лиш генотекстами нашого буття, бо пов торне прослуховування дало протривати лиш пустці затер тості, відкритості, чистоти, чекання.