ОДЕРЖИМЫЙ

МАЙКЛ ФРЕЙН



Одержимый

Майкл Фрейн

Аннотация
МАЙКЛ ФРЕЙН. ОДЕРЖИМЫЙ
НЕОБХОДИМЫЕ ПОЯСНЕНИЯ
КАК ВСЕ НАЧИНАЛОСЬ
МОЯ КАРТИНА
ПЛАН ДЕЙСТВИЙ
ГРОМ И МОЛНИЯ
МАЛЕНЬКИЙ ПИЛИГРИМ
«ЕЛЕНА» ОТПРАВЛЯЕТСЯ В ПЛАВАНИЕ
ТОЛЬКО НАЛИЧНЫЕ
КОНЕЦ ИГРЫ
ВМЕСТО ЭПИЛОГА
ОТ АВТОРА

Аннотация

Майкл Фрейн - современный английский писатель старшего поколения - получил известность как романист, драматург и переводчик русской классической литературы. Роман «Одержимый» - это забавный рассказ об опасных и захватывающих приключениях ученого-искусствоведа, напавшего на след неизвестной картины Брейгеля. Искушенный призраком славы, главный герой книги задумывает головокружительную махинацию с целью завладеть бесценным произведением искусства. Приключения современного афериста (в книге есть все необходимые составляющие детектива: тайна, погони, стрельба, ускользающая добыча) переплетаются с событиями жизни еретика Брейгеля, творившего под носом у кардинала во времена разгула инквизиции.

В 1999 году этот по-чеховски смешной и одновременно грустный роман о восторге и отчаянии научного поиска, о мятущейся человеческой душе, о далеком и таинственном, о современном и восхитительном был

номинирован на Букеровскую премию.

МАЙКЛ ФРЕЙН
ОДЕРЖИМЫЙ

НЕОБХОДИМЫЕ ПОЯСНЕНИЯ

Я хочу сообщить об открытии. За свою долгую историю человечество безвозвратно утратило множество шедевров искусства, я же, судя по всему, нашел один из таких шедевров, и все нижеизложенное призвано подтвердить обоснованность моих притязаний.

Положение мое между тем не из легких. Если искусствоведы не примут мою гипотезу, я выставлю себя на посмешище. Если же моя догадка верна… то тяжесть моего положения лишь усугубится, я стану не только посмешищем, но и вызову у всех возмущение и отвращение.

Я мог бы, конечно, держать свое открытие в тайне, и никто бы ничего не узнал. Но если я хочу оставаться ученым, да и просто цивилизованным человеком, то обязан сообщить о своей находке, чтобы мои коллеги и преемники, нынешние и грядущие, могли дать ей объективную оценку. При этом мое описание запутанных обстоятельств, приведших к открытию, должно быть максимально подробным и честным.

Да, лучше, пожалуй, прослыть глупцом или

негодяем, чем прозябать в безвестности.

И все же перспектива рассказывать обо всем происшедшем меня вовсе не радует, ведь мне придется упомянуть некоторые весьма постыдные для меня эпизоды. Воспоминания о них причиняют мне невыносимые нравственные страдания, которые только усиливаются из-за моей неспособности точно определить, что именно я натворил.

С чего же начать?

Казалось бы, самое очевидное решение — сразу назвать найденный мною шедевр. Однако такое решение сопряжено с определенными трудностями, ведь название его неизвестно. Я мог бы попробовать описать свою находку (что мне в конечном итоге все равно придется сделать), но начинать с описания бессмысленно, поскольку научного описания ее никто не делал — искусствоведы просто не знают о ее существовании.

Мне остается только одно: я должен вернуться к самому началу и шаг за шагом оживлять в памяти все случившееся, комментируя свои мысли и поступки в те моменты, когда передо мной возникали загадки и открывались возможные, как мне тогда казалось, пути к их решению. Надеюсь, такой подход позволит мне избежать искажений,

возникающих, когда приходится судить задним числом.

Избранный мною прием не лишен недостатков. Временами манера изложения будет казаться слишком уж несерьезной, но все это абсолютно достоверно. Как часто наши прошлые поступки видятся нам до боли неуместными в свете последующих событий!

Итак, возвращаемся к началу.

Для этого нужно перенестись на год назад. На дворе ранняя весна. Как станет понятно из дальнейшего, это идеальная отправная точка для нашей истории.

По какому признаку я определил, что начинает происходить нечто необычное?

Думаю, не ошибусь, если скажу, что этим знаком был обрывок старого упаковочного шнура.

Видно, этим же шнуром все и закончится.

КАК ВСЕ НАЧИНАЛОСЬ

На дворе действительно ранняя весна — один из тех вселяющих осторожный оптимизм дней в начале апреля, когда календарь на моих часах уже совершил привычный скачок вперед, а погода и тем более недоверчивые деревья еще не осмелились за ним последовать. Мы с Кейт едем на север, и машина наша забита продуктами, книгами, старыми кастрюлями и складной мебелью. Мы направляемся за город.

Что мы называем «загородом»? Хороший вопрос. Лично я полагаю, что он начинается где-то в районе Эджуэра и заканчивается у мыса Рат, но вообще-то я не специалист. Признанный эксперт по этому вопросу у нас Кейт, и для нее настоящий «загород» начинается только тогда, когда мы, проехав не меньше двух часов без остановки, сворачиваем с автострады на дорогу, ведущую к Лэвениджу. Но даже здесь она не торопится с выводами, и я ее понимаю. В окружающем пейзаже все чуть аккуратнее, чем нужно, как будто перед нами макет деревни в музейной витрине. Зеленые изгороди пострижены слишком ровно, одна

за другой следуют конюшни и школы верховой езды. Конечно, время от времени наши ноздри ласкает впечатляющий запах гнилых овощей и навоза, но вот дома здесь все равно что в районе Эджуэра — еще не вполне деревенские, да и людей при всем желании нельзя назвать сельскими жителями. Людей вокруг немного, и мы видим их главным образом в едущих навстречу машинах. Многие автомобили здесь действительно прекрасно подходят для жизни в деревне — это такие высоко поднятые над землей коробки на колесах, надежно защищающие пассажиров от ящура. Однако на пассажирах лежит несмываемая печать города. Нам изредка предоставляется возможность приблизиться к ним на расстояние, с которого ощущается запах, — например, на заправке в Коулд-Кинвере или в Касл-Квендоне, где мы покупаем «экологически чистые» овощи, — и должен отметить, что от них не пахнет ни землей, ни навозом, ни заплесневелым турнепсом. От них вообще ничем не пахнет, что роднит их с нами и нашими лондонскими знакомыми. Вот почему я разделяю недоверчивость Кейт. Едва ли стоит ехать за сотню миль от Лондона только затем, чтобы наткнуться на людей, которые сами проехали сотню миль, желая избежать встречи с

людьми вроде нас.

Для нас деревня начинается тогда, когда, сразу за Би-зи-Би-Хани, мы съезжаем с трассы на проселок без всякой разметки, который через милю-другую просто растворяется в пейзаже. Становится очевидно, что совет графства уже давно не вносил в повестку дня своих заседаний вопрос о состоянии здешней живой изгороди. Примерно с полмили приходится ехать по хлюпающей грязи вперемешку с коровьими лепешками, так как стадо регулярно пересекает долину, перемещаясь между пастбищем и коровником. За подлеском слева вдруг открывается облюбованная крапивой куча кирпича, битой черепицы и дырявой посуды. Хлопают на ветру ржавые ставни полуразрушенных строений, всеми забытых в дальних углах кочковатых полей. Появляются заросшие лишайником ворота с пьяно покосившимися створками на сломанных и скрепленных колючей проволокой петлях. Мы начинаем понемногу расслабляться — наконец-то все по-настоящему. Вот ради чего мы обременяем себя дополнительными расходами.

По мере приближения к цели нашего путешествия мы все реже переговариваемся и погружаемся в размышления. Теперь нас волнует уже не

подлинность окружающего пейзажа. Мы начинаем думать о том, что нас ждет, когда мы прибудем на место, ведь это наша первая поездка в этом году. Насколько отсырели подушки и матрасы? Холодно ли в кухне? Украдены ли кастрюли? Сколько съели мыши? Опять они сожрали все вплоть до постельных принадлежностей? А до проводки, случайно, не добрались?

Нынешний наш визит мало похож на прежние. На этот раз мы едем не на уик-энд и даже не на неделю. Мы планируем прожить здесь минимум два, а может быть, три или четыре месяца. Достанет ли у нас сил так долго смотреть в лицо местной действительности?

С этой поездкой связано еще одно тревожащее нас новое обстоятельство — на заднем сиденье среди всякого хлама надежно закреплена двумя ремнями переносная детская люлька. Из нее уже доносятся слабые звуки. Кейт поворачивается и осматривает ее содержимое.

— Ты не забыл смазать ее кремом от опрелостей? — спрашивает Кейт.

— Надо было ее раньше разбудить. Теперь тебе придется кормить ее, как только приедем, я не успею затопить камин.

Как Тильда отнесется к жизни в деревне? Смо-

жет ли найти общий язык с мышами? Удастся ли ей по примеру родителей обрести источник бодрости в холоде и сырости? Как ей понравится здешняя грубая реальность?

Я останавливаю машину посередине огромной лужи рядом с лесом, в котором мы однажды нашли труп бродяги.

— Может, развернемся и поедем домой? — предлагаю я.

Кейт выразительно смотрит на меня. Слишком поздно я понимаю, что этот эпизод будет считаться еще одним доказательством моего слабоволия и предполагаемой склонности к внезапной перемене решений. Однако на сей раз она воздерживается от ироничных замечаний.

— Я покормлю ее в машине, пока ты будешь выгружать вещи. Просто не выключай двигатель. — Вот все, что я слышу от Кейт.

Мы трогаемся, и предложение отменить экспедицию даже не выносится на голосование. И вот мы на месте. Дорожного указателя к нашему владению нет, но мы находим съезд, уводящий влево, благодаря привычному ощущению, что знаем его. Ощущение это, конечно, не поможет другим людям попасть к нам, но поскольку в округе у нас знакомых нет, гостей мы не ожидаем

и вполне обходимся без указателя.

Мы медленно трясемся на колдобинах. Однако, проехав кусты бузины (из цветов которой этим летом мы надеемся сделать вино, если дойдут руки), вместо знакомой зеленой двери мы видим обрывок старого упаковочного шнура.

В настоящей деревне упаковочный шнур встречается повсюду. Это один из основных ее атрибутов, по частоте использования которого можно определить ее подлинность. Предполагается, что упаковочный шнур предназначен для связывания тюков, но я таковых здесь ни разу не видел. Зато им непременно перевязывают и подвязывают все остальное: черную полиэтиленовую пленку, ярко-синие пластиковые пакеты, ворота, штаны, детали сельскохозяйственной техники — словом, все, что до изобретения упаковочного шнура скреплялось бечевкой или проволокой. При использовании он перекручивается и расслаивается, но его не принято выбрасывать. К тому же его производят из синтетического материала, который практически не гниет. Упаковочный шнур обычно бывает розовым или оранжевым и отлично выделяется на фоне зеленовато-коричневого сельского пейзажа. В нашем случае шнур розовый и удерживает в закрытом положении

багажник древнего «лендровера».

Это транспортное средство аутентично донельзя — в нем больше деревенского, чем в турнепсе.

Кейт и я смотрим друг на друга. Гость! И не просто лондонский знакомый, а самый настоящий сельский житель. Спустя всего два года после того, как мы первый раз появились здесь, местное общество готово заключить нас в дружеские объятия.

Я выбираюсь из машины и отправляюсь на разведку. На мне «неправильные» городские ботинки, и поэтому двигаюсь я вовсе не по-деревенски, осторожно перепрыгивая с одного сухого островка на другой и стараясь не ступить в грязь. Вдруг я слышу громкий лай, и из-за угла коттеджа прямо на меня вылетают два огромных пса, каждый размером со взрослого барана. Сторожевые собаки пытаются изгнать меня с моей же собственной земли, и я несколько теряюсь — точнее говоря, я теряю равновесие, оступаюсь и оказываюсь в грязи, которой так старательно избегал. Впрочем, с оценкой собачьих намерений я ошибся — собаки не прогоняют меня, а приветствуют мое появление, с энтузиазмом тычась мокрыми мордами прямо мне в пах и доверчиво вытирая лапы о мой свитер. К тому моменту, ко-

гда из-за угла коттеджа показывается их хозяин, я превращаюсь в такую же естественную деталь пейзажа, как и он сам. Ни мне, ни Кейт до сих пор не доводилось видеть такого стопроцентного деревенского жителя.

— К ноге! — командует он с уверенностью истинного землевладельца, и собаки мгновенно становятся образцом подобострастия. Я сам с трудом преодолеваю искушение лечь у его ног, но нахожу земную поверхность слишком грязной для своих городских брюк, и поэтому всего лишь пожимаю протянутую мне руку.

— Тони Керт, — представляется он. — Ваш сосед.

У Тони Керта рукопожатие человека, привыкшего одним махом сворачивать шею подстреленной утке. Он выше меня ростом, и пока я поднимаю глаза, чтобы вежливо встретиться с ним взглядом, успеваю разглядеть его заляпанные грязью сапоги, вельветовые штаны коричневатого цвета и такую же клетчатую куртку. В его джемпере столь же неопределенного цвета видны дырки, и если бы в его грязно-зеленой фланелевой рубашке кто-то усмотрел попытку принарядиться, то поспешившего с выводами разочаровало бы наличие грязно-коричневого

галстука. На плече у него ружье, ствол которого, как и полагается, переломлен. Где-то в вышине маячит землистого цвета кепка, венчающая вытянутое лицо, и это единственная черта его внешности, не вполне соответствующая преобладающей цветовой гамме: лицо синевато-серое с красными вкраплениями порезов и незамеченных пятнышек засохшей крови, оставленных бритвой.

— Я искал вас на заднем дворе, — произносит он. — Скелтон сказал, что вы едете.

Мистер Скелтон, как мы с Кейт его называем, главный в округе специалист по ремонту водопровода и канализации. Мы звонили ему перед отъездом, желая воспользоваться его услугами. Я представляю соседу Кейт. Тони Керт приподнимает свою землистую кепку, и нашим взорам на мгновение предстают редеющие волосы того же цвета.

— Рад, что мы наконец познакомились, — объявляет он. — Я много слышал о вас.

— От мистера Скелтона? — спрашивает Кейт. (А почему бы и нет! Человек, разбирающийся в вашей канализации, вероятно, многое может о вас рассказать.)

— Ото всех. — (Ото всех? Значит, это продавщи-

ца в газетном киоске, которая знает, какие газеты мы покупаем. Чарли Тилл, которому известно, какого размера яйца деревенских кур мы предпочитаем.) — Мы все очень рады вашему приезду. Прекрасное дополнение к нашему обществу.

Наконец-то деревня принимает нас в свои заляпанные грязью объятия. От Тони Керта исходит едва уловимый запах, который я с радостью признаю истинно деревенским. Это именно тот сложный аромат, которого нам так не хватало в людях, попадавшихся по дороге, хотя я не могу с достаточной точностью перечислить его отличительные особенности. Смесь отдает, конечно, псиной и промасленным брезентом, есть в ней и особый резковатый привкус, свойственный грубой шерстяной ткани. И еще что-то, внушающее уверенность и бодрость. Наверное, это карболовое мыло и холодная вода.

— Мы с Лорой приглашаем вас, заходите к нам как-нибудь вечерком на ужин.

— Очень любезно с вашей стороны.

— Ничего особенного, конечно. Познакомимся, поболтаем о местных новостях. Расскажете нам, что происходит в мире. Мы здесь немного отстаем от пульса планеты. Понедельник? Вторник? Когда вам удобнее?

Я сообщаю ему про Тильду.

— Конечно, приходите с ней. Отлично. У нас ей будет где развернуться. Мы живем в Апвуде. Знаете, где это? Ну что, тогда договоримся на понедельник? Около восьми. Подходит для вашего режима кормления? Возможно, мы попросим вас взглянуть кое на что и дать свое заключение.

Заключение… Разумеется. Когда я сдаю назад, чтобы освободить соседу дорогу, салон машины вдруг наполняется звуками живой сирены. Это наша смышленая девочка пытается предупредить нас, что кто-то чужой вторгся в нашу жизнь.

Знаем ли мы, где Апвуд? Да, это знаем даже мы. Апвуд — большой, беспорядочно разросшийся во все стороны дом, полускрытый деревьями в начале нашей долины. И теперь мы знаем, кто такой Тони Керт. Он владелец долины.

Точнее, большей ее части, кроме клочка земли вокруг нашего коттеджа. «Наши владения», как в подобных обстоятельствах горожане любят шутливо называть свои несчастные пол-акра земли в деревне, граничат с его территорией. Граница эта не слишком протяженная, но она дает нам с Тони ощущение общности. Мы с ним коллеги-собственники. Соседи-землевладельцы.

Братья-магнаты.

Мы — дома. Уже вовсю шуршат лопастями три обогревателя; полено внушительного размера потрескивает в камине, перед которым мирно спит Тильда, насытившись материнским молоком; четыре разномастных примуса разносят по коттеджу уютный запах парафина. Как ни странно, у нас превосходное настроение, хотя в спальне новые протечки и плесень на стенах. Мыши погрызли полотенца и нагадили в холодильнике. Кроме того, я обнаружил другие, еще более удивительные изменения. Я пытаюсь надеть старые «деревенские» брюки, которые с прошлого года провисели в шкафу, но они на мне не застегиваются. Судя по всему, дали усадку в этой влажной атмосфере. Или это я раздался вширь? Неужели я заразился от Кейт? Я наблюдаю, как она медленно и грузно перемещается по комнате, раскладывая по полкам стопки пеленок. Три месяца после родов, а она все еще огромна. Она даже немного переваливается при ходьбе и напоминает шар. Вот именно — шар! Мне становится смешно. Кейт улыбается, услышав мой смех, и тут же хмурится, потому что не представляет, что могло меня рассмешить. Я не говорю ни слова, но когда она усаживается перед камином

на высокий табурет и смотрит на Тильду, а серые весенние сумерки за окном плавно переходят в густую черноту ночи и наш уютный маленький мир становится еще уютнее, я подхожу к жене сзади, с наслаждением беру в ладони ее пухлое лицо и отклоняю ее голову немного назад, чтобы удобнее было целовать это богатство — в глубине души я очень доволен, что ее у меня так много. Да и не так уж я недоволен, что меня у нее тоже стало чуть больше.

— Ну что, — говорю я, усаживаясь рядом, — местное дворянство, похоже, приняло нас в свой круг, а значит, похоронены все наши левацкие пристрастия.

— Мы могли бы сказать, что Тильда болеет.

— Ты не хочешь идти?

— А ты хочешь?

Хочу ли я в гости к Кертам? Да! А почему бы и нет? Это будет небольшое светское приключение. Общение с себе подобными, то есть с людьми. Жизнь.

— Нам не понравится, — предсказывает Кейт.

— Конечно, не понравится. Это будет ужасно.

Она молчит, что я расцениваю как знак несогласия. Вернее, она согласна, что будет ужасно, но знает, что я имею в виду «ужасно интересно».

Я вижу туг способ развлечься, а она смотрит на жизнь иначе. Она также знает, что я уже твердо все решил. Хотя бы в этом случае. И что хотя иногда я меняю свои решения, это вряд ли произойдет под давлением извне.

— Да ладно тебе, — говорю я. — Он был само очарование и даже приподнял кепку в знак приветствия.

— Не понимаю, зачем он нас пригласил.

— Он же сказал — ему нужен совет.

— Да уж!

— Но ты вовсе не обязана давать ему советы.

Какого рода совет ему требуется? Надо полагать, его мало интересует наше мнение по вопросам морали. Или скотоводства и земледелия. Что, если его волнует пустяковый, но все же болезненный вопрос придворного этикета? Может ли лорд-наместник пригласить на ужин бывшую супругу троюродного брата королевы? Уместно ли, как, по-моему, надевать камербанд на ежегодный бал охотничьего общества?

Или ему нужен мой профессиональный совет? Мое мнение философа по какому-нибудь вопросу эпистемологии, донимающему его с недавних пор? Что теория познания говорит о наличии чувств у его арендаторов? А вдруг все вокруг него:

поместье, «лендровер» — на самом деле сон?

Нет, конечно. И Кейт, и я прекрасно понимаем, какого рода совет ему нужен. Он хочет получить профессиональное заключение Кейт. У него наверняка есть картина, которую многие поколения Кертов считали принадлежащей кисти Констебла, Тинторетто, Рембрандта или кого-то еще. А может, это ваза, кувшин, фарфоровая собачка или пастушка, и он, разумеется, даже не надеется, что эта вещь представляет интерес для искусствоведа или обладает какой-то ценностью, но все же был бы признателен, если бы Кейт хотя бы краешком глаза… ну, чтобы раз и навсегда покончить с этим вопросом, и так далее и так далее.

— Говорить буду я, — спешу я ее уверить.

Молчание. Мне ясно: на ее взгляд, я и так говорю слишком много. Но я имею в виду, что объясню ему: Кейт в отпуске по уходу за ребенком, она отдыхает и за оценкой предметов искусства к ней сейчас лучше не обращаться, Но даже если бы она не была в отпуске, если бы ребенок не занимал сейчас все ее мысли, если бы она сидела в своем офисе в Хэмлише, где ей платят за размышления об искусстве, она размышляет об искусстве вовсе не с этой точки зрения. Она не занимается определением цены на произведения искусства. Она

не относится к такого рода специалистам, что бы там ни говорили продавщица газет или человек, который чинит нашу канализацию.

Молчание продолжается. Я догадываюсь, о чем она думает. Она думает, что Керту, вероятно, требуется как раз мое заключение. Она намекает, не скрывая иронии, что, видимо, некая фамильная реликвия Кертов испокон веку считалась принадлежащей кисти Мастера вышитой листвы — художника, имя которого связано с деликатной сферой в наших с Кейт отношениях. Но я не попадусь на эту удочку. Я тоже буду хранить молчание. Однако нехорошо с ее стороны напоминать мне об этом эпизоде, хотя бы и без слов. Ведь я не давал ей поводов для недовольства. Наоборот, я только что одарил ее неожиданным поцелуем, что она очень любит. Но я не проронюни звука. Впрочем, даже не стану многозначительно молчать. Я лишь пихну ее локтем в пухлое плечо и чем-нибудь рассмешу.

— Да ладно, — говорю я, — скажешь ему, что это Констебл, и, может быть, он пригласит меня с ним поохотиться.

После моих слов в комнате вновь повисает тишина, и я понимаю: даже шутки по поводу того, что вместо работы над книгой я могу тут

заняться чем-то еще, вызывают у нее подозрения. Ей уже пришлось изрядно поволноваться из-за моего внезапного отклонения от философии в сторону искусствознания или как минимум философии искусства, как будто я позволил себе нарушить границы ее заповедной территории. Беспокойство Кейт только усилилось, когда я взял творческий отпуск на год, чтобы написать книгу о влиянии номинализма на нидерландскую живопись пятнадцатого века; и она была откровенно встревожена, когда, через семь месяцев после начала моего годичного отпуска, я неожиданно отложил книгу ради монографии об одном из художников этого периода, талант которого, как мне представлялось, оказался недооценен потомками. Ее тревога еще больше возросла, когда, два месяца спустя, я решил, что Мастера вышитой листвы недооценивали совершенно справедливо и таланта у него никакого не было. Когда моя «связь на стороне» оборвалась столь же внезапно, как и началась, я вернулся в законное лоно номинализма за пять месяцев до окончания отпуска. Восемь из четырнадцати месяцев свободы пропали безвозвратно, и Кейт подозревает, что за это время мне удалось написать гораздо меньше половины книги, которая должна меня

прославить. Она опасается, что к сентябрю я буду окончательно потерян для философии, но так и не найду себя в искусствознании. Она думает, что я утратил свое место в жизни, и если ее репутация специалиста по сравнительной христианской иконографии из года в год медленно, но верно укрепляется (и становится толще фундаментальный труд по этому вопросу, над которым она работает), то от моей репутации уже давно ничего не осталось. Именно поэтому мы и уехали за город — подальше от друзей и знакомых, библиотек и галерей, которые могли бы заразить меня какой-нибудь очередной безумной идеей. Мы решили, что будем готовить, растить дочку, работать над своими книгами, и ничто не сможет выманить нас за порог, потому что за пределами дома сплошная грязь и общаться, кроме овец и коров, не с кем. И вот не успели мы приехать, как я уже размышляю о том, чтобы заделаться сельским сквайром, пусть даже и в шутку. Нечего и удивляться, что Кейт неодобрительно молчит.

Я еще раз дружески пихаю ее локтем и объявляю о смене темы:

— Поговорим лучше об иконографии спортивных курток. Почему коричневая клетчатая куртка Керта выдает в нем землевладельца, а моя

куртка цвета «перца с солью» свидетельствует о том, что ее хозяин — городской интеллектуал? Почему потрепанность моей куртки — знак благородства и бедности, а потрепанность его куртки указывает на ограниченность интеллекта и богатство?

Кейт снова молчит. Но на этот раз она молчит более дружелюбно. Минуты паники и недоверия миновали.

— Между прочим, — говорю я, — немалый интерес представляет иконография всего поместья Кертов. Помятый «лендровер» со сломанным багажником — разве это не ироническое преуменьшение реального богатства? Да тут все просто кричит о богатстве. Нам с тобой стоит в соавторстве написать статью об иконографическом значении старого розового упаковочного шнура.

— А ты уверен, что у него есть деньги? — спрашивает Кейт.

— Еще бы!

Мы молча смотрим на огонь.

— Другое ироническое преуменьшение — его имя. Тони Керт. На самом деле его, наверное, принято величать сэр Тони. Или лорд Керт.

— Ты думаешь, он и вправду лорд?

— Понятия не имею. Я про себя собираюсь на-

зывать его Тони.

Тильда начинает ворочаться, но затем успокаивается. Теперь мы смотрим не на огонь, а на нее. Она просто прелесть.

— Скоро ты будешь толще меня, — произносит Кейт, и хотя ее взгляд обращен на Тильду, мне кажется, что она имеет в виду меня. Двусмысленность ее слов почему-то особенно трогательна.

Я молчу. Что ж, я толстею, как Кейт и Тильда. Отлично. Мне это вполне подходит. У меня, как и у всех в нашей маленькой семье, веселый, флегматичный нрав толстяка. Я закончу свою книгу, чтобы там Кейт ни думала. Все будет хорошо, я знаю. Откуда? А откуда я знаю, что солнце теплое, апельсины оранжевые, а Тильда прелестна? Существует простой и вместе с тем философски глубокий ответ на этот вопрос:

Знаю, и все тут.

Уже подъезжая к Апвуду, вы ощущаете, насколько усердно Керты пытаются преуменьшить свою подлинную значимость. Это ироническое самоуничижение проявляется уже в том, как хозяева объявляют миру о своем месте в нем. Здесь они проявляют минимализм, как и мы: указателя к их дому попросту нет. Судя по всему, Керты полагают, что все, кого они хотели бы

видеть, уже знают, где находится их поместье и как оно называется, а природная скромность не позволяет им хвастать этим перед посторонними. Всему остальному человечеству, не попавшему в число знакомых Кертов, остается довольствоваться простыми и понятными словами, которые фары нашей машины отвоевывают у темноты и дождя, когда мы сворачиваем с главной дороги: «Частные владения. Проход воспрещен».

В том же стиле выдержана и подъездная аллея к их дому, в чем мы успеваем убедиться, пока наша плохо подготовленная к деревенским испытаниям машина осторожно преодолевает рытвины и кажущиеся бездонными лужи. Кейт поворачивается, чтобы придержать драгоценный груз на заднем сиденье.

— Ты не забыл сапоги? — спрашивает она.

— В доме они нам не понадобятся, — заверяю я ее.

— Надеюсь.

Мы подъезжаем к дому. С точки зрения феноменологии он состоит из одного-единственного фонаря во тьме и того объекта, который этот фонарь освещает, а именно внушительной парадной двери, достаточно массивной, чтобы за ней можно было укрыться от всех крестьян, бун-

товавших под предводительством Уота Тайлера. За дверью слышен лай собак, а по эту сторону на мою голову низвергается дождь, получающий подкрепление из водосточной трубы где-то у меня над головой, под ногами же, перед самой дверью, выходит из берегов огромная лужа.

Наконец дверь открывается, и нас атакует слюнявая, но дружелюбно настроенная собачья рать. Нам приходится одновременно протискиваться мимо собак, поглаживать их по фыркающим, чихающим, беспрерывно двигающимся головам, держать наш маленький, но драгоценный груз вне пределов их досягаемости и жать руку их хозяину, который громко кричит, обращаясь не то к нам, не то к собакам:

— Ну что за идиоты! — Он командует: — Заходите, заходите, не стойте там, а то мы все замерзнем!.. Хватит вытирать о нее свои грязные носы!.. Не обращайте внимания на этих придурков, протискивайтесь вперед!.. Ну что за безмозглые обезьяны — они же не ваш ужин держат!

Я немного опасался, что Тони Керт — или Тони, как я мог бы его называть теперь, после того как мы познакомились, или мистер Керт, ведь он почти на пятнадцать лет старше, или сэр Тони, а

может быть, лорд Керт… да нет же, просто Тони Керт! — так вот, я опасался, что Тони в честь нашего визита нарядится в строгий костюм. Или в бархатную домашнюю куртку. Или даже наденет черный галстук — кто знает, какие тут у них традиции? Но насколько я могу судить — если пренебречь тем, что оттенки коричневого могут быть другими, — единственное, что он сменил с нашей последней встречи, так это сапоги: на ногах у него коричневые домашние туфли. А еще, вероятно, на лице — свежие царапины от бритвы, на новых местах. Втайне я испытываю облегчение, потому что демонстративно не стал переодеваться и явился в вельветовых брюках и твидовом пиджаке. Выбор, собственно говоря, у меня был небольшой — только этот пиджак или пижама: больше ничего я из Лондона не захватил. На Тони Керте — да нет же, просто на Тони — действительно галстук, и при ближайшем рассмотрении выясняется, что преобладающая гамма его костюма — желтовато-коричневая, из чего следует, что он и вправду немного приоделся, потому что при нашей первой встрече она была скорее красновато-коричневой. Мой же ворот остался нараспашку — на манер нашего поэта-романтика Шелли. Придется им прини-

мать меня как есть. Я не собираюсь изменять себе ради Тони… Тони Керта… нет, Тони. К тому же оба своих галстука я забыл в Лондоне.

Для Тильды нам предлагают детскую, оставшуюся от двух сыновей Тони, но сыновья давно уже выросли, детская — давно нежилая комната, да и расположена она в самом дальнем углу дома, поэтому Тильда поселяется в библиотеке. Тони говорит нам, что Лора специально включила здесь отопление, но я вижу, что Кейт одолевают сомнения и она по-прежнему опасается переохлаждения. Мы устанавливаем заветную люльку на внушительном столе, и наша дочь оказывается под присмотром целой когорты Кертов в серебряных рамах, а также членов королевского дома Виндзоров, часть из которых скромно прячется за собственными автографами на фотопортретах. Я пытаюсь рассмотреть корешки на полках. По рядам внушительных кожаных переплетов можно судить о пристрастии первых Кертов к генеалогии и местным достопримечательностям. Там, где кожаные переплеты заканчиваются, появляются гораздо менее импозантные мемуары путешественников и спортсменов, поставленные на полку последующими поколениями. С годами мемуары уступили место нескольким дешевым

детективам и шпионским романам, а за последние тридцать-сорок лет, насколько я могу судить, на полках больше ничего не появилось. Что ж, нашего нового друга книголюбом не назовешь.

Мы ставим будильничек для Тильды и удаляемся в большую залу, где разрозненные источники света выхватывают из полумрака островки потертого ковра с громоздящейся на нем тяжелой мебелью. Кейт и я усаживаемся на разные концы длинного дивана, который продавец подержанной мебели назвал бы «комфортно изношенным». Судя по всему, обивка дивана изрядно пострадала от собак, которые постарались привести ее в соответствие с обстановкой всей комнаты. Собаки уютно устраиваются у наших ног, а хозяин наливает нам из графина напиток неизвестного происхождения. Мы пробуем его с благодарным видом. На вкус он… Каков же он на вкус? Коричневый и «потертый», как и все остальное в комнате.

— Не спрашивайте меня, что это за пойло, — сообщает Тони. — Лора купила его в оптовом магазине на кольцевой. Я твержу ей, что выпивку надо брать в «Сейнсбери» — там, по крайней мере, вы знаете, что покупаете, и можете быть уверены, что они не наклеили винные этикетки

на бутылки с антифризом. Но ей на мои слова чихать. Полуфабрикаты она покупает там же. Знаете, где этот магазин? Бывшее здание фабрики. Производила средства от насекомых. Бедняжка… Полсотни фунтов того, полсотни фунтов этого, все по оптовым ценам, она еле-еле затаскивает купленное в дом, согнувшись в три погибели. Что бы мы без них делали?

Я надеюсь, что он имеет в виду оптовый магазин. Но подозреваю, что женщин, и стараюсь не смотреть на Кейт.

— Когда она наконец закончит? — Тони смотрит на часы. — У нас же не двадцать человек в гостях.

— Может, ей помочь?

— Нет-нет. Пусть привыкает. Раньше у нас готовила женщина из деревни. Но обиделась на что-то и ушла. Прихватив двадцатку из Лориной сумочки. Так что ушла она с обидой и с двадцаткой. По-моему, многовато.

Чтобы отвлечься от мрачных мыслей о бедной Лоре, после доставки покупок ковыляющей со сломанным позвоночником по кухне и тщетно пытающейся справиться с мороженой бараньей тушей при помощи совершенно незнакомых ей кухонных ножей и топориков, я осматриваю

комнату, прикидывая, что здесь может стать объектом профессионального суждения Кейт. Над камином — нечто отдаленно напоминающее портрет одного из родоначальников династии Кертов, покрытый многовековым слоем сажи. В полумраке по углам комнаты — едва различимые эстампы со скаковыми лошадьми и сценами охоты. Такие, только менее запачканные и загаженные мухами хозяева провинциальных гостиниц любят развешивать в барах. В нише виднеется несколько современных натюрмортов и пейзажей. Маловероятно, конечно, но если бы кого-то интересовало мое профессиональное суждение, то я бы предположил, что их создатели — члены местного женского клуба. У меня появляется мысль, что по части иронической иконографии Керты немного переборщили. Я украдкой смотрю на Кейт. Она, как и я, оценивает окружающие шедевры. Мы встречаемся взглядами, и она тут же отводит свой в сторону. Понятно, что ее одолевают схожие чувства. Благородное стремление Кертов избежать обвинений в склонности к показной роскоши слишком уж бросается в глаза.

Во мраке позади нас открывается дверь. Тони поднимает голову, и его образ веселого сельского

джентльмена меняется — в голосе появляется металлическая нотка.

— В чем дело? — спрашивает он. Собаки и я вежливо вскакиваем. — Что у тебя с рукой?

— А ты как думаешь? — отвечает вопросом на вопрос Лора. — Придется снова звать Скелтона — чинить эту треклятую духовку.

Она входит в круг света около камина, и я застываю от удивления. Я ожидал увидеть если не скрюченную старую каргу, то по крайней мере еще одну «комфортно изношенную» принадлежность дома, вроде дивана или самого Тони. Но жена Керта совершенно не вписывается в здешнюю иконографию. Начнем с того, что она как минимум вдвое моложе его, намного моложе меня и даже моложе Кейт. Перед нами стройная темноволосая женщина, одетая не в коричневое, а в ярко-красное — на ней свободный красный свитер почти до колен, с высоким воротом и темные вельветовые брюки. Она улыбается нам, но руки не подает, наверное, из-за того, что рука ее обернута салфеткой.

— Замечательно, — говорит она, — я так рада, что вы зашли. — Выражается она яснее некуда: она совершенно не рада нашему визиту.

Лора с подозрением смотрит на стакан, кото-

рый ей протягивает Тони.

— Что это? — спрашивает она. — Надеюсь, не то пойло домашнего розлива, что тебе продал Скелтон?

— Я думал, это бутылка, которую ты купила в Лэвенидже, в той вонючей дыре.

— А что было на этикетке?

— Ничего. Там вообще не было этикетки. Поэтому я просто перелил все в графин.

Я тихонечко прячу стакан за одну из фарфоровых ваз, наверняка бесценных. Трудно было ожидать, что Скелтон не только чистит канализационные отстойники, но и занимается розливом аперитивов. Я вежливо спрашиваю, кивая на руку Лоры:

— Надеюсь, вы не…

— О ней можете не беспокоиться, — вмешивается Тони. — С ней вечно что-то случается. Если она не обжигается о горячую сковороду, значит, в этот момент она падает с лестницы. Если не падает с лестницы, значит, падает на ровном месте, потому что или не постелили ковер, или его, наоборот, постелили, и она споткнулась о край.

Керт внимательно наблюдает за ней, произнося свою тираду. Мне приходит в голову, что Тони очень наблюдательный человек. Сначала

он следил за нами, стараясь определить, как мы отреагируем на его буффонаду. Теперь он наблюдает за Лорой, потому что она его раздражает и он хочет задеть ее как можно сильнее.

— Или же о самую середину ковра, — добавляет Лора, натянуто улыбаясь. Тони, похоже, преуспел.

— Вот именно, — подтверждает он, — в нашем доме вечно что-то не в порядке с кухонными плитами, лестницами, коврами и всеми прочими предметами: они составили против нее заговор. Бедняжка!

Его сердце не на месте. Она-то, конечно, бедняжка, но и его самого есть за что пожалеть. Он боится, что жена уйдет от него к другому. Например, ко мне, проскальзывает мысль. И вот уже мое услужливое воображение рисует картину за картиной. Целая история, вполне правдоподобная. Главные герои — стареющий муж и его неудовлетворенная молодая супруга. В округе появляется немного чудаковатый интеллектуал. Абсолютно непохожий на местных мужчин. На нем не коричневый, а серый твидовый пиджак. Мужчина моложе ее супруга, а значит, с ним есть о чем поговорить. Я представляю, как она вполголоса произносит: «Философ? У меня никогда

раньше не было знакомых философов…»

Так начинается великая и трагическая сага наших отношений. По крайней мере тогда-то мне точно удастся — отвертеться от написания книги. К тому же я должен признать, что в Лоре и правда есть что-то волнующее. К примеру, будоражащая воображение мешковатость свитера.

Я перевожу взгляд на Кейт и делаю едва заметную гримасу, которая означает, что я старательно сдерживаю улыбку. Кейт сама с трудом сдерживает улыбку, о чем тоже дает мне знать.

Лора достает сигареты.

— Вы не возражаете?

— Конечно, они возражают, — реагирует Тони.

Мы, несомненно, возражаем.

— Курите, курите, — говорю я.

— Если бы ты не стряхивала пепел на пол, наши ковры были бы гораздо целее, — бросает Тони.

— Эти дыры появились на твоих коврах задолго до изобретения сигарет, — парирует Лора. — А вы, если не ошибаюсь, большой знаток живописи?

Тут я понимаю, что она смотрит на меня сквозь дымовую завесу, запоздало демонстрируя вежливый интерес к своим гостям. Я киваю в сторону Кейт:

— Не я. Жена.

Лора переводит взгляд на Кейт.

— Как интересно, — говорит она.

Кейт, конечно же, ничего не отвечает; у нее такой вид, будто ее только что застали за чем-то немного неприличным.

— Она работает в Хэмлише, — объясняю я, сам не знаю зачем. Может быть, потому, что мне хочется оправдать наше пребывание в деревне. — В отделе экклезиологии. Специальность — сравнительная христианская иконография.

— Вау! — откликается Лора. — А нашего местного специалиста вы знаете?

У Кейт удивленный вид. Да и у меня, наверное, тоже. У них здесь есть специалист по иконографии? И они зовут его истолковывать символы на древней кухонной утвари, ключах и гербах со львами?

— Это довольно милый человек, — говорит Лора.

Из ее слов я заключаю, что она поняла далеко не все из моих объяснений и подразумевает не какого-то доморощенного специалиста в области иконографии, а приходского священника. Однако Лора, оставив Кейт в покое, вновь переключается на меня. — А вы тогда чем занимаетесь?

— Он философ, — объясняет Кейт.

— Боже, — говорит Лора, — у меня никогда раньше не было знакомых философов.

Вот так. Мои мечты начинают сбываться. Хотя я не предполагал, что разговаривать мы будем сквозь пелену сигаретного дыма. И что моя реплика достанется жене.

— Но последнее время он все больше переключается на живопись, — сообщает Кейт, ставшая на удивление словоохотливой. — Он пишет книгу о влиянии номинализма на нидерландское искусство пятнадцатого века.

Взгляд Лоры в мою сторону свидетельствует о том, что она поражена.

— Подставляйте стаканы, — нетерпеливо говорит Тони, держа наготове графин.

Но Лору уже не сбить.

— О влиянии чего?

— Номинализма, — повторяю я. И пока я произношу это слово, мне кажется, что из него на глазах утекает смысл. Я пытаюсь остановить течь, как минимум для того, чтобы убедиться, что я сам еще что-то помню. — Номинализм — это философское направление, которое отрицает существование универсалий.

Она внимательно слушает. Всю свою жизнь она, конечно, только и мечтала побольше узнать

о номинализме. У меня не остается другого выбора, кроме как дать ей более развернутое определение.

— Согласно этому учению реально существуют только отдельные вещи с их индивидуальными качествами. Общие понятия, создаваемые нашим мышлением об этих вещах, не отражают их свойств и качеств. По сути, номинализм — это отрицание средневековой схоластики, платонизма. Номинализм имеет историческое значение, потому что для Европы он стал одним из этапов расставания со средневековьем. Особое развитие он получил благодаря Уильяму Оккаму. В четырнадцатом веке.

Лора слушает меня затаив дыхание. Пауза дает ей возможность выдохнуть наконец сигаретный дым.

— Вау, — произносит она. Однако ее взгляд нельзя, пожалуй, назвать обожающим. Я не предполагал, что ее неутоленная страсть к философскому знанию так быстро заставит меня сыпать специальными терминами.

— Не тратьте на нее слова, — встревает Тони. — Она все равно ничего не понимает.

— Конечно же, понимаю, — отвечает на это Лора, — и мне очень интересно. Так вы говорите,

он имел огромное влияние? Этот…

— Номинализм. Да-да, огромное влияние на всю Европу. В том числе и на нидерландское искусство. По крайней мере я так думаю. — Однако под ее взглядом моя убежденность тает с каждой секундой. — Возьмем, например, Рогира ван дер Вейдена или Хуго ван дер Гуса. В их работах мы видим прежде всего единичные, конкретные объекты, которые не являются символами абстрактных идей, а предстают перед зрителями такими, каковы они есть, ни больше ни меньше…

По выражению ее лица я понимаю, она первый раз слышит о ван дер Гусе. И, наверное, о ван дер Вейдене.

— Или хотя бы Ян ван Эйк, — предпринимаю я новую попытку. — Его знаменитое зеркало. Светильник, деревянные башмаки… в портрете супругов Арнольфини… в Национальной галерее…

Я вовсе не уверен, что она слышала о Национальной галерее.

— Только он начал писать свою книгу, — совершенно некстати вставляет Кейт, — как его внимание привлек Мастер вышитой листвы.

Лора смотрит на Кейт, а затем снова на меня.

— А все потому, что Фридлендер его незаслуженно проигнорировал, — считаю я своим долгом оправдаться, хотя знаю, что это безумие.

Лорин взгляд перемещается с меня на Кейт и обратно.

— Макс Фридлендер, — приходится мне объяснять, — блестящий знаток нидерландского искусства раннего Возрождения.

— Но затем, — продолжает Кейт, — он решил, что Фридлендер был все-таки прав.

Лора обращается к Кейт:

— Как мило, что ваш супруг решил заняться тем же, чем и вы.

— Дело в том… — начинает Кейт и смотрит на меня. Затронута очень деликатная тема, и потому я спешу с отвлекающим маневром.

— Кейт занимается исключительно иконографией искусства, — объясняю я Лоре.

— А Мартина интересует только иконология.

Стараясь не утерять нить разговора, Лора вертит головой туда-сюда, а ее брови поднимаются все выше.

— Она полагает, что иконологию нельзя назвать настоящей наукой.

— А он считает, что «банальная» иконография не достойна его внимания.

Лора бросает взгляд на Тони, желая убедиться, что он тоже наслаждается этой беседой. Но Тони погружен в свои мысли; он сидит, уставившись в аперитив.

— Не пора ли ужинать? — спрашивает он.

Я размышляю, не попробовать ли объяснить Лоре разницу между иконографией и иконологией. Иконография, мог бы я ей сказать, учит нас, что старый диван и привязанная упаковочным шнуром дверца автомобиля олицетворяют бедность. Иконология же напоминает, что при иконографическом анализе нельзя не учитывать более широкий контекст, в том числе стиль и намерения автора; и глубинный смысл произведения, да и всякой вещи, часто бывает противоположен тому, каким он предстает на первый взгляд. Я добавил бы, что, согласно иконографии, выражение ее лица должно свидетельствовать об интересе к собеседнику. Иконология, в свою очередь, объясняет, что в данном конкретном контексте это закрепленное традицией выражение заинтересованности на самом деле передает насмешку.

Однако вместо всего этого я говорю:

— Такое разделение предложено Панофским.

Ее беспомощный взгляд заставляет меня еще немного потрудиться над ее просвещением.

— Это искусствовед. Американец немецкого происхождения. — Эрвин Па-ноф-ский, — объясняю я.

Две последние фразы, очевидно, оказываются лишними. Выражение вежливого интереса на ее лице исчезает мгновенно, как лопнувший мыльный пузырь.

— Извините, — бормочет она и быстро выходит из комнаты, давясь дымом.

— Слава Богу, — резюмирует Тони, — вам удалось снова загнать ее на кухню.

Мы настраиваемся на ожидание ужина и повторное созерцание скаковых лошадей. Вау, как сказала бы Лора. Нас ждет отличный вечер. Я встречаюсь взглядом с Кейт и понимаю, что этого делать не следовало, потому что у меня начинается приступ смеха, который я не в силах сдержать. Я вскакиваю и бормочу себе под нос:

— Пойду посмотрю, как там Тильда.

— Нет, давай я, — вторит мне Кейт, тоже вскакивая на ноги. Я не сомневаюсь, что ее подстегивает такой же спазм истеричного хохота, но мне удается опередить ее на доли секунды — я уже у двери и не собираюсь уступать. Я выбегаю из гостиной в поисках комнаты, любой комнаты, где мог бы найти последний приют человек, умирающий от

смеха. Но тут из-за приоткрытой двери кухни я слышу звуки, которые заставляют меня замереть на месте.

Рыдания.

Мне сразу же расхотелось смеяться. Я осознаю, что ошибся в своих иконологических изысканиях, что иконографию я истолковал неправильно. Лора — молодая одинокая женщина, которую бесчувственный и жестокий муж запер в этой глуши. Вдруг появляется редкий гость, и она вся устремляется к нему в поисках живого человеческого общения, желая хоть краем глаза увидеть прекрасный, залитый солнцем мир за пределами ее темницы. И что же? Долгожданный гость говорит о вещах, которые, как он прекрасно понимает, ей недоступны. Он остается холоден и выказывает к ней лишь презрение. Вот почему Лора так стремительно выбежала из комнаты. Ее душили слезы.

Наверно, мне нужно сделать вид, что я ничего не слышал. Однако простое человеческое чувство сострадания одерживает верх над необходимостью проявить тактичность. Я уже поднимаю руку, чтобы постучать в дверь и дать ей тем самым понять, что я рядом, но тут она начинает рыдать с удвоенной силой.

В последний момент мне удается удержать руку. Потому что, прислушавшись, я вдруг понимаю, что это вовсе не рыдания.

Это неудержимый смех, как и у меня.

Я не знаю, что могло сломаться у Лоры на кухне, потому что фазан, поданный в горшочках, очень даже неплох. Неплох он будет и завтра, когда они разогреют остатки на плите, починенной предварительно мистером Скелтоном. И хотя столовая могла бы вместить всех Кертов, которые когда-либо жили в Апвуде, в ней довольно тепло, особенно если подвинуть стул к обогревателю и уютно уткнуть ноги в одну из собак. Надо думать, что и сигареты, которые Лора закуривает в перерыве между блюдами, немного нагревают воздух.

Она давно уже успокоилась. То же касается и нас с Кейт. Наша роль в этом вечере постепенно свелась к нулю; номинализм и Панофский исчерпали наши темы. Да это и неважно, потому что Керты, покончив с необходимым набором вопросов, которые из вежливости следует задать гостям, с удовольствием болтают сами. После нескольких стаканов вина они разошлись не на шутку, правда, каждый по-своему. Непонятным остается только одно: зачем они нас пригласили?

Уже ясно, что ни одна картина в столовой не нуждается в нашей оценке. У нас было достаточно времени их осмотреть — это в основном засиженные мухами изображения старинных парусников в разрезе.

Может быть, они по доброте душевной хотели избавить нас от иллюзорных и наивно-романтических представлений о деревне? Они поочередно пичкают меня и Кейт безрадостными сведениями о местной жизни, то соглашаясь друг с другом, то начиная спорить, подобно двум моторам, которые то работают в унисон, то сбиваются с ритма. Кейт и я занимаем место зрителей, которое перед ужином досталось Лоре. Керты сидят на противоположных концах стола, поэтому нам приходится вертеть головами влево-вправо, чтобы уследить за ходом беседы.

— Вот вы приехали из города, — говорит Тони, — и, наверное, думаете, что здесь какой-нибудь тибетский рай, Шангри-Ла.

— А на самом деле вы попали прямо в самое пекло! — кричит Лора.

— Здесь только высуни голову за дверь — тебе ее тут же отстрелят.

— Все местные — сумасшедшие!

— Они свихнулись на охране природы, — гово-

рит Тони. — Вот что плохо.

— Правильно, потому что ты их вынуждаешь! — вопит Лора. — Ты — псих, который стоит их всех, вместе взятых!

— Ничего подобного. Да здесь никто не заботится о природе больше меня. Просто до твердолобых местных жителей никак не дойдет вот что: чтобы сохранить природу, нужно что-то менять. Нельзя вернуться в прошлое или стоять на месте. Нужно двигаться вперед. Вперед и только вперед! Это закон жизни! Безжалостный закон… Но этого мои замечательные соседи не понимают.

— Они хотят помешать ему построить трек для мотокросса.

— Трек для мотокросса? — Кейт наконец удивлена настолько, что решается нарушить ритм беседы. — Вы хотите…

— Да-да, построить мотодром, где наглые сопляки на мотоциклах могли бы елозить в грязи по воскресеньям! — кричит Лора.

— Семьсот фунтов в месяц, милочка моя.

— Опять деньги! Он думает только о деньгах!

— Но кто-то же должен о них подумать.

— У него и так все поместье кишит фазанами! Из дому выйти невозможно, обязательно наткнешься на этих тварей, которые еще на тебя

и кудахчут! Жареные фазаны, вареные фазаны, мороженые фазаны — скоро у нас самих вырастут крылья, и мы начнем кудахтать!

— А чем бы тебе хотелось питаться? Воробьями на вертелах?

— По-моему, это отвратительно: разводить животных только для того, чтобы их потом убивать.

— Но я же не для себя стараюсь, крошка!

— Нет конечно! Ради этих японских бизнесменов на джипах, которые будут палить из ружей на всю округу! Лучше уж сразу переехать на артиллерийский полигон!

— Двести фунтов с каждого охотника в день! Положим, десять охотников в день, когда мы развернемся по-настоящему. Положим, сто птице-дней в год…

— А может, просто продать поместье и забыть обо всех проблемах разом?! — выкрикивает Лора.

После этих слов Тони внезапно замолкает.

— Кстати, ваш мотодром… — говорит Кейт.

Но Тони ее не слушает — он готовится высказать давно наболевшее.

— Так получилось, что я оказался владельцем этого поместья, — медленно начинает он. — Я не напрашивался — просто в один прекрасный день

я обнаружил, что оно мое. Ну, как люди обнаруживают, что у них крепкие мозги, слабое сердце или соблазнительная грудь. Хорошо, у меня — поместье, у нее — грудь, у вас двоих — мозги. Так уж получилось. Могло, конечно, случиться иначе, что у Лоры оказались бы мозги, у вас — поместье, а у меня — грудь. Но раз все как есть, то решения приходится принимать именно мне. Ведь я считаю, что поместье должно оставаться моим. Такая уж мне выпала судьба. И что в этом плохого? У каждой вещи должен быть свой хозяин. Тогда она живет, что-то значит. Ну, если при ней есть человеческое лицо. Опыт коммунистов должен был научить нас хотя бы этому. — Он обращается ко мне: — Вы ведь философ. Скажите, что я прав.

— Видите ли, — отвечаю я, — этот вопрос, конечно, небезынтересен…

Но я не успеваю задержать его внимание на себе.

— Как бы то ни было, — говорит он, — я не собираюсь спокойно сидеть и смотреть, как мое поместье катится коту под хвост.

— Но именно туда оно и катится! — выкрикивает Лора. Она поворачивается ко мне: — Его так и тянет впутаться в какой-нибудь дурацкий финансовый проект.

— Что ты имеешь в виду? Да я был одним из немногих, кому удалось пережить неприятности с «Ллойдом»!

— А ты и не был связан с «Ллойдом»! Они вышвырнули тебя из синдиката!

— Нет уж, извините, я ушел сам.

— А вспомни ту заграничную махинацию!

— Не знаю, о чем ты говоришь. А вот сделку с арабами помнишь? Она же выгорела.

— Она провалилась, как и остальные. И всех посадили!

— Ну, к тому-то моменту я уже вышел из дела.

Тут до меня начинает доходить, что все мои иконологические заключения ошибочны. Совершенно ошибочны. Я неверно истолковал символическое значение всего замеченного в поместье Кертов: от упаковочного шнура до дыр в ковре. Никаких особых «логий» и не требовалось, достаточно было немного прямолинейной «графин» Кейт. В этих символах полностью отсутствует ирония. Все следует понимать буквально. У Кертов просто-напросто нет денег. У них есть лишь бездонная, высасывающая все их накопления трясина и не менее бездонная некомпетентность.

Выясняется, что у Лоры имеются свои планы

насчет поместья.

— По-моему, нам надо привлечь к этому делу нормальных продюсеров, — говорит она. — Устроим здесь фестиваль в духе «Нью эйдж». Выстрижем в траве на лугу какие-нибудь загадочные узоры. Десять тысяч человек — по десятке с носа. Понадобится лишь звукоусилитель и несколько будок-туалетов. А спать все могут в собственных спальных мешках.

— Ну и где же все они поместятся? — спрашивает Тони.

— На газоне перед домом?

— Нет, конечно, где-нибудь подальше от дома. Например, на том большом пустыре.

— На каком еще пустыре?

— За лесочком, где развалившийся сарай. Никто там не бывает.

— Вы имеете в виду поле за нашим коттеджем? — спрашивает Кейт.

— Ах да, — вспоминает Лора. — Ну, на те выходные вы могли бы остаться в Лондоне.

По выражению лица Кейт я понимаю, что она уже готова вступить в местное общество охраны природы. Но лично я особого беспокойства не испытываю. Я уверен, что поле, о котором идет речь, еще долго останется в его нынешнем, оча-

ровательно запущенном состоянии. Как и все поместье Кертов. Фестивали, мотодромы — ни одной из этих замечательных идей не суждено осуществиться.

Я чувствую к Кергам известную симпатию, граничащую с благодарностью. Ведь именно в силу их стесненного положения и нерадивости мы имеем возможность наслаждаться этим уголком нетронутой, настоящей деревни. Но так или иначе, мы им не помощники. Я смотрю на часы и начинаю издавать ритуальные звуки, выражающие сожаление по поводу скорого прощания.

— Большое спасибо за прекрасный вечер, — говорю я.

— Боюсь, что Тильда может проснуться в любой момент. Мы и так уже вчера полночи не спали, а завтра нам рано вставать…

Ну почему мы всегда придумываем на одно оправдание больше, чем нужно? Однако мы с Кейт уже на ногах.

— А картину-то он вам показал? — спрашивает Лора.

Ага, вот оно.

По крайней мере мы не просто так наслаждались прекрасным общением.

Картина висит в комнате, которая у Кертов име-

нуется «столовой для завтраков». Впрочем, слово «висит» не передает всеподавляющего величия полотна. Оно попросту заполняет всю комнату.

По крайней мере таково мое первое впечатление, потому что сама «столовая для завтраков» относительно невелика, и в ней одновременно могут поместиться лишь несколько Кертов, спустившихся поутру к своим кукурузным хлопьям и почкам под острым соусом. Картина в изысканной золоченой раме просто огромна, она нависает над прикрытым экраном камином, занимая большую часть стены от каминной полки до потолка этой холодной комнаты. Что же касается содержимого рамы… Четыре человека и собаки, которые пожелали сопровождать нас на осмотр, благоговейно взирают на картину, но понять, что же на ней изображено, сразу довольно трудно, потому что мы стоим слишком близко. К тому же она висит не строго вертикально, а под углом — так вешают картины в конце парадной лестницы, чтобы поднимающиеся по лестнице гости могли подольше ими любоваться. Нашу картину удобнее всего рассматривать собакам. Я делаю шаг назад и опускаюсь на корточки, чтобы мои глаза оказались на одном уровне с собачьими.

Тони и Лора поворачиваются и смотрят на меня. Моя уважительная по отношению к картине поза придала мне вид знатока.

— Ну, что вы думаете? — спрашивает Тони.

Что я думаю? Честно говоря, ничего. В голове ни единой мысли.

— Семнадцатый век? — решаюсь я на осторожное предположение.

— Верно, — говорит Тони, — тысяча шестьсот девяносто первый.

— Судя по всему, кто-то из итальянцев.

— Джордано. Из нашего апвудского собрания.

— Да-да, конечно, — говорю я с таким видом, будто и сам как раз собирался это сказать. Нет, я не претендую на лавры искусствоведа, а вежливо отдаю дань уважения несуществующей славе художника и предполагаемой ценности полотна. Мне даже кажется, что я где-то слышал о Джордано, пусть не из апвудского собрания, но все же в каком-то контексте слышал.

— Так что вы скажете? — настаивает Тони.

Я смотрю на Кейт, как бы переадресовывая вопрос ей, но она лишь пожимает плечами.

— Не мой период, — вот ее ответ.

И уж тем более не мой. Одна из собак зевает и укладывается поспать, это явно и не ее период.

Вторая собака глубокомысленно чихает, и втайне я согласен с ее оценкой. Однако академическая разборчивость Кейт и наших четвероногих коллег-критиков вынуждает меня предложить более пространный комментарий.

Итак, что я могу сказать? Что ж, попробуем применить системный подход, как сделал бы настоящий историк искусства, каковым я так или иначе тщусь стать. Что мы видим?

Мы видим картину на мифологический сюжет со множеством персонажей. Время действия — ночь. Судя по костюмам, дело происходит в эпоху античности.

Чем заняты персонажи? Несколько вооруженных людей выкрикивают команды вперемешку с проклятиями, причем никто из них друг друга не слушает. На плечах они несут — и, судя по напряжению мышц, несут не без усилий — довольно тяжелую ношу: полную женщину, одежда которой пришла в беспорядок, так что обнажились ее левое колено и правая грудь. Во тьме видны факелы, и ночное небо кишит химерами. Волны разбиваются о ноги мужчин, гребцы замерли на веслах. Теперь понятно, чего добиваются эти вооруженные люди, — они хотят водрузить свою ношу на корабль. Жена греческого судовладельца

отправляется в средиземноморский круиз.

Нет, надо сосредоточиться на иконографии. Над головами героев в воздухе парит Купидон, указывающий перстом в сторону моря. Очевидно, что без любовной истории здесь не обошлось. Надо полагать, Купидон показывает в сторону Трои.

— Похищение Елены? — осмеливаюсь я предположить.

— Насильственное похищение Елены, — поправляет Тони.

— Насильственное? — удивляется Лора. — Что-то непохоже.

— Ratto di Elena, — твердо говорит Тони. — Так написано на оборотной стороне холста. Насилие над Еленой.

— Однако она не выглядит напуганной, — спорит Лора, — и в глаза им из баллончика не прыскает.

— Насилие, — настаивает Тони. — Так мы ее называем.

Джордано, имя которого начинает казаться мне знакомым, по-моему, был не живописцем. Может быть, он писал оперы? И картина его — своего рода застывшая опера. Тогда персонажи не кричат друг на друга, а поют. И становится понятно, почему они друг друга не слушают.

Если несколько человек поют контрапунктом, что-либо услышать трудно. Теперь, когда ясно, что происходит, можно догадаться даже без специальных оперных субтитров, что тенора спорят о том, каким курсом им плыть до Трои, а баритон предлагает вернуться на берег и захватить хотя бы парочку спасательных жилетов.

— Великолепное полотно, — говорит Тони. В его голосе слышится не хвастовство, а покорность судьбе, которая назначила его хранителем такого шедевра.

— Изумительно, — бормочу я и старательно смотрю на великое творение, хотя бы ради того, чтобы не видеть выражения лица Кейт. Должен признаться, иногда ее честность бывает просто неприлична.

— Да, в те времена умели писать картины, — говорит Тони. — Подлинная драма. Подлинные чувства. Тогда не боялись обнаженности души.

Обнаженности синьор Джордано действительно не боялся, это точно. Но вот насчет души и чувств я не уверен, по крайней мере со стороны сопрано. Елена ничего не поет. Лора права: главная героиня действа собранна и сохраняет спокойствие. Похоже, она не выказывает ни положительных, ни отрицательных эмоций

относительно происходящего, она даже не удивлена. У нее такой вид, как будто ее каждую ночь похищают таинственные незнакомцы и каждый день из-за нее начинаются войны. С другой стороны, правая рука ее приподнята, а значит, чем-то она все же слегка обеспокоена. Наверное, помнит, что склонна к простуде, и опасается, что если обнажится вторая ее грудь, то холод апвудской столовой для завтраков ей повредит и всю первую ночь внебрачной любви под троянским небом ей придется бороться с кашлем и насморком.

— Итак, что вы скажете? — спрашивает Тони.

— Прекрасно, — говорю я. — Это очень… очень… — Первая часть моего суждения готова. Но вот продолжение никак не подобрать. Во всяком случае, очень непохоже на Мастера вышитой листвы. И очень забавно. Чем дольше я размышляю, как дополнить свое «очень», тем забавнее выглядит картина. Во всех смыслах. Начнем с того, как и где ее повесили. Налегая нижним краем на каминную полку, наш шедевр напоминает бармена, который, опершись локтями на стойку, приготовился поболтать с посетителем, чтобы скоротать время до вечернего наплыва клиентов. Картине здесь явно не место. Гордость апвудских Кертов висит на крюках, которые предназначены

для полотна по крайней мере на фут меньше. У них здесь что — нет лестницы? Почему картину повесили именно в столовой для завтраков? Когда вы спускаетесь к завтраку после усердных ночных возлияний с применением алкогольной продукции мистера Скелтона, один только взгляд на этот шедевр может вас доконать.

— Очень впечатляющий фон для сцены поглощения хлопьев и вареных яиц, — решаюсь я наконец.

Тони озадаченно смотрит на меня, потому что мое критическое суждение оказалось выше его понимания.

— Я говорю о завтраке, — приходится мне объяснять.

Мне показалось, вы упомянули, что это столовая для завтраков.

— Мы завтракаем в кухне, — говорит Лора. Мысль о том, что столовая для завтраков может использоваться по прямому назначению, граничит с наивнейшим промахом. — Это одна из тех комнат, в которые мы никогда не заходим. — Она дрожит от холода. Кейт тоже дрожит. И я дрожу. Здесь холодно и сыро. Получается, что они предпочитают сидеть в гостиной и разглядывать эстампы со сценами охоты, а своего бесценного

апвудского Джордано держат подальше от глаз в запертой холодной и темной комнате, где шедевр потихонечку покрывается плесенью. Нечего сказать, эксцентричная парочка.

Но Тони интересуют вовсе не художественные достоинства картины.

— Я хотел узнать, сколько она может стоить, — поясняет он. — Сколько за нее можно взять? Каково нынешнее состояние рынка?

— Не имею понятия. А вы что — хотите продать?

— Не исключено. Но только за хорошую цену. Конечно, нелегко будет смириться с тем, что семейное достояние покидает родовое гнездо, но иногда приходится принимать трудные решения.

— Все равно здесь от нее никакой пользы, — добавляет Лора.

— Ну, так что скажете?

Я смотрю на Кейт.

— Пойду возьму Тильду, — говорит она, дезертируя с поля боя и оставляя меня в одиночестве.

— Позвоните в «Сотби» или «Кристи», — советую я. — Попросите их прислать своего специалиста.

— Он им не верит, — объясняет Лора.

— Как раз по их части у меня нет никаких сомнений! Сдерут десять процентов с меня, десять процентов с того несчастного остолопа, который картину купит, и еще НДС — с нас обоих! Хватит с меня «Сотби»! Я через них продавал Строцци. А «Кристи» я практически подарил Тьеполо.

Тьеполо? У них был подлинный Тьеполо? Ничего себе!

— И не упоминайте мне о маклерах.

— Маклерам-то он уж точно не верит! — говорит Лора.

— Потому что они не раз меня надували.

— Ха, как тогда с Гварди? Это потому что ты связался с каким-то мошенником в подворотне!

Теперь Гварди! Что еще прошло через их руки?

Тони вновь поворачивается ко мне:

— Ну, хотя бы первое, что приходит в голову. Сколько приблизительно?

Неудивительно, что его надувают, если он просит оценить свои картины людей вроде меня. Ладно, почему бы не попробовать прикинуть цену. Начнем с азов. Подобные картины, по-моему, рассматриваются как отделочный материал для декора комнат. Их продают акрами, как пахотные земли или пастбища. Сколько может стоить квадратный фут живописи классического перио-

да, выполненной маслом на холсте? Наверное, не меньше ста фунтов. Прикинем размеры нашей картины. Ее высота примерно равна моему росту, а длина больше высоты на фут или около того. Шесть на семь футов; получаем сорок два квадратных фута; умножаем на сто фунтов. Больше четырех тысяч фунтов! Нет, это смешно.

Хорошо, скинем тысячу для достоверности. Но одна рама, пожалуй, стоит несколько сотен. Плюс обнаженная грудь, вероятно, позволяет повысить цену. Колено тоже кого-нибудь да привлечет. Добавим десятку за неподражаемое выражение лица главной героини. Накинем еще пару тысяч из уважения к хозяевам. И снова сбросим тысячу объективности ради… Сколько получается?

— Понятия не имею, — наконец изрекаю я. — Если бы это был нидерландский мастер пятнадцатого века, я бы еще смог сказать. Но здесь у нас итальянец семнадцатого. С таким же успехом я могу давать советы по разведению фазанов.

— Нидерландский мастер? — спрашивает Лора. — Вы хотели сказать, голландский?

— Нидерланды исторические в пятнадцатом веке включали в себя Фландрию и Брабант. — Я улавливаю нотки педантизма в своем голосе; во мне снова проснулся Эрвин — от Эрвина Паноф-

ского. Но на этот раз смеется Тони.

— Бельгия? — переспрашивает он. — Шоколад и пиво — больше ничего ценного в Бельгии никогда не было.

Напрасно было мое мимолетное увлечение Мастером вышитой листвы. По Тони Керту, можно забыть и Мастера легенды о Святой Лючии. А также ван Эйка, ван дер Вейдена, ван дер Гуса, Мемлинга, Массейса, Герарда Давида, Дирка Баутса…

— Вон один из ваших голландцев, — говорит Тони. — Катание на коньках и все такое.

Я поворачиваюсь. Окно, через которое из кухни подают блюда, закрыто небольшим зимним пейзажем. Он похож на крышку от довольно внушительной коробки шоколадных конфет. В его цветовой гамме действительно много шоколадных оттенков, от замерзшего польдера до зимних туч, сквозь которые пробивается солнечный свет. Довольно милый пейзажик. И точно не бельгийский.

— Это, несомненно, голландец, — заверяю я Тони. — Очень симпатичная работа. Но это тоже не мой период. Опять семнадцатый век. Кто автор?

Он берет картину и переворачивает ее:

— Здесь не написано. Как вы думаете, пару

тысяч стоит?

— Вполне возможно.

— Три? Четыре?

— Кто знает? — говорю я.

Почему этот пейзаж закрывает окно на кухню, а не висит на стене? Подход к развешиванию картин в этом доме довольно загадочен. За «Катанием на коньках» обнаруживается еще одна картина, существенно меньше первой. Она ничего не закрывает, а просто лежит изображением вверх. Мы видим палатки, знамена, трех всадников и девушку, которая что-то наливает им из кувшина, а также сражающуюся в дыму кавалерию на заднем плане. Сразу вспоминается имя, Филипс Вауэрман. Еще один голландец семнадцатого века. Хороший, тонкий художник. Но не в моем вкусе.

— Здесь этикетка, — говорит Тони.

Я переворачиваю картину. Я был прав: нужно было высказать свою догадку и заслужить репутацию знатока.

— Вауэрман. «Всадники, восстанавливающие силы у поля боя».

Тони выжидающе молчит.

— Извините, — говорю я. — Даже здесь от меня мало толку. Все зависит от того, что означает

эта подпись — «Вауэрман». Может, это «школа Вауэрмана», или «круг Вауэрмана», или «ученик Вауэрмана», или «подражание Вауэрману», или вообще ничего.

— Значит, нельзя надеяться, что «Вауэрман» — это Вауэрман?

— Единственное, в чем мы можем быть уверены, — это что надпись «Вауэрман» не означает Вауэрман. Эта этикетка появилась здесь задолго до принятия Акта о маркировке товаров. Если написано «Вауэрман», а не «Филипс Вауэрман», значит, делавший эту надпись в одном был уверен абсолютно: автор картины не Вауэрман.

— Может, это Рембрандт, — вставляет свое слово Лора.

— Все возможно. Но если вы действительно ждете от меня здравого совета, позвоните в «Сотби» или «Кристи». Заплатите им комиссионные. Думаю, не прогадаете.

Появляется Кейт с люлькой:

— Я думала, мы уже уходим…

— Да-да, — поддерживает ее Лора, — пойдемте отсюда, а не то все проснемся завтра с туберкулезом, как те овцы.

Я с благодарным видом направляюсь к двери.

— Очень жаль, что мы так и не смогли помочь.

Тем не менее мы прекрасно провели вечер.

Но Тони вдруг останавливается.

— Постойте, а где еще одна? — восклицает он.

— О чем ты? — спрашивает Лора.

— У нас же было три этих голландских шельмы.

— Ах да, — вспоминает Лора. Она возвращается в комнату и отодвигает экран перед пустым камином, над которым висит «наш апвудский Джордано». — Делать этого, может, и не следовало, но она просто идеально подошла по размерам. Чертовы птицы залетали в трубу, и вся сажа сыпалась вниз.

Она пытается достать из камина большую деревянную панель без рамы.

— В ней целая тонна, — говорит Лора.

Я делаю движение, чтобы помочь ей, но она меня останавливает.

— Подождите, а то запачкаете руки.

Она выуживает из-под пустого ящика для угля старую газету и энергично протирает заслонку. Затем мы вдвоем вытаскиваем панель из камина и, придерживая с двух сторон, ставим на стол.

Так я впервые увидел ее, в холодной столовой для завтраков, между хранившими безразличие стульями. Лора по-прежнему держала в руке

грязную газету, которой стирала сажу. Тони заглядывал мне через плечо в ожидании оценки, а Кейт стояла в дверях, терпеливо покачивая взад-вперед люльку с Тильдой. Так я впервые увидел ее — мою муку и судьбу, причину моего триумфа и падения.

Я узнаю ее мгновенно.

Я сказал «узнаю», хотя никогда раньше ее не видел. Даже не читал ее описаний. Насколько мне известно, таких описаний и не существует.

И я сказал «мгновенно». Картина нуждается в расчистке, и первые несколько секунд, пока мои глаза привыкают к полумраку, я вижу только слой грязи и потускневшего лака. К тому же как долго длится мгновение? За одно мгновение человеческий глаз различает очень немногое. Он четко видит только то, что проецируется на микроскопическую, — не больше булавочной головки ямку в центре сетчатки, где рецепторы находятся ближе всего к поверхности. Если держать объект на расстоянии вытянутой руки (как раз мой случай, ведь мне приходится поддерживать картину в вертикальном положении), то в каждый отдельный момент вы воспринимаете лишь небольшой фрагмент изображения, не превышающий дюйма в диаметре. В самое

первое мгновение я вижу лишь одну крошечную деталь.

Что это за деталь? Что первым бросается в глаза? Ну может быть, блики от солнечных лучей на молодой зеленой листве. Может быть, человеческая фигурка, застывшая в вечности с комично поднятой ногой, которая так никогда и не опустится на землю. Может быть, сама эта нога. Так или иначе, мой глаз уже проделывает то, что необходимо для зрительного восприятия. Совершает мельчайшие, неописуемой сложности движения вверх-вниз, влево-вправо и во все стороны пятьдесят, шестьдесят, семьдесят раз в секунду, собирая цветовые пятна в некое подобие целостной картины, затем подправляя и изменяя что-то снова и снова. Глазу требуется как минимум несколько секунд, чтобы даже в самом общем виде воспринять картину таких размеров — примерно четыре фута по вертикали на пять по горизонтали.

Пока я смотрю на нее, я уже думаю не о самой картине — я уже во власти воспоминаний о ней.

И почти сразу во мне просыпается удивительное ощущение. В голове и под ложечкой. Как будто солнце внезапно выглядывает из-за туч, и серый мир меняется прямо на моих глазах,

наполняясь золотистым светом. Я чувствую, как благотворное солнечное тепло распространяется по коже и вскоре накрывает меня волной.

Откуда я знаю, *что* передо мной? Я просто знаю, и все, как не сомневаюсь в оранжевом цвете апельсинов и ангельской прелести Тильды. Фридлендер, великий Макс Фридлендер прекрасно в этом разбирается. «Правильные атрибуции, — пишет он, — обычно возникают в уме спонтанно, „с листа“. Мы интуитивно узнаем художника, как старого друга, и нам даже не приходится выискивать специфические особенности его письма. Интуиция позволяет нам сделать вывод с такой уверенностью, которую никогда не вселит даже самое подробное описание». Конечно, Фридлендер провел среди таких друзей всю жизнь, а мне пришлось выкраивать время для знакомства с ними лишь на протяжении последних пяти лет. Да и эта картина — далеко не мой период. И все же я узнаю ее: вот он, старый друг. Ребенок, которого все долго оплакивали, возвращающийся в нашу жизнь, — ведь именно так умершие близкие посещают нас во сне.

Вот что мне удается увидеть сквозь закопченное стекло прошлого.

Я смотрю с поросших лесом холмов вниз, на до-

лину, которая раздвигает пространство картины по диагонали, начиная с левого нижнего угла. Мой взгляд следует по извилистой ленте реки, мимо деревни, мимо замка на отвесном берегу до далекого города у самого моря, которое у верхнего края картины сливается с небом. С левой стороны долину охраняют скалистые горы — их зубчатая цепь все равно что ряд сломанных зубов. Высоко на склонах все еще лежит снег. Время года — весна. На деревьях чуть пониже снежной кромки и внизу, прямо подо мной, заметны первые проблески апрельской зелени. Наверху воздух еще прохладен, но чем ниже вы спускаетесь в долину, тем он становится теплее. Преобладающие цвета меняются от холодных оттенков бриллиантового зеленого к насыщенным синим тонам. Прямо на моих глазах апрель превращается в май — если направиться на юг, к солнцу.

Между деревьями подо мной видны неуклюжие фигурки людей. Одни ломают веточки с первыми белыми цветами, другие тяжело топают ногами в смешном и неловком танце. Рядом на пеньке сидит волынщик, и кажется, что с картины до меня доносятся резкие, монотонные, на пентатонике основанные звуки его инструмента. Люди танцуют — они радуются, что пережили

зиму и увидели новую весну.

Далеко в горах стадо коров гонят по привычной весенней распутице на летние пастбища. На переднем плане, спрятавшись за кустами ото всех, кроме меня и птички на дереве, невысокий плотный мужчина с двумя дикими нарциссами в руке тянется комично выпяченными губами к комично выпяченным губам невысокой плотной женщины.

И снова взгляд, увлекая за собой сердце, уносится в просторную ширь картины и погружается во все более густые оттенки синего, в синее море и синее небо над ним. Теплый западный ветер рассеивает последние тучи. Далекий корабль поднимает паруса, отплывая на юг, к жаркому солнцу.

Однако к этому моменту я картину уже не вижу — мое зрение отказывается ее воспринимать. От волнения мой взгляд мечется по картине, и мучительный вопрос лишает меня возможности соображать. Как же можно не понять?.. Подлинность картины настолько очевидна, что этого просто не может быть, иначе кто-нибудь давно бы ее узнал. Но кто еще ее видел? Нет, как же так случилось, что даже эти невежды не разобрались в том, чем владеют?

Я не осмеливаюсь назвать про себя имя автора, потому что этого просто не может быть.

— Отлично, — вежливо говорю я, укладывая картину на стол. — Очень хорошо. Кстати, там где-то было мое пальто…

Тем временем ум мой мечется, пытаясь анализировать ситуацию с той же скоростью, с какой мой взгляд только что метался по картине. Больше мне смотреть на нее нельзя. Самое главное я разглядел (а как долго я вообще на нее смотрю?). Теперь важно, чтобы на лице у меня не шевельнулся ни один мускул и чтобы предательски не задрожал голос, поэтому никаких лишних слов. Удивительно, как мне удается до сих пор сохранять самообладание! Внутри у меня все клокочет, и мне хочется завопить от радости и всем рассказать потрясающую новость о своем открытии. Но нельзя даже Кейт подозвать сюда тайным кивком, потому что она узнает картину еще быстрее, чем я, и тогда с присущей ей прямотой немедленно объявит об этом всему миру.

Мне о картине и думать нельзя, чтобы мои мысли невзначай не отразились на лице. Здесь на меня все смотрят, а вот когда я окажусь наедине с самим собой, тогда я смогу спокойно все обдумать. Однако Тони не унимается. Он опять

приподнимает картину со стола и с сожалением ее осматривает:

— Что, еще одна бесполезная деревяшка?

— Здесь вообще нет бесполезных деревяшек, — доносится до меня мой собственный голос, причем даже с ноткой нетерпения — ведь нам пора уходить. — Все ваши картины очень интересны.

— Жаль, что художник не оставил подписи, — продолжает Тони.

Верно, подписи нет. Если бы она была, он бы сейчас не держал картину вот так, за край, потому что давно сработала бы сигнализация, и со всех сторон к нам сбегалась бы музейная охрана.

Лора наклоняется, чтобы рассмотреть оборотную сторону панели.

— Зато здесь есть этикетка, — сообщает она с надеждой.

А мне даже в голову не пришло проверить, и теперь сама мысль об этом для меня невыносима: я не желаю знать, что там написано. Меня начинает коробить, как только я представляю, что эта святыня могла быть попрана некорректной атрибуцией. Меня коробит еще сильнее от следующей ужасной мысли: а вдруг авторство было установлено правильно? Да нет, это невозможно. Даже эти два идиота не стали бы использовать ее

как заслонку в камине, если бы им намекнули на имя ее создателя.

Впрочем, мне не помешает узнать, что этикетка сообщает миру.

— Мартин! — произносит Кейт таким тоном, который на письме передается именно восклицательным знаком, когда я, как бы уступая хозяевам, присаживаюсь на корточки, чтобы посмотреть. Я слышу в ее голосе максимум укоризны, который она себе позволяет, и это свидетельствует о том, сколь велико ее желание поскорее оказаться дома.

На оборотной стороне приклеена небольшая пожелтевшая от времени бумажка, почти такая же грязная, как и сама картина. На бумажке всего одна машинописная строка, а то, что в скобках, дописано от руки:

«Vrancx: Pretmakers in een Berglandschap (um 1600 gemalt)».

Не то! Не то! Ошибка с датой и автором. Что же касается названия, его надо сначала перевести.

— Вот вам ваш голландский, — говорит Тони.

Да. Pretmakers в горах… Как перевести pretmakers?

— Тысяча шестисотый год, — продолжает Тони. — Немного ближе к вашему периоду, а?

— Ближе, но мой пятнадцатый век начался на целых двести лет раньше.

— Да, друзья, на вас не угодишь. Так вы не знаете, кто такой этот мистер Вранкс?

— Весьма приблизительно.

— Хотя, если здесь не написано — Чарли Вранкс…

— По-моему, его звали Себастиан.

— …то это точно не Вранкс.

— Согласен, это маловероятно. — Я изображаю сожаление, но говорю правду, потому что это действительно маловероятно. Если автор этой картины — Себастиан Вранкс, то Луна — огромный круг швейцарского сыра. Мой внешне правдивый ответ — это пунктир уже сложившейся у меня в голове линии поведения. Я думаю, что откровенно лгать мне, конечно, не следует, но и без истины окружающие обойдутся… Да нет же, мне нельзя об этом думать, нельзя! И тем не менее я не могу не думать. Того бесконечного мгновения, за которое собаки успевают вскочить на ноги и все мы вслед за Кейт проходим наконец в холл, мне оказывается достаточно, чтобы заново спланировать всю свою жизнь.

Я выманю у него картину — вот теперь смысл моей жизни. Не знаю, как мне это удастся, но я

заполучу ее, я уверен.

— Может быть, это неизвестная работа Рембрандта? — говорит Лора, которая ходила за моим пальто.

— Надеюсь, мы не слишком утомили вас своим «семейным альбомом», — произносит Тони, помогая мне вдеть руки в рукава.

— Нет-нет, что вы. Было очень интересно. Жаль только, что помочь мы вам так и не смогли.

— Вы даже не представляете, — жалуется Тони, — каково это — продавать вещь, о которой вам ни черта не известно. Единственное, в чем вы уверены и так, это что против вас весь мир. Вы чувствуете себя самой одинокой душой на свете.

Он открывает входную дверь, и собаки выскакивают наружу, оглашая лаем ночную тьму. Когда мы поворачиваемся на пороге, чтобы попрощаться, и я смотрю на Тони, у меня внезапно возникает к нему чувство жалости. В его голосе мне слышатся пораженческие нотки. Вода по-прежнему тихонько капает из дырявой водосточной трубы где-то над головой, собаки за долгие годы проскребли до дерева белую краску на дубовой двери. Жена его, которая стоит у него за спиной, давно сбежала бы в ночь вслед за собаками, если б могла. Его мир окончательно

рушится, и он не понимает почему.

— Он рассчитывал, что вы кого-то знаете, — говорит Лора. — Какого-нибудь специалиста по Джордано. Или кого-то, кто захотел бы без лишней шумихи купить картину. Он любит все делать шиворот-навыворот.

Да нет же, он просто самая одинокая душа на свете. И вскоре ему предстоит распрощаться еще с одним своим достоянием. Если, конечно, у меня все получится. Потому что другая самая одинокая душа на свете в этот момент — это я. Мы стоим друг против друга на пустой арене, готовясь к поединку, и я намерен выйти из него победителем.

Меня охватывает мимолетный приступ первобытной жестокости. Я отберу у него картину. Он не имеет на нее настоящих прав. Ее язык ему чужд, потому что единственный язык, который он хорошо усвоил, — это язык денег. Если бы он знал истинную цену этой картины, он бы мировой культуре просто так ее не отдал. А если бы среди музеев не нашлось желающих заплатить выкуп, он продал бы ее за сумму, которая ассоциируется со швейцарским банком, американской инвестиционной компанией или японским гангстером. И она бы вновь оказалась потерянной для человечества, на этот раз окончательно.

Будь цены на топливо немного выше, он продал бы ее на дрова.

Между прочим, у Тони на эту картину не больше прав, чем у меня. Шедевром живописи нельзя владеть. Вам могут принадлежать дубовая панель и краски, но нельзя заявить права на изумрудную россыпь весенней листвы, комично выпяченные для поцелуя губы или уплывающий вдаль парусник.

Итак, я отберу у него картину. Но к обману мне прибегать не придется. Я не стану опускаться до методов, которые, я уверен, предпочел бы он сам. Я добьюсь своей цели отвагой и ратным искусством, в полном соответствии с законами войны.

Я знаю, он презирает меня со всеми моими знакомствами и связями, которыми он намеревался воспользоваться, но я пойду с козырей, на которые он сам больше всего рассчитывает. Я преподам ему урок джентльменского поведения, то есть элегантной беспощадности.

Вечное изменение — закон жизни; такова была одна из его сегодняшних сентенций. Что ж, ему предстоит на собственном опыте убедиться, что этот закон подразумевает и смену владельца некой конкретной картины, неизбежную, как смена исторических эпох.

Через мгновение я ужасаюсь собственным замыслам. Я знаю, что заплыл слишком далеко, что под ногами давно нет дна.

И ужасаюсь еще больше, когда Тони, закрывая тяжелую дверь, вдруг проявляет учтивость.

— Я, пожалуй, воспользуюсь вашим советом по поводу той похищенной крошки и позвоню в «Сотби», — говорит он смиренно.

Я успел забыть об этом своем предложении, которое еще несколько минут назад казалось таким разумным. За долю секунды в моем воображении проносится каскад образов: вот эксперт из «Сотби» заканчивает осмотр «Елены» и уже собирается уходить, как взгляд его останавливается на холодном камине, прикрытом деревянной панелью… У меня мгновенно возникает план, и не успеваю я опомниться, как язык уже начинает этот план реализовывать.

— Нет, подождите денька два, — говорю я с улыбкой. — Вы правы, будет лучше, если вы изучите все возможные варианты. У меня есть на уме один знакомый, который, возможно, захочет взглянуть на вашего Джордано.

Мы направляемся к машине, аккуратно перешагивая через лужи. Дождь прекратился, не забыв на прощание украсить покрытые молодой

листвой веточки сверкающими в лунном свете серебряными звездами.

Пройдет еще несколько секунд, и я наконец смогу заговорить с Кейт. Подобно влюбленному, жарким шепотом повторяющему имя своей избранницы, я поделюсь с ней тайной, которая так сладко жжет мне душу.

Но я не решаюсь произнести ни слова. Мы молчим, пока машина медленно пробирается через ухабы и лужи.

Я продолжаю лихорадочно соображать. Ясно, что просто так выпаливать эту потрясающую новость нельзя. Даже Кейт. Тем более Кейт. Она не поверит. Да и никто бы не поверил. Ни самые доверчивые ценители искусства, ни самые легковерные жены. Впрочем, ни к тем, ни к другим Кейт не относится. Как профессионал в своем деле она исповедует осторожность; как жена она уже усвоила скептическое отношение к моему интеллектуальному непостоянству. Она подумает, что это всего лишь очередная вариация на прежнюю тему… очередной предлог, чтобы не работать над книгой. С Кейт мне придется быть не менее осмотрительным, чем с Тони Кертом. В данный момент я полагаюсь лишь на память, на спонтанно возникший интерес к теме, которая находится

довольно далеко за пределами моего по крохам собиравшегося багажа искусствоведческих знаний. Прежде чем я обмолвлюсь хотя бы словом, я должен тщательно все изучить. Подобно адвокату, мне придется убеждать «присяжных» документированными свидетельствами.

Она-то, интересно, почему молчит? Ей так сильно не понравился вечер, который для меня предстает уже в новом свете, хотя для нее он, конечно, не может не выглядеть кошмаром? Раздражена, что я так долго тянул с прощанием? Ей кажется подозрительной моя излишняя обходительность с Лорой? Она обиделась на нас с Кертами за то, что мы обменивались пустыми фразами о второразрядных картинах, вместо того чтобы восторгаться самым замечательным и прекрасным созданием, которое она в тот момент укачивала на другом конце комнаты?

Или мое молчание открывает ей больше самых громких слов? Я тороплюсь нарушить опасную тишину.

— Вау, — замечаю я, — как сказала бы наша радушная хозяйка.

— Ты о чем? — спрашивает Кейт. Я был прав, ее что-то гнетет, раз она предпочитает меня не понять, и это плохой знак.

— О Кертах, — пускаюсь я в объяснения, хотя понимаю, что они излишни, — об их доме, о том, как прошел вечер.

— А что такое?

— Вау! Разве нет?

Она снова молчит. Мне особенно обидно, что она молчит в тот момент, когда мы должны быть как никогда едины перед лицом общего врага. Меня нервирует ее молчание, когда я так переполнен эмоциями. И тут она не выдерживает:

— Что ты имел в виду, когда сказал, что у тебя есть на уме знакомый, который захочет взглянуть на их Джордано?

Так вот в чем проблема.

— Ничего, просто проявил к нему добрососедское отношение.

— Но у тебя ведь нет знакомых, которые знали бы что-нибудь о Джордано!

— С чего ты взяла?

— Ты сам не слышал о нем до сегодняшнего вечера!

Я-то, конечно, думал, что слышал. Но мне казалось, что это композитор, автор оперы «Андре Шенье», поэтому от ответной реплики я воздерживаюсь.

— И потом, при чем здесь добрососедское отно-

шение? — настаивает она. — Ты говоришь им о каком-то знакомом, которого на самом деле не существует.

— Ну, я поищу немного, может, кто-то найдется.

— И где же ты собираешься искать?

— В сарае, — размышляю я вслух, — или за печкой.

Но ее не развеселить. Она догадывается, что я что-то задумал. От Кертов я, быть может, и смог это скрыть, но не от нее. Так или иначе, мне с трудом удается сдерживать волнение. Надо стимулировать ее любопытство новыми намеками и ложными выпадами, даже если это ее раздражает. Пусть тайна загадочного любителя Джордано послужит метафорой, скрывающей подлинную тайну.

— Вообще-то, — говорю я, — кто знает, может, я на правильном пути. Может, мне попадется где-нибудь в пределах наших владений нужное лицо.

Я имею в виду — чего жена, естественно, не понимает, — что выдам себя за умудренного опытом знатока живописи. Это часть плана, который у меня возник, когда мы уходили от Кертов. Я пока не представляю, как буду его осуществлять. Для

начала, разумеется, придется часа два поработать со справочной литературой. А что дальше? Наклеить бороду, надеть темные очки и изобразить иностранца, изъясняясь с акцентом? Или, может, попробовать выманить у Тони картину якобы для того, чтобы ее мог осмотреть потенциальный покупатель? Скажу, что он не хочет раскрывать себя. Правильно, он хочет сохранить инкогнито! Но почему? Что сказать Керту?

Потому что это анонимный покупатель. Точно. Все знают, что такие существуют. В конце концов, Тони нужен от меня именно покупатель, и вряд ли его удивит, если окажется, что мой протеже не любит публичного внимания. Предположим, у него есть для этого основания. Например, он король преступного мира, итальянский «капо» проявляющий пристрастие к развращенной напыщенности сейченто. Тут кроется, скажу, что-то не совсем честное, если не явно криминальное. Да, это должно понравиться Тони Керту с его слабостью к окольным путям и закулисным махинациям. Особенно если этот таинственный покупатель готов выложить наличные.

Кейт отказывается от приманки — не хочет вникать в мою тайну. Когда мы добираемся домой, она демонстративно усаживается кормить

Тильду — мать и дочь безмолвно сливаются в единое целое, и доступа в их мир у меня нет и быть не может. Тема повисает в воздухе до тех пор, пока Тильда опять не засыпает и мы не начинаем раздеваться перед обогревателем, готовясь ко сну.

— Я знаю, что ты любишь быть обходительным со всеми, пусть даже твоя любезность — одни красивые фразы, — говорит Кейт, и слова ее звучат примирительно, тем более что ей приходится почти шептать из опасений разбудить Тильду, чья люлька стоит совсем рядом с нашим супружеским ложем. — Но если ты забудешь об осторожности, они опять нас пригласят.

Все верно. Но я говорю ей о другом:

— Обе бутылки с горячей водой — на твоей половине кровати.

Ее вдруг поражает еще менее приятное предположение:

— Ты что — намекаешь, что теперь *мы* должны их пригласить?

— О Боже, конечно, нет, — отвечаю я. Будем надеяться, в этом не возникнет необходимости. У нас им делать нечего — лучше уж мне зачастить с визитами к ним. Стану в их глазах авторитетным специалистом по ненужным произведениям ис-

кусства, подобно тому как Скелтон — специалист по канализации и аперитивам, или упомянутый Лорой священник — мастер утешить умирающих в приходе. Надо, чтобы все здесь привыкли к моей роли услужливого знатока искусства. Я уже представляю, как через неделю-другую сообщаю Тони конфиденциальным тоном: «Мне кажется, я смогу убедить своего наркобарона дать за „Елену“ побольше. Может быть, ему стоит взглянуть заодно и на вашего „истинного голландца“»?

Однако прежде мне необходимо серьезно поработать. Сначала разберемся с pretmakers. Ну, это легко, потому что в кухне я держу словарь голландского языка вместе с остальными справочниками по Фландрии. Pretmaker, pretmakerij — весельчак, веселье. Так вот что задумали эти танцующие люди на склоне холма — хорошенько повеселиться! Мне самому хочется пуститься в пляс от этой мысли.

Но дальше будет потруднее. Мне предстоит узнать как можно больше о моих веселящихся человечках и их создателе. Мне необходимо собрать материал, который убедил бы Кейт. Из города мы привезли с собой все книги, которые могут понадобиться нам обоим, но ни она, ни я не предполагали, конечно, что мне потребуются

сведения именно об этом художнике и его периоде. Я должен добраться до библиотек и книжных магазинов, которых среди этих лесов и полей все равно не сыскать. Мне придется вернуться в город, только что покинутый нами, как предполагалось, на целых три месяца. Я внутренне готовлюсь к неприятностям. Чтобы сделать мои отношения с женой еще лучше, я вынужден их сначала ухудшить.

Со своей последней фразой я жду до того момента, пока моя рука не оказывается на выключателе.

— Подбросишь меня завтра утром до станции? — спрашиваю я. — Мне нужно кое-что проверить в городе. Вернусь вечером и еще успею приготовить ужин.

Я выжидаю, чтобы она успела разглядеть выражение предельной честности на моем лице, затем щелкаю выключателем — и спасительная темнота скрывает от меня ее недовольную гримасу. Тишина. Кейт переворачивается на другой бок, спиной ко мне. Ей уже ясно, что я опять что-то замышляю и намерен использовать свой замысел, чтобы увильнуть от работы над книгой.

Мне вдруг приходит в голову, что она могла предположить, будто мое новое увлечение —

«Елена». Я заливаюсь беззвучным смехом. Затем я начинаю думать о веселящихся крестьянах с картины и вспоминаю наше с Кертами сегодняшнее натужное веселье. Меня снова разбирает смех. Но даже необъяснимое сотрясение кровати не провоцирует Кейт на новые вопросы.

Полночи я не сплю, слушая, как ворочается в своей люльке Тильда, то почти просыпаясь, а то вновь погружаясь в сон. Я не могу заснуть, потому что меня временами охватывает туманящее разум волнение, а потом на смену ему приходят до боли четкие и взвешенные мысли, от которых становится не по себе. Когда в три часа ночи дочка просыпается, чтобы потребовать очередную порцию молока, я не уверен уже ни в чем. Неужели мои выводы были ошибкой?

Вновь и вновь у меня в голове всплывает мрачная, непонятная фраза: пролог окончен. Пролог к чему? Этого я не знаю. К моему новому проекту. К нашему супружеству. К настоящей жизни… Веселье окончено. Отныне все очень серьезно.

МОЯ КАРТИНА

Есть в истории живописи картины, которые, как люди, тянутся к свободе. Им удается вырваться за рамки того ограниченного мирка, в котором они были созданы. Они покидают родное гнездо, избавляясь от влияния традиции, в рамках которой были созданы и которая, казалось, исчерпывающе определяла их смысл и значение. Они вырастают из своего времени и места создания, обретая всемирную и вечную славу. Они становятся частью того свода имен, образов и сюжетов, которые мы без колебаний включаем в понятие «мировая культура».

Это происходит по разным причинам, а иногда вообще без всякой видимой причины. Так было всегда, даже до изобретения ротационной печатной машины и цветной фотографии. Так было с портретом одной едва заметно улыбающейся тосканской женщины, так было с одним голландцем, чем-то очень удивленным, так было с прованскими подсолнухами в вазе, а нежный поцелуй одной влюбленной парочки был на века запечатлен в мраморе. Так случилось еще в

античном мире, например со статуей Афродиты Книдской работы Праксителя. Тем более сегодня, когда можно без труда получить качественную копию любого изображения, когда массовый туризм и всеобщее среднее образование приводят к тому, что знаменитые художественные галереи мира заполнены толпами отдыхающих и школьников, когда можно купить открытку с репродукцией и, черкнув две-три строчки на ее обороте, послать картину с приветом своим близким за стоимость почтовой марки, — некоторые из этих знаменитых изображений стали просто вездесущими.

Одна из наиболее известных картин такого рода — пейзаж кисти Брейгеля, который иногда называют «Возвращение охотников», хотя более распространенный вариант его названия — «Охотники на снегу». Этих уставших людей и их отощавших собак можно увидеть на стенах приемных покоев в больницах и в студенческих общежитиях. Каждое Рождество они появляются на наших каминных полках — тяжело ступают по глубокому снегу, спускаясь вниз по склону холма, который начинается где-то за нашими спинами. Головы их понуро опущены, а добыча скудна. Три охотника и тринадцать собак, кото-

рых нужно кормить, общими усилиями добыли одну-единственную лису. Никто их возвращению особенно не радуется; женщины разводят огонь у входа на постоялый двор с криво висящей на одном крюке вывеской и даже не смотрят в их сторону. (Кстати, на другой, более ранней картине Брейгеля, которая благодаря стихам Одена стала почти такой же знаменитой, как и «Охотники», несчастный Икар, рухнувший в море с огромной высоты, удостаивается со стороны оказавшегося на берегу пахаря не большего внимания.) Что действительно притягивает взгляд, так это долина у подножия холма, на котором как. бы расположились мы, зрители: перед нами съежившаяся от холода деревушка, крохотные фигурки людей на непривычно скользком льду, свинцовая тяжесть неба, давящая на заснеженную пойму замерзшей реки, летящая сорока, чей силуэт отчетливо выделяется на фоне снега, похожая на ряд сломанных зубов цепь скалистых гор на заднем плане и, наконец, далекий город на берегу зимнего моря, у самого горизонта.

По всем приведенным здесь деталям можно представить, какое впечатление в свое время произвела на меня эта картина. Но я вовсе не так хорошо ее запомнил. Тогда в памяти отложилось

главное — ощущение зимы. А сейчас я так уверенно ее описываю только потому, что сижу в кафе при Национальной галерее и рассматриваю репродукции «Охотников на снегу» из различных иллюстрированных книг о Брейгеле, которые мне удалось купить здесь же, в галерее, а также в книжных магазинах, попавшихся мне по пути сюда с вокзала. Однако у этой картины есть одна особенность, которую репродукции передать не в силах: это поразительный эффект присутствия, который возникает, когда вы стоите перед оригиналом.

«Охотников на снегу» в подлиннике можно увидеть в венском Художественно-историческом музее, величественное здание которого было возведено в девятнадцатом веке, в годы расцвета Австро-Венгрии, для хранения имперского собрания живописи. Основная часть Картинной галереи размещена на втором, парадном этаже музея, и поэтому на свидание с шедеврами посетителям приходится подниматься по огромной лестнице, один вид которой внушает благоговение и желание опуститься на колени. Реальные размеры «Охотников на снегу» полностью соответствуют грандиозному окружению. Понятно, что даже самые лучшие репродукции из тех,

что лежат передо мной на столе, не могут быть больше альбомного листа, к тому же я взираю на них сверху вниз, так ученые рассматривают в лабораториях подопытных крыс. Между тем подлинник висит на уровне глаз и по размерам — почти четыре фута по вертикали и больше пяти футов по горизонтали — напоминает окно, из которого вам открывается реальный и живой мир. Возникает ощущение, что вас как бы поднимает в воздух и уносит из привычного, теплого и комфортабельного века в другую, гораздо менее безопасную эпоху, когда тепло домашнего очага и запасы последнего урожая ценились на вес золота. Вы попадаете в удивительно тихий зимний день. В заснеженной долине вокруг все замерло, и кажется, что через мгновение перед вами появится сама Снежная Королева.

При этом нельзя забывать об остальных картинах в этом зале. Когда семь лет назад, переживая очередное судьбоносное увлечение какой-то безумной идеей, жарким летним днем я оказался перед «Охотниками», то с удивлением осознал, что нахожусь в зале, где собрано около трети всех дошедших до нас работ Брейгеля. Каждая золоченая рама здесь — это еще одно окно в брейгелевский мир. Загляните в то, что на стене слева,

и вы увидите Вавилонскую башню, вершиной упирающуюся в небо. Ее фундамент проседает под тяжестью гигантских каменных галерей, и поэтому она напоминает Пизанскую башню. За следующим окном — весна, небо проясняется, и жители фламандского городка высыпали за крепостные стены в поисках развлечений. И не напрасно, потому что трех преступников сегодня казнят на кресте. Некоторые зеваки с радостным удивлением осознают, что главные участники представления находятся совсем рядом. Двоих разбойников с белыми от ужаса лицами везут в повозке, а Христу приходится идти пешком, спотыкаясь под тяжестью креста, что очень потешает толпу. Из окон позади и справа видны хорошо знакомые и до отвращения непривлекательные маленькие сорванцы, увлеченные своими детскими играми; хорошо знакомый срез сельского общества, собравшегося на крестьянскую свадьбу; хорошо знакомые крестьяне, которые пьют, спорят и тяжело топают ногами в крестьянском танце на свежем воздухе; хорошо знакомый отряд вооруженных всадников, наблюдающих из-за леса копий, как их соратники яростно мечутся по заснеженной фламандской деревне, выполняя безумный приказ Ирода и

уничтожая всех младенцев мужского пола.

Но вернемся к «Охотникам». По соседству, на этой же стене, размещены еще два пейзажа почти такого же размера, но несколько менее известные. Слева от «Охотников» — вновь долина реки, не та же самая, конечно, но явно расположенная в той же части света, и снова мы смотрим с высокого холма, и снова видим зубчатую горную цепь вдали, но теперь на дворе тихий осенний день, листья на деревьях пожелтели, и виноград давно созрел. На этой картине вниз по склону холма от нас удаляются не охотники, а пастухи, которые гонят отъевшихся за лето на горных пастбищах коров в долину, где им предстоит провести суровую зиму, обрисованную в «Охотниках на снегу». Слева от «Возвращения стада» — очередная речная долина в той же горной стране; и мы снова смотрим с высокой точки, и снова перед нами остроконечные вершины вдали. Здесь погода другая — ненастный день в самом начале весны: рваные темные тучи бегут по небу, обгоняя друг друга, корабли терпят бедствие в широком устье реки. Крестьяне на переднем плане подстригают деревья, пока не появилась первая листва. Холодные дожди на исходе зимы размыли склон холма и улицы раскинувшейся здесь деревушки, грязь

непролазная. Несмотря на панорамный обзор, по-моему, это малопривлекательное местечко, особенно в подобный «сумрачный день» (как сообщает нам название).

Совершенно очевидно, что три описанные картины связаны единым замыслом, а в других музеях мира хранятся еще две работы из этого цикла. Если отправиться в Национальную галерею в Прагу — или перевернуть, как в моем случае, страницу альбома брейгелевских репродукций, — то можно увидеть четвертую по счету реку и четвертую гряду крутых скал. На этот раз изображен яркий солнечный день, мы находимся довольно далеко от реки на более пологой местности и наблюдаем за сенокосом. И вновь мы видим крестьян, которые удаляются от нас в сторону деревни, нагруженные плодами середины лета — вишней и фасолью. Если же перевернуть еще одну страницу или отправиться в нью-йоркский музей Метрополитен, там нас ждет пятая подобная долина. Погода здесь еще жарче, и ландшафт почти плоский. Высоких гор нет, и мы видим лишь кусочек реки, впадающей в спокойное, кишащее судами море. Мы присутствуем на жатве в жаркий летний полдень и наблюдаем, как одни крестьяне связывают

сжатые колосья в снопы, а другие дремлют в тени дерева, пока женщины нарезают хлеб для обеда.

На четырех из пяти картин стоит подпись автора и дата. И лишь «Сенокос», который, судя по всему, был обрезай но нижней кромке на три-четыре сантиметра, составляет исключение. Все четыре работы были созданы за один год, 1565-й, и изображенные на них события также охватывают календарный год. Мы видим все четыре времени года, каждому из которых соответствуют определенные виды сезонных полевых работ и погода. «Сумрачный день» — это явно весна; «Возвращение стада» — осень; «Охотники на снегу» — зима. Но между весной и осенью мы наблюдаем некоторое нарушение равномерности цикла: на лето приходятся не одна, а две картины — «Сенокос» и «Жатва».

Четыре времени года — пять картин.

С одной стороны, ничего удивительного. Нет ничего странного в том, что самое приятное время года изображено дважды. Но даже в пределах этой асимметричной схемы картины распределены как-то непонятно. «Охотники», судя по погоде, возвращаются домой в наисуровейшую пору зимы, вероятно, в январе. «Сумрачный день» — это самое начало весны, фактически еще зима.

Возможно, показано начало марта. То есть после возвращения охотников прошло чуть больше месяца. В результате временной разрыв между «Сумрачным днем» и следующей картиной цикла составляет не менее трех месяцев, потому что сенокос никак не мог состояться раньше июня.

Все это наводит на мысль, что в серии нет «лишних» картин, а наоборот, одной картины не хватает.

И так уж получается, что вся моя дальнейшая жизнь зависит теперь от того, какой именно картины недостает.

Итак, на пяти картинах показаны четыре времени года, и хотя весь этот цикл иногда называют «Времена года», нет никаких свидетельств, что именно так он и задумывался. Единственное документированное упоминание о происхождении произведений относится к 1566 году — через год после их создания они были внесены в список картин, принадлежавших купцу из Антверпена по имени Николас Йонгелинк, причем не по отдельности, а как серия работ под общим названием «De Twelff maenden» — «Двенадцать месяцев». Если верить этому списку, а также предположить, что на каждый месяц приходилось по картине, то не хватает даже не одной, но

большего числа картин.

Сколько именно? Согласно списку Йонгелинку принадлежали шестнадцать работ Брейгеля, однако помимо цикла «Двенадцать месяцев» приведены названия только двух из них — «Вавилонская башня» и «Несение креста». Получается, что в списке остается четырнадцать неназванных картин, из которых по крайней мере пять дошедших до нас работ относятся к циклу «Двенадцать месяцев»; всего в этом цикле теоретически могло быть от пяти до четырнадцати картин. Четырнадцать композиций, представляющих двенадцать месяцев? Это еще менее вероятно, чем пять картин на четыре времени года. Все другие возможные комбинации едва ли лучше. Конечно, первым приходит на ум самое очевидное разделение списка: две отдельные картины и двенадцать произведений, соответствующих двенадцати месяцам.

В таком случае утеряны целых семь картин цикла. По меркам уайлдовской леди Брэкнелл, это было бы вопиющим проявлением беспечности. Но это вполне возможно. К концу жизни Брейгеля Нидерланды стали неспокойным местом — начиналась война против испанского господства, растянувшаяся на восемьдесят лет.

До нас дошли только сорок пять произведений Брейгеля, происхождение которых подтверждено исследованиями, хотя известно, что должны были быть и другие, потому что существуют живописные и графические копии этих несохранившихся работ, сделанные его учениками.

Но сколько картин не хватает в нашей серии: девять, шесть пять или четыре, — никто, судя по всему, точно не знает. Я сижу в читальном зале Лондонской библиотеки спиной к окну, за которым видна площадь Сент-Джеймс с первой, едва заметной листвой на деревьях. Призвав на помощь навыки скорочтения, я просматриваю семь базовых трудов о Брейгеле, после чего мне нужно бежать на Сент-Панкрас, чтобы успеть домой к ужину, который я обещал приготовить. Чем больше я читаю, тем меньше определенности и тем мучительнее становится мое положение. Мне обязательно нужно установить, каких именно картин — или картины? — не хватает. Обязательно.

Я обнаруживаю, что о Брейгеле до нас дошло очень немного достоверных сведений — только сами картины и несколько официальных дат. Известно, что в 1551 году он был принят в гильдию живописцев города Антверпена. С 1552 по 1554 год

путешествовал по Италии. В 1563 году перебрался в Брюссель и женился на дочери своего бывшего учителя. В 1569 году умер. Точное количество прожитых им лет неизвестно, потому что не установлена точная дата его рождения. Ученые, по крохам собирая доказательства, предполагают, что Брейгель родился между 1525 и 1530 годами, но не исключаются ни 1522, ни 1520.

Сохранились две гравюры с его, судя по надписям, портретом. Но нет ни его писем, ни воспоминаний близких ему людей. Практически единственный источник биографических сведений о Брейгеле — это «Книга о художниках», удивительный труд Карела ван Мандера. Автор, сам живописец, взяв за образец Плиния и Вазари, составил свод жизнеописаний европейских художников, начиная с античных времен. Наиболее интересный раздел этой книги посвящен художникам Германии и Нидерландов. Жизнеописание Брейгеля довольно короткое и включает в основном забавные эпизоды из его жизни. «Брейгель был человек спокойный и рассудительный; говорил он мало, но в обществе был очень забавен». Со своим другом, купцом Гансом Франкертом, который нередко выступал и его заказчиком, Брейгель часто ходил по деревням, когда там

проходили ярмарки и свадьбы. «Они являлись на свадьбы переодетыми крестьянами и, выдавая себя за родственников либо жениха, либо невесты, подносили, как и все другие, подарю!. Здесь Брейгелю доставляло большое удовольствие следить за безыскусственными приемами крестьян в еде, питье, танцах, прыганье, ухаживанье за женщинами…»

Что еще нам известно? Немногое. Он любил разыгрывать окружающих, пугая их «всякими приведениями и жуткими звуками». В Антверпене он жил со служанкой и бросил ее, потому что она была ужасная лгунья, а после женитьбы переехал по настоянию тещи в Брюссель, подальше от своей первой подружки. Он оставил жене одну из своих работ и приказал уничтожить все остальные.

Книга ван Мандера вышла в 1604 году, через тридцать пять лет после смерти Брейгеля. Автор книги жил с Брейгелем в разных городах, и маловероятно, что он знал художника лично. Поэтому к ван Мандеру, его описаниям и историям у нас по-прежнему много вопросов.

Даже фамилия Брейгеля является источником загадок и тайн. Ван Мандер пишет, что она происходит от названия его родной деревень-

ки, Brueghel, неподалеку от Бреды в Северном Брабанте, на территории нынешней Голландии. Однако Фридрих Гроссман, один из знатоков вопроса, чьи книги лежат передо мной на столе, указывает, что в Нидерландах есть две деревни с названием Brueghel, и обе расположены довольно далеко от Бреды. Первая — в тридцати четырех милях к востоку, вторая — в сорока четырех милях на юго-восток от города Брее, который в шестнадцатом веке назывался Бреде, Брида, или, по-латыни Бреда. Если Брейгель родился именно здесь, то, строго говоря, он по происхождению не голландец, а фламандец, и на шкале ценностей Тони Керта картины Брейгеля стоят позади бельгийского шоколада и пива.

Загадка кроется даже в написании фамилии художника. «Избиение младенцев», что напротив «Охотников на снегу» в Художественно-историческом музее, фактически не принадлежит кисти нашего Питера Брейгеля, фамилия которого пишется Bruegel; это копия, выполненная другим Питером Брейгелем, с «h» в середине фамилии — Brueghel. (Оригинал выставлен в Хэмптон-корте.) Надо сказать, что эти два Питера Брейгеля, конечно, разные художники, но в то же время их нельзя назвать просто однофамильцами. Все уже и так

достаточно запутано и становится еще запутанней, когда вы понимаете, что автор копии — это сын нашего Брейгеля, поэтому обычно его называют Питер Брейгель Младший, чтобы отличать от отца, Брейгеля Старшего. Однако существует еще один Брейгель Старший, на этот раз с «h» в середине фамилии, — это Ян Брейгель, старший сын нашего Брейгеля. Яна Брейгеля назвали Старшим, чтобы отличать его от теперь уже его сына, Яна Брейгеля Младшего, тоже с «h» в середине фамилии. Были еще Абрахам Брейгель, сын Яна Брейгеля Младшего, и Амбросиус Брейгель, другой сын Яна Брейгеля Старшего. В результате получаем пять живописцев по фамилии Брейгель с «h» в середине, пять потомков одного загадочного и плодовитого во всех смыслах мастера.

В отличие от всех его потомков, фамилия самого первого Брейгеля пишется без «h» в середине. С другой стороны, Густав Спок, один из авторитетнейших исследователей его творчества, пишет его фамилию с буквой «h», в чем я убеждаюсь, просматривая очередной из лежащих передо мной томов. Интересно, что до 1559 года сам Брейгель также почти всегда писал свою фамилию через «h». Но когда ему исполнилось двадцать девять, или тридцать, или тридцать че-

тыре, или тридцать семь, а может быть, тридцать девять (в зависимости от года рождения), когда он приобрел репутацию хорошего живописца, которого все знали как Брейгеля с «h» в фамилии, он неожиданно решил убрать эту букву из своей подписи на последующих картинах. Почему? Этого не знает никто.

Причина могла быть самой банальной. Так фамилия проще пишется, да и краски тратится на несколько мазков меньше. Однако здесь мы сталкиваемся с очередной загадкой. Если ему больше нравилось сокращенное написание своей фамилии, почему он впоследствии не передал ее своим сыновьям? Почему он обрек всех своих наследников носить «h» в середине фамилии, хотя сам от этой буквы отказался?

Никто не знает.

Почти все специалисты согласны с тем, что чего-то в этом годовом цикле не хватает.

Но чего? Ответ на вопрос зависит от того, каким периодам года соответствуют пять имеющихся у нас картин, и вот тут-то начинаются разногласия.

Всю дорогу, пока поезд вез меня обратно на север, я пытался как-то упорядочить накопленные мною познания, причем мне приходилось одно-

временно оперировать дюжиной книг, которые, за неимением стола, я был вынужден держать на коленях. Раздражение мое росло, впрочем, к нему все же примешивалось чувство радостного возбуждения, потому что я обнаружил: единственное, в чем мои авторы соглашаются, — что ответ на мучивший меня вопрос лежит в иконографии. Брейгель, говорят они, изобразил эти виды крестьянского труда, связанные с определенными месяцами года, вовсе не исходя из каких-то своих предпочтений или наблюдений за сельской жизнью. Все это сюжеты-символы, в основе которых лежат традиционные виды работ и развлечений, относящиеся к определенным периодам года согласно календарю в составе часослова. «Безмятежный, буколический, не меняющийся мир, — пишет Вик в своем исследовании об этом бестселлере средних веков, — в котором мы почти не видим тяжкого труда и ужасающей бедности, характерных для реальной жизни того времени».

Мне повезло, я могу привлечь Кейт к изучению этой проблемы. Кейт знает об иконографии часослова не меньше, чем все эти профессора, чьи книги я пытаюсь удержать на своих коленях. Часослов во всех его вариациях известен ей так

же хорошо, как мне известны труды Оккама. Я даже познакомился с ней отчасти благодаря часословам — это было в самолете по пути в Мюнхен: она собиралась заняться изучением рукописей в архивах и монастырях южной Германии, в том числе изучением знаменитого «Calendrier flamand», который хранится в Баварской государственной библиотеке. В который уже раз я пою хвалу «Люфтганзе», а также воспеваю свою поразительную прыткость и отчаянное упорство, с которыми я прикладывал влажные салфетки, бумажные полотенца и даже носовой платок к пятну на блузке Кейт, оставленному ее старомодной перьевой ручкой, что внезапно протекла; с не меньшей радостью я вспоминаю счастливое утро два месяца, одну неделю и три дня спустя, когда ей вновь пришлось воспользоваться этой ручкой, а затем одолжить ее мне, потому что я забыл свою, а было это в украшенном искусственными цветами зале камденской ратуши.

Надо постараться одним выстрелом убить двух зайцев, потому что если она станет помогать мне разбираться в иконографии часослова, мне будет проще сообщить ей мою главную новость, а это с каждой минутой представляется все более сложным делом. Я понимаю, что если выложу

это внезапно и разом, даже хорошо подготовив вступительную речь, то почти наверняка рискую нарваться на ее сопротивление. Лучше всего будет позволить ей вести меня сквозь дебри иконографии, но не давать ей знать, где в конечном счете я хочу оказаться, так, чтобы она сама постепенно, шаг за шагом сделала то открытие, о котором я пока не решаюсь ей сообщить.

Однако выбрать подходящий момент, чтобы начать разговор на эту тему, оказывается тоже нелегко. Естественно, я не могу этого сделать, когда, выйдя из поезда, вижу, как она ходит взад-вперед по платформе, пытаясь успокоить Тильду. Я не могу этого сделать и пока мы едем домой, и пока ужинаем (об ужине она, конечно, уже позаботилась, несмотря на все мои заверения), и пока она подробно описывает мне, как Тильда спала и отчего просыпалась, и сколько ела, и что сказал мистер Скелтон о нашей канализации, и пока она тщательно избегает задавать мне вопросы о том, что я делал в Лондоне и что лежит в двух пластиковых пакетах, которые невозможно оторвать от пола.

На следующее утро мы собираемся на кухне, чтобы поработать. Кейт располагается на одном конце кухонного стола, а я на другом. Открываю

портативный компьютер и стараюсь разместить свои книги так, чтобы из-за его крышки жена не могла разглядеть названия или какие-нибудь иллюстрации, выдающие их содержание. В результате работать мне лишь немногим удобнее, чем вчера в поезде, когда мне приходилось держать книги на коленях. Впрочем, Кейт сама старается не смотреть в мою сторону, потому что она давно уже догадывается: над чем бы я ни работал, это точно не номинализм и не его воздействие на искусство Нидерландов. Она не хочет знать никаких подробностей, чтобы ее недовольство мною не укрепилось еще больше.

Боюсь ли я, что Кейт не согласится с моим мнением? Ограхом я бы свои ощущения не назвал — мне просто хочется избежать ответного недовольства, которое у меня неизбежно возникнет, если так все и будет. Я также не желаю терять радостного воспоминания о ярком голубом небе в иллюминаторе рядом с ее креслом 25A на самолете рейса LH4565, ведь и она распрощается с воспоминанием о моей мужественной улыбке, когда я героически предлагал ей все имевшиеся у меня на тот момент запасы салфеток и платков.

Хотя нет, я, конечно, напуган. В течение следующих нескольких недель мне понадобится ее

моральная поддержка. И ее согласие на то, чтобы взять в банке приличную сумму, которая мне может потребоваться для проверки моих догадок, а если она не согласится с моими выводами, то в самый решающий момент я рискую не справиться с задачей в одиночку.

Разумеется, я не отказался бы от ее помощи прямо сейчас. Потому что в случае с «Временами года» меня интересуют не тонкости иконологии, а простые, незамысловатые законы иконографии. В данный момент меня смущает диапазон возможных толкований и их вариаций. На столе передо мной работы Фридлендера (без него никуда), Глюка, Гроссмана, Толнея, Стехова, Женая и Бьянкони. Они много цитируют друг друга, а также целый ряд других авторов, которых нет в Лондонской библиотеке — Юлена де Лоо, Мишеля, Ромдаля, Стридбека и Дворжака. Кроме того, они ссылаются на часто взаимоисключающую иконографию, использованную в целом ряде средневековых книг: в двух бревиариях второго и третьего десятилетий шестнадцатого века с рисунками Симона Бенинга из Брюгге; в часослове Хеннесси и часослове да Косты; в бревиарии Гримани, который немногим ранее также иллюстрировали Симон Бенинг и его отец

Александр Бенинг, хотя сам календарь приписывается Герарду Хоренбауту; и в столь дорогом нашему сердцу Calendrier flamand, что хранится в Баварской государственной библиотеке.

Для начала попробуем ответить на вопрос: какому месяцу соответствуют «Охотники на снегу»? По версии Юлена де Лоо, заснеженный пейзаж характерен прежде всего для февраля. Толней с этим не соглашается; в часослове да Косты снежный пейзаж иллюстрирует декабрь, а у Хеннесси он соответствует январю, к тому же у Хеннесси охотники появляются именно в январе, правда, возвращаются они с охоты на зайцев, а не на лис, как у Брейгеля, что можно объяснить фантазией художника. Глюк склоняется к январю. Но что поджаривают женщины на костре, который они развели перед деревенской гостиницей? Глюк думает, что они готовят пшеничные лепешки, и это служит для него указанием на январь. Толней утверждает, что это не лепешки, а свинина, которая в часословах Хеннесси и да Косты соответствует декабрю.

Таким образом, получается, что «Охотники» могут олицетворять любой из трех зимних месяцев. «Сумрачный день» оставляет нам не меньше загадок. Среди подстригающих деревья крестьян на

переднем плане трое вообще не работают. Один из них поедает что-то плоское и прямоугольное, по форме похожее на мацу или кусок пиццы, и держит еще один кусок своего обеда в поднятой руке, скорее всего чтобы до него не смог дотянуться ребенок с бумажной короной на голове, который держит в руке большой светильник. Толней полагает, что крестьянин этот ест вафли, которые, вместе со светильником, указывают на февральскую масленицу, и Ромдаль с этим мнением соглашается. Все это, конечно, не совсем сходится с мнением Юлена де Лоо, соотносящего «Охотников» с февралем, но считающего, что бумажная корона на голове ребенка является символом «бобового короля», праздник которого отмечают в начале января, то есть еще до возвращения охотников, и Мишель его поддерживает. Однако Глюк соотносит эту сцену с мартом, а Стехов подтверждает, что у Хеннесси (в отличие от других календарей) традиционное занятие марта — именно подрезание деревьев.

Таким образом, «Сумрачный день» теоретически может изображать один из трех месяцев, причем в годовом цикле он даже может стоять раньше «Охотников». Варианты толкования «Сенокоса» ограничиваются двумя месяцами. Для

Юлена де Лоо, Мишеля и Клока это июнь, потому что корзины крестьянок на переднем плане полны ягод и фасоли. Но в календарях Хеннесси и Гримани сам сенокос, занятие, которым поглощены крестьяне в центре композиции, — это главная тема июля; как указывает Стехов, в нидерландском языке слово, означающее «июль», Hooimaand, буквально переводится как «месяц сена». Однако Мишель и Глюк соотносят июль с «Жатвой». Стехов же напоминает, что Oegtmaand, «месяц урожая», — это август, а Толней подчеркивает, что на август месяц в календаре как раз приходятся жатва, трапеза и полуденный отдых. Вместе с тем своими рассуждениями он наводит на мысль, что возможен и третий вариант, потому что вдали видны фигурки людей, играющих в шары, что может указывать на сентябрь.

У нас остается еще «Возвращение стада». В календарях такой темы нет, но Толней полагает, что так Брейгель адаптирует тему возвращения с охоты, которую Calendrier flamand предлагает для ноября. Мишель и Глюк не возражают, а Юлен де Лоо напоминает, что листья уже опали, и ветер кажется ему таким пронизывающим, что от картины как будто веет холодом: оба эти фактора также свидетельствуют в пользу ноября. Но тут

Толней замечает виноградники со зрелыми гроздьями и сети для ловли птиц в долине, то есть характерные особенности октября. Стехов тоже не может окончательно принять одну из двух точек зрения по этому вопросу, но по крайней мере не предлагает третью.

Итак, каким месяцам соответствуют пять дошедших до нас картин? Насколько я понимаю в иконографии, они иллюстрируют весь календарь, охватывают все месяцы года.

Кроме двух. Ни одна из упомянутых схем, причем независимо от того, сколько картин не хватает в серии, не подразумевает два, и только два месяца: апрель и май.

Итак, в первый раз после того, как я увидел свою картину, я позволяю себе вспомнить о ней как о неопознанном предмете, подлежащем идентификации. «Веселящиеся крестьяне» — так гласит этикетка на оборотной стороне. Я вспоминаю о картине, которая будет моей. Вспоминаю грязь под ногами, легкие кружева первой весенней листвы, в которую начинают одеваться голые коричневые стволы деревьев, и городок вдали, жители которого, наверное, уже высыпали на улицы, чтобы погреться на солнце.

Слишком поздно для марта, слишком рано для

июня. Да, это должен быть апрель или май. И снова меня захлестывает неудержимая волна эмоций, вызванных мучительной неопределенностью.

У меня апрель или май; все сходится. Осталось только выбрать один из двух месяцев.

Но какое это имеет значение? В любом случае такая находка — настоящее чудо.

Однако у меня есть еще одна гипотеза, подтверждение которой было бы даже большим чудом, таким чудом, что на какое-то мгновение я не решаюсь о нем подумать. Сначала я должен ответить на простой вопрос: апрель или май?

Я вновь вспоминаю, какую погоду увидел на картине. Однозначно и не скажешь. На первом плане, пожалуй, апрель; однако внизу, в долине, все очень напоминает май.

Чем нам может помочь иконография?

— Надо посмотреть в календаре. — Я вдруг понимаю, что произнес эти слова вслух. Кейт поднимает голову и смотрит на меня. — Я говорю о календаре из стандартного часослова. Какие символы в нем соответствуют апрелю и маю?

Кейт хмурит брови. Интересно, сейчас спросит она, зачем это тебе? Если спросит, то я скажу все как есть. Но через секунду я принимаю решение,

что в случае с Кейт подойдет тот же принцип, что и с Тони Кергом: не лгать, но и избегать ненужной правды. Однако она придерживается своей тактики — не задавать вопросов.

Ну почему мы вечно попадаем в глупые ситуации с людьми, которых любим?

— О календарях я почти ничего не знаю, — отвечает она осторожно. — Я изучала только разделы, посвященные молитвам и службам.

Я жду, пока рассеется традиционная для академических кругов дымовая завеса из оговорок на случай ошибки.

— Символы апреля и мая? — наконец повторяет она. — Ты имеешь в виду Тельца, Близнецов?

— Нет, я не о знаках зодиака… А что — там были и они?

— В некоторых календарях были.

Я пытаюсь вспомнить, раз уж она упомянула, изображены ли рядом с моими веселящимися крестьянами на фоне горного пейзажа тельцы или близнецы.

— Я имел в виду, какие традиционные виды работ выпадают на эти месяцы?

И снова она хмурится. Так сдвигать брови, чтобы вспомнить азы, которые ей известны не хуже алфавита? Похоже, она пробует определить, не

задавая мне никаких вопросов, что я задумал. Она, наверное, уже поняла, что здесь не обошлось без той последней картины у Кертов, которую она так и не увидела. Как и я, она пытается ее идентифицировать, но у нее еще меньше фактов, чем у меня, ведь ей приходится опираться только на мои скупые намеки. Но она вполне может догадаться — если уже не догадалась. На мгновение меня охватывает смешанное чувство паники и облегчения.

— В апреле, — говорит она, — обычно занимаются посадкой деревьев и севом.

Ничего похожего я не припоминаю.

— А в мае?

— В мае овец выгоняют на пастбище. Доят коров.

— А коров могут в это время гнать на пастбище? — Я вспоминаю о том крохотном стаде на заднем плане, которое вновь пройдет мимо нас, но уже на переднем плане, в октябре или ноябре.

— Возможно. Правда, с ходу пример не назову.

Она все больше увлекается моими загадками. Я узнаю эту ее неловкую, застенчивую манеру как-то по-особому покачивать головой во время разговора, которым она по-настоящему увлечена.

— Вообще-то апрель и май — особый случай, потому что этим месяцам часто соответствуют не полевые работы, а развлечения. Поразительно. Круглый год мы видим изображения трудящихся крестьян, но вот наступает весна, и неожиданно в наших календарях появляются дворяне. Им, конечно, принадлежит все в деревне, и когда погода становится благоприятной, они отправляются развлекаться на природу.

— Как мы, — говорю я, заражаясь ее оживлением.

— Да, только что-то я не припомню календаря, в который включена починка канализационного отстойника.

— Не везло им. Чем еще они могут заняться?

— В апреле они отправляются на соколиную охоту.

— Это на нас не похоже.

— Нет, но затем они идут собирать цветы.

— Мы в свое время потянулись за одним и тем же цветком.

Она смотрит в сторону.

— Они также частенько флиртуют друг с другом.

— Что-то в этом роде из нашей жизни я тоже, кажется, припоминаю, — тихонько говорю я,

а сам думаю о той потешной парочке на моей картине: галантные нарциссы и выпяченные в ожидании поцелуя губы. — И все это в апреле? Страшно подумать, до чего они дойдут в мае.

— Прогулки верхом. Праздник весны. Иногда снова соколиная охота. Ухаживание за дамами. Сочинение музыки.

— Кстати, о музыке: мыши все-таки добрались до проводов колонки, — говорю я, но в ушах у меня раздаются монотонные звуки волынки и топот танцующих ног, а в ноздри проникает пряный запах весенних цветов, которые рвут с деревьев люди позади танцующей компании.

— В часослове да Косты есть прекрасная иллюстрация работы Симона Бенинга, символизирующая май, — продолжает Кейт. — Две парочки катаются на лодке по каналам Брюгге. Один мужчина сидит на веслах, другой играет на волынке, а одна из женщин аккомпанирует ему на лютне. С собой они везут весенние веточки, которые нарвали в лесу, а за бортом лодки охлаждается в воде бутыль вина.

Да-да, теперь мне вспоминается, что где-то в центре картины был какой-то водоем. Запруда у мельницы, рядом с которой мои весельчаки увлеченно играли в какую-то деревенскую игру.

Однако я еще не решил, о каком месяце нам говорит иконография — об апреле или мае. Здесь все так же двусмысленно, как и на других картинах. К тому же мой веселящийся народец никак не отнести к дворянам.

— А как насчет крестьян? — спрашиваю я. — Это они, что ли, играют на лютнях и катаются на лодках? Или они ухаживают за женщинами на свой, сельский манер?

— Крестьяне? — Она снова хмурится. — Едва ли найдется календарь, который изображал бы крестьян, ухаживающих за женщинами. Это было бы нарушением всей социальной этики. Крестьянам развлекаться некогда. Развлечения — удел дворянства. Крестьяне работают.

Мы вновь возвращаемся к нашим стопкам литературы. Последний комментарий Кейт поначалу не кажется мне важным, но постепенно я начинаю все явственней ощущать произошедшую во мне перемену. У меня больше нет желания лихорадочно листать страницы лежащих передо мной книг. Яркий свет убежденности в моей голове несколько потускнел. Мне приходится дважды перечитывать каждый абзац, потому что мой ум постоянно возвращается к этим двум несогласующимся обстоятельствам:

все картины серии, по единодушному мнению самых авторитетных исследователей, основаны на иконографии часослова, а персонажи моей картины занимаются тем, чему в иконографии места не нашлось.

Ерунда, этому можно найти десятки объяснений. Я выбрасываю сомнения из головы.

Но они возвращаются. Я начинаю отмечать в себе старое и очень знакомое чувство, как будто в груди у меня вдруг появился тяжелый камень. А что, если я вновь увлекся чем-то несущественным? Мне приходит в голову, что одним из возможных объяснений несоответствия может быть такое (до боли простое): моя картина не имеет никакого отношения к циклу Брейгеля, основанному на часослове. Это действительно «Веселящиеся крестьяне в горах», в полном соответствии с этикеткой, и создал их некий ученик Себастиана Вранкса.

Простота этого объяснения необязательно свидетельствует о его истинности. Но соотношение возможных вариантов изменилось. Теперь я сам уже не понимаю, с чего я взял, что это именно Брейгель. В голову не приходит ни одной объективной причины. Очередное помутнение рассудка, и все.

И потом, я постоянно повторяю «моя картина», хотя эта картина принадлежит Тони Керту.

Слава Богу, отрезвление пришло прежде, чем я успел что-либо предпринять. Кейт дает мне прекрасный шанс немного подумать, пока еще есть время. Она предлагает мне выход из головокружительной ситуации, в которую я впутался; может быть, все это время я бессознательно искал его. И снова я пою хвалу «Люфтганзе». По крайней мере должен бы… Однако, совершенно безосновательно, я чувствую, что к «Люфтганзе» у меня есть претензии. В следующий раз, когда придется лететь в Мюнхен, я закажу билет в другой компании.

Тут я понимаю, что жена смотрит на меня, и на лице у нее знакомое немного недовольное выражение.

— Что случилось? — спрашивает она.

— Ты о чем? — отвечаю я вопросом на вопрос. — Ничего не случилось. С чего ты взяла?

Но по тому, как она на меня смотрит, я понимаю, что она по-прежнему пытается подвергнуть анализу внезапную смену моего поведения и догадаться, что именно могло быть изображено на той картине. Теперь, пожалуй, я могу ей спокойно все рассказать.

Но я опять ничего не говорю. Мне трудно заставить себя признаться ей в том, каким я был идиотом.

Я решительно отодвигаю Гроссмана, Спока и всю компанию в сторону, нажимаю на клавишу «open file» и печатаю: «C:/номинализм».

Мое возвращение к прежней жизни продлилось недолго. Осознание очевидной истины пришло ко мне в те глухие ночные часы перед шестичасовым кормлением, когда человек иногда просыпается и обнаруживает, что все его прежние убеждения и радости уступили место сомнениям и тревогам. Отсюда, как выясняется, можно сделать вывод, что если улечься спать в сомнениях и тревоге, всегда есть шанс, что к утру они превратятся в убеждения и радость.

Одна простая мысль начисто прогоняет сон: кто бы ни был автором картины, это не неизвестный ученик неизвестного художника!

Картина не имеет никакого отношения к школе Вранкса, или ближнему кругу Вранкса, или к подражателю Вранкса. Она не могла быть написана и самим Вранксом. Я знаю это абсолютно точно, хотя ни разу не слышал о Вранксе или его школе, учениках и подражателях. Вот до чего додумался мой мозг, пока я спал: если бы эта потрясающая

картина принадлежала кисти Вранкса или его ученика, то я бы знал этого художника, как любой человек, мало-мальски знакомый с европейской живописью, включая выбравшихся на экскурсию школьников и американских туристов, путешествующих по программе «Семь культурных столиц мира за семь дней».

Вспомните Фридлендера и его мудрые слова о том, как уверенно, без тени сомнений мы узнаем старого друга. Интуитивное озарение — вот основа нашего восприятия. И нам не мешают самые невероятные несовпадения — например, если друг неожиданно появится в накладной бороде, скроет глаза за темными очками и станет говорить с иностранным акцентом. Со всеми этими странностями мы еще успеем разобраться, а пока спешим заключить друг друга в объятия, залившись слезами радости.

За несколько часов сна в моем восприятии картины все перевернулось: то, что раньше вызывало у меня сомнения в верности моих выводов, сейчас выглядит главным аргументом в пользу их обоснованности. Вопрос не в том, мог ли мой друг нацепить рыжий парик, размахивать руками и говорить, коверкая слова. Вопрос в том, кто еще, кроме моего эксцентричного друга, мог на

такое решиться. Кому еще пришло бы в голову так себя вести?

Вот, смотрите. Предположим, Себастиан Вранкс, или я, или любой другой человек захотел запечатлеть изменения годового цикла в серии картин, основанных на иконографии часослова. Добравшись до апреля и мая, мы бы, конечно, изобразили крестьян, занятых пахотой и дойкой коров, или же галантно флиртующих леди и джентльменов. Но именно поэтому в Художественно-историческом музее нет залов, а в Лондонской библиотеке — стеллажей, посвященных Себастиану Вранксу или мне, а Питер Брейгель свой зал и свой стеллаж заслужил, причем в силу того, что у него хватило оригинальности и смелости отклониться от стандартов, если это его больше устраивало, и приспособить эти стандарты к своим собственным идеям. Подобная трансформация характерна для его творчества: вспомним превращение традиционных для зимы охотников на зайцев — в охотников на лис, причем довольно неудачливых охотников, и традиционного осеннего возвращения охотников — в возвращение стада.

Теперь мне приходит на память, что он дерзнул изображать развлекающихся крестьян и на

двух других картинах цикла! В той заснеженной деревне, куда возвращаются охотники на лис, местные жители катаются на коньках и санках. Летом жители деревни за пшеничным полем купаются в речке и играют в шары или в более жестокую игру, которая называется «петушки», — это когда люди бросают палки в петуха или гуся, и если им удается его схватить до того, как он снова вскочит на ноги, он достается им в качестве приза. Поэтому-то в моей картине мастер рисует простолюдинов целующимися и танцующими — все легко объясняется его склонностью к расширению круга традиционных сюжетов.

В известном смысле Кейт и я работаем вместе, потому что она невольно подтвердила мою интуитивную догадку. Это точно Брейгель, у меня не осталось даже тени сомнения.

Что возвращает меня к прежней проблеме. Апрель или май?

Я поворачиваюсь на левый бок — апрель. Поворачиваюсь на правый — май.

— Я не смогу помочь тебе, — слышу я в темноте спокойный голос Кейт, — если ты не расскажешь, в чем дело.

— Ни в чем, — шепчу я в ответ. — Просто работа. Размышляю кое о чем. Да ты и так мне помогла.

Еще один намек для нее, раз уж она все равно не спит. Я заставляю себя не ворочаться. Если я буду шуметь, проснется Тильда, и ей-то я точно ничего не смогу объяснить. Апрель… май… Я чувствую, что сойду с ума, если сию секунду не перевернусь на левый бок., а теперь на правый… Если бы я только мог лежать на левом и правом боку одновременно, тогда, может, сон бы наконец пришел!

Я осторожно выбираюсь из кровати и нащупываю в темноте свитер, который хочу надеть поверх пижамы. Я слышу, как Кейт поворачивает голову в мою сторону, пытаясь понять, что я задумал.

— Я должен кое-что проверить, — шепчу я.

В холодной кухне я включаю обогреватель и пододвигаю поближе свою стопку книг.

Так, на чем я остановился? Да, «De Twelff maenden» в списке шестнадцати картин Брейгеля, принадлежавших Йонгелинку. Список понадобился потому, что в 1566 году Йонгелинк предложил свои картины в качестве залога для обеспечения долга. Деньги задолжал не сам Йонгелинк, а его друг Даниел де Брёйне — 16000 гульденов городу Антверпен за невыплаченный налог на вино. Расплатился ли де Брёйне

с городом? Был ли возвращен залог? Никаких документальных свидетельств на этот счет нет. Но я начинаю продвигаться дальше по временной шкале. В 1594 году, через двадцать пять лет после смерти Брейгеля, власти Антверпена почтительно преподнесли правителю Нидерландов эрцгерцогу Эрнсту фон Габсбургу дары, которые включали в себя «6 Taffeln von den 12 monats Zeiten». Могли эти шесть картин из серии «Двенадцать месяцев» быть частью залога, внесенного Йонгелинком? Похоже, что да, потому что опись имущества эрцгерцога, сделанная после его смерти в следующем году, включает те же шесть картин, только теперь они обозначены как «Sechs Taffell, von 12 Monathenn des Jars von Bruegel».

Итак, через четверть века после смерти Брейгеля существовало шесть картин из серии «Двенадцать месяцев». Получается, что другие шесть работ утрачены? Или речь идет о шести картинах из шести, потому что их с самого начала было только шесть?

Не мне первому приходит в голову эта идея. Толней высказал ее еще в 1935 году. «Все становится на свои места, — пишет он, — если сравнить эти картины с миниатюрами, которые легли в их основу, и убедиться, что Брейгель в каждую

картину включил сцены, символизирующие два соседних месяца».

Шесть картин, причем каждая соответствует не одному месяцу, а двум, — вот чем, по мнению Толнея, объясняется кажущаяся двусмысленность их иконографии. Я стараюсь развить эту идею. Шесть картин: три в Вене, одна в Праге, одна в Нью-Йорке и еще одна вскоре на несколько драгоценных дней украсит комнату нашего коттеджа, чтобы потом занять по праву принадлежащее ей место в Лондоне, в Национальной галерее. Если бы я обнаружил одну из семи недостающих картин брейгелевского цикла, это было бы выдающееся открытие, воспоминание о котором согревало бы меня до конца моих дней. Но найти единственную недостающую картину…

Мысль эта все время была у меня в подсознании, пока я старался разобраться в иконографии. Именно к этому выводу я, благодаря собственной наивности, пришел, когда впервые увидел картину у Кертов, в столовой для завтраков. Мне казалось, что я помнил еще с Вены: не хватает единственной картины. Проблема лишь в том, что ни один из других специалистов, кроме Бьянкони, не соглашается с Толнеем. Я лихорадочно листаю оставшиеся книги, сминая страницы.

Глюк через два года после Толнея со всем величием, заключенным в монаршем местоимении «мы», пишет: «Мы придерживаемся мнения большинства ученых», то есть утверждает, что картин было двенадцать. В 1970 году Стехов говорит: «Вероятность того, что картин все же было двенадцать, постоянно увеличивается». Гроссман, на работы которого Стехов ссылался и раньше, соглашается с Глюком, и в 1973 году Фридлендер, мой любимый Макс, в издании 1976 года «Ранняя нидерландская живопись и ее истоки» по-прежнему безоговорочно принимает гипотезу о двенадцати картинах. А поскольку Брейгель жил в самом конце этого периода, вернее уже за пределами периода, обозначенного в заглавии книги, раздел о нем был добавлен в последний, четырнадцатый том.

Женай предпочитает двигаться в противоположном направлении. Его беспокоит то обстоятельство, что в венской описи 1653 года значатся только пять картин, что само по себе, с его точки зрения, служит основанием для предположения, что изначально их было только пять. Глюк, нарушая шаткое равновесие, вдруг соглашается, что серия из двенадцати картин «по-видимому, не была закончена», хотя сколько работ Брейгель все

же написал, предположить не берется. Гроссман, что доставляет мне еще меньшее удовольствие, сообщает об обнаружении более позднего списка картин в Брюсселе, и по свидетельству документов получается, что век спустя после упомянутой венской описи, когда пять или шесть картин уже были в Вене, еще шесть картин находились в Брюсселе.

Двенадцать или шесть? Сколько не хватает: семи или одной? Какую часть от недостающих картин я обнаружил: одну седьмую? Или же теперь имеются все? Я сижу за кухонным столом, охваченный этой новой мучительной неопределенностью, отравляющей мою жизнь.

Когда я впервые увидел картину у Кертов, все, казалось, было очень просто, потому что я знал, сколько работ в серии не хватает. Все было просто и ясно, потому что я не думал о семи, девяти, шести, пяти или четырех картинах. Я был уверен, что недостает только одной.

Почему я был так уверен? Что я такого увидел в тот солнечный летний день в Вене семь лет назад, что так прочно укоренило это представление в моем сознании? Скорее всего, дело в музейном каталоге. Или в одной из табличек на стене галереи с краткой историей брейгелевской

коллекции. Это было, когда я еще не начал серьезно интересоваться искусством. Теперь мне кажется, что час, проведенный тогда в зале Брейгеля, знаменовал самое начало этого интереса, и мое будущее отныне зависит от того, насколько точно я смогу восстановить в памяти все детали. Однако как часто воспоминания, хранящиеся где-то глубоко в нашем сознании и кажущиеся свежими и незамутненными, оказываются ни на что не годными, если попытаться выудить их на поверхность! Сейчас как раз такой случай, и чем больше я думаю, тем менее я в этих воспоминаниях уверен.

Мне необходимо съездить в Вену и еще раз заглянуть в брейгелевский зал. Или найти каталог этого музея. Где я могу его найти здесь, в деревне? В магазине «экологически чистых» продуктов в Касл-Квендоне его точно не будет. Не будет его и на заправке в Коулд-Кинвере.

Открывается дверь. Кейт стоит в проеме, щурясь от света на кухне, и напряженно ожидает моих объяснений.

Но вместо объяснений я сам задаю ей вопрос:

— Отвезешь меня опять завтра с утра на станцию?

В четверть двенадцатого искомый каталог

лежит передо мной. Я сижу в Национальной библиотеке по искусству при Музее Виктории и Альберта за солидным, академического вида столом с обтянутой кожей столешницей, и вокруг меня будущие доктора наук, готовящие диссертации об Эшере, Чимабуэ и рекламных плакатах железнодорожных компаний, а также дилеры, торгующие произведениями искусства и потому изучающие их происхождение и атрибуцию.

Большая часть дня у меня уходит на то, чтобы разобраться в этом каталоге, потому что мой скромный немецкий — невелика подмога, когда надо извлечь смысл из текста, написанного удивительно витиеватым австрийским научным слогом. Демус, Клаунер и Шютц, составители каталога венского Художественно-исторического музея, выстраивают сложную логическую цепочку, опираясь при этом на подробный лингвистический анализ документов, написанных на старонемецком, который мне тем более недоступен. Они опровергают один из аргументов Гроссмана, добавляя в текст недостающий союз «и»; с аргументом Глюка они расправляются, ставя один из предлогов в другое, правильное, с их точки зрения, место. Они доказывают, что французская версия письма, отправленного в

1660 году из Вены, почти через сто лет после того, как были созданы картины, письма, в котором упоминаются six pieces de I'ancien Bruegel, qui represented la diversite des douze Mois de Аппёе, и его испанская версия, в которой также говорится о двенадцати месяцах, были написаны раньше и, следовательно, более надежны, чем латинский и фламандский тексты, которые упоминают шесть картин, соответствующих только шести месяцам, подразумевая, что шести картин, посвященных другим шести месяцам, не хватает. Опись, которую приводит Гроссман и в которой называются шесть работ, находившихся в то же самое время в Брюсселе, они считают ошибочной. После этого, по их мнению, «окончательного устранения слабых мест в письменных свидетельствах» они утверждают, что с уверенностью можно говорить об идентичности twelff maenden Йонгелинка шести картинам из венского музея, соответствующим двенадцати месяцам года.

К вечеру я обнаруживаю в «Берлингтон мэгэзин» не менее авторитетную статью Бьюканана по этой проблеме, где Бьюканан соглашается со своими венскими коллегами. Гроссман и Стехов твердо стоят на выдвинутой ими гипотезе о двенадцати картинах, но к 1953 году, как мне

удается выяснить, даже Глюк в своей более поздней книге о Брейгеле говорит только о шести картинах, потому что ему кажется невероятным, чтобы город Антверпен преподнес эрцгерцогу неполную серию.

Получается, что в пользу моего предположения говорит все, кроме иконографии. Толней, рассуждая о шести парах месяцев, начинает год с пары декабрь-январь. Однако Демус, Клаунер и Шютц в своем каталоге указывают, что традиционно началом года в то время считался март. Глюк тоже упоминает, что год в Нидерландах начинался с Пасхи, и это заставляет его отнести «Сумрачный день» к марту-апрелю, а «Сенокос» — к маю-июню; иными словами, по его мнению, разрыва между мартом и июнем не существует, и он полагает, что недостающая картина соответствует ноябрю-декабрю. Бьюканан, однако, приводит в качестве контраргумента рисунок Питера Стевенса по мотивам «Сумрачного дня», на котором стоит надпись, сделанная рукой художника: «Februarius и Mert» — февраль и март. Демус, Клаунер и Шютц считают, что все проблемы можно решить, если признать, что год в этом цикле картин разбит не строго на месяцы или пары месяцев, а более свободно. Они также

ссылаются на старинную традицию делить год на шесть частей и добавляют: Женай был прав, говоря, что каждая из картин отражает наиболее характерные признаки тех частей года, которые, по классификации Новотны, называются «ранней весной», «началом лета», «серединой лета», «осенью» и «серединой зимы».

Даже в этом последнем списке «середина весны» не упоминается. Именно середина весны изображена на моей картине, и именно моя картина есть то самое недостающее звено — сомнений у меня не осталось, даже если они и были. Не забудем и еще одно важное обстоятельство. Григорианский календарь был введен только в 1582 году, через семнадцать лет после создания цикла, а по старому юлианскому календарю год начинался сразу после весеннего равноденствия, 25 марта. Поэтому, если быть точным, мои два месяца приходятся на период с 25 марта по 25 мая. Иными словами, пропавшая картина, которую я нашел, не просто одна из работ серии. Это самая первая картина, отправная точка.

Прежде чем покинуть библиотеку, я задерживаюсь у полок с аукционной статистикой. Не то чтобы меня так сильно интересовали деньги, но не полюбопытствовать невозможно. Конечно,

что и с чем сравнивать, определить очень трудно. С 1919 года, когда музей Метрополитен купил в Париже «Жатву», ни одной крупной работы Брейгеля на рынке не появлялось. В 1955 году небольшая по формату ранняя работа художника «Явление Христа апостолам у Галилейского моря» обнаружилась в замке одного неназванного рода, который владел ею на протяжении последних полутора веков. Подлинность этого произведения была подтверждена Толнеем, и в 1989 году оно ушло с молотка на аукционе «Сотби» за семьсот восемьдесят тысяч фунтов. В 1990 году на аукционе в Нью-Йорке копия «Переписи в Вифлееме» кисти Питера Брейгеля Младшего была продана за один миллион двести тысяч.

Больше миллиона фунтов за копию! А за оригинал?..

Оригинал, которого не хватало в знаменитой серии и которым эта серия открывается?..

Но я вовсе не думаю о деньгах. Честное слово.

ПЛАН ДЕЙСТВИЙ

— Сегодня тоже отвезти тебя на станцию? — не глядя на меня, как бы между прочим спрашивает Кейт за завтраком.

— Нет, не волнуйся, — стараюсь я ее успокоить. Но никаких признаков успокоения на ее лице не появляется. Ну и ладно, ведь в мои планы на сегодня работа над книгой, за которую она хочет меня усадить, все равно не входит. — Я собирался пройтись. Ты не возражаешь?

Она оставляет это без комментариев. Не спрашивает, куда я направляюсь, и не предлагает пойти вместе. Ничего страшного — вскоре все прояснится и станет на свои места. Может быть, когда я вернусь с прогулки, если все пройдет нормально.

В любом случае она, наверное, догадывается, куда я иду. Я хотел отправиться в Апвуд пешком, а не на машине, чтобы было похоже, что я действительно зашел, гуляя. Точно так же мы изобретаем различные предлоги, чтобы «случайно» встретиться с женщиной, которая нам нравится, — насколько я, конечно, помню этот

этап своей жизни. Если я на полной скорости подкачу к дому Кертов и объявлю, что нашел покупателя, заинтересовавшегося «Еленой», они могут заподозрить, что мною движет какая-то корысть. По моим представлениям, все в этом деле держится на тончайших нюансах поведения и разговора, которые не подразумевают ничего, кроме самой обычной заурядности. В каком деле? В мошенничестве, если уж называть вещи своими именами. Да нет, это смешно. Я делаю то же самое, что и художник, когда он работает над картиной, — я сочиняю правдоподобный сюжет. Все будет выглядеть гораздо проще и естественней, если я зайду к ним, как бы прогуливаясь по нашей долине. Выйду из леса за их домом. На сапогах у меня будет грязь — Тони это должно понравиться. И это означает, что придется сапоги снять у двери и разговаривать с ним в носках. Получится премилая жанровая сценка. Я мог бы даже натолкнуться на него где-нибудь на природе, и вышла бы хрестоматийная встреча двух сельских жителей. Я вроде рассеянно брожу по округе, размышляя о номинализме, а он в это время патрулирует свои владения с ружьем в руке, выявляя среднюю продолжительность жизни своих фазанов с твердым намерением ее

снизить.

Я медленно поднимаюсь вверх к краю долины по большому полю, на котором Лора хотела устроить свой фестиваль в духе «Нью эйдж». Как там обстоят дела с годовым циклом погоды в нашей округе? Ранняя весна уже проявила себя впечатляющей серией ливней, похолоданий, гроз и неожиданных снегопадов, и ее запас сюрпризов, похоже, иссяк. Но этап великого пробуждения природы, который положено изображать на следующей картине цикла, еще не наступил. В данный момент мы находимся в состоянии «между двух картин», на ничейной территории, не предназначенной для живописи. Изношенная, как старый плащ, доживающая свой век погодка, которая пачкает холст пятнами голубого и белого вперемешку с зелено-коричневыми мазками. Законы иконографии нам здесь не помогут, потому что иконография здешней местности еще сложнее, чем у Брейгеля. Если здесь вообще можно говорить о какой-либо иконографии. Вокруг нет ни занятых тяжким трудом крестьян, ни развлекающегося дворянства. Единственные живые существа здесь — это коровы, которые вяло поднимают головы, приветствуя мое появление, и пережевывают свой бесконечный и беззвучный

монолог об отупляющей коровьей действительности, а затем возвращаются к своему главному занятию, которому они предаются круглый год, независимо от месяца, — к изготовлению коровьих лепешек.

Наша долина — настоящая сельская местность, и за те два года, что мы сюда приезжаем, я успел по-настоящему ее полюбить. Но по сравнению с нидерландскими долинами наша представляет собой довольно скучное зрелище. А вот в Нидерландах, если верить Брейгелю, почти каждая долина окружена горными вершинами, и через нее протекает река, обязательно с деревушкой на берегу, с замком над обрывом, а вдали видно море. Их весна больше похожа на весну, чем наша. Конечно, Брейгеля не стоит понимать буквально. Он делает то же самое, чем занимаюсь я в отношении Тони Керта, — сочиняет. Гроссман, соглашаясь с Новотны, пишет, что картины брейгелевского цикла — это так называемые Mischlandschaften, сложные пейзажи, составленные из элементов либо вымышленных, либо увиденных прежде в разных местах. Так, горные вершины в пейзажах Брейгеля — это сувениры, привезенные им из Италии, «…он, находясь в Альпах, — пишет ван Мандер, — глотал все горы

и скалы, а потом, вернувшись домой, стал извергать их из себя на полотно и доски…»

Добравшись до кромки леса, я оборачиваюсь и смотрю сверху на незамысловатый пейзаж, в котором проходит моя жизнь. Ни замков, ни горных вершин. Только леса и поля, да чуть заметные холмы. Неважно, потому что пейзаж в художественном смысле все равно есть порождение моего ума. Форму и содержание ему придают все прочие пейзажи, которые я когда-либо видел. Кто из художников первым усмотрел в пейзаже предмет, достойный изображения, и сделал его главной темой картин? По мнению Новотны, это был как раз Брейгель, во «Временах года» которого пейзаж впервые в истории западноевропейской живописи стал играть самостоятельную роль.

Поначалу пейзаж был только фоном в картинах на религиозные сюжеты. В «Сценах из жизни Девы Марии и Иисуса Христа» Ханса Мемлинга, написанных в 1480 году, на заднем плане мы видим две далекие долины, окруженные горными вершинами, замки и реку, впадающую в море. В начале шестнадцатого века Иоахим Патинир уменьшил фигурки святых и приблизил к нам окружающий их мир. Именно Патинир первым

придумал эту сказочную страну, в которой удивительным образом сочетаются альпийские вершины и фламандские городки, а мы, стоя на возвышенности, смотрим на реки, сквозь постепенно светлеющую синеву убегающие вдаль, к самому морю и высокому горизонту. Брейгель же полностью убрал из этой страны святых.

До Патинира и Брейгеля у долины, в которой я сейчас нахожусь, не было бы никакой художественной ценности, точнее, она была бы еще меньше, чем ее нынешняя почти не существующая экономическая ценность. Сегодня это пастбище для нескольких коров, а в допатинировские времена наша долина была бы дешевой декорацией для какого-нибудь чуда или мученического акта, возможно, с коленопреклоненным Тони Кертом на переднем плане — по праву владельца.

Теперь, когда я смотрю на окружающий ландшафт, я следую за Патиниром и Брейгелем, тем более что мне полезно поупражнять воображение перед разговором с Тони. Я облагораживаю нашу долину скалистой грядой. Добавляю речку, деревню и замок. Я рисую фигурки людей, которые поглощены трудом, предписанным календарем. На некотором расстоянии два мальчика из мест-

ной школы, нанятых за символическую плату, наполняют кормушки зерном для фазанов. На переднем плане парочка крупных банкиров и председатель местного Комитета по планированию охотятся на птиц, выращенных мальчиками. Через окно замка виден Тони Керт, подающий в Комитет по планированию заявку на строительство мотодрома.

Но те шесть брейгелевских картин — это не просто символ вечного круговорота жизни, замыкающейся на «здесь и сейчас», круговорота, из которого нет выхода; наоборот, это способ вырваться из замкнутого круга повседневности. Картины цикла — это рассказ о путешествии, invitations au voyage, приглашение покинуть унылые северные равнины и отправиться к далеким берегам, где всегда светит солнце и все по-другому. Как и создаваемая моей фантазией картина. Ее композиция организована так, что взгляд устремляется по диагонали вверх и вдаль. Я намечаю последние голые ветки, оставшиеся после зимы, битумом и жженой моржовой костью — красками, которыми нидерландские художники передавали оттенки черного и коричневого, — затем одеваю деревья в очищенную ярь-медянку и малахитовую зелень, которые ис-

пользовались для изображения первой листвы, и чуть-чуть трогаю освещенные солнцем ветки свинцовыми белилами, обозначая блики. Я помогаю распуститься весенним цветам, прибегая к сложной комбинации киновари и красного зеландского крапплака из корня марены, а также ядовитого желтого сульфида мышьяка, сладких желтых соков ракитника, шафрана, резеды, алоэ и красильного дуба. Я перемалываю кристаллы азурита, или натуральной медной лазури, и получаю знаменитую небесную лазурь для постепенно бледнеющих планов воздушного пространства. Я прорисовываю себе путь синей краской, тон за тоном, до самого моря на горизонте, где ждет, с поднятыми парусами, мой корабль, готовый отплыть на юг, к залитым солнцем землям.

Получившийся пейзаж навевает самые радужные мечты, и я представляю, как двигаюсь к конечной цели своего плана: вот я забираю вожделенную картину, чтобы передать ее вымышленному коллекционеру, который якобы хочет ее купить; вот я бесхитростно объясняю Тони Керту, что, придя домой, повешу ее на стену до встречи с коллекционером; вот я постепенно привязываюсь к ней; вот добываю несколько тысяч фунтов, чтобы выкупить ее у моего знакомого

и оставить ее себе; вот мой интерес заходит так далеко, что я отвожу ее на экспертизу; вот я замираю, будто пораженный громом, когда узнаю, что сделал одну из самых важных в этом веке находок в сфере живописи; вот я с характерной для себя скромностью принимаю признание со стороны общественности и знатоков искусства; вот я с невинным изумлением и героической невозмутимостью взираю на огромные суммы, которые мне предлагают со всех сторон; вот я с сожалением принимаю решение расстаться с картиной, чтобы она могла занять место где-нибудь в музее, где ей обеспечат надлежащие условия хранения и где она будет выставлена для широкого обозрения; вот я благородно настаиваю, чтобы картина осталась в Англии, хотя и понимаю, что потеряю при этом в деньгах; вот я жертвую солидную сумму на продвижение различных художественных проектов и, может быть, делаю небольшое, но совершенно необъяснимое пожертвование самому Тони Керту…

Я не жалею красок для расцвечивания своих ожиданий. Я беру крупные кристаллы азурита для насыщенного синего цвета и размалываю его в порошок тонкого помола, чтобы затем смешать с белилами и получить желаемый светло-голубой

тон у линии горизонта…

Однако пора обратить внимание и на первый план. Прежде всего мне стоит поразмыслить над тем, как избавиться от Джордано. Так или иначе, тот новый Иерусалим, куда направляется мой корабль, — это вовсе не деньги и не слава, и мне не интересны порты, в которых придется останавливаться по пути. Самое главное для меня — найти утраченный шедевр и тем самым вернуть часть долга человечества этому миру, подарившему нам жизнь.

Нет! Азурит нам еще пригодится, но для начала нанесем на полотно мрачные тени, в которых могла бы исчезнуть «Елена».

Пока я пробираюсь через лес к дому Кертов, на Тони мне наткнуться не удается. Зато раза два путь мне преграждают выращенные его руками фазаны, причем такая встреча оказывается изрядным сюрпризом для обеих сторон. Мой тщательно разработанный план прогулки терпит крах, потому что тропинка к дому перекрыта колючей проволокой и табличкой, запрещающей проход. Мне известно, что табличка эта повешена незаконно, и при обычных обстоятельствах мне следовало бы перелезть через проволоку и продолжить путь, но в данном случае дипло-

матические соображения перевешивают, и я решаю свернуть в сторону дороги и подойти к дому обычным путем. Иными словами, пока я добираюсь до парадной двери, я понимаю, что точно так же мог бы подъехать и на машине.

При дневном свете дом выглядит еще менее приветливо, чем ночью. Водопада, низвергавшегося с крыши, больше нет, но образовавшаяся в результате лужа напоминает ров перед средневековым замком. Подтеки зеленой слизи в нескольких местах на стенах указывают на другие участки водосточных труб, требующие ремонта. На хозяйственном дворе я мельком вижу материальные свидетельства различных начинаний владельца дома, причем на всем лежит печать незаконченности или распада: развалившийся штабель дров, полуразобранный трактор, голубятня без единого голубя, куча забрызганной грязью черной полиэтиленовой пленки. Пока я преодолеваю лужу, со двора доносится знакомый лай, и мне снова приходится противостоять приветственному напору собак. В результате к тому моменту, как Лора открывает наконец входную дверь — на этот раз она не в ярко-красном свитере, а в ярко-красных резиновых перчатках, — и убирает челку со лба, столь

старательно нанесенный налет грязи на моих сапогах, ради которого я усердно топал по лесу, превращается в толстый слой.

— Тони случайно не дома? — кричу я сквозь гвалт, устроенный собаками. — Знаете, я тут проходил мимо и…

Она впускает меня в дом (я не могу отделаться от ощущения, что без особой охоты), безуспешно пытаясь отогнать собак. Я даже не уверен, что она меня узнала, так что напрасно я развлекал ее во время первого визита. Но вот из глубин дома появляется Тони и в мгновение ока усмиряет своих питомцев. Совершенно очевидно, что он-то прекрасно меня помнит и, к моему ужасу, даже знает, зачем я пришел.

— Я тут проходил мимо… — робко повторяю я свою первую фразу.

— Нашли мне покупателя? — с ходу спрашивает он.

Я вручаю свою судьбу небесам.

— Видите ли… — осторожно начинаю я, пытаясь оттянуть начало своей новой карьеры сочинителя небылиц.

— Пойдемте в кабинет, — предлагает он. Его одежда, как и прежде, выдержана в коричневых тонах, а лицо — в сероватых, и с бритвой

он вновь не поладил, но на кончике носа у него помещаются очки, что придает ему на удивление глубокомысленный вид университетского профессора. А вдруг он, как и я, спешно проглатывает горы книг по истории живописи? Лора беззвучно исчезает. Я снимаю сапоги и иду вслед за Тони, который в домашних туфлях прокладывает мне курс через коридор в небольшую комнату, такую же коричневую, как и все остальное. Комната завалена какими-то бумагами и пачками коричневых конвертов и папок, причем некоторые из них перевязаны розовым упаковочным шнуром. Собаки проходят в кабинет вслед за мной, оставляя следы грязных лап на бумагах, сплошным ковром покрывающих пол, и уютно устраиваются на кипе финансовых отчетов. Тони убирает нечто похожее на пачку счетов с обшарпанного кожаного кресла и смахивает с него пыль, предлагая мне садиться.

— Мозг всего поместья, — говорит он. — Здесь вершатся все дела. И к этому нашему предприятию предлагаю подойти серьезно. Если собираетесь стать моим агентом и продавать мои картины, давайте все обсудим, чтобы не было обидно ни мне, ни вам.

Он присаживается на край стола, сдвигая тем

самым небольшую стопку документов, которые планируют прямо в корзину для бумаг. Снимает очки и кладет их в карман, давая мне понять, что готов к переговорам.

— Ну что, кто-то уже клюнул?

— Видите ли, — снова говорю я, и тут меня в очередной раз охватывает сомнение. Я всю свою жизнь провел на мелководье у берега — до настоящего момента не заплывал за буйки честного следования фактам. Но теперь мне придется пуститься в открытое море вымысла. Я должен избавиться от назойливой привычки к буквальным трактовкам и, подобно Брейгелю, создавать вымышленные сюжеты.

Однако это не так просто, потому что нужные слова не идут на ум. Я понимаю, что вымысел и ложь — не одно и то же, но внезапно мое сочинительство начинает казаться мне самым обыкновенным враньем, к которому у меня до сих пор не было случая привыкнуть.

Я смотрю в окно. Воображение мне отказывает. Единственное, что приходит мне в голову, это что я должен нарушить неловкое молчание и признаться Тони, что у меня нет никакого покупателя и никогда не будет, потому что я понятия не имею, где его искать.

И тогда я вспоминаю, что по части вымысла он меня опередил, причем его воображение уже поработало на славу.

Вчера в Лондоне я интересовался не только Брейгелем. Мне пришлось потратить время на поиски сведений о Джордано, раз уж он встал между мной и моей картиной.

Джордано был родом из Неаполя, как и разноцветные шарики мороженого. Звали его Лука, но среди коллег по цеху он был известен как Лука Фа Престо, потому что отец говаривал ему: «Поторапливайся, Лука!» — и этому совету он потом следовал всю свою жизнь. За день он мог расписать целый алтарь, и нет ничего удивительного в том, что за отпущенные ему семьдесят три года он покрыл огромные площади в южной Италии и Испании судами Париса и Соломона, поклонениями пастухов и волхвов а также апофеозами Юпитера. Излюбленной темой его, судя по всему, было половое сношение, или, точнее, фаза, непосредственно предшествующая оному, при этом женщины у него почти неизменно демонстрируют ту или иную степень недовольства или сопротивления, а мужчины прибегают к различным формам принуждения и насилия.

В поисках следов великого апвудского Джорда-

но я перебрался из Музея Виктории и Альберта под своды Сомерсет-хауса, где разместилась библиотека Витта, в которой хранятся репродукции всех произведений западной живописи, созданных за последние восемь веков и зафиксированных в музейных и аукционных каталогах. Тут я обнаруживаю, что моему трудолюбивому неаполитанцу посвящены целые тома. Репродукции его картин больше похожи на иллюстрации к учебнику по криминалистике. В разных видах и под разными углами изображен Тарквиний, насильно овладевающий Лукрецией. С той же целью Прозерпину похищает Плутон, бык уносит на спине Европу, а римляне гонятся за сабинянками; здесь же представлены разнообразные сцены групповых изнасилований нимф богами и кентаврами, а также сцены нескольких удачных попыток женщин оторваться от преследователей.

Однако самый распространенный сюжет у Джордано — это похищение Елены Парисом. В каталоге Витта произведения живописи разделены на вытянутые по горизонтали и по вертикали, а также классифицированы по количеству действующих лиц. У Проворного Луки в сумме всех категорий я насчитал девять сцен похищения

Елены. Елену похищают у мужа справа налево, слева направо, по направлению к зрителю и вглубь композиции. Есть Елены в задранных, оголяющих колени платьях, и Елены в сползающих с груди хитонах. Натурщица, которая в образе Елены благополучно переносит все испытания героини древнегреческого мифа в Музее изящных искусств города Кана, затем, как я заметил, в роли Лукреции уже не в силах вырваться из объятий Тарквиния и уходит с молотка на аукционе «Кристи».

Среди всех этих «Елен» я обнаруживаю и мне известную — в виде довоенной монохромной репродукции в коричневых тонах. Она покидает Спарту справа налево, правое колено и левая грудь героини стынут на ветру, лицо выражает беспокойство по поводу возможной простуды — все сходится. Только источником репродукции выступает не ожидаемое фамильное собрание Кертов из.

Апвуда, а каталог распродажи, устроенной в 1937 году галереей «Кох и сыновья» в берлинском пригороде Шарлоттенбург.

Итак, знаменитый апвудский Джордано, которым, по словам Тони, владели многие поколения Кертов, на самом деле был приобретен в 1937

году в Берлине, на распродаже картин, которые почти наверняка были экспроприированы у какой-нибудь еврейской семьи, тоже наверняка державшей галерею.

Что делали Керты в 1937 году в Берлине — не мое дело. Но ясно, что они посчитали за благо об этом не распространяться. А возможно, картина попала к ним позже, и на распродаже 1937 года ее приобрел какой-нибудь берлинец: «Елена» вполне могла приглянуться одному из новых гауляйтеров, которому срочно понадобилось как-то украсить особняк, доставшийся в награду за усердие. Отец Тони, вероятно, оказался в Германии уже в 1945 году, как солдат союзнических войск. В таком случае картина была или его военным трофеем, или он выменял ее у голодной немецкой вдовы на сигареты и растворимый кофе.

Иными словами, я имею право забыть о каких бы то ни было угрызениях совести. Керты отбили «Елену» у немцев, я отобью своих «Веселящихся крестьян» у Кертов. Они — у немцев, я — у них, все по-честному.

И если Тони Керт позволил себе придумать картине новое прошлое, то почему бы мне не сочинить ее будущее? Эта мысль в конце концов придает мне уверенности и заставляет дей-

ствовать. Будь я проклят, если не справлюсь с каким-то Тони Кертом!

И я очертя голову бросаюсь в омут.

— Вчера я был в городе, — непринужденно сообщаю я Тони, закончив наконец пристальное изучение неба за окном и делая вид, что все это время я просто размышлял, стоит ли вообще упоминать о таких пустяках, — и разговаривал с одним знакомым. Так вот, он упомянул, что у него есть на примете человек, которого могла бы заинтересовать ваша картина.

Тони хмурится.

— Надеюсь, это не маклер? — с подозрением спрашивает он.

— Не беспокойтесь, он коллекционер. Как я понял, помешан на Джордано. Просто без ума от него.

— А с деньгами как?

— С деньгами, говорят, у него все в порядке. Денег у него куры не клюют.

Ну вот, вроде получается. Слова по крайней мере в горле не застревают. Для начала неплохо. Я даже не ожидал от себя такой прыти. Я уже успел подсунуть ему изрядную ложку меда, чтобы подсластить неизбежную пилюлю.

— Боюсь только, что светиться он не захо-

чет, — говорю я с серьезным видом. — Очень уж скрытный. На публике показываться не любит.

Так, что ли, люди сочиняют? Я замечаю, что убираю подлежащие из своих фраз — наверное, из уважения к манере Тони. Он задумчиво изучает меня.

И кажется, будто он видит меня насквозь. Меня разом покидает все мое мужество. Еще немного, и я запаникую. Соседи поймали меня на лжи! Как после этого я смогу у них показаться? Да я умру от стыда на месте — здесь, в этой комнате!

— Хотите сказать, что он даже не заедет сюда, чтобы взглянуть на картину?

— Не знаю… наверное… похоже на то… — я окончательно запутался.

— Тогда вы отвезите ее в город, — решительно говорит Тони, — и пусть ваш приятель покажет ее покупателю.

Я слишком занят восстановлением собственного дыхания и поэтому не в состоянии ответить. Он понимает мое молчание по-своему.

— Ну да, вам придется немного побегать, — говорит он. — Но вы не будете внакладе. Сможете неплохо заработать, если сделка останется между нами. Без всяких там аукционов и маклеров. Если просто, по-мужски. Как друг помогает другу.

Давайте так: вы отвозите «Елену» в «Сотби», и пусть ее оценят. Но у них картину не оставляйте, понятно? Из осторожности они все равно занизят цену процентов на десять, поэтому эти десять процентов можно смело накинуть. Согласны? Затем добавим еще десять процентов, ведь этому вашему таинственному покупателю не придется платить комиссионные. Плюс НДС, который никому платить не придется. И если общая сумма будет хоть отдаленно приемлемой, мы картину продадим. После чего поделим комиссионные.

Я бессмысленно смотрю на него. Наверное, мне не хватает его сельской смекалки, потому что я почти ничего не понял. Особенно насчет комиссионных. Какие комиссионные?

— Мне все равно пришлось бы платить девять или десять процентов, если бы мы стали действовать через «Сотби» или через маклера, — объясняет Тони. — Я даю вам пять процентов, пять экономлю, и мы оба довольны.

Вот оно что. Если я правильно понял, то, раз я его близкий друг и с таким трудом нашел ему хорошего покупателя, который по неизвестным причинам готов предложить максимальную цену даже при столь подозрительных обстоятельствах, и раз я рискую подвергнуться судебному

преследованию за уклонение от уплаты налогов, то в благодарность он предлагает мне половину того, что ему пришлось бы заплатить маклеру.

— По рукам? — спрашивает он, наблюдая за моей реакцией. Нет, конечно; хотя, если честно, можно сказать и «да», потому что никакой я ему не друг, да и покупателя я не нашел; он предлагает мне заниженный процент, значит, меня меньше будет мучить совесть из-за небольшого дополнительного условия сделки, о котором он пока не подозревает. Однако ради правдоподобия стоит, пожалуй, поторговаться.

— Пять процентов? — переспрашиваю я. — Мне бы хотелось семь.

— Семь? — восклицает Тони, притворяясь, что поражен моей жадностью, хотя на самом деле он доволен, что сумел втянуть меня в это дело. — Нет, приятель, не пойдет!

Ведь вам не нужно содержать галерею. И секретарши у вас нет, которую приходилось бы кормить обедом.

И то верно.

— Шесть, — говорю я.

— Пять с половиной, — откликается он.

Я сдаюсь под напором его обаяния:

— Хорошо, пусть будет пять с половиной.

Тони так доволен этой маленькой победой, что едва сдерживает радость. Он вскакивает со стола, на котором сидел. Новая порция бумаг сваливается в корзину.

— Хотите — можете прямо сейчас ее забрать.

У меня возникает то восторженное чувство, которое люди иногда испытывают от полетов во сне. Я заставляю себя вспомнить об осторожности и многозначительно похлопываю по карманам.

— Без денег пока обойдусь, — реагирует он. — Отдадите, когда продадите картину. Бог мой, мы же друзья, соседи! Уж тысячу-другую всегда друг другу одолжим.

По правде говоря, о деньгах я пока подумать не успел, а тем более — о кредитных отношениях с Тони.

— Дело не в этом, — объясняю я. — Просто я же пешком, а в карманах ее не унесешь.

— Можете взять мой «лендровер».

С минуту я пребываю в нерешительности. Заманчиво, конечно, еще раз зайти в «столовую для завтраков» и, улучив момент, взглянуть украдкой на их замечательную каминную заслонку. Но затем я представляю себе, что вот я возвращаюсь в наш коттедж и Кейт наблюдает, как я развязываю упаковочный шнур, открываю багажник

«лендровера» и… выгружаю «Похищение Елены». Таких сюрпризов моя жена не любит. Мне нужно ее подготовить, прежде чем продвигаться дальше. Да и с банком проконсультироваться не помешает. Кроме того, толика благопристойной сдержанности сегодня может принести немалые дивиденды завтра.

— Нет, все же сначала лучше выяснить, насколько наш коллекционер заинтересован в покупке.

— Как хотите. Можете забрать ее в любой момент.

Собаки вскакивают, чтобы меня проводить. Однако в дверях кабинета их хозяин вдруг останавливается, одолеваемый сомнениями.

— Вам-то я, конечно, доверяю, — говорит он, — но надеюсь, что вы никому не отдадите товар, не получив сначала деньги?

— Что вы, ни в коем случаев!

— Какой-то он не слишком надежный клиент. Темная личность, как, по-вашему?

— Я с ним не знаком, — осторожно говорю я, — и ничего о нем не знаю.

Нет, так получается слишком бесцветно. Я должен знать о нем хотя бы одну пикантную подробность, чтобы дать пищу воображению Тони.

И тут меня осеняет.

— Мне только известно, что он бельгиец, — сообщаю я.

Я попал в десятку: Тони — в восторге.

— Все, больше ни слова! — восклицает он. — Скажите ему, пусть раскошеливается! Бельгийские денежки на стол!

Он ведет меня коридором, продолжая смеяться.

— Не понимаю, что тут смешного. — Лора, стоя на четвереньках, пытается приклеить к полу коврик чем-то похожим на универсальный клей. — Второй раз за неделю этот чертов коврик выскользнул у меня из-под ног. Я чуть не убилась.

— Мы разговаривали о делах, дорогая, — говорит Тони.

Я пытаюсь рассмотреть, чем у них украшена стена наверху лестницы, там, где по всем канонам должна висеть «Елена». Однако моя попытка оканчивается неудачей — картина, занимающая это место, так мала, что снизу ее без бинокля никак не разглядеть. Установившиеся между мной и Тони доверительные отношения позволяют мне разузнать у своего делового партнера, чем объясняется столь эксцентричный подход к

развешиванию картин.

— А почему вы не повесите нашу подружку там, где ею все могли бы любоваться? — интересуюсь я.

— Что вы сказали? — раздраженно спрашивает Лора, от удивления поднимаясь с колен.

— Я говорю о «Елене». Почему она не взирает на нас с высоты этой лестницы?

— Хороший у вас глазомер, — хвалит меня Тони. — Вы правы. Да, она действительно висела раньше над лестницей, когда я был еще мальчишкой. Но с тех пор ей пришлось изрядно попутешествовать.

— Его мать в свое время прихватила ее с собой, — добавляет Лора.

— Ну, не то чтобы прихватила…

— Да-да, когда убежала с Дики. Они прихватили «Елену» и половину фамильного серебра!

— Это болезненная тема в наших отношениях, — объясняет мне Тони.

— Не говоря уже о том, что Дики осталось разгребать мусор после того, как накрылась их затея с ипподромом!

— Ты забыла, он вел дела моего отца…

— Он был для твоего отца аппаратом искусственного дыхания!

— Это долгая история, и, честно говоря, милочка моя, ты тогда сама была по уши в дерьме!

— Так или иначе, — вставляю я, желая предотвратить очередной семейный кризис, — то обстоятельство, что они взяли именно «Елену», очень символично.

Мои хозяева слишком раздражены друг другом, чтобы спрашивать меня почему, но по крайней мере мне не удалось заставить их замолчать.

— Когда Елена и Парис сбежали в Трою, они прихватили с собой все сокровища Менелая, — объясняю я.

Трудно сказать, была ли моим хозяевам известна эта пикантная подробность или они узнали ее от меня. Неясно также, знают ли они, кто такой Менелай. Одна из собак, впрочем, вежливо почесывается, как бы демонстрируя некоторый интерес к затронутой теме.

— Главное, что она вернулась, — говорит мне Тони.

— Это он не о матери, — добавляет Лора.

— Нет, конечно, не о матери, — подтверждает Тони, — ее уже нет в живых, да упокоит Господь ее душу.

— Эта чертова картина опять на нас свалилась.

Неужели Лора решает, где и как должны висеть

картины в этом доме? Значит, я получил ответ на свой вопрос? Интересно, что бы произошло, если бы на них свалилась не картина, а сама свекровь. Ее бы тоже заперли в столовой для завтраков и повесили на крюк, причем так низко, что ей пришлось бы подгибать колени?

— Что ж, милочка, — обращается к жене Тони, отпирая для меня входную дверь, — тебе осталось потерпеть совсем немного.

— Он не продал ее раньше только потому, что раньше ее здесь не было, — говорит Лора. — Он уже и так все распродал. И его постоянно обдирают как липку.

— И вот поэтому я вручаю себя в руки мистера Клея. Ты же не хочешь сказать, что и он собирается меня ободрать?

— Я бы на вашем месте так и сделала! Проучите его хорошенько! — успевает выкрикнуть Лора, пока Тони закрывает дверь за своей спиной. И мы остаемся перед домом одни.

Я стараюсь не встретиться с Тони взглядом и аккуратно обхожу озерцо перед дверью. Но он смотрит не на меня, а на собак, которые, желая мне помочь, пытаются выпить лужу до дна.

— Бедняжка ничего не смыслит в бизнесе, — произносит он мрачно. — Не понимает, что все в

этом мире держится на личных связях.

Мне приходит в голову, что замечание Лоры прозвучало как попытка подорвать его авторитет и что если я проигнорирую брошенный ею вызов, Тони будет воспринимать наш альянс еще серьезнее.

— Мне не хотелось бы причинять вам неприятности, — говорю я. — И если ваша супруга не желает, чтобы я вмешивался в это дело…

— Бог мой, только не обращайте на нее внимания! — перебивает он. — Где бы мы теперь были, если бы я хоть раз принял ее всерьез!

Я выдаю улыбочку, символизирующую мужскую солидарность. Когда-нибудь мне за нее будет стыдно. Но не сейчас.

Улыбочка эта срабатывает настолько удачно, что Тони решается на новый порыв откровенности. Вид у него становится немного торжественный.

— Вообще-то, — произносит он, — здесь, в округе, многие вас недолюбливают. Говорят, что вы приезжаете сюда только по выходным, занимаете места на стоянке в Лэвенидже, превращаете нормальную продуктовую лавку в магазин диетического питания. А я всем твержу, что если вы не отказываете в помощи соседям, значит, вы

такие же местные жители, как и любой из нас.

— Спасибо, — благодарю я. — Очень любезно с вашей стороны. — Я вправду тронут. Неужели я действительно уловил в собственном голосе нотки искренней признательности? Еще немного, и я вызовусь подписать петицию в поддержку его мотодрома. Но пока я ограничиваюсь еще одной улыбочкой, на этот раз растроганной и благодарной: — Я обязательно дам вам знать, как только прояснится ситуация с нашим бельгийцем.

С этими словами я отправляюсь в обратный путь. Но внезапный успех кружит мне голову, и меня посещает еще одно озарение. Я решаю немедля сделать еще один шажок к своей цели. Я останавливаюсь и поворачиваюсь к Тони.

— Да, кстати! — кричу ему я, и мое запоздалое предложение звучит удивительно естественно. — Как насчет ваших «голландцев»? Может, узнать, не захочет ли он посмотреть и на них?

— Почему бы и нет! — кричит Тони мне в ответ. — Мы ведь ничего не теряем.

И правда, что он теряет? Ничего такого, о чем бы он знал. Все равно что конфетку у ребенка отобрать… Мне надо было заделаться мошенником еще лет двадцать назад.

Я физически ощущаю значение выражения

«лететь как на крыльях»: я буквально перелетаю через попадающиеся мне навстречу лужи и выбоины, как судно на воздушной подушке. Когда я решаю наконец свернуть с дороги, эта мягкая подушка у меня под ногами внезапно материализуется в кричащее и трепыхающееся нечто. Еще несколько минут, после того как фазан выпутывается из колючей проволоки и исчезает, я восстанавливаю дыхание, которое перехватило от внезапного испуга.

Хорошо, хорошо, думаю я про себя, как только ко мне возвращается способность мыслить. Предзнаменование понято: впереди меня ждет еще немало сюрпризов.

Мне пора перестать даже в шутку называть это удивительное и рискованное предприятие, которое я затеял, мошенничеством. Никакое это не мошенничество, это служение обществу, это мое пожертвование в фонд мировой культуры, ничуть не менее значимое, чем вся благотворительная деятельность Рокфеллера или Гетти. Готовность Тони Керта без колебаний уступить «Елену» человеку, в котором он подозревает преступника, недвусмысленно свидетельствует о том, от какой судьбы я спасаю свою картину. По справедливости мое имя следовало бы вырезать

огромными буквами на фасаде музея, в котором она в конце концов будет выставлена.

Как ни смешно, я даже чувствую некоторое облегчение оттого, что теперь мне известна хотя бы одна подробность о вымышленном покупателе — он бельгиец, пусть даже и темная личность. Он и для меня стал немного реальнее, как бы частично выйдя из тьмы небытия. Он должен существовать, хотя бы ради того, чтобы Тони Керт был поставлен на место представителем нации, которую так глубоко презирает.

Так или иначе, когда я говорю… или же не разубеждаю его в том, что нашел загадочного бельгийца, с точки зрения формальной логики это чистая правда, потому что я действительно нашел бельгийца, причем гораздо более загадочного, чем этот несуществующий покупатель. О последнем мы по крайней мере знаем, что он богат, тогда как о материальном положении Брейгеля мы не знаем вообще ничего. Конечно, это классическая suggestio falsi — ложная посылка, о чем я должен помнить по своему же курсу «Введение в логику» для первого года обучения, хотя растущее сознание того, что преподавать этот курс мне больше не придется, вызывает во мне безумную радость, подгоняющую меня через

кочки и ямы вниз по заросшему лесом склону холма.

Впрочем, леса вокруг себя я не замечаю, потому что давно уже с головой ушел в собственные мысли. Меня начинает беспокоить, как именно я реализую свое желание послужить обществу. Предварительный план у меня таков: я отвезу «Елену» и двух «голландцев» в «Сотби» для оценки и честно доложу о результатах Тони Керту. До этого момента все очень просто и понятно. Но дальше начинаются дебри. Если он окажется доволен оценкой «Сотби», я продам картины, как он и просит. Однако, поскольку мой богатый и щедрый бельгиец все же недостаточно реален, чтобы заплатить реальные деньги, мне придется продать картины обычным манером, то есть найти дилера, который согласится купить их по оценочной стоимости, минус десять процентов комиссионных. Затем я возвращаюсь к Тони, сообщаю ему, что убедил своего бельгийца раскошелиться на полную сумму, и передаю Тони деньги минус свои пять с половиной процентов.

Получается, что мне придется где-то найти оставшиеся четыре с половиной процента от стоимости первых трех картин. А сколько это будет? Все зависит от того, во сколько их оценят. Ну хоть

примерно? Приблизительно, как любит говорить Тони Керт. Но даже приблизительно ничего в голову не приходит. Предположим, за Джордано дадут десять тысяч фунтов — сумма, которую преисполненный надежд Тони выскреб откуда-то из своего воображения, причем из самых его глубин. За «Конькобежцев» вполне можно получить тысячи две и еще столько же — за «Всадников». Всего выходит четырнадцать тысяч фунтов. Для верности прибавим еще тысячу. Пять с половиной процентов от пятнадцати тысяч — это… В уме считать у меня не получается, особенно из-за проклятой половины процента, которую я себе выторговал. Вдобавок ветки деревьев так и норовят хлестнуть меня по лицу, а ноги скользят вниз по грязному склону гораздо быстрее всех остальных частей тела. В любом случае выходит явно меньше тысячи фунтов. Число всего лишь с двумя нулями. Что ж, это обнадеживает.

И тут дело доходит до четвертой картины, бельгийской картины, а еще лучше, моей картины. Конечно, ее я не собираюсь везти к экспертам «Сотби», прочим оценщикам или маклерам. Эту картину я оставлю себе. В конечном итоге она стократно покрывает любые мои затраты. Но сначала мне придется заплатить за нее не какие-то

проценты, а полную стоимость. Во сколько же ее оценить? Как придумать ей правдоподобную цену?

Вот самый простой вариант: этикетка на оборотной стороне дает нам понять, что автор работы подражает Вранксу. Достаточно проверить в Музее Виктории и Альберта суммы, которые на аукционах выплачивались за картины его сподвижников или учеников. Интересно, что это могли быть за суммы? Еще тысяча-другая?

Несмотря на всю привлекательную простоту этого варианта, мне придется от него отказаться. Поскольку в целом сделка планируется довольно разумная и поскольку главная выгода в конечном счете достанется мне, я совершу благородный жест и стану ориентироваться на стоимость подлинных картин Вранкса, которые могут быть оценены, ну скажем, в десять тысяч фунтов. Или в двадцать? Затем я приду к Тони и скажу: «Надеюсь, я не слишком много на себя беру, но я подумал и решил не носить оценщикам ту последнюю картину без рамы, потому что заранее знаю, что от них услышу: если этикетка гласит „Вранкс“, значит, это точно не он. Я подумал, что с невинным видом предложу ее своему бельгийцу как подлинник. И мой план удался. Сказать по

правде, мне немного стыдно, потому что я запросил за нее двадцать тысяч. Так что вот — двадцать тысяч, минус пять с половиной процентов. Надеюсь, вы не слишком шокированы».

В результате Тони получит на восемнадцать тысяч больше, чем он рассчитывал, и его последние сомнения в глупости бельгийцев будут окончательно развеяны. Кроме того, он убедится, что когда дело касается комиссионных, я, как и он сам, также утрачиваю всякую порядочность, что лишь подтвердит его невысокое мнение о человеческой природе. А картина окажется на стене нашей кухни, не торопясь, степенно превращаясь в шедевр Брейгеля. Как говорит Тони, в этой сделке никто не будет внакладе. Вполне возможно, что мои дивиденды будут немного больше того, что достанется ему. Но бизнес есть бизнес.

Стоп, и полный назад. Что, если через несколько месяцев или лет Тони Керт откроет утром свою «Дейли телеграф» и, к глубочайшему удивлению, увидит в газете мою фотографию и репортаж, где я рассказываю прессе о найденном мною шедевре? Тогда еще больший сюрприз ожидает меня, если, уже на следующее утро, я открою свою «Гардиан» и увижу фото Тони Керта, рассказывающего жур-

налистам, как он доверил мне картину и как я совершил то, что в его изложении уж точно не будет называться «служением обществу» и что он представит как… да-да, именно мошенничество.

Нет, все будет по-другому. Сделка будет развиваться постепенно, на протяжении многих месяцев, так же неторопливо, как сменяют друг друга времена года, и у каждого этапа будет свое символическое занятие. Сначала мне предстоит вспахать землю. Затем посадить свои двадцать тысяч. После этого, не дожидаясь конца лета, я должен буду свершить третий труд. Где-нибудь на природе, вроде того пустыря, который я сейчас пересекаю, я случайно встречу Тони. Мы поболтаем о том о сем как добрые соседи, и перед тем как разойтись, я, как и сегодня, невзначай упомяну: «Да, кстати, давно хотел вам рассказать. Вы, конечно, будете смеяться. Помните ту картину без рамы, которая была у вас вместо заслонки в камине? Это немного странно, но пока я ждал возможности показать ее нашему таинственному покупателю, я успел к ней привязаться, даже не знаю почему. Ее купил вовсе не бельгиец, а я сам! Она висит у меня в кухне».

«Бог мой! — изумленно воскликнет Тони. — Где же вы нашли деньги?»

«Удалось наскрести, — отвечу я скромно. — Не спрашивайте меня как!»

«Двадцать тысяч фунтов?» — переспросит пораженный Тони.

«Пожалуйста, не сыпьте соль на рану! Мне просто очень хотелось иметь эту картину!»

«Но она ведь не стоила таких денег! Вы же сами сказали, что это не подлинник!»

«Знаю, — скажу я с обезоруживающей откровенностью. — Но я обещал вам продать ее за двадцать тысяч фунтов. Раз я дал вам слово, пришлось его держать».

Тони уставится на меня, не веря своим ушам. За все эти годы, что он крутится в разного рода сомнительном бизнесе, он впервые встречает человека, который старается сохранять верность своему слову и который так щепетилен в вопросах делового этикета. «Но вы ставите меня в ужасное положение! — воскликнет он. — Одно дело — облапошить какого-то бельгийца. Но своего соседа… ученого без гроша за душой… в конце концов, близкого друга, который так много для меня сделал… Ну почему вы мне не сказали сразу?»

Почему не сказал? По одной простой и возвышенной причине.

«Потому что я слишком хорошо вас знаю, — отвечу я. — Вы бы тогда не взяли денег. Вы бы настояли, чтобы я купил ее у вас за две — тысячи вместо двадцати».

Такая уверенность в благородстве его натуры, пусть даже по своей наивности граничащая с идиотизмом, в немного более проницательном человеке, чем Тони, вызвала бы массу подозрений. Но на соседа мои слова произведут совершенно непредсказуемый эффект, или, вернее, он был бы совершенно непредсказуемым, если бы я не предсказывал его в данный момент. Тони долго не сможет заговорить, затем справится наконец со спазмом в горле и произнесёт: «Никто никогда не говорил мне таких слов. Послушайте, я верну вам эти восемнадцать тысяч… Я настаиваю! Не знаю, как мне это удастся… Ничего, в крайнем случае продам поместье…»

И тогда настанет моя очередь растрогаться. Я не выдержу и расскажу ему все как есть.

Минуточку… Я нарисовал уж слишком далекую от реальности картину. И хотя эта воображаемая сцена содержит немало деликатных моментов, можно с уверенностью утверждать, что предложения Тони Керта вернуть мне деньги в ней не будет.

Попробуем переписать эту сцену с того момента, когда я говорю ему, что мне удалось наскрести денег и я сам купил картину. В этом месте у меня пошел сбой. Тони, конечно, вполне может удивиться, но моя новость его нисколько не разжалобит — с чего бы ему разжалобиться? Как он тогда отреагирует? Наверное, рассмеется мне в лицо, потешаясь над безумной экстравагантностью моих эстетических и нравственных принципов.

Ну и что! Это неплохо, даже очень неплохо, с учетом всего того, что мне еще предстоит. Меня его насмешка не смутит. Я посмеюсь вместе с ним и выставлю себя еще большим кретином. «Согласен, что это глупо, — скажу я, — но для меня картина стоила каждого потраченного пенни. И хотя это не настоящий Вранкс… Не знаю, но в этой работе есть что-то особенное…»

Так я нанесу грунтовку на холст для следующих картин серии — подготовлю почву для следующих шагов: моя заинтересованность «Веселящимися крестьянами» будет расти, я начну изучать нидерландское искусство конца шестнадцатого века, а затем, дождавшись, когда плоды моего труда окончательно созреют, как виноград осенней порой, покажу картину специалисту

по этому периоду, который, бросив на нее один только взгляд, начисто забудет о своей профессиональной степенности и воскликнет: «Ни хрена себе! Да вы знаете, что это?!»

Однако повременим с последними воображаемыми событиями. Для них придет черед. Вернемся лучше к тому моменту, как я рассказываю Тони Керту, что сумел наскрести денег; сам не знаю как. Потому что я и вправду не знаю. Несколько сот фунтов для первых трех картин — это одно. 20000 фунтов — это совсем другое. Придется-подумать, какие еще труды мне между тем необходимо свершить.

Допустим, стоимость «Всадников» и «Конькобежцев» окажется больше, чем я предполагаю. Например, в «Сотби» их оценят… я не знаю, ну, в 50000 фунтов каждую!

Вот и отлично. Тогда у меня будут все психологические и моральные основания решить, что так называемый Вранкс стоит всего тысячу-другую. Если Джордано и двух «голландцев» купят за хорошую цену, я смогу подкорректировать стоимость главной для меня картины.

Так или иначе, у меня есть все шансы на успех.

Вдруг я осознаю, что уже почти дошел до коттеджа. Я не помню, как вышел из лесочка к долине,

как преодолел минные поля из коровьих лепешек. Тем более я совсем забыл о покрытых снегом горных цепях и голубых далях, о которых фантазировал по пути к Тони. На обратном пути у меня перед глазами стоял не менее сложный и прекрасный пейзаж, изображающий открывшиеся передо мной новые перспективы. Грандиозные диагонали моего сценария заставили меня перенести взгляд с правдоподобных мелких деталей на переднем плане — с комичного танца продавца и покупателя под дудку маклера — на белоснежные вершины заоблачных цен, через бесконечные слои небесной лазури к морю, где уже готов к отплытию мой корабль, тяжело груженный банкнотами со многими нулями.

Однако теперь мне предстоит донести всю красоту этой картины до Кейт, хотя бы потому, что у нас с ней общий бюджет и мне никак не удастся собрать шесть, десять или двадцать тысяч фунтов втайне от нее.

Горные вершины скрываются за зимней грязью на окнах нашего коттеджа. Прежде всего я должен их хорошенько протереть. Наполненные ветром паруса каравеллы превращаются в три Тильдиных пеленки, которые Кейт постирала и вывесила перед домом, как бы нарочно, чтобы

остудить мой романтический пыл.

Итак, через несколько мгновений мне предстоит взяться за самый неблагодарный и тяжелый труд.

Кейт сидит на табурете перед обогревателем и улыбается. Она играет крошечными ножками, довольная обладательница которых возлежит у нее на коленях. Левая грудь выглядывает из расстегнутой рубашки, как у Елены на картине, только грудь Кейт больше, белее, мягче и бесконечно красивее. На соске повисла капля молока. Кейт поднимает голову и смотрит на меня, по-прежнему улыбаясь.

— Хорошо прогулялся? — спрашивает она с выражением вежливого интереса.

— Отлично, — отвечаю я. Ее улыбка не сбивает меня с толку. Я узнаю этот тон. Есть что-то особенно раздражающее в ее попытках вызвать у меня чувство вины за то, что я никак не начну работать над книгой, в успех которой она все равно не верит. Еще больше меня выводит из себя ее нежелание заговорить об этом открыто. Я знаю, что все будет только хуже, когда я объясню ей причину своего невнимания к книге, и меня ждет полный провал, если я не придумаю, как лучше начать объяснение. Я храбро набираю

полную грудь воздуха и открываю рот — мне самому интересно, какие слова из него вылетят. Но Кейт снова занялась Тильдой, и в их единении ощущается настолько реальная и цельная полнота, что я выдыхаю воздух, так и не произнеся ни слова, чтобы не испортить эту картину своей неподготовленной и путаной речью.

Я снимаю пальто и сажусь за стол с намерением поработать. Умение вовремя уклониться от битвы — главное качество настоящего полководца. Я протягиваю руку, чтобы убрать папку, которая прикрывала привезенную мной стопку книг, и понимаю, что в этом нет необходимости. Папка уже ничего не прикрывает, а лежит рядом с книгами. «Питер Брейгель Старший» — обложка верхней книги, украшенной изображением танцующего крестьянина, громко заявляет о себе миру.

Я смотрю на Кейт. Она склонилась над Тильдой и щекочет своими распущенными волосами ее личико.

Еще раз осматриваю книги. Стопка немного сдвинута..

Кейт прочитала названия на всех семи переплетах. Насколько мне известно, она никогда раньше не шпионила за мной. Но и я, если мне

не изменяет память, никогда от нее ничего не скрывал. Мы пересекли некую невидимую черту, и перед нами открылся новый, доселе невиданный пейзаж. В этой новой долине уж точно не весна. Я понимаю, что своей демонстративной занятостью Тильдой она обвиняет меня не только в пренебрежении работой, но и кое в чем похуже. Она намекает на мою неспособность в полной мере погрузиться в заботу о прекрасном существе, которое мы вместе произвели на свет, и мою хладнокровную поглощенность чем-то другим. Мне кажется, она вовсе не случайно забыла вернуть папку на место. Внезапно меня охватывает острое ощущение несправедливости, которое, наверное, пережили и охотники на снегу, когда вернулись из своих долгих скитаний в поисках пропитания для деревни и обнаружили, что никто не удостаивает их даже взглядом, потому что им, видите ли, следовало остаться дома, чтобы ухаживать за детьми и писать труды о номинализме. К тому же у меня оснований для обиды гораздо больше, чем у охотников, ведь из своих скитаний я вернулся не с какой-то там несъедобной лисой, а с горами мяса, которого нам троим хватит до конца жизни. Или по крайней мере с перспективой добыть это мясо.

Кейт поднимает голову и замечает, что я на нее смотрю. Мы оба отводим взгляд.

— Ты не видела этой картины, — спокойно говорю я, — а я видел.

Я и правда хотел начать разговор спокойно, но в моем спокойствии прозвучала нотка обвинения в ее адрес. Она медленно прячет грудь под рубашку и застегивается.

— Ты думаешь, это Брейгель, — говорит она нейтральным тоном, следя за тем, чтобы в ее голосе не было слышно сомнения или неуверенности.

— Возможно, — отвечаю я, следя за тем, чтобы в моем голосе не прозвучало излишней уверенности, которая, кстати, начинает исчезать, как только она произнесла это имя.

— Без подписи? — вежливо осведомляется она.

— Без подписи, но они почти все не подписаны.

Ну вот, от обвинений я перешел к оправданиям. Разговор, едва начавшись, уже не ладится. Я планировал просто описать ей все то, что увидел на картине, и дать ей возможность самой сделать вывод. Но теперь уже поздно. К тому же мне вспоминаются мудрые слова Макса Фридлендера, который предупреждает против

тщетных попыток подробно описывать картины. Он предпочитает «жесткую экономию слов» и рекомендует ограничиваться «афористичными высказываниями, подобранными без всякой системы». Солнечные блики на листьях, увенчанные снежными шапками вершины, грандиозные диагонали, увязающие в грязи ноги — все эти образы проносятся у меня в мозгу и тут же становятся жертвами моего стремления к экономии слов. Как спрессовать все это в один бессистемный афоризм?

— Это весна, — говорю я. Что ж, неплохо, даже отлично, получилась одна простая фраза. Насколько афористичная? Ну, ясно: весна есть весна.

Эта фраза для меня лично исполнена глубокого смысла, но вот насчет Кейт я не уверен. Она никак не проявляет того восторга, который испытал я, когда впервые увидел картину. Даже не выказывает удивления. Наверное, помнит мои вопросы об иконографии часослова.

Она приносит чистый костюмчик для Тильды.

— Ты ведь не хочешь сказать, что она из «Двенадцати месяцев?» — спрашивает Кейт, и тут я не выдерживаю. У меня появляется шанс, и я стараюсь его использовать. Так поступает прода-

вец в магазине, когда покупатель, поначалу не собиравшийся ничего покупать, вдруг по своей глупости проявляет вежливый интерес к одному из товаров.

— Только это не месяцы! — говорю я, как старый опытный коммивояжер. («Только это не щетки, мадам, это экологически безопасные, ресурсосберегающие чистящие устройства!»). — В том-то все и дело! Это из «Времен года»!

— Я думала, в этой серии сохранилось пять картин… — продолжает она, высвобождая ручку Тильды из рукава старого костюмчика.

К этому моменту я вновь обрел уверенность в себе и убежденность в истинности своих предположений. Совершенно очевидно, что Кейт об этой серии ничего не знает. А я знаю. Ей придется вести борьбу на чужой территории, на моей территории. Очень спокойно и последовательно я излагаю ей историю вопроса: невыплаченный налог, пропущенный союз, не в том месте поставленный «mit», старинное деление года на шесть частей: ранняя весна, поздняя весна… Особое внимание я, конечно, уделяю ее собственному вкладу в дело, ведь она помогла мне разобраться с иконографией. Пока я говорю, ее руки постепенно перестают двигаться, и Тильда остается

лежать в наполовину надетом костюмчике. Кейт смотрит на меня.

— И ты всерьез думаешь… — начинает она осторожно.

— Нет, потому что здесь вообще нечего думать. Я абсолютно уверен.

Она возобновляет переодевание Тильды.

— Мне показалось, ты упомянул… — снова начинает она.

— …что это всего лишь возможно, — мгновенно соглашаюсь я, с некоторым удивлением припоминая давно забытую часть разговора. — Да, я так говорил. Но я просто пытался тебя подготовить. Вместо «тетушка умерла» — я решил сказать, что она тяжело больна.

Еще одна долгая пауза. Возня с Тильдой продолжается.

— Нет ничего сверхъестественного в том, что в наши дни можно обнаружить пропавшую работу Брейгеля, — объясняю я, — это очень даже вероятно. Вспомни, «Бегство в Египет» всплыло только в сорок восьмом году. «Христос и грешница», картина, столь значимая для восприятия Брейгеля, была обнаружена в пятидесятые. «Три солдата» — в шестидесятые.

Однако мои вновь приобретенные знания о

Брейгеле интересуют ее не больше, чем мои открытия, касавшиеся Мастера вышитой листвы.

— Как отреагировал Тони Керт, когда ты ему сказал? — спрашивает она.

Я понимаю, что еще многое предстоит ей объяснить.

— Я ничего Керту не говорил, — очень осторожно отвечаю я, — потому что это было бы, по существу, преступлением. Да-да, пособничеством и подстрекательством! Все равно что дать грабителю ключи от банка! Потому что если бы я ему об этом сообщил, никто бы эту картину больше не увидел. Ее бы вывезли из страны, и с концами! Она осела бы в сейфе какого-нибудь миллионера как объект выгодного вложения капиталов!

Голова Тильды повернута набок — она смотрит на меня открыв рот и очень серьезно. Она-то все понимает. Она видит опасность, которая тревожит и меня.

— Что же ты собираешься делать? — спрашивает Кейт.

— Я куплю ее.

На протяжении всего этого разговора Кейт стояла, занимаясь Тильдой, а теперь от неожиданности опустилась на табурет.

— Мартин! — восклицает она.

— Только не начинай теперь переживать за Тони Керта, — стараюсь я ее успокоить. — Я ведь не ради денег это делаю. Я просто хочу убедиться, что картина попадет в такое место, где ее все смогут увидеть. Я делаю это, потому что моя встреча с этой картиной — огромное чудо, и другого подобного шанса совершить что-то стоящее в жизни у меня не будет. В этой картине есть нечто, что не дает мне покоя. С другой стороны, если при этом мне удастся заработать немного денег, я от них отказываться не стану. Ради нашей семьи. И каждый, включая Тони Керта, получит причитающуюся ему долю.

Лицо Тильды вдруг расплывается в улыбке. Конечно, вряд ли она поняла все нюансы этой неожиданно складной и убедительной речи, но точно чувствует мою эмоциональность и одобряет такой страстный подход к делу. Однако Кейт по-прежнему сдержанна. Я понимаю, что ошибался, — ее волнует вовсе не судьба Тони Керта и не будет ли он обманут.

— За сколько же ты собираешься ее купить? — спрашивает она.

Я начинаю лихорадочно соображать. Но занят я не тем, чтобы найти точный ответ на ее вопрос, — сначала я должен решить, какую часть своего

плана я могу открыть ей в данную конкретную минуту. Ясно, что сейчас не стоит пускаться в пространные, запутанные объяснения или упоминать о благородном жесте по отношению к Тони Керту. Сначала мне необходимо добиться, чтобы она согласилась с моими доводами в принципе.

— Думаю, работа кого-нибудь из учеников Вранкса может стоить тысячи две, — говорю я. Еще один хороший пример suggestio falsi для моего курса «Введение в логику», к преподаванию которого мне все же придется вернуться, если все пойдет не так, как я задумал.

Однако мое suggestio оказывается недостаточно ложным. Кейт в шоке.

— Две тысячи фунтов? — изумленно переспрашивает она. Хорошо, что я не стал посвящать ее в другие детали своего плана.

— Или около того, — непринужденно добавляю я, улыбаясь Тильде в ответ — Тильда, например, рада узнать, что мне предстоят такие незначительные траты.

— Где же ты возьмешь две тысячи фунтов? — в первый раз за все время нашего знакомства Кейт требует от меня ответа таким резким тоном. — У нас нет этих денег!

— Придется допустить небольшое превышение кредита, — говорю я. — Скажем в банке, что нам нужны деньги на ремонт коттеджа. Например, на. установку нового отстойника.

Я делаю движение, чтобы взять на руки Тильду, но Кейт меня опережает. Не говоря ни слова, Кейт встает и уносит ее наверх, в спальню, — девочке уже пора спать.

Теперь, когда я лишился поддержки со стороны Тильды, меня начинают одолевать дурные предчувствия. Во время разговора мне казалось, что он проходит на довольно веселой ноте, но теперь я понимаю, что веселился только я один. По сути, разговор этот оправдал мои худшие ожидания. Самое главное — Кейт не соглашается с моей атрибуцией. Если бы она убедилась, что речь действительно идет о картине Брейгеля, то не стала бы поднимать шум из-за нескольких фунтов, потратив которые сегодня, мы завтра получим в сто раз больше. Но поколебала ли ее позиция мою убежденность в происхождении картины? Ничуть, потому что я картину видел, а она — нет.

Однако трудно удержаться от грустных мыслей. Когда-то Кейт нравились такие мои качества, как решительность и импульсивность. Кейт,

конечно, была встревожена моим внезапным увлечением номинализмом. Мой мимолетный «роман» с Мастером вышитой листвы насторожил ее еще больше. А ведь в тот памятный день, когда мы оказались рядом в самолете «Люфтганзы», она была довольна. И ей понравилась не только моя готовность помочь ей избавиться от чернильного пятна, но и та быстрота, с которой я согласился изменить все свои жизненные планы в соответствии с ее планами. Ей надо было попасть в монастыри, чтобы взглянуть на старинные рукописи, но ведь и меня ждало не менее важное дело. Я собирался отправиться в замок Нойшванштайн, чтобы собрать материал для книги о Ницше и позднем романтизме, это была моя первая попытка избавиться от оков «кабинетной» философии. Кейт могла бы отказаться от монастырей и поехать со мной. Но такая возможность даже не обсуждалась. Я отказался от Нойшванштайна и отправился с ней по монастырям. Когда наш самолет приземлился в Германии и я объявил ей об изменении своих планов, она сначала улыбнулась, потом нахмурилась, а затем сказала, что это глупо. После этого она еще немного похмурилась и поулыбалась, и к тому моменту, когда пассажиров пригласили к

выходу из самолета, она более или менее со мной согласилась. Именно тогда, кстати, я впервые увидел картины южногерманских и дунайских мастеров, что привело меня из девятнадцатого века в пятнадцатый, из Баварии — в Нидерланды и, наконец, к пику моей искусствоведческой карьеры — к концу весны 1565-года в долине средь увенчанных снежными шапками фламандских Альп. Все сошлось, и круг замкнулся.

Еще один из моих неожиданных и безумных проектов, который удался, — это наш брак.

Я слышу, как мягко закрывается дверь в спальню и Кейт тихонечко спускается по лестнице.

— Обещай мне только одно, — говорит она примирительным тоном, и, конечно, я уже готов на любые уступки. Почти на любые. — Сначала на нее должен взглянуть кто-нибудь еще.

Это условие настолько идиотское и невыполнимое, оно настолько противоречит самой сути сложных и деликатных переговоров, которые мне приходится вести, что я мгновенно забываю о своей готовности идти на какие-то уступки.

— И кто же это должен быть? — задаю я логичный вопрос.

— Кто-нибудь хоть немного разбирающийся в творчестве Брейгеля.

Она хочет, чтобы сначала кто-то подтвердил, что это настоящий Брейгель, и чтобы затем я смог купить его за две тысячи фунтов? Чем они там занимаются целыми днями в этом Хэмлише? Что за мысли им приходят в голову в этом отделе экклезиологии? Я, конечно, всегда обожал и обожаю ее удивительную, почти неземную отрешенность от мирских ценностей и понятий. Эта отрешенность только добавляет красоты ее милому лицу. Но ее предложение еще более абсурдно, чем моя воображаемая вера в честность Тони Керта. И куда вдруг подевалось ее причастное святости равнодушие к деньгам? Да и что она хотела этим сказать — «Кто-нибудь, хоть немного разбирающийся в творчестве Брейгеля»? Я и есть этот самый «разбирающийся»! И не «хоть немного», а почти все знающий о Брейгеле и его времени. К тому моменту, как дело дойдет до денежных расчетов, я буду знать об этом художнике такое, что другим знатокам Брейгеля даже не снилось.

Но вместо всего этого я говорю:

— Уверяю тебя, что не сделаю ни шагу, если останутся хоть малейшие основания для сомнений.

— С чьей точки зрения?

С моей, естественно. Но я молчу. Попробуем

воспользоваться ее тактикой и отмолчаться. Дадим, для разнообразия, и ей слово.

Она пробует зайти с другой стороны:

— А что плохого в том, что картину вывезут из страны? Раньше ты никогда не сетовал, что прочие работы Брейгеля находятся в Вене или где-то еще. Если эта картина действительно часть знаменитой серии, то уместней будет, если она окажется там же, где и остальные.

Я просто не могу ей не возразить:

— Не окажется она ни в какой Вене! И уж точно не в Художественно-историческом музее. Особенно если ее купит какая-нибудь темная личность, например, действующий тайно бельгийский бизнесмен.

Я возвращаюсь к своей прежней тактике. Конечно, таинственный бельгиец на самом деле появляется в ином месте моей истории, до которого мы еще не дошли и в ближайшее время не дойдем. Но Кейт уже предпринимает новую попытку.

— А что, если Тони Керт возьмет и спросит тебя напрямик?

— Спросит о чем?

— Брейгель это или нет.

— Не спросит. С чего бы? Мне кажется, он нико-

гда даже не слышал этого имени.

— И все же. Если он спросит: а это, случайно, не Брейгель?

— Тогда я скажу ему всю правду.

— Что это Брейгель?

Я снова молчу. Я мог бы, конечно, сказать, что с ее стороны нечестно использовать в своей аргументации предположение, в истинность которого она сама не верит. Но она бы ответила, что дело не в том, во что верит она… и т. д. и т. п. На это я был бы вынужден возразить, что с точки зрения логики истинность суждения не зависит от нашего с ней мнения… и т. д. и т. п. Затем мне приходит в голову мысль, от которой у меня внутри все сжимается: мы спорим друг с другом так, как это делают все прочие супружеские пары и как мы раньше никогда не спорили. Такого рода разговоры можно вести до бесконечности: ни одна из сторон другую не слушает, думая только о том, насколько убедительны собственные аргументы. Мы незаметно превращаемся в Тони и Лору.

— Что ты ему скажешь? — настаивает она.

— Скажу, что не знаю.

— По-моему, ты только что сказал, что абсолютно уверен, или мне послышалось?

Да, не стоило вообще ничего отвечать ей, потому что это дало ей основания для новых нападок, и мне теперь придется прочесть ей небольшую лекцию о критериях истинного знания по всем жестким канонам эпистемологии, которых мне обязательно придется придерживаться, раз речь заходит о предметах, относящихся к сфере моей профессиональной деятельности; в ответ на мою лекцию она разразится своей, на тему… Да бог с ней, какая разница? Как же нам удавалось шесть лет избегать всего этого? Просто когда дело доходило до спора, мы спорили молча. Или по крайней мере Кейт спорила молча. Я всегда догадывался, что она на самом деле думает, но поскольку она никогда не возражала мне вслух, у меня не было повода для ответных выпадов. Но сегодня она внезапно отказалась от этой своей тактики, полностью перевернув все с ног на голову, и поэтому мы оказались в такой трясине.

— Мартин, — она старается говорить спокойно, — послушай, пожалуйста. Брейгель не имеет к той картине никакого отношения. Как бы тебе ни хотелось, чтобы Брейгель был ее автором. Ты ошибаешься, понимаешь? Ошибаешься.

— Но ты же ее не видела.

— Мартин, послушай меня! Я знаю, что это не

Брейгель! Ты слышишь? Это не Брейгель, Мартин! Не Брейгель! Не Брейгель! Как же можно быть таким идиотом?

Должен признаться, вид впавшей в панику жены, обычно такой спокойной и рассудительной, выводит меня из равновесия. Ее отчаяние передается мне, как инфекция, и медленно растекается по жилам. Но я сопротивляюсь. Я медленно повторяю свой неопровержимый аргумент:

— Ты ее не видела, а я видел.

Я чувствую себя таким же одиноким, как и Савл, персонаж потрясающей брейгелевской картины «Обращение Савла», которая висит на левой стене в том самом зале венского Художественно-исторического музея. Я лежу на краю дороги, ведущей в Дамаск, сбитый с ног и ослепленный тонким, будто лазерный, небесным лучом, нацеленным только на меня и ни на кого больше. Мимо меня по дороге движется огромная армия. Эта людская река олицетворяет для меня Кейт и все остальное человечество, которые сосредоточены только на своих маленьких, предсказуемых жизнях. Для них я жалкий, не заслуживающий внимания отщепенец, растянувшийся на дороге пьяница, которого они замечают лишь краем глаза, стараясь не отвлекаться по пустякам. И никто не

знает, что я поднимусь из праха и стану Павлом. И окажется, что моему неловкому падению было суждено изменить мир.

Сверху из спальни до меня доносится плач Тильды, Я срываюсь с места, прежде чем Кейт успевает сделать хотя бы шаг. Тильда — единственная, кто меня поддерживает, а сейчас мне, как никогда, нужна поддержка. Я беру ее на руки и начинаю укачивать. Хожу с ней взад-вперед по комнате, пока она вновь не засыпает. Разумнее было бы укачать ее прямо в люльке, потому что когда я попытаюсь ее положить, она, скорее всего, опять проснется. Но я обожаю держать ее на руках и разглядывать ее лицо, пока она спит. Особенно сейчас. Однако ее живое тепло в моих руках, такое реальное и такое осязаемое, не укрепляет мою веру, а лишь еще больше подрывает ее. Ведь я не могу подержать вот так же в руках свою картину. Она далеко. У меня были считанные секунды, чтобы скользнуть по ней взглядом, и мне все труднее сохранять увиденное в памяти. Решительность в очередной раз меня покидает, потому что я вдруг живо представляю себе, что события могут развиваться и по самому худшему сценарию.

Например, я займу где-нибудь эти двадцать

шесть тысяч фунтов, несмотря на мнение Кейт или даже вообще без ее ведома. Соблюдая приличия, я выдержу определенный срок, как и наметил, а затем покажу картину знатоку. И вот он бросает на нее взгляд и… никакого восторга не выражает. Он изучает ее некоторое время и говорит: «Полагаю, вы надеетесь, что это подлинный Вранкс, но боюсь вас огорчить, это всего лишь подражание Вранксу…» Я продаю картину через агента и получаю за нее две тысячи фунтов. И потом должен пойти к Кейт и признаться: «Ты знаешь, я взял в долг двадцать шесть тысяч фунтов, и двадцать тысяч из них я уже истратил, причем без всякой надежды вернуть…»

А значит, и без всякой надежды отдать долг. Если я взял ссуду в банке, то банк непременно захочет конфисковать мою предложенную в качестве залога недвижимость, а если у какой-нибудь частной фирмы, найденной по телефонному справочнику, то они явятся ко мне с собаками и дубинками. Однако больше всего во всей этой истории пострадает крохотное существо, которое я сейчас держу на руках, ведь так или иначе, деньги мне придется занимать, оставляя в залог будущее нашей дочери.

И никакой я не Савл. Я Икар из брюссельского

Музея изящных искусств. Я подлетел слишком близко к солнцу, обжег крылья и рухнул вниз, такой же никем не замеченный, жалкий человечек, как и Савл, но только, в отличие от него, мне не суждено восстать в ореоле славы. Мой удел — сгинуть в морской пучине.

Предельно осторожно я укладываю своего заложенного и перезаложенного ребенка в люльку и на цыпочках выхожу из спальни. Сейчас я приду на кухню, сяду за стол рядом с Кейт, возьму ее руку и поцелую. Затем я признаю, что был не прав, и попрошу прощения. После этого я расскажу ей все, ничего не скрывая, — о своем плане. Может быть, когда она увидит, как искренне я раскаиваюсь, и когда она поймет, сколько вся эта история для меня значила, раз я решился действовать за ее спиной, она в порыве веры в меня предоставит мне возможность действовать так, как я посчитаю нужным. И тогда мы снова будем вместе, как были вместе все эти годы, чем бы ни занимались. Возможно, она все равно ненавязчиво и с любовью даст мне понять, что не согласна с моим планом. И тогда я последую ее совету, без всяких возражений. Я напишу своему другу Кэрилу Хайнду, который работает в Национальной галерее и которому я при более

благоприятных обстоятельствах отнес бы картину для определения автора, и приглашу его к нам на уик-энд. Затем я организую наш совместный визит к соседям, и тогда по крайней мере представитель Национальной галереи окажется на месте событий раньше других.

Однако Кейт за кухонным столом занята работой, и прежде чем я успеваю усесться рядом и взять ее за руку, она поднимает на меня глаза и спрашивает с нехарактерным для нее сарказмом:

— А сколько ты собираешься заплатить Тони Керту?

Я, оказывается, настолько захвачен неожиданным порывом нежности, что тон Кейт сбивает меня с толку, и я даже не могу понять, о чем она меня спрашивает. Я нахмуриваю брови, изображая непонимание. И тут она поджимает губы. Я вижу, что она неправильно истолковала мое выражение лица. И все начинается сначала.

— Ты ведь сказал, что собираешься оставить ему причитающуюся ему долю от всех доходов, которые тебе в конечном итоге достанутся, — поясняет она свой вопрос. Неужели это действительно ее волнует? Если да, то на этот вопрос у меня готов простой и доступный ответ, который

я немедля и выпаливаю:

— Он получит свои пять с половиной процентов.

Как я и надеялся, причудливое своеобразие этого высказывания останавливает ее напор. Теперь уже ее очередь выражать непонимание.

— Потому что именно столько он предложил мне. — Эта моя фраза ничего ей не прояснила. Да и мне, если подумать, тоже. За что он мне мог их предложить? — Он обещал мне пять с половиной процентов с продажи его Джордано.

Слишком поздно я вспоминаю, что эту часть своего плана я пока не успел довести до ее сведения. Она пытается посмотреть мне в глаза, но это ей не удается. Она пытается сделать вид, что смотрит в свою работу, но и это ей не удается. Сверху доносятся слабые звуки — это заворочалась проснувшаяся Тильда. Я встаю, чтобы подняться в спальню и проверить.

— Подожди, — спокойно говорит Кейт. Я снова сажусь, демонстрируя небывалое терпение. Что с нами происходит? Так плохо никогда еще не было. — Мартин, о чем ты? Ты продаешь его Джордано? Кому? Что все это значит? Почему ты мне не сказал? Какие еще у тебя с ним проекты?

Я сохраняю удивительное спокойствие. Внезап-

но весь сценарий предстоящих событий, который казался таким запутанным и опасным, когда я раздумывал о нем в одиночку, представляется мне необычайно простым и понятным.

— Я забираю у него обе картины. Я продаю Джордано и оставляю себе Брейгеля. Тони Керт выплачивает мне в качестве комиссионных пять с половиной процентов вместо традиционных десяти, и мы оба довольны. Я сразу хотел тебе рассказать, но боялся, что ты подумаешь, будто я опять ищу повод, чтобы не заниматься книгой.

Это объяснение кажется таким исчерпывающим, что на мгновение я забываю, что мне нужно искать где-то деньги. Выходит, что своих денег мне тратить почти не придется, комиссионных за Джордано хватит на вторую картину! Я снова поднимаюсь на ноги, чтобы идти наверх, потому что в любой момент хныканье Тильды грозит перерасти в полноценный плач.

— Подожди, а как насчет двух других картин, которые они нам показали? Он хочет, чтобы ты и их для него продал?

— У нас был об этом разговор.

— И что же ты?

— Что я?

— Их ты тоже собираешься продавать?

Как можно разговаривать о таких пустяках, если плачет Тильда? Я с нетерпением смотрю в сторону лестницы — я давно уже должен быть в спальне и успокаивать дочь.

— Да или нет? — настаивает она.

— Давай не будем разговаривать таким тоном.

— Я спрашиваю, ты и две другие картины будешь продавать?

— Возможно. Посмотрим.

Тильда плачет все громче. И слух у Кейт не хуже моего.

— Как ты собираешься эти картины продавать? — спрашивает Кейт. — Кому? У тебя нет таких знакомых!

У меня возникает искушение взять да и сказать, что есть у меня такой знакомый, что это богатый и скрытный бельгиец, который готов заплатить практически любые деньги за хорошие картины. Однако когда я сообщал это Тони Керту, тот факт, что мой покупатель — бельгиец, говорил сам за себя, а теперь, когда мне приходиться объяснять что-то Кейт, мне становится как-то неловко, и бельгиец делается для меня как бы менее реальным. Я ничего не говорю, только снова смотрю в сторону лестницы, напоминая жене, что в данный момент надо решать более актуальные

проблемы.

— А раз у тебя нет знакомых, тебе придется идти к маклеру, — не унимается Кейт, — который возьмет с тебя свои десять процентов! Ты что, считаешь меня идиоткой, и думаешь, что я поверю, будто таким образом можно заработать? Ты сам знаешь, что ничего на этом не получишь! Он просто обманывает тебя! Для него это прекрасная возможность избавиться от картин, не платя комиссионных! Мартин, во сколько все это нам обойдется? Ведь двух тысяч здесь не хватит, верно? Сколько, Мартин, сколько это будет стоить?

Теперь я понимаю, что должен был сразу сказать ей всю горькую правду. И этот разговор мне не удался. Раздумывая над ответом, я тщательно пересчитываю результат, потому что на этот раз мне надо назвать предельно-объективную сумму. Итак, десять тысяч за Джордано, по две тысячи за «Конькобежцев» и «Всадников» — получается четырнадцать тысяч фунтов. И мне придется доложить четыре с половиной процента от этой суммы. Подумать только, это меньше семисот фунтов! Плюс двадцать тысяч фунтов за мою картину, но такой суммой я сейчас оперировать не могу, и ради того, чтобы Кейт признала мою правоту, я снова снижу ее до двух тысяч, ведь

потом, если что, всегда можно отказаться от излишне благородных жестов.

— Кейт, — говорю я, — понадобится всего-то около трех тысяч! Да новый диван стоит больше! Я тебе уже сказал, что делаю это не ради денег, и думаю, ты меня достаточно хорошо знаешь, чтобы мне поверить. Но ты хотя бы представляешь, сколько в наши дни стоит даже копия любой из ключевых работ Брейгеля? Копия!

Она меня не слушает. Она поднимается по лестнице и слышит только Тильду. Кейт охвачена паникой из-за кажущегося ей окончательным разрушения мира, в который по нашей воле явилась эта кроха.

— Ты, похоже, не понимаешь, — говорит она, и ее непоколебимое спокойствие вдруг сменяется волнением, — у нас есть Тильда, и поэтому теперь все по-другому! Мы не можем позволить себе жить так, как нам заблагорассудится! Мы должны думать о ней! Мы должны думать о будущем!

Она скрывается в спальне. Когда она говорит «мы», она, конечно, имеет в виду меня. Это я не могу позволить себе жить так, как мне заблагорассудится. Можно подумать, что я всю жизнь пил и проматывал деньги в казино. Она хочет сказать, что сыта по горло моими потугами най-

ти свое место в жизни. И снова я задыхаюсь от вопиющей несправедливости происходящего. Когда я наконец каким-то чудом отыскал выход из лабиринта, она хочет заколотить его досками! И все это из-за жалкой суммы, на которую не купишь и дивана! Я слишком зол, чтобы усидеть на месте. Я начинаю ходить взад-вперед по комнате, не в силах поверить, что она способна на такую несправедливость по отношению ко мне, на такую мелочность.

Ничего более кошмарного с нами не случалось за все годы нашего брака. Стоило нам столкнуться с первым настоящим испытанием, и мы не выдержали.

Тильда постепенно успокаивается, и скоро единственным звуком, доносящимся сверху, остается скрип половиц. Я догадываюсь, что Кейт тоже ходит взад-вперед по спальне, как бы передразнивая мое поведение здесь, внизу. Она укачивает Тильду, которая так же крепко завладела ее вниманием, как мое горе завладело мною. Она хотя бы может держать в руках нашего живого, теплого ребенка, а у меня здесь нет ничего, кроме душевной боли от допущенной по отношению ко мне несправедливости, причем это обстоятельство само по себе кажется мне еще

более мучительным, как будто в роли подражателя выступала не она, а я. Я останавливаюсь и бессмысленно смотрю сквозь грязное оконное стекло на бельевую веревку и висящие на ней три пеленки. Через несколько мгновений наверху замирают шаги Кейт. Даже находясь в разных комнатах, мы не можем не участвовать в этом абсурдном ритуальном переругивании.

В доме не слышно ни звука. Моя злость постепенно уступает место грусти, которая одолевает меня, как сон одолевает Тильду. Я вспоминаю «Люфтганзу» и те первые несколько дней в Мюнхене. А перед моими глазами вместо Тильдиных пеленок оказывается терраса маленького кафе в благословенной тени Фрауэнкирхе. Однажды мы с Кейт сидели на этой террасе, попивая вино с содовой, и Кейт мне улыбалась. Ее улыбка длилась бесконечно, и тогда меня охватило ощущение полной беззаботности. Когда я вспоминаю ее улыбку и свою беззаботность, мне кажется, что мы навсегда утратили что-то бесконечно ценное и прекрасное.

По-прежнему ни звука. Но Кейт не спускается. Наверное, мне следовало бы самому подняться наверх, но мне слишком грустно. Я сижу за столом и тупо смотрю в окно. Она в это время сидит

на кровати в спальне, и ей, я уверен, тоже очень грустно — настолько грустно, что она не в состоянии спуститься. Что ж, похоже, все кончено. Я и думать забыл о картине. Меня беспокоит только одно — что с нами теперь будет? Как нам вместе воспитывать Тильду? Как нам хотя бы вместе обедать?

Я смотрю на часы. Трудно поверить, но время обеда давно прошло. Я решаю подогреть себе суп, хотя хлеб отрезать мне лень. Наблюдая за тем, как густая коричневая жидкость медленно обнаруживает признаки закипания, я слышу за спиной на лестнице шаги. Конечно же, Кейт приходится первой делать шаг мне навстречу. Почему же я не смог на это решиться? Но я даже не могу заставить себя обернуться.

— Прости меня, — тихо говорит она. По ее голосу мне становится понятно, что она плакала.

— Это ты меня прости, — неуклюже вторю ей я. — Супу хочешь?

По крайней мере, меня хватило на этот жест доброй воли. Но она не отвечает. Неужели опять плачет? Я наконец поворачиваюсь, чтобы взглянуть на нее. Она сидит за столом, сжимая в руке платок, но не плачет.

— У меня есть немного денег, тех, отцовских, —

говорит она. — Не помню, сколько там осталось. Но, наверное, хватит. Я переведу их на наш общий счет.

У меня уходит целое мгновение на то, чтобы осознать ее слова, и еще одно — чтобы опомниться после пережитого потрясения. Затем, движимый ответным чувством покаяния, я подхожу к ней и опускаюсь на колени. Я обхватываю ее руками и утыкаюсь головой в ее мягкий живот. Моя жена — неиссякаемый и вечный источник доброты и любви. Никогда раньше она мне не говорила, что от отца ей достались какие-то деньги, наверное, потому, что хотела использовать их на благое дело, может быть, даже по отношению ко мне. Или, скорее, она просто забыла о них из-за своей ангельской отрешенности от земных проблем.

Я поднимаю голову и смотрю на нее. Она улыбается мне в ответ.

— Любимая моя, — говорю я, и от избытка чувств у меня перехватывает дыхание. — Я тебя недостоин… Ты даже не представляешь, как я тронут… И я, конечно, никогда не взял бы…

— Но почему ты мне сразу обо всем не рассказал? Вот чего я не понимаю.

Я тоже этого не понимаю, но раз уж она спра-

шивает, пытаюсь вспомнить, разрывая недавно возникшую пелену недоверия, как все начиналось. Почему я ей не сказал сразу? Наверное… потому что знал, она мне не поверит. И оказался прав — не поверила. Она и сейчас не верит. Хотя это уже не важно. Ни одна картина в мире не стоит того, чтобы жертвовать ради нее нашими отношениями.

— Потому что я идиот, — отвечаю я.

— Я хранила эти деньги на черный день, — говорит она.

— Хорошо, и не трогай их. Я все равно бы не взял их у тебя, любимая. Ни за что. Даже если бы в них была моя последняя надежда.

Она гладит меня по волосам. Все стало на свои места. Мы пережили первый в наших отношениях серьезный кризис. Мы преодолели его благодаря ее доброму сердцу и вопреки моему упрямству. Из этой передряги мы выходим, еще больше укрепив наши чувства друг к другу.

— Суп сейчас убежит, — мягко напоминает она.

Но я не двигаюсь с места. Пусть убегает. Потому что вместе с супом перелилась через края и испарилась вся моя обида.

ГРОМ И МОЛНИЯ

Я решил, что в своих действиях отныне буду придерживаться одного главного принципа.

Я не стану приводить в исполнение ту часть своего грандиозного плана, которая связана с деньгами, до тех пор, пока не получу объективные подтверждения того, что «Веселящиеся крестьяне» действительно принадлежат кисти Брейгеля. Кейт говорит, что к ней за советами лучше не обращаться, она не хочет в это вмешиваться и полностью согласится с моим суждением. Вместе с тем я понимаю, что не могу рассчитывать на признание своих выводов, если они будут основаны только на интуитивном озарении или на ощущении, что иконографические несоответствия свидетельствуют в пользу моей атрибуции, а не против нее. Между нами с Кейт установилось молчаливое согласие по поводу того, что сначала мне нужно собрать для нее более или менее убедительные доказательства своей правоты. И это я для себя твердо решил.

Мы втроем просто замечательно провели выходные. О моем плане мы не говорили. Или

почти не говорили. Я о нем даже не думал. Или, если думал, то не все время. И вот в понедельник утром я уже сижу в лондонском поезде. Я позвонил в наш банк в Кентиш-тауне и договорился о встрече с нашим «личным банкиром» — с полного согласия Кейт, так как она понимает, почему я не могу воспользоваться деньгами ее отца, которые она по-прежнему мне предлагает. Следуя мудрому совету Кейт, которым она меня снабдила, пока подвозила на станцию, — где мы, кстати, нежно поцеловались, как в старые добрые времена первых месяцев нашего брака, — по дороге в Кентиш-таун я заеду в Музей Виктории и Альберта, чтобы проверить, сколько в наши дни можно выручить за одну из работ Джордано и не слишком ли мои мало чем подкрепленные догадки расходятся с фактами. Очень хороший, практичный совет. Здорово все-таки, когда жена думает и действует с вами заодно. Даже если она делает это из любви, а не из-за того, что по-настоящему верит в правильность вашей атрибуции.

Вопрос в том, где и как мне найти объективные подтверждения своей правоты. На что опереться?

На особенности стиля и техники письма художника? Не лучший путь. Чтобы во всем разо-

браться, я должен иметь возможность тщательно осмотреть картину, а это обязательно вызовет подозрения Тони. К тому же у меня все равно недостаточно знаний, чтобы авторитетно судить о подобных вещах, даже если мне и представится такая возможность.

На иконографию?.. Здесь у меня больше шансов, особенно если Кейт мне поможет. Но отличался ли Брейгель чем-нибудь от своих последователей и подражателей с точки зрения иконографии? Все-таки самый верный путь — это, пожалуй, призвать на помощь мою любимую дисциплину — иконологию. Возможно, мне удастся доказать, что в иконографическом содержании брейгелевских работ отражаются жизненные принципы автора и его философская позиция.

Но тут же возникает одна проблема. Каковы жизненные принципы и философская позиция Брейгеля?

В поезде я еще раз просмотрел свою кипу книг, которые на этот раз были заботливо уложены в объемистую и крепкую сумку, предназначенную для детских вещей. Удивительно, сколько в жизни и творчестве Брейгеля таинственного и неопределенного. И дело не только в скудости биографических сведений о нем. Насколько

многозначны и сложны для интерпретации его работы! Каждый исследователь трактует их по-своему.

Вот что пишет фоссман: «О нем ходили самые разные слухи: что он был крестьянином и горожанином, правоверным католиком и опасным вольнодумцем, верящим в человека гуманистом и ироничным философом-пессимистом. Одним художник казался последователем Босха и продолжателем фламандской традиции, другие видели в нем последнего средневекового примитивиста, маньериста, испытавшего влияние итальянской живописи, иллюстратора, художника бытового жанра, пейзажиста и реалиста. О нем говорили, что он сознательно изменяет реальность на своих картинах в соответствии со своим идеалом. И это лишь небольшая часть множества суждений, которые высказывали о художнике различные комментаторы его творчества за последние четыреста лет».

А вот мнение Гибсона: «Искусствоведы находили самые разные слова для описания отношения Брейгеля к крестьянам: стороннее и иллюстративное, морализирующее, насмешливое, добродушное, сочувственное».

Фридлендер подчеркивает в первую очередь

его чувство юмора. Стехов считает подобные толкования устаревшими и представляет публике «более мрачного» Брейгеля, для которого природа — «это отдушина художника, уставшего от человеческой глупости, себялюбия и лицемерия». Толней, с другой стороны, настаивает, что работы Брейгеля — это философские комментарии к «сущности и необходимой эволюции человеческой жизни», хотя и соглашается, что Брейгель считает земную жизнь «царством безумия». В одной из работ Толней даже утверждает, что «в конце жизни Брейгель попытался соединить разумное царство природы с безумным миром людей»; в другой он пишет, что «художник как истинный стоик размышлял о фатальной зависимости человеческой жизни от вечных законов вселенной».

Фридлендер полагает, что поздние работы Брейгеля «этически нейтральны». Катлер также не соглашается с моралистской теорией «некоторых современных исследователей» о том, что Брейгель считал долгом человека преодоление собственной глупости и порочности. Исследователь не думает, что персонажи Брейгеля безумны или беспомощны перед некими силами, которые они не способны контролировать. Человеческие

поступки — «это не обособленные и поверхностные явления», а важнейшее проявление устройства вселенной. Харбисон высказывает похожую точку зрения. В частности, он пишет, что цикл «Времена года» отражает реакцию человека на ход времени и ритмы природы.

В итоге Брейгель становится фикцией, призраком, которого ученые наделяют теми или иными атрибутами в зависимости от собственной фантазии. И поэтому вместо того, чтобы соотносить иконографию брейгелевских работ с воззрениями самого художника, я могу рассматривать ее в контексте событий той эпохи. Если Брейгель не доступен моему зрению, то можно попытаться поместить себя в шестнадцатый век и взглянуть на Нидерланды того времени его глазами.

Вот почему я так и не добрался до «Виктории и Альберта» — я снова в читальном зале Лондонской библиотеки и занимаюсь историческими изысканиями. Дело в том, что о Нидерландах пятнадцатого и начала шестнадцатого века мне кое-что известно благодаря изучению номинализма, но вот конец шестнадцатого века для меня terra incognita. Я намерен начать с уже знакомого мне периода и постепенно продвигаться к годам расцвета Брейгеля.

Прежде чем я отберу доказательства, которые удовлетворили бы Кейт, эти доказательства должны убедить меня самого. И перед самим собой я должен быть честен до конца. Если я не найду убедительных доказательств, изменит ли это мои ощущения? Ни на йоту. Предположим, однако, что собранные мной объективные свидетельства подтвердят, что картина вовсе не является тем, чем ее считаю я… Похоже на один из этих нелепых психологических тестов, в котором приходится отвечать на вопросы, вроде: «Если бы начался пожар, кого бы ты бросился сначала спасать — Тильду или Кейт?» И все же? Хотел бы я по-прежнему завладеть картиной? Конечно! Ведь саму картину это ничуть бы не изменило, даже если бы ее нарисовал Тони Керт.

И мое желание завладеть ею нисколько не уменьшилось бы? Нет!

Неужели? И я был бы готов на все финансовые и нравственные испытания, связанные с этим предприятием? Конечно! Но все это означало бы, что моя картина имеет ценность сама по себе, а не только потому, что благодаря ей мы узнаем что-то о Брейгеле и его творчестве. Тогда ее подлинная стоимость, кстати, опустится до нескольких тысяч фунтов вместо миллионов. Да какая разница!

Хотя в этом случае мне пришлось бы радикально пересмотреть финансовую сторону вопроса…

Как смешны, однако, все эти мои сделки с самим собой! Сначала я уславливаюсь о принципе действий, затем собираю для себя же доказательства и обсуждаю с самим собой свои ощущения и намерения. Кто же он, этот мой призрачный внутренний собеседник, с которым я веду переговоры? — спрашиваю я себя.

К кому я обращаюсь в данную секунду? Что за таинственная аудитория слушает круглые сутки мой безостановочный монолог? Кто этот безмолвный судья, который, пряча лицо, председательствует на этих вечно закрытых заседаниях? Иногда в его манере слушать мне мерещится что-то узнаваемое. Это Кейт? Бог? Мой первый учитель истории? Нет, в нем есть что-то еще более знакомое. Это мой аллотропический двойник, мой сгинувший в утробе брат-близнец, альтернативная версия моего «я», которая вполне могла бы быть мною — а может быть, и станет, когда удовлетворится моими объяснениями.

Кто ты, сидящий здесь со мной… на моем стуле в читальном зале Лондонской библиотеки? Ты не менее загадочен, чем Брейгель. Что тебе уже известно? Что мне еще придется объяснять? Нас-

колько подробными и логичными должны быть мои объяснения?

Достаточно логичными, пожалуй. Опыт прошлых лет говорит, что ты часто спешишь с выводами. Ты не способен переварить длинную цепь свидетельств и доказательств, если не выложить их перед тобой одно за другим, медленно и педантично.

Поэтому я сделаю так. Я буду относиться к тебе как к одному из своих студентов. Пусть это будет достаточно способный студент, которому, однако, недостает сосредоточенности и упорства. Я буквально разжую тебе весь новый материал и затерзаю тебя неожиданными вопросами, дабы убедиться, что ты меня внимательно слушаешь.

Согласен?

Похоже, что да, потому что именно этим я сейчас и занимаюсь.

Всякий, кто сегодня интересуется историей Нидерландов шестнадцатого века, пожалуй, согласится, что в ней прослеживается множество параллелей с событиями века двадцатого. Конечно, различия между эпохами огромны, и все же трудно удержаться от ощущения, что вы читаете самый первый, черновой вариант истории Европы времен фашистской оккупации или же

истории стран Восточного блока под контролем СССР. В качестве империи-поработителя выступала Испания, а двумя главными столпами, на которых держалась испанская политика по отношению к Нидерландам, были экономическая эксплуатация и идеологический террор (так же действовали Германия и Советская Россия). В том, как именно Нидерланды оказались порабощены Испанией, есть своя горькая ирония. Винить тут нужно не бедность или неудачи захваченной страны, а ее богатство и чрезмерные успехи ее правителей.

Нидерланды… (Множественное число подсказывает, что этих «нижних земель» было несколько. А сколько именно? Я же обещал тебе неожиданные вопросы!.. Семнадцать. Правильно, молодец.) Семнадцать провинций стали единым государством в конце четырнадцатого века благодаря герцогам бургундским. Эти герцоги проявили себя отличными стратегами, но не на полях сражений, а на брачном ложе. Сначала благодаря бракам они породнились с властителями Фландрии, к северу от себя, а затем добрались до невест в остальных окружающих провинциях. Огромные доходы от торговли шерстью и льном, производство меди и большие пакгаузы для тран-

зитных грузов в Брюгге сделали их баснословно богатыми. Филипп III Добрый, который содержал тридцать три фаворитки и изобрел правила придворного этикета, был самым богатым правителем Европы, и в пятнадцатом веке Нидерланды стали новым центром европейского искусства, северной колыбелью Ренессанса.

Серьезной неудачей этого семейства стала утрата Бургундии, его родовой вотчины, которая перешла под власть Франции. Но бургундцам вновь удалось укрепить свои позиции благодаря умению удачно жениться. На этот раз их взор был устремлен на испанских невест. Здесь их ждал безусловный успех, и их человек, сын Филиппа Красивого, под именем императора Карла V получил испанский престол. Это был гениальный ход, венец брачной карьеры герцогов бургундских, но Нидерландам сие событие не принесло ничего хорошего. Карл постепенно привыкал к своей новой роли и забывал о фламандских корнях. Он был похож на современного английского юношу из провинции, который, получив стипендию для обучения в Лондоне, становится чужим в своем родном городке. Фламандский король Испании, правивший через ненавистных народу фламандских советников, со временем сделался

испанским королем Нидерландов, правившим через ненавистных народу испанских советников. Успешно колонизировав испанский престол, Нидерланды сами превратились в колонию.

Так начались экономическая эксплуатация и идеологический террор, которые не могли бы существовать друг без друга. В первой половине шестнадцатого века Карл V разорил испанскую казну, набрав у германских банкиров дорогих кредитов на защиту католической веры, которой извне угрожали турки, а изнутри — сторонники Реформации. В 1555 году он отрекся от престола, и его огромные владения разделились на две части — «Священную Римскую империю» на востоке и Испанское королевство на западе. Когда его сын, Филипп II, унаследовал испанскую половину империи, банкиры решительно отказывались давать ему в долг, даже по ставке сорок процентов. Все знают, что испанский король был обязан своим богатством драгоценным металлам, привозимым из южноамериканских колоний Испании. Но при этом даже историки забывают, что он получал вчетверо больше доходов от процветавших в коммерческом отношении нидерландских провинций.

К этому моменту я давно уже забрался в ма-

лознакомый мне период, и поэтому в качестве поддержки использую классический труд «Расцвет Голландской республики» Джона Лотропа Мотли, знаменитого американского историка девятнадцатого века. Мотли был ярым протестантом, открытым сторонником голландцев в их борьбе против католицизма и колониализма, и поэтому для равновесия я взял «Фатальное наследство» Эдварда Грирсона и несколько других, более умеренных по настроению работ середины двадцатого века — Роуэна, Гейла, ван 1£льдерена, а также Арнольда и Массена. Однако все эти авторы дают понять, что Карл пытался искоренить протестантизм в своих нидерландских колониях, прибегая к самым жестоким мерам. В 1521 году он наделил папскую инквизицию полномочиями вершить свой суд в Нидерландах, а в 1535 году издал указ, по которому нераскаявшихся еретиков должны были сжигать на костре, раскаявшимся же еретикам мужского пола отрубали голову мечом, а раскаявшихся еретичек заживо зарывали в землю. Непонятно только, чем объясняется подобная дискриминация осужденных по половому признаку — желанием наказать женщин более жестоко или, наоборот, проявлением галантности по отношению к слабому

полу. Мотли не верит, что Карл был религиозным фанатиком: «Он был готов любыми способами бороться против политической ереси, которая таилась в действиях религиозных реформаторов. Он был достаточно умным политиком и понимал, что между требованиями религиозной свободы и стремлением к свободе политической существует прямая связь». Так или иначе, в дальнейшем Карл издал еще немало подобных указов, и к моменту его отречения, по данным Мотли, от пятидесяти до ста тысяч нидерландцев были сожжены на кострах, удавлены, обезглавлены или похоронены заживо.

Вот такой веселой была жизнь в стране, в которой прошли первые двадцать пять или тридцать лет жизни Брейгеля.

Потом стало еще хуже. Карла сменил на троне Филипп.

Филипп II был одержим идеей стереть религиозных отступников с лица земли. Мотли называет его «безумным тираном». К тому времени главную угрозу католицизму в Нидерландах представлял не германский протестантизм в версии Лютера, а более радикальное учение Жана Кальвина, которое проникло на север из Женевы через франкоязычные провинции.

Мотли утверждает, что Филипп «не скрывал своей ненависти» к Нидерландам. В 1559 году, через четыре года после вступления на престол, когда Брейгель работал над «Фламандскими пословицами» и «Битвой Масленицы и Поста» и убирал букву «h» из своей фамилии, король объявил собранию местной знати в Генте, что покидает страну, и за все время своего долгого правления он так больше и не ступил на землю Нидерландов. Он также воспользовался этим случаем и предал гласности две главные цели испанской политики по отношению к северной колонии, которые характеризовались откровенной жестокостью и были мало совместимы друг с другом. Он заявил о продлении действия всех законов и указов, направленных на искоренение религиозных сект и ересей; к этому он добавил «просьбу» о выделении ему трех миллионов золотых соверенов.

Лично свою волю до собравшихся король донести не мог. Семейство настолько «испанизировалось», что он уже не говорил ни по-фламандски, ни по-французски, и поэтому вместо него, как и во время церемонии официальной передачи его отцом монарших регалий, все необходимые слова произносились от его имени представителем

короля. В обоих случаях этим представителем был Антуан Перрено де Гранвела, епископ Аррасский.

Гранвела был явно на подъеме. То же самое можно было сказать и о Брейгеле. Значит, их пути не могли не пересечься.

На этом этапе никто, конечно, еще не догадывался, что Брейгель станет великим художником. Как никто не знал, сколь высоко сумеет подняться Гранвела.

Никто, кроме короля Филиппа. У короля был тайный замысел полностью подчинить себе нидерландскую церковь. Он решил заменить четырех епископов, управлявших ею прежде, пятнадцатью своими ставленниками, каждому из которых придать целый штат инквизиторов.

Над этими епископами он намеревался поставить трех новых архиепископов. Главная из трех архиепископских кафедр должна была разместиться в Малине, и ее должен был занять Гранвела, который в результате становился примасом нидерландской церкви и главным менеджером этой гигантской разветвленной структуры, созданной ради поддержания порядка.

Для проведения в жизнь своей политики

Филипп II назначил испанскую наместницу в Нидерландах — Маргариту Пармскую, незаконнорожденную дочь Карла V. Грирсон пишет, что Маргарита прекрасно подходила на эту роль и была популярна в народе. Она была уроженкой Нидерландов, хотя говорила только по-итальянски. Мотли сообщает, что она «ревностно соблюдала все католические обряды и на Великой неделе имела обыкновение омывать ноги двенадцати девам».

Однако не Маргарите предназначалось быть подлинным выразителем монаршей воли в провинциях. Фактическая власть принадлежала Государственному совету, во главе которого стоял не кто иной, как Антуан Перрено де Гранвела, вездесущий епископ Аррасский. Он был гораздо больше чем просто председатель этого совета, потому что Маргарита получила от короля тайные указания подчиняться решениям не всего совета, а узкой группы его членов, так называемой «консульты», в которую, как и следовало ожидать, входил наш замечательный епископ, направлявший действия наместницы, по словам Грирсона, «с ловкостью и энтузиазмом, которые выдавали в нем прирожденного дельца». Он вел переписку с королем за спиной Маргариты,

поэтому, как пишет Мотли, именно он являлся истинным правителем Нидерландов.

Гранвела был уроженцем Бургундии, из Франш-Конте. Мотли пишет, что он был волевым и умным человеком, обладал приятными манерами, казался открытым, много улыбался и умел убеждать, но порой демонстрировал властность и какую-то вкрадчивую надменность. На портрете кисти Антониса Мора в Художественно-историческом музее он изображен вполоборота к зрителям — элегантный и скептичный. Такая поза на портретах вошла в моду со времен Тициана, которому, между прочим, довелось рисовать отца нашего епископа. «Вкрадчивая надменность» Гранвелы проявляется в презрении «к этому мерзкому животному, народу» и в том его мнении, что бунтарский дух Нидерландов порожден чрезмерным богатством этой страны, «так что люди не смогли противостоять роскоши и порокам, выйдя далеко за пределы отведенного им…» Подобно Сталину и его сподвижникам, Гранвела считал, что досадная, диктуемая соображениями торговли необходимость контактировать с иноземцами способна нанести серьезный урон стране, особенно в вопросах религии.

В изданном Лондонской библиотекой собрании

писем Гранвелы можно увидеть еще один его портрет работы Гаэтано, на котором епископ выглядит чуть удивленным — наверное, никак не может поверить в свое растущее влияние. Мотли пишет, что он частенько давал наставления о том, что следует и чего не следует говорить, не только Маргарите, но и самому королю. А также посоветовал королю никому не рассказывать об источнике этой премудрости, и король подчинился. Один из первых шагов Филиппа после вступления на престол был предпринят по прямому наущению Гранвелы — это было восстановление действия печально знаменитого «Кровавого эдикта» Карла V, изданного еще в 1550 году. На первый взгляд непонятно, почему Гранвела противодействовал планам короля по преобразованию нидерландской церкви; однако сам епископ как-то с обаятельным цинизмом признал, что «гораздо почетнее и заманчивее быть одним из четырех, чем одним из восемнадцати». Он заявлял, что потерял в деньгах, став архиепископом, и не исключено, что ему пришлось пойти на дальнейшие финансовые жертвы ради своей веры, когда в 1561 году герцогиня Пармская убедила папу наградить Гранвелу красной шапочкой и произвести в кардиналы. Над

воротами своей загородной усадьбы «Ла Фонтен» неподалеку от Брюсселя (которую он предпочитал дворцу в черте города) он приказал выбить стоический девиз: «Durate» — «Будьте тверды». Мотли утверждает, что «благодаря благосклонности монарха и собственному умению ограждать Его Величество от волнений» кардинал нажил огромное богатство, порочному влиянию которого он мужественно противостоял, в отличие от своей слабохарактерной паствы.

Иными словами, он был Зейсс-Инквартом своего времени: бургундец, привлеченный испанцами для покорения нидерландцев. Подобным образом позже немцы использовали упомянутого австрийца. И как же наш предтеча нацистского рейхскомиссара распоряжался своим вновь приобретенным богатством? На что новоиспеченный кардинал Гранвела тратил свои стремительно накапливающиеся гульдены?

На картины Брейгеля. Гранвела стал самым влиятельным заказчиком художника.

Насколько нам известно, Гранвелу нельзя назвать крупнейшим заказчиком Брейгеля, потому что больше всего картин приобрел антверпенский купец Николас Йонгелинк. Йонгелинку, согласно знаменитому перечню предметов,

оставленных в залог до выплаты долга по налогу на вино, принадлежали шестнадцать картин Брейгеля. Опись имущества архиепископского дворца в Малине содержит упоминание о семи картинах. Однако Йонгелинк был всего лишь рядовым подданным короля, таким же как и сам Брейгель; брат Йонгелинка Жак тоже был художником и скульптором и пользовался покровительством кардинала. «Рейхскомиссар» же был воплощением абсолютной власти.

В действительности ему могло принадлежать не семь, а больше брейгелевских работ. Никто не знает, какие именно картины хранились в Малине и что с ними стало в дальнейшем. Известно только, что после отъезда Гранвелы они еще долго оставались в этом дворце. Кроме того, установлено, что Гранвеле принадлежал «Пейзаж со сценой бегства в Египет», который Брейгель написал не ранее 1563 года, то есть того года, когда он вслед за новоиспеченным кардиналом перебрался в Брюссель, а значит, пейзаж не мог быть среди семи малинских полотен. Гранвела, весьма вероятно, купил его для украшения двух своих новых резиденций, а если он купил одну картину для Брюсселя, то ничто не мешало ему приобрести и другие.

Неужели я начинаю отождествлять Брейгеля с художниками и артистами оккупированной Европы, которые сотрудничали с нацистами? Я считаю его коллаборационистом? Трудно сказать. Нельзя же подходить к эпохе Возрождения с современными нравственными мерками; никто ведь не обвиняет Микеланджело или Рафаэля в том, что они творили, выполняя заказы папы Александра VI из печально знаменитого рода Борджа. И все же режим Гранвелы был поразительно кровавым даже по тем временам. При Карле V за пятьдесят лет по религиозным мотивам были казнены от пятидесяти до ста тысяч человек. При Филиппе II, по подсчетам принца Оранского, впоследствии ставшего лидером сопротивления испанскому владычеству, около пятидесяти тысяч человек были убиты только за первые семь лет правления.

Конечно, думая об этих убийствах, нам нельзя забывать об общем контексте эпохи. В том, что христиане убивали своих собратьев за небольшие разногласия в исполнении обрядов, не было ничего необычного, даже если жертвы исчислялись десятками тысяч. Если бы эти пятьдесят тысяч жертв восстановленного эдикта не были сожжены на костре, повешены, обезглавлены

или заживо зарыты в землю, они все равно бы умерли, причем скорее всего мучительной и преждевременной смертью, от одной из сотен свирепствовавших в то время болезней и эпидемий. Никто бы не стал тогда подсчитывать мертвых или об этом писать. И напрасно было бы ожидать от какого-то несчастного художника, что он поставит на карту свою профессиональную карьеру (даже если бы у него был выбор) только из-за того, что некоторые его соотечественники умерли от ожогов или удушья, а не от оспы или тифа.

И все же пятьдесят тысяч жертв — цифра впечатляющая, особенно с учетом не слишком развитой технологии умерщвления в те времена. Столько жизней может унести сегодня взрыв атомной бомбы или столкновение в воздухе примерно сотни «боингов». Трудно не задать себе вопрос, как Брейгель относился к своему покровителю и его режиму террора.

Если верить ван Мандеру, единственному из биографов художника, который был его современником, Брейгель никак не выражал своего отношения к этому. Ван Мандер вполне мог рассказать нам правду, не опасаясь за участь Брейгеля, потому что к 1604 году, когда появилась

книга ван Мандера, художник давно умер. Ван Мандер мог не бояться и за свою жизнь, потому что он издал книгу в Гарлеме, а к тому моменту голландский север успел освободиться от испанцев и их идеологического пресса. Тем не менее для ван Мандера художник был просто «преисполненным ума и юмора Питером Брейгелем», у которого всегда наготове была шутка, но не собственное мнение.

Никто из исследователей творчества Брейгеля не проявляет особого интереса к взаимоотношениям художника и Гранвелы. И все же в этом есть что-то странное, как бы безразличен он ни был к происходившему вокруг. Согласно восстановленному эдикту смертная казнь грозила каждому мирянину, который дерзал «разговаривать или спорить о Священном Писании, открыто или тайно, особенно по вопросам неоднозначным или трудным». Смерть также была обещана всякому, кто, «не имея соответствующего богословского образования, подтвержденного уважаемым университетом», толковал и разъяснял Писание — или даже просто читал его. Насколько нам известно, Брейгель не имел к духовенству никакого отношения, оставаясь стопроцентным мирянином. До того как он стал учеником живо-

писца в Антверпене, у него вряд ли было время изучить богословие или получить ученую степень в университете, уважаемом или каком-то ином. Выходит, что ему под страхом смерти было заказано чтение Библии. Однако ему как-то удалось написать «Обращение Савла», «Несение креста», «Вавилонскую башню», «Поклонение волхвов», не говоря уже о принадлежавшем самому Гранвеле «Пейзаже со сценой бегства в Египет». Если подходить к делу формально, кардинал занимался скупкой нелегального товара у явного преступника.

С другой стороны, все нидерландские художники, писавшие картины на религиозные сюжеты, должны были находиться в сходном положении; возможно, к ним проявляли некоторую терпимость. Их статус вообще несколько возрос с 1425 года, после того как Филипп Добрый сделал Яна ван Эйка своим peintre et valet de chambre — придворным художником и камердинером. И все же живописцы по-прежнему оставались членами гильдий, подобно другим ремесленникам и мелким торговцам, для которых протестантизм был особенно притягателен и которые в результате особенно страдали от репрессий. Если позволить живописцам погрязнуть в пороке, то как тогда

запретить это ткачам или изготовителям подсвечников? Да и закрыть глаза на еретическое поведение живописцев нельзя было, потому что наверняка находилось достаточно желающих выдать властям человека, незаконно читающего Библию. Эдикт требовал от граждан доносить на подозрительных еретиков. Те, кто знал, но не сообщил, подвергались такому же наказанию, что и сами еретики; если же еретика казнили по доносу гражданина, то этот удачливый помощник инквизиции получал половину имущества казненного.

А как кардинал расценивал свои сделки с «преступником»? Обычно он проявлял живейший интерес к расправе над религиозными отступниками. Сохранилось немало его писем с призывами к инквизиторам ужесточить репрессии, где он демонстрирует готовность лично заниматься сложными делами в тех случаях, когда у его подручных не хватало решимости. Когда власти Валансьенна не проявили достаточного рвения в преследовании двух священников-диссидентов, Фаво и Маллара, милейший кардинал настоял на их осуждении, а когда местные власти вновь проявили нерешительность при исполнении приговора, специальным указом повелел сжечь

еретиков на костре. Толпа спасла священников из пламени, после чего из Брюсселя были присланы войска, чтобы арестовать всех участников бунта и казнить их вместо сбежавших осужденных.

Может быть, Брейгель торжественно поклялся кардиналу, что сам библейских историй не читал, а просто слышал их в церкви или же от дипломированного богослова. К тому же Гранвела был вполне земным и циничным человеком — вспомним его сожаление о том, что придется делить власть с новыми епископами… Поскольку картины Брейгеля нравились кардиналу, он вполне мог закрыть глаза на незначительные слабости любимого художника. И никто лучше Гранвелы не мог защитить его. Вместе с тем Брейгель, несомненно, понимал, насколько шатким было его положение.

Кроме того, если Толней не ошибается, в биографии Брейгеля были и другие уязвимые места. Например, небезупречное прошлое. Толней полагает, что когда Брейгель жил в Антверпене, он поддерживал связь с группой географов, писателей и художников, которые называли себя «вольнодумцами»; это были не повесы или распутники, а «проводники духа свободы и терпимости в вопросах веры, враги религиозного

фанатизма, поборники стоических идеалов, твердо верившие в нравственное достоинство свободного человека». При этом Толней настаивает, что Брейгель вовсе не был еретиком. Однако воззрения этой группы для Нидерландов того времени оставались как минимум странными, а некоторые «вольнодумцы» придерживались и совсем необычных идей. Это были члены секты, которую Толней называет schola caritatis и которая была основана Хендриком Никласом, автором «Зеркала справедливости». В этой книге спасение представлено как результат одной только вселенской любви. Все внешние проявления религиозности вторичны, утверждал Никлас; все религии суть символы единой истины, а Священное Писание имеет только аллегорический смысл.

Можно себе представить, что однажды кардинал заглядывает в мастерскую к художнику, чтобы посмотреть, как продвигается работа над его последним заказом. Мужчины степенно беседуют, и вот разговор заходит о философских вопросах. Брейгель рассказывает кардиналу об интересных воззрениях своих антверпенских друзей. Упоминает о свободе человека и нравственном достоинстве. О том, что посредничество

Церкви необязательно. О том, что католицизм и кальвинизм, по сути, ничем друг от друга не отличаются. Кардинал проявляет живейший интерес. «Вы непременно должны меня познакомить со своими друзьями, — говорит он. — Пригласите-ка их как-нибудь вечерком… на огонек. Думаю, мы замечательно проведем время, обсуждая наши незначительные разногласия».

Полагаю, что Брейгель не упоминал в разговорах с кардиналом своих старых антверпенских друзей. Потому что с ними, если я не ошибаюсь, ничего не случилось. Лет через десять один из них, Абрахам Ортелий, даже стал королевским картографом. Укрывание подозреваемых в ереси — еще одно обвинение, которое грозило Брейгелю. Еще один повод для смертной казни.

Неудивительно, что ему приходилось избегать однозначности. Брейгель или скрывал свое прошлое, или, если кардинал уже о нем знал, проявляя осторожность, убедил покровителя, что с прошлым покончено. Возможно также, что Брейгель отрекся от своих юношеских причуд и доказал Гранвеле, что стал искренним и полезным сторонником режима. Изобразительное искусство было одним из самых действенных инструментов Контрреформации. Другой ни-

дерландский художник, Франс Флорис, картины которого Йонгелинк тоже покупал, даже ездил в Рим, чтобы изучить героические мотивы, распространенные тогда в церковной живописи, а затем написал «Падение ангелов», где святой Михаил поражает небесных отступников с необычайной жестокостью, — в те времена пропагандистское значение этой сцены было весьма актуальным. Через восемь лет, в 1562 году, когда кардинал переехал в Брюссель и начался новый период террора, Брейгель создал свое «Падение ангелов».

Что же получается — Брейгель был всего лишь наймитом Контрреформации? Этим можно было бы объяснить, почему он обратился к старым часословам, когда писал свой знаменитый годовой цикл. Художник просто вносил свою лепту в извечный миф, бережно лелеемый поколениями правителей; создавал сказку о счастливом буколическом мире, нетронутом конфликтами и жестокостью реальной жизни; он вписывал свою главу в многовековой роман об аркадских пастухах, французских молочницах эпохи Бурбонов, советских трактористах и старой доброй Англии.

Я выдвигаю эту гипотезу с ученой рассудительностью и беспристрастием. Но я не могу оставаться беспристрастным. Я нисколько в эту

гипотезу не верю. Я отказываюсь в нее верить. Для кого-то Брейгель может быть всем чем угодно, но не для меня.

Есть ли у меня какие-нибудь основания для такого неверия? Конечно — ведь мои глаза меня не обманывают! На помощь приходит здравый смысл. Не могли шесть выдающихся шедевров живописи выйти из такого низменного источника. Даже сама мысль об этом нелепа!

Однако мне необходимо более объективное подтверждение моих догадок. Что бы это могло быть?

Кроме книги ван Мандера, у нас есть еще одно суждение о Брейгеле, сделанное его современником, хотя на первый взгляд оно кажется незначительным. Абрахам Ортелий, антверпенский географ, с которым Брейгеля связывало общее беспокойное прошлое, продолжал поддерживать с ним отношения и после того, как художник перебрался в Брюссель, потому что уже на следующий год он, судя по всему, заказал Брейгелю картину «Успение Богородицы»; в 70-е годы того же столетия, уже после смерти Брейгеля, он составил в честь друзей Album Amicorum, включив в него и эпитафию, посвященную художнику. Обычно из эпитафий нельзя узнать о

человеке ничего существенного, и поэтому когда она как-то попалась мне на глаза, в примечаниях к книге Толнея, я посчитал, что это просто обычная дань уважения памяти художника, тем более что из всей эпитафии, написанной на латыни, я понял лишь несколько слов. Теперь же, когда я читаю ее при свете костров инквизиции, а мои ноздри ощущают запах горелой плоти и через плечо смотрит его высокопреосвященство рейхскомиссар, я начинаю задумываться, а так ли она безобидна, как кажется.

«Multa pinxit, hie Brugelius, quae pingi non possunt», — начинает Ортелий. «Он нарисовал много такого, этот Брейгель, чего нельзя было нарисовать…»

Почему нельзя? Потому что эти объекты слишком бесформенны, незаметны, трудны для передачи средствами изобразительного искусства? Свежесть ранней весны? Летняя жара? Или все гораздо сложнее? Может, Ортелий имеет в виду нечто такое, что нельзя увидеть? Например, чувства, которые вызывает у человека прекрасный пейзаж и сменяющие друг друга времена года? Или радость на сердце от наступившей весны и свободного полета фантазии над бездонным синим горизонтом?

Или же речь идет о еще более абстрактных вещах? Об убеждениях, об идеях… О необычных идеях, таких, как религиозная терпимость и нравственное достоинство свободного человека. Об идеях, которые нельзя выразить на холсте по многим причинам…

Внезапно настроение у меня улучшается. Все мои чувства обострены. Что там дальше говорится в эпитафии? «Multa pinxit, hie Brugelius, quae pingi non possunt, quod Plinius de Apelle…»

Однако на этом мои познания латыни и античных аллюзий исчерпываются. Кроме того, я вдруг вспоминаю, что должен успеть в Кентиш-таун до закрытия банка.

Multa pinxit, hie Brugelius, quae pingi non possunt…

Хорошо, что Кейт может это перевести. Средневековые бревиарии и часословы на латыни она читает с такой легкостью, словно это газеты. Как и в случае с иконографией, она снова придет мне на помощь.

Я обхожу нашу холодную квартиру на Освальдроуд, не снимая пальто, потому что сначала надо включить отопление. Я решил переночевать в городе и с утра отправиться в Музей Виктории и Альберта, надо сделать то, что было намечено на

сегодня, — узнать цены на картины Джордано, — поскольку я настроен не полагаться на случай и предоставить на одобрение Кейт четкий план действий.

Я заглядываю во все комнаты и убеждаюсь, что без нас в них ничего не изменилось. Повсюду мне попадаются предметы, которые напоминают о Тильде и Кейт, о нашей совместной жизни. В углу лежит куча колготок и грязного белья, дожидаясь отправки в стиральную машину или в мусорное ведро; на полу в ванной разбросаны пластиковые утята; газета, которую я читал за завтраком в день отъезда, так и осталась на столе, а за ней притаилась служившая подставкой коробка мюсли. Ни Кейт, ни я не отличаемся маниакальной аккуратностью, и это нас вполне устраивает. Тильда, судя по всему, будет в этом на нас похожа Multa pinxit… В спешке перед отъездом мы забыли заправить кровать: подушки до сих пор хранят отпечаток наших голов; скомканное пуховое одеяло — форму наших переплетенных тел… Quae pingi поп possunt…

Я усаживаюсь на нашу так уютно смятую кровать и звоню жене. Пока я слушаю длинные гудки в трубке и представляю, как Кейт спешит к телефону со двора, или укладывает в люльку

Тильду, или торопится вытереть мокрые руки, чтобы снять трубку, я зарываюсь головой в одеяло, вдыхаю сладкий запах наших тел и ощущаю, как ниже пояса пробуждается жизнь.

От ее осторожного и такого родного «Алло?», как всегда, захватывает дух.

— Переведи мне две строчки с латыни. Я тебе пришлю по факсу.

— А где ты?

— На Освальд-роуд. Придется мне здесь переночевать..

Она вздыхает, и я понимаю, как сильно она ждала момента, когда из потока равнодушных лиц на станции покажется мое улыбающееся лицо.

— Знаю, знаю, — говорю я. — Но я так ничего и не выяснил о Джордано. Я занимался нашим художником.

Нашим. Теперь я наконец могу назвать его «нашим».

— Это не из-за того, что я тебе наговорила?

— Нет, это из-за того, что я обещал тебе. Я сам хочу абсолютно убедиться в своей правоте, прежде чем делать следующий шаг. Насколько это вообще в моих силах — убедиться.

— Но нельзя давать Тони шанс избавиться от нее каким-то иным путем, — напоминает она.

Как это мило с ее стороны!

— Да-да, но ни торопиться, ни впадать в панику я не намерен. Как там Тильди? Чем она занималась? Как погода? Скелтон не приходил? Раковина не забита? Кейт, я так по тебе скучаю!

Я ее очень люблю. Особенно на расстоянии. В этом она похожа на мою картину. Ни одно произведение живописи на свете никогда не значило для меня так много, как эта доска, на которую я едва успел бросить взгляд и до которой мне так сложно теперь добраться. Я думаю о ней все время — почти так же часто, как и о Кейт. Я думаю о ней даже сейчас, разговаривая с женой. Когда картина займет место у нас на кухне, мне понадобится месяца три, чтобы перестать каждую секунду на нее смотреть.

— Все хорошо, — отвечает Кейт. — Мы с Тильдой ходили смотреть коров. После обеда было солнце. Что в банке?

Она первая напоминает мне о банке! Я снова начал жить, ведь теперь я, как и прежде, все могу ей рассказать, теперь мы занимаемся этим делом вместе.

— Еле успел, — признаюсь я. — Но там все в порядке, можно будет просто увеличить сумму кредита. На оформление бумаг у нас уйдет

неделя.

И снова я говорю «у нас», имея в виду наш общий счет. Я подал заявку на максимально возможный кредит. С учетом стоимости недвижимости, которую мы оставляем в залог обеспечения кредита, мы сможем получить пятнадцать тысяч фунтов стерлингов, это на случай, если я все же решу выплатить Тони стоимость подлинного Вранкса. Я допускаю, что мне придется где-то найти еще несколько тысяч — только не у Кейт! Наверняка отыщутся какие-нибудь источники. Просто полезно помнить об этом варианте как о запасном. Однако сейчас нет смысла обсуждать с ней все эти гипотетические возможности. Что бы ни случилось, времени у меня вполне достаточно. Я не стану ничего предпринимать, пока происхождение картины не будет установлено доподлинно. К тому же я все равно ничего не смогу сделать до тех пор, пока банк не покончит со всеми формальностями.

— А что там за латинская фраза? — спрашивает Кейт. По голосу можно догадаться, что ее начинает захватывать эта загадочная история.

— Вот ты мне и скажешь. Через минуту я тебе ее пришлю.

— Не забудь завтра проверить цены на Джорда-

но. Тебе не нужны сюрпризы.

Скоро она увлечется всем этим не меньше меня!

— Завтра утром я первым делом разберусь с Джордано, — уверяю ее я. — Поцелуй за меня Тильду. Я так по вам скучаю!

Положив трубку, я, конечно же, вспоминаю, что факса у меня нет, потому что мы отвезли его в коттедж, и теперь он у Кейт. Придется побеспокоить Мидж, к которой мы обычно обращаемся за помощью в подобных чрезвычайных обстоятельствах.

Я аккуратно переписываю эпитафию большими печатными буквами (ведь компьютер тоже остался в деревне) и отправляюсь со своим листочком на этаж ниже. Городские соседи — существа гораздо более доступные и любезные; да и идти недалеко.

— Нужна помощь, — говорю я, когда Мидж открывает дверь, — как всегда. Можно воспользоваться вашим факсом?

— Я думала, вы уехали в деревню, — говорит она, пропуская меня в квартиру и стараясь не смотреть на листок, который я ей вручил.

— А Кейт и сейчас там. Это для нее, у нее наш факс.

— Надеюсь, ничего не случилось? — спрашивает она, против своей воли все-таки заглядывая в листок.

— Нет-нет, все в порядке, — успокаиваю я ее, но она не слушает — она читает. MULTA PINXIT, HIC BRUGELIUS, QUAE PINGI NON POSSUNT… В одной из газет, никак не могу запомнить, в какой, Мидж ведет колонку о забавных аспектах жизни в Кентиш-тауне, и поэтому сохранит мой листок на всякий случай. Время от времени Кейт и я становимся героями ее статей, конечно, под вымышленными именами. Она описывает нашу милую эксцентричность и забывчивость, рассказывая, как у нас захлопывается дверь и мы остаемся снаружи без всякой надежды ее открыть, или запираем друг друга в квартире, или как наша стиральная машина ломается и затапливает ее квартиру. На этот раз мы, похоже, опять попадем в ее колонку — соседи, обсуждающие, от стеснения, свои домашние дела на латыни. Что ж, она помогает нам, мы — ей. Все как у меня с моим хорошим другом Тони Кертом.

Я уже поднялся к себе и снова просматриваю книги в поисках ответа на вопрос, что такого мог нарисовать Брейгель, чего нельзя было изобразить. Однако почти сразу я, наоборот, нахожу

примеры того, что вполне можно было изобразить, но чего Брейгель тем не менее избегал. «Брейгель, — пишет Фридлендер, — стал первым художником, картины которого были лишены налета религиозности».

Я пересматриваю репродукции и убеждаюсь, что Фридлендер прав: отсутствие религиозного рвения у Брейгеля поражает. Даже в его картинах на библейские сюжеты священные события не тяготеют к центру композиции — крохотные фигурки персонажей вы обнаруживаете обычно где-нибудь на краю стремительного потока повседневности, как в случае с падением Икара. Вот происходит обращение Савла, которому суждено стать одним из основателей христианской церкви, и никто не замечает этого. Вот жители заснеженной Иудеи стекаются в Вифлеем для переписи, и приходится долго вглядываться в толпу, чтобы найти в ней беременную женщину на ослике. Вот волхвы пришли поклониться святому младенцу, однако почти все пространство картины занимают их свита и вьючные животные, терпеливо дожидающиеся хозяев под мягко спускающимися с неба снежинками. Еще три четверти дюйма влево, и сам Христос не уместился бы на картине.

Я открываю репродукцию «Падения ангелов» и убеждаюсь, что эта картина не могла быть вкладом в дело Контрреформации. На работу Флориса она совершенно не похожа. Падшие ангелы здесь — это не мускулистые воины, сражающиеся на стороне дьявола, а фантастические существа с телом рыбы, птичьей головой и крыльями бабочки, как будто перебравшиеся сюда прямиком с картин Иеронимуса Босха. Они ничем не напоминают ангелов, которые могли бы принимать участие в каком бы то ни было бунте.

Я уже не говорю о «Временах года». Ни на одной из картин нет даже намека на религиозные реалии — даже на самом дальнем плане или у края полотна. Ни святых, ни молитв, ни очей, возведенных горе, ни набожного вздоха — ничего.

Может быть, эта негласная светскость и нравилась кардиналу в Брейгеле. Наконец-то нашелся художник, который сумел остепениться и удержаться от выражения своих религиозных воззрений! Для высокого церковного чина возможность немного отдохнуть от созерцания христианских сюжетов, наверное, воспринималась как праздник.

Multa pinxit… Выставляя религию за дверь через черный ход, он тайком впустил в свои картины

что-то недозволенное, причем под самым носом у кардинала. Что бы это могло быть?

Внезапно оглушительный стук в дверь заставляет меня подпрыгнуть в кресле — какое-то мгновение мне кажется, что инквизиторы прочитали мои мысли. Но это всего лишь Мидж: она принесла свернутый в трубочку ответный факс.

— Простите, — говорит она, заметив мой ошеломленный вид. — Я стучала, стучала, но никто не открывал. Я подумала, вы уснули.

— Нет-нет, ничего страшного, — объясняю я, — я был… — Где? Я делаю беспомощный жест рукой. В Нидерландах шестнадцатого века, хочется мне сказать. Но по ее забавно поджатым губам я догадываюсь, что дал Мидж пищу еще для двух-трех абзацев в ее колонку.

Прекрасно, я рад, что оказался ей полезен. Я вновь сижу за кухонным столом и читаю сделанный Кейт перевод. Что же он такое нарисовал, чего невозможно было нарисовать?

Гром.

Похоже, Ортелий имеет в виду, что Брейгель нарисовал гром.

На следующее утро я переступил порог Лондонской библиотеки сразу после открытия, и вот я уже восседаю за столом читального зала,

разложив перед собой перевод Кейт, несколько латинских словарей и книгу XXXV «Естественной истории» Плиния. Даже переведенная на английский язык, эпитафия Ортелия заставляет меня ломать голову, поскольку текст окутан пеленой довольно туманных античных аллюзий.

«Наш Брейгель, — читаю я перевод, написанный аккуратным почерком Кейт, — нарисовал много такого, чего нельзя было нарисовать, и то же самое Плиний говорил об Апеллесе».

Смутно припоминаю, что Апеллес Косский был живописцем, и из своих книг узнаю, что Плиний считал его лучшим художником античности, хотя ни одного произведения Апеллеса до наших дней не сохранилось. И действительно, по выражению Плиния, Апеллес «написал и то, что не может быть написано: громы, сверкания молний и удары молний».

Трудно сказать, почему так уж трудно нарисовать молнию, но вот с громом у любого художника, пожалуй, возникли бы проблемы. Перебрав в уме картины Брейгеля, я не смог вспомнить ни одного даже малейшего намека на гром в буквальном смысле этого слова. В них нет даже молний. Если Брейгель и хотел когда-нибудь нарисовать грозовой разряд, то только в

метафорическом значении.

Затем в эпитафии мы находим упоминание о другом древнегреческом художнике.

«Тот же автор сказал о Тиманте, что во всех его работах заложено больше смысла, чем кажется на первый взгляд».

Еще одно указание на нечто скрытое от глаз. В случае с Тимантом это точно был не гром, потому что репутация художника держится на картине «Жертвоприношение Ифигении», на которой Агамемнон скрывает от чужих глаз свое горе, натянув на голову край плаща. Может быть, искусно скрываемый Брейгелем «гром» — это чувство, настолько ужасное, его нельзя показывать другим?

Между прочим, Апеллес, как Тимант, был знаменит тем, что умел хранить секреты, а что касается Апеллеса, то он скрывал… самого себя. «Он выставлял на балконе, — пишет Плиний, — законченные произведения на обозрение прохожих, а сам, скрываясь за картиной, слушал отмечаемые недостатки, считая народ более внимательным судьей, чем он».

Вероятно, Брейгель тоже скрывал себя от других — не только чувства, но и свой характер, свою личность.

В эпитафии есть еще две аллюзии, которые на первый взгляд не имеют ничего общего с идеей скрытного поведения.

«Евнапий, в послании к Ямвлиху, говорил, что живописцы, которые омолаживают людей на своих картинах и приукрашивают портреты, портят свою работу и предают подлинную красоту и достоверность изображения. Наш Брейгель не страдает от этой слабости».

Далее я обнаруживаю, что Евнапий был историком, который слыл ярым противником христианства и пытался силами великих философов-неоплатонистов создать альтернативу христианским святым. Один из этих философов — Ямвлих. Евнапий не хвалил его способность к скрытности, а, наоборот, порицал его за неумение излагать неприкрашенную истину.

Тогда как Брейгеля за это порицать нельзя. Значит, он был хорошим портретистом? Ну, не буквально, потому что портретов Брейгель не писал, так же как и гром. Если я правильно понимаю слова Ортелия, он говорит о некой неприкрашенной истине, которая сокрыта в картинах Брейгеля, как и в самой эпитафии, причем это может быть правда о самом художнике, и она не менее удивительна и зловеща, чем гром.

Похоже, он имеет в виду, что Брейгель не просто знал о еретических воззрениях антверпенского кружка Ортелия, не просто симпатизировал им, но и каким-то образом отразил их в своих картинах. Но как? Где? В каких картинах? Может быть, в моей картине?

Мне пора отправляться в Музей Виктории и Альберта, чтобы справиться насчет Джордано, — не думаю, что из Ортелия можно выжать что-нибудь еще. Но вместо этого я сижу и смотрю через окно читального зала на площадь Сент-Джеймс, где под лучами апрельского солнца с каждой минутой становится все больше и больше весны, как в «Веселящихся крестьянах»; разглядывая верхушки деревьев, я размышляю.

И размышляю я вот о чем: как могла пропасть одна из тех шести картин из собрания Йонгелинка?

На первый взгляд в этом нет ничего странного. Немало брейгелевских картин так до нас и не дошло. Но за этой-то картиной должны были тщательно смотреть.

Вспомним, что нам известно о ее истории. В 1592 умирает герцог Пармский, наместник испанского короля в Нидерландах (он не стал дожидаться, пока Его Величество нанесет ему

удар в спину, как это произошло с другими приближенными монарха), и на следующий год в страну прибывает его преемник.

Новый наместник, эрцгерцог Эрнст, происходил из австрийской ветви династии Габсбургов. Если верить Мотли, «это был склонный к праздности, чрезвычайно тучный, крайне набожный и расточительный человек. Он любил дорогую одежду, держался очень торжественно и величаво, никогда не позволяя себе улыбнуться, но у него совершенно отсутствовали качества, необходимые хорошему полководцу и политику». Тем не менее жители Антверпена отмечают его прибытие в город пышной церемонией, во время которой преподносят ему несколько картин. Среди этих картин — цикл «Времена года», когда-то принадлежавший Йонгелинку. Цикл мог достаться городу или в результате того, что де Брёйне не смог выплатить долг и заложенные картины были конфискованы, или же много позже городские власти просто купили его у торговца живописью ван Вейка. Вторая версия подтверждается и записью в бухгалтерской книге, которая хранилась у секретаря эрцгерцога. Похоже, так горожане решили отблагодарить Испанию за то, что город дважды был разграблен

во время славного правления предшественников Эрнста — герцога Пармского и герцога Альбы. В бухгалтерской книге упомянуты шесть картин. Их перевезли на барже в Брюссель, где находилась официальная резиденция наместника. В следующем году эрцгерцог умирает, ничего не совершив, если верить Мотли, и в истории от него не остается даже тени. Однако после него остаются картины. Их по-прежнему шесть, они упомянуты в описи имущества эрцгерцога, сделанной после его смерти 17 июля 1595 года.

Затем, вслед за герцогом, они на полвека исчезают из истории.

С 1646 по 1656 год Нидерландами правит эрцгерцог Леопольд Вильгельм. Придворным живописцем Леопольда и куратором его картинной галереи был художник Давид Тенирс. Тенирс делает копии картин из коллекции, рисует общие планы галереи, но нигде у него мы не встречаем картин Брейгеля, из чего можно заключить, что после смерти Эрнста они были отправлены в Вену вместе с его имуществом. Из Вены они, судя по всему, попали в Прагу, к самому императору Рудольфу II. Но в 1659 году картины опять в Вене, и упомянуты в списке собрания Леопольда Вильгельма, уже вернувшегося из Нидерландов.

В 1660 году Тенирс публикует письмо от своего неназванного друга в Вене, который пишет, что видел «Времена года» в Штальбурге. Друг Тенирса отмечает, что картин было выставлено шесть, но шестая, очевидно, в цикл не входила, и ее добавили только для проформы (так произошло и в девятнадцатом веке, когда в серию были добавлены две картины), потому что в описи имущества эрцгерцога на этот раз значится лишь пять брейгелевских картин.

Таким образом, первая картина серии, моя картина, исчезла где-то между Брюсселем, Прагой и Веной в период с 1595 по 1659 год. «Картина вполне могла быть утеряна в процессе перевозки», — бесстрастно сообщает мне каталог Художественно-исторического музея.

Интересно. Получается, что на пути между дворцами самой могущественной династии в Европе картина просто вывалилась из телеги? И никто этого не заметил? Одна из картин великого цикла? Картина, этот цикл открывающая?

Или кураторы изъяли ее из собрания, и у них имелись на то причины?

Мне кажется, что однажды какой-нибудь чиновник присмотрелся внимательнее к невинной серии пасторалей на стенах королевского двор-

ца в Брюсселе. Или взглянул на них под новым углом, пока они ожидали отправки в Вену. Это мог быть какой-нибудь прелат, один из продолжателей дела Гранвелы: возможно, ему впервые показали коллекцию, или, наоборот, он решил в последний раз на нее взглянуть, прежде чем она будет упакована. И тут на одной из картин он увидел нечто такое, чего никто никогда прежде не замечал.

Известно, что некоторые картины Брейгеля в разное время подвергались цензуре. Так, эрекция у нескольких крестьян на картине «Свадебный танец» была закрашена, что обнаружилось лишь сравнительно недавно. В семнадцатом веке на месте детских тел в «Избиении младенцев» были нарисованы мешки зерна, чтобы скрыть подлинный ужас происходящего. И вот наш любознательный прелат наклоняется, чтобы получше рассмотреть какую-то деталь на одной из картин выдающегося цикла — точнее говоря, на первой картине серии, которая задает тон всем остальным… и замирает на месте. В течение нескольких часов картину снимают со стены или изымают из готового к отправке груза и переносят в подвал дворца, не дожидаясь, пока разразится скандал.

Что же мог заметить на ней наш наблюда-

тельный и пекущийся об общественном благе священнослужитель? И что я мог бы на ней увидеть, если бы взглянул на нее еще раз, располагая всеми этими сведениями?

Может быть, именно в этой картине Брейгель приподнял скрывавший лицо Агамемнона край плаща и показал всем некую ужасную истину? Выглянул прятавшийся за полотном? Нарисовал гром? Открыто выразил нечто такое, что можно было только подразумевать?

Мне очень нужно еще раз взглянуть на картину! Я должен вернуться в Апвуд. Попросить еще раз взглянуть на Джордано, например, чтобы подготовить ответы на какие-нибудь вопросы моего бельгийца, а затем, как только я останусь один…

Кстати, о Джордано… Сначала я должен зайти в Музей Виктории и Альберта и выяснить цены.

Брейгель в буквальном смысле слова показывается зрителям в трех своих картинах. Так по крайней мере полагают некоторые исследователи его творчества. Я сижу в библиотеке при Музее Виктории и Альберта и занимаюсь не ценами на Джордано, а этими тремя редкими случаями материализации брейгелевского облика. На рисунке «Художник и знаток» он с угрюмым лицом и всклокоченными волосами работает над оче-

редным шедевром, а заказчик заглядывает сквозь стекла очков ему через плечо, запустив руку в кошель на поясе и улыбаясь бессмысленной улыбкой, — он слишком глуп, чтобы увидеть или до конца осознать, за что ему предстоит заплатить. В «Крестьянской свадьбе» Брейгель сидит у самого края картины и с бесстрастным лицом слушает увещевания монаха-францисканца. В «Проповеди Иоанна Крестителя» его едва заметная и загадочная фигура скрыта окружившей проповедника толпой.

На первой картине его борода седая, на второй — темно-русая, на третьей — черная. Изображения этих трех бородачей связывают с обликом Брейгеля только потому, что самые разные ученые обнаружили в них сходство с двумя портретами — двумя гравюрами на меди, выполненными Домиником Лампсонием и Эгидием Саделером. На гравюрах стоит имя Брейгеля.

Работу Лампсония отыскать несложно — ею любят иллюстрировать биографии Брейгеля. Брейгель изображен в профиль, лицо полускрыто длинной бородой, так что ничего о его выражении или о характере художника узнать невозможно. Гравюру работы Саделера я в конечном итоге обнаруживаю в книге Холлстейна

«Голландская и фламандская гравюра»; Брейгель, на этот раз с аккуратно подстриженной бородой, пристально смотрит на нас грустными и серьезными глазами, и на мгновение кажется… да-да, кажется, что перед нами реальный человек.

Однако Саделер создал этот портрет только в 1606 году, то есть через тридцать семь лет после смерти Брейгеля и через тридцать шесть лет после своего собственного появления на свет. Художник изображен в окружении аллегорических фигур работы Бартоломеуса Спрангера, который вместе с Саделером служил в Праге при дворе Рудольфа II. Проведенные Бедо и ван Голом скрупулезные исследования этих загадочных образов и не менее загадочного латинского текста, которым Спрангер снабдил гравюру в полном соответствии со склонностью своего императора к эзотерике, показали, что перед нами попытка мистического изображения одновременно Брейгеля Старшего и Брейгеля Младшего, тем более что их считали очень похожими; кроме того, Саделер мог быть знаком с Брейгелем Младшим и использовать его в качестве модели. Проще говоря, это вовсе не портрет Питера Брейгеля Старшего.

Я вновь возвращаюсь к гравюре Лампсония. Лампсоний был современником Брейгеля, но

нет никаких свидетельств, что они встречались. Пока Брейгель работал над большинством своих картин, Лампсоний жил в Англии, где он занимал должность секретаря при кардинале Поле, который был своего рода Гранвелой при Марии Кровавой, пытавшейся официально вернуть Англию в лоно католической церкви. Когда Лампсоний, за год до смерти Брейгеля, возвратился в Нидерланды, он оказался не в Брюсселе, а в Льеже, где его постоянно удерживали обязанности епископского секретаря. Сделанный им портрет Брейгеля относится к серии портретов знаменитых нидерландских художников и выполнен в том же стиле, что и, к примеру, портреты ван Эйка и Иеронимуса Босха, которые умерли задолго до рождения Лампсония. Поэтому вероятность того, что гравюра Лампсония является портретом в строгом смысле этого слова, крайне мала.

Если ни гравюра Саделера, ни гравюра Лампсония не могут считаться точными портретами Брейгеля, значит, внешность упомянутых выше персонажей трех картин Брейгеля нельзя отождествлять с обликом самого художника.

Брейгель исчезает из виду всякий раз, когда начинает казаться, что вы вот-вот увидите его и сумеете наконец рассмотреть. Край плаща вновь

на своем месте; из-за холста на вас никто не смотрит. Хорошо, сначала надо проверить цены на Джордано, а потом — назад, в Апвуд. Но пока я тяну руку к первому тому протоколов аукционных сессий, мне вдруг улыбается удача. Я делаю случайное открытие из разряда тех, которые иногда достаются в награду за многочасовые систематические изыскания. Я осознаю, что стою рядом с одним из компьютерных каталогов последних поступлений и он свободен. Я забываю про объемистый том и устремляюсь к терминалу.

Мне требуется какое-то мгновение, чтобы напечатать: «Брейгель», после чего система компьютерного поиска перехватывает у меня инициативу. Все эти современные технологии необычайно эффективны и заманчивы — особенно по сравнению с микрофишами, которые нужно постоянно передвигать взад-вперед на специальном читальном аппарате, или еще более старомодными алфавитными каталогами в деревянных ящиках, над которыми приходится потеть не меньше, чем на уборке картофеля. Я даже не успеваю толком сформулировать свое желание, как мне уже предлагается сто четырнадцать различных способов его удовлетворения.

Большинство подобранных компьютером ис-

точников представляют собой статьи из научных журналов, ни одна из которых, насколько я могу судить, мне не подходит. Но вот я добираюсь до номера «восемьдесят семь» в перечне. Это февральский выпуск «Gazette des Beaux-Arts» — от 1986 года со статьей «Pieter Bruegel, peintre heretique».

Брейгель — еретик? Звучит гораздо смелее, чем самые дерзкие гипотезы Толнея. Получив журнал, я обнаруживаю, что автор статьи — пастор Х. Штайн-Шнайдер, французский священник-протестант, называющий себя «ересиологом и специалистом по шестнадцатому веку». Автор выражается без обиняков. По его словам, Брейгель был «отъявленным еретиком, а его картины — шарадами в манихейском и неокатарском духе».

Вау, как сказала бы Лора Керт. Манихейство, которое то и дело возрождается в христианстве, сколько бы его ни подавляли, настаивает на реальности тьмы и зла как фундаментальных составляющих мироздания. В незапамятные времена добро и зло, свет и тьма были разделены, и в последние дни мира они вновь разъединятся. Вместе с тем наше нынешнее состояние рассматривается как соединение или равновесие этих двух начал — полудень-полуночь. В тринадца-

том веке инквизиция жестоко подавила катар и альбигойцев, которые посмели придерживаться подобных взглядов. Если именно эти идеи Брейгель пытался отразить в своих картинах, то он действительно играл не только с огнем, но и с громом, и с молнией.

Штайн-Шнайдер, как и я, был поражен загадочными намеками в эпитафии Ортелия. Ключ к разгадке этих тайн, утверждает наш автор, можно найти в письме Ортелия, которое было обнаружено в 1888 году в конторке в здании старой антверпенской типографии, в шестнадцатом веке принадлежавшей издателю Кристофу Плантену. Судя по этому письму, Ортелий и Плантен были членами основанной Хендриком Никласом секты, которая называлась «Общество христианской любви», то есть предположительно это та же секта schola caritatis, о которой упоминает Толней. В период между 1550 и 1562 годами, когда Брейгель жил в Антверпене, Плантен издал множество работ, имевших отношение к воззрениям членов секты. Издания эти он осуществлял тайно, и у него были на то все основания. Мнение Штайн-Шнайдера об «Обществе христианской любви» резко отличается от толнеевского. С точки зрения ересиолога, документы секты противоречат

Толнею в том, что ее сторонники сохраняли верность католической церкви. Доктрины секты по вопросам иреницизма и этической сотериологии… На этом месте я устремляюсь к полке со словарями — ага, имеются в виду ее доктрины пацифизма и спасения через добро. Эти доктрины, а также аскетическое отношение к плотским радостям позволяют отнести «Общество христианской любви» к манихейскому движению катарского толка.

Так вот откуда возникает образ еретика! Я вспоминаю едва различимые фигурки на заднем плане большинства брейгелевских работ, эти невзрачные персонажи, на которых никто не обращает внимания: Икара, Савла, осужденного на смерть Христа, — то есть всех тех, чье мировоззрение в корне отличается от традиционного, кому суждено выступить против общепринятых устоев и чье незаметное присутствие в конечном итоге все меняет. Почти всегда на картинах Брейгеля изображен этот неприметный наблюдатель, в сердце которого зреет несогласие с происходящим.

«Из всего собрания книг, изданных „Обществом христианской любви“, — пишет Штайн-Шнайдер, — одна заслуживает особого внимания. Это

„Terra pads“ („Мирная страна“), которую Плантен печатал в Антверпене в пери-од между 1555 и 1562 годами. В ней не только откровенно рассказано о воззрениях секты, но и содержится описание некоторых работ Брейгеля. Кроме того, в книге помещен подробный список сорока еретических символов, которые Брейгель использовал в своих сектантских шарадах…»

Если только мне удастся раздобыть копию «Terra pads», многие мои проблемы, возможно, будут решены. Где ее можно найти? Конечно, в Библиотеке Британского музея. И только в вагоне подземки я вспоминаю, ради чего я вообще приходил в Музей Виктории и Альберта.

Бережно открываю древнюю обложку небольшого томика. *«Tena pads. Подлинное описание Мирной страны, коя воистину есть земля обетованная для духа человеческого и священный Град Мира, или небесный Иерусалим; и великого святостью своею народа, в нем живущего; и Хождения в Духе, без коего вместо сие пути нет. Издано Х.Н. и им заново исправлено, дабы многосложности излишней избежать. Переведено с алтайского наречия».*

На выданном мне английском издании нет даты, но по всем признакам оно вышло вскоре

после появления плантеновского оригинала, написанного на нижненемецком. Я медленно перелистываю заполненные убористым шрифтом неровные страницы. Передо мной нечто вроде романа о полном испытаний паломничестве из нашего грешного мира, который автор называет Северной страной, или Царством невежества, в Новый Иерусалим, обетованную землю, где душа человеческая обретает покой. Пилигрим совершает свое путешествие исключительно пешком, и впечатление о тяжести его предприятия лишь усиливается архаичным стилем письма.

«Тому, кто отважится на сие путешествие, надлежит почитать себя путником или пилигримом в неведомом краю… А имя той великой страны, где нет ни троп, ни дорог, — Странникам Раздолье, поелику со всех сторон света являются сюда странники и прокладывают себе путь к той единственной земле обетованной…»

В романе путь пилигрима лежит через местность, состоящую из топографических аллегорий, который взяты из Священного Писания (соответствующие ссылки скрупулезно указаны на полях). Он видит живописные, услаждающие взор холмы, которых на самом деле необходимо опасаться, потому что они суть не что иное, как

Обман, Тщеславие и Соблазн. Пилигриму приходится переправляться через коварную реку, в которой захлебнулось и утонуло множество странников, и река эта называется Потакание Плотским Наслаждениям. Жизни его угрожают дикие звери, которые рыщут повсюду, ища, кого проглотить. В чаще леса притаился хитрый убийца, имя которого — Неверие.

Я сверяюсь с копией статьи Штайн-Шнайдера. По его словам, некоторые из сорока еретических символов, перечисленных и объясненных в «Terra pacis», встречаются в брейгелевских «Временах года». Северная страна, как пишет Штайн-Шнайдер, показана в «Сумрачном дне», а царящий в ней голод и холод — в «Охотниках на снегу». Обманчивые холмы мы находим в «Сенокосе», а вожделенное сокровище, скрытое на поле (см. Матф. 13:44), — в «Жатве».

Я понимаю, что этот цикл не может быть буквальным отображением великого странствия, потому что если считать «Сумрачный день» последней картиной серии, то получится, что несчастный путник вновь возвращается туда, откуда начал свое путешествие. Однако вполне возможно, что «Времена года» передают не последовательные этапы паломничества, а являются

изображениями страны Странникам Раздолье в разные периоды года. И тогда цикл Брейгеля — это иллюстрированный альманах с видами Пустынного края и Северной страны, в которой покрытые снегом остроконечные вершины напоминают нам, что Господь «понизит все горы высокие и холмы и наполнит долы, чтобы пути Израиля сделались гладкими и он мог жить без страха, почитая Бога своего». На всех картинах серии есть замок, мимо которого пилигриму обязательно нужно пройти, и вдали, у самого горизонта едва просматривается непременный город — Град Мира, к которому он так стремится.

«Но в этой стране Странникам Раздолье нет ни одной прямой и гладкой дороги». И действительно, кроме деревенских улочек в «Охотниках на снегу», в брейгелевском цикле нет дорог. «Повсюду в этой стране человека ждут тяжкий труд и испытания…» Именно — персонажи цикла постоянно вершат труд, традиционно соответствующий времени года.

Не добравшись и до середины книги, я уже могу перечислить все топографические символы серии, как будто сам стою перед картинами с географическим справочником в руках. Первый из этих замков называется «Бесовские чары», вто-

рой — «Утраченная Надежда», третий — «Страх Смерти»… У холмов же такие имена: Обретенная Сообразительность, или Благоразумие, Сокровища Духа, Накопленные Знания, Обретенная Свобода, Благожелательное Пророчество, Стремление, Избранной Святости, Ложная Праведность, Вновь Найденная Кротость, Гордыня от Сознания Собственной Духовности, Неведение Лучшего… А те купальщики на моей картине, не по сезону рано решившие поплавать, должно быть, ныряют в Потакание Плотским Наслаждениям — опасную реку, в которой захлебнулось и утонуло множество странников.

Или это я сам постепенно углубляюсь в «ту великую страну, где нет ни троп, ни дорог»? И не слишком ли близко я подошел к краю бездонной пропасти под названием Умение Любые Факты Подогнать под Свою Теорию? Я вспоминаю прежние странствия, когда мне приходилось блуждать по незнакомой местности, постоянно сверяясь с картой: все холмы вокруг казались абсолютно одинаковыми, и я отчаянно искал какой-нибудь четкий ориентир, который мог бы отыскать и на своей карте. Хотя бы церковный шпиль, одинокий маяк или узкоколейка…

И тут мой мысленный горизонт освещает одна

из тех молний которые уж точно невозможно нарисовать, и я вижу путь… я знаю, как продолжать свое головокружительное восхождение.

Карты! Как я мог забыть! Карты в «Theatrum orbis terrarum», знаменитом географическом атласе Абрахама Ортелия, вышедшем в 1570 году! Наверняка в них тоже можно отыскать указание на еретические символы «Общества христианской любви»! Нечто такое, что каким-то образом нашло отражение в моих «Веселящихся крестьянах».

Я бросаюсь к каталогу, в нем перечислено несколько изданий «Theatrum». Первые четыре были изданы неким Эгидием Коммением Дистом. Но с 1579 года изданием атласа занимался не кто иной, как… Кристоф Плантен из Антверпена, соратник Ортелия по «Обществу христианской любви» и подпольный распространитель «Terra pads».

И вот я уже на пути в зал старинных карт.

Медленно листаю первое издание «Theatrum» Плантена, не зная, что именно рассчитываю найти. Может быть, упоминание о великой Стране без троп и дорог или о Хождении в Духе. Мне даже трудно вообразить, что бы это могло быть.

Передо мной по сути самый настоящий истори-

ческий документ, страницы которого защищены слоем талька. Не хуже пейзажей из брейгелевской серии, эти карты дают представление о том, как видели мир в конкретной стране в конкретную историческую эпоху. Я смотрю на мир позднего Ренессанса глазами нидерландца. На переднем плане, подобно танцующим крестьянам на склоне холма, с которого за пять лет до появления атласа была написана моя картина, помещена подробная карта самих Нидерландов; за ними изображена остальная Европа, растянувшаяся, как и долины у Брейгеля, до новых горизонтов, не так давно открытых великими мореплавателями.

«Вся наша Земля, — пишет Никлас в „Terra pads“, — неизмеримо велика; на ней можно найти много разнообразных стран и народов». Не менее разнообразными оказались масштабы, цвета и стили картографов, работы которых Ортелиус собрал в своем атласе. Между тем показанный им мир необычайно статичен. В нем есть реки, горы и леса, королевства и герцогства, города и деревни, но, как и на картинах Брейгеля, в нем нет ни малейших признаков каких-либо дорог, которые бы связывали разрозненные человеческие поселения. Понятно, что на картах того

времени не могло быть, скажем, железных дорог, но, судя по всему, тогда вообще не было никаких дорог, которые можно было бы нанести на карту. Прямо как в той великой стране без троп и дорог. Только там, где на картах атласа обозначены моря, мы видим изображения нескольких символических кораблей, готовых отплыть к не менее символическим берегам.

Под картой Зальцбурга обнаруживается страница с панорамой города, каким его мог бы увидеть сам Брейгель, если бы оказался вместе со своим излюбленным холмом где-нибудь неподалеку. По другую сторону Альп, в Италии, озеро Комо подобным же образом «разливается» на оборотную страницу, где оказывается пейзаж, который еще больше напоминает одну из картин серии «Времена года», с их далеким городом у самого горизонта и поросшими лесом горными склонами…

И тут на переднем плане я нахожу то, что искал. Передо мной маленькая фигурка пилигрима, путника, который проходит мимо чего-то, похожего одновременно на придорожный крест и на столб с указателем.

Он идет с севера, из Страны Тьмы. Он спускается по альпийским склонам, преодолев трудные

перевалы меж обманчивых горных пиков, и скоро он вдохнет наконец целебный воздух Италии, Нового Иерусалима, земли обетованной, где его душа сможет обрести покой.

Нет, похоже, я не прав. Это просто случайная фигурка, не более чем набросок, которым итальянский картограф решил украсить свое творение.

Или прав? Я заказываю ранние версии «Theatrum», изданные еще Дистом. И в первом издании 1570 года… никакого пилигрима нет. Он появляется только на следующий год, во втором издании. Получается, что его добавил не итальянский картограф, а сам Ортелий, уже в Антверпене. Зачем? Мне приходит в голову только одно объяснение этого незначительного, но слишком уж подозрительного редакторского вмешательства: передо мной тайный знак, понятный только посвященным, как, например, масонское рукопожатие. Ортелий отправил своего маленького пилигрима в путь по стране без троп и дорог, тем самым тайно напоминая своим соратникам, что земля — это не более чем декорация для великого путешествия нашей жизни. Он объявил всю землю краем, имя которому — Странникам Раздолье.

Этот удивительный день подходит к концу, и пока я сижу в хранилище карт, меня осеняет еще одна мысль: если в моих «Веселящихся крестьянах» обнаружится фигурка пилигрима, это послужит доказательством того, что вся брейгелевская серия есть тайный документ «Общества христианской любви». И тогда станет понятно, почему моя картина была отделена от остальных и спрятана. Если только я отыщу на ней маленького пилигрима, пришедшего из холодного северного царства вечного марта, у меня не останется никаких сомнений в правильности моей атрибуции.

А значит, я сделаюсь человеком, который раскрыл тайну Брейгеля. Я покажу миру художника, долгое время прятавшегося за холстом. Я ткну пальцем в тот самый загадочный гром.

В голове проносится мысль: на моей картине действительно есть пилигрим. Я вижу его так же отчетливо, как если бы стоял сейчас перед самой картиной в столовой.

Но ведь надо как-то это проверить! Как? Придумаем!

И вот я уже на улице — мне ничего не остается, как со всех ног устремиться обратно в деревню. Теперь мне кажется, что моя картина — это сво-

его рода символ нравственного равноденствия, напоминающий о том неопределенном времени, когда в нашей жизни поровну света и тьмы. Или, если быть более точным, моя картина изображает недели, которые наступают сразу после равноденствия, в начале старинного нового года, когда долгие зимние ночи уже позади и им на смену наконец приходят долгие летние дни. Северо-западные окраины Лондона, которые я вижу из окна поезда, залиты солнечным светом, и повсюду мне бросается в глаза та же изумрудная зелень молодой листвы, что покрывает леса на моей картине. Здесь тоже есть свой пилигрим — это я сам. Я возвращаюсь из холодного зимнего воздуха высокогорных перевалов в благодатное царство лета, где меня уже ждет корабль, готовый в любой момент поднять якоря и взять курс на Иерусалим. Как же все-таки здорово пуститься в такое дивное путешествие, когда все ваши помыслы и усилия стремятся, подобно кораблю, только вперед!

Наши поступки несут в себе добро и зло, свет и тьму, и то же самое можно сказать о моем рискованном предприятии. Но ночи становятся все короче, а дни — все длиннее, и я теперь знаю, что добро победит.

Я открываю «Кантри лайф», еженедельник, купленный на вокзале; прежде мне и в голову бы не пришло покупать подобные журналы. Пока поезд уносит меня на север, подальше от страны Толпам Пассажиров Раздолье, я просматриваю страницы с рекламой загородных особняков. Скажем, за миллион фунтов мы вполне могли бы приобрести что-нибудь весьма внушительное. Конечно, желательно, чтобы наш новый дом был не слишком похож на Апвуд. Который, судя по всему, рано или поздно пойдет с молотка, несмотря на все мои отчаянные попытки помочь его владельцу.

Я вспоминаю, что так и не посмотрел цены на Джордано. Но к этому моменту точные цифры, которые могут фигурировать в моей грандиозной сделке, уже не имеют для меня особого значения.

МАЛЕНЬКИЙ ПИЛИГРИМ

— Он только что уехал, — объявляет Лора, лишь слегка приоткрыв огромную дверь. Все равно, это более теплый прием, чем я привык получать в Апвуде. По крайней мере она меня узнала. Кроме того, на этот раз на меня не бросаются с оглушительным лаем здешние четвероногие.

Я смотрю на часы и стараюсь придать своему лицу недовольное выражение. Кейт ожидает результатов этой небольшой вылазки с не меньшим нетерпением, чем я сам. Она встретила меня на станции вчера вечером, и я тут же рассказал ей о стране под названием Странникам Раздолье и о том, что самое главное теперь — проверить, изображен ли на моей картине маленький пилигрим. «Тебе может пригодиться моя лупа», — сказала она.

— Мне необходимо составить подробное описание вашей «Елены» и послать его своему приятелю по факсу, — объясняю я Лоре. — Вы, наверное, слышали, он нашел кое-кого, кто ею заинтересовался. Я хотел еще раз не торопясь ее осмотреть и кое-что записать.

На самом деле мне было прекрасно известно, что Тони уехал. И я знал, что не будет собак. Вся компания попалась мне навстречу в «лендровере», пока я ехал вверх по холму Обретенная Сообразительность или Благоразумие, направляясь к замку «Бесовские чары». Я мог бы ему посигналить и договориться, что заеду позже, но не успел я нажать на гудок, как мне пришло в голову, что без него все пройдет гораздо легче. Вряд ли у Лоры хватит терпения дожидаться в холодной столовой для завтраков, пока я методично рассмотрю в лупу все особенности полуобнаженных Елениных телес. Кстати, я захватил еще и рулетку, потому что, как только Лора выйдет из комнаты, я первым делом проведу самую простую проверку: мне необходимо измерить свою картину и убедиться, что ее размеры — три фута девять дюймов на пять футов три дюйма, как и у других работ серии.

После секундного колебания Лора нехотя открывает дверь чуть шире. Наступает моя очередь колебаться, потому что я должен решить, уместен ли в данных обстоятельствах приветственный поцелуй, ведь теперь, судя по всему, мы с Кертами находимся как бы в приятельских отношениях. Однако в удаленности ее щеки и в пустоте огром-

ного дома есть что-то такое, от чего поцелуй умирает на моих губах, так и не родившись.

— Проходите, только вам придется заниматься картиной в одиночестве, — говорит она. — У меня куча дел.

— Конечно, конечно. Только проведите меня в ту комнату, и все.

— Подождите, я принесу ключи. Он запирает столовую для завтраков.

Пока она ходит за ключами, я осматриваю холл под несколько необычным для себя углом зрения. Немного свежей краски, побольше только что обретенных денег — и Апвуд может стать вполне приемлемым загородным домом для пары солидных историков искусства, для их растущей семьи… Но вот возвращается Лора и ведет меня через лабиринт заброшенных и темных помещений. На этот раз на ней не передник и резиновые перчатки, а очередной из ее свободных свитеров, изумрудный цвет которого резко контрастирует с доминирующими в доме оттенками коричневого. Пока я следую за ней по апвудским закоулкам, мой взгляд невольно задерживается на будоражащих воображение перемещениях этого свитера в такт движению ее бедер.

— Насколько я поняла, вы нашли какого-то

таинственного бельгийца, — говорит Лора через плечо, поворачивая ключ в замке. — Тони это кажется ужасно забавным. А мне вот интересно, этот ваш бельгиец и вправду существует?

Она открывает дверь и пропускает меня вперед. Я замечаю, что впервые за все это время она пристально, даже испытующе меня разглядывает. Похоже, Лора гораздо проницательнее своего мужа. У меня возникает нехорошее ощущение, что она вот-вот меня раскусит. Но я сохраняю ледяное спокойствие. На удивление ледяное спокойствие. Как и в первый раз, когда я придумал для Тони своего бельгийца, мой язык перехватывает инициативу.

— Вы имеете в виду мистера Йонгелинка? — переспрашиваю я. — Конечно, он существует. По крайней мере я так думаю. Говорят, у него фешенебельный особняк где-то в пригороде Антверпена.

Моя изворотливость меня даже забавляет. И я только что придумал причину того, почему мистер Йонгелинк предпочитает сохранять инкогнито. Дело вовсе не в банальной торговле оружием или наркотиками. Просто его семья заработала состояние во время оккупации, как это, скорее всего, произошло и с настоящим

Йонгелинком из шестнадцатого века. Итак, предположим, мне известны какие-то нехорошие слухи об использовании моим бельгийцем рабского труда борцов Сопротивления, выданных затем гестапо. Однако я предпочитаю держать этот постыдный секрет в тайне. Собственно, мне не следовало упоминать даже имени моего мистера Йонгелинка.

— Вообще-то, — добавляю я для большего правдоподобия — вам лучше забыть его имя. Я и сам-то не должен был его знать.

Подхожу к камину. Трудно не заметить, что заслонка от сажи из него исчезла. Но все мое внимание обращено, конечно же, на «Елену», которая никуда не исчезла и по-прежнему тяжело нависает над каминной полкой. В комнате все так же холодно, и я радуюсь, что мне не предложили снять пальто. Я достаю ручку и неиспользованный бланк из «Виктории и Альберта», который послужит мне вместо листка из блокнота. Затем извлекаю из кармана лупу и с видом знатока начинаю разглядывать левую ногу Елены. «Краска, судя по всему, нанесена ершиком для унитаза», — записываю я на всякий случай.

Оборачиваюсь, чтобы посмотреть, куда подевалась моя картина, и обнаруживаю, что Лора

по-прежнему стоит за моей спиной, несмотря на всю ее природную нетерпеливость и кучу дел.

— Большое спасибо, что впустили меня. Я недолго. Как только закончу, сразу же дам вам знать.

Возвращаясь к своим наукообразным изысканиям, слышу, как за спиной Лора зажигает сигарету.

— Я имела в виду, — уточняет хозяйка дома, — он и вправду хочет ее купить?

Теперь понятно. Я только зря разбавлял свою историю достоверными деталями.

— Ах, вот вы о чем, — отвечаю я. — А почему бы и нет?

— Я просто не понимаю, как это могло прийти в голову хоть кому-то — купить. Ну что в ней такого особенного?

Что же получается, теперь я должен не только оценивать «Елену» и искать на нее покупателя, но и читать лекцию о художественных достоинствах картины?

— Боюсь, я не специалист по Джордано, — говорю я. — А просто посредник. И это вовсе не мой период.

— Я серьезно. Пожалуйста. Мне правда интересно.

Я отступаю на шаг и еще раз смотрю на картину. Мы оба ее рассматриваем. Ну, давай же, язык, не подведи!

— Что вам сказать, — развязывается мой язык. — Мастерски выстроенная композиция. Не согласны? Фигуры персонажей отличает известная… пластичность и сила. Неординарное использование светотени.

Учитывая обстоятельства, язык мой сработал совсем не плохо. К тому же этот неожиданный интерес Лоры к тайнам искусства открывает передо мной новые возможности.

— А где другие три картины? — спрашиваю я. «Конькобежцев» и «Всадников», по правде говоря, я и так вижу — они, как и в прошлый раз, закрывают окно на кухню. — Эта троица просто ближе к моему периоду. Хотите вводную лекцию?

Но Лора продолжает разглядывать «Елену». Медленно выпускает изо рта струйку дыма. Она задумчива и погружена в себя. Ее настроение явно изменилось. Бог мой, что я сказал не так? С чем переборщил: с пластичностью или со светотенью?

— Во всяком случае, она гораздо толще меня, — изрекает Лора.

Вот оно что.

— Она проигрывает вам и во всем остальном, — вежливо подтверждаю я. Но Лора никак не реагирует на мое проявление галантности. Кстати, я сказал чистую правду. Лора по-прежнему погружена в свои мысли и смотрит на картину.

— Который из них Парис? — слышу я вопрос.

Я показываю на мускулистого воина в шлеме. Лора издает ироничный смешок.

— Он никогда так не выглядел, даже когда мы только познакомились, — говорит она. «Он» — это, надо понимать, Тони. На сей раз я дипломатично молчу. — У него уже тогда было брюшко, и он был похож на чьего-то дядюшку. Но все равно, история получилась, будто на этой картине. Он свалился на меня, как снег на голову — бах! Постоянные звонки в любое время суток, цветы, уик-энды на яхте его приятеля… Кристофера это, конечно, бесило, но Тони вел себя так, как будто моего мужа просто не существует. Мы с Кристофером были женаты всего каких-нибудь пару лет. Мне самой было противно, но Тони меня просто загипнотизировал. Не было сил сопротивляться этому напору. А все его рассказы об Апвуде! Описывал его так, будто это поместье герцогов Девонширов, не меньше. Однажды летней ночью он даже показал мне этот дом сквозь деревья

при свете луны. Конечно, он не мог меня сюда привезти, пока не избавился от Маргарет. Трудно поверить, но не успела я и глазом моргнуть, как она перепутала какие-то там свои таблетки, и мы уже жили в Апвуде!

Я смотрю на Лору, пытаясь понять, что она хочет этим сказать. Похоже, она намекает, что Тони или довел свою прежнюю супругу до самоубийства, или сам ее убил. Лора же не отрывает взгляда от «Похищения Елены» — похоже, она действительно задумалась о том, насколько ее жизнь похожа на эту нелепую сцену. Вот она, великая сила искусства!

— Наверное, ни одна женщина не способна устоять перед мужчиной, если он полон решимости ее заполучить, — говорит она.

Я молчу. Надо бы что-нибудь ответить, но этот ее внезапный приступ откровенности слишком меня смутил. Лора, насколько я понимаю, не замечает моего замешательства. Она полностью погружена в свои мысли и после некоторой паузы продолжает монолог:

— Вы не представляете, какой кошмар меня ожидал, когда я наконец попала в Апвуд! Крыша протекает, все загажено мышами. К тому же Тони быстро сообразил, что денег у меня нет. Он видел,

как живем мы с Кристофером, — дом в Челси, бунгало на Барбадосе, — и, поняв, что бедняга Кристофер не мог на все это заработать, решил, что деньги были мои, но он ошибся: мы пользовались всем этим по доверенности, потому что все принадлежало родителям. Я привезла Тони в Сомерсет, чтобы познакомить его с папочкой, и этим все испортила. Как только отец узнал, что мы поженились, он просто перестал давать мне деньги.

Я не говорю, что Тони во мне привлекали только деньги. Он и без всяких денег с удовольствием ухлестывает за женщинами, но все его интрижки довольно быстро кончаются, и мне кажется, что если бы у меня были хоть какие-то деньги, если бы я сумела помочь ему обустроить поместье, то я бы продержалась у него в фаворитках немного дольше. Бог свидетель, я пыталась подладиться к нему, я пыталась не лезть в его дела. Между прочим, я догадываюсь, где он в настоящий момент… Он соорудил себе мастерскую во дворе и обычно говорит, что идет туда работать на целый день, но когда я прихожу посмотреть, чем он занимается, его никогда там нет. Он действительно целыми днями чем-то занят, но далеко не починкой сломанных фазаньих кормушек. Он постоянно

твердит мне, чтобы я жила своей жизнью, но как только я пытаюсь следовать его совету, он, естественно, возмущается.

С этими словами она поднимает край свитера, и моему взору открываются ее ребра и мягкая, обтянутая шелком округлость левой груди. Прямо под сердцем я вижу большой бесформенный фиолетовый синяк с зеленоватым ореолом по краям.

— Как раз на уровне ручки холодильника, — объясняет она.

Я изо всех сил стараюсь увидеть как можно больше и одновременно пытаюсь отвести взгляд. Она долго рассматривает свой синяк, и непонятно, то ли она просто забыла о моем присутствии, то ли ожидает, что я отреагирую на этот ее шаг к нашему сближению. Я так и не понял, какая роль отведена во всем этом мне: инертного катализатора ее взрыва свободолюбия или объекта, на которого она хочет переключить свой интерес, раз уж муж предлагает ей «жить своей жизнью». Честно признаться, я и сам начинаю ощущать болезненное томление — моя собственная плоть пытается по-своему выразить сочувствие несчастной жертве мужа-тирана. Ее левая грудь, даже скрытая шелком, производит на меня гораздо большее впечатление, чем полностью обнажен-

ная правая грудь, покачивающаяся на ветру над нашими головами. Мне вдруг приходит мысль, что я должен сейчас же опуститься перед ней на колени и нежно поцеловать то место, которое мы оба так пристально рассматриваем. Однако, что бы там ни говорила Кейт, я далеко не всегда повинуюсь своим импульсивным порывам — по крайней мере с этим последним мне справиться удается.

— Вам действительно не позавидуешь, — произношу я слова сочувствия, вместо того чтобы поцеловать ее, и момент упущен. Она опускает свитер.

— Бедный Тони, — говорит Лора, — он просто дурак. У него всегда все не так. Сыновья с ним не разговаривают. И он всякий раз надувает сам себя, что бы ни затеял. Чего стоит одна эта афера, в которую он вас вовлек, только бы избежать налога на наследство!

Налог на наследство? Эта новость смутила меня еще больше, чем недавняя демонстрация синяка, и мое смущение не осталось незамеченным.

— А вы разве не поняли? — продолжает Лора. — Она отдала ему картину, только когда уже была при смерти. А по закону наследство должно быть оформлено как минимум за три года до смерти.

Иначе приходится платить налог — сорок процентов. Он утверждает, что она завещала ему картину как раз за три года до смерти, просто не успела оформить документы. Еще бы она успела! Никто в этой семье никогда не делал таких простых и очевидных вещей — ничего на бумаге не записывал. Она сказала ему, что отдает «Елену». Если верить Тони. Но я думаю, что он врет; она просто не могла ему ничего такого сказать, потому что они тридцать лет друг с другом не разговаривали и не встречались. В этой семье никто ни с кем не разговаривает! Он поехал к ней, только когда узнал, что она умирает. Впервые за тридцать лет. И это к родной-то матери!

Ну конечно. Теперь все ясно… Его волнуют вовсе не четыре с половиной процента комиссионных, а сорок процентов налога. Как же я сам не догадался? В его среде, где все на свете так или иначе наследуется, нелепо было бы не подумать об этом, но я-то живу совсем в другом мире, где никому ничего по наследству не достается. У меня никогда не было ничего, что я мог бы завещать или получить в наследство, кроме своих генов. Не говоря уже о том, что никогда раньше я не был замешан в преступлении — уклонении от уплаты налогов.

Вид у меня явно озадаченный, потому что Лора спрашивает:

— Так он вам не сказал? Конечно, не сказал, И, как всегда, обвел себя вокруг пальца, потому что если вы, не зная всей правды, где-нибудь напортачите, ему влепят такой штраф, что он вовек от него не оправится.

Как не оправлюсь от него и я. Еще бы.

Я пытаюсь ухватиться за соломинку:

— А другие три картины?..

— Все та же история про сорок процентов. Он привез их все разом, в прицепе. Хотя трудно поверить, что она просто так взяла и отдала их ему Она к тому моменту уже не могла ни говорить, ни двигаться! Но прежде чем отправиться к ней, он присоединил к «лендроверу» прицеп и натянул над ним брезент, как будто знал, что ему придется везти, — каков провидец!

Я чувствую, как меня охватывает паника. Мне хочется только одного — поскорей выбежать из этого ужасного дома, оказаться подальше от этих невыносимых людей и их жизни, в которой я завяз, как в трясине. Ничего вокруг себя не замечая, я направляюсь к двери.

— Постойте! — восклицает Лора удивленно. — Разве вы уже закончили? Вы вроде хотели что-то

записать.

— Я сделал, что планировал, спасибо.

Она тушит окурок и, как мне кажется, с некоторой неохотой. Но уже в дверях я наконец беру себя в руки и предпринимаю последнюю попытку хоть немного продвинуться в своем деле.

— Мы договаривались, что я буду заниматься продажей еще трех его картин, — говорю я, стараясь, чтобы в моем голосе прозвучало шутливое недовольство, что требует от меня поистине героических усилий. — Но здесь только две из них.

— Точно, а куда же подевалась та, что была в камине? — Она осматривает комнату, пытаясь вспомнить. — Ах да, он перенес ее в мастерскую. Сказал, что хочет ее немного почистить.

Я сажусь в машину и завожу двигатель. Мутная пелена паники окутывает мозг, так что я не в состоянии думать ни о чем. Перед глазами застыла чудовищная картина: «Веселящиеся крестьяне», оставленные на каком-нибудь верстаке в ожидании, пока начнет действовать растворитель.

Я оглядываюсь на дом. Входная дверь закрыта. Я заглушаю мотор и выбираюсь из машины. Что я намерен предпринять? Понятия не имею. Ноги сами несут меня вокруг дома, мимо ржавеющих останков разобранного на запчасти трактора, на

задний двор. Похоже, я вознамерился отыскать мастерскую. И что дальше? Не представляю. Лихорадочно начну стирать растворитель? Обхвачу свою картину руками? Закрою ее грудью? Вся горькая ирония ситуации в том, что ему ведь ничего не надо было делать! Я готов заплатить ему хоть все двадцать тысяч фунтов, лишь бы только он к ней не прикасался!

Останавливаюсь, чтобы успокоиться и покончить с паникой.

Я все-таки уверен, что он не станет применять ни растворитель, ни средство против овечьих блох, ни очиститель для духовок. Чтобы он там ни говорил, он же не настолько кретин и знает, как обращаться с картинами. Его слабость в том, что он доверяет их посторонним и не занимается ими сам. Мне бы только еще раз взглянуть на картину до того, как он выльет на нее жидкость для снятия ржавчины…

Да нет же, не будет никакой жидкости. Но мне все равно нужно измерить картину и еще раз осмотреть. Именно за этим я и приехал сегодня в Апвуд. Я обязательно должен ее измерить и найти маленького пилигрима, прежде чем он исчезнет под пропитанной ацетоном тряпкой и ключ к разгадке великой тайны будет утерян

навеки… Стоп, без паники.

На заднем дворе я обнаруживаю несколько сараев и хозяйственных построек. Однако мастерскую среди них найти несложно — только ее дверь пока еще не слетела с петель и не заросла первой весенней травой. Для двери предусмотрено надежное запирающее устройство — конечно же, обрывок розового упаковочного шнура, который на этот раз оставлен своим хозяином без дела колыхаться на ветру. Дверь немного подается, когда я легонько стучу по ней кулаком, и резко, со скрипом открывается, когда я ее толкаю. Внутри я вижу верстак, на котором в беспорядке навалены инструменты и детали бытовой техники: провода в толстой изоляции, трубки и электронные платы из телевизоров или компьютеров, похожие на миниатюрные макеты городских улиц с домами и дорогами. Сразу ясно, что по этим трубкам и проводам никогда больше не побежит вода или электричество. В воздухе ощущается запах нагретого парафина: он явно чем-то занимался здесь с утра, прежде чем уехать.

Пространство между верстаком и стеной забито обрезками досок и пластика, кусками картона и пустыми рамами для картин. Рамы? Интересно… Тут я осознаю, что к запаху парафина примешива-

ется еще один, очень знакомый запах. Несколько секунд я никак не могу назвать его. С запахом парафина он вполне сочетается, но почему-то вызывает у меня дурное предчувствие…

Вдруг я понимаю, что это за предчувствие, и земля уходит у меня из-под ног. Я узнаю запах: так пахнет льняное масло, которое входит в состав олифы.

За верстаком я вижу еще одну дверь. Открываю ее, и запах льняного масла сразу усиливается. Я в новой комнатке с похожим верстаком, на который, однако, навален мусор несколько иного рода. Передо мной хаотическая пестрота из пятен засохшей краски, старых кистей с торчащей во все стороны щетиной, испачканных тряпочек и пустых тюбиков…

Так это он… нарисовал «Веселящихся крестьян»! Это всего-навсего подделка… Я-то думал, что картина Джордано — наживка, с помощью которой я одурачу его; как оказалось, этой наживкой он, наоборот, дурачил меня.

Кто — кого? Как говорил Ленин, вопрос архиважный. Я думал, что я его. А получается, что он меня.

С самого начала это был сплошной обман. Труднообъяснимая потребность в моей помо-

щи, мастерски сыгранные неискушенность в делах искусства и неразборчивость в делах финансовых, расставленные одна за другой приманки-картины — и я в ловушке. Классическое мошенничество! Он умело использовал мое тщеславие, чтобы ослепить меня, и мою нечистоплотность, чтобы заманить в капкан.

Весь мир у меня перед глазами вдруг переворачивается с ног на голову. Все, что раньше казалось ослепительно белым, теперь стало черным, и наоборот. До неузнаваемости изменилась даже сама картина. Все, что мне так нравилось в ней, теперь воспринимается как недостатки, а все ее детали, которые, как мне чудилось, доказывают, что автор картины — Брейгель, отныне свидетельствуют как раз об обратном. Моя тайная сообразительность сделала меня всеобщим посмешищем, моя абсолютная уверенность в своей правоте превратилась в недоверие ко всему и вся. Стыд сжигает меня изнутри, особенно когда я вспоминаю, как меня ослепила вспышка узнавания при первом взгляде на картину, как я с утра до вечера носился по библиотекам, шаг за шагом собирая доказательства своей правоты, и шаг за шагом увязал в самообмане, попавшись на удочку человека, которого я считал жертвой

своего изощренного ума.

На верстаке стоят прислоненные к стене несколько натюрмортов и пейзажей в разной стадии готовности. Взгляд мой лихорадочно мечется от одной картины к другой в поисках «Веселящихся крестьян». Но их здесь нет. Нет ничего, даже отдаленно напоминающего ту картину. По размерам эти полотна слишком малы. И слишком… как бы это сказать? Слишком…

Слишком аляповатые, любительские, неумело написанные. Да он просто не умеет рисовать!

Постепенно ко мне возвращается способность к адекватному восприятию реальности. Я пережил приступ паники. Тони Керт не смог бы подделать даже собственную подпись, не говоря уже о картине шестнадцатого века. И если он не в состоянии сохранить тот удивительный апвудский пейзаж, которым наградил его Бог, то где ему создать новый, хоть бы и на деревянной доске? Если бы он задумал кого-нибудь перехитрить, то его шансы на успех были бы не выше его шансов не порезаться во время бритья.

Окружающее вновь воспринимается по-старому: белое снова стало темно-серым, а черное посветлело.

В картинах на верстаке мне все равно чудится

что-то знакомое. Я вспоминаю натюрморты и пейзажи, которые разглядывал в гостиной во время нашего первого визита в Апвуд. Теперь понятно: они вышли из-под кисти вовсе не активисток местного женского клуба, как я предполагал, а самого хозяина дома. Так вот какова его конечная цель — не подделка под Брейгеля, а замена унаследованных шедевров Гварди и Тьеполо на подлинники нового поколения Кертов.

Мне едва удается удержаться от смеха. Но затем я начинаю испытывать некоторую неловкость, ведь я невольно обнаружил эту его тайную слабость. Ни разу во время наших бесед о живописи и художниках он не упомянул, что и сам художник. Поразительно, он не выказывает ни малейшего интереса к чужому творчеству, но обуреваем нелепым желанием проявить себя в живописи. Как все же хрупки люди под своей толстенной защитной скорлупой! Я представляю, как он сидит здесь, у масляного радиатора, водрузив на нос очки, и неуклюже размазывает краску по холсту, пытаясь выразить наболевшее и отвлечься от одолевающих его финансовых и семейных проблем, и я чувствую… неловкость, как будто я зашел в туалет и застал его сидящим на унитазе.

С легким чувством стыда я аккуратно закры-

ваю обе двери и возвращаюсь в машину. Снова завожу двигатель. И снова его выключаю. Так где же моя картина? Что он с ней делает? Меня преследует навязчивый запах льняного масла. А что, если он… ну, я не знаю… что, если он решил что-то в ней… подправить?

Я выбираюсь из машины, возвращаюсь к парадной двери и стучу тяжелым дверным молотком, хотя что скажу Лоре, еще не знаю. Пока я жду, мне приходит в голову мысль, что если Лора наблюдала из окна за моими перемещениями за последние двадцать минут, то у нее могли возникнуть сомнения в моем психическом здоровье.

Однако не похоже, что она за мной следила: ее лицо, когда она открывает дверь, выражает неподдельное удивление.

— Простите, — говорю я, — но мне никак не давала покоя ваша последняя фраза.

Она ждет, что я скажу дальше. Весьма возможно, что ее лицо выражает вовсе не удивление, а нечто похожее на задумчивость.

— Ваша фраза о том, что Тони решил почистить картину. Я вдруг немного заволновался.

— И далеко вы отъехали?

— Далеко ли я?.. Ах да, понятно. Недалеко. Я

вообще не трогался с места. Просто сидел в машине и думал.

Она едва заметно улыбается. Затем быстро проверяет, не подъезжает ли кто-нибудь к дому, и открывает дверь настежь, приглашая меня войти. Я вхожу, продолжая пребывать в некотором замешательстве.

— Я лишь хотел попросить, чтобы вы ему передали…

— Сейчас, подождите, я найду, на чем записать, — говорит она, закрывает за мной дверь и проводит меня на кухню.

— Просто скажите ему, что, по-моему, этого делать не следует…

— Садитесь и выпейте кофе.

Я усаживаюсь за голый деревянный стол и гадаю, что бы еще сказать. Для кофе уже поздновато. Впрочем, она успела забыть и о своем предложении, и о том, что собиралась найти ручку и бумагу. Зажигается очередная сигарета. Лора прислоняется к кухонной плите и рассматривает меня сквозь сигаретный дым.

— Такие картины очень легко повредить, — говорю я. — Их нельзя чистить, даже если загрязнился верхний слой лака. Потенциальный покупатель может счесть потемнение поверхно-

сти доказательством подлинности картины.

Ее брови приподнимаются на миллиметр или два. Я уже видел однажды такое выражение ее лица — когда рассказывал ей о номинализме, иконографии и иконологии. Оно означает, что она едва удерживается от смеха.

— И об этом вы размышляли в машине целых двадцать минут? — произносит она. — Вау!

Теперь я начинаю понимать, что ей взбрело в голову. И действительно, если подумать, мое возвращение трудно не воспринять как намек. Моя забота о картине, столь мотивированная и логичная для меня самого, кажется ей типичнейшим предлогом не слишком решительного соблазнителя. И я вновь убеждаюсь, с какой легкостью человек ошибается в своем восприятии действительности. Осознание всего этого меня попросту парализует. Теперь мне нужно найти тактичный способ дать ей понять, что ее интерпретация моих помыслов ошибочна. Пожалуй, самое простое — немедленно встать и уйти. Но это будет выглядеть еще более нелепо. Я продолжаю сидеть, так и не найдя, что сказать. Судя по всему, я выбрал самое нелепое из возможных действий, потому что внезапно она сдается перед нарастающей в ней лавиной смеха, и он

прорывается наружу, подобно фонтану нефти из свежеразведанной скважины.

Я снова предпочел изображать из себя Эрвина Панофского.

— Простите, — выдавливает она сквозь смех, — просто все это так…

Она отворачивается, чтобы не видеть меня, потому что один только мой вид вызывает у нее приступы хохота. Но это ей не помогает, как не помогает и попытка зажать рот рукой, чтобы справиться с собой.

Тут я тоже начинаю смеяться. Она смеется, облокотившись на плиту, я смеюсь сидя. Над чем я смеюсь? Не знаю. Наверное, как и она, над всем этим. Над собой. Над ней. Над нашей жизнью. И, одновременно, ни над чем.

Мне даже трудно представить, чем это может закончиться. Скорее всего трагической гибелью от удушья, которая настигнет нас обоих. Обнаружат два трупа без следов насильственной смерти. То-то судмедэксперты поломают голову. Но к нам приходит неожиданная помощь. Смех ее обрывается, и она поворачивает голову в сторону двери, прислушиваясь. До нас доносятся звуки, возникающие при давлении тяжелых тел на дверь и царапании по камню когтями. Дверь с

шумом распахивается, и в дом устремляется уже хорошо знакомая мне смешавшаяся, пахучая и перепачканная собачья рать. У меня также пропадает всякое желание смеяться.

— В Лонг-Медоу погибла корова… — начинает вошедший вслед за собаками Тони. Завидев меня, он останавливается в дверях. На мгновение он переводит взгляд на Лору, а затем снова смотрит на меня. Лора спокойно курит, опираясь на плиту. Я пытаюсь встать, чтобы поприветствовать хозяина, но мне мешают собаки, которые, похоже, уже настолько видят во мне своего, что обходятся без предварительного облаивания и сразу переходят к облизыванию и обтиранию носов о мои брюки.

Тони проходит в кухню и бросает кепи на стол.

— Не знаю, какие беды это предвещает, — заканчивает он свою фразу.

— Никаких, кроме той, что работы у ветеринаров прибавится, — реагирует Лора. — Мартин говорит, чтобы ты не пытался почистить ту картину.

— Какую картину?

— Ту, из камина. Которую ты унес утром.

Он удивленно поворачивается ко мне.

— С чего вы взяли, что я собирался ее почистить? — спрашивает он.

— Понимаете, я заглянул к вам, чтобы составить описание «Елены» для своего бельгийца, — объясняю я, — и Лора сказала…

— Бог мой, опять вы ее слушаете! Она сама не знает, что говорит.

— Но ты же сказал… — начинает Лора.

— Я сказал тебе, что отправляюсь посоветоваться насчет этой картины. Я так и сделал, посоветовался. Больше ничем я сегодня утром не занимался.

Он смотрит на меня и всем своим видом показывает, что доволен произведенным на меня впечатлением, ведь он знает что-то, о чем я пока не догадываюсь. Кроме того, его, очевидно, забавляет выражение тревоги на моем лице, которое я безуспешно пытаюсь скрыть. Он ездил советоваться насчет моих «Веселящихся крестьян»? Но с кем?

— У вас озабоченный вид, — говорит Тони.

— Нет-нет, вам показалось.

— Непонятно только, с чего вы так переживаете из-за ерундовой картины. Вы же сами сказали, что это всего лишь очередная подделка.

Этого я, конечно, не говорил, но я предпочитаю пропустить его слова мимо ушей, ведь, начав что-то объяснять, я только наведу его на мысль, что

проявляю к картине какой-то особый интерес.

— Я всего-то хотел отколупнуть в углу грязь. Думал, что под ней может скрываться подпись.

Грязь? Подпись? О чем он?

— Но можете не волноваться, — продолжает Тони, — я сегодня утром возил ее к эксперту. Эксперт грязь отколупывать не советовал. Поэтому грязь остается там, где и была, а каустическая сода отправляется обратно в кладовку. Шучу.

Однако его намерения почистить картину меня больше не волнуют. Да и нет времени об этом размышлять — все мои мысли поглощены теперь этим загадочным экспертом и его советами. Тони отвез ее к нему? Так вот где была картина все утро — в «лендровере», в компании с Тони и его собаками? И ее изучал эксперт? Какой еще эксперт?

Мне удается особым образом приподнять бровь, что, по моим представлениям, должно свидетельствовать лишь о мимолетном удивлении.

— Не знал, что в округе есть специалист по искусству, — говорю я, на этот раз с выражением мимолетной заинтересованности.

Тони смеется:

— Конечно, есть.

— А я его знаю?

Он снова смеется. Живопись дала нам сегодня немало поводов для здорового смеха.

— Скоро узнаете, — отвечает он.

Я встаю и во второй раз за день пытаюсь покинуть Апвуд, будучи в состоянии шока.

— Бедный Мартин даже не подозревал, что ты хочешь избежать уплаты налога на «Елену», — говорит Лора, пока они оба провожают меня до входной двери.

— Избежать налога? — переспрашивает Тони. — Ты о чем? Какой еще ерундой ты его потчевала? О налогах вообще речь не идет. Потому что: а) моя мать, черт знает сколько лет назад, сказала, что отдает картину мне, и б) не имеет значения, говорила она мне это или нет, так как картина ей не принадлежала, это была моя картина. Не считая уже пункта в) — за картину мы получаем наличными, значит, никто ничего не узнает. По крайней мере я надеюсь, что вы потребуете за картину наличные. Вы ведь не думали включить эту сделку в свои финансовые документы? Смотрите, а то вам самому придется платить налоги с доходов!

Вряд ли у меня получится как-то на все это ответить. Я лишь улыбаюсь и машу им на прощание рукой, подразумевая… сам не знаю что. Я в

полной прострации и плохо осознаю, что делаю.

— Только не вызывайте ни у кого подозрений! — предупреждает Тони. — У меня нет ни малейшего желания платить правительству за право распоряжаться собственным имуществом! Послушайте, я серьезно. Я знаю, вы все там социалисты, и я не имею ничего против. Не мое дело. Но только оставьте свои социалистские замашки для Лондона, ладно? Здесь мы в деревне, а в деревне нет ни социалистов, ни либералов. Только сельские жители. Здесь все друг другу соседи и помогают друг другу по мере сил.

— Осторожно! — кричит мне Лора, в то время как я, пятясь, перебираюсь через остатки лужи перед дверью. — Не ударьтесь о…

…«лендровер». Оставленный хозяином прямо напротив входной двери. Боль в ушибленном локте просто адская, а Лорин смех, который раздается из-за закрывающейся двери, делает мои страдания невыносимыми. Однако я позволяю себе потереть ушибленное место, только оказавшись в своей машине.

Единственное, что спасает меня от окончательной потери рассудка, это предвкушение того, как я буду рассказывать обо всех этих новых напастях Кейт. Я так спешу поскорее покинуть

замок «Бесовские чары», что только уже съезжая вниз по холму Обретенная Сообразительность или Благоразумие, сознаю: картина скорее всего была в «лендровере», когда я на него наткнулся. Достаточно было бросить взгляд через стекло салона, и я мог бы разглядеть на ней маленького пилигрима.

Пока я еду вниз по склону, весеннее солнце то появляется из-за облаков, то снова исчезает, и в результате наша маленькая долина то упивается светом надежды, то погружается во тьму отчаяния. Солнце как будто вторит на удивление частым колебаниям моего настроения, столь зависимого от постоянно меняющихся обстоятельств моего предприятия. Когда я съезжаю с дороги к нашему коттеджу, солнце как раз исчезает, и я трясусь по колдобинам в сумраке душевных мучений. Однако к тому моменту, как я проезжаю мимо кустов бузины, окружающий пейзаж уже заливают щедрые потоки солнечного света, и наш коттедж становится похож на красочную иллюстрацию из старинного часослова. Выкрашенная в зеленый цвет входная дверь успешно соперничает в яркости с природой вокруг, нарциссы, которые мы высадили перед домом прошлой осенью, не уступают желтизной

солнцу, а белизна цветов дикой яблони напоминает невинные солнечные блики. Люлька Тильды, поставленная на пенек, оставшийся от старого клена, своей голубизной вызывает в памяти далекое море брейгелевских картин. А на переднем плане — моя дородная крестьянка. Она стоит на свежевскопанной темно-коричневой земле, широко расставив ноги, занятая своими традиционными апрельскими трудами — высадкой в почву рассады и севом. Завидев машину, она выпрямляется и, потянувшись, разминает затекшую спину. Затем тыльной стороной перепачканной землей ладони она убирает со лба непослушную прядь, как это до нее делали тысячи поколений женщин с тех пор, как первая из них склонилась над бороздой, и улыбается, как умеет улыбаться одна только Кейт.

— Ты знаешь, — начинаю я, едва выбравшись из машины, — утро оказалось на редкость богато событиями! — Мне хочется так много ей рассказать, что я не знаю, с чего начать, Но благодаря ее улыбке в одном я совершенно уверен: как только я начну свой рассказ, мои тревоги и сомнения быстро улетучатся и снова все будет хорошо. Мы наклоняемся друг к другу и, вытянув губы трубочкой, целуемся, подобно парочке на моей

картине, — простое, земное отражение удовольствий, которые когда-то позволяло себе сельское дворянство.

Для начала я решаю рассказать ей о том, чем закончилась моя поездка в Апвуд, то есть о своем запоздалом открытии, что Тони Керт использует меня, чтобы обмануть Управление налоговых сборов. Но не успеваю я открыть рот, как мне приходит в голову, что это может только зря встревожить Кейт и привнести в ситуацию дополнительный элемент неопределенности, поскольку я сам еще не решил, как на все это реагировать. Тогда я мысленно возвращаюсь к событию, которое предшествовало этому последнему эпизоду, — к тому, как я своим поведением вновь вызвал у Лоры неконтролируемый приступ хохота. Однако затем я вспоминаю то нелепое недопонимание моих намерений, которое так ее рассмешило… а также свой собственный смех… и осознаю, что не смогу внятно объяснить, чем же было вызвано это недопонимание и почему я смеялся вместе с ней.

Между тем Кейт, в полном соответствии со своей натурой, спрашивает напрямик:

— Ну и как, ты нашел что-нибудь на картине?

— В том-то и дело, что я ее вообще не видел! —

восклицаю я, как всегда, испытывая мгновенное облегчение от того, что могу рассказать Кейт о своих неприятностях. — У меня не было возможности ее увидеть! Картины там не было! Он забрал ее с утра, чтобы кому-то показать! Какому-то знатоку искусства! Но кому? И что сказал ему этот знаток? Что он подумал о картине? Кто бы это мог быть? Он мне не открыл. Может быть, он все выдумал… Мне даже трудно предположить, что у него на уме… Откуда в нашей округе искусствоведы?

Кейт смеется, причем таким же смехом, каким совсем недавно смеялся Тони, и у меня сразу сжимается сердце, потому что ее смех означает то же самое — искусствовед действительно существует, это настолько известная персона, что даже я не могу о нем не знать.

— Почему ты смеешься? — выпаливаю я. — Кто он? Кто-то вроде нас? Какой-нибудь лондонец, купивший здесь коттедж? Твой знакомый?

И тут я вспоминаю, Где-то в округе действительно живет коллега Кейт по Хэмлишу, которого она постоянно грозится пригласить на ужин.

— Так это твой приятель! — восклицаю я. — Этот, как его там!.. На чем он специализируется? На каком периоде?

Кейт хмурит брови:

— Ты говоришь о Джоне Куиссе? Понятно. Его специализация — Франция, восемнадцатый век…

Но, как я сам теперь вспоминаю, он пишет и о европейском искусстве в целом. Это один из тех зануд, которые славятся своей безграничной эрудицией, и, что делает их еще зануднее, они действительно все на свете знают. Мое сердце сжимается еще сильнее. Если Джон Куисс видел картину, то он не мог ее не узнать.

— Сейчас только середина недели, и он еще в городе, — говорит Кейт. — Я имела в виду не его.

— Получается, здесь есть кто-то еще?

— Конечно. Ты.

Я? Что она хочет сказать?

— Он привез ее сюда, — объясняет Кейт.

— Привез ее сюда? — глупо повторяю я и озираюсь по сторонам с еще более глупым видом, как бы надеясь увидеть в воздухе призрачный след своей картины.

— Он хотел, чтобы ты на нее взглянул.

— Но… — У меня не находится слов, чтобы выразить всю глубину моего разочарования. Более досадное развитие событий трудно было бы придумать. Какие усилия я предпринял, чтобы хоть

мельком взглянуть на картину, и все напрасно, потому что этот кретин увез ее из дома, чтобы показать мне же!

— Но меня-то здесь не было! — восклицаю я наконец. — Я был у него!

— Я так ему и сказала. Вы что — не встретились? Там, на картине, в углу, как будто что-то замазано. Он подумал, что под этим пятном может скрываться подпись. Ты разве так и не увидел картину?

Я присаживаюсь на сломанный стул, который оставлен у клумб перед домом дожидаться, когда нам захочется развести костер на природе. В отчаянии я обхватываю голову руками, и у меня вырывается сдавленный стон. Ну почему все должно было произойти именно так!

— Но он сказал, что кому-то ее показал! — выдавливаю я. — Сказал, что какой-то эксперт дал ему совет!

— Наверное, он имел в виду меня.

Я поднимаю голову.

— Тебя?

— Ну, тебя ведь дома не было. Не волнуйся. Я посоветовала ему не прикасаться к картине.

— Так он тебе ее показал? Ты видела картину?

— Пристально я ее не рассматривала, боялась

обнаружить чрезмерный интерес.

Должен признаться, мое первое ощущение от ее слов — болезненный укол ревности. До этого момента я был единственным толкователем картины, единственным жрецом, допущенным в святая святых. Теперь в храм ступил еще один служитель. Но не зеленый юнец, воспитанный и просвещенный мною самим, а равный или даже превосходящий меня чином священник, достигший своего положения совершенно самостоятельно…

С другой стороны, теперь, когда Кейт видела картину, я могу задать ей тысячу вопросов. Однако изречь мне удается только один:

— Он заносил картину в дом? — Я понимаю, что это, наверное, нелепейший из всех возможных вопросов, но мне ведь так хотелось самому с триумфом занести ее в наш коттедж!

— Нет, ведь я работала на улице. Он развязал багажник «лендровера» и выдвинул ее на несколько футов.

Ревность уступает место любопытству. Что она заметила? Какие выводы сделала? И тут же любопытство сменяется беспокойством. До сих пор во всех наших спорах я имел безусловное преимущество, потому что я картину видел, а

она нет. И вдруг я этого преимущества лишился. Отныне она может считать свое мнение столь же обоснованным. Я даже слышать не хочу, что она заметила и какие выводы сделала! Я уже и так знаю: ее наблюдения и выводы противоположны моим.

Однако, несмотря на все мое нежелание, я должен знать ее заключение. Я жду и понимаю, что она не торопится его давать.

— Я осмотрела то пятно в углу, — говорит Кейт. — Точно не знаю, но это может быть все что угодно: грязь или даже чернила. С другой стороны, Керт прав: пятно лежит поверх лакового слоя. Вполне можно стереть его влажной тряпочкой, не повредив картину. Но я подумала, что ты бы предпочел не открывать подпись, если она там есть.

О Боже! Только теперь я осознал, что Тони был в полушаге от того, чтобы явить миру драгоценную подпись: «Брейгель»!

Она подходит к люльке и проверяет, все ли в порядке у Тильды. Я опять жду.

— Никакого маленького пилигрима я там не увидела, — говорит она, закончив осмотр колыбельки. — Однако лаковый слой потемнел, краска в некоторых местах потрескалась и ото-

шла, поэтому не все детали видны отчетливо.

К этому моменту я, конечно, уже испытываю сильнейшее раздражение. Она должна была его увидеть. А не увидела она его, потому что смотрела не там и не в том настроении. К тому же, как я понимаю, она подозревает, что я хотел бы, чтобы пятно не стирали не потому, что под ним может оказаться подпись Брейгеля, а потому, что там этой подписи может не быть. Уж теперь я точно не желаю больше слышать ее рассуждений о картине.

— Ничего религиозного я в ее иконографии не увидела, — тем не менее продолжает Кейт. — По-моему, все там соответствует традиционным канонам пасторали, тебе не кажется?

Ее чуть покровительственный и снисходительный тон еще больше меня отталкивает. И мне ясно, что за этим стоит. Под угрозой оказалась ее сфера влияния. Она у нас считается экспертом по религиозным мотивам в иконографии; и она не позволит какому-то любителю вроде меня навязывать своей науке новую терминологию.

— Кроме того, меня немного озадачили эти купальщики у пруда, — добавляет она. — Я проверила: в средневековых календарях нет даже намека на купание в весенние месяцы.

Я вежливо ее выслушиваю, а сам в это время думаю, что отныне у нас есть пример купания весной, и я готов объявить о нем миру. Как и флиртующие крестьяне, мои купальщики — это еще одно доказательство того, что картина принадлежит кисти великого художника, который не боялся пренебречь условностями.

Она вновь склоняется над разрыхленной землей. Мне ничего не остается, как смотреть на нее в изумлении. И это все, что она сочла возможным сказать о картине? Уму непостижимо. А мне казалось, что она меня искренне поддерживает! Она ведь знает… не может не знать, что я хочу от нее услышать — несмотря на все мои оговорки. Что она думает о картине? Согласна с моим выводом? Поддерживает меня? Ее молчание, впрочем, красноречивее любых слов. Я уважаю ее несгибаемую честность, это верно. Но ее манера выражать свои честные суждения просто невыносима. Эта ее мнимая деликатность, старание меня не обидеть и оставить без оценки мои идиотские проявления любительского энтузиазма обижают меня гораздо больше, чем открытое опровержение моих идей. Она обращается со мной как с ребенком!

Теперь мне просто непонятно, что делать дальше. Может, смиренно попросить ее высказаться

более откровенно, не боясь меня обидеть? Или оставить эту тему и никогда больше ее не поднимать?

Мы вернулись к той ситуации, которая предшествовала нашей большой ссоре и примирению, — тогда Кейт согласилась притвориться, что доверяет моим суждениям, потому что у нее не было возможности, не видя картину, составить о ней собственное мнение.

Внезапно меня ослепляет очередной приступ раздражения. У нее было столько времени, чтобы рассмотреть картину, гораздо больше, чем у меня, и она воспользовалась этим временем так бездарно!

— Получается, ты все утро любовалась картиной? — спрашиваю я. Она поднимает голову и смотрит на меня, заслышав в моем голосе нотки недовольства.

— Нет, всего несколько минут.

Несколько минут? Но ведь «лендровер» Тони попался мне навстречу, когда я еще ехал в Аппвуд…

— А что? — спрашивает Кейт, окончательно выпрямляясь. В воздухе витает очередная ссора, и Кейт это чувствует. Она снова разминает спину и убирает со лба прядь волос. Однако теперь это

меня совсем не восхищает.

— Тебе не о чем волноваться, — говорит она. — О картине я с ним почти не говорила, чтобы не выдать свой интерес. Большую часть времени мы просто болтали.

Болтали? Но Кейт никогда этого не делает. Она не умеет «просто болтать». Тем более с Тони Кертом. Тем более два часа.

— Он говорил, что, с его точки зрения, все мы сельские жители и должны помогать друг другу. — Она смеется. — Поистине ужасный человек!

Что же в таком случае здесь смешного? Мне сразу вспоминаются слова Лоры о том, с каким удовольствием Тони ухлестывает за женщинами. Он настолько ужасен, что беспрерывно их смешит. Неотразимый Дон Жуан.

— Долго же вы болтали, — с намеком замечаю я, поглядывая на часы.

— Вовсе нет, он не захотел остаться. Сказал, что вернется в Апвуд и постарается застать тебя.

— Похоже, он еще с кем-то умудрился поболтать по дороге, — изрекаю я как нельзя ироничнее. — Лора говорит, он отъявленный волокита.

Кейт хмурится. Она озадачена и притворяется, что не может понять, в чем ее вина.

— Это предупреждение? — спрашивает она. — Или зависть?

Я пропускаю ее слова мимо ушей. Она прекрасно понимает, чем я недоволен.

— Твой новый приятель — тот еще фрукт, — едко говорю я. — Он бьет жену. О холодильник.

Выражение лица Кейт свидетельствует о том, что этому сообщению она верит не больше, чем моим выводам относительно картины.

— Или, точнее, холодильник он бьет женой, — говорю я, — которая для этого не слишком подходит. Она показывала мне синяки.

— Где?

— Где? — Мне приходит в голову мысль, что Кейт успела сделать какие-то поспешные выводы и теперь думает, что мы с Лорой дошли аж до спальни, чтобы осмотреть доказательства жестокого обращения с ней ее супруга.

— В столовой для завтраков, — объясняю я терпеливо. — Когда я разглядывал Джордано.

— Ты не понял. Где были синяки?

Ах, синяки. За какую-то долю секунды я успеваю мысленно перенести их на Лорину шею… затем на плечо… и затем вновь туда, где они и были, потому что это единственное место, где их можно представить при ударе человека о ручку

холодильника.

— На ребрах, — говорю я без всякого выражения.

Наверное, я размышлял на одну миллисекунду дольше, чем следовало, потому что еще миллисекунду-другую Кейт внимательно смотрит на меня. Если уж мне показалось, что ее разговор с Тони слишком затянулся, то что она должна была подумать о моем изучении Лориных ребер? Но Кейт говорит только:

— Несчастная женщина. — И возвращается к своей работе.

И снова Кейт, как всегда, делает первый шаг к примирению.

— Кстати, о Джоне Куиссе, — говорит она мне за обедом. — Неплохая идея. Ты мог бы сказать Керту, что хочешь внимательно изучить то пятно внизу картины, и взять ее на денек. Я приглашу Джона, и мы попросим его дать заключение, а откуда картина у нас, говорить не будем.

Она демонстрирует, что по-прежнему на моей стороне и хочет мне помочь. Она даже намекает, что согласна ради меня на мелкий обман. И притворяется, что это была моя идея. К сожалению, все это лишний раз убеждает меня, что моему суждению о картине она нисколько не

верит. Кейт не допускает, что ее коллега может согласиться со мной. Если бы было наоборот, то она давно бы уже задумалась о дальнейших стадиях нашей предполагаемой встречи с Джоном Куиссом, после того как он скажет: «Вы правы, на вашем кухонном столе — один из самых знаменитых шедевров живописи, считавшийся утраченным; я в этом абсолютно уверен». Не может же она надеяться, что он даже не спросит, где мы взяли эту картину, спокойно уйдет и никому не расскажет об этой скромной детали интерьера нашего загородного коттеджа.

— А что, это действительно мысль, — говорю я и улыбаюсь. Она улыбается мне в ответ.

Я бы, пожалуй, предпочел открытое противостояние этим лицемерным улыбкам.

День медленно подходит к концу. Мы с Кейт сидим за кухонным столом друг напротив друга и молча работаем. Я чувствую, как в нашем хрупком союзе смещается баланс сил. Я утратил свое единственное преимущество, ведь теперь она тоже видела картину. Стол напоминает мне детские качели — положенную на бревно доску, на которой качаются вдвоем, попеременно отталкиваясь ногами. Кейт как раз наверху, она оказалась права и одержала победу, а я остался

внизу, побежденный и заблуждающийся.

Первое, что мне приходит в голову, это вернуться в Апвуд и самому взглянуть на картину. Я уверен, что смогу отыскать своего маленького пилигрима. И смогу правдоподобно объяснить возвращение, не вызвав лишних подозрений. Достаточно только сказать Тони: «Кейт упомянула, что вы хотели показать мне какое-то пятно на вашей картине…» Но что, если мне придется говорить все это не Тони, а его жене? Тони, к примеру, опять куда-нибудь уедет, и Лора снова окажется дома одна? Живо представляю, как на ее лице появляется уже знакомая насмешливая улыбочка…

Я чувствую неимоверную усталость от своих бесплодных поисков, как будто я действительно долго скитался по нехоженому, дикому краю, то и дело переправляясь через глубокие, быстрые реки. Я изнемогаю от постоянного напряжения, волнения, от необходимости то и дело оценивать ситуацию и принимать важнейшие решения. Я напоминаю самому себе канатоходца, пытающегося пройти по канату с шаткой пирамидой из стульев и тарелок на голове.

Тем более что когда я смотрю на Кейт, склонившуюся над книгами на противоположном конце

стола с сосредоточенностью профессионала, моя демонстративная убежденность в своей правоте куда-то исчезает. Ее наблюдения точны, ее выводы несокрушимы. У меня нет необходимости еще раз осматривать картину. Раз Кейт говорит, что пилигрима там не было, значит, не было.

Я склоняюсь над своими книгами. Я перечитываю фотокопию статьи Штайн-Шнайдера и просматриваю свои выписки из «Terra pads». Все связи, которые я усмотрел между картинами Брейгеля и представлениями «Общества христианской любви», рушатся на моих глазах. Штайн-Шнайдер пишет, что ущелье в «Обращении Савла» — это Узкие Врата Праведности, через которые надлежит пройти человеческой душе. Между тем из всех многочисленных персонажей картины Савл, пожалуй, единственный, кто сквозь эти врата не проходит, поскольку он, сраженный божественным озарением, не успевает до них дойти. По мнению пастора, все люди на картине «Вавилонская башня» суть «пленники странного света». Однако ни на одной из двух «Вавилонских башен» Брейгеля свет не кажется мне сколько-нибудь странным.

Обманчивые холмы «Сенокоса», насколько я могу судить, нисколько не обманчивы. «Сокро-

вище, скрытое на поле» (Евангелие от Матфея, 13:44), которое символизирует Царство Небесное и которое, как предполагает Штайн-Шнайдер, изображено в «Жатве», для меня так и остается скрытым, в полном соответствии со словами Матфея. Скудость пищи, показанная в «Охотниках на снегу», не мешает жителям деревушки кататься на льду или поджаривать перед входом на постоялый двор поросенка.

Штайн-Шнайдер пишет, что пьянствующие и похотливые крестьяне на картинах Брейгеля — это карикатурное изображение отношений полов, к чему Никлас относился с презрением. Однако Брейгель с женой каким-то образом произвели на свет двух сыновей. К тому же, если верить ван Мандеру, в антверпенский период, когда художник предположительно имел контакты с членами секты, он жил во грехе с одной служанкой. По мысли пастора, крестьяне Брейгеля — это занятые тяжким трудом люди, которых странник Никласа встречает во время своего путешествия по пустынной стране. Их имена: Пораженный в Сердце, Ослабленный Ум, Скорбь, Печаль, Горе, Страх, Смятение, Ошеломленность, Стесненность, Безрадостность, Тяжесть на Сердце, Разбросанность Мыслей, Робость… Я в очередной

раз просматриваю репродукции картин цикла. Если три прекрасные девушки с граблями на картине «Сенокос» — это Пораженная в Сердце, Ослабленный Ум и Скорбь, то они очень умело притворяются. Если это Печаль с подругами укрылись в тени дерева во время июльской жатвы, то солнечный свет и предвкушение обеда, очевидно, отвлекли их от постоянных печальных мыслей. Не говоря уже о моих «Веселящихся крестьянах». Насколько я помню, под лучами весеннего солнца, позабыв о смущении, весело танцуют Смятение и Ошеломленность под аккомпанемент Стесненности, которая подыгрывает им на волынке. Если молодую женщину, целующую в кустах Безрадостного, можно назвать Разбросанность Мыслей, то это только потому, что ее мысли, наверное, действительно разбросаны и в них вряд ли отыщется хоть толика отчаяния. В любом случае в момент поцелуя она находит радость даже в старине Безрадостном, так же как и в обманчивых холмах вокруг.

Я потерпел неудачу. Я обещал Кейт и обещал себе, что не стану рисковать нашими деньгами, если не смогу представить ей несомненные доказательства того, что эта картина действительно принадлежит кисти Брейгеля. И у меня

нет таких доказательств. Все мои изыскания ни к чему не привели; Вавилонская башня моих предположений рухнула. Маленький странник из атласа — это всего лишь декоративная завитушка, в рассеянности нарисованная на полях. И другого такого странника можно увидеть только у нас в коттедже, за кухонным столом. Я имею в виду себя. Я бреду, с трудом переставляя ноги, к Мирной стране, которая кажется мне как никогда далекой и недостижимой.

Я не смог убедиться даже сам. Скорее всего мои выводы относительно авторства картины были ошибочны… Нет, не скорее всего, а точно. Я уверен, что ошибся. В очередной раз. Тот недалекий заказчик, что заглядывает через плечо художника на рисунке «Художник и знаток», не понимая, за что ему вскоре предстоит заплатить, — это я.

Кейт поднимает голову. Я осознаю, что все это время задумчиво смотрел в ее сторону. Кейт улыбается и посылает мне воздушный поцелуй. Мне кажется, она замечает тревогу, написанную на моем лице. Я улыбаюсь и посылаю поцелуй ей в ответ. Она возвращается к своим книгам. Я возвращаюсь к своим.

Я вспоминаю рассказ Лоры о том, как Тони достались эти четыре картины. Он получил их

от матери, когда та была уже при смерти. Он отправился повидать ее, когда она не могла даже говорить, и вернулся с картинами. Как он понял, что она хочет оставить их ему? Он не мог этого знать. Он просто забрал их, и все. Украл, если называть вещи своими именами. Если я куплю их, то стану скупщиком краденого. И меня можно будет считать сообщником человека, который украл картины у родной матери, прямо на ее глазах, пока она лежала на смертном одре.

Я признаю свое полное поражение. Завтра утром я позвоню Кертам и скажу, что выхожу из игры.

Кейт опять поднимает голову и озабоченно хмурится.

— Что такое? — спрашивает она.

Похоже, я снова смотрел на нее, сам того не замечая.

Multa pinxit, — слышу я в уме, — quae pingi non possunt… Он нарисовал много такого, чего нельзя было нарисовать. Во всех его работах подразумевается больше, чем доступно глазу…

Что же такого он мог нарисовать, чего нельзя было изобразить, если это не иллюстрация богословских воззрений «Общества христианской любви»? Согласен, в его картинах, да и в моей кар-

тине, выражено больше, чем кажется на первый взгляд, Я уверен! Я ощущаю это так же отчетливо, как и напряжение, повисшее в воздухе между мной и Кейт. Только вот четко определить свое ощущение я не могу.

И теперь уже никогда не смогу. Кейт продолжает смотреть на меня. Я складываю статью Штайн-Шнайдера и свои заметки по «Terra pacis» в папку. Сейчас я скажу ей, что отказываюсь от своего начинания. Что с моими безумными планами покончено. И она успокоится.

Но я не произношу ни слова. Я снова открываю свою папку и достаю биографический очерк ван Мандера, эпитафию Ортелиуса и репродукции брейгелевских картин — то немногое из свидетельств о художнике, что сохранилось до наших дней с шестнадцатого века.

И начинаю все сначала.

Я пока не знаю, что он такого нарисовал, чего нельзя было нарисовать, что подразумевал, но не изобразил и какие опрометчивые поступки совершил. Однако в одном я уверен. Догадка осеняет меня, когда я в очередной раз просматриваю имеющиеся у меня материалы. Трудно сказать, почему она не осенила меня раньше. Наверное, потому, что ни один из искусствоведов об этом

не пишет.

Последние годы своей жизни Брейгель прожил в страхе.

По-моему, он опасался, что его могут в чем-то обвинить. В чем именно, судить, конечно, сложно. Иногда кажется, будто он с негодованием дает понять, что обвинения эти непременно окажутся ложными. В иные моменты все выглядит так, как будто он признает, что действительно за ним числятся кое-какие прегрешения, и даже намекает, что тому есть материальные доказательства, от которых не мешало бы избавиться.

Конечно, в то время в постоянном страхе жило все население Нидерландов. К 60-м годам шестнадцатого века провинция превратилась в полицейское государство, где доносы граждан не просто поощрялись, а даже вменялись им в обязанность — ложные или правдивые, эти доносы почти неизменно приводили к пыткам и смерти.

Вместе с тем беспокойство Брейгеля носило не общий характер, а касалось какого-то вполне конкретного обстоятельства.

Оно проявляется, например, в его картине «„Клевета“ Апеллеса», которую он создал в 1565 году (тогда же, кстати, появились и шесть работ цикла «Времена года»). И снова на нашем пути

попадается Апеллес. Брейгель научился у него не только скрытности и искусству изображать гром — он полностью заимствовал аллегорический сюжет самой известной картины грека. Это довольно любопытная работа. Все персонажи на ней подписаны, как на старомодной политической карикатуре, причем их имена — это латинские слова, обозначающие различные абстрактные понятия. В центре композиции женская фигура по имени Calumnia — Клевета. Кипя от праведного гнева, она приближается к трону. Ее сопровождает некто Lyvor…

— Мне опять нужна твоя помощь с латынью, — говорю я Кейт. — Lyvor?

— Зависть, — предлагает она варианты, — злоба. — Кейт слишком тактична, чтобы обнаружить свое любопытство и спросить, в какую сторону повернула моя пытливая мысль на этот раз.

Итак, у нас имеется Клевета, направляемая Завистью или Злобой и подталкиваемая…

— Insidiae? — спрашиваю я у Кейт. — Fallaciae?

— Коварство, — отвечает она, — обман и уловки.

Клевета тащит за волосы безымянного юношу, который с мольбой вздымает руки над головой. В чем его обвиняют? Трудно сказать, но, поскольку

в роли истца выступает Клевета, эти обвинения, несомненно, ложные. Это та самая картина, которую ван Мандер упоминает как «Торжество правды» и которую, если верить ван Мандеру, Брейгель считал лучшей своей работой.

По-моему, эта картина вовсе не так хороша, но если биограф не ошибается, то для Брейгеля она действительно должна была много значить. Как и еще одна картина, написанная в том же году в технике гризайль, — «Христос и грешница», ведь именно эту работу он хранил у себя до конца жизни. И снова обвиняемый персонаж, на этот раз женщина, изображен в окружении своих обвинителей. Однако здесь речь уже не может идти о ложном обвинении — в Евангелии от Иоанна ясно сказано, что женщина была «взята в прелюбодеянии». Обвиняемая и ее обвинители повернулись к Христу и смотрят, как он выводит на земле слова: «Die sonder sonde is…» — «Кто без греха…» Христос напоминает нам, что ни при каких условиях мы не должны обвинять и осуждать своих ближних, каким бы ни было обвинение, каким бы справедливым ни был приговор.

Итак, в том году Брейгель дважды протестует против обвинителей и обвинений. К этой же теме Брейгель возвращается в одной из последних

своих работ — в созданной за год до смерти в 1568 году «Сороке на виселице». Эта необычная картина также была ему очень дорога, потому что, по словам ван Мандера, именно ее он перед смертью завещал жене. «Сорока на виселице» по многим признакам могла бы войти в цикл «Времена года»: снова мы смотрим вниз, на долину, которую разрезает надвое извилистая река, огибающая на своем пути замок; снова вокруг скалистые горы и море вдали. Однако над этим прелестным пейзажем доминирует деталь, которую вы не встретите на картинах годичного цикла, — пустая виселица. Толней считает, что в «Возвращении стад» вдалеке вроде бы изображена едва различимая виселица, но эта — совершенно иная. Она возвышается прямо на переднем плане, а у ее основания собрались крестьяне. Один из них облегчается в кустах. Двое мужчин и женщина, не обращая ни на кого внимания, танцуют в каком-то странном хороводе без музыки. Может быть, они слишком поглощены своими заботами, чтобы обращать внимание на зловещее сооружение над их головами? Или в испанских Нидерландах было несложно привыкнуть к виду виселиц, так что их переставали замечать? Оба эти предположения безосновательны, потому

что один из танцующих определенно указывает в сторону виселицы. Радуется, что в кои-то веки виселица пуста? И именно поэтому они танцуют? Или они, подобно веселой толпе из «Несения креста», собрались, чтобы поглазеть на казнь, которая здесь вскоре ожидается?

Иконографический анализ показывает, что, скорее всего, собравшиеся крестьяне действительно предвкушают зрелище. В самом центре картины на поперечной балке виселицы восседает сорока. Сорока символизирует сплетни, и, как пишет ван Мандер, помещая ее в свой сюжет, Брейгель разумел сплетников, которых обрекал на виселицу.

Получается, что и здесь постаралась Клевета, хотя на этот раз наказание ожидает ее саму, а не ее жертв. Если, конечно, ван Мандер не ошибся.

Похоже, он все-таки ошибся, напутав с иконологией. Сорока сидит на виселице, а не под ней; следовательно, повешение ожидает вовсе не символическую сплетню. Сплетники торжествуют, а не подвергаются наказанию. Стехов, между прочим, пишет, что есть такое нидерландское выражение: «сплетни заведут на виселицу». Может быть, именно этим Брейгель угрожает своим недоброжелателям? Обещает оклеветать

клевещущих? Сплетнями погубить сплетников?

Или он в очередной раз говорит, что сплетники, клеветники, обвинители, истинные и ложные, хотят довести его до петли, к совершенному удовлетворению падкого на развлечения мира?

Теперь, определив брейгелевский лейтмотив, я начинаю понимать, что художник был обеспокоен страшной силой злословия еще в 1564 году, за год до создания великого цикла. Так, в «Поклонении волхвов» (что выставлена в Национальной галерее) мы наблюдаем пример того, что Стехов назвал «иконографическим раритетом». Пока Дева Мария и волхвы с традиционным пиететом взирают на новорожденного, внимание Иосифа привлечено к иному. За спиной его мы видим молодого человека, который что-то нашептывает ему украдкой, отведя взгляд в сторону, в классической позе клеветника. Иосиф, отвернувшись от главных персонажей, с интересом слушает. Какие ядовитые сплетни нашептывает ему молодой человек? По мнению Стехова, сплетник пытается посеять в сердце Иосифа сомнения в отношении его отцовства. Однако Иосиф к тому моменту уже знал, что отцом ребенка не является, — об этом нам рассказывают Евангелия. Поэтому, если догадка Стехова верна, мы можем предположить,

что молодой сплетник сообщает Иосифу, будто отец ребенка вовсе не Бог, а какой-нибудь местный молочник или гостиничный постоялец. В этом случае получается, что Бог обманул Иосифа. Однако Бог никогда не лжет, поэтому лжецом следует признать нашего юного наушника.

Считается, что в том же году Брейгель написал «Избиение младенцев». И здесь мы снова встречаем знакомую тему. Зачем Ироду понадобилось посылать свою конницу для уничтожения младенцев в этой фламандской деревушке? За тем, что ему пересказали слух, будто один из родившихся недавно малышей займет его престол.

Еще раньше, в 1563 году, Брейгель создал «Пейзаж со сценой бегства в Египет», иллюстрирующий эпизод, который предшествовал убийству младенцев, — Святое семейство спасается бегством, чтобы избежать гибели от рук политических властей. Этот побег из Вифлеема в Египет был таким же неожиданным, как и внезапный переезд Брейгеля из Антверпена в Брюссель в 1563 году — одно из немногих событий его жизни, о котором нам известно более или менее достоверно.

Брейгель только что женился на дочери Питера Кука ван Альста, антверпенского живописца,

у которого в свое время обучался ремеслу. Ван Мандер пишет, что Брейгелю довелось нянчить свою будущую супругу в младенчестве. К моменту ее свадьбы отца уже не было в живых, а она, судя по всему, жила в Брюсселе со своей матерью. По версии ван Мандера, именно мать жены настояла, чтобы Брейгели перебрались в Брюссель, поскольку она хотела, чтобы зять был подальше от служанки, с которой он прежде жил в Антверпене. Служанка Брейгелю нравилась, — и он мог даже жениться на ней, если бы не ее склонность к вранью. Ван Мандер, выступающий скорее как беллетрист, нежели как серьезный биограф, с удовольствием пересказывает этот анекдотичный эпизод из личной жизни художника. Брейгель, пишет он, «заключил с ней условие, что всякую ее ложь он будет отмечать на взятой им для того довольно длинной бирке, и если в течение известного времени вся бирка покроется отметками, то всякая мысль о свадьбе должна быть оставлена, что и сбылось в очень скором времени».

Интересно. Чтобы мужчина бросил женщину из-за ее склонности к вранью, это должно быть не просто какое-нибудь мелкое вранье по поводу того, кто разбил его любимую миску или съел все варенье в доме. Какая ложь здесь имеется в виду:

та самая, из-за которой расстается большинство парочек, — попытка скрыть неверность? Если так, то разве хватило бы у Брейгеля терпения выдержать столько измен, что для их регистрации потребовалась целая длинная бирка? И разве в этом случае ван Мандер не предпочел бы просто написать об этих изменах как об истинной причине разрыва, вместо того чтобы писать о связанной с ними *лжи*?

Рассказ ван Мандера относится к тем историями, которыми можно рассмешить друзей, сидя в пабе за кружкой пива, однако он не слишком логичен. Ван Мандер не упоминает, от кого услышал об этом эпизоде, поэтому за ним скорее стоит сплетня, нежели достоверные события. Уверен, что рассказ переврали, пока он дошел до ван Мандера. Брейгель порывает с любовницей, и случается то, что случилось с миллионами любовных союзов, когда им приходило время распасться. Мужчина излагает факты со своей точки зрения, женщина — со своей. Каждый с возмущением опровергает утверждения другого; каждый стремится очернить и облить другого грязью. Он всем рассказывает, какая она лгунья, потому что посмела заявить, что…

А что она могла заявить? Что он избивал ее?

Или любил переодеваться в женскую одежду? Или что-то похуже?

Нечто такое, что заставляет его в спешке отступить с поля боя и покинуть Антверпен?

Может, она слишком много болтала о связях Брейгеля с некими таинственными субъектами, которые выступают за религиозную свободу и распространяют нелегальную литературу о спасении одной только силой любви?

Я замечаю, что в «„Клевете“ Апеллеса» Клевета, несмотря на все ее нравственные прегрешения, изображена прекрасной женщиной, которая полна праведного возмущения, как женщина, с которой поступили несправедливо. В руках у нее горящий факел, что выглядит довольно странно, если понимать всю сцену буквально, потому что, судя по всему, действие происходит при дневном свете. Еще удивительнее, если этот факел является частью иконографии, поскольку обычно роль клеветы сводится к тому, чтобы запутывать дело, а не выяснять истину. Единственное объяснение факела, горящего при свете дня, — это что Клевета хочет разжечь с его помощью пожар.

Получается, что Брейгелю действительно приходилось скрывать свои еретические взгляды, которые он так и не выразил в картинах? Или его

мучил страх, что их там найдут?

Но тут же мы оказываемся перед еще одной загадкой: если Брейгелю было опасно оставаться в Антверпене, то почему его занесло именно в Брюссель, центр испанской администрации? Он буквально прыгнул из огня да в полымя — скорее всего, в буквальном смысле этого выражения, учитывая любовь инквизиции к кострам.

Я снова внимательно рассматриваю «„Клевету“ Апеллеса», подобно следователю, который ведет уголовное дело и предполагает, что недавно допрошенный свидетель что-то скрывает.

Эта картина изобилует прелюбопытнейшими деталями. Позади престола, чтобы удобнее было следить за ходом процесса, пристроились, нежно обнявшись, сестры-близнецы, Suspicio и Ignorancia — Подозрительность и Невежество. На заднем плане ожидает вынесения приговора Penitencia, Раскаяние. Однако в композиции обнаруживается неожиданный элемент. Раскаяние поворачивается к стоящему на коленях нагому мужчине, которого больше никто в суде не видит. Имя его — Veritas, Истина. И вы начинаете думать, что в конце заседания Раскаяние уведет под конвоем не обвиняемого, а его обвинительницу.

Во внешности Lyvor, фигуры, символизирую-

щей зависть или злобу, есть что-то знакомое. Это мужчина, который подталкивает вперед Клевету. Его длинные седые волосы выбиваются из-под мягкой круглой шапочки вроде ермолки, делающей его похожим на монаха с выбритой тонзурой — или на художника с рисунка «Художник и знаток», который Брейгель создал приблизительно в одно время с «„Клеветой“ Апеллеса». Упомянутый художник безбород, но в остальном все совпадает — и круглая шапочка, и седые волосы. И если, как полагают некоторые исследователи, центральный персонаж «Художника и знатока» — это сам Брейгель, то в «Клевете Апеллеса» изображен кто-то другой, но тоже, как можно судить, художник. Злоба и зависть одного из коллег Брейгеля подталкивают Клевету на ложное обвинение.

Вся эта картина слишком богата деталями, слишком подробна, чтобы ее можно было считать абстрактной аллегорией ложного обвинения. Здесь явно рассказывается какая-то конкретная история, о вполне реальном обвинении. Только вот что это за история?

Брейгель воспользовался сюжетом картины, которую он сам никогда не видел, — оригинал Апеллеса был утрачен в период раннего средне-

вековья. Источником сведений для художника послужил труд греческого автора второго века Лукиана. И я уверен, что найду эту работу в Лондонской библиотеке.

Кейт зевает и начинает собирать свои книги. Я размышляю, стоит ли поделиться с ней новыми предположениями; пожалуй, здесь мы могли бы объединить усилия. Но я произношу всего лишь одну фразу:

— Подвезешь меня опять на станцию? — Я успел вспомнить, как она похоронила мою прежнюю теорию, не сумев увидеть на картине маленького пилигрима. Поэтому мне лучше попридержать язык. На этот раз я отправлюсь в путь один, подобно моему страннику.

— Как хочешь, — говорит она сквозь зевоту. — Что будем на ужин — сосиски?

— Я хочу поехать прямо сейчас.

От неожиданности она замирает на середине зевка. Очередная проверка наших новых договоренностей на прочность.

— Понимаю твое недоумение, — говорю я, но я хочу завтра с утра быть в библиотеке, пойду к открытию. Если он начал показывать картину направо и налево, я должен быть готов к действиям, как только банк одобрит выделение кредита.

Она неторопливо заканчивает зевок. Конечно, теперь она полностью уверена, что мне не удастся выполнить мною же поставленные условия.

— На этот раз не забудь, пожалуйста, проверить цены на Джордано, — мягко напоминает она.

На следующее утро в Лондонской библиотеке я снова упрямо сажусь спиной к настоящей весне на площади Сент-Джеймс. И обнаруживаю, что Брейгель был не единственным художником, пытавшимся реконструировать утраченный шедевр Апеллеса. Подробное и очень яркое описание этой картины Лукианом через десяток веков после его смерти привлекло внимание целого ряда художников Возрождения, среди которых были Боттичелли, Мантенья и Дюрер. Французский историк искусства Жан-Мишель Массен посвятил этому предмету целую книгу. Массен упоминает о том, что брейгелевская версия избранного Апеллесом сюжета резко выделяется среди других, но оставляет данное обстоятельство без комментария; кроме Массена, никто из исследователей этого, похоже, не замечает.

Я подключаю к размышлениям свой внутренний голос. (Да, мы по-прежнему вместе, я и мой внутренний голос, даже если Кейт больше не считается моим союзником.) Лукиан писал на грече-

ском языке, а в эпоху Ренессанса греческий мало кто знал. Великое открытие Западным миром достижений античной цивилизации произошло благодаря латинскому языку подлинников или переводов с греческого на латинский. Очевидно, что Брейгель читал Лукианово описание шедевра Апеллеса по-латыни — аллегорические фигуры на картине подписаны латинскими именами. Подписи на других знаменитых версиях этого сюжета, принадлежащих кисти Боттичелли, Мантеньи и Дюрера, не соответствуют ни одному из известных переводов. Однако Массену удалось установить, каким именно переводом описания пользовался Брейгель, потому что у него надписи в точности совпадают с вариантом, сделанным в 1518 году немецким гуманистом Филиппом Меланхтоном.

Чем больше я обсуждаю это со своим внутренним голосом, тем в большее изумление мы приходим. Дело в том, что о Меланхтоне мне кое-что известно, потому что на заре своей карьеры он был номиналистом, однако в католической Европе шестнадцатого века он пользовался дурной славой как один из отцов-основателей протестантизма. Близкий друг Лютера, покончивший с пресуществлением еще раньше самого Лютера,

он был главным составителем Аугсбургского исповедания, первого официального изложения лютеранского вероучения. Нужно ли говорить, что в испанских Нидерландах он считался как минимум архангелом Сатаны. Брейгель и без того уже шел на большой риск, осмелившись самостоятельно читать Библию, но пользоваться трудами дьявола при создании картин было верхом безумия.

И сразу же возникает практический вопрос: где в Брюсселе Брейгель мог в то время найти текст Меланхтона?

Где бы вы стали искать книгу Троцкого в сталинской России? Или «Сатанинские стихи» в Иране? Я бы начал поиски со спальни Берии или гостиной аятоллы.

Это значит, что Брейгель воспользовался текстом Меланхтона из личной библиотеки кардинала Гранвелы.

Всемогущий покровитель Брейгеля был, наверное, единственным человеком в Брюсселе, который мог безнаказанно хранить у себя еретические книги. Положение требовало от него чтения подобных книг, ведь он должен был знать, от чего охраняет паству. Кроме того, ему, наверное, доставляло удовольствие владеть

запрещенными книгами и даже показывать их другим. Это была демонстрация могущества великого человека, которому разрешены вольности, недоступные простолюдину закованному в кандалы, ключ от коих — у кардинала.

Может быть, именно поэтому Брейгель переехал из Антверпена в Брюссель — чтобы оказаться в логове льва, потому что знал: никто не осмелится навредить тому, кто живет под носом у хищника. Не исключено, что кардинал посчитал Брейгеля столь же стильным атрибутом своей жизни, как и сочинения Меланхтона. И кардиналу казалось особым шиком иметь при себе живого ручного радикала, художника с еретическим прошлым, которому, подобно шуту, разрешается высмеивать короля или, подобно дворцовому тигренку, разрешается гадить на ковры и кусать придворных, — наглядная демонстрация того, что в его, кардинала, руках не только кандалы, но и ключи от них, и он волен отпирать и запирать замки, когда ему заблагорассудится.

Рыба-лоцман защищает себя от мелких океанских хищников благодаря тому, что плывет прямо под носом у акулы. По этой же причине защищена и от самой акулы. Мы можем пред-

положить, что «Пейзаж со сценой бегства в Египет», который Брейгель создал в год переезда в Брюссель и который приобрел Гранвела, был благодарственным откликом на обретение убежища, предложенного художнику кардиналом.

Вполне можно представить, что Брейгель был с местным рейхскомиссаром на короткой ноге, как Апеллес — с Александром Македонским. По версии Плиния, когда Александр посетил мастерскую Апеллеса и поделился с художником своими суждениями об искусстве, Апеллес не побоялся высмеять эти суждения. Я так и слышу ироничиый смешок Брейгеля, когда за бутылью белого вина посреди привычного хаоса в студии живописца кардинал рассказывает, как ему нравятся работы Франса Флориса, и в частности, его «Падение ангелов». И я вижу, как кардинал добродушно улыбается, усмотрев в этом смешке трогательный признак профессиональной зависти. Александр сделал Апеллесу прелестный подарок — отдал свою любимую наложницу. И я могу вообразить, как кардинал многозначительно намекает художнику на маленькую служанку, которую тот бросил в Антверпене и которая продолжает присылать чиновникам его ведомства пространные, написанные зелеными чернилами

письма со всевозможными обвинениями в адрес Брейгеля. Все эти сочинения кардинал на всякий случай хранит; ну а пока он заказывает огромный торт в подарок художнику, и когда Брейгель готовится его разрезать, оттуда выпрыгивает симпатичная монашенка, призванная заменить оставленную в Антверпене любовницу…

А может, все было совсем иначе. В следующем, 1564 году, работая над «Поклонением волхвов», Брейгель по-прежнему опасается неких неприятных для себя сплетен. Рыбе-лоцману все время приходится быть настороже, несмотря на телохранителя за спиной. Стоит на мгновение зазеваться, просмотреть очередное движение большого друга, и — хлоп! — рыбы-лоцмана больше нет. К весне 1564 года наша рыбка вдруг оказалась на грани паранойи. Внезапное движение в воде за спиной — и когда она обернулась, то увидела, что акулы больше нет!

Что произошло? Кардинал отправился домой, в Бургундию, чтобы повидать матушку.

Все милейшим образом перевернулось с ног на голову. Мы помним, Гранвела частенько советовал королю, что и как ему говорить, скромно напоминая свою просьбу — не разглашать источник советов. К 1564 году наш вездесущий прелат

настроил против себя все политические силы Нидерландов, от князя Оранского до герцогини Пармской. В результате король после бесконечных колебаний был вынужден наконец принять самостоятельное решение, не опираясь на советы кардинала. Король приказал Гранвеле отправиться во Францию, чтобы проведать матушку. И скромно попросил не упоминать имени того, кто подвиг его на этот порыв сыновней любви.

Гранвела отбыл на родину и никогда больше в Нидерланды не возвращался. В столице состоялось грандиозное празднество по этому поводу, хотя, вполне возможно, что одна внезапно брошенная рыба-лоцман не пожелала в нем участвовать. Брейгель снова оказался в одиночестве, без защиты, как когда-то в Антверпене.

Не доверяй сильным мира сего… Испанцы и их местные прислужники, как это всегда бывает при слабеющих режимах, были опасными друзьями. Если бы Брейгель мог предвидеть, что случится после его смерти, он, наверное, заволновался бы еще больше. В 1572 году дворец Гранвелы в Малине был разграблен и разрушен, но не восставшими протестантами, а самими испанцами под руководством герцога Альбы, явившегося положить конец нидерландскому неповиновению

и разграбившего с удивительной жестокостью не только Малин, но и другие города.

Что произошло с принадлежавшими кардиналу картинами Брейгеля, которые хранились во дворце? По крайней мере некоторые из них оставались во дворце до появления там испанских солдат. Гранвела, будучи в ссылке, отправил своего представителя, пробста Морийона, который в «Переписке» выглядит преданным и добросовестным священником, оценить ущерб. Морийон написал в отчете, что сын герцога Альбы, дон Фредерик, выступавший в роли командира испанских отрядов, продал добычу некоему капитану Эрассо и что «этот благородный разбойник», если ему представится возможность, может обогатиться на кругленькую сумму, «потому что он не стеснялся выносить картины даже при мне и заявил, что вынесет все драгоценные шкатулки, дубовые панели, кровати и двери, если хозяин их не выкупит». Через девять дней последовал новый отчет: «Я послал Христиана-художника выкупить двадцать пять полотен — пейзажи и виды Антверпена… но вот работы Брейгеля можно вернуть только за очень большие деньги: после смерти художника они сильно выросли в цене и продаются за 50, 100 и 200 эскудо — суммы

неприемлемые».

Из переписки неясно, удалось ли Гранвеле вернуть картины Брейгеля. Возможно, что удалось, и они вновь пропали уже позже, в семнадцатом веке, когда один из его потомков, граф де Сент-Амур, начал распродавать или раздаривать mille belles choses — тысячу милых безделушек из личных вещей покойного кардинала. Книги и бумаги, не представлявшие в глазах графа никакой ценности, были оставлены на попечение слуг. Распоряжения кардинала, пишет его секретарь, использовались как бумага для хозяйственных нужд — в них заворачивали продукты и с ними «обходились самым возмутительным образом». Поэтому вполне возможно, что последняя бумага, содержавшая сведения о судьбе принадлежавших Гранвеле картин Брейгеля, бесследно исчезла в уборной для слуг.

С другой стороны, приближение войны могло разорить де Брёйне и вынудить его друга Йонгелинка предоставить картины Брейгеля в качестве залога за невыплаченный долг, что сохранило для нас хоть какие-то сведения о принадлежавших купцу работах художника. Сами картины, скорее всего, были спасены только благодаря тому, что городские власти конфисковали или

выкупили их. Дело в том, что вилла Йонгелинка, для которой он заказал «Времена года», находилась в пригороде Антверпена — богатый купец мог позволить себе эту новомодную роскошь, приобретя участок земли за городскими стенами. Но когда Алессандро Фарнезе осадил город в 1584 году, выяснилось, что для экспериментов с загородным строительством время еще не пришло, — беззащитная вилла была уничтожена испанцами наряду со многими другими домами.

Однако пора вернуться в 1564 год, когда Брейгель оказался в Брюсселе без защиты своего всемогущего покровителя.

Брейгель потерял покровителя, и уже в следующем году он пишет «„Клевету“ Апеллеса» и «Христа и грешницу», защищаясь от реальных или возможных нападок. До самой смерти эти страхи не покидали его и напоследок нашли свое отражение в «Сороке на виселице». Однако к тому моменту история приобрела уже несколько иной оборот.

Если верить ван Мандеру, завещать жене «Сороку на виселице» было не единственным предсмертным желанием Брейгеля. Он также приказал ей сжечь несколько своих работ. Ван Мандер не указывает, что это были за работы,

однако описывает их как «множество очень тонко и чисто сделанных рисунков с надписями». Брейгель желал их уничтожения «не то из раскаяния, не то из боязни, что они могли причинить ей какие-нибудь неприятности». Однако маловероятно, что на этих рисунках была изображена великая страна Странникам Раздолье, потому что, по словам ван Мандера, надписи на рисунках были «подчас слишком едкими и насмешливыми».

Шугочные, едкие и насмешливые рисунки, из-за которых у их владельца могут быть неприятности, — это, скорее всего, карикатуры. Если так, то до самой смерти Брейгель, должно быть, хранил их у себя, никому не показывая. Его вдова также никак не обнаружила, что владеет какими-либо рисунками, потому что среди дошедших до нас работ Брейгеля нет карикатур на известные личности. В его работах сколько угодно сардонических изображений крестьян и нищих, большинство из которых списано с реальных людей, однако трудно поверить, что Брейгель мог переживать из-за того, что крестьяне и нищие узнают себя на его картинах и подадут в суд. Ван Мандер высказывает предположение, что, кроме рисунков, которые Брейгель велел

сжечь, у него было много шуточных рисунков, которые позже воспроизводились в гравюрах. Однако сохранившиеся гравюры, сделанные по рисункам Брейгеля, — это в основном фантастические сцены, обличающие человеческие пороки и глупость в самом общем виде, и я не думаю, что Брейгель опасался, что его вдову потревожат скупердяи и развратники, которые решат обвинить автора картин в нанесении морального ущерба. Итак, не исключено, что эти опасные рисунки с надписями больше походили на… да-да, на «„Клевету“ Апеллеса».

Что вынуждает меня присмотреться к личности Лукиана. Из справочников я узнаю, что это греческий ритор и сатирик, нечто вроде античного Эдди Иззарда. Лукиан путешествовал по Римской империи во втором веке нашей эры, исполняя собственные сочинения. Одно из этих сочинений было посвящено клевете, о которой, как говорит сам Лукиан, уже ясно высказался Апеллес в своей знаменитой картине. Лукиан называет его Апеллесом Эфесским, Плиний — Апеллесом Косским, но оба автора имеют в виду одного и того же человека. Судя по тому, как Лукиан описывает картину, он сам видел ее и слушал по ее поводу какие-то объяснения.

Лукиан указывает, что у Апеллеса были личные основания для того, чтобы написать картину о клевете, потому что его самого однажды ложно обвинили и чуть было не казнили. Его конкурент, художник по имени Антифил, из зависти оклеветал его перед царем. Завистник сказал царю, что Апеллес нашептывал что-то наместнику одной из провинций, склоняя его к восстанию. Царь был ослеплен лестью, поэтому он пришел в ярость и начал кричать, что Апеллес интриган и шпион, и готов был уже казнить художника без суда и следствия, когда вмешался один из проходивших по делу и показал, что Апеллес не замешан ни в чем, после чего царь устыдился и сделал клеветника рабом Апеллеса.

Обстоятельства восстания позволяют отождествить легковерного правителя с пьяницей и дебоширом Птолемеем IV Филопатором, одним из царей эллинистического Египта в третьем веке до н. э. Это означает, что история в изложении Лукиана оказалась искажена, потому что, когда произошло это восстание, Апеллеса уже сто лет как не было в живых. Однако все детали инцидента переданы настолько правдоподобно и ярко, что рассказ Лукиана, скорее всего, был основан на реальных событиях, даже если он или источ-

ники, которыми он пользовался, перепутали их с какими-то более поздними событиями. Не забудем, что обвинения, предъявленные художнику, носили политический характер, и эта деталь оказалась настолько значимой, что пережила все изменения сюжета.

Но то же самое можно сказать и о подозрениях Ирода в отношении Христа, которые привели к ужасной резне и поспешному бегству Святого семейства из Вифлеема. Ирод воспринимал Христа прежде всего как угрозу своей политической власти. К тому же в обоих случаях преследуемые обвинялись в подстрекательстве к мятежу, которое уже стало фактом или станет таковым в будущем.

Могла ли клевета, преследовавшая Брейгеля в последние шесть лет его жизни, иметь отношение к политике? Мог ли он опасаться, что его посчитают угрозой обществу? То есть не еретиком, а скорее диссидентом?

Я начинаю строительство новой Вавилонской башни, на этот раз на фундаменте из политики. Но как в эту гипотезу втиснуть брейгелевские «Времена года»?

Еще раз просматриваю пять сохранившихся работ цикла. И нигде не нахожу даже намека на

политический подтекст — разве что атмосферу, создающую у зрителя впечатление, что жизнь в Нидерландах была сплошной идиллией.

Что, если в первой картине цикла, в моей картине, была какая-то деталь, которая выбивалась из общего ряда? Которая задавала всему циклу иную тональность? Я даже представить не в силах, что это могло быть. Пилигрима я еще как-то себе представляю. Но какая деталь могла иметь политический подтекст? Баррикады? Подожженные стога?

Или формой политического протеста можно считать купание раньше срока, предусмотренного часословом?

Пребывание в Лондоне больше ничего мне не даст. Я должен вернуться и предпринять еще одну попытку взглянуть на картину. Я поеду в Апвуд и предложу свои услуги по изучению таинственного пятна в углу картины. Но прежде чем постучаться, надо обязательно провести разведку и убедиться, что «лендровер» Тони во дворе и собаки дома. Если нет, я терпеливо дождусь в кустах, пока он появится и предпосылки для неловких объяснений с Лорой исчезнут.

Потому что в моей картине должно отыскаться что-то особенное! Я уверен. Что-то, что объясняло

бы ее исчезновение. Что служило бы ключом ко всем тайнам. Что позволило бы установить ее подлинность с абсолютной точностью.

Пока поезд везет меня на север сквозь отрезвляющий весенний дождь, я вспоминаю, что опять кое-что упустил в Лондоне, — я забыл проверить цены на Джордано. Вот черт!

«ЕЛЕНА» ОТПРАВЛЯЕТСЯ В ПЛАВАНИЕ

На этот раз, направляясь к дому Кертов, я держусь подальше от дорог. Осторожно перебираюсь через ржавую колючую проволоку в лесу и подкрадываюсь к поместью, то и дело поскальзываясь в грязи и ежась от капающей с веток воды. Меня преследует страх, что в любую секунду я могу вспугнуть очередного фазана и получить выстрел притаившегося в кустах сторожа этой ценной птицы или угодить ногой в капкан. Никогда прежде Лондонская библиотека не представлялась мне более привлекательным местом, чем этот «уголок природы».

Из-за ветвей показывается задняя сторона дома, от которой меня отделяет покрытая лужами полоса ничейной земли, когда-то, очевидно, служившей Кертам огородом. Я предпочитаю обойти дом лесом, уже не вспоминая о своих правах преодолевать незаконно поставленное заграждение. Я все больше кажусь самому себе браконьером или вором, который разведывает подступы к своей цели. Собаки навстречу не выбегают, и когда

мне наконец удается подкрасться к дому с фасада, я вижу, что «лендровера» во дворе нет.

Тогда я следую намеченному плану: нахожу относительно сухое место под деревом и жду.

Мое ожидание затягивается на час с четвертью.

Мне почему-то становится холодно, и я почему-то начинаю ощущать, что попал в дурацкое положение. Я решаюсь на небольшую корректировку плана и отправляюсь прогуляться по лесу. Несмотря на все неприятности, связанные с такой прогулкой, это все же лучше, чем стоять и мерзнуть на одном месте. Когда я возвращаюсь на свой наблюдательный пост, «лендровера» все еще нет.

Я предпринимаю еще одну вылазку в лес.

После чего решаюсь на более радикальный пересмотр ситуации. Я почему-то полагал, что Тони не может отъехать слишком далеко от дома. Максимум, на что он способен, — это посетить окраинные участки своих владений. Или магазины в Лэвениджe. Или соседский коттедж. Я как-то не подумал, что с той же вероятностью он может отсутствовать и целый день. Например, сокращая популяцию какого-нибудь животного на охоте в Шотландии. Или проверяя состояние своего

банковского счета на Каймановых островах.

Не исключен, кстати, и уже упомянутый мною дом соседа, особенно если Тони знает, что этого самого соседа целый день не будет, и значит, там можно с пользой провести время до его возвращения.

Мысль о том, что он снова мог отправиться к нам, чтобы попросить у Кейт совета по очередному искусствоведческому вопросу, настолько нелепа, что мне становится смешно. Однако то, как я, подобно бойскауту из детского детектива, прячусь в холодном и мокром лесу только потому, что боюсь быть неправильно понятым, если в третий раз застану Лору дома одну, кажется мне еще большей нелепостью. Я не бойскаут из детского детектива, я мужчина из серьезной взрослой книги, и у меня достанет мужественности, чтобы преодолеть мелкие социальные предрассудки. Да что я за мужчина, если боюсь быть осмеянным какой-то недоучкой — женой бездельника-землевладельца!

Я выбираюсь из леса и бодро шагаю по направлению к дому Кертов. Оказавшись у парадной двери, я поднимаю руку, чтобы воспользоваться дверным молотком, и тут перед моим воображением проносится видение: вот открывается

дверь, и Лора улыбается этой своей многозначительной насмешливой улыбочкой. Эта картина заставляет меня развернуться, и я столь же бодро шагаю по направлению к лесу.

У меня возникает ощущение, что я уже полжизни хожу вокруг дома Кертов.

Я снова решаю пересмотреть свой план. Отправлюсь-ка я лучше домой и расскажу Кейт о том, как бездарно провел утро. Так по крайней мере я буду точно знать, что Тони не засиделся у нас в гостях в мое отсутствие.

Но не успеваю я сделать и десятка шагов через лес, как до меня доносится шум мотора, и я слышу, как чья-то машина медленно преодолевает рытвины на подъезде к Апвуду. Я останавливаюсь и поворачиваю обратно — все мои расчеты оправдались. К тому моменту, как я добираюсь до дома, «лендровер» уже стоит на своем обычном месте, а собаки занимаются привычными для себя делами: одна пьет воду из лужи, а другая поддерживает экологическое равновесие в природе, орошая кустик. Завидев меня, они радостно устремляются ко мне, приветствуя своего нового друга громким лаем. Я затеваю с ними шутливую возню (я видел, как это делают другие), тем более что я впервые рад их видеть не меньше, чем они

меня. Надо бы выяснить, как их зовут, приносить им из дома какое-нибудь лакомство и завести привычку заботливо справляться об их здоровье и воспитании.

Входная дверь открыта, что я воспринимаю как приглашение войти и прохожу в холл.

— Ау, — кричу я, решив немного подурачиться, — есть кто дома?

— Только я, — отвечает мне Лора, выходя из кухни, — но как вы догадались? За домом следили?

Я отчаянно ищу, что бы ответить, но все слова куда-то запропастились.

— Не разувайтесь, — говорит она, — сначала помогите мне занести продукты в дом — я только что со своей еженедельной экспедиции в оптовый магазин. А приветственный поцелуй?

Поцелуй, да-да, конечно. Я делаю какое-то неловкое движение в сторону ее щеки.

Она смеется.

— Не волнуйтесь, — успокаивает она, — я высадила его на станции. Он целый день пробудет в Лондоне. Вот, три дюжины яиц, несите осторожно.

— Бросьте сапоги в холле, — говорит Лора, после того как мы заносим в дом несколько внушительных кусков замороженного мяса.

Я снимаю сапоги и прохожу на кухню в носках, чтобы произнести речь, заготовленную для Тони:

— Насколько я понимаю, он хотел, чтобы я взглянул на это его пятно.

Она не отвечает, но сует мне огромный нож для разделки мяса и говорит, указывая на одну из картонных коробок, которые мы только что принесли из машины:

— Откройте ее. Я пока поищу лимон.

В коробке я обнаруживаю с десяток бутылок джина. Она достает одну из них и свинчивает крышку.

— Тони рассвирепеет, когда увидит, что я купила, — сообщает она, наливая нам по полстакана джина, — но меня уже мутит от его фазанов и от того коричневого пойла, которое он подливает в графин.

Лора подает мне стакан. Из всех алкогольных напитков я больше всего не люблю джин, а в протянутом мне стакане джина больше, чем я выпил за всю свою жизнь.

— Надеюсь, вы предпочитаете без тоника? Скажите: да. Потому что я все равно забыла купить тоник.

Она зажигает сигарету и привычно прислоня-

ется спиной к плите. Сегодня на ней не один из этих ее удивительных свитеров, а мужская рубашка навыпуск, на несколько размеров больше, чем следует, в довольно консервативную голубую полоску. Наверное, это рубашка Тони, и на нем, я уверен, она смотрится не слишком изящно. Но вот на ней… Я прячу взгляд в стакане.

Словно в ответ она поднимает свой стакан.

— Ну вот, мы снова вместе, — говорит она. — Может быть, на этот раз мы зайдем немного дальше.

О Боже, оправдываются мои худшие опасения.

— Насколько я понимаю, — повторяю я уныло, — он хочет, чтобы я взглянул на пятно. Мне Кейт сказала. Он нашел какое-то пятно. Он хочет, чтобы я на него взглянул.

В моих бессвязных словах звучит отчаяние и, что еще хуже, подозрительная настойчивость. Куда только подевались мои недавно обретенные деловые способности?

— Пятно? — удивленно переспрашивает Лора. — Какое пятно? Это? — Она поднимает глаза на синевато-серое пятно на потолке, в том месте, где он, по-видимому, протекает. — Можете смотреть на любые пятна, какие вам нравятся, — говорит она. — Все прогнило и обветшало,

этот чертов дом сплошь состоит из пятен: коричневых, зеленых, каких угодно. Черная плесень, голубая плесень, грибок, поганки — выбирайте на свой вкус.

— Нет-нет, — натянуто говорю я, с каждой секундой все больше выставляя себя на посмешище. — Я говорю о пятне на картине, в углу картины.

Она смотрит на меня и недоверчиво качает головой.

— Вы что — опять пытаетесь заманить меня в столовую для завтраков? — спрашивает она. — Тогда уж лучше в морозильник или в местный морг, там и то теплее.

Я осознаю, что между нами имеет место некоторое недопонимание.

— Я не про «Елену», — говорю я. — Про другую картину. Или ее уже вернули в столовую для завтраков?

Она морщит лоб. Я настолько удачно скрывал свой интерес к картине, что Лора снова о ней забыла. Но как же мне ее называть? Не могу же я назвать ее «Веселящиеся крестьяне», по крайней мере при посторонних. И я не могу сказать «работа Брейгеля». Как же ее описать? Единственное, что приходит в голову, — «та картина в стиле

Брейгеля». Да что такое сегодня с моим языком? Куда подевалась вся его бойкость и медоточивость?

— Я про ту, которую он собирался почистить, — наконец изрекаю я.

— А, вот вы про что, — говорит она и смеется. — Про ту, которая была у нас в камине. Вы хотите взглянуть на нее?

— Не то чтобы хочу, — объясняю я, — просто там, судя по всему, в углу какое-то пятно…

— Ясно, пятно в углу. — Она снова смеется. — Что ж, это меняет дело. Эту картину я вам с удовольствием покажу. Захватите стакан. И не забудьте бутылку. Вы своим глазам не поверите.

Она направляется в холл с сигаретой и стаканом, приглашая меня за собой.

Я двигаюсь за ней со стаканом и бутылкой, предчувствуя недоброе и уже вполне веря во все что угодно, если это исходит от нее. Предчувствия меня не обманули: мы поднимаемся вверх по лестнице, и полоски на свисающем сзади подоле рубашки с каждым шагом Лоры двигаются у меня перед глазами вправо-влево, вызывая головокружение. Когда мы достигаем площадки между двумя лестничными маршами, я с усилием отвожу глаза от Лориной рубашки и останавливаюсь,

чтобы рассмотреть картину, которую заметил еще раньше, из холла, но которая была слишком мала, чтобы снизу можно было разглядеть детали. Она висит на почетном месте, которое в детские годы Тони занимала «Елена Великая». Нельзя сказать, что эта картина интересует меня больше, чем голубые и белые полоски. Я просто пытаюсь продемонстрировать, что мне, в общем, не так уж интересна заслонка от камина. Или комната, в которой она находится.

Присмотревшись, я понимаю, что картина на лестнице еще менее достойна внимания, чем я думал. Английский художник, восемнадцатый век, изображена какая-то собака. Собака того же самого коричневатого окраса, что и те две, которые лежат сейчас в холле, окраса, соответствующего большей части одежды хозяина и мебели в этом доме. Собака изображена на фоне коричневого пейзажа, а на коричневой земле перед ней лежат несколько убитых охотником коричневых птиц. Возникает впечатление, что в восемнадцатом веке мир был гораздо более коричневым, чем в наши дни.

— Вот эту картину он точно никогда не продаст, — говорит Лора, вернувшаяся, чтобы посмотреть, где это я задержался. — По-моему,

она действительно принадлежит ему. Она напоминает ему о первой собаке, которая у него когда-то была. Если начнется пожар, он прежде всего вынесет ее. И еще свое драгоценное ружье.

В короткой мысленной молитве я выражаю надежду на то, что провода в доме в лучшем состоянии, чем скрывающие их панели, затем поворачиваюсь и преодолеваю вслед за колыхающимся из стороны в сторону подолом рубашки несколько оставшихся ступеней.

Вот она.

При отличном дневном освещении стоит на туалетном столике в окружении грязных носков, старых счетов и охотничьих патронов напротив неубранной кровати.

Россыпь изумрудной листвы — танцующие крестьяне — зубцы скалистых гор — далекое море у самого горизонта…

Наконец-то, впервые с того самого вечера, когда меня начало затягивать в этот безумный водоворот, я снова вижу свою картину.

Каково мое впечатление? Трудно сказать. Пожалуй, на этот раз ничего особенного я не испытываю. Значит ли это, что я разочарован? Нет. Я стою перед картиной со стаканом джина в руке, и взгляд мой блуждает по ней, не в состоя-

нии воспринять более того, что уже было мною впитано в первый раз. Я чувствую…

…чувствую, что Лора встала рядом, взяла меня под руку и вместе со мной разглядывает картину.

— Не понимаю, почему он принес ее сюда, — говорит она. — Похоже, она ему тоже чем-то дорога, как та, с собакой. Напоминает ему о том, как можно любоваться его драгоценным поместьем с вершины холма.

Она подносит сигарету ко рту свободной рукой, но затем отводит руку.

— Вам не очень-то нравится, что я курю, правда? — спрашивает она.

Я отвечаю тем вымученным жестом, к которому часто прибегают некурящие, когда им задают подобные вопросы, и который курильщики истолковывают как «ничего страшного», хотя его скрытое значение — «не выношу табак».

— Я знаю, вы терпеть этого не можете. Вот и Тони тоже. Наверное, поэтому я и курю — ему назло. Сейчас, я загашу сигарету. — Она оглядывается вокруг. — Черт, нет пепельницы! Тони не держит в спальне пепельницу.

Она делает резкое движение по направлению к туалетному столику. На какое-то мгновение в

моей голове вспыхивает безумная мысль, что сейчас она затушит окурок о картину. Я судорожно бросаюсь ей вслед и с глухим стоном выбрасываю вперед руку, чтобы ее задержать. Однако в руке у меня все еще зажат стакан с джином, который приходит в соприкосновение с ее локтем. Она изумленно смотрит сначала на серебристую жидкость, которая выплескивается на нее из стакана, — будто вылетела летучая рыбка, — а затем на меня, ничего не понимая.

— Вау! — наконец выдыхает Лора и смеется. Она удивлена и довольна моей неловкой готовностью к приключениям. Она ставит стакан на столик и тушит сигарету в блюдце, полном запонок для воротничков и манжет.

— Простите, — бормочу я, — я думал…

Но она касается указательным пальцем моих губ.

— Хватит на сегодня размышлений, — говорит она.

Тут она делается серьезной. Убирает палец с моих губ, внимательно их рассматривает, затем становится на цыпочки и нежно меня целует.

Я ощущаю джин, сигаретный дым, и еще чего-то… невыносимо сладкого и мягкого. А каков на вкус я сам? Взамен я могу предложить ей вкус все

того же джина, да еще страха… и, может быть, немного ответной сладости.

Я заглядываю ей в глаза, которые всего в дюйме от моих, и наши взгляды встречаются. Ради меня ей пришлось встать на цыпочки, и это трогает меня больше всего.

Она прерывает поцелуй и, сразу став немного ниже, обнимает меня. Я тоже обнимаю ее. Ничего лучшего я придумать не в состоянии. Она смотрит на меня очень серьезно и утыкается лицом мне в шею. Что позволяет мне снова увидеть картину. В кармане у меня рулетка, но вряд ли стоит пытаться извлечь ее в этих обстоятельствах и измерить доску за Лориной спиной. Тогда я решаю произвести системный осмотр картины, по очереди сосредотачивая внимание на каждой детали и проверяя, может ли она иметь религиозное или политическое значение. Должен признать, что маленького пилигрима не видно, но зато я был прав в другом: на картине посреди весенней зелени действительно просматривается крошечное пятнышко мельничного пруда с отраженным в нем лазурным небом, а возле пруда стоит компания мужчин, один из которых демонстративно ныряет, хотя до сезона купания еще далеко… Теплая мягкость Лоры мешает мне

сосредоточиться, и в результате разумное осмысление увиденного чрезвычайно затрудняется… А может быть, поднятая нога танцующего крестьянина символизирует бунтарский дух? Или эту смысловую нагрузку несут вытянутые трубочкой губы целующейся парочки? Я чувствую, как бьется мое сердце, чувствую ее сердце… Да, и в углу действительно заметно темное пятно.

— Я как чувствовала, что ты сегодня зайдешь, — говорит она. Ее голос отдается приятной вибрацией в моем горле.

Нога. Пятно. Ныряльщик…

Тут я понимаю, что она отняла лицо от моей шеи и улыбается.

— Или ты сначала хочешь рассмотреть пятно на картине? — спрашивает она все тем же насмешливым тоном, однако теперь я знаю, что она не желает меня обидеть.

— Конечно, нет. — А что мне остается отвечать?

Она обнимает меня еще крепче. Я тоже усиливаю нажим. Она морщится и тихонько вскрикивает.

— Что такое?

— Синяк.

Когда я вспоминаю о страшном черном облаке

боли под ее левой грудью, во мне просыпаются нежность и сострадание. Она вдруг становится похожа на заблудившуюся девочку из сказки, запертую с этим ужасным человеком в этом ужасном доме, но достаточно смелую, чтобы не смириться и не покориться мучителю. И вот теперь она цепляется за любую возможность выбраться отсюда.

Я осторожно отстраняюсь от нее и улыбаюсь. По-моему, улыбка у меня получается грустная. Очень даже грустная. Она сбрасывает туфли, берет меня за руку, и мы направляемся к кровати.

— Послушай, — говорю я. — Подожди. Сядь.

Она ждет, что я скажу дальше, озадаченная, но послушная. Я беру ее за руки, и мы садимся рядышком на край неубранной постели. С этой точки я вижу картину только уголком глаза, к тому же картина расположена слишком далеко, чтобы на ней можно было что-то разобрать, кроме самых общих элементов композиции.

Лора ждет от меня каких-то слов. Я и сам от себя их жду, поскольку не имею понятия, что собирался сказать. В конце концов она решает первой нарушить молчание.

— Ты не хочешь этого?

— Прости, — говорю я, — не могу. Чертовски

жаль, но не могу.

Она отворачивается и смотрит на небо за окном. Мы продолжаем молча сидеть, и я по-прежнему держу ее руки в своих. Мне кажется, Лора сейчас думает: «Он думает о ней». Я думаю о ней? Похоже, что да, раз уж я только что подумал, что она думает, что я думаю именно об этом. Да, точно, я думаю о Кейт, о Тильде и обо всем прочем, что с ними связано.

Она смотрит на наши руки. Я тоже. Затем она снова поворачивается к окну. Я рассматриваю ее профиль, оказавшийся на фоне далекого горного пейзажа. У меня нет ни малейшего представления о том, что будет дальше и как мы будем выходить из этого тупика.

У нее вырывается смешок.

— Наверное, в Лондоне, среди людей вроде тебя, принято поступать по-другому, не так, как у нас. — Она говорит явную бессмыслицу.

— Послушай, — объясняю я, — дело не только в разных там… моих обстоятельствах. Я ведь и о тебе беспокоюсь.

Еще один смешок.

— Нет, правда. — Теперь, когда я это сказал, я понимаю, что действительно не шучу. — Мне не хочется начинать то, что мы не сможем достойно

продолжить. Я не хочу причинить тебе боль. Я не хочу, чтобы все закончилось слезами и отчаянными телефонными звонками.

Лора убирает руки.

— Зачем ты тогда все приходил и приходил? — резко спрашивает она. — Не с кем было поговорить о… — Она покачивает головой, стараясь придумать какую-нибудь откровенно нелепую тему для разговора. Что она мне в конечном итоге припомнит? Пластичность фигур на картине Джордано? Неординарное использование светотени? — …о нормализме, или как там его?

Ах да, нормализм. Я даже не пытаюсь поправить ее и вызвать к жизни Эрвина из сочетания «Эрвин Панофский». С этой стадией в наших отношениях давно покончено. Между прочим, с сожалением думаю я про себя, я вовсе не отказался бы поболтать сейчас о нормализме или даже о номинализме. Меня неожиданно одолевает настоящая тоска по номинализму.

Однако не могу не заметить, что она запомнила этот термин или наполовину запомнила, еще после нашего первого разговора. Значит, с первого мгновения нашего знакомства я произвел на нее впечатление. Я так и знал. И вся ее насмешливость была признаком интереса.

А теперь она выглядит такой подавленной! Я наклоняюсь и нежно целую ее в губы. Она не смотрит на меня и издает удрученный смешок. Я снова целую ее, затем отстраняюсь и проверяю, какое это произвело впечатление. На сей раз она лишь немного раздвигает губы в улыбке, но продолжает отводить взгляд. Я целую ее еще раз и проверяю результат. Еще один поцелуй, еще одна проверка.

Всего я повторяю эту процедуру раз девять.

Наконец она поднимает на меня глаза и улыбается во весь рот.

— Ах ты, трусишка мой несчастный, — говорит она нежно.

— Разве? — спрашиваю я и снова ее целую.

Наш поцелуй затягивается, и мне приходит в голову, что если не препятствовать естественному ходу вещей, то примерно через полчаса я уже смогу спокойно разглядывать свою картину, с чистым разумом и чашкой кофе в руке, а если этого мне покажется мало, я смогу приходить и смотреть на картину так часто, как мне захочется. Тем более теперь, когда мы пережили первый шок, когда у нас было время преодолеть удивление и смятение и все друг другу объяснить, пусть даже и без слов, теперь, когда мы обозна-

чили свое отношение к происходящему, разве не проще, и не естественнее, и не безопаснее всего будет продолжить в том же духе? Разве не отсюда самый быстрый путь назад, к нормализму и номинализму?

Похоже, что и Лора того же мнения, потому что она уже опускается на смятое пуховое одеяло, вынимая из-под себя остывшую бутылку с водой, которая служила грелкой. Я склоняюсь к ней и начинаю расстегивать пуговицы на запасной рубашке Тони Керта… после чего осознаю, что какое-то еще инородное тело, похожее на холодную бутылку, только более влажное, упирается мне в промежность. Я протягиваю назад руку, чтобы убрать мешающий предмет, как вдруг он чихает и начинает лизать мне пальцы.

— Подожди, — говорю я.

— Ну что еще?

Я встаю и вывожу собак из комнаты. Провожаю их до самой лестницы, после чего награждаю дружеским пинком под зад. Они, спотыкаясь, с грохотом слетают вниз по лестнице и заливаются возмущенным лаем.

— Будете знать, как совать свою грязную морду куда не просят! — кричу я им вслед.

— Простите великодушно, — отвечает мне одна

из них сквозь шум.

Сердце мое перестает биться. Время останавливается. Что?

— Дверь была открыта, — слышу я голос снизу. — Тише, песик, тише!.. Извините, просто я подумал… Да отцепись же от меня! Мистер Керт! Это вы? Пожалуйста… не могли бы вы… Мистер Керт!

По мере усиления лая в голосе появляются отчаянные нотки. Я беру себя в руки и возвращаюсь в спальню. Лора выглядывает в окно. Она уже успела надеть туфли.

— Мы забыли запереть входную дверь, — объясняю я.

— Неужели это местный священник? — спрашивает она. — Я вижу во дворе его велосипед.

— О Боже, я только что велел ему не совать свою грязную морду куда не просят. Я не хотел…

Она осматривает себя в зеркале и, не глядя на меня, быстро выходит из спальни.

В приоткрытую дверь я слышу, как Лора усмиряет собак, и лай постепенно стихает. Затем я прикрываю дверь и возвращаюсь к своей картине. Наконец-то я остался с ней один на один. Но воспринимается она еще хуже, чем раньше. Все, о чем я могу думать, это о нашем неожиданном

госте. Священник? Мои амурные похождения были прерваны в самом зародыше приходским священником? Такого стыда мне давно не приходилось переживать.

Я снова подхожу к двери. Снизу доносятся неразборчивые голоса. Я возвращаюсь к картине. Сейчас мне прежде всего бросается в глаза нелепый вид парочки, которая навечно обречена застыть в ожидании липкого поцелуя. Лучше уж оказаться на месте того отважного ныряльщика, который бросается в ледяную воду пруда…

Я возвращаюсь к двери и прислушиваюсь. Ничего. Иду к картине и рассматриваю правый нижний угол, где должна быть аккуратная надпись заглавными латинскими буквами: BRVEGEL MDLXV… Но на этом месте действительно просматривается бесформенное черное пятно, которое не похоже на часть пейзажа и имеет иную структуру, чем поверхностный слой лака. Я пытаюсь потереть пятно большим пальцем. На пятно это никак не влияет, но на пальце остается след. Значит, грязь? Возможно. Или чернила, как предположила Кейт.

Я снова у двери. Внизу слышны голоса.

Назад, к картине. Люди около пруда, как я теперь понимаю, вовсе не собираются купаться.

Один из них ныряет в воду прямо в одежде. Он, собственно говоря, даже не ныряет, а просто падает в воду головой вперед, как пьяный, а его товарищи, похоже, пытаются его удержать. Мой закаленный голландец-спортсмен, оказывается, застигнут за не менее постыдным занятием, чем мы с Лорой. Но по крайней мере проблема иконографической интерпретации весеннего купания решена.

Внизу тишина.

И тут я решаю сбежать. Я мог бы, конечно, вооружиться увеличительным стеклом, внимательно рассмотреть детали картины, пока Лора избавляется от маленького священника, а затем отложить лупу в сторону и возобновить наши с Лорой занятия с того места, на котором они были прерваны. Я мог бы как минимум достать рулетку и измерить картину. Но я не делаю даже этого. Так сильно мне хочется поскорее выбраться из этого дома.

Теперь, когда я еще раз взглянул на картину, у меня не осталось ни тени сомнения, что это Брейгель. Я был прав, а Кейт ошибалась. Я не забыл, что должен собрать объективные доказательства подлинности картины, прежде чем рисковать деньгами, но сначала я должен воспользоваться

возможностью и выбраться из кошмарной и позорной ситуации с Лорой, в которой я очутился.

Уже понятно, что незапятнанным мне из этой истории не выйти, но по крайней мере я выберусь из нее богатым и знаменитым. Даже если мне придется платить налог на дополнительные доходы, о котором я и не подозревал, пока Тони об этом не упомянул. Налог на дополнительные доходы? С удовольствием заплачу! И чем больше будет этот налог, тем спокойнее станет моя совесть. Главное, чтобы были эти самые дополнительные доходы, на которые начисляют налог.

Я последний раз бросаю взгляд на картину и на цыпочках спускаюсь по лестнице. Судя по всему, Лора увела священника на кухню, чтобы предложить ему что-нибудь выпить. Я не знаю, что скажу ему, если он неожиданно выйдет мне навстречу. Скорее всего ничего. Крепкое рукопожатие, твердый, решительный взгляд, и никаких объяснений. Так или иначе, я с ним не встречаюсь. Я тихонько надеваю свои грязные сапоги и выхожу через так и оставшуюся открытой парадную дверь.

Наконец-то нормализм восторжествовал. Однако просто уйти по дороге мне кажется излишним проявлением нормализма, поскольку я не уверен,

что меня не будет видно из кухни. Более логично уйти тем же путем, каким я и пришел, — через лес. Я обхожу дом, держась того крыла, которое не используют. Когда я прохожу мимо последнего окна, крохотный всполох пламени по ту сторону стекла чуть не лишает меня последнего рассудка. В этом доме обитают привидения!

Я смотрю через окно и понимаю, что это Лора зажигает сигарету. Позади нее в столовой для завтраков я вижу пару оттопыренных ушей — это наш маленький священник, благоговейно преклонивший колена перед «Похищением Елены».

Тильда лежит перед нашем коттеджем на одеяле для пикников и в мягком весеннем воздухе размахивает своими крошечными ножками и ручками в шерстяном комбинезончике. Делает она это с еще не замутненным координацией движений восторгом и весело пускает пузыри, из-за чего ее ротик похож на бокал, в который только что налили шампанское. Я подхватываю ее на руки и трижды обегаю вокруг дома, что вызывает у дочки новый взрыв восторга и новую порцию пузырьков. Кейт сидит на сломанном стуле у кленового пня и читает книгу. Каждый раз, когда я пробегаю мимо нее, она поднимает голову и задумчиво смотрит на меня, но ничего

не говорит.

Моя маленькая дочурка с ее веселыми пузырьками вызывает во мне прилив радости и заряжает меня энергией. Мне и раньше приходилось ощущать нечто похожее, когда я возвращался домой и видел ее, но сегодня мне впервые захотелось взять ее на руки и в безумном порыве обежать вокруг коттеджа — наверное, в моем поведении проявляется влияние того самого нормализма. Теперь, когда термин «нормализм» с легкой руки Лоры введен в мое повествование, я понимаю, что это вовсе не бессмысленная оговорка. Речь идет об искусстве вести себя нормально, это наука предсказуемого поведения, которая нелегко дается человеку во все времена, но особенно тогда, когда его жизнь становится во многом ненормальной, как, например, в период сложнейшей сделки, когда приходится строить доверительные отношения одновременно с несколькими сторонами, чьи интересы прямо противоположны. Здесь требуется умение не только эффективно вести переговоры, но и соблюдать правила, соответствующие нормальному поведению.

Однако выражение лица Кейт, когда я пробегаю мимо, свидетельствует о том, что, по ее мнению, я не слишком хорошо помню правила

нормального поведения. Или, наоборот, мое поведение становится чрезмерно нормальным. Хотя с чего бы ему становиться нормальным в этот конкретный момент, сказать трудно, потому что я ведь уже успешно преодолел все искушения ненормальностью, которыми меня испытывали мои партнеры по сделке. Я останавливаюсь и, тяжело дыша, валюсь на одеяло. Тильда безмятежно рассматривает небо за моим плечом. Небо, судя по всему, удивляет ее не меньше, чем поведение отца.

— Ты видел картину? — спрашивает Кейт.

— Да! — восклицаю я победоносно. У меня есть для этого основания — я отправился взглянуть на картину, и задуманное удалось. Если она спросит, где именно находилась при этом картина, я ей скажу. И поскольку Тони в Лондоне, он не мог заехать сюда, а значит, Кейт не может знать, что его не было и в Апвуде. Все равно, если она спросит, кто сопровождал меня, я ей скажу… Скорее всего.

Но она больше ни о чем не спрашивает. И в этой сдержанности есть что-то противоестественное. Может, мне стоит в наигранном порыве рассказать ей, как я еще раз убедился в правильности своей атрибуции? Это будет нормально? Или слишком нормально? Наверное, безопаснее гово-

рить только о том, в чем мы с ней единодушны.

— Ты была права насчет того пятна в углу, — говорю я. — Я потер его пальцем, и немного грязи отошло. Вполне возможно, что под ним спрятана подпись.

Она оставляет это без комментариев. Похоже, назревает какая-то неприятность. Но что случилось? Может, стоит позабавить ее рассказом о том, как священник преклонял колена перед «Еленой»? Но затем я понимаю, что в этом случае придется слишком многое объяснять. Как и в случае, если я поделюсь с Кейт своей забавной фантазией о том, что священника проводят наверх, чтобы он полюбовался самой ценной частью апвудской коллекции живописи…

Я решаю, что лучше продолжать опираться на момент сходства в наших наблюдениях.

— Кроме того, там действительно нет ни намека на религиозную символику. Насколько я могу судить, ни следа. С другой стороны, у меня было не слишком много времени для обстоятельного осмотра.

И на это она ничего не говорит. Однако отсутствие комментария — это уже комментарий. Поразмыслив, я понимаю, что она, скорее всего, намекает на то, что я поставил для себя высо-

чайшие академические стандарты, раз даже поверхностный осмотр картины занял у меня все утро. Стоит, наверное, объяснить, что большую часть этого времени я провел, спрятавшись за деревом, ожидая возвращения Тони, а затем почти столько же времени выгружал из машины мороженое мясо. И что оставшийся крошечный отрезок времени я почти весь потратил на разбор семейных проблем Кертов, а также на воспитание их собак. А значит, в результате мне удалось провести перед картиной не больше двух-трех минут.

Однако, еще немного подумав, я ничего этого не говорю. Одновременно во мне растет возмущение невысказанными подозрениями Кейт и теми запутанными обстоятельствами, которые делают невозможными какие бы то ни было объяснения с моей стороны. Несколько минут мы сидим, не произнося ни слова, и только Тильда гукает и пускает пузыри, пока я покачиваю ее на своем плече.

У меня такое ощущение, — начинает внезапно Кейт, и я весь внутренне сжимаюсь, — что ты считаешь Брейгеля просто-таки героем, борцом за свободу Нидерландов.

Я по-прежнему не нахожу слов. Но на этот раз

от удивления. Неужели она из-за этого так многозначительно молчала?

— Разве не так? — продолжает она. — Ты спрашивал меня о значении латинских слов на картине «Клевета». И тебе кажется, что это самого Брейгеля оклеветали и притащили в суд инквизиции? Знаешь, и до тебя многие пытались отыскать в его картинах политический подтекст. Говорили, что «Избиение младенцев» — это намек на жестокие преступления испанцев в Нидерландах и тому подобное. Хотя на самом деле в то время никаких испанских войск в Нидерландах не было. Они все были выведены еще в пятьсот шестьдесят первом году и вернулись только в шестьдесят седьмом.

Я по-прежнему слишком ошеломлен этим напором, чтобы придумать какой-то ответ. И начинаю понимать, чем она занималась все утро, — она просматривала мои книги и записи.

— Пришлось перечитать твоего Мотли, — говорит она. — Последний раз я брала в руки его работы, когда мне было девятнадцать, и уже успела забыть, насколько неприкрыто односторонними были его оценки. Протестанты тоже, как ты знаешь, совершили немало преступлений. В особенности кальвинисты. И даже Мотли не

может умолчать об уничтожении икон в пятьсот шестьдесят шестом.

Толпа разбила все статуи в соборе Антверпена, уничтожила все картины.

Знаю, знаю. Но Кейт не останавливается, все больше распаляясь. Это еще хуже, чем ее недавний приступ беспокойства по поводу денег. Теперь все ее ранее скрытое недовольство сосредоточено на теме, относительно которой она вправе испытывать самое искреннее возмущение. Ее голос подрагивает и срывается.

— Они уничтожили прекрасные произведения искусства, которые создавались веками. И не только в Антверпене — в сотнях церквей по всем Нидерландам. Никто не знает точно, сколько шедевров было тогда утрачено. Сколько жизней, полных самой искренней веры, осквернено за два дня варварства.

Да, все это вспомогательный материал иконографических исследований. Кроме того, она ведь росла в католической семье. В гневе она вдруг вспомнила о своей давно забытой религиозности.

— Я знаю, это было ужасно, — говорю я. — Хотя католики сами немало уничтожили, даже своих же собственных икон. Например, когда войска

герцога Альбы разграбили Малин. Они осквернили все церкви, попадавшиеся им на пути. И не какая-то там толпа… Это делали испанские войска с благословения Альбы. А у него не было для этого даже особых идеологических причин. Католический военачальник приказал католическим же войскам уничтожать католические святыни только лишь для того, чтобы солдаты могли восполнить недоплаченное им жалованье грабежом.

Все так, но зачем я это говорю? Неужели я сам повинуюсь зову прошлого и встаю на путь межплеменной вражды? Наши попытки прикрыть личные разногласия историческими спорами просто глупы. И они еще не окончены.

— В любом случае, — говорю я, продолжая нежно покачивать Тильду, — уничтожать произведение искусства — это, конечно, плохо, но убивать и пытать людей — еще хуже.

— А ты уверен? — холодно спрашивает она. — Кальвинисты, кстати, тоже немало людей поубивали в тех областях, которые контролировали.

Я пропускаю мимо ушей эту не относящуюся к делу провокацию и набрасываюсь на ее первую шокирующую реплику:

— Ты хочешь сказать, что уничтожение статуй

и картин может быть большим злом, чем убийство людей?

Если у нее осталось хоть немного здравого смысла, она должна ответить: «Конечно, нет». Но она этого не делает. Она позволяет толкнуть себя на гораздо более экстремистские позиции, чем рассчитывала, как это часто происходит с разозленными людьми.

— А разве нет? — стоит на своем она. — Разве в итоге поступки людей не важнее их чувств? Разве то, что люди после себя оставляют, не важнее того, кем они были?

Вот что происходит, когда история искусства превращается в самодовольного монстра. Я отвечаю на ее чудовищные слова достойно и беспощадно:

— Ты хочешь сказать, что какая-то картина может оказаться важнее нас с тобой? Тебя и меня?

Кейт размышляет над ответом. Она становится очень спокойной. Мне приходит в голову, что она не просто позволяет собою манипулировать — она на самом деле так думает. Мне удалось на мгновение заглянуть в глубины ее души, которые обычно не доступны чужому взору. Что же я вижу? Там прячется удивительное упрямство, граничащее с фанатизмом, которого во мне, на-

пример, нет совершенно. И я с ужасом понимаю, даже в момент своего над ней триумфа, что без этого фанатизма человек едва ли способен оставить после себя что-нибудь стоящее.

— По крайней мере важнее меня, — наконец отвечает Кейт. И она не шутит. По-хорошему, я должен сейчас взять ее за руки, улыбнуться и сказать, что она для меня важнее всех картин в мире, вместе взятых. Но я этого не делаю. Я еще не насладился своим триумфом.

— И меня? — спокойно спрашиваю я.

Она снова задумывается.

— Вполне возможно, — медленно говорит она.

Хорошо. Отлично. Этот удар я выдержу, тем более что она по-прежнему не замечает подготовленную мною ловушку. Чтобы ловушка сработала, мне даже не нужно ничего говорить. Я просто целую в лобик Тильду, лежащую у меня на руках, и вопросительно смотрю на Кейт.

И опять она задумывается. Она меняется у меня на глазах. Она смотрит в сторону, и вся эта ее жесткость вдруг обращается в глубочайшую печаль.

Я сдаюсь. Мне не следовало с ней так поступать. Я полностью раскаиваюсь. Я *люблю* ее, люблю горячо и нежно.

Она подходит ко мне и осторожно забирает у меня Тильду. Я не менее осторожно Тильду ей передаю. Кейт доходит с ней до двери, а затем возвращается.

— Похоже, в мире есть по крайней мере одна картина, — спокойно говорит она, — которая для тебя значит больше, чем я или Тильда.

Она поворачивается и уходит в дом. Я сижу на одеяле для пикников, не в силах пошевелиться, как человек, которого сбила машина. Со мной, кстати, это однажды случилось, и поэтому я знаю, о чем говорю. Сначала пострадавший старается определить, жив он или мертв. Затем пытается вспомнить, кто он и что это означает. Затем он начинает соображать, как получилось, что он оказался в таком нелепом положении и почему он лежит в луже посередине дороги.

Первое чувство, которое я в себе обнаруживаю, — это чувство стыда, а первая связная мысль — это что не я ее, а она меня… Она загнала меня в угол и нанесла смертельный удар. Нет, даже еще хуже: она просто не мешала мне загонять в угол самого себя.

Я помню, что совсем недавно испытывал то же чувство и думал о том же самом, только никак не могу вспомнить, с чем это было связано. Я

полностью утрачиваю самостоятельность и превращаюсь в объект чужой воли.

И снова меня охватывает возмущение от несправедливости произошедшего. Так умело притворяться, что ее действительно интересует вопрос свободы совести в Нидерландах шестнадцатого века, тогда как на самом деле она просто выжидала, когда ей представится возможность грубо и вульгарно высказаться относительно моих жизненных приоритетов! Это тем более несправедливо, что я, как пешеход, соблюдал все правила дорожного движения, и все же оказался сбит! Я едва остался жив, хотя сбило меня не какое-то внушительное транспортное средство, вроде автобуса или грузовика, а велосипед, даже самокат — иными словами, абсолютно ложное и пустячное заявление!

Ну и наконец: как вообще это нелепое происшествие стало возможным? С чего она взяла (а она, как я теперь понимаю, так и думает), что я провел наедине с Лорой все утро, если этого не было? Откуда такая мысль? Если я был с Лорой и с Тони? Или, нет, даже с одним только Тони? Если я даже не смотрел на эту Лору? Как будто кто-то что-то об этом говорил! Да и при чем здесь вообще Лора! Почему Кейт решила, что она имеет

к этой истории какое-то отношение? Кейт это предположила наобум, без каких-либо здравых оснований, а значит, она мне не доверяет, чего я, при всех своих недостатках, конечно же, не заслуживаю.

В конечном итоге я беру себя в руки, как и в тот день, когда на Кентиш-таун-хай-стрит меня сбила машина, и продолжаю путь, насколько мне позволяют силы. Я захожу на кухню, где Кейт стирает в тазике Тильдины пеленки. Придется мне снова призвать на помощь нормализм, поскольку больше ничего в голову все равно не приходит. Мой план, если его вообще можно назвать планом, состоит в том, чтобы, не упоминая о состоявшемся только что обмене колкостями или о гнусной инсинуации, ставшей кульминацией перепалки, мимоходом вставить в разговор один-две реплики, которые, без искажения фактов, дали бы ей понять, насколько нелепы ее предположения, будто я утром так и не повидался с Тони.

— Напилю-ка я еще дров, — говорю я, как будто ничего не случилось.

— Разве ты не хочешь пообедать? — спрашивает она мне в тон. Она тоже приходит в норму. — Мы с Тильдой уже поели.

Конечно, в ее голосе до сих пор слышны скры-

тые намеки, но я не обращаю на них внимания.

— Чуть позже: я сделаю себе сэндвич. — Я заглядываю в шкафчик у ее ног, под раковиной, в поисках пилы. — Тони, между прочим, так и не оставил своей затеи с мотодромом.

Неплохо это у меня получилось. Как бы случайно, как бы между делом. И очень похоже на правду. К тому же наше с Кейт отрицательное отношение к этому факту не может не объединить нас вновь.

Однако внимание Кейт мотодром не привлекает.

— Да, кстати, я забыла тебе сказать, — говорит она, — Тони звонил утром из Лондона.

Должен признать, эта фраза удается ей идеально. Гораздо лучше, чем мне моя. С точно выверенным сожалением, что она не упомянула об этом раньше. Я недооценил свою жену.

Я снова собираю свои кости на дороге. Ничего не пытаюсь объяснить, просто спрашиваю нарочито небрежным тоном:

— А что ему было нужно? — При этом я не вынимаю голову из шкафа под раковиной, что помогает мне скрыть выражение лица.

— Он не мог вспомнить имя на этикетке, — говорит Кейт.

Первые несколько мгновений я все еще пытаюсь достать пилу из клубка старых проводов, в котором она запуталась. Затем медленно высовываю голову из шкафчика и смотрю на Кейт.

— Я сказала, что там написано «Вранкс». Он поехал в библиотеку, чтобы что-то там проверить.

Тони поехал в библиотеку? Чтобы что-то проверить? О Вранксе? О моей картине? В Лондон?

По-моему, рот у меня открыт, но никаких слов из него не вылетает. Кейт смотрит на меня.

— Как ни жаль, он, похоже, начал проявлять к этой картине интерес, — говорит она.

Я хватаю пилу и ретируюсь в сад. Когда машина сбивает вас в первый раз, — это невезение; когда за один день она сбивает вас дважды, — это неосторожность. Но трижды оказаться под машиной, как в моем случае, — это уже покушение на убийство.

Я тупо смотрю на остатки дерева, которое мне предстоит допилить. Я даже не представляю, что делать дальше. Да и какое это имеет значение! События все равно развиваются своим чередом, сегодня я лишен инициативы.

Из-за поворота показывается одинокий велосипедист. У него красное лицо и огромные уши, напоминающие ручки амфоры. Лицо я вижу

впервые, а вот уши мне уже знакомы. Традиционного пасторского воротничка, какие носят священники, на нем нет, но это те самые уши, которые я уже видел через окно, покидая Апвуд. Они принадлежат человеку, склонявшемуся в почтении перед «Еленой» в столовой для завтраков.

Велосипедист опускает одну ногу на землю и останавливается.

— Вы, должно быть, Мартин? — осведомляется он.

Приходской священник в нашей жизни появляется впервые. Мне остается лишь предположить, что Лора исповедовалась ему, все про нас рассказала, и теперь он явился, чтобы напомнить мне о моих обязанностях отца и мужа. Я мог бы, конечно, притвориться кем-то другим, но в ответ я только киваю и беспомощно жду, когда он начнет свою проповедь.

Однако, судя по всему, он вовсе не намерен беседовать со мной один на один; он решает вынести вопрос на обсуждение всей семьи (своего рода шоковая терапия) и добиться открытой конфронтации, потому что он спрашивает:

— А ваша супруга дома?

И снова я могу солгать, сказав, что ее нет. Но

я окончательно сдался. Я просто делаю жест рукой, приглашая его войти в коттедж. Пусть рассказывает моей жене о произошедшем во всех подробностях, которые он, несомненно, уже узнал от Лоры.

Он слезает с велосипеда и пожимает мне руку:

— Меня зовут Джон Куисс. Я коллега Кейт по Хэмлишу.

— Восхитительно, — резюмирует Джон Куисс, осмотрев Тильду. — Какое богатство нежных телесных оттенков! А какая изящная форма щек!

Он усаживается за кухонный стол. Итак, Лора ошиблась, и ее картины осматривал не какой-нибудь безобидный местный священник. Это великий и ужасный Джон Куисс, историк искусства, эрудит и всезнайка.

Я готовлю кофе. По крайней мере мне так кажется, потому что на самом деле я не осознаю, что делаю, — может быть, я варю зелье с крысиным ядом. Когда я думал, что это священник явился разбираться с моими семейными проблемами, я успел со всем смириться и успокоиться, но теперь меня одолевает просто невыносимое волнение, Видел он «Веселящихся крестьян» или нет?

Пытаюсь мыслить логически. Вряд ли видел. Она ведь не могла и его провести в спальню! Или

могла?

— Мы давно хотели вас пригласить, почти сразу, как сюда приехали, — говорит Кейт.

— Знаю, нужно было дождаться приглашения, но мне трудно было удержаться от любопытства: очень уж я люблю разглядывать интерьеры в домах своих знакомых.

Он осматривает нашу уютную, но не готовую к приему гостей кухню с точно рассчитанной рассеянной благосклонностью.

— Здесь очень мило, — говорит он, — но самое замечательное — это, конечно, ваша прелестная дочурка. Должен признаться, главной целью моего приезда было поместье ваших соседей. Судя по всему, я должен именно вас поблагодарить за эту возможность. Мистер Керт позвонил мне и сказал, что вы любезно упомянули мое имя.

Теперь понятно. Это Кейт рассказала Тони о Куиссе. Более чудовищное предательство трудно вообразить! Что делает ее вымышленное недовольство мною еще возмутительней. Так видел он «Веселящихся крестьян» или нет?

— Простите, пожалуйста, — говорит Кейт, даже не удостоив меня взглядом, — я даже не понимаю, как он вас нашел, я лишь упомянула ваше имя, и только. Не ожидала, что он станет вас донимать.

— Нет-нет, что вы, какие могут быть извинения! — восклицает он. — Я знаю, далеко не все искусствоведы любят осматривать чьи-то обветшавшие семейные реликвии, но я это обожаю! Я тут же вскакиваю в седло и с готовностью еду — нельзя упускать прекрасный шанс сунуть нос в чужие секреты! Да и всегда есть вероятность отыскать действительно что-нибудь ценное.

Так у Кертов он что-нибудь отыскал? Он вполне мог осведомиться, где у них в доме уборная, а затем самостоятельно заглянуть, куда ему захочется…

— Полагаю, что вы у них уже были и все посмотрели, — обращается он к Кейт.

— Нам пришлось у них ужинать, — говорит она удрученно.

— Бедняги! — восклицает он. — Заглядывать в чужие дома — это одно, ужинать там — совсем другое. Я всегда отказываюсь от подобной чести. Предпочитаю просто садиться на велосипед и неожиданно заезжать. Итак, вы целый вечер провели с этими ужасными людьми, и все напрасно, потому что хозяин дома, естественно, вам до конца не поверил. Такие люди никогда не знают, кому можно доверять! И в результате их фамильные ценности оказываются в пасти

какой-нибудь акулы из нашего цеха.

Непонятно только, относит ли он и себя к таким акулам. Так видел он картину или нет?

— И все же, — говорит он, обращаясь к Кейт, — к какому вы пришли заключению?

Его слова звучат все так же непринужденно, однако на этот раз в его голосе я улавливаю нотку серьезности, даже волнения. Ему не терпится узнать мнение Кейт не меньше, чем мне не терпится услышать его собственное суждение. Вот почему он заглянул к нам. Это не просто визит вежливости. Он думает, что напал на след. И отчаянно хочет убедиться, что след этот не заметил никто, кроме него.

— Я там толком ничего не рассмотрела, — говорит Кейт, — вы ведь знаете, от меня в таких делах мало проку. Зато Мартин проявил изрядный интерес.

Куисс удивленно поворачивается в мою сторону. По-моему, он успел забыть, что эта безмолвная фигура, которая все время возится с кофейником, тоже имеет какое-то отношение к семье Кейт.

— А я и не знал, что вы искусствовед, — говорит он. — Я думал, вы занимаетесь более респектабельным делом, думал, что вы, например, философ или букмекер.

Я пожимаю плечами:

— Чисто любительский интерес.

— Бог мой, — говорит он, — самый страшный кошмар профессионала — это что однажды ему утрет нос какой-нибудь любитель.

Я вежливо улыбаюсь. Он что-то видел, теперь я уверен.

— Ну, и что вы думаете о великом Джордано? — спрашивает Куисс. — Почему «Елена» страшной тенью нависает над их столовой для завтраков? Возникает ощущение, что бедняжку распяли. Они что — купили картину в рассрочку? Прячут ее от грабителей?

А ведь не исключено, что Тони Керт скрывает свою драгоценную «Елену» от каких-то неведомых кредиторов.

— Я сам не большой поклонник Джордано, — продолжает Куисс. — Вот уж точно — «фа престо»! Когда художник работает с такой скоростью, какая только возможна… Он мне всегда напоминал какой-нибудь большой ресторан в итальянском духе, вроде «Фра Песто». Сорок сортов макарон, но к каждому из них подается один и тот же соус — «Маркс и Спенсер». А как вам прочая мелочевка? Нашли в ней что-нибудь любопытное?

Прочая мелочевка — вот что его интересует.

— Ну а что там такого? — отвечаю вопросом я.

— Вы сами-то ничего не захотели купить? — настаивает он.

Я улыбаюсь и качаю головой.

— Видите ли… — начинает Кейт, слегка нахмурившись.

Погубит нас не моя лживость, а ее честность. Куисс смотрит сначала на нее, потом на меня, ожидая, кто из нас решится продолжить.

— Я только сказал ему, — решаюсь я наконец, — что поищу кого-нибудь, кого все это могло бы заинтересовать.

— И нашли? — Его любопытство постепенно начинает граничить с невежливостью.

Я протягиваю ему кофе и улыбаюсь.

— Понятно, — заключает он, затем смотрит на Кейт и снова на меня. — Наверное, кого-нибудь на Багамах, чтобы увильнуть от налогов?

Теперь уже и Кейт смотрит на меня. Подобная мысль раньше не приходила ей в голову, как, впрочем, и мне, пока он об этом не упомянул.

— Нет у меня никого на Багамах, — говорю я и улыбаюсь. Но думаю я вот о чем: такой вариант пришел ему в голову, потому что именно его предложил бы он сам?

— А какой из картин вы занимаетесь? — спра-

шивает он. — «Песто»?

— Молока? — спрашиваю я.

— Спасибо. Или одной из тех, других?

Ну, все, мы уже даже не притворяемся, что пытаемся разговаривать вежливо. Я чувствую себя вправе ответить в том же духе.

— А какой вы предлагаете мне заняться? — спрашиваю я без обиняков.

Несколько мгновений он пристально меня рассматривает, как бы решая, стоит ли принимать меня всерьез, а затем улыбается:

— Вы мне льстите, потому что я всего лишь скромный лесник в Платоновой роще академиков.

Некоторое время он попивает кофе, а затем переключает внимание на Кейт.

— Этого мистера Керта, наверное, нельзя назвать вашим закадычным другом? — интересуется он у нее. — Конечно, нет, не стоило даже и спрашивать. Смотреть на их старый дом просто больно. Когда-то, как мне кажется, там было немало уникальных вещей. И все они пошли на корм для фазанов. Хозяин, несомненно, просто глупец. Хотя с ним лично я так и не познакомился. Когда я зашел, дома была только хозяйка. — Он смеется. — Уж не знаю, что о ней и сказать, — добавляет

он. — Довольно… как бы лучше выразиться… довольно аппетитная штучка, не правда ли?

Кейт отвечает натянутой улыбкой и старается на меня не смотреть.

— Вы думаете? — говорит она.

Куисс снова смеется:

— Она вообще-то была не одна. С ней наверху, когда я приехал, был какой-то джентльмен. Он так гневно что-то сверху кричал!

Кейт снова выдает свою зловещую улыбочку.

— Скорее всего это был просто сантехник, — говорит Куисс. — Чинил там какие-нибудь трубы. Мне не мешает иногда сдерживать свое воображение, а то все мерещатся картинки в стиле рококо. С другой стороны, когда леди наконец спустилась, у нее был немного рассеянный вид.

Он смотрит на меня. Я улыбаюсь. Он ведь не намекает, что в том голосе сверху теперь узнает что-то знакомое. Сосредоточившись на возможных искусствоведческих находках Куисса, я совсем забыл о своем несвоевременном окрике, обращенном к собаке. Я припоминаю, что крикнул что-то вроде: «Не суй свою грязную морду куда не просят». Это мое замечание оказалось даже более уместным, чем мне тогда представлялось.

У меня возникает желание сказать ему то же самое еще раз. Однако Тильда меня опережает, причем без всяких слов. Куисс тянет носом и деликатно кашляет.

— Пожалуй, мне пора ее переодеть, — говорит Кейт.

Когда искусствовед уходит, в коттедже воцаряется мертвая тишина. Нам обоим есть о чем подумать.

Наконец ближе к вечеру Кейт прерывает молчание.

— Значит, теперь картина перемещена в спальню? — вежливо осведомляется она.

Вряд ли ей нужен какой-то ответ. Однако позже, когда мы усаживаемся пить чай, я сам начинаю короткий разговор.

— Я за картиной охочусь, а не за ней, — объясняю я.

— Да уж, — отвечает она так же вежливо, — но что тебе мешает подстрелить сразу двух зайцев?

За ужином она предпринимает новую попытку.

— Отправляйся к ним завтра, — говорит она благожелательным тоном, — и узнай, что Джон мог увидеть и как далеко он зашел.

Некоторое время я размышляю над ее предло-

жением.

— Спасибо, — наконец изрекаю я.

— Не надо меня благодарить, я просто хочу, чтобы все это как можно скорее закончилось.

К этому моменту меня больше всего беспокоит не то, что он мог увидеть картину и узнать ее. Возможен еще более неприятный вариант: он видел картину и не узнал.

На следующее утро «лендровер» благополучно обнаруживается в апвудском дворе, но дверь мне снова открывает Лора.

Она неловко улыбается, не скрывая радости оттого, что видит меня, и я, конечно, столь же неловко рад ее неловкой радости.

— Он в столовой для завтраков, — говорит она вполголоса.

Пробираясь через лес, я всю дорогу планировал такой приветственный поцелуй, которым можно было бы с абсолютной точностью выразить нынешнее состояние наших отношений: да, мы лучше узнали друг друга, но эмоциональная дистанция между нами только растет. Однако, прежде чем я успеваю осуществить свой компромиссный план, она оборачивается, чтобы проверить, нет ли кого за спиной, выходит на крыльцо, закрывает за собой дверь, встает на цы-

почки и целует меня. Поцелуй выходит быстрым и легким, но оказывается он на моих губах, а не на ее левой щеке, как я планировал.

Несмотря на такое несколько обескураживающее начало, я не падаю духом. У моего плана есть и другая, более важная часть, ведь мне необходимо выяснить, видел ли Куисс «Веселящихся крестьян», но надо сделать это так, чтобы Лора не заподозрила, что я проявляю излишнее любопытство к степени интимности ее с Куиссом отношений, с одной стороны, и что я проявляю повышенный интерес к самой картине — с другой. Поэтому я решаю поступить следующим образом: спросить, что искусствовед сказал по поводу той картины на лестнице, с собакой. Если выяснится, что он не поднимался, чтобы ее рассмотреть, значит, и до спальни он наверняка не добрался.

— Послушай, — начинаю я, пока она не успела меня отвлечь или прервать. Но она прикладывает палец к моим губам, как и вчера.

— Молчи, — говорит она приглушенно, — это я во всем виновата. Мне так стыдно!

Я поражен и не могу понять, что происходит. Моя тщательно подготовленная речь заканчивается на первом же слове.

— Я имею в виду то, что произошло вчера, — мягко объясняет она. — Не надо было так на тебя набрасываться. Только я увидела выражение твоего лица, сразу поняла, что снова все на хрен испортила. Как дура! Просто… я не знала, как еще себя вести! Здешние жители — они, как бы это сказать, только этого и ждут. Так они проводят время, когда не охотятся… О Боже, опять у тебя этот обалделый вид… Ты меня осуждаешь, по глазам вижу. Ты не такой, как все, надо было мне сразу догадаться. Знаешь, раньше я считала, что интеллектуалы — как все мужики, ну, думают только об одном. В общем, еще раз доказала, какая я глупая. Выбрала задачку не по себе, это точно.

Она грустно улыбается.

— Пожалуйста, — бормочу я, думая, какого же дурака я вчера свалял и какую возможность упустил, — ради Бога! Это моя вина! Прости, пожалуйста! Давай лучше забудем об этом! Послушай…

Она снова закрывает мне рот, но на этот раз не пальцем, а еще одним стремительным поцелуем.

— А ты был такой милый! — продолжает она свой лихорадочный монолог. — Только теперь ты подумаешь, что я такая и есть, а я не такая,

совсем даже не такая. Мне очень хочется… ну, просто нормально общаться. Разговаривать обо всем. Хоть о картинах. Мне правда интересно говорить с тобой о картинах! Или о твоей работе; об этом твоем нормализме. Обо всем. Я, конечно, понимаю, у тебя жена и все такое. Я не хочу причинять тебе неприятностей. Давай просто будем хорошими друзьями.

Друзьями? Почему бы и нет. Буду в доступной, развлекательной форме просвещать ее, рассказывая о живописи и философии, как я себе это представлял в первый вечер. Что я чувствую, услышав ее неожиданно умеренное предложение? Прежде всего, наверное, облегчение. И одновременно укол разочарования. Плюс меня посещает подозрение, что меня использовали в закулисной войне против Тони. И что снова не я ее, а она меня… что я переживаю очередной кошмарный сдвиг от именительного падежа к винительному, из-за которого мое положение в этом мире становится все более шатким.

Кроме того, над этими чувствами доминирует все подавляющее ощущение ее физического присутствия. Сегодня на ней один из ее излюбленных мешковатых свитеров. Темно-синий, если быть до конца точным, из очень мягкой шерсти. Лора

так близко, что я ощущаю на себе тепло этого свитера. Мы стоим на крыльце перед дверью, и ветер поднимает рябь в луже позади меня. Входная дверь закрыта, и где-то совсем недалеко за этой дверью ходит сейчас ее муж с серым, испещренным порезами лицом. Но все, о чем я могу думать, — это ее мягкое тепло, изобилие тепла…

Ну, или почти все, потому что я прилагаю титанические усилия и сосредоточиваюсь на главной теме дня.

— Послушай, — говорю я, но под давлением обстоятельств мое запланированное непринужденное легато превращается в отрывистое стаккато. — Помнишь, собака на лестнице? Картина с собакой? Тот человек. Он ее видел?

— Ты имеешь в виду вчера? — озадаченно спрашивает она. — Тот человечек — искусствовед?

— Что он сказал? Он хоть что-нибудь сказал? О собаке. На лестнице?

Она недовольно хмурится.

— Так тебя собака интересует? А я-то думала: из-за чего ты на нее вчера так засмотрелся?

— Нет-нет, просто любопытно. Он ее видел, собаку?

Она вдруг смеется:

— Или ты проверяешь, не провела ли я его в

спальню вместо тебя?

— Нет-нет.

— Ты ревнуешь меня к этому ушастику? — недоверчиво спрашивает она.

— Да нет, конечно. Мне просто интересно… что он сказал… о собаке.

Она смотрит на меня, восторженно улыбаясь. Ей совершенно очевидно, что я ревную. Ревную ее к маленькому человечку, у которого уши размером с листья лопуха и который, вероятнее всего, ни разу в жизни не допустил неприличного взгляда в сторону женщины. Апрель для нее внезапно превращается в май.

— Может, ты хочешь спросить и о той картине в спальне? — интересуется она. — Может, ты хочешь знать, что он сказал о ней?

Я смеюсь. Другого ответа я придумать просто не в состоянии. Хотя — нет, в состоянии. Я перестаю смеяться.

— Да, — решительно спрашиваю я, — мне интересно, что он сказал о ней?

Теперь наступает ее очередь смеяться. Она проводит указательным пальцем по кончику моего носа.

— А вот этого я тебе не скажу, — отвечает она.

У моих колен внезапно вырастает фыркающая

и сопящая куча мокрых морд и отчаянно виляющих хвостов. Дверь за спиной Лоры открыта, и на пороге стоит Тони Керт собственной персоной.

Я подаюсь назад. Он подается назад. Я делаю это, чтобы удалить свой нос от Лориного пальца. Тони это делает, потому что пытается что-то спрятать за спиной. Но загадочный предмет выскальзывает из его рук и, описав в воздухе ярко-желтую дугу, падает прямо к моим ногам.

— Мартин знает, что твой эксперт-искусствовед приходил к нам, — спокойно сообщает ему Лора, пока Тони присоединяется к собакам у моих ног в поисках потерянного предмета. Она обращается к мужу, но смотрит в это время на меня, по-прежнему неловко улыбаясь. — И он ужасно ревниво к этому отнесся.

— Я никогда не довольствуюсь одним мнением, — отвечает Тони, в очередной раз обронив загадочный предмет.

Он встает с колен. На перевернутой щетке для ногтей он пытается удержать мокрый кусок желтого мыла.

— Не переживайте, — объясняет он, — это Лорино мыльце, продукция «Крабтри-энд-Эвлин». Я подумал, что можно им немного потереть. Если уж Лора не боится намыливать им свои сиськи,

то картине оно точно не повредит.

— По-моему, премудрый эксперт посоветовал тебе ничего не трогать, — уточняет Лора. — Зачем ты отнимаешь у людей время, спрашивая их совета, если все равно советами не пользуешься? — Она поворачивается ко мне: — Он начинает терять голову из-за этой картины. Ему все кажется, что это какой-нибудь там Рембрандт или ван Дейк.

— По крайней мере она не имеет никакого отношения к художнику, имя которого стоит на этикетке, — говорит Тони. — Я просмотрел полный альбом репродукций этого вашего мистера Вранкса и не нашел ничего подобного. Немного потереть с мыльной водой, и, вполне возможно, выяснится, что автором картины был этот, как его…

Я жду, затаив дыхание.

— Кого я имел в виду? — требует он от нас подсказки.

В моем кодексе поведения, который я разработал для общения с Тони, нет правила, которое бы требовало от меня читать его невысказанные мысли. Я размышляю, не предложить ли ему имя Момпера или братьев Валькенборх — именно эти художники более всего годятся по стилю в авторы

моей картины. Но Тони никогда не слышал этих имен. Есть только один возможный автор, имя которого ему отдаленно знакомо, и если даже я ему не подскажу, через несколько мгновений он наверняка вспомнит его сам.

Тони всматривается вдаль, нахмурив брови, и наконец изрекает:

— Черт!

Я испытываю огромное облегчение, оттого что не услышал из его уст заветного имени, и поэтому теперь готов согласиться даже с такой атрибуцией. Тут собаки с лаем устремляются куда-то, и я понимаю, что Тони пристально смотрит на что-то за моей спиной. Я оборачиваюсь. Преодолевая рытвины, в нашу сторону едет еще один внедорожник, только более внушительный, чистый, современный и обтекаемый, чем «ленд-ровер» Тони.

— Черт! — повторяет Тони, — вот черт!

Тут происходит невероятное. Машина останавливается, и из нее выбирается еще один Тони Керт. Вернее, более внушительная, чистая, современная и обтекаемая его версия. И цвет одежды теперь не рыжевато-коричневый, как у знакомого мне Тони, а сдержанный темно-синий — в тон нового авто. Темно-синий блейзер, щедро на-

полненный плотью. Темно-синие вертикальные полоски рубашки эффектно смотрятся рядом со светло-голубыми диагональными полосками на темно-синем стильном галстуке. Пример удачного сочетания экзотического индиго и дорогого ультрамарина. Но если старый Тони Керт предпочитает оттенять коричневые тона своего наряда синевато-серым лицом, этот новый Тони Керт добивается не менее броского контраста благодаря лицу цвета свинцового сурика с темно-красными прожилками тропических лаковых червецов. Интересно, что если бы они поменялись головами, то достигли бы гораздо большей гармонии в своем внешнем облике.

Собаки просто сходят с ума, одновременно узнавая и не узнавая нового Тони.

— Заткнитесь, безмозглые твари! — командует двойник их хозяина, замахивается на них, и они трусливо отползают в сторону, поджав хвосты. Он поворачивается к подлинному Тони.

— Я только что осмотрел вещи, оставшиеся в мамочкином доме, — говорит он.

— А я думал, ты в Африке, — отвечает старый Тони.

— Как видишь, ты ошибался. Тебе не привыкать. Один простой вопрос: где она?

— Кто?

— Только не начинай придуриваться. — Пауза. Новый Тони Керт осматривает дом и окружающие его постройки. — Бог мой, — заключает он, — во что ты превратил наше родовое гнездо за эти двадцать лет!

Последним из всего имущества он изучает самого старого Тони, который стоит перед крыльцом, не выпуская из рук щетку для ногтей и мыло и не двигаясь с места, будто облупленная коричневая статуя.

— Ты так и собираешься здесь стоять, чтобы мы оба простудились? — спрашивает новый Тони.

— Все, что тебе удалось за последние двадцать лет, как я вижу, это нажить гипертонию, — отвечает ему старый Тони.

— Или ты хочешь, чтобы я вернулся с решением суда и приставом? — спрашивает новый.

Старый Тони неохотно освобождает проход. И новый Тони бодро заходит в дом. На меня он не обращает ни малейшего внимания, а Лоре мимоходом кивает.

— Вы его новая жена, не так ли? — спрашивает он. — Та, что с деньгами? — И смеется. Наверное, это была его попытка растопить лед.

В доме новый, синий Тони немедленно на-

правляется к лестнице и осматривает площадку между пролетами, где когда-то висела «Елена». Старый Тони за ним наблюдает. К нему присоединяемся мы с Лорой и собаки.

— Как я и предполагал, — говорит новый Тони, — у тебя не хватило смелости. Ты знал, что рано или поздно я появлюсь.

— Если бы я заполучил эту чертову картину, — говорит коричневый Тони, — то ее здесь все равно бы не было. Я бы давно ее продал.

— Не думаю. На это у тебя тоже не хватит смелости. Надо полагать, и в гостиной ее нет… — Он направляется вглубь дома. — Я уверен, она где-то здесь, — кричит он нам через плечо.

— Мамочка давно ее продала! — кричит коричневый Тони ему вслед и идет за ним. — Еще сто лет назад! Разве она тебе не говорила?

Мыло выскальзывает у него из рук и катится по плитке на полу.

— Что будет, если он попытается зайти в столовую для завтраков и увидит, что она заперта? — обращается ко мне Лора, понизив голос. — Я говорила Тони, что это не поможет. Он просто выломает дверь… Бог мой, да на тебе самом лица нет!

Вполне возможно. Потому что я думаю о своей

картине. Что, если он ее найдет? И отнимет у старого Тони? Ее вынесут из дома прямо на моих глазах!

— Прости, конечно, — говорит Лора, — я так долго не могла сообразить, что тебя здесь больше всего привлекает, но теперь поняла: главное для тебя — это продать кому-нибудь «Елену».

Я открываю рот, чтобы опровергнуть это предположение, из-за охватившей меня паники даже забывая удивиться ее проницательности. Но все, что мне удается пробормотать, это:

— Другая! Другая!

Лора хмурится:

— Что «другая»? О чем ты?

— О картине наверху! — Вот я и проговорился. Теперь ей все известно. Я сделал ее своей соучастницей. Или вручил свою судьбу в ее руки.

По ее виду я понимаю, что она тоже так думает. Но процессия из двух братьев и собак уже возвращается.

— Я же говорил тебе, — твердит коричневый брат, — она продала ее! Пять… десять лет назад!

— Уверен, что не продала.

— Тебе-то откуда знать? Тебя там даже не было!

— Так же как и тебя.

— Послушай, братец, я ухаживал за ней, когда она умирала!

— Ни за кем ты не ухаживал. Ты появился у нее на полчаса.

— Откуда тебе знать, что я делал и чего не делал!

— Я знаю о тебе больше, чем ты сам.

— Но ты-то даже на похоронах не появился! Сидел на своей толстой заднице в Капской провинции и потягивал белое вино, даже не подумав прилететь.

Они стоят в холле друг напротив друга, как два контрастных отражения в двух зеркалах комнаты смеха, когда посетитель уже отсмеялся и идет дальше. Я перевожу взгляд с одного брата на другого в бессильной муке, не в силах что-либо сделать, не зная, как спасти ситуацию. Ни одно из отражений не замечает моего присутствия. Занятые своими семейными распрями, Керты не обращают на меня внимания. Я поворачиваюсь к Лоре, теперь моей соучастнице, в надежде, что она сможет предложить какую-нибудь разумную идею, но Лора уже успела куда-то улизнуть.

— Без картины я отсюда не уеду, — говорит синий брат.

— Ее здесь нет! — отвечает коричневый.

— Я тебе не верю.

— Можешь обыскать дом, если хочешь.

Еще одна пауза, во время которой обе стороны задумываются.

— Послушайте, — начинаю я, не имея представления о том, как продолжу начатую фразу.

— Советую тебе не играть со мной, Тони, — говорит синий. — Кишка тонка. Вот увидишь.

— Хочешь обыскать дом?

— От подвала до чердака. От оружейной до свинарника. И я знаю в этом доме больше тайных мест и закоулков, чем у тебя неоплаченных счетов, которые ты можешь туда засунуть.

— Пожалуйста, ищи, где тебе хочется.

— Послушайте, — снова начинаю я.

На этот раз коричневый Тони неожиданно внимает моим словам. Он поворачивается ко мне.

— Дай я только провожу бедного мистера Клея, — говорит он, — а то мистер Клей, наверное, не знает что и думать, глядя на тебя. — И прежде чем я успеваю что-нибудь сказать, он выводит меня на улицу и закрывает за собой входную дверь. — Быстрее, — неожиданно шепчет он, — за мной.

И он то ли бегом, то ли быстрым шагом устремляется вдоль нежилого крыла дома, тем же

маршрутом, которым вчера воспользовался я сам. Я с трудом за ним поспеваю. Судя по всему, у бедного тугодума Тони, в отличие от меня, есть какой-то план.

Мы поворачиваем за угол и бежим вдоль дома, поскальзываясь на мокрой земле и уворачиваясь от веток, которые так и норовят выколоть мне глаза. Тони в худшем положении, чем я, потому что он по-прежнему в домашних тапочках. Мы снова поворачиваем за угол и оказываемся у задней стены дома, все пространство перед которой покрыто лужами. Он лихорадочно нашаривает ключи и отпирает кривую и разбитую дверь черного хода.

— Что мы делаем? — спрашиваю я, пока мы размазываем грязь по выложенному плиткой коридору, хотя ответ мне, пожалуй, уже известен. Тони ничего не говорит, только показывает мне жестом, чтобы я понизил голос. Затем отпирает еще одну дверь и заталкивает меня внутрь.

Как и следовало ожидать, мы в столовой для завтраков. И моя картина уже не в спальне, а здесь — стоит на двух стульях в ожидании мыла «Крабтри-энд-Эвлин». Изумрудная листва — танцующие фигуры — вершины гор — море… больше я ничего не успеваю увидеть, потому что Тони

тащит меня к камину. Пододвинув еще два стула, мы забираемся на них и беремся за картину. Стоя на шатающихся стульях, едва не оторвав руки, мы освобождаем «Елену» от необходимости висеть в таком мучительном положении и ставим ее на пол. Вес «Елены» вполне соответствует ее внешнему облику Я еще раз задумываюсь о физических усилиях, необходимых для всех этих снятий с креста.

Он тащит свой конец картины в сторону двери. Но что, черт возьми, он собирается делать?

— Давайте! — шепчет он. — Поднимайте свой конец! Тащите, чего вы ждете?

— А другие! — восклицаю я. — Как насчет других?

— Черт с ними. Маленький мерзавец о них забыл.

— Он вспомнит, когда их увидит!

Тони на секунду задумывается.

— Здесь несколько тысяч фунтов как минимум! — подзуживаю я его.

Он открывает окно и выбрасывает наружу два маленьких голландских пейзажа. Они проламываются сквозь ветки кустарника и исчезают из виду.

— Потом подберем, — говорит он. Затем хватает

за угол «Веселящихся крестьян» и тащит картину по направлению к окну. Я хватаю картину за другой угол и пытаюсь его остановить.

— Что такое? — раздраженно спрашивает он.

— Мы ее повредим, — шепчу я, стараясь, чтобы он не услышал в моем голосе отчаяния, — поцарапаем.

— Делать нечего, приходится выбирать, — отвечает он.

Мы не без труда подтаскиваем мою картину к окну.

Еще бы, дубовая доска двадцать-тридцать фунтов весом, да еще без ручек.

— Не пролезет, — выдыхаю я. И действительно, по размеру она вполне может быть три фута девять дюймов на пять футов три дюйма, хотя у меня снова нет времени, чтобы вытащить из кармана рулетку и все проверить.

— Надо попробовать, — шипит он в ответ, вырывая ее у меня из рук. Тони оказывается прав — картина все же пролезает в окно по диагонали, обдирает краску с оконной рамы и исчезает среди жестких веток и острых колючек.

Он закрывает окно. Я стараюсь отключить перегревающийся мозг.

Ясно, что «Елена» в окно никак не проле-

зет — вместе с рамой в ней почти семь футов по вертикали. Тони вновь хватает ее за один конец, я за другой. Ноша тяжеленная — я даже успеваю посочувствовать сподвижникам Париса. Невозмутимое выражение лица, которое Елена сохраняла все эти годы, пока ее похитители пытались погрузить свою ношу на корабль, не меняется и в тот момент, когда мы, пыхтя, протаскиваем ее в дверь.

— Не стучите так сильно, — шепчет Тони, — он где-то рядом. — Тони запирает за собой дверь и добавляет: — Пусть маленький засранец зря понадеется, когда обнаружит, что заперто!

Сначала был маленький мерзавец, теперь маленький засранец, хотя брат-то у него огромный. Наверное, это его младший брат.

Мы, спотыкаясь, тащим картину по коридору и выносим через черный ход на улицу, не жалея ради искусства рук и спин. Я замечаю, что Тони уже потерял одну тапочку, и ему приходится передвигаться в полуспущенном носке. Мы петляем вокруг старых сараев, пока не добираемся до грязного автомобильного прицепа. Тони бросает свой конец картины и выкидывает из прицепа мешки с фазаньим кормом.

— Сюда, — хрипит он.

— Не войдет! — хриплю я ему в ответ.

— Войдет. Не в первый раз.

— Он увидит.

— Накроем вот этим.

Он вытаскивает из вонючей лужи мятый ком черной полиэтиленовой пленки и с отвращением сует его мне. Я стряхиваю с пленки неопознанную жидкость и, как могу, прикрываю пленкой наготу Елены, а затем перевязываю картину отрезками розового упаковочного шнура, которые в изобилии разбросаны вокруг. Когда я поворачиваюсь, чтобы попросить Тони помочь мне, то обнаруживаю, что от него остался только носок Через мгновение я слышу рев мотора, и старый «лендровер» безумным зигзагом подъезжает задом к прицепу.

— Картина слишком большая! — сообщаю я. — Задний борт не закроется!

— Подвяжите его!

В куче грязи Тони находит еще один обрывок упаковочного шнура и бросает мне. Я подвязываю борт, чтобы он не болтался на ходу, а Тони орудует ломиком, соединяя прицеп с машиной. Один Бог знает, как далеко он собрался ехать таким манером.

— Тормоза здесь немного изношенные, — гово-

рит он. — Нажимайте сильнее.

Тут я понимаю, что он приглашает меня сесть на водительское место. Я тупо смотрю на открытую дверцу, затем на него.

— Пошевеливайтесь! — командует Тони. — Или вы хотите, чтобы он гнался за вами по здешним дорогам?

— Но… — бормочу я, — но… куда вы хотите меня отправить?

— Как куда? — переспрашивает Тони, ошеломленный моей недогадливостью. — Откуда мне знать? Туда, где он обретается!

— Кто он?

— Этот ваш чертов бельгиец!

Я усаживаюсь в машину, окончательно утратив контроль над своими действиями. У моих рук и ног теперь своя жизнь — они повинуются ходу событий, следуя неведомо куда за увлекающим меня течением. Я лишь успеваю заметить, что моя нога уже выжала сцепление, а рука дергает рычаг передач.

— Но как же ваш брат? — спрашиваю я, когда Тони захлопывает за мной дверцу. — Что, если он подаст в суд?

— Не подаст, — отвечает Тони. — Не сможет. У него нет никаких бумаг. Их никогда и не было.

Все это принадлежало отцу. А теперь принадлежит мне.

— А как насчет других картин? — кричу я. — Мистер Йонгелинк хочет купить все! Надо забрать и остальные!

— Потом, успеете! Нельзя, чтобы он увидел эту чертовку в поместье! Он может выйти в любую секунду!

Я предпринимаю последнюю попытку устоять перед напором течения. Нога моя по-прежнему на сцеплении, машина никуда не едет.

— Давайте остальные! — настаиваю я.

— Мартин! — кричит мне Тони, и на глазах у него внезапно появляются слезы. — Я умоляю вас! Ему всегда все доставалось! У меня всегда все отнимали! Этот маленький поганец сел мне на шею, не успев родиться! Ему ведь не только «Елена» нужна! Он нацелился на поместье! У меня не заплачен налог за три года! Он отберет у меня поместье! Слышите, поместье!

Я осознаю, что в ответ на эти объяснения неплохо бы задать несколько вопросов, но что мне остается делать? Его слезы добавляют последние несколько кубических сантиметров в захватывающий меня поток. Я вздыхаю. Рука поднимается в каком-то беспомощном жесте. Нога отпускает

педаль сцепления. Машина рывком приходит в движение.

Пока я пытаюсь переключиться на вторую передачу, Тони отчаянно ковыляет следом и стучит по стеклу:

— Сначала сообщите мне, сколько он предлагает, слышите! Позвоните! И, Мартин, Мартин, не забудьте, только наличные, наличные!

Я переключаюсь на вторую, и Тони исчезает где-то сзади. Больше похожий на танк и плохо знакомый мне «лендровер», которым я управляю лишь номинально, неуклонно движется вперед, и «Елену» бешено бросает в прицепе из стороны в сторону. Мы проезжаем мимо темно-синего новенького автомобиля-двойника и начинаем скакать по изрытой лунными кратерами подъездной аллее, сопровождаемые только безумным лаем собак, которым почему-то хочется пасть мученической смертью под колесами «лендровера».

Я пока даже не знаю, куда поверну, когда доберусь до дороги. Нажимаю педаль тормоза, чтобы над этим поразмыслить, но машина, оказывается, не в настроении размышлять. Она, не замечая моих усилий, продолжает движение со скоростью двадцать миль в час, и, вместо того чтобы

повернуть, мы пересекаем дорогу, преодолеваем кювет и оказываемся в великом нехоженом краю без троп и дорог.

Я не вполне сознаю, что происходит в следующие несколько секунд, когда руль отчаянно вырывается у меня из рук и вселенная вокруг совершает какие-то удивительные скачки. Однако преимущества полноприводных внедорожников при езде по пересеченной местности скоро становятся мне очевидны, потому что, к моему удивлению, мир постепенно успокаивается, и под колесами наконец оказывается асфальт. Машина, похоже, выбрала поворот направо, потому что под горку ей ехать приятнее. Я пытаюсь оценить ситуацию. Тони был, конечно, прав насчет тормозов. Кроме того, у руля не заладились отношения с передними колесами, так же как у хозяина машины — с его близкими. Моя голова и зеркало заднего обзора потеряли друг друга, пока мы преодолевали пересеченную местность, поэтому я не вижу, что делается позади меня, однако, судя по громкому постукиванию, «Елена» все еще в прицепе, а прицеп все еще соединен с машиной.

Куда мы едем? У машины, похоже, есть план — оторваться от возможной погони, с огромной скоростью устремившись вниз по склону холма.

А что дальше? Если это самое «дальше» мне вообще светит. Судя по направлению, выбранному «лендровером», мы катим в сторону Лондона. Продадим «Елену», размышляет машина, вернемся обратно с мешками денег, и Тони будет только рад вывезти из поместья три оставшиеся картины. Но машина, наверное, забыла, что сегодня суббота, а уик-энд, скорее всего, не лучшее время для продажи произведений искусства. Или ее план состоит в том, чтобы вчетвером: она, прицеп, «Елена» и я — затаиться на Освальд-роуд до понедельника, когда откроются банки и начнут работать конторы торговцев картинами. Теперь, после того как река времени преодолела пороги и возвращается к своему привычному равнинному течению, машина предлагает мне немного передохнуть. Она напоминает, что пора возвращаться в норму и восстанавливать контроль над судьбой.

Все правильно. Но «лендровер», похоже, не осознает (да и откуда ему знать), что я обещал Кейт не делать всего того, что делаю сейчас, пока не буду абсолютно уверен, что «Веселящихся крестьян» написал именно Брейгель. Должен признаться, я и сам об этом вспоминаю только в тот момент, когда впереди показывается быстро

приближающийся съезд к нашему коттеджу. Я начинаю трудные переговоры с тормозами и рулевым управлением, стараясь убедить «лендровер», что нам необходимо ненадолго свернуть с маршрута, чтобы я смог известить жену об изменении обстоятельств моего предприятия и уверить ее, что за выходные я обязательно закончу все изыскания. Машина соглашается со мной лишь в последнюю минуту, и поэтому поворот проходит не слишком гладко — мы пролетаем мимо колеи и сшибаем мусорные баки.

Завидев «лендровер», Кейт выходит из коттеджа. При этом в ее манере появляются странные черты. На лице у Кейт вежливая улыбка, руки спрятаны в карманы кардигана (что должно выражать ее самоосуждение), а плечи неестественно ссутулены. Такова ее манера поведения в обществе: Кейт приготовилась продемонстрировать вежливое удивление, потому что думает, что в машине Тони Керт. Когда она видит, кто на самом деле вылезает из «лендровера», ее плечи распрямляются, а с лица исчезает улыбка. Кейт смотрит на машину и видит прицеп, а в нем — огромный черный сверток.

— Это «Елена», — честно говорю я и замечаю, что в ее манере не остается ни намека на веж-

ливость. — Знаю, знаю, — продолжаю я. — Даже передать тебе не могу, что сейчас там было!

Сказав это, я понимаю, что был прав — я действительно не могу рассказать ей ни о чем из того, что только что произошло в Апвуде. После визита Джона Куисса она поняла, что продажа «Елены» — это попытка уклонения от налога. Но она не знает, как до сегодняшнего утра не знал и я сам, что вся эта сделка еще более сомнительна, ведь Тони хочет, чтобы я продал картину, потому что она не до конца его собственность. Очень может быть, что скоро из-за моей подружки в прицепе начнется вторая Троянская война. Вот почему я не заношу картину в коттедж, вот почему она обернута черной полиэтиленовой пленкой — это опасный груз. И вряд ли мой подробный рассказ о том, что произошло, поможет исправить положение.

— Грандиозный скандал! — суммирую я апвудские события. — Это трудно объяснить, но мне пришлось выбирать: теперь или никогда.

Она ничего не говорит, а просто поворачивается и уходит обратно в коттедж. Я иду за ней.

— Я не забыл, что обещал тебе ничего не предпринимать, пока сам не буду абсолютно уверен, — заверяю я ее спину. — Мои изыскания

почти закончены, осталось проверить лишь два-три факта, это я обязательно успею сделать до понедельника.

Молчание. Я собираю со стола все свои книги и записи, чтобы она поняла: я настроен серьезно. Затем я вижу, что, пока я освобождаю один конец стола, на другом конце она расставляет тарелки и чашки для обеда. На двоих.

Становится очевидным, что я не слишком удачно изложил ей план, разработанный «ленд-ровером» по дороге. Это была нелегкая задача, ведь если бы я решил все разумно обосновать и объяснить, мне пришлось бы сообщить, что в любой момент еще один внедорожник может разнюхать, где мы скрываемся, и с возмущенным воем подъедет к нашему коттеджу.

Кроме того, я вряд ли смог бы объяснить ей, что если я обречен весь уик-энд обедать в полном молчании, то уж лучше я буду делать это в одиночестве. С понедельника все начнет меняться. Когда я вернусь в Апвуд и заберу остальные картины. Когда я отвезу «Конькобежцев» и «Всадников» в Лондон. И когда стену нашей кухни украсит добытый мною трофей. Вот тогда мы снова сможем вспомнить о нормализме.

Я направляюсь к выходу. Кейт останавливается

на пол-пути между шкафом для посуды и столом, держа в руках по глубокой тарелке.

— Я позвоню, — говорю я, — поцелуй Тильди за меня.

Она ничего не отвечает, просто возвращает одну из тарелок в шкаф, а другую ставит на стол.

На этот раз я добиваюсь от «лендровера» позволения немного поучаствовать в управлении. Он соглашается остановиться у въезда на главную дорогу в куче пустых жестянок и бутылок из сбитых нами мусорных баков и проверить, не едет ли по нашему следу ангел-мститель. Затем мы чинно поворачиваем и катим в сторону Лондона. Вскоре мы уже разбрызгиваем остатки лужи у лесочка, где мы с Кейт нашли мертвого бродягу… поворачиваем к Лэвениджу… проезжаем Бизи-Би-Хани… и оказываемся в той части «загорода», которая всегда казалась нам с Кейт такой подозрительно нереальной, пока нереальной не стала сама наша жизнь. Наверное, нам просто не хватало того настоящего деревенского запаха, которого у меня теперь в избытке: «лендровер» пропах грязью, собаками, промасленной ветошью и бензином. В зеркале заднего вида, которое я наконец отрегулировал, погони не видно — только «Елена» в новой черной чадре смиренно

семенит за мной по пятам.

Чтобы полностью успокоиться и прийти в себя, мне не хватает только одного — уверенности, что младший братец Тони не нашел мою картину и не увез ее. Я пытаюсь выбросить эту мысль из головы, потому что у меня нет никакой возможности проверить свои подозрения. Однако перед самым въездом на лондонскую автостраду где-то возле моего левого колена внезапно раздается громкое электронное кудахтанье, которое заставляет меня от испуга резко крутануть руль вправо. К счастью, машина игнорирует это мое неразумное движение. Под приборной панелью я нахожу мобильный телефон, весь испачканный грязью.

Как и следовало ожидать, это звонит Лора.

— Он уехал, — говорит она, — и не волнуйся, картину он не нашел. Я переносила ее из комнаты в комнату.

— Молодец, — говорю я, — отлично, большое спасибо. — Однако я с трудом представляю, как ей удалось таскать за собой по дому мою картину. Сколько же лакированной поверхности она должна была ободрать за это время! И во что мне обойдется ее сотрудничество?

— Это, кстати, был Джорджи, — говорит она, — его младший брат. Они не слишком-то ладят.

— Неужели?

— Когда ты уехал, все стало гораздо хуже — Джорджи разозлился страшно. Он чуть полруки себе не оторвал, когда пытался вскрыть ломом столовую для завтраков. Обещал вернуться с постановлением суда и всем прочим… Послушай, у меня мало времени — Тони то и дело заходит в кухню и орет, что ему тяжело тащить на своих плечах это поместье и так далее… Я просто хотела тебе сообщить, что с собакой все в порядке… Подожди… Все, мне пора, я перезвоню…

С собакой все в порядке? Так это картину с собакой она прятала ради меня? Здорово я научился врать, раз сумел обмануть даже свою сообщницу. Да и самого себя — потому что как я теперь узнаю, что случилось с моей картиной, пока Лора прятала другую. Все, он ее нашел! И забрал с собой! Передо мной поворот, но я останавливаюсь на обочине и глушу мотор. Мне остается только гипнотизировать телефон в ожидании звонка, и я уже готов… даже не знаю… развернуться и отправиться разыскивать брата Джорджи по просторам Англии…

Я хватаю трубку, не дождавшись даже окончания первого приступа кудахтанья.

— Извини, что пришлось повесить трубку, — го-

ворит Лора, — этот брат тоже свихнулся. Мартин, послушай…

— А как насчет других трех? — с безумным легкомыслием перебиваю я ее. — Их Джорджи нашел?

— Не успел. К тому моменту его волновало только то, как остановить кровь.

Я немного успокаиваюсь. Но если он их не нашел…

— Они до сих пор так и лежат в кустах?

— По-моему, Тони спрятал их в сарайчике для цыплят.

О Боже! А где этот самый сарайчик? Надеюсь, фазаньих цыплят содержат в сухом и теплом месте? Главное, насколько теплом? И насколько сухом? А прибор, контролирующий влажность воздуха, там есть?

— Мартин, послушай, — говорит Лора. — Тебе ведь понадобятся деньги, правда?

— Деньги?

— Ну, для того, чтобы ты смог избавиться от картины. Я только хотела сказать, что у меня есть немного денег, про которые он не знает, и если тебе понадобится…

Сначала Кейт, теперь Лора, Мое волнение сменяется чувством стыда.

— Это очень мило с твоей стороны, — говорю я, — но у меня все предусмотрено.

— Не забудь о моем предложении, если возникнут осложнения. Ты где сейчас?

— На трассе.

— Лучше бы сейчас с тобой была я, а не эта «Елена», — мечтательно говорит она.

Я пытаюсь придумать благоразумный ответ, но это выше моих сил.

— Сказать тебе, когда я поняла, что ты — моя судьба? — спрашивает она. Ее голос становится серьезным. — Когда ты не удержался и стал объяснять, что этого, как его там, звали Эрвин.

Это, конечно, неправда. Лора даже на мгновение не могла себе представить, что все получится именно так. Но тем не менее мне почему-то больно слышать эти слова. Кажется, что все это было так давно, в каком-то давно потерянном, безгреховном мире.

— Это был Эрвин Панофский.

Она смеется:

— Ну вот, ты опять за свое.

И правда.

— Я вернусь в начале следующей недели.

— Мартин! — кричит она, пока я не отключил телефон. — Мартин!

В ее голосе слышны серьезные нотки. Что теперь?

— Я бросила курить, — робко говорит она.

Чем ближе Лондон, тем больше меня одолевают дурные предчувствия. Я думал, мы будем друзьями — просто невинными друзьями. Или по крайней мере сообщниками — просто невинными сообщниками. И вот она уже предлагает мне свои сбережения и бросает курить. Снова задаю себе привычный вопрос: я ее или она меня?.. Что ж, похоже, что в конечном итоге я ее… Но теперь мне кажется, что лучше бы наоборот.

А как насчет моих конкурентов? Пока у меня перед ними небольшая фора, но надолго ли? Когда братец Джорджи вернется с постановлением суда? Сколько у меня еще времени, пока Куисс не заедет к Кертам снова? Похоже, «Веселящихся крестьян» он еще не видел. Но что-то уже привлекло его внимание. Я не могу ничего предпринять, пока банк не одобрит мой дополнительный заем, что должно произойти в понедельник. Но и братец Джорджи не может ничего сделать, пока не подключит своих адвокатов, и даже всеведущему Куиссу придется сначала проверить кое-какие цены в Лондоне, прежде чем он сам сможет что-либо предложить Керту. Если в понедельник в

«Сотби» мне «Елену» оценят… если я найду агента, готового выложить за нее наличные… если я получу в банке недостающую сумму… если в понедельник вечером я смогу появиться в Апвуде с полными карманами хрустящих купюр…

Я преодолеваю подъем близ Эджуэра, и передо мной открывается панорама Лондона. Мои страхи постепенно исчезают, а надежды снова выходят на первый план. Нет ничего невозможного! От Лоры меня отделяют многие мили. Как и от Кейт, и от моих врагов, и от нормальной жизни ответственного человека. Вот он, я — въезжаю в столицу с самой прекрасной женщиной на свете.

Да, после тщательной разведки и длительной подготовки, после всех отсрочек и переживаний великое похищение наконец состоялось. Пленницу удалось погрузить на корабль. Жребий брошен, решающий шаг сделан. Спарта скрывается за кормой. Прямо по курсу — Троя и бессмертие.

ТОЛЬКО НАЛИЧНЫЕ

В одном Кейт была права: испанские войска действительно, к всеобщему восторгу, покинули Нидерланды в 1561 году, за три года до того, как Брейгель написал «Избиение младенцев». Но она ошибалась, когда говорила, что сюжет этой картины не имеет к испанцам никакого отношения. Почему Брейгель должен был их забыть? С какой стати хоть кто-то в Нидерландах должен был их забыть? Из-за своих преступлений испанские войска пользовались дурной славой по всей стране, да и ушли они не раньше, чем переполнилась чаша терпения народа, много лет бунтовавшего, не раньше, чем Вильгельм Оранский предпринял титанические усилия на политической арене, не раньше, чем их уход стал условием удовлетворения «запроса» Филиппа на три миллиона золотых соверенов. Можно ли, например, представить, чтобы голландцы и бельгийцы забыли о немецкой оккупации уже к 1948 году? Предположение Кейт абсурдно. Она просто повторяет мнение большинства исследователей, писавших о творчестве Брейгеля. Но все они горо-

дят чепуху. У меня возникает желание забросить их сочинения в дальний угол комнаты. Никто из них даже не подумал обратиться к здравому смыслу. Они все уткнулись носами в картины и с близоруким буквализмом рассматривали детали, тогда как нужно было отойти на несколько шагов, чтобы понять общий замысел художника в контексте времени.

Они все иконографы. Однако для решения этой проблемы нужен специалист по иконологии.

Итак, воскресенье. Я сижу в квартире на Освальд-роуд и еще раз просматриваю наваленные на кухонном столе книги, пытаясь выполнить данное Кейт обещание к завтрашнему утру, когда мне предстоит продать «Елену» и сделать фактически последний шаг, после которого пути назад уже не будет. С другой стороны, я не уверен, что мне стоит обращать внимание на чувства Кейт, потому что чем больше я думаю том, с какой готовностью она присоединяется к внушительному хору историков искусства, многие годы тянущих одну и ту же песню, тем острее становится мое раздражение. Как они могли не заметить того, что видно невооруженным глазом? Как они могли так ошибаться?

«Елена» тем временем восседает на другом кон-

це стола, занимая гораздо больше места, чем сам стол, я и мой внутренний голос — вместе взятые. На ее лице по-прежнему сохраняется выражение непоколебимого равнодушия, и только правая рука приподнята в знак едва заметной озабоченности. Я снял с нее мокрую черную пленку, чтобы дать ей возможность просохнуть и немного подышать. Очередное похищение на нее, похоже, ничуть не повлияло — разве что теперь от нее исходит прогорклый запах грязной овечьей шерсти, который пристает ко всему, с чем так или иначе соприкасаются овцы.

Я думаю, что больше всего ее сейчас волнует не личная гигиена и не опасность простудиться, а подозрение, что страховка нашего имущества защищает от пожара и кражи еще меньше, чем ее легкое одеяние — от холода. Меня это тоже беспокоит. В нашем районе довольно высокий уровень преступности, и наш страховой полис предусматривает заблаговременное внесение всех ценных вещей в особый список. В субботу после обеда мне пришлось выйти в магазин, и домой я возвращался с уверенностью, что «Елена» уже вновь похищена каким-нибудь очередным поклонником, и теперь мне предстоит найти двадцать тысяч, чтобы расплатиться с Тони. Ме-

ня успокаивает только одно — чтобы вынести «Елену» из квартиры, понадобится целая бригада грабителей. Викторианский архитектор, в свое время построивший этот дом, вряд ли мог себе представить, что его жильцам когда-нибудь придет в голову украсить одну из комнат картиной площадью сорок два квадратных фута, да еще в массивной раме. Чтобы занести картину в квартиру, мне пришлось призвать на помощь Мидж. Однако одной Мидж оказалось недостаточно — потребовались усилия ее бойфренда Алека, сына Джереми и супругов-японцев с цокольного этажа. Мидж придавила себе палец о перила и теперь не сможет некоторое время печатать, но зато когда она наконец доберется до компьютера, у нее будет великолепный материал для газеты.

Завтра бедной «Елене» снова в дорогу. Кроме того, мне приходится каждую минуту подбегать к окну, чтобы проверить, на месте ли «лендровер», поскольку меня не покидает предчувствие, что упаковочный шнур, удерживающий в закрытом положении задний откидной борт, не станет серьезной преградой для наших лондонских воров, которые все же половчее апвудских.

А когда я представляю, как завтра мне нужно будет ползти со всем этим караваном по забитому

машинами Уэст-Энду, я радуюсь, что могу хоть день спокойно посидеть дома в обществе «Елены», которая, к слову, нравится мне все больше. Она очень приятный и уравновешенный человек, особенно с учетом того, с кем и как мне приходилось общаться последние две недели. Она не делает мне никаких двусмысленных намеков и не обещает бросить курить. Она не молчит многозначительно, как Кейт вчера, когда я позвонил ей и сказал в шутку, что мы с Лорой сидим рядышком и смотрим друг другу в глаза. Молчание не было нарушено, даже когда я объяснил ей, что оговорился и хотел сказать «с Еленой».

Еще одно достоинство «Елены»: у нее нет приятелей-искусствоведов, которые могли бы соблазнить ее за моей спиной. Кроме того, ее нельзя обвинить в тайной любви к католичеству, и она не пыталась убедить меня, что солдаты на картине «Избиение младенцев» не имеют отношения к испанцам! Но даже если солдаты на самом деле не испанцы, это нисколько не меняет общего смысла картины, потому что место испанцев в Нидерландах заняла конная жандармерия, Банд д'Ордоннаис, в любой момент готовая расправиться с религиозными или политическими диссидентами. Именно эти полицейские отряды

совместно с ротой солдат из полка герцога Арсота собирали нужное число жертв для массовой казни в Валансьенне, после того как толпа освободила священников Фаво и Маллара, которых должны были сжечь на костре. Это произошло в 1562 году, когда испанские войска уже были выведены из Нидерландов, и, скорее всего, за два года до того, как Брейгель написал «Избиение». Ты и вправду думаешь, что картина Брейгеля не содержит намеков на этот эпизод? И что каждый, кто ее видел, не делал, в свою очередь, собственных выводов?

Я смотрю на «Елену». «Елена» молчит, да и что она может сказать?

В «Поклонении волхвов» мы тоже видим войска. Почему? В библейском изложении эпизода никакие солдаты не упоминаются. «Несение креста» — снова солдаты, в красной униформе жандармерии. В «Самоубийстве Саула», написанном в 1562 году, с началом новой волны религиозного преследования, — целая армия. Это еще один иконографический раритет: ветхозаветный Саул бросается на меч, потому что его народ побежден филистимлянами. Ты хочешь сказать, что жители Нидерландов смотрели на все это и не вспоминали о судьбе своего народа,

также побежденного врагами?

В «Обращении Савла» — еще одна армия, преодолевающая горный перевал. Речь идет о другом Савле, из Нового Завета, и то, что его по пути из Иерусалима в Дамаск сопровождает армия, очень странно. В девятой главе Деяний апостолов, посвященной этому событию, не упоминаются ни горы, ни армии. Савл был раввином, а не солдатом, и он направлялся в Дамаск («еще дыша угрозами и убийством на учеников Господа») вместе с некими «людьми, шедшими с ним», чтобы принести в местные синагоги письма от первосвященника, разрешающие ему арестовывать христиан.

Однако в 1567 году, когда было создано «Обращение Савла», в Европе уж точно была одна армия, которой пришлось преодолевать горную гряду. Это была испанская армия под командованием герцога Альбы, которая шла через Альпы из Италии, чтобы раз и навсегда расправиться с нидерландскими бунтовщиками и диссидентами. Альба вполне подходил в качестве модели для изображения того, дохристианского Савла, еще не Павла. По словам Мотли, «никогда еще мир не видел большей жестокости и коварства, мстительности и кровожадности ни от зверей лесных,

ни даже от порождений человеческого семени». Как и Савл, Альба направлялся на чужбину, чтобы искоренить ересь. Как и Савл, он запасся бумагами от вышестоящих властей — Мотли пишет о «полном тюке» чистых бланков указа о смертном приговоре, заблаговременно подписанных королем. На брейгелевской картине не отражено присутствие двух тысяч проституток, специально привлеченных в помощь испанской армии, но они, наверное, плетутся где-нибудь в хвосте колонны, или Брейгель просто о них не знал. Но если бы Бог пожелал отреагировать на эту аллюзию художника, Он бы точно поразил герцога Альбу где-нибудь на альпийском перевале и обратил его в протестантизм.

Глюк признает, что тема картины могла быть навеяна слухами о приближении Альбы, но другие исследователи скептически относятся к этому столь очевидному объяснению. Интересно, что думали о картине происпанские «силы безопасности» в Нидерландах? Я уверен, им хватало ума, чтобы избежать слишком упрощенных интерпретаций, но все же они наверняка были как минимум удивлены таким совпадением и немного обеспокоены тем, что местные оппозиционеры и агитаторы используют картину в своих целях.

Или взять, например, «Несение креста». Кресты, приготовленные для Христа и двух разбойников, не единственное приспособление для казни, украшающее местность этим ярким весенним утром. Окрестные холмы усыпаны виселицами и врытыми землю столбами с колесами от телег наверху, к которым привязывали «преступников» и оставляли умирать у всех на виду. И никому из искусствоведов нет дела, что хотел выразить Брейгель и что думали о картине его современники, испанцы и нидерландцы, в те годы, когда ежегодно казнили самыми различными способами не меньше пяти тысяч человек. Что они думали, когда смотрели на еще один пейзаж, полный виселиц и колес, — «Триумф Смерти», картину, на которой прямо на их глазах обезглавливают человека? Что приходило им на ум — в стране, где огромному числу городов предстояло вскоре подвергнуться разорению, — когда они поднимали взгляд, чтобы рассмотреть задний план «Триумфа Смерти», и видели пророческий дым пожарищ, поглощающих города один за другим?

При внимательном подходе приспособления для казни и намеки на репрессии можно заметить практически на любой картине Брейгеля.

Вспомним еще одну зимнюю фламандскую деревню, подобную той, что изображена в «Избиении» (и как же часто на картинах этого периода мы видим зиму — долгую зиму испанского владычества!). Я имею в виду картину «Перепись в Вифлееме», которая посвящена событию первых дней жизни Спасителя. Почему Мария и Иосиф вместе с остальными жителями Фландрии отправились в Вифлеем на перепись? Потому что «в те дни вышло от кесаря Августа повеление сделать перепись по всей земле». А зачем нужна была перепись? Для сбора налогов. Так вот, с середины 1550-х годов от короля Филиппа II выходило множество аналогичных указов. Инквизиция, оккупация, налоги — вот три головы гидры, против которой в конечном итоге восстали Нидерланды.

Ученые морщат лбы, размышляя о тайне «Двух обезьян». А что здесь непонятного? На картине мы видим двух печальных, закованных в цепи зверьков, которые сидят в проеме окна, очень похожего на тюремное. На заднем плане видна панорама Антверпена, вокруг зверьков разбросана скорлупа от лесного ореха. Исследователи считают, что эти орехи — фундук, хотя, на мой взгляд, скорлупа больше похожа на миндаль. В любом случае как миндаль, так и фундук (послед-

ний выращивали в окрестностях Барселоны) мог появиться в Антверпене только из Испании. И на эту подачку несчастная парочка променяла свою свободу.

Или вот — давайте присмотримся к персонажам, которыми Брейгель населяет эти картины. В левом нижнем углу «Триумфа Смерти» один скелет показывает поверженному королю песочные часы, символ его угасающей жизни, в то время как сам король в предсмертных судорогах протягивает руку в сторону другого скелета, облаченного в латы и загребающего из бочонка золотые монеты. Рядом умирающий кардинал, которого поддерживает еще один скелет в красной кардинальской шапочке. Всякое сходство персонажей с реальными людьми, умершими или ныне живущими, как писали раньше на титульной странице романов, следует считать случайным. Однако в те времена жило не так много кардиналов, сходство с которыми персонажей картины можно было бы считать случайным, и всего один король. Надо думать, Гранвела, который получил свою кардинальскую шапочку всего за год до создания картины, подозревал в ней тайную насмешку. Как он, должно быть, жалел, что рядом с ним нет короля Филиппа, чтобы

вместе посмеяться над шуткой художника!

Подозреваю, что Гранвела не мог удержаться от улыбки при виде «Безумной Греты» — выжившей из ума старухи, которая несется ко входу в ад, спотыкаясь под тяжестью скарба. Я уверен, ему-то, конечно, даже в голову не могло прийти, что это намек на его номинальную начальницу, герцогиню Пармскую Маргариту, наместницу испанского короля в Нидерландах, и на ад, который ей уготован, но он, наверное, все же беспокоился о том, что могут подумать люди. Известно ведь, как падок человеческий ум на подобные измышления!

Считается, что «Триумф Смерти» и «Безумная Грета» были написаны в 1562 году. Образы этих картин заставляют вспомнить Иеронимуса Босха и его гротескные миры, которые он создавал за полвека до Брейгеля; возникает мысль, что только через сюжеты Босха Брейгель мог подобраться к ужасам своего времени. Похожие фантастические существа фигурируют и на картине «Падение ангелов», также датируемой 1562 годом. Может показаться, что название картины символизирует грядущий триумф Контрреформации, подобно алтарю работы Флориса на ту же тему. Но с учетом двух других картин любой

здравомыслящий представитель церкви вполне мог бы засомневаться, правильно ли он все понимает. Он мог заподозрить, что здесь показаны не ужасы, к которым приводит бунт, а ужасы его жестокого подавления, и что предсказывается падение не лютеран и кальвинистов, а кардинала и его инквизиторов.

Я пытаюсь посмотреть глазами обычного нидерландца на «Притчу о слепых», написанную в 1568 году. Пятеро слепцов один за другим движутся к канаве вслед за своим таким же слепым поводырем, ничего не различающим в окружающем его реальном мире. В это время для обычного нидерландца начинается Восьмидесятилетняя война за независимость. И вот я, простой нидерландец без искусствоведческого образования, вижу, как в канаву отправляются испанский король, все его генералы и местные прислужники.

Я смотрю на «Нерадивого пастуха», который убегает, бросив стадо, и вижу Церковь, которая бросила меня на погибель.

Я смотрю на «Успение Богоматери», загадочную работу в технике гризайль, которую Брейгель, как предполагается, сделал по заказу Ортелия, потому что Ортелий впоследствии заказал по этой картине гравюру, и вижу…

Так что же я вижу? Ничего, за что бы мог зацепиться взгляд. Эта картина вообще очень сложна для интерпретации. Чем больше я ее рассматриваю, тем больше увлекаюсь многочисленными загадками, которые в ней содержатся.

Мы находимся в Ефесе, в доме святого евангелиста Иоанна, который, согласно легенде, взял к себе Богоматерь, когда она состарилась. Время действия — ночь, и в комнате царит просто-таки манихейская тьма. Два источника света: это сияние, излучаемое самой Марией на смертном одре, и очаг, рядом с которым сидит Иоанн Богослов, у левого края картины. Мария Магдалина поправляет подушку Богоматери, святой Петр протягивает ей свечу.

И вот первая загадка: в такой важный момент Иоанн спит. Глюк объясняет это тем, что евангелист устал от своего бдения. Однако Гроссман считает, что вся сцена Иоанну снится. Если Гроссман не ошибается, то его версия помогает решить и вторую загадку: что за фигуры изображены слева от кровати.

По христианской традиции, при успении Богоматери присутствовали апостолы, и они действительно изображены на картине — все одиннадцать, ведь именно столько их осталось

после самоубийства Иуды. Справа от ложа Петр и еще восемь апостолов вокруг него, почти полностью скрытых мраком; у очага дремлет Иоанн; и еще один апостол, который также едва виден в темноте, сидит в изножье постели. Однако слева от ложа, кроме Марии Магдалины, различимы еще несколько коленопреклоненных фигур, которые не упоминаются в традиционной иконографии. Кто они?

Гроссман полагает, что в пророческом сне Иоанна Брейгель показывает нам не только сцену у смертного одра, но и другой эпизод, который состоится уже после вознесения Богоматери. Согласно сборнику «Золотая легенда» Якобуса де Ворагина, который цитирует апокрифический труд все того же Иоанна Богослова, на небесах она воссоединяется со своим сыном в присутствии многочисленных патриархов, мучеников, исповедников и святых дев. Это и есть, пишет Гроссман, фигуры слева от ложа. Такое объяснение вполне допустимо, тем более что детали фигур едва различимы. Однако для меня, простого нидерландца, в тяжелую для страны годину стоящего перед картиной в своих деревянных башмаках, эти фигуры олицетворяют нечто совсем иное. Я вижу в них себя и своих несчаст-

ных соотечественников, которые выходят из тени, чтобы просить помощи у Богоматери, ведь именно она традиционно заступается за людей незнатных и скромных.

В картине есть и третья загадка — небольшая, но любопытная аномалия, которую исследователи, похоже, не замечают. Никто из апостолов справа от ложа не имеет традиционных атрибутов, по которым их обычно узнают на картинах. Для зрителя все они анонимы, поклоняющиеся Богоматери. Кроме одного. Во тьме на заднем плане один из апостолов молча держит над головой крест. Не обычный латинский крест, а crux gemina, так называемый «двойной», или «лотарингский» крест, со второй перекладиной меньших размеров, которая символизирует табличку, прибитую над головой Христа.

И вот я стою перед картиной в своих деревянных башмаках и пытаюсь постичь смысл всей этой ночной сцены. Здесь нет ни одного иконографического атрибута картины на религиозный сюжет, кроме креста. Этот крест — единственный узнаваемый символ, который должен что-то означать. Обязательно должен, иначе зачем бы ему быть на картине. У него есть какой-то особый, знакомый смысл: это аллюзия на что-то мне уже

известное. Только на что?

Источник полного и авторитетного ответа ожидает меня на другом конце провода. Я испытываю знакомый восторг — я нашел проблему, которой мы с Кейт могли бы заняться вместе. Я настолько взволнован, что только после того, как на мое возбужденное: «Мне нужна помощь» — она отвечает сначала молчанием, а затем осторожным: «Что случилось?» — я вспоминаю, что для такого рода доверительных отношений у нас не осталось оснований. Ну и пусть, может, сотрудничество поможет восстановить мир между нами. И я убью двух зайцев одним выстрелом.

— Кейт, послушай, — говорю я, — в чем смысл символа crux gemina?

Молчание. Бог мой, она что — думает, я изучаю здесь религиозную иконографию на пару с Лорой?

Кейт вздыхает. Она давно уже разуверилась во всем, что связано с моим предприятием.

— Иногда этот крест называют Истинным Крестом, — наконец говорит она без всякого выражения.

Истинный Крест. Так, хорошо. Возможно, это просто-намек на истину как таковую. А может, и на сокрытую, неприкрашенную истину из

эпитафии Ортелия. Однако я знаю, что это еще не все, надо только выудить из Кейт побольше информации. Я выжидаю. Она снова вздыхает.

— Это крест, который обычно носят архиепископы, — добавляет она.

Архиепископы? Внезапно меня переполняет чувство отвращения. Надеюсь, это не дань уважения покровителю Брейгеля, ужасному архиепископу Малинскому? Вторжение Гранвелы в эту сцену, которую даже я считаю святой, почему-то кажется мне особенно омерзительным.

— А где ты его увидел? — спрашивает Кейт. Она не в силах преодолеть любопытство, хотя и не желает со мной разговаривать. — Объясни мне контекст.

— «Успение Богоматери», — объясняю я. — Крест держит один из апостолов.

— Тогда понятно. Все очень просто. Человек, спящий у очага, — это святой Иоанн. Действие происходит в его доме.

— Я знаю.

— Crux gemina — символ святого Иакова, сына Зеведеева, старшего брата Иоанна.

Вот как.

— Будут еще вопросы?

Наверное, нет. Или да — я также хочу знать,

любит ли она меня, можно ли вернуть все, что было, и люблю ли ее я сам.

— Нет, — говорю я ей в тон, — спасибо.

И вешаю трубку. Что ж, надежды на «Успение Богоматери» оказались необоснованными. Хотя я пытаюсь об этом забыть, мое настроение начинает меняться. Я понимаю, что, наверное, ошибаюсь относительно всех картин. Да, ошибаюсь во всем. Мне кажется, что огромная волна, которая подхватила меня с того момента, как Тони Керт увлек меня к черному ходу Апвуда, разбилась наконец о берег, и я остался бултыхаться на мелководье. Я опускаю голову на руки. Все кончено. Я застрял здесь один на один с второсортным изображением распутницы, которая давным-давно мертва, застрял, заблудившись в собственной жизни.

Так я и сижу всю вторую половину дня. Небо за окном постепенно темнеет, комната погружается в полумрак. По моим щекам катятся слезы… Я уже и не помню, когда мне последний раз приходилось плакать. Наверное, после первой ссоры с Кейт на четвертый день нашего знакомства, неподалеку от дворца Амалиенбург в Мюнхене, когда казалось, что весь мой мир рассыпался в прах. Правда, я успел забыть, из-за чего мы тогда разругались.

Но почему? Вот с каким вопросом я остался в конечном итоге. Почему я здесь? Почему все случилось именно так? Зачем я вообще ввязался в эту нелепую затею? Почему я собираюсь предпринимать завтра какие-то конкретные шаги, если до сих пор не выполнил данного Кейт обещания собрать объективные доказательства своей правоты — в существование которых я сам больше не верю?

Однако завтра утром, когда начнут работать банки, аукционы и маклеры, я все равно начну приводить свой план в исполнение. Обратного пути уже нет. Я чувствую себя как Ленский перед бессмысленной дуэлью с Онегиным. По крайней мере со всеми моими сомнениями и переживаниями будет покончено. Я ложусь спать пораньше, чтобы набраться сил перед ответственным днем.

Выключая свет, я вспоминаю, что завтра праздник и все банки закрыты.

Но почему? Этот вопрос первым возникает у меня в голове, когда я просыпаюсь. Только теперь меня интересует, почему святой Иаков на одном конце комнаты пытается удостоверить свою личность брату на другом конце комнаты, если брату прекрасно известно, кто он.

Именно! Объяснение Кейт ничего не объяс-

няет. Все очень просто, сказала она. Ничего не просто! Все, наоборот, очень запутанно! Конечно, Иакову вполне мог понадобиться значок с именем, если бы он направлялся на международную конференцию по церковным вопросам, но здесь, среди хорошо знающих его апостолов? В доме его собственного брата? Бессмыслица какая-то! Это объяснение не более разумно, чем все прочие теории, рождающиеся в самодовольных умах искусствоведов!

Иными словами, я проснулся готовым к схватке. За окном светит солнце. Сегодня банки закрыты, но они закрыты не только для меня, но и для Куисса, и для братца Джорджи, поэтому я по-прежнему на шаг впереди них. И у меня остается в запасе лишний день, который я могу посвятить поиску объективных доказательств своей правоты и восстановить хотя бы отчасти свою репутацию.

Хорошо, злая колдунья не может открыть свои тайны или просто отказывается это сделать. Но у меня в руках все ее свитки с заклинаниями. Мне кажется, я видел что-то относящееся к теме на полках в спальне, где Кейт хранит большую часть своих справочников. Я сам смогу ими воспользоваться. Кстати, мы с моим внутренним

голосом по-прежнему охотно общаемся. И вот, одеваясь, мы помогаем друг другу рыться на полках… Нашел! Reau. «Iconographie de l'art Chretien». То, что нужно.

У Рео я обнаруживаю, что святой Иаков, сын Зеведеев интересен не только тем, что он был братом Иоанна Богослова. По преданию, он был также первым архиепископом Испанским и во время паломничества в Компостелу спас жизнь мужчине, которого оклеветала, обвинив в воровстве, женщина, чьи домогательства тот отверг. Человек этот был осужден и повешен. Святой Иаков поддерживал его за ноги, чтобы он не задохнулся, несколько недель, пока родители жертвы не добрались до того места и не перерезали веревку.

Рео пишет, что исторических свидетельств пребывания святого Иакова в Испании не существует. Но даже если описания его подвигов в этой стране относятся к апокрифам, о них непременно должны были знать жители испанских владений. Так что даже «Успение Богоматери» содержит намек на ложное обвинение и несправедливый приговор.

Но на этом мое общение с Рео не заканчивается. Как выясняется, crux gemina — это символ не

только апостола Иакова, но и святого Бонавентуры, святого Клода, святого Лоренцо Гвистиниани и святой Параскевы. Я последовательно просматриваю сведения об их жизни и деяниях, после чего отсеиваю Бонавентуру, Лоренцо и Параскеву. Однако мое внимание привлекает святой Клод из Безансона. Хотя фигура эта не столь яркая, как апостол Иаков, Гранвела точно должен был о нем знать, потому что сам был родом из Безансона. Этот святой также почти наверняка был известен Брейгелю и всем остальным жителям Брюсселя, поскольку в городе сохранился гобелен шестнадцатого века «Чудеса святого Клода». И одним из этих чудес было спасение из петли по ошибке повешенного человека.

Я снова пытаюсь поставить себя на место простого нидерландца в деревянных башмаках. Я прихожу из опустошенной страны, в которой вдоль дорог раскачиваются на ветру тела моих повешенных сограждан, в тихую, затемненную комнату в Ефесе, чтобы на мгновение укрыться здесь вместе с другими паломниками, молящимися перед сиянием Богоматери. Мне трудно догадаться, что имел в виду автор картины, но я знаю своих святых, и вот что мне видится в моей простоте: великий апостол и его средневековый

преемник снова безмолвно заступаются за невинно осужденных.

Эту тему мы встречаем даже в «Успении Богоматери». Дважды! Мое прочтение картины было правильным, и ко мне снова возвращается уверенность. Это был самый тяжелый из всех моих приступов сомнения и нерешительности. Я хватаю трубку, чтобы позвонить Кейт и все ей рассказать, но затем вспоминаю, что она не верит ни одному моему слову, и возвращаю трубку на место.

Затем я снова ее снимаю и начинаю набирать номер Кертов в надежде, что ответит Лора. И в очередной раз кладу трубку. О чем мне говорить с Лорой? О чем Лоре говорить со мной? Придется так и сидеть здесь с Еленой в тишине и одиночестве.

В конечном итоге я снова обращаюсь к «Успению Богоматери». На этот раз меня заинтересовала фигура в изножье постели. Откуда мы знаем, что это действительно одиннадцатый апостол? Сияние, исходящее от умирающей женщины, освещает лица остальных апостолов. Но этот персонаж преклоняет колена отдельно от других; он изображен спиной к зрителю, так что различим только его силуэт. И место для него художник вы-

брал самое загадочное — передний план правой части картины, как бы в противовес спящему Иоанну в левой ее части. Я не могу не спросить свой внутренний голос (вновь во мне идет диалог этих двух призрачных собеседников): а что, если это наш не менее призрачный художник единственный раз показывается зрителю, художник, изображающий спящего Иоанна и сон, который тому снится.

Затем я вспоминаю о цикле «Времена года». Неожиданно, после всех этих виселиц и изуродованных тел, разграбленных деревень и отчаявшихся верующих, Брейгель вспоминает о нормализме. И выдает на-гора шесть изумительных работ, на которых одно время года сменяет другое так же безмятежно, как это было во времена Филиппа Доброго, и лишь единственная крохотная виселица вдали связывает этот мир с царящим в реальности запустением.

Нет, не верю. Если даже в «Успении Богоматери» можно найти скрытые намеки на испанский гнет, то в годичном цикле они просто должны быть.

Но только на одной картине, той самой, которая спрятана сейчас в курятнике Кертов.

Данное Кейт обещание я смогу исполнить, если

у меня будет возможность долго и тщательно изучать свою картину. Чтобы ее изучать, я должен ею завладеть. Чтобы ею завладеть, я должен нарушить данное Кейт обещание.

Парадокс, как говорят философы.

Без галстука и в слегка забрызганных грязью вельветовых брюках я чувствую себя в элегантном фойе «Кристи» двенадцатилетним мальчишкой. Я освобождаю «Елену» от ее черного пластикового наряда перед бесконечно очаровательным молодым человеком с галстуком-бабочкой и изящно уложенными волнистыми волосами. Это сотрудник «Кристи», который вышел взглянуть на картину. Нет, скорее я ощущаю себя потрепанным театральным агентом пенсионного возраста, который помогает разоблачиться своей клиентке, стареющей танцовщице варьете, перед пробой на роль Клеопатры в Королевской шекспировской труппе.

Идеальные манеры очаровательного молодого человека понижают мою самооценку еще больше.

— Чтобы привезти ее сюда, вам, должно быть, потребовался специальный фургон для лошадей, — говорит он. — Надеюсь, вы воспользовались зарезервированной за нами парковкой,

и наши люди присматривают за вашими вещами? — Он стремительно удаляется, чтобы пообщаться со швейцаром, которого я сам не осмелился бы просить о новых одолжениях, — ему и так уже пришлось помогать мне, когда мы затаскивали мою увесистую клиентку в здание.

Теперь я вижу, что мое решение приехать в «Кристи» было ошибкой. Сначала я решил отправиться в «Сотби», но поскольку раньше мне ни там, ни здесь бывать не приходилось, я подумал, что в «Кристи» буду чувствовать себя немного увереннее, потому что салон находится в двух шагах от Лондонской библиотеки. Кроме того, перед «Кристи» был свободен достаточно длинный отрезок улицы, отведенный для парковки посетителей, так что здесь мог поместиться «лендровер» с прицепом.

К тому моменту, как мой очаровательный эксперт возвращается, грязное белье «Елены» уже разбросано по всему полу. Наш зловонный бивак вообще занимает добрую часть фойе. Посетители, ожидающие своей очереди у стойки секретаря или у стендов с каталогами, начинают оглядываться.

Между тем мой любезный помощник сохраняет невозмутимость. Первым делом он принюхива-

ется и идентифицирует исходящий от картины запах.

— Овечья моча, — заключает он. — Остроумная идея! Наверное, какая-нибудь сцена из пастушьей жизни? — Он делает шаг назад и осматривает картину. — Нет, это, конечно же, «Елена», — говорит он с изяществом человека, умеющего без запинки называть по имени малознакомых людей и всегда способного что-то сказать впопад. — Да-да, это она! Изумительная вещь! Какой смелый, свободный подход к сюжету!

Я размышляю, не сообщить ли ему имя художника, чтобы он не поставил нас обоих в неловкое положение, предложив ошибочную атрибуцию. Но он все знает и без меня.

— На первый взгляд, — задумчиво говорит он, — это, пожалуй, лучшая из его «Елен». Хорошо, что вы ее привезли. Она так долго пряталась от нас в Апвуде. Очень волнующее событие! Подождите, я приведу мистера Карлайла.

И прежде чем я успеваю сделать ему комплимент за его изумительную эрудицию, он исчезает в недрах здания. Вся его неискренняя лесть, впрочем, уже вызывает у меня желание встать на защиту своей несчастной клиентки; лучше бы он открыто выказал презрение. Бог мой, не так

уж картина и плоха. Занимает изрядную часть стены. Пластичность и сила… неординарное использование светотени… Однако еще хуже мне делается, когда я вспоминаю, что в конечном итоге «Кристи» не удастся ее заполучить, как бы они ни старались продемонстрировать свою обходительность и эрудированность. Я попрошу их оценить «Елену», чтобы Тони остался доволен, а затем повезу ее на продажу в какой-нибудь неприметный лондонский закоулок.

Пока я жду своего эксперта, меня на мгновение охватывает паника. Почему он не выходит? А что, если братец Джорджи их уже известил? Что, если молодой человек сейчас звонит в полицию?

Тут он появляется, не потеряв за время отсутствия ни толики своего очарования. В руках у него стопка документов, которые он просматривает на ходу.

— Боюсь, что мистер Карлайл сегодня занят в Сомерсете — оценивает картину, — поясняет он. — Простите, но вы приехали несколько неожиданно. В прошлый раз вы ведь беседовали с мистером Карлайлом, не так ли?

Я не понимаю, о чем он говорит. Здесь кто-то что-то напутал.

— Когда вы заезжали на прошлой неделе, — до-

бавляет он, — с документами.

Он вынимает из папки бумагу и показывает мне. Точно такая же бумага лежит сейчас у меня в кармане, и я уже готов был предъявить ее — фотокопию «Елены» из каталога Уитта.

— Да-да, так, — говорю я неуверенно. Неуверен я в том, что лучше: согласиться с ним или все отрицать. Объясняется же моя неуверенность тем, что еще секунда-другая у меня уходит на размышления. Ну конечно! Вот чем Тони Керт занимался в Лондоне! Не только изучал творческое наследие Вранкса, но и проверял документацию на «Елену», а также пытался выяснить цену, чтобы не продешевить с моей помощью. Он думал, что я поеду в «Сотби», поэтому сам отправился в «Кристи», желая услышать второе мнение, не говоря уже о третьем мнении Джона Куисса и, вполне возможно, о четвертом мнении какого-нибудь случайного знакомого, которого он встретил в баре. Как это на него похоже! И как это похоже на меня — не суметь предвидеть такое развитие событий!

— Мы не предполагали, что вы привезете ее так скоро, — говорит мой консультант. — Прошу прощения, мистер Керт.

Мистер Керт? Он думает, что я мистер Керт,

этот некомпетентный, жалкий двурушник? Ну это уж слишком!

— Вы ведь мистер Керт, я не ошибаюсь? — увидев выражение моего лица, спрашивает он, потрясенный ужасной догадкой.

Я открываю рот, чтобы немедленно отмести столь возмутительное предположение, но затем быстро его закрываю и молча киваю, потому что если я не этот чертов мистер Керт — изрезанный бритвой, тупоумный, от налогов уклоняющийся, жену избивающий, брата обманывающий, на мать наплевавший, соседок соблазняющий убийца первой жены, — то я уже и не знаю, кто я есть вообще. Я должен был все это продумать еще по дороге, но мне пришлось полностью сосредоточиться на дорожном движении, тормозах и рулевом управлении «лендровера»... За последнее время я настолько привык к вранью, что мог бы сказать что-нибудь хотя бы отдаленно похожее на правду, но к этому моменту разговор уже идет о другом.

— Однако не беспокойтесь, мистер Керт, — продолжает эксперт, — все в порядке. Мы с мистером Карлайлом уже успели обсудить этот вопрос в пятницу и сделали свое домашнее задание. Теперь, когда картина передо мной, я вижу, что

она в приличном состоянии, хотя, конечно, наши специалисты должны ее тщательно изучить. Картина эта — вещь достаточно известная, и я со всей определенностью могу подтвердить, что мы с удовольствием выставим ее на продажу. Если не ошибаюсь, мистер Карлайл упоминал, что начать можно с суммы от ста до ста двадцати.

Я перестаю думать о том, кто я есть. От ста до ста двадцати? Я поражен. Сто фунтов? За такую огромную картину? Но это просто оскорбительно! Оскорбительно для меня и еще более оскорбительно для Елены! И снова я готов встать на ее защиту. Так откровенно ее унизить, когда она даже не может за себя постоять! Ее застигли в таком неудобном положении, полураздетую… конечно, все это не добавляет ей ценности, но сто фунтов?! Готов признать, мои десять или двадцать тысяч фунтов были излишней щедростью, но…

— От ста? — переспрашиваю я с искренним изумлением.

— От ста до ста двадцати, — уточняет он, явно несколько смущенный моей горячностью. — Но это довольно приблизительная оценка. Названные суммы должны служить нам всего лишь ориентиром. Теперь, когда мне удалось увидеть картину воочию, я понимаю, что мы, возможно,

проявили излишнюю осторожность. Пожалуй, она не менее высокого качества, чем «Похищение Прозерпины» на потолке флорентийского дворца Медичи.

Джордано расписывал дворцы для Медичи? Неприятное предчувствие поражает меня настолько, что я забываю о своем возмущении.

— Я обычно стараюсь не пробуждать в людях напрасных надежд, — продолжает молодой человек все так же любезно, — но думаю, что мы вполне можем остановиться на интервале от ста десяти до ста тридцати.

И тут до меня наконец доходит истинное значение его слов. Он говорит не о фунтах, а о тысячах фунтов: от ста десяти тысяч до ста тридцати тысяч фунтов. Иными словами, картина стоит примерно в десять раз дороже, чем я предполагал. Он уведомляет меня, что весь мой план был основан на абсолютно ошибочном суждении.

Никогда в жизни я не чувствовал себя большим дураком. Как будто мы с Кейт пришли в местный спортзал поиграть в теннис, и вдруг каким-то магическим образом я оказываюсь на центральном корте Уимблдона, где мне предстоит сразиться с первой ракеткой мира. Я даже не нахожу слов, чтобы как-то объяснить свое отступление. Я

придаю лицу выражение, которое, как я рассчитываю, выражает возмущение смехотворностью предложенной суммы, и начинаю снова заворачивать «Елену» в пленку. Молодой человек любезно подает мне куски зловонного пластика.

— Жаль, если наше предложение вас разочаровало, — говорит он. — Попробуйте, может быть, где-нибудь еще вам предложат более внушительную сумму.

Он подает мне отрезки упаковочного шнура. Я молча перевязываю свой груз. Я по-прежнему в шоке.

— И если наши друзья за углом не смогут предложить вам более выгодные условия, пожалуйста, возвращайтесь. Я еще раз поговорю с мистером Карлайлом. Думаю, немного поразмыслив, он согласится, что диапазон в сто двадцать — сто сорок вполне реален.

Я хватаюсь за раму «Елены» и тащу ее к двери.

— Нет-нет, позвольте мне! — восклицает он, подхватывает мой конец картины и жестами показывает швейцару, чтобы тот взялся за другой ее конец.

— Конечно, во время торгов цена может значительно вырасти, — говорит он, наблюдая, как я подвязываю задний борт прицепа, — и в конеч-

ном итоге существенно отличаться от стартовой. Несколько лет назад мы выставляли довольно большую картину Джордано, «Воскрешение Лазаря», и она ушла за двести девяносто восемь тысяч.

— Спасибо, — наконец выдавливаю я из себя, когда он открывает для меня дверцу, и я забираюсь на водительское место.

— Вам спасибо, мистер Керт, — отвечает он. — Я с удовольствием полюбовался замечательной картиной.

Я еду по Кинг-стрит в сторону площади Сент-Джеймс, по-прежнему пребывая в шоке и не чувствуя ничего, кроме унижения. На площади круговое движение, и я медленно описываю круг. Очевидно, что мне придется изменить свои планы. Однако, сделав два круга, я понимаю, что совместить разумное мышление с круговым движением по площади Сент-Джеймс невозможно. Мне нужно найти место для парковки. Но остановиться негде. Меня устроят только два свободных места подряд: одно для машины и второе для прицепа, что, понятное дело, только усложняет мои поиски, но даже одного места нигде нет. Я делаю третий круг по площади. Опять ничего. Придется поискать на других улицах. Но я не в со-

стоянии сосредоточиться даже на такой простой и конкретной задаче. Я делаю четвертый круг.

Не ехать же вокруг площади в пятый раз! Люди начнут обращать внимание. Полиция может заинтересоваться. С огромным трудом я вырываюсь из замкнутого круга и еду вниз по Пэлл-Мэлл. И неожиданно обнаруживаю место для парковки, причем не одно, а целых два подряд! Я предпринимаю семь попыток заехать на них задним ходом, но всякий раз прицеп почему-то разворачивается в противоположном направлении и перегораживает полулицы, после чего мои нервы не выдерживают, и я продолжаю движение: по Пэлл-Мэлл, вверх по Сент-Джеймс-стрит, по Кинг-стрит и снова на площадь Сент-Джеймс.

Куда несет эту машину? До Лондона «лендровер» с грехом пополам добрался. Но теперь, судя по всему он окончательно заблудился в собственной жизни.

Тем временем ко мне потихоньку возвращается способность мыслить. Для начала появляется довольно нелогичная злость на Тони. За что? За то, что он знал, сколько может стоить картина, и не сказал мне! За то, что он действовал за моей спиной! И даже если он сразу не имел представления о цене, то потом, когда в «Кристи» его просветили,

он все равно ничего мне не сказал! Затем я злюсь уже на всех людей вокруг. За то же самое — за то, что знали о Джордано и ничего мне не сказали!

После этого я начинаю злиться на самого себя за то, что не проверил цены на Джордано раньше, несмотря на все напоминания Кейт. И — на Кейт, за то, что она была права.

И снова я злюсь на себя — за чудовищный просчет с Джордано и за то, что я вообще во все это ввязался. В шестой раз подряд проезжая мимо Лондонской библиотеки на углу площади, я с горькой иронией вспоминаю долгие дни спокойной работы в читальном зале, когда обстоятельства дела казались мне ясными и логичными, когда все вселяло в меня надежду, когда я думал, что вот-вот достигну некой великой цели, которая уж точно состояла не в том, чтобы наматывать круги по площади Сент-Джеймс без всякого шанса коснуться ногой земли. И точно, я прикован к этому старому «лендроверу», как Летучий Голландец — к своему кораблю, прикован навечно или по крайней мере пока не кончится бензин, для чего, по моим расчетам, придется сделать по площади около тысячи кругов.

Однако постепенно движение по кругу требует все меньше внимания, и у меня появляется

возможность проделать в уме кое-какие вычисления. Я понимаю, что у меня нет особых оснований для паники. В «Кристи» Тони сказали: «От ста до ста двадцати тысяч». На время забудем обо всех оптимистичных прогнозах — Тони о них все равно ничего не знает. Конечно, для человека, которому с трудом удается увеличить ипотечный кредит на пятнадцать тысяч фунтов, это пугающая сумма. Но до меня медленно доходит, что мне вовсе не придется где-то искать сто с чем-то тысяч фунтов, потому что если картина стоит этих денег, то большую их часть я, скорее всего, получу от торговца живописью. Мне лишь придется добавить разницу между его комиссионными и моими — между его десятью процентами и моими пятью с половиной процентами, что составит… да, управлять автомобилем и производить точные расчеты у меня не выходит, но если прикинуть примерную цифру, то получается очень похоже на… ну, скажем, на пять тысяч фунтов.

Пять тысяч фунтов — ничтожная сумма! Тогда у меня останется еще десять тысяч, чтобы выкупить у Тони другие картины! И мне лишь придется отказаться от своего до абсурда щедрого намерения заплатить Тони двадцать тысяч за

«Веселящихся крестьян». Он так скверно себя повел, что все равно их не заслуживает. Кроме того, поскольку за «Елену» он получит в пять раз больше, чем я рассчитывал, у него не будет оснований для претензий.

Бог мой, всего-то пять тысяч фунтов! И снова я понапрасну отчаивался, как это часто случалось прежде! Главное — убедиться, что речь не идет о пятистах тысячах фунтов… или пяти миллионах фунтов…

Тут мне приходит в голову еще одна мысль. Мне ведь вполне может попасться агент, который готов будет заплатить больше, чем сто или сто двадцать тысяч фунтов. Вдруг кто-нибудь согласится с оценкой «Кристи» и выложит сто тридцать… или даже сто сорок тысяч? Если так случится, у меня будет моральное право проявить по отношению к Тони не больше порядочности, чем он проявил по отношению ко мне.

Не исключено, что я на этом даже заработаю.

Остается только найти телефон, позвонить Тони и рассказать ему о визите в «Кристи», слегка изменив некоторые детали. Я решительно вырываюсь из круговорота машин на площади Сент-Джеймс и снова направляюсь по Пэлл-Мэлл. Все, что мне нужно, — это два свободных места

для парковки рядом с телефоном, чтобы я мог приглядывать за прицепом. Кроме того, желательно, чтобы я мог заехать туда, не разворачиваясь на дороге. И поскольку теперь я на все смотрю с оптимизмом, мои требования не кажутся мне такими уж чрезмерными.

Однако на Пэлл-Мэлл места для парковки, удовлетворяющего моим условиям, не обнаруживается. Нет его ни на Сент-Джеймс-стрит, ни на Кинг-стрит. Я возвращаюсь к привычному маршруту. Когда я притормаживаю перед светофором прямо напротив «Кристи», их очаровательный молодой человек в бабочке как раз выходит из здания. Завидев «лендровер» и закрытый черной пленкой груз в прицепе, он останавливается и улыбается еще дружелюбнее, чем прежде. По его представлениям, я успел побывать в «Сотби» и не удовлетворился их предложением. И приполз на коленях обратно в «Кристи», как он и предсказывал. Он делает жест рукой, приглашая меня свернуть на их стоянку для клиентов. Но тут машины впереди приходят в движение, и я проезжаю мимо, ответив ему жестом, который вполне может означать, что меня уже ждет нетерпеливый бельгиец, готовый заплатить гораздо больше, или что я просто возвращаюсь на пло-

щадь Сент-Джеймс.

Что я, собственно, и делаю. На углу Йорк-стрит я вижу смеющуюся девушку. Сначала мне кажется, что она смеется надо мной, но на следующем круге я замечаю, что она делится шуткой с мобильным телефоном. Я чувствую болезненный укол зависти. Наверное, у меня было бы больше шансов преуспеть в жизни, имей я обычный сотовый телефон, который для других давно уже стал предметом обихода…

Но ведь у меня есть мобильный телефон! Вот уж что у меня есть, то есть! Еще один круг по площади — и я его нахожу. Новый круг — и я нахожу номер Тони Керта. Еще круг-другой, и у меня получается набрать этот номер, так, чтобы установилась связь.

— Алло? — напряженным голосом говорит Лора, и я понимаю: она надеется, что это я. — Я так и знала, что это ты! — восклицает она, когда я подтверждаю ее догадку.

Где ты? Все еще в Лондоне? Как дела? Я пыталась позвонить тебе! Когда ты возвращаешься? Как там погода? Здесь у нас просто омерзительно! Ты уже избавился от той здоровой толстой шлюхи? Я выцарапаю ей глаза!

— Я на площади Сент-Джеймс, — сообщаю я. —

Погода нормальная. Тони дома?

— А что, похоже на то? — Она смеется. — Нет, все в порядке, он в своей чертовой мастерской. Я сама по себе. И — звучат фанфары! — по-прежнему ни одной сигареты! Ни одной, с тех пор как ты уехал! Молодец я?

— Молодец, — отвечаю я. — Послушай…

Я собираюсь ей все рассказать, пока она не привела Тони. Интересно, говорил ли он ей, сколько денег можно получить за «Елену»? Но в этот момент в зеркале заднего обзора я замечаю синий внедорожник. Он медленно едет за мной вокруг площади.

— Говори же, — напоминает она мне нетерпеливо.

Внедорожник по-прежнему не отстает. По-моему, он кружит вместе со мной уже некоторое время Может, как и я, ищет парковку?

— Что случилось? — спрашивает Лора. — Почему ты молчишь? Ты меня слышишь?

Внедорожник сворачивает на освободившееся место в центре площади, которое могло бы достаться мне, если бы я смотрел по сторонам, а не следил все время за машиной сзади. Черт! По крайней мере это не Джорджи. Однако хватит, пожалуй, кататься по кругу, пора куда-нибудь

свернуть.

— Ты сказала, Тони в мастерской? — спрашиваю я.

— Да, не волнуйся!

— Я не волнуюсь. Ты можешь его позвать?

Она несколько секунд обиженно молчит.

— Понятно, — произносит она уже совсем другим тоном, — так ты не со мной хотел поговорить, а с Тони?

Я сознаю, что мог бы обойтись с ней поласковей.

— Я скажу ему, чтобы он тебе перезвонил, — холодно говорит она и вешает трубку, прежде чем я успеваю что-либо объяснить.

Что ж, я ведь не могу делать все сразу! И описывать круги по площади Сент-Джеймс, и искать место для парковки, и смотреть в зеркало заднего обзора, и вычислять, сколько будет пять с половиной процентов от баснословной суммы денег, и еще стараться никого не обидеть…

На этот раз за мной пристраивается полицейская машина. Я снова еду по Пэлл-Мэлл, потом вверх по Сент-Джеймс-стрит, по Кинг-стрит, и только я въезжаю на площадь Сент-Джеймс, как звонит Тони.

— Что сказали в «Сотби»? — спрашивает он. —

Сколько?

Я преодолеваю искушение рассказать ему, что был не в «Сотби», а в «Кристи» и уже знаю, что ему там сказали. Будет лучше, если я предстану перед ним честным и наивным соседом и заработаю тем самым его доверие.

— Вы удивитесь, — говорю я. — Они сказали, от ста до ста двадцати.

Но Тони не удивляется:

— Значит, скажите своему бельгийцу: сто сорок.

Ход вполне в его духе! Я должен был это предвидеть. Но мое терпение уже иссякает. Все, больше я не позволю манипулировать собой.

— Я скажу ему: сто двадцать, — говорю я решительно, — ровно столько, сколько сказали оценщики.

— Не будьте идиотом! Он экономит на комиссионных покупателя! Это как минимум десять процентов! Плюс половина комиссионных продавца!

Ах да. Я совсем забыл про комиссионные.

— Хорошо, — уступаю я, — начну со ста тридцати.

— Нет, вы должны торговаться, не уступать! Ну что за невезение! Почему мне постоянно по-

падаются дилетанты без малейшего понятия о бизнесе? Начните повыше! Предложите за сто сорок! Пригрозите, что отвезете ее кому-нибудь еще! Но так и быть, соглашайтесь на сто тридцать пять.

— Я начну со ста тридцати пяти, — говорю я. В конце концов, картина у меня. И меня уже тошнит от площади Сент-Джеймс и от запаха бензина в машине. И мне давно пора отлить.

— Сто тридцать пять? — кричит он. — Сто тридцать пять — это минимальная цена, на которую можно соглашаться только в последний момент!

— Моя минимальная цена — сто, — спокойно говорю я.

— Ведь так сказали оценщики.

— Сто?! Да вы вообще на чьей стороне?

— Ни на чьей, — просто говорю я. — Но я не собираюсь обманывать мистера Йонгелинка только потому, что он бельгиец.

— Тогда привозите картину обратно, и я сам найду этого чертова бельгийца!

— Привезти обратно? — спокойно переспрашиваю я. — С удовольствием. Мне только забот меньше. Если повезет, я доберусь до Апвуда одновременно с вашим братом и его адвокатами.

На этом я отключаю телефон. Наконец-то я сно-

ва сам распоряжаюсь своей судьбой. У меня нет ни малейшего понятия, что я буду делать, если он не отступится. Наверное, что-нибудь придумаю. Я восстановил свою независимость и поэтому с легкостью вырываюсь из заколдованного круга, в котором провел пол-утра. С площади Сент-Джеймс я без малейших усилий поворачиваю на улицу Карла II. Я не знаю, куда еду, но по крайней мере не по навязшему в зубах маршруту.

Когда я пересекаю Пиккадилли-Серкус, снова звонит телефон.

— Сто двадцать, — говорит он. — И ни пенни меньше.

Я сразу же чувствую в себе желание проявить некоторую щедрость.

— Сто пять, — говорю я.

Молчание. Но теперь я знаю, куда еду. На Олд-Берлингтон-стрит есть подземная стоянка, а неподалеку несколько художественных салонов. Конечно, я не смогу отойти от машины слишком далеко из опасения, что запах овечьей мочи привлечет какого-нибудь бродягу, который пожелает исследовать содержимое моего прицепа.

— Сто десять, — наконец жалобно говорит Тони. — За меньшие деньги ее вообще нет смысла продавать.

— Сделаю, что смогу, — отвечаю я таким тоном, который меня ни к чему не обязывает, и отключаю телефон.

Я закалился в боях за свою картину. И теперь не испугаюсь проткнуть врага штыком, если понадобится.

Я решаю попытать счастья в «Кёниг Файн Арт», поскольку эта контора первой попадается мне на глаза, когда я выбегаю из подземной парковки на Олд-Бёрлингтон-стрит, и, насколько я могу судить, занимаются тут старыми мастерами. В витрине выставлена внушительных размеров «Смерть Акгеона», и это означает, что «Елена» должна прийтись им по вкусу. Кроме того, мне нравится история Акгеона. Трудно удержаться от сочувствия к человеку, который был превращен в оленя и разорван на части собственными собаками только за то, что случайно увидел отблеск божественной красоты. Впрочем, в моем случае есть надежда, что мне удастся избежать столь трагического конца.

Внутри галерея украшена дубовыми панелями под старину. За резным столом в углу восседает женщина, которая сама, кажется, вырезана из твердого полированного дерева. Скрытый механизм растягивает ее губы в улыбке, когда я

вхожу, но тот же самый механизм заставляет ее окинуть меня взглядом и оценить. Мой внешний вид свидетельствует, что мои доходы и живопись совместимы только на уровне дешевых репродукций на открытках. Однако на сей раз такие мелочи не могут меня обескуражить, потому что у меня на руках сильные карты. И я, не долго думая, выкладываю их на стол.

— У меня картина Джордано, — объявляю я. — В «Кристи», дают за нее сто сорок тысяч. Как вы думаете, вашу галерею может это заинтересовать?

Женщина смотрит на меня не мигая.

— Боюсь, что мистер Кёниг сейчас занят, — говорит она, — может быть, вы как-нибудь ее завезете…

— Я ее уже привез. Она на стоянке за углом. Вместе с рамой ее размеры семь на девять футов. Вряд ли вы захотите участвовать в ее переносе, да и я не хочу оставлять ее без присмотра надолго. Когда мистер Кёниг освободится?

— Трудно сказать.

— Я жду десять минут, а затем еду куда-нибудь еще. Можно воспользоваться вашей уборной?

Что может быть лучше денег, когда необходимо преодолеть нерешительность?

Секретарь на долю секунды задерживается с

ответом. Я ей не нравлюсь. Но дни, когда меня это волновало, давно уже в прошлом. Я превратился в дикого зверя, как бедный Актеон. Она проводит меня через резную дверь, отделяющую восемнадцатый век от смешанного двадцатого, — в коридор, а точнее, за фанерную перегородку. Коридор заставлен шкафами, копировальными аппаратами, завален пачками каталогов. Она указывает на дверь в конце коридора. Пока я справляю нужду (а я даже это делаю с вызовом в моем нынешнем состоянии), до меня из-за перегородки доносится мужской голос.

— Чарлз, — говорит голос умоляюще, — пожалуйста, попридержи коней и послушай. — Однако похоже, что Чарлз на другом конце провода вовсе не настроен придерживать коней. — Я знаю, Чарлз, знаю, — говорит человек за перегородкой, я должен был это сделать, но я не смог… Чарлз… Чарлз! — В голосе слышатся пораженческие нотки. Похоже, за дубовыми панелями «Кёниг Файн Арт» скрываются серьезные проблемы.

В моем вновь обретенном настроении боевого реализма я даже размышляю, стоит ли вообще связываться с этим хлюпиком. Но тут же боевой реализм подсказывает мне, что отчаянием мистера Кёнига можно воспользоваться в предстоящих

переговорах.

Проверим, сколь велико его отчаяние. Теперь, когда давление в моем мочевом пузыре нормализовалось, я еще больше уверен в своих силах.

Возвратившись в приемную, я сообщаю секретарю:

— Я передумал. Лучше я подожду в машине.

— Сомневаюсь, что мистер Кёниг захочет…

— Лука Джордано. «Похищение Елены». Из апвудской коллекции Кертов. Машина стоит на третьем уровне.

Я с достоинством удаляюсь. Однако, убедившись, что секретарь меня больше не видит, я перехожу на бег, потому что меня внезапно пронзает страх, что мой ценный груз, столь откровенно выпирающий из прицепа, уже давно привлек внимание международной банды, специализирующейся на краже произведений искусства, а также Джорджи или полиции. Убедившись, что я ее больше не вижу, секретарь, несомненно, бросается к мистеру Кёнигу.

Тем не менее мне приходится ждать как минимум минут двадцать. Но место для ожидания я выбрал очень даже неплохое. В чистом белом мире подземного гаража уютно и спокойно, и впервые за сегодняшнее утро у меня появляется

возможность немного отдохнуть. Я уже готов завести мотор и уехать, как мистер Кёниг выходит наконец из лифта и направляется в мою сторону. Его расслабленная, самоуверенная походка и снисходительная ирония профессионального покупателя живописи, заметная далее издали, мгновенно заставляют меня умерить воинственный пыл. Если бы я не слышал, как жалок был его голос, когда он разговаривал по телефону, я бы уже сейчас начал снижать свою цену.

— Пожалуй, мне стоит перенести галерею сюда, — говорит он, пожимая мне руку. — Здесь довольно приятно.

Он похож на Густава Малера: высокий лоб, по кусту темных волос с обеих сторон от лысины, маленькие очки в золоченой оправе. Мятая рубашка, галстук сдвинут в сторону на целых полдюйма. Совсем не маклер, а скорее университетский преподаватель; еще одна версия меня самого. Может быть, в этом и состоит его главная проблема.

Но я ничего не говорю. Как бы он ни напоминал меня самого, это не повод для панибратства. Я предлагаю товар, который ему нужен. У него есть право купить предлагаемое или отказаться. Я развязываю шнур, и мы снимаем с картины

пленку. Он принюхивается.

— Овечья моча, — лаконично объясняю я.

И снова «Елена» избавляется от своих одежд и демонстрирует свое обаяние. Но на этот раз я знаю, что состою сутенером при очень дорогой девушке, международной poule de luxe. Он задирает очки на лоб и некоторое время ее разглядывает.

— Какие у вас есть документы? — спрашивает он.

Я разворачиваю мятую фотокопию из каталога Уитта. Кёниг изучает ее с таким видом, как будто он офицер-пограничник и вместо паспорта с визой ему предъявляют просроченное нигерийское водительское удостоверение. Но меня это совершенно не беспокоит. Я знаю «Елене» цену.

— И «Кристи» оценил вам ее?

— В сто сорок.

Он смеется. Пусть смеется. Я уже знаю, что иногда ему бывает не до смеха.

— А «Сотби»?

— Я не был в «Сотби».

— Почему? Там вам могли сказать и сто пятьдесят.

Он, как и я, не помышляет о вежливости. Если бы он знал, что я подслушал его разговор по телефону, то не решился бы на подобную дерзость.

— Почему вы предлагаете ее именно мне?

— Я не хочу платить комиссионные и страховку, а ваша галерея — ближайшая к стоянке.

Он водружает очки на нос и изучает меня. Картины он прекрасно видит и без очков, однако не может без них в реальном мире.

— И вы, конечно, попросите наличные, — резюмирует он.

Я ничего не отвечаю, потому что ответ и так очевиден. Однако я собирался решительно этого потребовать, а не признаваться, как на допросе у следователя. Кёниг еще некоторое время меня изучает. И видит прямо у меня на лбу огромную надпись: «Уклонение от налогов», а я вижу у него на лбу огромную надпись: «Банкротство». Или, может быть, у меня на лбу написано гораздо больше? Я также замечаю, что он не спрашивает, как меня зовут, и не потому, что знает, что я мистер Керт, а потому, что догадывается, что я как раз не мистер Керт. Кёниг подозревает, что мне вряд ли удастся подтвердить свои права на картину, если потребуется.

Он продолжает меня рассматривать. Моя уверенность в себе понемногу улетучивается. Я начинаю чувствовать себя как тот несчастный нигериец с просроченными правами.

— У меня сложная ситуация в семье, — говорю я, — а подробности вряд ли будут вам интересны.

— Но вы и есть владелец?

Я киваю спустя долю секунды, которую я отвел себе на размышление. Для меня эта пауза означает, что я стану владельцем картины как бы задним числом, когда передам деньги Тони. Для мистера Кёнига она лишь подтверждает его подозрения.

— Вы сможете оставить расписку? — спрашивает он.

Я снова киваю.

— Ну, хорошо, — решительно говорит он, возвращая мне мою бумажку. — Я предлагаю вам за нее семьдесят тысяч фунтов. Наличными. Завтра.

Пожалуй, мне стоит рассмеяться в ответ. Сто двадцать тысяч фунтов… сто пятьдесят тысяч… семьдесят тысяч фунтов… Стоимость картины то непомерно раздувается, то снова сокращается, как будто я торгую акциями на бирже. Но мне не до смеха: я думаю. Потому что «Елена» и вправду скорее всего украдена, хотя и не мной, и чем дольше я торгуюсь и жду денег, тем больше вероятность того, что усилиями братца Джорджи и его

адвокатов она превратится в предмет, который невозможно будет продать. В этом слабость моего положения. Из пустоты подземной парковки я извлекаю новую цифру.

— Сто десять. — Я исхожу из предположения, что он все же готов иметь со мной дело, хотя и подозревает, что я втягиваю его во что-то нечистое, — столь глубоко его отчаяние. И в этом слабость его положения.

Он улыбается и начинает заворачивать картину в пленку, давая понять, что наши курсы слишком расходятся. С другой стороны, если бы это было так, он бы просто ушел, и все. Однако он воспользовался предлогом, чтобы немного задержаться, надеясь, что я вдруг смягчусь. Мне, конечно, следовало бы самому сесть в машину и поискать других перекупщиков, ведь картина стоит явно дороже, чем он за нее предлагает, — не мог же он начать с максимальной суммы. Но мне вряд ли удастся подслушать что-либо о слабостях и неудачах его коллег. Кроме того, при мысли, что мне снова придется бегать взад-вперед от стоянки к галереям, одевать и раздевать «Елену», подвергаться унижению и выслушивать ироничные замечания, меня внезапно покидают последние силы.

— Сто, — позорно отступаю я.

Я в его власти, и он это знает.

— Семьдесят пять, — тут же говорит он.

Теперь он допускает ошибку. Если бы он заставил себя сказать девяносто, я бы предложил девяносто пять и ехал бы уже домой. По-моему, унизительно поднимать цену всего на пять тысяч, когда я опустил ее на десять. Я нахожу упаковочный шнур, и Кёниг придерживает для меня пальцем первый узел, пока я завязываю второй. Мы одновременно смотрим друг на друга и встречаемся глазами. Какая нелепость! В подземном гараже торгуются двое воспитанных и образованных маменькиных сынков, причем один пытается продать картину, которая ему не принадлежит, а другой пытается купить картину на деньги, которые ему почти наверняка придется занять. Как мы дошли до такой жизни?

К тому же мы торгуемся на пределе своих возможностей. Ему придется до завтра где-то доставать деньги, которые ему вряд ли с готовностью дадут. Мне тоже придется искать где-то деньги, чтобы получить… я даже не могу посчитать, сколько. В моей голове возникает мешанина из цифр. Я уже даже не помню, на чем мы остановились с Тони. На ста или ста пяти?

Мы служим одним и тем же всемогущим хозяевам. Мы как два пожилых боксера, готовых рухнуть на ринг от усталости и повисших друг на друге в ожидании гонга.

Да, если бы он сказал девяносто пять тысяч, я бы смог себя убедить. Понятно, что от перекупщика невозможно получить полную сумму, предложенную аукционным домом. Это я должен признать. Так или иначе, здесь вопрос перспективы: девяносто пять тысяч на переднем плане, как и мои веселящиеся крестьяне, кажутся больше, чем сто десять тысяч на заднем плане, у самых гор и неба.

— Девяносто пять, — говорю я. Девяносто пять плюс пятнадцать от банка, и мне вполне должно хватить. Если мы с Тони условились о ста пяти, то еще останется несколько тысяч на три другие картины.

— Восемьдесят, — говорит он. — И это моя последняя цена.

— Хорошо, — говорю я, — девяносто.

Девяносто? Как у меня поворачивается язык? Девяносто меня абсолютно не устраивает, потому что тогда мне придется где-то искать еще как минимум пять тысяч!

— Восемьдесят, — повторяет он.

— Восемьдесят пять, — слышу я свой голос, и мне становится дурно. Потому что это безумие! Нужно ехать в другую галерею! Прежде чем соглашаться на сумму меньше девяносто пяти, я должен перепробовать как минимум полдюжины перекупщиков!

— Восемьдесят, — упрямо повторяет он.

— Восемьдесят пять, — повторяю я не менее упрямо. Безумие, настоящее безумие! Но начинать все сначала — этого я не выдержу!

— Восемьдесят.

— Восемьдесят пять! — Все, больше ни шагу назад, что бы там ни случилось.

Молчание. Он смотрит вдаль, ожидая, когда я пойду на попятную. Но я стою на своем. Восемьдесят пять тысяч или смерть! Я молчу и жду, что он скажет.

Наконец он не выдерживает.

— Восемьдесят одна тысяча, — неохотно говорит он.

— Восемьдесят одна тысяча, — соглашаюсь я.

Потому что я не в силах начинать все сначала. Просто не в силах.

Мы вместе подвязываем задний борт прицепа, стараясь не смотреть друг другу в глаза. Мы оба знаем, что только что совершили огромную

ошибку.

— Деньги завтра? — спрашиваю я с твердостью, которая должна быть ему неприятна и тем самым служить мне компенсацией за унижение. — Наличными? Когда?

— К полудню, — отвечает он.

— К полудню? Отлично. Вы поможете мне ее выгрузить, когда я подъеду к галерее?

— К галерее ничего привозить не нужно, — отвечает он, затем достает из кармана блокнот, что-то пишет, вырывает страничку и протягивает мне. Это адрес склада одной транспортной компании в Ротерхите.

Он не собирается проводить эту сделку через свою бухгалтерию, так же как и я. У него есть свой бельгиец.

— Я расплачусь купюрами по пятьдесят фунтов, — предупреждает он. — Надеюсь, вы не будет настаивать на старых пятерках и десятках?

Я возвращаюсь в Кентиш-таун в состоянии легкого посттравматического шока. Теперь, кроме всего прочего, я превратился еще и в вора. Пятерками и десятками? Но я не вор! Не вор!

Укрыватель или скупщик краденого, возможно…

Тупости. Я просто пытаюсь помочь соседу ре-

шить семейную проблему.

Я останавливаюсь у дома, но ни Мидж, ни других соседей сейчас нет, и поэтому никто мне не поможет занести картину в дом. Поразмыслив, я решаю превратить «лендровер» в командный пункт. Я устраиваюсь поудобнее в своей новой штаб-квартире, насквозь пропахшей бензином, и еще раз обдумываю свое положение.

Большая часть работы сделана. Конечно, сделана не так хорошо, как я надеялся, но сделана. Мне остается только найти недостающие деньги.

Я добегаю до Хай-стрит, чтобы купить сэндвич и минеральной воды, после чего вооружаюсь мобильным телефоном Тони. Сначала довольно приятный звонок в банк. Увеличение займа было одобрено — на наш совместный счет переведено пятнадцать тысяч фунтов. Пятнадцать тысяч! Для человека, который все утро спорил о суммах в десять раз больше, это кажется мелочью. Я и отношусь к ним как к мелочи.

— Завтра утром я заеду и заберу деньги, — сообщаю я голосу на другом конце провода, — наличными. Хорошо? В пятидесятифунтовых банкнотах… да, триста пятидесятифунтовых банкнот… спасибо.

Голос никак не выражает удивления, но разго-

вор наверняка наводит банковского служащего на определенные размышления. Он решил, что я покупаю партию героина? Выплачиваю выкуп шантажисту? Нанимаю киллера? Пусть думает что хочет. Чужие мнения меня больше не волнуют.

Итак, восемьдесят одна тысяча от Кёнига плюс пятнадцать от банка, это будет девяносто шесть. Чтобы расплатиться с Тони за «Елену», мне нужно еще девять. Осмелюсь ли я вычесть из общей суммы пять с половиной процентов комиссионных, которые я выторговал у Тони? Не знаю. Я не знаю, как Тони понял последнюю названную по телефону сумму. Да и как я сам ее понимал? То ли он имел в виду сто пять чистыми, то ли сюда входят мои комиссионные… В любом случае мне понадобятся еще несколько тысяч, чтобы выкупить три другие картины.

Надеюсь, он не носился по Лондону с фотографиями «голландцев»? И меня не ожидают новые неприятные сюрпризы?

Полагаю, что нет. Ничего другого мне не остается, потому что если он уже успел показать кому-нибудь фотографию «Веселящихся крестьян», игра окончена.

Так сколько мне понадобится денег?

Это все равное что пытаться измерить туман. Ничего твердого и определенного! Голова идет кругом. Мне вполне хватило бы двух-трех тысяч, с учетом того, что я на самом деле смогу получить за «Конькобежцев» и «Всадников», так что ли? Не знаю. Но похоже на то. Всего мне нужно найти еще двенадцать тысяч. Если верны мои первоначальные расчеты. А если нет? Если насчет «Конькобежцев» и «Всадников» я ошибаюсь не меньше, чем ошибся с «Еленой»? В этом случае мне понадобится… Я не в состоянии даже прикинуть это.

Весь вопрос в том, сколько я смогу собрать.

Да, следующий звонок обещает быть мучительным. Примерно полчаса я сижу и тупо смотрю на пустынную Освальд-роуд, стараясь настроиться. После этого беру телефон и набираю номер.

— Алло? — спрашивает Кейт со своей обычной настороженной интонацией. Когда-то мне нравилась эта ее манера. Но сейчас я мгновенно падаю духом.

— Привет, это я.

Я жду ответа, но его нет. Я торопливо продолжаю:

— Как Тильди?

— Нормально. — Ее ответ звучит так, как будто

я спросил о погоде.

— Скелтон так и не появлялся?

— Нет.

— Слушай, мне удалось продать «Елену». Но деньги я получу только завтра. Поэтому вернусь лишь во второй половине дня.

— Понятно.

Прежде чем продолжить, я закрываю глаза. Почему мы закрываем глаза, когда нам стыдно за свои слова перед собеседником на другом конце провода? Чтобы не видеть самих себя? Или мы надеемся, что общепринятые законы нашего мира вдруг перестанут действовать?

— Кейт, — говорю я, не открывая глаз, — помнишь, ты была так бесконечно добра и великодушна, что предложила мне взаймы деньги, оставленные тебе отцом, и я сказал, что не смогу их принять ни при каких условиях, даже если в них будет моя последняя надежда…

— Деньги на нашем общем счете, — прерывает она мою тираду. — Я перевела их на прошлой неделе.

Я молчу. А что я могу сказать? По щекам у меня текут слезы.

— Кейт… — начинаю я.

— Только я их тебе не одалживаю. Я никогда

и не считала их своими. Они наши. Это часть наших денег.

— Кейт… — но я все никак не подберу слова, — Кейт…

— Мне пора. Я оставила Тильду на полу.

— Подожди! Не вешай трубку, — умоляю я. Потому что я должен задать ей еще один, самый постыдный для себя вопрос: — Кейт… а сколько там?

Снова молчание, которое для меня длится целую вечность.

— Шесть с чем-то тысяч.

Какие мне найти слова, чтобы ее отблагодарить? Но я даже не успеваю начать, как она вешает трубку.

Однако сейчас не время размышлять. Время действовать. Некоторые вещи просто неизбежны. Было время, когда я еще мог повернуть назад, но теперь этот момент упущен. Скоро все закончится, это самое главное, и жизнь вернется в привычную колею. Но пока я должен скрепить сердце и действовать, действовать, действовать.

Следующий звонок немного нелепый — снова в банк.

— Простите, я с вами разговаривал? Насчет пятнадцати тысяч фунтов в пятидесятифун-

товых банкнотах? Да-да, мои планы немного изменились. Я хотел бы получить двадцать одну тысячу…

Понятно, я просто решил докупить еще килограмм-другой кокаина для себя лично. Теперь еще один звонок, обещающий массу неловких моментов. Я набираю номер Кертов. Если ответит Тони, я скажу ему, что он получит сто пять тысяч минус пять с половиной процентов, о которых он тут же начнет спорить. И это, конечно, будет неприятно. Но вот если ответит Лора… А именно она и отвечает.

— Привет, — я здороваюсь с ней второй раз за день. — Это я.

— Вы хотите поговорить с Тони? — равнодушно спрашивает она.

И я снова падаю духом. Еще один холодный прием. Ну почему она так разговаривает? Я думал, что она-то по крайней мере будет рада услышать мой голос. Затем я вспоминаю, что наш последний разговор закончился небольшим недоразумением.

— Лора! Прости меня, пожалуйста! Это вовсе не значит, что я не хотел с тобой поговорить! Я хотел и хочу поговорить именно с тобой, потому что, Лора, послушай… — Я снова закрываю глаза. —

Мне очень неловко от того, о чем я собираюсь тебя попросить…

— Подождите минутку, — не меняя тона, говорит она. Она отворачивается от трубки и обращается к кому-то еще: — Это Скелтон по поводу чертовой плиты. — Потом вновь говорит в трубку: — Я посмотрю, какой на ней номер, и вам перезвоню.

Понятно: Тони был рядом. И теперь я превратился в человека, который чистит канализационные отстойники. Все верно, у меня давно было ощущение, что я вычистил не одну выгребную яму за последние несколько дней и часов. Интересно только, сколько мне еще придется практиковаться во вранье, чтобы сравняться с Лорой по скорости реакции?

— Прости, — говорит она совсем другим тоном, когда перезванивает мне через несколько минут. — Стоит мне подойти к телефону, как он тут же вырастает рядом, будто из-под земли. Не знаю, с чего это он вдруг сделался таким подозрительным. Похоже, он заметил, что я больше не курю. Но что это за вопрос, от которого тебе может быть неловко? Я буду в шоке? Покраснею и начну глупо хихикать?

— Нет, Лора, послушай, это серьезно. — Я снова

закрываю глаза. — Ты была столь любезна и великодушна, что предложила мне взаймы…

— Ты о деньгах, — разочарованно говорит она, — а я-то думала…

Я не сдаюсь и не открываю глаз:

— И я сказал…

— И ты сказал: нет-нет, что ты! Никогда, никогда, никогда! Сколько тебе нужно?

— Лора, мне правда очень неловко…

— Мартин, милый, просто скажи, сколько! Он может в любую секунду зайти в кухню, чтобы проверить, со Скелтоном ли я разговариваю.

Сколько? А сколько я могу попросить? Сколько она может дать? Сколько у нее есть?

— Ну… — говорю я.

— Дорогой, я ведь не экстрасенс! Пять фунтов?

Она, конечно, шутит. Я так думаю.

— Вообще-то… — говорю я.

— Пятьсот фунтов? Пять тысяч?

— А ты что, и вправду могла бы? — быстро спрашиваю я. — Ты серьезно?

— А сколько тебе — пять тысяч?

— Только если у тебя есть.

— Тебе нужно именно пять тысяч, я угадала?

Согласен, пять тысяч звучит не слишком правдоподобно. Тем более что мне, скорее всего,

понадобится шесть. Я выхватываю из насыщенного парами бензина воздуха еще одну цифру. Пять тысяч восемьсот звучит вполне достоверно. И снова закрываю глаза:

— А семи тысяч у тебя, случайно, не найдется? — слышу я собственный голос.

Она смеется:

— Семь тысяч? Старыми пятерками?

— Я бы предпочел по пятьдесят фунтов, — честно говорю я.

— По пятьдесят фунтов? Хорошо. Договорились. Это означает, что ты избавился от «Елены»?

— Да.

— Но дали тебе за нее меньше, чем ты рассчитывал?

— Нет, но… я все объясню.

— Ладно, можешь не объяснять. Мне вполне достаточно того, что так я смогу подгадить Тони. Только предупреди меня, когда они тебе понадобятся.

— А завтра можно?

— Завтра? — Она снова смеется. — Да, милый, в других обстоятельствах ты проявляешь куда больше терпения!

— Я знаю, знаю, прости меня. Но возникли непредвиденные осложнения.

— Мартин, ты такой милый и смешной мальчик! Не волнуйся, я позвоню в банк сразу же. Только ведь наша машина у тебя, поэтому ты должен будешь… Когда ты собираешься вернуться?

— Завтра после обеда.

— Тебе придется отвезти меня в город до закрытия банка.

— Лора, огромное тебе спасибо! Не знаю даже, как тебя отблагодарить. Я все тебе объясню завтра.

— Лучше прочтешь мне лекцию о нормализме. Но у меня есть одно условие — не рассказывай ему, что у меня остались какие-то деньги.

— Конечно, ни слова. Где ты будешь ждать?

— Где-нибудь в укромном месте, — говорит она. И снова начинает смеяться. Мою ноющую совесть утешает лишь то, что на эти семь тысяч она, пожалуй, сможет вдоволь позабавиться. — Жду тебя у съезда к Апвуду. В четыре часа. Я буду прятаться за знаком.

— Каким знаком?

— Ну, этим его знаком на повороте, — объясняет она, не переставая смеяться. — «Частные владения. Проход воспрещен».

И снова я беспомощно бормочу слова благодарности, и снова меня избавляют от этой

необходимости — она неожиданно прерывает разговор и кладет трубку. Наверное, в кухню зашел Тони. Я дам Лоре несколько минут, чтобы сочинить очередную небылицу, и затем позвоню ему. Теперь в моем распоряжении сто девять тысяч, поэтому, может быть, стоит расщедриться на чуть большую сумму, чем я обещал? Если вычесть мои комиссионные, то сколько мне понадобится денег, чтобы покрыть разницу и заплатить за три другие картины? Хватит ли мне, скажем, пяти тысяч?

Пока я сижу в «лендрозере» и смотрю на Освальд-роуд, пытаясь жонглировать в уме цифрами с несколькими нулями, меня не перестает удивлять, насколько относительной может быть бедность. За всю свою жизнь отец Кейт смог накопить для нее шесть тысяч фунтов. Между тем потеря семи тысяч фунтов, похоже, Лору совсем не обеспокоит. Не исключено, что я мог бы занять у нее всю недостающую сумму разом. Из ее слов ясно, что она понимает: эти деньги мне придется отдать ее мужу.

Я снова набираю их номер. На этот раз трубку берет Тони.

— Я только хотел вам сообщить, — говорю я, — что в конечном итоге мы остановились на

ста семи. — О своих комиссионных я решаю пока не упоминать. Пусть еще денек потешит себя грезами о ста семи тысячах. Я втайне надеюсь услышать от него слова благодарности или похвалу за мои успехи. Но после паузы я слышу лишь тяжкий вздох.

— Что ж, — говорит он без тени благодарности, — если ничего лучшего вы добиться не смогли… Да, Мартин, из вас получился плохой бизнесмен, скажу я вам. Надеюсь, наличными?

Я проглатываю обиду и раздражение.

— Банкнотами по пятьдесят фунтов. Завтра передам вам лично в руки.

— А другие три картины? — ворчливо спрашивает он. — Этот маленький говнюк может вернуться в любой момент. Я не могу держать их здесь вечно.

— Завтра после обеда, — заверяю я его, — я передам вам деньги и заберу картины.

Выключаю телефон. Итак, завтра после обеда. И больше не будет этой постыдной, кошмарной двусмысленности.

«Было очевидно, что отчаяние, страдания и гнев народный вот-вот выльются в кризис», — пишет Мотли.

Речь идет о весне и лете 1565 года по старо-

му стилю, от равноденствия до равноденствия. Именно этот год Брейгель запечатлел для потомков в своем великом цикле. Я сижу за кухонным столом на Освальд-роуд и прилагаю последние титанические усилия, чтобы выполнить данное Кейт и самому себе обещание, пока у меня еще есть время до завтрашнего утра, когда мне предстоит оставить «Елену» на складе номер 47 по адресу: Ротерхит, Тайд-Уотер-Индастриал-истейт. Кто знает, какая печальная судьба ожидает ее в дальнейшем. Время от времени я отрываюсь от своих книг и ловлю на себе ее взгляд — она наблюдает за мной с обычным выражением легкой обеспокоенности на лице. Это наша последняя ночь вместе. Должен признаться, я чувствую угрызения совести даже перед «Еленой». Мне будет ее не хватать. Еще долго мои вечера не будут такими спокойными, как сейчас.

Я снова обращаюсь к своим книгам, 60-е годы шестнадцатого века были для Нидерландов нелегкими во всех отношениях — из-за плохих урожаев выросла цена на хлеб, упадок торговли вызвал безработицу и обеднение населения. Однако к 1565 году политический кризис отодвинул на второй план экономические проблемы. «Все разговоры были только о последних эдик-

тах и инквизиции, — пишет Мотли. — Люди не могли думать ни о чем другом. На улицах, в лавках, в тавернах, в полях, на рынке, в церкви, на похоронах, на свадьбах, в замках дворян и у крестьянских очагов, в мастерских ремесленников, на купеческих биржах все тряслись от страха и говорили только об одном».

Люди не могли думать ни о чем другом. Все, надо полагать, кроме Брейгеля. Мы знаем, что он нарисовал много такого, чего нельзя было изображать, он явил своим согражданам, простым нидерландцам, образы, воспринимавшиеся как намек на инквизицию и виселицы вокруг, он выразил в своих картинах царящее повсюду отчаяние, он высмеял грабительские повадки наместницы, он предсказал падение короля и кардинала. И вот этот Брейгель, который столько всего нарисовал, вдруг закрывает глаза на события, занимающие умы всех остальных, и выуживает из своего воображения благополучные, счастливые Нидерланды.

С одной стороны, почему бы и нет? Нам всем иногда хочется отвлечься от реальности, а в 1565 году реальность становилась все суровее и все дальше уходила от идиллии, изображенной художником во «Временах года».

Невозможно с хронологической точностью установить, какие мысли и чувства одолевали Брейгеля в каждый из отрезков реального года и как это отразилось на картинах цикла, потому что никто не знает, в каком порядке они создавались. Нам известно только, что он не мог создать ни одну из картин (за исключением, наверное, укороченного снизу «Сенокоса», на котором нет даты) ранее 25 марта, когда год начался, и что он закончил работу над циклом самое позднее к 21 февраля, когда Йонгелинк включил картины под общим названием «Двенадцать месяцев» в залог, оставленный для обеспечения выплаты акциза на вино.

Люди не могли думать ни о чем другом. Независимо от того, в каком порядке создавались картины, у года, который они символизируют, была своя собственная хронология. Что происходит в этот год, месяц за месяцем, за дверями студии, в которой одновременно создаются вымышленные пейзажи, возможные только в сказочных Неверьландах? Для начала, что происходит с 25 марта по 25 мая, то есть за период, который соответствует моей картине?

В это время граф Эгмонт (которому, вместе с графом Горном, Альба через три года отрубит голову

на центральной площади Брюсселя) возвращается из Испании в полной уверенности, что ему удалось убедить Филиппа смягчить репрессии. Однако на самом деле за Эгмонтом тайно следуют (что неудивительно) депеши короля, адресованные его представителям в Нидерландах, где Филипп пишет, что готов любой ценой подавлять ересь и что лучше тысячу раз умереть, чем допустить хотя бы одно изменение в вопросах веры. В результате в Брюсселе возобновляется действие ужасных эдиктов. Вместе с тем, несмотря на свои заверения, одно изменение король все же решает допустить: отныне еретиков следует казнить не публично на площадях, где они легко могут обрести ореол мучеников, а в полночь и прямо в тюремной камере. Теперь их связывают так, что голова оказывается между колен, и медленно топят в лоханях с водой..

Кто сказал, что Филипп не способен проявить гибкость?

Наступает лето. Наместница пишет королю, что волнения в народе усиливаются. Люди открыто говорят, что в их стране действует испанская инквизиция или даже кое-что похуже.

Одновременно с этим в брюссельской студии девушки распевают на поле веселые песни, а

жнецы сладко дремлют в полуденной тени.

Осень, и на улицы Брюсселя выплескиваются жаркие споры, начатые нидерландской знатью. Волнение дворянства, как пишет Мотли, передается простым людям. Повсюду распространяются подстрекательские листовки. Перед дворцами князя Оранского, графов Эгмонта и Горна каждую ночь вывешивают плакаты, призывающие их встать на защиту народа и его свободы.

И где-то очень далеко, совсем в других, сказочных Нидерландах стада неспешно возвращаются мимо золотистых виноградников с летних пастбищ в долину с ее сочными лугами.

Затем наступает зима, и вся страна переживает шок, потому что брюссельское правительство обнародовало послание короля «из лесов Сеговии», в котором он сообщает, что возможности для компромисса исчерпаны и что инквизиция продолжит свою деятельность, как того требуют законы Божьи и человеческие. Начинается массовый исход беженцев. В городах появляются плакаты с призывами к восстанию. Толпа освобождает узников инквизиции. Петиции, адресованные наместнице, прибивают к воротам дворцов графа Эгмонта и князя Оранского. Циркулируют слухи, что планируется поголовная резня

протестантов.

А в сказочной стране Брейгеля охотники возвращаются в знаменитую сегодня на весь мир долину, где все как будто застыло и где снег приглушает звуки.

Год заканчивается. В феврале и марте, пока карнавальные гуляки поглощают вафли на грязных деревенских улицах, пока на горизонте, в дельте реки свирепствует шторм, а крестьяне готовятся к приходу новой весны, в реальных Нидерландах ситуация становится все хуже и хуже. Это начало Голодного года, когда нехватка продовольствия перерастает в самое настоящее стихийное бедствие, а экономический кризис усугубляется бегством от террора искусных ремесленников. К лету по всей стране проходят незаконные «службы под открытым небом», и это веяние распространяется из валлонских провинций на север; в Турне одновременно собираются двадцать тысяч человек, чтобы петь псалмы на французском, и еще десять тысяч собираются в окрестностях Харлема, чтобы исполнять их по-нидерландски. К августу начнется уничтожение икон и опустошение церковных сокровищниц по всем Нидерландам, с юга на север: в Поперинге, Оденарде, Сент-Омере. Волна эта достигает Ант-

верпена, где проститутки используют свечи из алтарей соборов, чтобы посветить людям, которые надевают одежды священников, сжигают богослужебные книги, намазывают башмаки елеем и пьют вино для причастия. Далее волна гнева распространяется на Гент, Валансьенн, Турне, Амстердам, Утрехт, Лейден, Делфт, Фрисланд и Гронингем.

На замену сгоревшим иконам наш на удивление далекий от реальности художник в брюссельской студии рисует шесть новых икон — шесть картин о стране без истории, представляющих год, в котором ничего не происходило. Охотники действительно мало добыли на заснеженных холмах, и это обстоятельство удачным не назовешь, но сама деревушка, в которую они возвращаются, кажется довольно зажиточной. Во всем цикле нет ни намека на голод и нищету, террор или политические волнения.

Даже дух захватывает. Особенно если иметь в виду, что вскоре после завершения цикла Брейгель вернулся в реальную страну с ее несчастьями — в те Нидерланды, где ему приходилось жить. В 1566 году, когда по всей стране распространилась практика устраивать протестантские службы под открытым небом, он написал кар-

тину «Проповедь Иоанна Крестителя». Как и в случае с более ранними работами, никто не знает точно, каков был истинный замысел художника. Однако, когда люди смотрели на эту картину в том конкретном году и видели, как Иоанн проповедует светлое начало христианства толпе нидерландцев на открытом воздухе, им трудно было не провести параллель с теми потенциальными мучениками, их современниками, которые уходили из церквей, чтобы проповедовать новую, реформированную веру в полях за городом.

Толней и другие исследователи полагают, что Брейгель изобразил в этой толпе себя. Много спорят и по поводу другой любопытной фигуры — крупного смуглого человека с черной бородой, который сидит, намеренно повернувшись к Иоанну спиной и подставив руку гадалке. Сразу скажу, что думаем по поводу этого персонажа мы с Еленой: это испанец, который демонстративно не слушает революционных речей Иоанна, предпочитая прорицания католических священников. Кроме того, в нарушение всех иконографических канонов, он повернулся спиной к еще одному представителю паствы — к самому Христу, который слушает великого проповедника со вниманием и почтением.

В следующем году Брейгель создал картину «Обращение Савла», которая по многим деталям удивительно совпадает с обстоятельствами перехода через Альпы войск герцога Альбы. К этому моменту волна террора уже окончательно захлестнула страну. Через несколько месяцев после прибытия Альбы, как пишет Мотли, «эшафотов, виселиц и костров, которых было предостаточно и в обычное время, стало больше, их уже не хватало для беспрерывных казней. Все уличные столбы и колонны, ворота частных домов, ограды в полях были завешены и завалены останками задушенных, сожженных, обезглавленных людей. В садах на многих деревьях вместо плодов висели человеческие трупы». В следующем, 1568 году Священная канцелярия приговорила к смерти все население Нидерландов как еретиков, и король приказал, чтобы приговор немедленно привели в исполнение, невзирая на возраст, пол или состояние здоровья.

Однако такое решение оказалось слишком бесчеловечным даже для Альбы. В том же году князя Оранского спровоцировали на вооруженный мятеж. События 1565 года, когда Брейгель работал над своим циклом, дали о себе знать по всей Европе и во многом изменили ее будущую

историю. Война за независимость Нидерландов, начавшаяся выступлением князя Оранского, продолжалась с перерывами еще восемьдесят лет. За это время был разграблен Малин, а с ним и дворец Гранвелы. А также Антверпен и загородная вилла, принадлежавшая Йонгелинку. В 1598 году герцог Пармский отвоевал у восставших юг, но только ценой разрушения его экономики и опустошения полей. Однако к тому времени восставшие уже закрепились на севере. Сам Антверпен, разбогатевший во время гражданских войн 1480-х, когда к нему от Брюгге перешла роль центра транзитной торговли, был оставлен в руинах и отрезан от моря фортами восставших. Вся торговля переместилась в Амстердам. Богатые провинции Фландрия и Брабант остались католическими и были превращены в бесплодные земли; бывшие бесплодные земли Голландии стали протестантскими и разбогатели.

Круги от брошенного в воду булыжника революции распространялись во все стороны. Чтобы перерезать каналы помощи северным непокорным провинциям, Филиппу пришлось пойти войной на Англию. Для прикрытия войск Пармы, переправлявшихся через Ла-Манш в беззащитных плоскодонных баржах, ему пришлось

задействовать военно-морской флот. После разгрома испанской армады для восстановления пошатнувшихся позиций Испании ему пришлось вмешаться в войну против протестантов во Франции. Чтобы остановить утечку денег, начавшуюся после его неудач во Франции, ему пришлось объявить себя банкротом… Дни древней испанской империи были сочтены. На горизонте появились новые, северные империи.

А что произошло с самими картинами, с этими шестью пейзажами, которые никак не отражали исторические события, бушевавшие за дверями брейгелевской мастерской в 1565 году? Их, как и все остальное, унесло течением, быстро менявшим политический облик Европы. Сначала они попали в Вену, во вторую империю Габсбургов, которую Карл V отделил от Испании, когда отрекся от престола. Однако одна из картин пропала во время перевозки, так что их осталось только пять.

Пять небольших работ висели рядышком, одна за другой. Нет, скорее пять довольно больших картин, которым так и не довелось толком повисеть вместе, потому что «Сенокос» вскоре отправился в самостоятельное путешествие, причем неизвестно, когда и при каких обстоя-

тельствах. Мы можем только предположить, что один из Габсбургов кому-нибудь его подарил; Гроссман, например, высказывает мысль, что такой подарок сделала своему фавориту графу Грассалковичу Мария Терезия. Так количество картин в цикле сократилось до четырех.

Четыре работы маслом висели на стене… Если быть еще более точным, на стене Бельведера, одного из венских императорских дворцов, где в 1781 году они значились под названием «Четыре времени года» Казалось бы, простое решение всех проблем, с которыми пришлось в дальнейшем столкнуться исследователям, но к реальности оно вряд ли имеет отношение, потому что весна и зима здесь были представлены картинами, в изначальный цикл не входившими, — «Детские игры» и «Избиение младенцев». Картины, которые в действительности соответствовали этим месяцам: «Сумрачный день» и «Охотники на снегу», — отправились в складское помещение, неопознанные и никому не нужные. Так в цикле осталось всего две подлинные картины.

Две одинокие картины из шести: «Жатва» и «Возвращение стада». В 1805 году Наполеон занял Вену и закрепил свой успех в Европе победой над австрийцами и их союзниками под Аустерлицем.

Четыре года спустя французы забрали с собой несколько принадлежавших Габсбургам работ Брейгеля, сочтя их военными трофеями. И хотя позже часть картин они вернули, «Жатва» так и осталась в собственности графа Андраши, французского коменданта города. Так все картины цикла разлетелись по разным местам.

Одна-единственная картина продолжила путь — «Возвращение стада». Наверное, и она вскоре безвозвратно пропала бы, сгорев от удара молнии или оказавшись в бивачном костре при Кёниггреце, и тогда цикл окончательно перестал бы существовать. Как вдруг картины начали одна за другой возвращаться.

Начало было положено «Сенокосом». В 1864 году князь Лобковиц получил его в наследство от княгини Лрассалкович, и историк искусства Макс Дворжак обнаружил картину в пражской коллекции князя. В 1884 году Энгерт нашел две другие картины, «Сумрачный день» и «Охотники на снегу», которые пылились, всеми забытые, в кладовой венского дворца, и вернул их на стену. В 1919 году к делу подключилась молодая империя, недавно вставшая на ноги по ту сторону Атлантики: «Жатва» появилась на аукционе в Париже и была приобретена нью-йоркским

музеем Метрополитен. Затем три картины, оставшиеся в Вене, снова исчезли на несколько лет, когда Австрия была аннексирована нацистской Германией и в Европе началась Вторая мировая война; еще несколько лет, после того как Российская империя распространилась на Центральную Европу, «железный занавес» скрывал от мира пражский «Сенокос».

Однако с тех пор, как в Западную Европу вернулась относительная стабильность, картины прочно обосновались на своих местах: три в Вене, одна в Праге и одна в Нью-Йорке, и больше их ничто не тревожит. Они счастливо висят на стенах.

Но тут на сцене появляюсь я, и картин становится шесть. Или скоро станет. Как я полагаю. Как я убежден. И почти уже это доказал — осталось только понять, что именно я упустил.

Подтвердить, что моя картина принадлежит кисти Брейгеля, можно еще одним способом: проследить, как она оказалась в Апвуде и что с ней произошло после того, как она пропала из обоза покойного эрцгерцога.

Есть ли на моей картине какие-нибудь следы того, что она пережила 350 лет европейской истории? Ну прежде всего, в какой-то момент она оказалась в руках человека, который закрасил

подпись. Подобное случалось с картинами и раньше. Вспомним о трех сантиметрах по высоте, которых не хватает «Сенокосу». От дубовой доски невозможно случайно отколоть такую ровную и узкую полоску, даже, например, задев картиной о косяк при переноске. Кто-то не поленился аккуратно ее отпилить. Зачем? Зачем кому-то понадобилось скрывать подпись, указывающую автора шедевра живописи? Мне в голову приходит только одно объяснение: потому что хозяин картины не хотел, чтобы ее узнали. А почему у него могло возникнуть это желание? И снова только одно объяснение: потому что он боялся, что картину украдут.

Моя картина содержит еще одну деталь, возможно, оставленную тем же человеком, который спрятал и подпись, — этикетку на задней стороне:

Vrancx: Pretmakers in een Berglandschap (um 1600 gemalt).

Кто мог это написать? Очевидно, человек, который знал голландский или фламандский. И хотя бумага пожелтела, надпись сделана на печатной машинке, и, значит, уже в двадцатом веке. Однако я припоминаю, что дата в скобках (um 1600 gemalt) была не напечатана, а приписана от руки.

Как будто автор этикетки подумал об уточнении не сразу, а когда этикетка уже была приклеена. Немного странно. И тут я понимаю, что в этой надписи есть нечто еще более странное. Как я сразу этого не заметил? «Um 1600 gemalt» — это не голландский или фламандский. Это немецкий.

Некий голландец или фламандец боится, что картину у него могут украсть, если поймут, кем она создана на самом деле, изготавливает фальшивую этикетку на своем родном языке, а затем добавляет дату на другом языке… Нет, дату, скорее всего, добавил кто-то иной, на своем родном языке. Значит, это был немец. А зачем немцу понадобилось писать что-либо на голландской картине?

Потому что произошло то, чего так опасался владелец-голландец. Она была украдена. Украдена этим самым немцем.

Вот как могли развиваться события:

1940 год. Вермахт реквизирует квартиры в Брюсселе. Или в Антверпене. Или в Амстердаме. В одной из квартир солдаты находят картины. Какой-нибудь лейтенант, знающий о живописи примерно столько же, сколько Тони Керт, осматривает оборотную сторону картин, надеясь наткнуться на подлинник Рембрандта или

Вермера. О Вранксе он никогда не слышал, но картина симпатичная, и поэтому он все равно ее забирает. Выламывает из рамы, чтобы легче было ее транспортировать. И справляется об авторе в местной библиотеке, прежде чем отвезти картину домой в подарок невесте. Затем, чтобы произвести на нее впечатление, пишет на этикетке: «Примерно 1600 год».

Что ж, возможно. Но как картина оказалась у Кертов?

Еще один возможный сценарий: 1945 год. Британская армия реквизирует квартиры в Ганновере. Или в Гютерсло. Или в Оснабрюкке. В одной из квартир солдаты находят картины. Майор Керт, знающий о живописи примерно столько же, сколько будет знать его сын (сына ему еще предстоит зачать после возвращения с фронта), не испытывает особых угрызений совести, когда освобождает семью местного гауляйтера от бремени обладания «Еленой», которая будет очень неплохо смотреться над лестницей в родном Апвуде. Однако когда майор Керт отбирает две-три понравившиеся ему картины, похожие на работы голландских мастеров, у более скромных жителей Германии, он не забывает совать им пачки сигарет из войсковой лавки.

И это возможно. По крайней мере ясно, что моя картина побултыхалась в потоке истории не меньше, чем другие работы цикла. Так их и крутило на порогах, пока не вынесло в спокойные, гладкие воды современности. Три в Вене, одна в Праге, одна в Нью-Йорке, и одна в курятнике Кертов.

В этих картинах есть что-то еще, до чего я пока не добрался. И что я вот-вот пойму. Потому что даже в том идиллическом 1565 году что-то Брейгеля все же беспокоило, ведь за эти самые двенадцать месяцев он также создал «Клевету» и «Христа и грешницу», то есть те две картины, в которых он выступает против осуждения ближних — ложного или обоснованного.

Ответ вертится у меня в уме, как слово на языке или лицо, которое смутно припоминается. У меня такое чувство, что ключ ко всем тайнам где-то прямо перед моими глазами, и мне надо только его увидеть.

И когда на следующее утро я в одиночестве просыпаюсь в нашей широкой супружеской постели на Освальд-роуд, меня осеняет: упаковочный шнур. Все сходится! Упаковочный шнур, который, если приглядеться, заметен на моей картине, связывает ее со всеми остальными картинами

серии, разбросанными по миру. Эти картины выстраиваются в ужасном сценарии, уготованном им историей и соединяющем их с поместьем Кертов, а также с фазанами, на которых в Апвуде вы натыкаетесь на каждом шагу, или с крестьянами, которых ожидает одна судьба — их подстрелят и зажарят заживо безликие фигуры в черных прорезиненных капюшонах, свирепые палачи германской инквизиции.

Я уже встал и чищу зубы в ванной, но это видение продолжает возвращаться. И гораздо позже, когда я успел продумать, как буду выбираться из этой ситуации, когда я успел в последний раз погрузить в прицеп «Елену», чтобы отвезти ее на юг Лондона, одна деталь видения никак не выходит у меня из головы.

Упаковочный шнур.

Но что эта странная деталь может означать, я пока не имею ни малейшего понятия.

Ну все, еще немного. К концу дня моя картина будет у меня в руках.

К этому моменту я уже успел забыть об упаковочном шнуре. Еще немного… однако у этого «немного» есть несколько вариантов развития, которые я и прокручиваю сейчас в голове. Я стою у банка «Нэт-Уэст» в Лэвенидже, и в руках у меня

пакет из супермаркета «Сейнсбери». Однако в пакете лежат не продукты, а аккуратные пачки банкнот: две тысячи пятидесятифунтовых билетов в восьмидесяти пачках, по двадцать пять билетов в пачке, и несколько купюр разного достоинства отдельно. Шестьдесят четыре пачки я получил от весьма подозрительной наружности компаньона мистера Кёнига на территории «Тайд-уотер-индастриал-истейт» в Ротерхите и шестнадцать — в банке (деньги Кейт плюс увеличение нашего ипотечного кредита). Теперь я жду, когда Лора вынесет мне последние семь тысяч фунтов. Я решил подождать на улице, потому что представил себе, как будут смотреть на нее ее знакомые служащие и клиенты банка, если я буду стоять рядом с ней, пока кассир отсчитает деньги, а затем она бросит их в мой пакет.

Я жду не только появления Лоры, но и нападения грабителя. Конечно, вероятность того, что в Лэвениджe средь бела дня кто-нибудь решится напасть на человека ради пакета с продуктами, довольно невелика, но все же в сельской местности наблюдается рост преступности, да и нельзя исключить, что от Ротерхита за мной следили какие-нибудь еще более подозрительные компаньоны мистера Кёнига. Я также ожидаю, что

меня схватит полиция, судебные приставы или сотрудники охранного агентства, нанятые братцем Джорджи. Кроме того, я жду, что вдруг откуда ни возьмись появится Тони, причем именно в тот момент, когда Лора выйдет из банка и протянет мне деньги, хотя я не знаю, как Тони окажется в Лэвенидже, если у нас его «лендровер». Я также не удивлюсь, если мы наткнемся на Кейт, приехавшую в Лэвенидж за покупками.

Но самое главное — я жду, когда все закончится. И я надеюсь, что это произойдет очень скоро. Через полчаса или около того. В крайнем случаев через час или два. Так или иначе, до захода солнца все в моей жизни начнет возвращаться в нормальную колею.

Из всех более или менее вероятных случайностей материализуется только одна — Кейт. Конечно. Я так и знал. Я был в этом так же уверен, как и в атрибуции «Веселящихся крестьян». Тильда болтается у нее на груди в «кенгуру», а в руках у нее пластиковый пакет, как и у меня. Я даже не успеваю удивиться, как она начинает переходить дорогу, направляясь в мою сторону. Несмотря на все мои страхи, первое, что я испытываю, — это внезапная нежная радость. Поскольку Кейт, в отличие от меня, не ожидает этой встречи, она

узнает меня на несколько секунд позже, и в первое мгновение ее лицо озаряет такая же вспышка радости. Однако тут же она вспоминает, что между нами не все гладко, и свет исчезает из ее глаз.

Ее «здравствуй» звучит так же настороженно, как и «алло» по телефону.

— В магазин ходила? — задаю я нелепый вопрос.

— Так, купила кое-что. — Она не спрашивает, что я здесь делаю, днем, по дороге из Лондона в наш коттедж. Я приподнимаю на дюйм-другой свой пакет, как очевидное объяснение моего здесь пребывания, однако и сам не знаю, какой смысл вкладываю в этот жест, — намекаю на деньги в пакете или на продукты. Что у нее в пакете, я могу даже не спрашивать. Она наверняка купила Мне какое-нибудь угощение, чтобы за ужином без лишних слов отметить мое возвращение.

— Насколько я понимаю, домой тебя подвозить не надо? — спрашивает она.

— Нет, спасибо, — отвечаю я и начинаю объяснять, что должен сначала вернуть автомобиль хозяевам. Но позади меня уже материализовалось более наглядное объяснение.

— Семь тысяч, — говорит Лора, засовывая в мой

пакет еще пять увесистых пачек и несколько отдельных пятидесятифунтовых бумажек. — Хотя лично я считаю, что лучше бы нам спустить их за уик-энд на Багамах… Ой, здравствуйте!

— Здравствуйте, — отвечает ей Кейт.

Пауза. Осталось еще немного. Все почти закончилось. Или очень скоро закончится.

— Ну почему, как ни придете в банк, перед вами в очереди обязательно оказывается какая-нибудь старушка, которая вносит на счет свои сбережения пятерками? — жалуется Лора шутливым тоном.

Кейт ничего на это не отвечает. Несколько секунд она просто стоит, не зная, что делать. А затем уходит. Я бегу за ней.

— Послушай, — говорю я, — я скоро вернусь… Мне только надо… — И я показываю ей сумку, но Кейт ее не видит, потому что идет быстрым шагом, не останавливаясь и не оборачиваясь.

1565 год. Отчаяние, страдания и гнев… Да, они вот-вот выльются в кризис.

— Прости, — смиренно просит Лора, когда я к ней возвращаюсь, — надо было мне сначала осмотреться.

— Нет-нет, что ты, — галантно отвечаю я. — Это я виноват, не переживай.

— Ты не сказал ей про деньги?

— Нет.

— Вот черт!

Да уж, действительно. Но я ведь и Лоре не сказал о деньгах Кейт. Я сам про себя чертыхаюсь.

— И это была шутка, — говорит Лора.

— Ты о чем?

— О Багамах.

— Я понимаю.

— Она ведь не подумала?..

— Очень возможно. У нас с ней была размолвка.

Мы вместе направляемся к стоянке.

— Это из-за меня? — тихо спрашивает она.

— И из-за тебя тоже.

— Но это же глупо!

— Согласен.

— Ведь ничего не было.

— Не было.

Мы неловко забираемся в «лендровер».

— Высади меня там, где и подобрал, — говорит она. — И больше ты меня не увидишь.

— Спасибо, — говорю я.

Она обиженно смеется.

— Спасибо за деньги, — объясняю я.

— Не увидишь, если не захочешь.

— Конечно, захочу, что ты. И обязательно отдам деньги, как только смогу.

— Непременно, — говорит она, но не спрашивает, когда я это сделаю.

По дороге в Апвуд мы не произносим ни слова. И правда, когда я смогу с ней расплатиться? Как только завершится процесс идентификации моей картины. Пока мы едем, я пытаюсь прикинуть время, которое могу на это потратить; нельзя заставлять Кейт и Лору ждать только потому, что мне нужно соблюсти какие-то приличия, как это планировалось изначально.

— Думаю, что смогу вернуть деньги месяца через два, — говорю я Лоре. — Это нормально?

— Не бойся, я не стану докучать звонками и письмами.

— Спасибо, — снова говорю я. Потому что больше ничего придумать не в состоянии.

Она смотрит на меня.

— Ты не думай, я понимаю, как несладко тебе пришлось, — мягко говорит она. — Когда ты так вот наткнулся на Кейт. Мне тебя искренне жаль. По твоему виду ясно, каково тебе.

— Да уж. Но не переживай. У меня все будет в порядке. Спасибо.

— Только бы ты не благодарил меня через каж-

дые пять минут.

Я останавливаюсь перед поворотом к Апвуду.

— Дай мне минут двадцать, прежде чем появишься, — говорю я Лоре. — А то вдруг он сопоставит одно с другим? Хотя к тому моменту я с ним, скорее всего, закончу.

— Даю тебе десять минут, — говорит она, выбираясь из машины. — Не могу же я слоняться здесь вечно. Даже ради тебя.

— Пятнадцать, — делаю я контрпредложение. Все мои прежние мечты о поиске высшей истины превратились в жизнь мелкого лавочника, который бесконечно с кем-то торгуется.

— Хорошо, тогда я выкурю сигарету, — с вызовом сообщает она, закрывая дверцу. Затем снова ее открывает, роется в своей сумке и бросает в салон смятую пачку. — Нет, не стану я курить, — говорит она. Но вид у нее унылый, под стать моему.

Я еду дальше, мимо знака «Проход воспрещен», не забыв предусмотрительно спрятать брошенную Лорой пачку в карман. Еще немного. До захода солнца все должно кончиться.

Да, но солнце пока над горизонтом. Теплый весенний день склоняется к вечеру. И путь мой лежит вниз по зеленым склонам холма к безза-

ботному синему городу на берегу моря, где меня ждет готовый к отплытию парусник.

Я буду там до захода солнца.

КОНЕЦ ИГРЫ

Когда я стучу в массивную дверь и в доме начинают лаять собаки, мое настроение улучшается. Такое ощущение, что я только что прошел очень трудный ритуал инициации, который подтвердил, что я способен иметь дело с настоящим искусством. Я пережил все степени унижения, и испытания только закалили меня. Я закатал штанину на правой ноге, я выпил зараз положенный новичку галлон пива. Мне брили голову, мне полосовали кожу, и я отстоял ночь в Часовне Страха. И теперь я стучу в ворота храма, чтобы потребовать награду.

— Деньги при вас? — нетерпеливо спрашивает Тони, даже не дождавшись, когда дверь откроется настолько, чтобы в щель могли протиснуться собаки. Я показываю ему пакет. Тони улыбается:

— «Сейнсбери»! Отлично! У них там только лучшее!

Собаки униженно падают передо мной ниц. Сегодня мы здесь желанные гости, мой пакет и я.

Он проводит меня в комнату с потертым ковром и разваливающимся диваном, где мы побывали

с Кейт в первый наш вечер в Апвуде. Я вынимаю из пакета восемьдесят четыре пачки и еще семнадцать отдельных бумажек и раскладываю их на длинном столе позади дивана, пока Тони наполняет бокалы уцененным аперитивом. Мы сделали полный круг и вернулись к тому, с чего начинали.

— Сто двенадцать тысяч, — решительным тоном говорю я. — Минус пять с половиной процентов. Получается сто пять тысяч восемьсот сорок. Пусть будет восемьсот пятьдесят, поскольку мелочи у меня все равно нет.

Я готов к приступу ярости при упоминании о комиссионных, о которых, я подозреваю, он совсем забыл. Однако он не говорит ни слова. Теперь, когда сделка состоялась, он ведет себя как джентльмен. Он пересчитывает пачки, но не считает купюры в каждой из них и даже не берет в руки отдельные бумажки. После этого он становится сама любезность.

— Простите, если иногда вел себя как последний говнюк.

— Нет-нет, не извиняйтесь, — говорю я великодушно. — Жизнь — это война, в которой нам всем приходится сражаться до последнего.

— Да, обстоятельства просто схватили меня

за горло.

— Можно себе представить. Но в будущем вас ждут счастливые деньки. — Я поднимаю бокал. — А Лора к нам присоединится? — непринужденно спрашиваю я. Все мои вновь обретенные навыки в придумывании suggestio falsi вернулись ко мне в этот час победы.

— Ее где-то носит, — отвечает он. — И я даже не знаю, где она.

Тони усаживается в старое кресло перед большим пустым камином и мрачно смотрит в бокал, охваченный приступом меланхолии.

— Знаете, для меня ваша помощь много значила, — говорит он. — И дело не только в деньгах. Иногда мне кажется, что все меня бросили на поле боя. Правительство делает все возможное, чтобы меня разорить. Соседи ненамного лучше. Оба сына — полные неудачники. Один чистит клетки в приюте для собак. Бабская работа. Второй стал социальным работником. Еще одна бабская работа, верно? И какой, по-вашему, я должен сделать вывод? Лора считает, что этим самым они пытаются мне что-то доказать. Одному Богу ведомо, что. А тут еще мой замечательный братец свалился на голову. Иногда я думаю: за что так мне достается? Может быть, когда-нибудь

вы мне объясните.

С точки зрения философа, как я понимаю.

— Что ж, когда-нибудь объясню, — говорю я с сочувствующим вздохом, хотя принял твердое решение никогда больше не переступать порог этого дома. — Впрочем, я сам не слишком уверен, что знаю ответ. — Я весь сейчас сплошное нетерпение: мне хочется получить другие картины и убраться отсюда. Я как-то не ожидал услышать благодарственные речи и задушевные признания. И меня начинает охватывать безотчетный страх, что с минуты на минуту в дом ворвется Джорджи в сопровождении судебных приставов и ищеек, натренированных на поиск сульфида мышьяка и карбоната меди, и разрушит мои планы в последний момент. — Что ж, — с сожалением говорю я, посматривая на часы.

— Вы ведь приехали на «лендровере»? Я подвезу вас до коттеджа.

— Спасибо, — говорю я, вставая на ноги и забирая свой пакет с оставшимися там примерно тремя тысячами кровью и потом добытых фунтов. — Вряд ли я смогу донести все эти картины, если пойду пешком.

Но он продолжает сидеть, вглядываясь в черную дыру холодного камина.

— Я делаю все, чтобы сохранить наш старый дом, — говорит он печально. — День и ночь только об этом и думаю. Но все напрасно. Даже если мне удастся его сберечь, то сыновьям на него наплевать. И как бы я ни старался, все разваливается у меня на глазах.

Я пытаюсь пробормотать что-то подобающее случаю, но в голове у меня только три картины, которые мне предстоит у него забрать.

— Давайте лучше поскорее вынесем отсюда «голландцев», пока еще что-нибудь не рухнуло, — напоминаю я.

Собаки поднимают головы и смотрят на дверь. Одна из них ограничивается коротким лаем. Слышно, как открывается входная дверь. Это пришел Джорджи!

В коридоре раздаются шаги, и Лора просовывает голову в дверь. Ах да, я о ней совсем забыл.

— Что это вы здесь задумали? — спрашивает она. — Уже выпиваете?

— Мы отмечаем великое событие, — говорю я. — Продана «Елена».

— Здорово, — без особого интереса говорит она. — А я гуляла. Сколько за нее дали?

Я открываю рот, чтобы ответить на вопрос, а затем перевожу взгляд на Тони. Он по-прежнему

не отрываясь смотрит в камин и, судя по всему, не только не слышал Лориного вопроса, но даже не заметил ее появления. Я поворачиваюсь обратно в сторону Лоры, не зная, что сказать, потому что я не уверен, привык ли Тони посвящать ее в свои дела. Она тоже смотрит на Тони и передразнивает его гримасой, пока он не видит.

— Наверное, сотни тысяч? — спрашивает она.

Не зря я осторожничал.

— Тысячи, — смело признаюсь я.

— Невероятно, — бормочет она и исчезает.

— Да, — говорит Тони, — а тут еще она.

Долгая пауза. Я заставляю себя присесть на подлокотник дивана. Иначе я поступить не могу — гуляла! — восклицает он и издает короткий смешок. — Она никогда раньше не ходила пешком дальше дороги!

Я мог бы разубедить его в этом, но предусмотрительно воздерживаюсь.

— И бросила курить, — говорит он.

— Неужели? — И на это я мог бы предложить ему комментарий человека информированного и подтвердить, что разделяю его опасения. Но я воздерживаюсь. — Молодец!

Еще одна долгая пауза. У меня возникает впечатление, что в комнате стало темнее. Уже

заметно, что скоро зайдет солнце.

— Я признаю, что сам не всегда вел себя так уж достойно, — говорит он. — Мы оба виноваты. Но я действительно к ней изрядно привязался. Она дорога мне, и я не смогу без нее, как бы странно это ни звучало. Не знаю, что она там задумала, но на этот раз чувствую, что дело серьезное. Может быть, я и дурак, но не настолько. И, Мартин, если она меня бросит…

Он смотрит на меня, и в его глазах снова стоят слезы. Надо полагать, что к этим слезам и я причастен. Но меня уже не волнуют его слезы. Или то, несу ли я за них ответственность. Меня уже больше ничего не волнует, кроме картин и желания поскорей с ними отсюда убраться.

— Не переживайте, — даю я ему нелепый совет, а затем от нелепости прямо перехожу к вранью: — Она любит вас. Я заметил, как она на вас смотрит. — Я снова встаю на ноги и повторяю свой демонстративный жест с часами, после чего от вранья перехожу к суровой практичности: — Ну что, подвезете меня?

Лора возвращаегся с бутылкой купленного ею джина.

— Я лучше выпью этого, — объявляет она. — Кто-нибудь хочет?

Тони наконец встает и выходит из комнаты.

— Поехали, если надо ехать, — бросает он мне.

— Не хотите? — настаивает Лора, показывая мне бутылку.

— Тони решил меня подвезти, — объясняю я.

Она посылает мне воздушный поцелуй, а вслух говорит:

— Передайте привет Кейт.

Я выхожу из комнаты в коридор вслед за Тони и собаками.

— Но если я когда-нибудь доберусь до джентльмена, о котором у нас шла речь, — говорит мне Тони, как только за нами закрывается входная дверь, — я проедусь по нему трактором.

— Не забудьте картины, — напоминаю я.

Он отсоединяет от «лендровера» прицеп и открывает для меня дверцу. Пока он обходит машину, чтобы сесть на место водителя, одна из собак меня опережает и запрыгивает на сиденье.

— Или пропущу его через комбайн, — продолжает Тони.

— Картины не забудьте.

— Забирайтесь. Какие картины?

— Как же, «голландцев». Те другие три картины, которые я для вас продаю. — Я изо всех сил стараюсь не выдать голосом свою панику.

— А, те… — Он садится в машину и заводит двигатель. — О них можете не волноваться. Мне уже помогают от них избавиться.

Я сажусь на заднее сиденье и захлопываю дверцу. Я настолько ошеломлен, что не в состоянии вымолвить ни слова. Мы медленно трясемся по ухабам. Что-то в этой мертвой тишине, охватившей вселенную, очевидно, заставляет его посмотреть на меня, а что-то в моем лице наводит на мысль, что нужно еще добавить какую-нибудь фразу-другую.

— Спасибо, что предложили свою помощь. Простите, надо было вас раньше предупредить.

На полпути вниз по склону холма мы вынуждены прижаться к обочине, чтобы пропустить машину, едущую нам навстречу. Водитель опускает стекло, и на свет появляется пара огромных ушей. Узнать их несложно — последний раз я видел их у человека верхом на велосипеде.

Тони тоже опускает стекло.

— Я скоро вернусь, — говорит он, — попросите Лору угостить вас выпивкой.

— Я чувствую себя виноватым! — кричит Джон Куисс в ответ. — Разъезжаю здесь во взятой напрокат машине, отравляю воздух. Просто я подумал, что мне никак не доехать с картинами до

Лондона, если я привяжу их к рулю велосипеда.

Мы продолжаем движение.

— Он считает, что за одного из этих мерзавцев можно очень прилично выручить, — объясняет Тони.

Все быстрее и быстрее несет река свои воды. Отчаяние, страдания и гнев выливаются в кризис. После этого течение мгновенно замедляется и заканчивается гладью мельничного пруда. Мы попадаем в страну, где не существует истории.

Все действительно закончилось еще до захода солнца, как я и предполагал, примерно за час.

Я перемещаюсь по нашей кухне, подобно призраку, то раскладывая книги на столе, то снова их собирая, не в состоянии сказать Кейт ни слова, вообще не в состоянии что-либо говорить. Наши пути то и дело пересекаются, поскольку она занята приготовлением бутылочки для Тильды. Мы даем друг другу пройти, то попадая в солнечный луч, проникающий сквозь оконное стекло, то выходя из него, да и само заходящее солнце то появляется, то исчезает. Вся эта картина похожа на сложный ритуальный танец, исполняемый в полной тишине.

Думаю, что никогда в жизни со мной не происходило ничего хуже. И уж с нами точно не

происходило ничего хуже. Я даже не знаю, как начать ей все это объяснять. Я сам до сих пор еще не осознал масштаб и внезапность катастрофы, которая привела к полному изменению мира вокруг меня.

Наверное, я мог бы начать вот с чего: я мог бы сказать ей, что в конечном итоге сдержал свое слово. Что я не нашел объективных доказательств своей правоты и, следовательно, не привел в действие свой план. Или я мог бы исключить из своего признания слово «следовательно». Но я и вправду не осуществил свой план! И это очень важно. По крайней мере не осуществил его до конца. Я мог бы честно признаться ей, что от пятнадцати тысяч фунтов ссуды и от шести тысяч фунтов, занятых у нее, у меня осталось три тысячи сто пятьдесят фунтов в пластиковом пакете. Что я обязательно расплачусь и с ней, и с банком, пока не знаю как, но что-нибудь придумаю, даже если мне придется работать в ночную смену на местной бензоколонке. Что я полностью посвящу остаток жизни исполнению этого обещания. Как полностью себя посвятил своему предыдущему предприятию.

Я мог бы сказать ей, что по крайней мере мне больше никогда не придется принимать уча-

стия в сомнительных сделках, способствовать уклонению от налогов, перепродавать краденое или участвовать в тайных встречах, вроде той, свидетельницей которой она оказалась.

Я мог бы сказать ей, насколько нелепа ее интерпретация ситуации с Лорой и как мне это обидно.

Я мог бы сказать ей, что преуспел в своем мошенничестве, преуспел настолько, что Тони даже в голову не пришло, что меня прежде всего интересовали другие три картины. Я уподобился нидерландским правителям, посадившим своего человека на испанский престол. Я перехитрил всех, включая самого себя.

Я мог бы сказать ей, что именно ее слова, оброненные в разговоре с Тони, к счастью или к несчастью, погубили в конечном итоге все дело. Что именно она разрушила построенную мной Вавилонскую башню, мимоходом упомянув Джона Куисса.

Я мог бы указать ей, что в результате наших совместных усилий картина по крайней мере попадет в руки уважаемого искусствоведа и будет достойно пристроена.

Я мог бы сказать ей, как горько мне было от ее предательства.

Я мог бы сказать ей, что опустился на самое дно, и обратно наверх путь мне заказан.

Я мог бы сказать ей, что втайне чувствую облегчение, потому что мне не выпала та ужасная ноша, которую мне пришлось бы на себя взвалить, если бы мой план удался.

Но я ничего ей не говорю. Я сижу на своем конце стола и тупо рассматриваю пластиковый пакет из супермаркета «Сейнсбери». Она сидит у противоположного конца стола и держит в руке приготовленную для Тильды бутылочку. В конечном итоге она заговаривает первой. Конечно. Снова она.

— Мартин, — тихо говорит она, — я люблю тебя, и мне кажется, что, по-своему, ты тоже меня любишь. И поэтому я хочу тебя кое о чем попросить. Сделай это ради меня или даже ради нас обоих. И ради Тильды тоже, потому что я знаю, что ее ты точно любишь.

Я жду, склонив голову и не двигаясь.

— Пожалуйста, уйди и не возвращайся, пока все это не кончится, — просит она.

Наконец я знаю, что ей ответить. Это очень просто.

— Все кончилось, — говорю я.

Она смотрит на меня. Я продолжаю смотреть

на пакет. Я слышу, как наверху начинает ворочаться Тильда.

— Картина что — теперь у тебя? — спрашивает она.

— Картины у меня нет. И не будет. Я проиграл. Ты выиграла. — Я встаю и кладу перед ней пакет: — Здесь осталось немного денег. Я как-нибудь постараюсь достать остальные.

Она печально смотрит на пакет. Она даже никак не отреагировала на новость о том, что я умудрился потерять почти все деньги, так ничего и не добившись.

— Мне очень жаль, — говорит она.

Я не до конца осознаю, что сейчас должно произойти. У меня появляется такое чувство, что я должен ее поцеловать. Я неловко беру ее за руки, давая понять, что ей лучше встать. Она неловко поднимается. Мы неуклюже встаем друг напротив друга. В руке у нее бутылочка для Тильды.

Звонит телефон.

Я делаю недовольное лицо и не двигаюсь с места, готовясь ее поцеловать. Она не двигается с места, ожидая, когда я ее поцелую. Время для нас как бы остановилось, как для той парочки в кустах с бывшей моей картины. Но этот настойчивый звонок, требующий нашего внимания,

подобно хныканью ребенка, делает продолжение примирения неуместным. Она оборачивается и смотрит на телефон.

— Не подходи, — говорю я ей.

Она подходит к телефону и снимает трубку. Некоторое время она слушает, не говоря ни слова, а затем так же молча передает трубку мне.

— Прости, — говорит Лора, услышав мой голос, — я знаю, я обещала не звонить. Но они у меня! Прыгай в машину и немедленно приезжай!

Она кладет трубку. Я кладу трубку. Я смотрю на стол и чувствую, что мне в голову как будто сделали анестезирующий укол.

— Послушай… — говорю я Кейт.

Я вижу, как она рукой, в которой по-прежнему зажата Тильдина бутылочка, пододвигает ко мне пакет с деньгами.

— Лучше уж ты оставь эти деньги себе, — говорит она. — Потому что ничего еще не закончилось, верно? И никогда не закончится. Так что, Мартин, просто уходи. И, пожалуйста, никогда не возвращайся.

Вода неподвижно застывает в мельничном пруду. А затем снова стремительно бросается в погоню за временем. История останавливается

на целый год. А затем вновь устремляется вперед, к Восьмидесятилетней войне.

Как только я подъезжаю к повороту на Апвуд, Лора выбегает из-за своего уже ставшего привычным убежища «Частные владения. Проход воспрещен», необычайно взволнованная и довольная собой.

— Они уложили их в багажник и вернулись в дом, чтобы выпить по стаканчику! — кричит она. — И я просто вытащила их оттуда.

Я выпрыгиваю из машины. Лора уже устремилась обратно к знаку, чтобы забрать картины.

— Ты вытащила их? — в отчаянии спрашиваю я. — Вот так просто взяла и вытащила?

— Я поверить не могла, когда поняла, как он тебя с ними надул! — Она открывает багажник моей машины и складывает в него картины.

— Но ты вытащила их, — говорю я, — а значит, это… — Ну точно уж какое-нибудь преступление. Разве нет? Но только как его классифицировать? Я не знаю.

— Это не кража! — восклицает Лора. — Какая еще кража?! Не кража, если ты вышлешь ему деньги!

Все верно, не кража. Но…

— Вы ведь с ним о чем-то договаривались,

правильно? — говорит она, захлопывая багажник. — Мы просто выполняем уговор!

Да. Возможно. Я, правда, не уверен, насколько определенным был этот наш уговор, но с нравственной точки зрения, да… наверное…

— У тебя ведь остались еще деньги? — спрашивает она, а затем берет с переднего сиденья пакет и заглядывает внутрь. — Полно! Пошлешь ему потом несколько тысяч — он жаловаться не станет! Потому что знает: одно лишнее слово — и братец явится к нему с постановлением суда!

Скрепя сердце я усаживаюсь в машину. Но она снова бежит к указателю и вытаскивает из-за него какой-то предмет… Чемодан! Это еще зачем?

— Я позвоню ему завтра, — говорит она, забрасывая чемодан на заднее сиденье. — Прежде чем извещать его о чем-то неприятном, всегда лучше убедиться, что находишься на другом конце провода.

Она бросает его? Здравое решение. И самое время. Но что за роль отведена во всем этом мне?

Лора садится на переднее сиденье.

— Поехали, — говорит она, — этот противный экспертишка рано или поздно выйдет, заглянет к себе в багажник и помчится назад.

Правильно. Мы все обсудим по дороге. Я пово-

рачиваю, и мы едем под горку. Лора начинает смеяться:

— Слушай, я прямо как его мать, сбежавшая с Дики и «Еленой».

— Послушай, Лора, — говорю я твердо. — Я восхищен и тронут твоим поступком. И я очень благодарен тебе за картины. Но давай кое-что проясним…

Она перестает смеяться:

— Не волнуйся, между нами и так все ясно. Ты ведь не сможешь меня содержать. Ты просто подвезешь меня до Лондона — я поживу у сестры. Я ведь права, ты везешь картины в Лондон?

В Лондон? Да, наверное. И снова ход вещей вырывается из-под моей власти. В коттедж я теперь точно вернуться не могу. И еще долго не смогу. Хотя, конечно, Кейт говорила несерьезно, когда сказала «никогда не возвращайся». Никто не рассчитывает, что его слова поймут абсолютно буквально, никто. Даже Кейт.

Я чувствую, что Лора за мной наблюдает.

— Или ты опять переживаешь из-за Кейт? — спрашивает она. — Не бойся, до Лондона она из кустов на нас не выпрыгнет!

Вот именно сейчас как раз и может выпрыгнуть, думаю я, потому что мы проезжаем мимо

поворота к нашему коттеджу. Но ничего не происходит.

— Надеюсь, он не заметит моего отсутствия до самого ужина, который я ему не подам, — говорит Лора. — Я обо всем догадалась, когда ты вышел из дома без картин. А когда этот противный ушастик постучал в дверь с такой самодовольной улыбкой на лице, я подумала: «Хватит, пора положить этому конец!»

Лужа около лесочка, в котором мы с Кейт нашли мертвого бродягу, окончательно высохла. Мы поворачиваем в сторону Лэвениджа… проезжаем Бизи-Би-Хани… и устремляемся на юг, в сказочную страну…

Похоже, что в конечном итоге победа осталась за мной. Не то чтобы я чувствую себя победителем. Единственное, что я чувствую, — это что мне действительно нечего терять. Все, что можно было, я уже потерял. Нет-нет, не потерял! Не могла же она всерьез сказать «никогда». Никто не говорит «никогда» всерьез.

И Лора права. Никакого преступления мы не совершаем. Эти картины не сокровища Менелая. Я вышлю ему деньги, все до последнего пенни, как я и собирался. Хотя, если эти картины такие же мои, как и его… если они ничьи… если никто

уже не контролирует развитие событий… Да, я чувствую себя не Парисом или Дики, а тем человеком на своей картине, который беспомощно падает в воду. Падает на самое дно, чтобы остаться там навсегда.

Я резко торможу прямо посреди дороги и съезжаю на обочину. Мне в голову вдруг приходит ужасная догадка. И не догадка, а уверенность, такая же леденящая и неизбежная, как вода в мельничном пруду.

Я медленно поворачиваюсь и смотрю на Лору. Она тоже смотрит на меня и улыбается.

— Ну что ты такой мрачный, — говорит она. — Я вовсе не заставляю тебя притворяться, что ты…

Но я продолжаю бессмысленно смотреть на нее, не в состоянии воспринять ее слова, застывший от своего ужасного озарения.

— Хорошо, — говорит она, — может, хоть один поцелуй.

Она перестает улыбаться. Ее посерьезневшее лицо медленно приближается к моему. А я выбираюсь из машины и открываю багажник.

Верхняя картина — «Всадники». Следующая — «Конькобежцы». Я перекладываю их в сторону и вытягиваю самую нижнюю.

Но я и так уже все понял. Это не та картина —

она никак не может быть моей картиной, потому что моя картина выполнена на дубовой панели и весит двадцать или тридцать фунтов. Лора ни за что не дотащила бы ее до дороги вместе с чемоданом и двумя другими картинами. Размеры моей картины — три фута девять дюймов на пять футов три дюйма, и она ни за что не поместилась бы в крохотный багажник моей машины…

Картина, которую я держу сейчас в руках, в раме. И на холсте. Ее размеры — фут на два. Это та картина с собакой.

— Ты ведь ее хотел, правильно? — спрашивает Лора. Я поднимаю глаза. Она выбирается из машины и с беспокойством наблюдает за мной. — Я решила сделать тебе сюрприз. Я вспомнила, как ты на нее смотрел, пробралась в дом и сняла ее со стены.

Я смотрю на Лору. Затем на собаку. Затем снова на нее. Я думал, что мне больше нечего терять. Но, как оказалось, ошибался. Человеку всегда есть что терять.

Я забыл, что и Лору сумел ввести в заблуждение по поводу своих истинных намерений. Во всей этой истории больше всего я преуспел во вранье и притворстве.

— Он просто взбесится, когда заметит, — гово-

рит она. — Это единственная картина, которая его действительно волнует… Ты ведь на нее положил глаз?

К этому моменту внутри меня отказывают последние пружины и амортизаторы. Они долго несли меня по очень скверной дороге и вот отказали. Я зашвыриваю собаку во тьму, присаживаюсь на декоративный заборчик перед чьей-то живой изгородью и начинаю рыдать.

Плач у дворца Амалиенбург повторяется. Только тогда я оплакивал четыре счастливых дня, а теперь я оплакиваю потерю всего, что у меня было. И всего, что я надеялся иметь.

Лора присаживается на заборчик рядом со мной, совсем рядом, но не касаясь меня. Я не могу заставить себя посмотреть на нее, однако она просто накрывает мою руку своей, и я ощущаю ее нежное, терпеливое ожидание. Удивительно, я и не предполагал, что она такая. Я ее недооценивал, как недооценивал и всех остальных героев этой истории.

Становится темно. Солнце уже скрылось за горизонтом. Каждые несколько секунд проезжающие мимо машины ловят нас светом фар, и перед их хозяевами на долю секунды выступают две фигуры на обочине, захваченные каким-то

невыразимым чувством на самом исходе весеннего вечера, — такие же чуждые в их мире, как Икар или Савл.

— Прости, — наконец выжимаю я из себя и несколько раз делаю глубокий вдох. — Прости.

— Ты хотел другую картину? — мягко спрашивает она. — Ту, что в спальне?

Я ничего не говорю. Больше нет смысла это скрывать. К тому же, как выясняется, от нее не стоило ничего скрывать с самого начала.

— Она теперь опять в спальне, — говорит Лора. — Поэтому я и не смогла ее захватить. Он вынес ее из курятника, чтобы еще раз попробовать отмыть угол. Если бы ты мне раньше сказал! Я думала, что она ничего не стоит!

Теперь уже моя очередь взять ее за руку и утешать. Лору мне почти так же жалко, как и самого себя и свою разрушенную жизнь.

— И она действительно так много для тебя значила? — спрашивает Лора.

Я перевожу свои чувства к картине в простые и приятные слова:

— Думаю, что за нее можно легко получить пару миллионов.

Свободной рукой она гладит меня по руке, которой я держу ее руку.

— Вау, — наконец говорит она.

Я смеюсь сквозь слезы:

— Давненько я этого от тебя не слышал. Раньше ты на все говорила «Вау!» А однажды назвала меня трусишкой.

— Правда? Я не хотела тебя обидеть.

— А ты и не обидела. У тебя это получилось очень нежно. Тем более что это правда.

Думаю, то же самое можно сказать и о Тони. И, судя по всему, о том ее муже, от которого он ее увел. Я ее третий трусишка подряд. Может быть, мы все заменяем ей сыновей, которых у нее пока не было.

— Пара миллионов, — повторяет она. Ей нравится, как звучит эта фраза. — Он ни разу этого не заподозрил. Даже на минуту. Так же как и я. Ты не только трусишка, ты самый настоящий хитрюжка! Пара миллионов… А сколько ты хотел ему заплатить?

— Пару тысяч.

Она радостно смеется:

— Замечательно! Теперь я понимаю, что значит быть философом.

Она вскакивает на ноги:

— Поехали. Солнце зашло, и становится холодно.

В свете фар проезжающих машин она подбирает вы брошенных мной «голландцев» и собаку.

— Он прячет ее под матрасом, — говорит Лора. Представляешь, так он убивает сразу двух зайцев: у него больная спина.

Мы усаживаемся в машину, и я завожу двигатель, намереваясь продолжить свою окончательно потерявшую смысл одиссею.

— Но в твою машину картина ни за что не поместится, — говорит она. — Придется взять «лендровер».

Я как раз отвлекся, чтобы посмотреть, не идет ли сзади машина. Я поворачиваю голову и смотрю на свою пассажирку. Что она сказала?

— Я вернусь и приготовлю ему ужин, — говорит она. — Когда он вместе с собаками застрянет на кухне, я открою входную дверь. Пара миллионов? Кто знает, может, у тебя и хватит денег, чтобы меня содержать.

Мы оставляем машину в тени знака «Частные владения. Проход воспрещен».

— Что ты мне все твердишь про какую-то кражу, да еще со взломом, — говорит Лора, потому что я всю дорогу ныл, как мне не хочется возвращаться. — Какая кража? Это ведь мой дом! И я просто взяла не ту картину! Мы занесем ее

назад и обменяем на нужную. Это все равно что вернуть свитер в «Маркс-энд-Спенсер», если он не подошел.

Вот она уже вылезает из машины и достает из багажника картину с собакой.

— Подожди, послушай, — в отчаянии шепчу я.

— Оставь ключ в зажигании, — спокойно говорит она.

— Когда мы вернемся сюда в «лендровере», ты меня высадишь, я сяду в твою машину и поеду за тобой… Мартин, он был бы только рад, если бы узнал, что мы возвращаем ему собаку.

Лора исчезает во тьме. Я бегу за ней, спотыкаясь о кочки на дороге.

— Подожди! — шепчу я. — Подожди! Я не хочу!

— Я знаю, что хочешь.

— Не хочу, не хочу! Я хочу уехать! Уехать отсюда!..

— Дорогой, не будь ты таким трусишкой. Нас же двое. Да его и вообще может там не оказаться.

Верно, он запросто мог спуститься вниз по склону холма, чтобы поискать утешения у Кейт.

Однако он этого не сделал. Когда мы появляемся из-за деревьев, силуэт «лендровера» четко виден на фоне освещенных окон. Я останавливаюсь. И Лора тоже.

— Я надеялась, что больше его не увижу, — говорит она совсем другим тоном. — Ты даже не представляешь, каково мне с ним было эти последние несколько недель.

Неужели и ее покинуло мужество? Я хватаю ее за рукав свитера. Мое единственное желание — как можно скорее отсюда убраться, пока нас не почуяли собаки.

Она берет меня за руку и сжимает ее.

— Следи за входной дверью, — говорит Лора. — Как только она откроется, сразу же заходи. Он не выйдет из кухни. К этому моменту я постараюсь затеять свару.

Она еще раз сжимает мне руку, на этот раз до боли твердо, и уходит во тьму. Я снова хватаю ее за рукав:

— Лора! Пожалуйста, не ходи!

Она останавливается.

— Лора, пожалуйста, — шепчу я малодушно, — ради меня! Пожалуйста.

— А как же пара миллионов фунтов? — шепчет она в ответ.

— Не знаю! Я ведь до конца не уверен! А вдруг я ошибаюсь?

Но ее уже нет. Ночь ее поглотила. Через несколько секунд на крыльце появляется бледный прямо-

угольник света, и на мгновение я вижу в проеме ее темный силуэт. После этого прямоугольник снова исчезает.

Я выбираю место у кромки леса и жду. Кажется, где-то здесь я наблюдал за той же дверью одним дождливым утром несколько недель назад… Нет, всего неделю назад, и даже меньше недели — пять дней. Но у меня такое чувство, будто прошла целая вечность. Для меня это уже вторая вечность, потому что я помню, что у меня было подобное ощущение, когда я стоял здесь в прошлый раз.

Я пытаюсь представить себе, что происходит сейчас в доме, но быстро отказываюсь от своей затеи. Эта небольшая шарада почему-то кажется мне самой сложной из всех. Он ведь может переубедить Лору, как это ему удалось, когда она еще была замужем за своим первым трусишкой. А может быть, она его пожалеет, как пожалела меня, и вернется к нему. И мне предстоит провести третью вечность там, где я провел предыдущие две, — у массивной дубовой двери, в ожидании, когда она откроется.

Я отчетливо понимаю, что все мое предприятие, так или иначе, давно превратилось в сплошное безумие. Даже если мне удастся завладеть

картиной, наши пути очень быстро разойдутся — она отправится в банковское хранилище, а я в тюрьму.

Между тем время не стоит на месте. Мое волнение исчезает, я полностью покоряюсь судьбе. Сквозь молодую листву дерева прямо над головой я вижу Большую Медведицу с одной стороны от Полярной звезды и Кассиопею с другой — они продолжают свое бесконечное движение по кругу, не обращая на меня никакого внимания. И мне приходит в голову, что сцена вокруг меня получается просто идиллическая. Теплый весенний вечер, крепкий сельский дом, звезды. И во тьме перед домом скрывается злоумышленник. Манихеи были правы: тьма уравновешивается светом, зло уравновешивается добром. Безмятежный год брейгелевского цикла залит солнечным светом; вокруг же картин царит тьма.

Как бы Брейгель, который нарисовал столько всего, чего нельзя было нарисовать, изобразил скрывающееся во тьме зло, или Смерть, притаившуюся в Аркадии?

Я решаю вновь сосредоточиться на двери. Но происходит нечто странное. Двери я не вижу. На ее месте снова оказывается прямоугольник бледного света. Путь свободен.

И вот я переступаю порог, словно спортсмен, прыгающий в воду с вышки, или больной, переступающий порог операционной. Наступает мгновение — и человек делает шаг. Как это у него получается? Он просто делает шаг, и все.

В холле — тишина. Лишь откуда-то из глубины дома процеживается тусклый, неясный свет. Я на цыпочках дохожу до лестницы на второй этаж и замираю. До меня доносятся (по всем признакам из кухни) едва различимые звуки — глухой удар, еле слышные голоса. Высокий голос на мгновение становится отчетливее, затем низкий голос заглушает первый. Слов по-прежнему не разобрать, но смысл вполне понятен — Тони и Лора ругаются, как она и предсказывала. Голоса затихают, но я заставляю себя продолжить путь. Поднимаясь по лестнице, я натыкаюсь на что-то твердое. Это со своей небольшой прогулки вернулся портрет собаки. Я поднимаю его и вешаю на место. И правда, получается как банальный обмен в магазине: 34-й размер — на 32-й.

В спальне темно, но я не зажигаю света. Кровать все в таком же беспорядке, как и пять дней назад. Мне приходится практически уткнуться лицом в смятые простыни (с каким удовольствием я проделал то же самое на Освальд-роуд),

чтобы нашарить под матрасом доску. С превеликим трудом, обдирая лак с лицевой стороны, я выволакиваю тяжеленную дубовую панель из-под матраса, затем задеваю о ручку двери и еще раз царапаю лицевую сторону, когда преодолеваю площадку между двумя пролетами. На полпути вниз, при первой возможности что-то рассмотреть, я останавливаюсь и ставлю картину на перила. На этот раз все правильно. Мерцание листвы — танец — корабль — зубцы гор. Все атрибуты весны на месте. И меня неожиданно охватывает приступ дикого торжества: чертова картина у меня в руках!

В этот момент тишина с грохотом взрывается. Я слышу, как хлопает дверь, и из глубины дома в холл прямо подо мной катит лавина голосов: крики Тони, ответные крики Лоры и веселый лай довольных суматохой собак. Я замираю на месте, стараясь удержать картину на перилах и не в силах повернуть голову и посмотреть вниз, потому что боюсь, что на лицо мне может упасть свет. Собакам же, естественно, не нужен никакой свет, чтобы обнаружить меня, и вот я уже по самую грудь погружен в теплую смесь из собачьего дыхания, мокрых языков и радостно виляющих хвостов. Я по-прежнему стою спиной к происходя-

щему внизу и боюсь повернуться. Тони, похоже, остановился прямо в центре холла, а Лора где-то неподалеку от него. Я физически ощущаю его взгляд на своей спине. И Лорин тоже.

Я жду его возмущенного восклицания в свой адрес, но напрасно.

— Меня от всего этого тошнит, — с механической яростью продолжает повторять он.

— Малиновый бисквит, — в свою очередь повторяет Лора умоляющим тоном. — Иди поешь. На кухне, малиновый бисквит.

— Меня тошнит! — упорствует он, и, судя по голосу, тошнит его не только от бисквита. — Тошнит! Тошнит! Тошнит!

Тут я понимаю, что он в стельку пьян. Даже не глядя вниз, я чувствую, с каким трудом он удерживается на ногах. И уж тем более он не в состоянии задержать взгляд на притаившемся в окружении шумных собак злоумышленнике.

Внезапно собаки покидают меня. Они устремляются за своим пьяным хозяином вглубь дома. Наконец я осмеливаюсь повернуть голову. Лора бросается ко мне.

— Беги скорее! — шепчет она, и на этот раз в ее голосе я слышу неподдельный страх.

Долго меня упрашивать не надо — я хватаюсь

за картину.

— Брось ее и беги! — настаивает она.

Бросить ее? Сейчас?

— Он в оружейной!

Но прежде чем я успеваю решить, что мне делать с картиной, Тони возвращается в сопровождении громко лающих от предвкушения охоты собак. Он велит собакам заткнуться, и я слышу, как он переламывает ружье и вставляет патроны.

— Отдай мне ружье, — приказывает ему Лора.

— Ты этого никогда не забудешь, я тебя уверяю, — говорит он.

— Отдай ружье.

— Еще мальчишкой я нашел своего дядю, когда он застрелился. Его голова до сих пор мне снится по ночам.

Раздается мягкий щелчок. Я стою, сгорбившись и придерживая картину, которая постепенно съезжает с перил. Я жду выстрела, который положит конец его земному существованию. Я должен что-то сделать, чтобы остановить его, я это осознаю. Но я также осознаю, что если он меня заметит, то дуло ружья само собой направится на меня, и тогда уже моему существованию придет конец.

— Тони, пожалуйста, послушай меня, — умоляет Лора.

Ни звука. Даже собаки застыли на месте. Само время застыло.

В этот момент звонит телефон.

Никто из нас не двигается. Телефон продолжает звонить на массивной дубовой полке прямо подо мной, и это единственное событие в бессобытийной пустоте дома. Никто из присутствующих не реагирует на его настойчивые трели, подобно тому как мы с Кейт поначалу не реагировали на свой телефон часа два назад. Однако апвудский телефон, так же как и наш, не позволяет себя игнорировать. Время медленно возобновляет движение. Тони издает слабый звук, похожий на вздох.

— Возьми трубку, — тихо говорит он, — это, наверное, опять твой дружок.

— Сначала отдай ружье.

— Возьми трубку! — орет он и со всей силы ударяет ружьем о край стола. Лора подчиняется, но в последний момент Тони, очевидно, меняет решение. Я слышу, как он опережает Лору и сам хватает трубку.

— Послушай, говнюк, — начинает он, а затем останавливается, и я с облегчением вспоминаю,

что кто бы ни находился сейчас на другом конце провода, это точно не я. Возникает небольшая пауза, во время которой звонящий, судя во всему, дает Тони это понять. Мне приходит в голову страшная мысль: Кейт разыскивает меня, желая в чем-нибудь упрекнуть или о чем-нибудь попросить.

— Их нет в багажнике?! — восклицает Тони. — Что значит, нет в багажнике? Вы шутите?

Куисс. Ну конечно.

— Так это ты, — неожиданно говорит Тони страшным голосом, и я наконец поворачиваю голову, чтобы посмотреть на него, потому что эти слова он адресует точно не Куиссу.

Но выясняется, что и не мне. Он повесил трубку и наступает на Лору, по-прежнему с ружьем в руках.

— Ты и этот крысеныш из коттеджа, — говорит он в приступе пьяной проницательности. — Этот грязный учителишка. Конечно! Вот с кем ты трахаешься!

Лора вырывает ружье у него из рук и бросает в дальний конец холла. То ли при воспоминании о ее предполагаемой неверности, то ли при виде своего драгоценного ружья, царапающегося о плиты пола, Тони окончательно теряет контроль

над собой. Он хватает ее за горло и начинает трясти, ударяя головой о перила. Она пытается что-то сказать мне, но тщетно. Я выпускаю из рук «Веселящихся крестьян», потому что надо что-то делать, и картина, кувыркаясь на разные лады, скатывается вниз по лестнице. Тони оборачивается на шум и наконец замечает меня. Он тупо смотрит на меня с открытым ртом, продолжая держать Лору за горло.

На несколько секунд мы застываем без движения. Затем он бросает Лору на пол и с диким видом озирается вокруг, очевидно, желая понять, куда она зашвырнула ружье, но у меня нет ни малейшего желания проверять свою гипотезу. Я бросаюсь вниз по лестнице, одной рукой подхватываю Лору, другой — картину, и каким-то чудом мы все оказываемся на улице, в ночной тьме. Я лихорадочно начинаю развязывать шнур, скрепляющий заднюю дверцу «лендровера». Лора издает нечто вроде предупреждающего хрипа — она по-прежнему не в состоянии говорить после хватки Тони, который снова вооружился ружьем и пытается перебраться через собак на крыльце. Тони спотыкается, ночную тьму разрывает грохот выстрела, и первый заряд уходит в пустоту — благодаря собакам. Я бросаю картину

в «лендровер» и захлопываю багажник, а затем наклоняюсь и наскоро сооружаю из упаковочного шнура узел, чтобы удержать багажник в закрытом положении. Краем глаза я вижу, что Тони встает на ноги и выпрямляется. Я инстинктивно пригибаюсь, когда он стреляет во второй раз, и чувствую, как заряд дроби рассекает воздух рядом с моей головой, обжигая затылок.

— Скорей! — хрипит Лора. — Он перезаряжает!

К тому моменту, когда он снова готов стрелять, мы уже далеко. Стекло за моей спиной покрывается трещинами, однако «лендровер» это не останавливает, и мы едем по ухабам, стукаясь головами о крышу салона и ощущая себя в безопасности, окруженные знакомой вонью и испарениями бензина. Бешеный лай собак сопровождает нас с обеих сторон. Перед поворотом на дорогу я чувствую под колесами последнее препятствие и вижу, как одна из собак, кувыркаясь, подобно цирковому акробату, улетает во тьму. Но мне некогда обращать на это внимание, потому что я ощупываю рукой влажное пятно у себя на затылке.

— Возьми он на пару дюймов левее… — говорю я, рассматривая кровь у себя на ладони.

— Или жми еще пару секунд… — шепчет Лора,

ощупывая горло.

Однако у нас, похоже, все в порядке. И уже второй раз за вечер мы летим по склону холма навстречу своему счастью.

Лесок… Дорога на Лэвенидж… Бизи-Би…

К Лоре постепенно возвращается голос.

— Не надо было мне оставлять на столе бутылку джина, — хрипит она.

Она вновь ощупывает шею, а затем приподнимает свитер, чтобы рассмотреть ребра. Но на этот раз мне некогда даже повернуть голову в ее сторону, потому что мне наконец удается сопоставить все факты.

Упаковочный шнур и удушение. Той идиллической весной 1565 года Филипп II приказал: дабы не дать еретикам возможность умереть мученической смертью, их надлежит казнить в полночь прямо в камерах. Несчастных связывали так, что голова оказывалась между колен, и медленно топили в лоханях с водой.

— Ну ладно, — говорит она. — Зато мы победили, картина у нас.

Но я не думаю даже о нашей победе. Я смотрю в зеркало на тяжелую дубовую панель, затолкнутую в багажник. С водительского места невозможно ничего разглядеть. Но я знаю, что увижу,

когда в очередной раз рассмотрю ее.

Я увижу, что голова у человека, падающего в пруд, наклонена между колен.

Они не удерживают и не спасают его. Они его топят.

На среднем плане картины обыкновенный мирянин превращается в мученика, и никто из остальных персонажей этого не видит — происходящее убийство может заметить только сторонний наблюдатель, рассматривающий картину. Вот он, излюбленный брейгелевский прием — едва заметное, но придающее особый смысл всей работе событие, такое, как тонущий Икар, ослепленный Савл, беременная женщина, скрытая в вифлеемской толпе… Год деловито начинает свой ход, но уже в самой первой картине цикла изображено тайное убийство, разрушающее идиллию.

— Ты чего примолк?

— Думаю.

И думаю я вот о чем: Multa pinxit, hie Brugelius, quae pingi non possunt. У нас в руках пример того, чего нельзя было изобразить, — невидимая казнь, одобренное правосудием умерщвление человека, скрытое от чьих-либо глаз. Здесь оно совершается при свете дня, так что всякий ни-

дерландец, который еще может стать жертвой подобной казни, и каждый испанец, которому эту казнь еще, возможно, предстоит осуществить, все видят. В который уж раз картина Брейгеля содержит тайный смысл, в ней подразумевается больше, чем доступно глазу. Гром и молния. Обвинение и насмешка над режимом, выраженные одной едва заметной деталью. Неудивительно, что он боялся. Неудивительно, что моя драгоценная находка была изъята из багажа победителя.

— О чем ты думаешь? — спрашивает Лора. — О чем-нибудь приятном? О миллионах? Обо мне? О нас? О нас и о паре миллионов вместе?

Я накрываю ее руку своей. Но думаю я о другом: нужно немедленно остановиться и проверить. Я должен убедиться, что голова у того человека действительно зажата между колен. И если это так, то значит, я выполнил свое обещание. Я нашел деталь, подтверждающую мои догадки о происхождении картины. И мою трактовку всех остальных картин. Кому бы ни досталась эта картина по закону, ему придется заняться кое-какими изысканиями. Я же сохраняю за собой моральное право быть ее временным хранителем, если тот «ныряльщик» действительно находится в позе, предписанной указом Филиппа.

Я смотрю в зеркало, чтобы проверить, можно ли остановиться. Выясняется, что нет, нас догоняет какая-то машина.

Ослепительный свет ее фар стремительно приближается, освещая картину в нашем багажнике, как будто тот, другой, водитель хочет рассмотреть ее и первым обнаружить искомую деталь. Я перевожу взгляд на дорогу и краем глаза вижу освещенное лицо Лоры, которая повернулась на источник этого яркого света.

— Твоя машина! — кричит она. — Мы не забрали твою машину!

Смысл ее слов доходит до меня не сразу. Это невозможно! Или все-таки возможно? Я снова смотрю в зеркало, предварительно прищурив глаза, чтобы защититься от ослепительного света, но в этом уже нет необходимости, потому что машина настолько близко, что ее фары скрылись за кромкой заднего стекла.

— Быстрее! — кричит Лора. — Он хочет в нас врезаться!

Да, история эта еще не закончилась.

В отчаянии я прибавляю газу. Фары машины на мгновение появляются в зеркале, а затем вновь исчезают, приблизившись на опасное расстояние. От испуга я сбавляю скорость. Пре-

следователь врезается в нас сзади, и «лендровер» слега подпрыгивает.

— Оторвись от него! — кричит Лора. — Он пьяный в стельку!

Я снова пытаюсь прибавить газу. Но на этот раз фары сменили тактику. Они виляют в сторону и оказываются по центру дороги.

— Ой, нет, не дай ему обогнать нас!

Я увеличиваю скорость, и теперь мы несемся в безумной гонке параллельно друг другу.

— Быстрее! — кричит Лора. — Быстрее! Быстрее!

Даже охваченный ужасом, я осознаю, насколько это характерный для нее в данной ситуации совет, и понимаю, что почти наверняка он к добру не приведет, но ничего лучшего я придумать не в состоянии. Вся эта стремительно ускоряющаяся череда событий сфокусирована вот на этой безумной финальной фуге, прервать которую способен только автомобиль, движущийся по встречной полосе.

Но автомобиль все не появляется. Мы на самой пустынной дороге в Англии. Секунда за секундой, год за годом мы продолжаем свою бешеную гонку. Ну же! Хоть кто-нибудь! Появись! Покончи с ним!

Мы преодолеваем, едва не оторвавшись от земли, вершину холма, и вот она наконец — пара фар, приближающаяся к нам со скоростью как минимум сто пятьдесят миль в час.

Но в последний момент сдается вовсе не Тони. Я, что для меня вполне типично, выхожу из борьбы, чтобы избавить его от верной смерти. И вот уже моя нога жмет на тормоз. А Тони, что для него не менее характерно, просто крутит руль влево и подрезает нашу машину, как будто меня вообще не существует. Если не ошибаюсь, первый сильнейший удар происходит в тот момент, когда Тони задевает наше правое крыло, и руль бесполезно вращается у меня в руках. «Лендровер» подпрыгивает, затем следует целая серия ударов и прыжков. Мы взлетаем над поросшей травой обочиной и, в который уже раз, оказываемся в краю без троп и дорог. К страшному грохоту добавляется человеческий крик. Невозможно понять, кто это кричит: Лора, или я, или мы с Лорой одновременно; однако причина крика очевидна: посреди пустыря перед нами вдруг вырастает брошенный остов фургона, когда-то развозившего мороженое.

Я утапливаю педаль тормоза в пол до упора, но никакого решающего воздействия на события это

не оказывает; события продолжают развиваться с очевидной неизбежностью. Приближение лобового стекла к моему лицу. Усиление грохота. Внезапная тьма, когда разбиваются фары. На удивление приличная дистанция, которую преодолеваем мы вместе с фургоном, пока наконец не останавливаемся. Тишина. Непривычная теснота внутри салона. Знакомый до отвращения запах бензина. Потусторонность Лориного голоса, пока она рассказывает мне о каких-то проблемах с рукой. Сложности с открыванием дверцы. Потусторонность моего голоса, когда я объясняю Лоре, что должен посмотреть, в порядке ли картина. Мои трясущиеся руки, которыми я в темноте пытаюсь развязать узел. Неожиданная вспышка неровного, но такого полезного света со стороны капота. Настойчивость, с которой Лора зовет меня на помощь.

Я уверен в себе, и мне кажется, что я держу ситуацию под контролем. За последние несколько недель я попадал и в худшие передряги и выходил из них победителем. Я знаю, у меня достаточно времени, чтобы все успеть до того, как пламя охватит машину. Достаточно времени, чтобы развязать узел и вытащить картину. Достаточно времени, чтобы открыть переднюю дверцу и

освободить Лору. Единственное препятствие на моем пути — это дрожь в руках и проклятый узел, который никак не желает распутываться.

Лора начинает кричать:

— Мартин! Мартин! Мартин! Мартин! — как будто в результате аварии включилась какая-то невиданная противоугонная система. Я осознаю, что гораздо логичнее другая последовательность действий: сначала Лора, а затем узел; тогда мои руки будут меньше трястись, и будет больше света от пламени. Главное не торопиться.

Но дверь заклинило, ремень безопасности застрял, левая рука Лоры выгнута под неестественным углом, она дико кричит, и жар становится невыносимым. К счастью, кто-то отталкивает меня в сторону и без всякой жалости тянет Лору за сломанную руку сквозь спутанный клубок ремня. Я уступаю ему инициативу опасаясь лишь, что его насыщенное парами алкоголя дыхание в любую секунду воспламенится. Зато у меня появляется возможность вернуться к возне с упаковочным шнуром.

Тут я обнаруживаю, что последовательность моих действий оказалась вполне оправданной, потому что прямо на моих глазах пластиковые волокна шнура плавятся и дверца багажника

распахивается.

Я тяну на себя картину. Страшный жар не облегчает мне задачу, но я по-прежнему мыслю очень трезво. Первое, что я должен сделать, — это проверить, привязана ли голова падающего в пруд человека между колен. В ярком и неровном оранжевом свете я различаю заснеженные вершины гор и мерцание первой весенней листвы. Но пока мои глаза нашаривают группу людей у мельничного пруда, вся долина начинает темнеть и покрываться пузырями. Желтая полоса равномерно спускается вниз с верхнего края картины, заглатывая синее небо и зеленые склоны. За желтой полосой следует коричневая, а за ней черная.

Мои глаза находят человека у пруда одновременно с чернотой.

И он пропадает из виду.

Внезапно я осознаю жуткую боль в руках и роняю горящую доску.

Человек, деревья, горы, небо — все это навеки исчезает во тьме.

ВМЕСТО ЭПИЛОГА

Год продолжает свой неспешный ход. Поздняя весна уступает место лету, лето — осени, осень — зиме, зима — первым грязновато-коричневым признакам новой весны.

Деревья зеленеют, солнечные лучи приносят на землю больше тепла, и крестьяне выходят танцевать. Мои ожоги давно зажили.

Тильда ходит и учится говорить. Она стаскивает книжки Кейт с кухонного стола и усаживается с ними на пол, перелистывает страницы и время от времени издает звуки, напоминающие критические замечания. Очень может быть, что у нас в семье подрастает еще один историк искусства. И даже, вполне возможно, еще один специалист по христианской иконографии — не так давно Кейт ее крестила и начала по воскресеньям брать с собой на мессу. Я этого, конечно, не одобряю, но ничего не говорю.

Только что прошла Пасха, и перед началом старого юлианского года мы снова в коттедже. Кейт вернулась к своей книге, хотя сторонний наблюдатель не заметил бы особого прогресса; чтобы

закончить эту книгу, ей потребуются все ее трудоспособные годы — такая уж это особенная книга. Прошлым летом Кейт сильно похудела, что мне совсем не нравилось. Теперь она снова округляется, и мы подумываем о втором ребенке.

«Никогда не возвращайся», — сказала она мне, но «никогда» в данном случае действительно не стоило понимать буквально. Сначала она приехала в Лондон, чтобы кормить и купать меня, пока мои руки были перевязаны, а затем, как я предполагаю, на нее оказал влияние ее исповедник. Потому что перед причастием она должна сходить на исповедь. Конечно, немного унизительно, когда жена возвращается к вам из чувства христианского долга, как бы используя вас для возвышающего чувства самопожертвования. Но иного выбора мне все равно не оставалось, пока я был не способен есть самостоятельно. Могло быть и хуже — исповедник мог сказать ей, что ее христианский долг заключается в том, чтобы привязать мою еретическую голову между колен во время купания и подержать пяток минут под водой.

Я отрываюсь от работы и замечаю, что Кейт смотрит на меня с противоположного конца кухонного стола. Она улыбается. Ее улыбка озна-

чает, что любая написанная мной строчка, любое мое слово, любая моя мысль или улыбка не вызывает у нее ни малейшего доверия. Она не верит ни одному моему слову, ни одной букве.

Моя же ответная улыбка означает, что я и сам ничему этому не верю.

Мы постепенно приходим в норму.

Вообще-то в данный момент я думаю, что когда-нибудь обязательно напишу книгу о нормализме. На мой взгляд, это довольно актуальная теория, тем более что моя затея с номинализмом не удалась; мой творческий отпуск давно закончился, а я так и не прибавил к своему труду ни строчки. Я пытался рассказать о своих новых идеях Лоре, тем более что именно она придумала этот термин — «нормализм», но она лишь сказала мне: «Ты опять становишься Ирвингом». Мне потребовалось несколько секунд, чтобы перевести ее комментарий на более понятный язык, и я не смог удержаться от того, чтобы ее не поправить: «Ты хотела сказать — Эрвином». Это ее развеселило. «Каждый раз, когда ты так рассуждаешь, — заметила она, — у тебя на лице одно и то же забавное и важное выражение».

Как только ее отец узнал, что она в больнице и больше не вернется в Апвуд, он тут же прие-

хал, и ее личный кредит был восстановлен. Она отправилась набираться сил в чье-то поместье в Вест-Индии и познакомилась там с Роландом Кофосом, влиятельным лондонским финансистом. У них начался тайный роман, все шло тихо и мирно, пока жена Кофоса не донесла на него в отдел по борьбе с мошенничеством в особо крупных размерах и его при драматических обстоятельствах не поместили в камеру предварительного заключения. Поэтому я стараюсь Лору поддержать. Это означает, что мы иногда обедаем вместе, когда ей нечем себя занять. Боюсь, что за обед платит отсутствующий Кофос, или же ее по-прежнему кредитует отец. Мы с ней друзья, как она и хотела. Каждый раз, когда я с улыбкой смотрю на нее, я вспоминаю, что вместо нее мог бы сейчас смотреть на картину. Каждый раз, когда она улыбается мне в ответ, она вспоминает, что я мог бы променять ее на семизначное число на своем банковском счете. Она жалеет меня. Она давно уже простила мне мою нерешительность, когда я в состоянии шока пытался выбрать, кого сначала спасать из горящей машины. Я же не уверен, что сам простил себя за это.

Лора почти так же притягательна, как и прежде. Она немного прихрамывает, и каждый ее шаг

отдается болью в моих собственных суставах, однако пластическая операция прошла успешно. И она до сих пор не курит, что можно считать самым позитивным итогом всего предприятия.

К сожалению, сбитую мной собаку пришлось усыпить. И это обстоятельство более других осложнило мои переговоры с Тони. Тот факт, что я похитил его машину, картину и жену, в списке жалоб, с которым он обратился в полицию, стоял после сбитой собаки. Сначала он хотел обвинить меня не только в ограблении, угоне автомобиля и совращении жены, но и в жестоком обращении с домашними животными. Однако знающие свое дело адвокаты Лоры тут же пригрозили выдвинуть против него обвинение в покушении на убийство, и в конечном итоге мы заключили мировое соглашение. Я управлял «лендровером» с его разрешения; он удовлетворился тем, что при нем остались две его голландские картины, которые мы в спешке бросили в моей машине, и согласился забыть о третьей, которая сгорела; о ружье и выстрелах вообще не было упомянуто. Сделка получилась не настолько выгодной, как я предполагал вначале, но все ведь могло закончиться гораздо хуже.

Мы так и не нашли пакета из супермаркета

«Сейнсбери» и те три тысячи сто пятьдесят фунтов, которые в нем лежали. Возможно, их кто-то украл из моей брошенной машины. Или я захватил пакет с собой — то ли ради спокойствия, то ли надеясь заплатить Тони хоть какие-то деньги. Если это так, то я, судя по всему, выронил пакет где-то в кустах, или забыл его в доме, или взял пакет с собой в «лендровер», и деньги сгорели вместе с машиной, потому что с тех пор их никто не видел. Сумма, конечно, небольшая, но сегодня она бы мне не помешала. Кейт и Лора в один голос настаивают, что я им ничего не должен, но я с этим не согласен. Кейт получит свои шесть тысяч, а Лора — свои семь, даже если ради этого мне придется по ночам работать на бензоколонке. Мы ежемесячно выплачиваем банку кредит плюс проценты — прежде всего благодаря тому, что Кейт подрабатывает гидом, что, в свою очередь, замедляет ее работу над книгой.

Тони продолжает судиться с Лорой из-за развода и со своим братом — из-за всего остального. К счастью, теперь он может себе это позволить, хотя его фазаны погибают от самых разных причин, кроме огнестрельных ран. Дело в том, что удивительно проницательный и настойчивый мистер Куисс отвез двух оставшихся «голландцев» в

«Кристи», и «Всадники» оказались подлинником Филипса Вауэрмана, ушедшим с молотка за сто шестьдесят две тысячи фунтов. «Конькобежцы» оказались работой Арта ван дер Нера. Лично я ни разу не слышал о таком художнике, но все остальные, наверное, о нем знают, потому что картина была куплена почти за полтора миллиона фунтов.

Что ж, надо ли говорить, что торговец произведениями искусства из меня получился никудышный?

Итак, год продолжил свое движение по кругу, и только один вопрос остался без ответа: чем же все-таки была моя сгоревшая находка?

Моя точка зрения менялась в зависимости от времени года. В начале лета я склонялся к тому, чтобы признать свою ошибку и согласиться, что все страдания и жертвы были напрасны. В конце лета я уже был в этом уверен и полагал, что, кроме «лендровера», мир не потерял ничего ценного.

Осенью, когда я вернулся к работе с летних пастбищ, мое отношение к вопросу изменилось. К середине зимы я уже точно знал, что последствия моих поступков будут мучить меня до конца моих дней и что мир навсегда утратил подлинный шедевр.

В сумрачные дни ранней весны мои чувства менялись с каждой сменой погоды. И я понял, что если бы мне вместе с миром пришлось жить в уверенности, что навеки утрачен настоящий шедевр живописи, это было бы еще полбеды. Хуже всего то, что нам придется жить в полной неопределенности, что меня будут одолевать неразрешимые сомнения, что я так и буду вечно метаться между светом и тьмой.

И теперь, когда за окном конец весны, когда зеленеют деревья и я собираю нарциссы для своей сдобной жены, когда мы с Тильдой танцуем вокруг сломанного стула, так и не дождавшегося костра, и когда начинается очередной год по старинному календарю, я спрашиваю себя, что еще я упустил с того памятного дня в начале прошлой весны. И что я упустил со дня своего рождения, коли на то пошло. Известно ли мне подлинное значение всего, что выпало совершить?

Колесо времени неумолимо вращается, и я возвращаюсь к тому, с чего начал. Я выполнил обещание и рассказал о своей находке миру. Заявил о своих претензиях на возможные слова благодарности, взял на себя всю вину и приготовился к заслуженному бесчестью. Я с полной откровенностью изложил все факты, которые

имеют отношение к этому делу и могут помочь суду при вынесении приговора.

Я же теперь буду жить тихо и неприметно, потому что едва ли мне удастся совершить за оставшиеся годы что-либо достойное упоминания.

Мне приходится только ждать приговора, который, с учетом обстоятельств дела, вряд ли когда-нибудь будет вынесен.

ОТ АВТОРА

Эта книга никогда не увидела бы свет без помощи очень многих людей. Прежде всего я должен поблагодарить Чарлза Сомареза-Смита, Николаса Пенни и Майкла Баксандолла за указание источников необходимой мне информации; Роберта Эрскина и Уильяма Мостин-Оуэна за консультации о рынке произведений искусства; множество библиотекарей, особенно терпеливых и внимательных сотрудников Национальной библиотеки по искусству при Музее Виктории и Альберта и особо — Фрэнсиса Кэри, заместителя начальника отдела репродукций Лондонсской библиотеки, который обратил мое внимание на книгу Жана-Мишеля Массена «La Calomnie d'Apelles»; Ашока Роя из научного отдела Национальной галереи и Кэтрин Маклауд из Национальной портретной галереи — за информацию о материалах и технике живописи описываемого периода; профессора М. Г. Л. Бейли из Центра палеоэкологии при факультете географических наук Королевского университета Белфаста — за советы по дендрохронологии (хотя в конечном итоге эта

сюжетная линия не вошла в книгу); трех своих давних друзей — за помощь с языками: Герда Рубинштейн помогла мне с голландским, Сара Хаффнер — с немецким, и Николас Монк — с латинским; библиотекаря кембриджского Пембрук-колледжа — за копию эпитафии Ортелия; Викторию Глендиннинг — за информацию о средневековом календаре, которую она, в свою очередь, получила от Дейвида Сингмастера; моего бухгалтера Даррелла Найтингейла и адвоката Майкла Вуда — за советы по финансовым и юридическим аспектам сделки; наконец, историков искусства и других специалистов, работами которых мы с моим персонажем без всякого стеснения пользовались.