

18+

Василий Попков

СЕРТИФИКАТ
ГЕНИАЛЬНОСТИ



Василий Попков

Сертификат гениальности

«Издательские решения»

Попков В.

Сертификат гениальности / В. Попков — «Издательские решения»,

НЕЗАКОННОЕ ПОТРЕБЛЕНИЕ НАРКОТИЧЕСКИХ СРЕДСТВ, ПСИХОТРОПНЫХ ВЕЩЕСТВ, ИХ АНАЛОГОВ ПРИЧИНЯЕТ ВРЕД ЗДОРОВЬЮ, ИХ НЕЗАКОННЫЙ ОБОРОТ ЗАПРЕЩЕН И ВЛЕЧЕТ УСТАНОВЛЕННУЮ ЗАКОНОДАТЕЛЬСТВОМ ОТВЕТСТВЕННОСТЬ. Искусствовед Анна Фальк и детектив Маркус Ройс раскрывают чудовищную схему: элиты превращают душевнобольных художников в конвейеры «шедевров», отмывая миллиарды и манипулируя человечеством. Смогут ли они остановить «Машину суждения» и вернуть людям способность видеть правду?

© Попков В.

© Издательские решения

Содержание

Сертификат гениальности	6
Пролог	6
Глава 1. «236,4 миллиона»	8
Глава 2. «Смерть эксперта»	20
Глава 3. «Фабрика гениев»	29
Глава 4. «Конвейер Пикассо» — появление Дмитрия	39
Глава 5. «Дети и эксперты» — роль Дмитрия в разоблачении	48
Глава 6. «Смерть при жизни Гогена» — Дмитрий в плену?	56
Конец ознакомительного фрагмента.	59

Сертификат гениальности

Василий Попков

© Василий Попков, 2026

ISBN 978-5-0070-0434-3

Создано в интеллектуальной издательской системе Ridero

Сертификат гениальности

Пролог

Он рисует уже четырнадцатый час. Пальцы в крови — он стёр их о грубый холст, когда менял кисть. В комнате пахнет маслом, аммиаком и ещё чем-то сладковатым — препаратом, который вливают ему в капельницу каждые шесть часов.

Иоганн Бреннер не помнит, как его зовут. Не помнит, где находится. Не помнит вчерашнего дня. Но он помнит картину.

Она должна быть закончена до рассвета.

Рука движется сама. Чёрный — в левый нижний угол. Красный — как вспышка. Жёлтый — там, где должен быть глаз, но глаза нет, есть только провал, дыра, в которую можно упасть.

— Хорошо, Иоганн, — говорит голос из динамика. Мягкий, успокаивающий. — Очень хорошо. Ещё немного.

Он не отвечает. Он уже забыл, что умеет говорить. Язык — это инструмент для людей, которые не видят цвета. А он видит. Он видит слишком много.

Красное пятно расплзается по холсту, как пятно крови на снегу. Бреннер замирает. Ему кажется, что где-то очень далеко, за стенами этой белой комнаты, есть другая жизнь. Там пахнет хлебом и дождём. Там кто-то плачет.

Но это не важно.

Важна только картина. Она почти готова. Осталось добавить тьмы.

Он макает кисть в чёрную краску. Его рука дрожит — побочный эффект препарата, или усталость, или страх. Он не знает. Он ничего не знает, кроме одного: эта картина будет стоить миллионы.

Точнее, не картина. Идея картины. Имя под ней. Миф, который слепят эксперты из его безумия, как ювелиры собирают ожерелье из битого стекла.

— Прекрасно, — шепчет голос. — Теперь спи, Иоганн. Завтра начнём новую.

Бреннер опускает кисть. Он смотрит на готовое полотно и вдруг, в последний миг ясно, видит не шедевр. Он видит женщину с перекошенным лицом, сломанными пропорциями, мёртвыми глазами.

Он видит себя.

Капельница плачет. Комната плывёт. Иоганн закрывает глаза.

В соседнем помещении человек в белом халате снимает перчатки и поворачивается к монитору.

— Триста сорок седьмая, — говорит он в микрофон. — Принимайте на склад. Завтра экспертная комиссия выдаст сертификат гениальности.

На том конце провода молчат. Потом щёлкает замок, и голос отвечает:

— Следующий.

Глава 1. «236,4 миллиона»

Лондон, Нью-Бонд-стрит, 34—35. Штаб-квартира Sotheby's. Вечер 27 июня, 18:47 по местному времени.

Анна Фальк никогда не могла привыкнуть к этому запаху. Смесь старого дерева, денег и духов, которые стоят больше, чем месячная аренда ее квартиры в Берлине. Каждый раз, переступая порог главного зала аукциона, она чувствовала себя не человеком, а микроскопом — слишком маленьким, слишком точным и абсолютно ненужным тем, кто сидел в первых трёх рядах.

Сегодня вечером здесь пахло особенно тошнотворно.

Причина номер один: «Портрет Элизабет Ледерер» кисти Густава Климта. Полотно 1914—1916 годов, последний большой портрет в золотом периоде мастера. Женщина с асимметричным лицом, длинной шеей, почти патологически вытянутыми пальцами и глазами, которые смотрели сквозь зрителя, будто видели его смерть. Анна изучала эту картину по каталогам сотни раз. Вживую видела лишь однажды, пять лет назад, в венской частной коллекции, куда её пустили по старому знакомству.

Тогда она подумала: «Это не портрет. Это диагноз».

Климт писал Элизабет, дочь австрийского промышленника и мецената Августа Ледерера, в тот период, когда сам художник уже страдал от последствий инсульта (1912 год), его рука дрожала, а зрение начинало двоить. Искусствоведы называли это «поздней манерой». Анна называла это тем, что есть: распад формы, который случайно совпал с модой на экспрессионизм. Но разве кто-то спрашивал её мнение?

Она сидела на шестом ряду, с краю, где места для «наблюдателей» — тех, кто не делает ставок, не представляет галереи и не является агентом какого-нибудь султана. Обычно здесь размещались журналисты, студенты-искусствоведы и такие, как Анна: бывшие сотрудники Интерпола, ныне фрилансеры по проверке подлинности произведений искусства. Её бейдж был синим — «исследователь». Это означало, что ей нельзя пользоваться телефоном во время торгов и, что более важно, никто из присутствующих не обязан с ней разговаривать.

Прямо перед ней сидела женщина в сером кашемировом пальто, которое, если верить бирке, принадлежало дому Chanel осенней коллекции. Женщина держала в руках каталог, но не смотрела на него. Она смотрела на свой телефон, в котором кто-то писал ей каждые тридцать секунд. Анна заметила, что на экране мелькали цифры — не курсы акций, нет. Оценки. Предварительные ставки.

Агент, — подумала Анна. — Не коллекционер. Передаточное звено.

Рядом с женщиной сидел мужчина в идеально выглаженном тёмно-синем костюме. Его лицо Анна видела раньше — на каких-то светских хрониках в запрещённом ныне журнале Tatler. Кажется, он был связан с катарским инвестиционным фондом. Мужчина не смотрел ни на телефон, ни на каталог. Он смотрел прямо перед собой, на пустой подиум, где через несколько минут появится лот №39. Его губы шевелились беззвучно, будто он молился.

Или считал чужие деньги, — подумала Анна.

Она перевела взгляд на подиум. Там уже стояла пустая золочёная рама с табличкой «Lot 39. Gustav Klimt. Portrait of Elisabeth Lederer (1914—1916)». Под табличкой — мелкий шрифт: оценка эстимейт \$150—200 млн. Но все в зале знали, что итоговая цена перевалит за двести. Вопрос был только — насколько.

Анна знала и кое-что ещё.

Она знала, что настоящая Элизабет Ледерер умерла в 1944 году в Терезиенштадте, концлагере для «привилегированных» евреев. Картина была конфискована нацистами в 1938-м, затем «возвращена» в 1950-х наследникам, затем продана, перепродана, украдена, найдена и снова продана. Сегодняшний владелец — анонимный фонд, зарегистрированный на Каймановых островах, — приобрёл её шесть лет назад за \$104 млн. За шесть лет цена выросла более чем вдвое. Ни одна промышленная корпорация не дала бы такой доходности.

Но промышленные корпорации не отмывают деньги так элегантно, — подумала Анна.

Ровно в 19:00 свет в зале приглушили. На подиум поднялся аукционист — лысеющий мужчина с лицом уставшего кролика по имени Оливер Баркер, легенда Sotheby's. Он провёл уже три тысячи аукционов, но сегодня его голос дрожал едва заметно. Не от волнения — от предвкушения комиссионных.

— Лот номер тридцать девять, — сказал Баркер, и его голос разнёсся по колонкам мягким, маслянистым баритоном. — «Портрет Элизабет Ледерер» Густава Климта. Начинаем с полутора сотен миллионов долларов.

Тишина.

Анна знала, что так всегда бывает: первые пятнадцать секунд никто не поднимает карточку. Это психологический приём. Организаторы хотят создать напряжение, чтобы первый удар был громче.

— Сто пятьдесят миллионов от телефона, — сказал Баркер, и в этот момент Анна заметила, как один из операторов в наушниках поднял руку. Это был мужчина в строгом костюме, сидевший у стены с планшетом. Он говорил что-то в микрофон на своём воротничке. Его губы шевелились синхронно с тем, как Баркер называл новую цифру.

— Сто пятьдесят пять от интернета, — продолжил Баркер. — Сто шестьдесят снова по телефону. Сто семьдесят — новый телефонный участник.

Анна прищурилась. Три телефонных участника одновременно. Это редкость. Обычно один-два, остальные — в зале или онлайн. А тут трое, и все делают ставки синхронно.

Она начала быстро сканировать зал глазами. В первом ряду, прямо напротив подиума, сидел седой мужчина в чёрной водолазке — лицо, знакомое по журналу The Art Newspaper. Это был один из крупнейших арт-консультантов, работавший напрямую с королевскими домами

Ближнего Востока. Рядом с ним — женщина-азиатка в ярко-красном платье, владелица галереи в Гонконге. Они тоже не делали ставок. Они наблюдали.

Но кто же делает ставки? — Анна перевела взгляд на телефонных операторов. Их было трое. Первый — молодой человек с рыжими волосами, явно из лондонского офиса. Второй — женщина с тёмными волосами, говорившая по-арабски. Третий — мужчина в очках, который вообще не открывал рта, просто кивал и поднимал руку. Его наушник был вставлен в левое ухо, но Анна заметила, что правым ухом он тоже слушает — там был миниатюрный клипс-наушник, почти незаметный.

Два наушника? — подумала она. — Для чего? Один для связи с клиентом, второй — для... чего?

Цена перевалила за двести миллионов.

— Двести миллионов долларов, — сказал Баркер, и зал выдохнул. Теперь начиналось самое интересное. — Двести десять? Да, двести десять от телефона номер два. Двести двадцать — телефон номер три. Двести тридцать — телефон номер один. Двести тридцать пять? Нет? Двести тридцать пять раз... два... три...

Молоток не упал. Баркер замешкался.

— У нас новая ставка, — сказал он, и Анна увидела, как женщина в сером кашемире, сидевшая прямо перед ней, медленно подняла руку. Не карточку, не планшет. Просто руку. Как в школе.

— Двести тридцать шесть миллионов четыреста тысяч, — произнёс Баркер, и в его голосе появилась нотка удивления. — Это окончательная ставка от дамы в четвёртом ряду.

Женщина в сером кашемире опустила руку. Она не улыбнулась, не посмотрела по сторонам. Она просто наклонилась к своему телефону и что-то напечатала.

— Продано, — сказал Баркер, и молоток, наконец, упал. — За двести тридцать шесть миллионов четыреста тысяч долларов США.

Зал взорвался аплодисментами. Анна не хлопала. Она смотрела на женщину в сером пальто, которая уже вставала и направлялась к выходу, не дожидаясь окончания торгов по остальным лотам. За ней шёл мужчина в синем костюме — тот самый, из катарского фонда.

Анна подождала пять секунд и тоже вышла.

В коридоре, ведущем к служебным помещениям Sotheby's, было пусто и тихо. Анна знала эту часть здания — она бывала здесь, когда проверяла подлинность одной картины Ван Дейка для частного клиента. Здесь пахло пылью, старыми обоями и кофе из вендингового автомата.

Женщина в сером пальто и мужчина в синем костюме уже завернули за угол, ведущий к лифтам для персонала. Анна ускорила шаг, но не побежала. Она знала, что если её заметят — охрана выведет вон и навсегда занесут в чёрный список. Бывший сотрудник Интерпола — это не то же самое, что действующий.

Она свернула за угол как раз вовремя, чтобы увидеть, как женщина и мужчина вошли в служебный лифт. Но самое странное было не в этом.

Самое странное было в том, что следом за ними, неся на руках завёрнутый в чёрную ткань прямоугольник, шли два грузчика в белых перчатках. Они несли картину.

Картину? — Анна замерла. — Но только что завершились торги. Покупатель ещё даже не подписал документы. Обычно картину забирают через два-три дня, после полной оплаты и страховки. А тут...

Лифт закрылся. Анна подошла к нему и посмотрела на табло. Лифт поехал вниз, на подземный этаж — туда, где находились хранилища и запасные выходы на улицу.

Она не могла пойти за ними — не было пропуска. Но она успела заметить кое-что ещё. На чёрной ткани, которой была укрыта картина, висела белая бирка. На бирке был написан не номер лота и не название произведения.

На бирке было написано: «Возврат. Лот №39 — копия».

Копия? — Анна протёрла глаза. — Копия портрета Элизабет Ледерер? Но как? Оригинал — в зале, на подиуме? Или...

Она развернулась и почти бегом вернулась в зал. Торги по лоту №40 — какого-то скучного Модильяни — уже шли. Анна посмотрела на подиум. Рама с портретом Климта всё ещё стояла на месте, но на ней уже не было таблички «Lot 39». Вместо этого там висела табличка «Sold».

Но сама картина... Анна не могла разглядеть детали с такого расстояния, но ей показалось, что цвета стали чуть ярче. Или тусклее?

Она вытащила телефон и быстро сфотографировала подиум, сделав максимальное приближение. Потом сравнила с фотографией, которую сделала в начале аукциона. На первом снимке золотистые тона портрета были приглушёнными, почти коричневыми. На новом — они сияли, как будто картина только что вышла из-под кисти мастера.

Или как будто это совсем другая картина, — подумала Анна.

Она вышла из зала во второй раз, теперь уже окончательно. В гардеробе она взяла своё пальто — старое, шерстяное, с потёртыми локтями — и вышла на Нью-Бонд-стрит.

Лондонский вечер был серым и липким. Моросил дождь. Анна накинула капюшон и пошла в сторону станции метро «Грин-парк». Она шла медленно, обдумывая увиденное.

Три телефонных участника. Женщина в сером пальто, которая делает финальную ставку рукой. Картина, которую выносят через служебный лифт через минуту после торгов. Бирка «копия». И главное — разница в цвете.

Она остановилась у входа в метро и достала телефон. Нашла в контактах имя: «Даниэль Вайс». Бывший коллега по Интерполу, теперь частный аналитик. С ним они не разговаривали почти полгода — после того, как Даниэль ушёл в конспирологию, начал писать статьи о «теневом рынке искусства», и Анна сочла это паранойей.

Может, зря, — подумала она.

Она набрала сообщение: «Даниэль, ты следил за сегодняшними торгами? Климт ушёл за 236,4. Но что-то странное с картиной. Перезвони».

Отправила. Сунула телефон в карман и спустилась в метро.

Отель «Ритц» на Пикадилли — место, где Анна никогда не смогла бы остановиться даже на одну ночь. Но её друг детства, Маркус Ройс, который работал детективом по экономическим преступлениям в Скотланд-Ярде, имел привычку снимать там номера для важных свидетелей. Когда Маркус узнал, что Анна будет на аукционе, он настоял, чтобы она остановилась у него — на диване в его люксе.

— Это не люкс, — сказал Маркус, когда она вошла в номер. — Это стандарт. Просто с видом на Грин-парк.

— И с ценой в три тысячи фунтов за ночь, — ответила Анна, сбрасывая промокшее пальто на спинку стула.

Маркус был высок, лысоват, с вечно небритым подбородком и глазами человека, который слишком много видел. Он сидел в кресле у окна с бокалом виски в руке и читал что-то на планшете.

— Ну как аукцион? — спросил он, не поднимая головы. — Сходила на «Климта»?

— Сходила, — Анна села на диван, положила ноги на журнальный столик. — Продали за 236,4 миллиона.

— Да ну? — Маркус отложил планшет. — Это выше эстимейта.

— На 36,4 миллиона выше. И выше предыдущего рекорда Климта на 100 миллионов.

— И что тебя смущает?

Анна замялась. Она не была уверена, стоит ли делиться своими подозрениями с Маркусом. Он был хорошим детективом, но в искусстве не разбирался совершенно. Для него картина была просто объектом, который можно купить и продать, как акции. Но она всё же сказала:

— Картину вынесли из здания через минуту после торгов. С биркой «копия».

Маркус поднял бровь.

— Может, страховая копия? Или для таможни?

— Обычно копии делают для выставок, — сказала Анна. — Но не для аукционов. И не выносят через служебный лифт в сопровождении покупателя.

— Ты уверена, что это был покупатель?

— Женщина в сером пальто. Она сделала последнюю ставку.

Маркус хмыкнул.

— Ты же знаешь, как это работает. Часто покупатель — это подставное лицо. Олигарх, который не хочет светиться. А картина сразу уезжает в частное хранилище.

— Да, но обычно не через минуту. И не с такой... эйфорией.

— С какой эйфорией?

— Продавец, — сказала Анна, вспомнив лицо аукциониста, — выглядел не счастливым, а... испуганным.

Маркус отставил бокал и подался вперёд.

— Испуганным? Аукционист с двадцатилетним стажем?

— Именно.

Повисла тишина. За окном моросил дождь, и капли барабанили по стеклу.

— Ладно, — сказал Маркус. — Допустим, это странно. Но что ты собираешься делать? Ты не полицейский, я не занимаюсь арт-рынком. У нас нет юрисдикции.

— Я знаю, — Анна вздохнула. — Но я послала сообщение Даниэлю Вайсу. Он копал эту тему.

— Даниэль Вайс? — Маркус нахмурился. — Тот твой бывший коллега, который теперь пишет, что искусство — это заговор масонов?

— Не масонов, — поправила Анна. — Элит.

— Какая разница?

— Разница в том, что масонов не существует, а элиты — существуют.

Маркус хотел что-то ответить, но в этот момент телефон Анны завибрировал. Она посмотрела на экран.

Даниэль Вайс.

— Включи громкую связь, — сказал Маркус.

Анна нажала кнопку.

— Даниэль, привет.

— Анна, — голос Даниэля был хриплым, как будто он не спал несколько дней. — Ты на аукционе была?

— Была. Только что.

— Ты видела, кто купил Климта?

— Женщина в сером пальто. Я не знаю её имени.

— Я знаю, — сказал Даниэль. — Её зовут Елена Фролова. Она гражданка России, но постоянно живёт в Лондоне. Работает на инвестиционный фонд «Авалон». А «Авалон» — это карманная структура Каспара фон Хайдена.

— Кого? — спросил Маркус.

— Каспар фон Хайден, — повторил Даниэль. — Миллиардер, филантроп, коллекционер. Живёт в Баварии. Владеет сетью клиник, галерей и тремя аукционными домами.

— И зачем ему понадобился Климт? — спросила Анна.

— Не Климт, — ответил Даниэль. — Ему понадобилась цена. Понимаешь, Анна? Не картина. А цена. Потому что эта цена теперь станет эталоном. Следующий Климт, который появится на рынке, будет стоить не меньше. А следующий — ещё больше. И так до бесконечности.

— Ты хочешь сказать, это накрутка?

— Не просто накрутка. Это схема. Послушай, я тут нашёл кое-что. За последние десять лет было продано 47 картин дороже 100 миллионов долларов. Из них 32 принадлежат кисти всего трёх художников. Угадай, каких?

— Климт, Пикассо, Ван Гог, — предположил Маркус.

— Нет, — Даниэль хрипло рассмеялся. — Климт — это раз. Дальше — Виллем де Кунинг. И третий — Бреннер.

— Бреннер? — переспросила Анна. — Я не знаю такого художника.

— Потому что он жив, — сказал Даниэль. — Ему сорок лет. Он аутист с шизотипическим расстройством. Живёт в закрытой клинике в Швейцарии. И у него... послушай, это важно... у него более двух тысяч картин. Две тысячи, Анна. За десять лет. Он пишет по 14 часов в сутки. Ему вкалывают какой-то препарат, который стимулирует творчество. И его картины продаются на аукционах по 10, 20, 50 миллионов. А их тысячи.

Тишина в комнате стала плотной.

— Ты хочешь сказать, — медленно произнёс Маркус, — что существует схема, при которой люди с психическими отклонениями штампуют картины, а элиты продают их друг другу, создавая видимость огромных цен?

— Именно, — ответил Даниэль. — Но это только верхушка. Деньги отмываются. Миллиарды, десятки миллиардов. А те, кто платит реальные деньги — они тоже часть схемы. Потому что потом они продают эти картины сами себе через подставные фонды, и цена растёт. Это как биткоин, только красивее.

— А Климт? — спросила Анна. — Климт-то настоящий гений.

— Был, — голос Даниэля стал тише. — Но посмотри на цифры. У Климта — 230 картин. У Пикассо — десятки тысяч, но мы знаем, что большую часть написали подмастерья. У де Кунинга — 700. А у Ван Гога — 2000. Две тысячи картин за десять лет активной работы. Это по пять картин в неделю. Без сна, без отдыха. И ты думаешь, он их сам писал?

— Ван Гог был болен, — сказала Анна.

— Именно, — голос Даниэля стал почти шёпотом. — Он был болен. Как Бреннер. Как тысяча других, которых вы не знаете. Элитам нужны плодovitые безумцы. Они малюют свои кошмары, а потом эксперты из карманных академий объясняют нам, что это — гениально. А мы верим. Потому что мы как дети.

— Даниэль, — прервала его Анна. — Ты говоришь страшные вещи. У тебя есть доказательства?

— Доказательства? — Даниэль хмыкнул. — У меня есть закономерность. И она безупречна. Я нашёл её сегодня ночью. Все мега-продажи последних десяти лет — они все связаны с художниками, у которых больше тысячи работ. Тысяча, Анна. Это не творчество. Это конвейер. Приезжай завтра утром ко мне. Я живу в Челси, Дэнверс-стрит, 14. Я покажу тебе таблицы. И ты всё поймёшь.

— Завтра утром, — сказала Анна. — Во сколько?

— В десять. Но приходи одна. Без твоего друга-полицейского.

Даниэль отключился.

Маркус посмотрел на Анну. На его лице было написано скептическое недоумение.

— Он говорил как сумасшедший, — сказал Маркус.

— Да, — согласилась Анна. — Но сумасшедшие иногда говорят правду.

Она встала с дивана и подошла к окну. За стеклом текла лондонская ночь, чёрная и мокрая, как чернила. Вдалеке горели огни Пикадилли, и Анна вдруг подумала, что все эти огни — ложные. Как картины. Как цены. Как признанные гении.

Что, если Даниэль прав? — подумала она. — Что, если всё искусство последних ста лет — это просто огромная прачечная для денег?

Она покачала головой. Нет. Это слишком мрачно. Даже для неё.

— Ложись спать, Анна, — сказал Маркус из-за спины. — Завтра разберёшься со своим Вайсом. Может, он просто устал.

— Может быть, — ответила она, не оборачиваясь.

Но в ту ночь она почти не спала. Ей всё время казалось, что за окном кто-то стоит и смотрит на неё. Когда она наконец провалилась в забытье, ей приснился чёрный квадрат. Не Малевича. Другой. Он был живой, дышал и медленно поворачивался, показывая то белую, то чёрную сторону.

А в центре квадрата сидела женщина в сером кашемировом пальто и улыбалась.

Утром Анна проснулась от звонка. Телефон вибрировал на журнальном столике уже в пятый раз. Она взяла его, не глядя на экран.

— Да?

— Анна Фальк? — мужской голос, официальный, с лёгким лондонским акцентом. — Это констебль Грейвз из полиции Челси. Вы знакомы с мистером Даниэлем Вайсом?

Сердце ухнуло вниз, как камень.

— Да, — сказала Анна, чувствуя, как пересыхает во рту. — Он мой друг.

— Мне жаль сообщать, — голос констебля стал тише. — Мистер Вайс скончался сегодня утром. Предварительная причина — инсульт. Но есть некоторые... обстоятельства. Не могли бы вы приехать для опознания?

Анна закрыла глаза. Перед внутренним взором промелькнула ночная таблица Даниэля, его хриплый голос, его слова: «Все мега-продажи последних десяти лет связаны с художниками, у которых больше тысячи работ».

— Приеду, — сказала она. — Через час.

Она положила трубку и повернулась к Маркусу, который уже стоял в дверях спальни, накинув халат.

— Даниэль мёртв, — сказала Анна. — Инсульт.

— Повезло, — мрачно сказал Маркус. — Или нет?

— Нет, — Анна встала. — Он звонил мне вчера и сказал, что нашёл закономерность. А сегодня утром — инсульт. Ты веришь в совпадения?

— В полиции я научился одному, — ответил Маркус, наливая себе кофе. — Совпадения — это просто преступления, которые ещё не раскрыли.

Анна быстро оделась. Она не завтракала, не пила кофе. Она вышла из отеля и поймала такси до Челси.

Дэнверс-стрит, 14, оказалась узким домом с чёрной дверью и кованым молотком. Полицейская лента перегораживала вход, но Анну пропустили после того, как она показала старое удостоверение Интерпола (просроченное, но кто бы проверял).

Внутри пахло формалином и страхом.

Даниэль лежал на диване в гостиной. Его тело уже накрыли простынёй, но лицо оставалось открытым для опознания. Анна посмотрела на него и замерла.

Глаза Даниэля были открыты.

Они смотрели в потолок, но выражение их было не просто мёртвым. Оно было... испуганным. Как будто в последнюю секунду жизни он увидел что-то такое, от чего его разум сломался прежде, чем сердце.

— Он так и лежал? — спросила Анна у полицейского врача, молодой женщины с уставшими глазами.

— Да, — ответила та. — Инсульт иногда вызывает спазм мышц глаза. Это нормально.

— Это не нормально, — сказала Анна. — У него в глазах ужас.

Врач пожала плечами.

Анна повернулась к столу Даниэля. Там был ноутбук — закрытый, но ещё тёплый. Рядом — стопка бумаг. И на самой верхней — репродукция картины.

Анна наклонилась, чтобы рассмотреть её.

Это был портрет. Женщина с лицом, похожим на маску. Тело, составленное из геометрических фигур — треугольников, квадратов, трапеций. Цвета — чёрный, красный, охристый. Внизу подпись: неразборчиво, но явно незнакомая.

— Что это? — спросила Анна у врача.

— Не знаю. Мы ничего не трогали.

Анна достала телефон и сфотографировала репродукцию. Потом открыла приложение для распознавания произведений искусства. Загрузила снимок.

Результат: «Совпадений не найдено».

Она попробовала ещё раз, с другим углом. Тот же ответ.

— Этой картины не существует, — прошептала Анна.

Она посмотрела на мёртвого Даниэля, на его застывшие, полные ужаса глаза, и вдруг поняла, что вчерашний звонок был не просто паранойей.

Он был предсмертной запиской.

Анна сунула репродукцию в карман — незаметно, когда врач отвернулась — и вышла из дома на холодный лондонский воздух.

На улице её ждал Маркус, который приехал на такси следом.

— Ну что? — спросил он.

— Он нашёл то, что искал, — сказала Анна, глядя прямо перед собой. — И это его убило.

— Инсульт, — напомнил Маркус.

— Да, — кивнула Анна. — Инсульт, который случился через шесть часов после того, как он рассказал мне о схеме отмыва денег через безумных художников.

Она повернулась к нему.

— Маркус, ты знаешь, сколько картин у Бреннера?

— Две тысячи, ты сказала.

— А у Пикассо? По официальным данным — тринадцать тысяч пятьсот. Тринадцать тысяч, Маркус. Это по восемь картин в день, если он начал рисовать в пять лет и умер в девяносто один. Ты веришь, что человек может написать восемь картин в день на протяжении восьмидесяти шести лет?

Маркус молчал.

— А у Ван Гога — две тысячи сто. За десять лет активной работы. Это по две картины в день, без выходных, без сна. И это при том, что он отрезал себе ухо, лежал в психиатрических клиниках и в конце концов застрелился.

— Ты хочешь сказать, что Ван Гог — подделка?

— Я хочу сказать, — Анна понизила голос, — что гениальность, которую нам продают, — это просто бизнес-модель. И Даниэль это доказал. И за это его убили.

Маркус взял её за руку.

— У нас нет доказательств убийства, Анна.

— Будут, — сказала она, сжимая в кармане репродукцию несуществующей картины. — Будут.

Они сели в такси. Анна назвала адрес отеля. Машина тронулась, оставляя позади дом на Дэнверс-стрит, где лежал человек, который увидел слишком много.

Она посмотрела в окно на серое лондонское небо и подумала о том, что где-то там, в Швейцарии, в стерильной комнате, художник Иоганн Бреннер уже взялся за очередную картину. Его рука дрожала, но он рисовал. Потому что ему вкололи препарат. Потому что без него он рисовал только чёрные квадраты.

А что рисовала бы я, если бы мне вкололи такое? — подумала Анна.

Она не знала ответа. И это пугало её больше, чем мёртвые глаза Даниэля.

В отеле она закрылась в ванной и достала репродукцию. Посмотрела на неё ещё раз. Женщина-маска, тело из треугольников, чёрный, красный, охра.

Она перевернула лист. На обороте было написано от руки, дрожащим почерком Даниэля:

«Бреннер, 2022. Не каталогизировано. Посмотри в архивах клиники. Там их тысячи. Тысячи таких. И все они считаются гениальными. Потому что кто мы такие, чтобы спорить с экспертами?»

Анна закрыла глаза.

Завтра она поедет в Швейцарию.

Глава 2. «Смерть эксперта»

Утро 28 июня выдалось серым и липким, как старая рана. Анна Фальк стояла у окна в номере Маркуса Ройса, сжимая в руке бумажную чашку с кофе, который остыл уже час назад. Она не пила. Она смотрела на улицу и видела только лицо Даниэля — его открытые глаза, застывший ужас, репродукцию несуществующей картины, которую она украла с места его смерти.

«Ты совершила преступление», — сказала она себе. — «Ты взяла вещественное доказательство. Если полиция узнает, тебя посадят».

Но полиция не узнает. Потому что полиция уже закрыла дело — insult, естественная смерть, никакого криминала. Констебль Грейвз был вежлив, но равнодушен. В Лондоне каждый день умирают люди. Один искусствовед-конспиролог — не повод для национальной трагедии.

Анна повернулась к столу, где лежала репродукция. Она смотрела на неё уже в двадцатый раз. Женщина-маска. Тело из треугольников. Подпись — «Бреннер 22». И на обороте — дрожащие буквы Даниэля: «Посмотри в архивах клиники. Там их тысячи».

— Тысячи, — прошептала Анна.

Она достала телефон и набрала в поиске: «ArtFuture институт современного искусства».

Первая ссылка вела на ослепительно белый сайт с логотипом в виде золотого глаза. «ArtFuture — международный центр экспертизы в области современного искусства. Наши специалисты сертифицируют произведения высочайшего качества». Далее следовали лица — десять мужчин и женщин в строгих костюмах, с идеальными улыбками. Под каждым — регалии: профессор такого-то университета, член такой-то академии, куратор такой-то биеннале.

Анна пролистала дальше. «Услуги: атрибуция, экспертиза подлинности, оценка рыночной стоимости, сертификация гениальности».

Остановилась.

Сертификация гениальности.

Она перечитала эти слова три раза. В мире искусства было принято говорить о «признании», о «месте в каноне», о «вкладе в развитие художественного языка». Но никогда — официально, коммерчески — о «сертификации гениальности». Это звучало как этикетка на банке с консервами. «ГОСТ. Гениально. Срок годности — вечность».

Анна нажала на вкладку «Наши эксперты» и начала читать биографии.

Первый: доктор Хельмут Шварц, 62 года, профессор Венской академии изящных искусств. Специализация — экспрессионизм и модернизм. Автор 14 монографий. Консультант Sotheby's и Christie's. Член правления Фонда Климта.

Второй: профессор Эмма Уайт, 58 лет, Лондонский университет искусств. Специализация — постмодернизм и инсталляция. Автор 9 монографий. Куратор Венецианской биеннале 2015 года.

Третий: доктор Иван Петров, 55 лет, Санкт-Петербургский государственный академический институт живописи, скульптуры и архитектуры имени Репина. Специализация — русский авангард. Автор 6 монографий. Эксперт Государственного Эрмитажа.

Анна остановилась на третьем. Русский авангард — это была её тема. Она защитила диссертацию по Малевичу и Татлину. Она знала всех ведущих экспертов в этой области. Но имя Иван Петров ей ни о чём не говорило.

Она открыла новую вкладку и ввела «Иван Петров искусствовед». Поиск выдал три результата: страница на сайте ArtFuture, страница на сайте Репинского института (без фото, только имя и должность) и ссылка на малоизвестный журнал «Вопросы искусствознания» за 2017 год со статьёй «Неоавангард и его экономические импликации».

Ни одной фотографии, — подумала Анна. — Ни одного интервью. Ни одной лекции. Странно для публичного эксперта.

Она вернулась на сайт ArtFuture и открыла раздел «Сертифицированные художники». Список из 47 имён. Большинство она не знала — и это было странно, потому что Анна знала почти всех более-менее заметных современных художников. Но здесь были только неизвестные.

Кроме трёх.

Иоганн Бреннер — 47 работ в списке (хотя Даниэль говорил о двух тысячах, но на сайте были только «избранные»). Год рождения — 1983. Страна — Австрия. Стиль — «экспрессивный абстракционизм с элементами шизоидной деформации».

Шизоидной деформации, — мысленно повторила Анна. — Они не скрывают. Они прямо пишут — шизоидная. Это не диагноз. Это бренд.

Второе имя — Микаэль Сёдергрэн, швед, 1978 года рождения. 112 сертифицированных работ. Стиль — «нео-дадаизм с элементами обсессивно-компульсивной перцепции». Третье — Ли Вэй, китаец, 1985 года рождения. 89 работ. Стиль — «психоделический символизм с признаками диссоциативного расстройства».

Анна закрыла сайт. Ей стало дурно.

Она вспомнила свой разговор с Даниэлем в ту ночь. «Элитам нужны плодовые безумцы. Они малюют свои кошмары, а эксперты из карманных академий объясняют нам, что это — гениально». Она тогда подумала, что он сошёл с ума. А теперь она видела это своими глазами — институт, который сертифицирует «гениальность» как услугу. Как техосмотр автомобиля.

Зазвонил телефон. Не её — Маркуса. Он стоял в дверях спальни, уже одетый, с мокрыми после душа волосами. Он взял трубку, послушал несколько секунд, и его лицо изменилось.

— Вы уверены? — спросил он. — Да. Нет, я понял. Спасибо.

Он положил телефон и посмотрел на Анну.

— У нас проблема, — сказал он.

— У нас? — переспросила Анна. — У меня, кажется, своих проблем достаточно.

— Теперь это «у нас», — Маркус подошёл к столу и налил себе кофе. — Мой отдел получил уведомление из банка. На счёт Даниэля Вайса вчера вечером, примерно через час после того, как он говорил с тобой, поступил платёж в биткоинах. Эквивалент — двести пятьдесят тысяч долларов.

Анна моргнула.

— Двести пятьдесят тысяч? Откуда?

— Неизвестно. Биткоин-кошелёк зарегистрирован в юрисдикции, которая не раскрывает владельцев. Но транзакция прошла через микшер — это значит, что отправитель хотел замести следы.

— И что делает твой отдел?

— Пока ничего, — Маркус сел в кресло. — Дело не в нашей юрисдикции. Даниэль умер естественной смертью, платёж сам по себе не преступление. Но я попросил знакомого в финансовой разведке присмотреться. И знаешь, что он нашёл?

Анна покачала головой.

— Тот же кошелёк, тот же микшер. Три месяца назад точно такая же сумма поступила на счёт другого искусствоведа — Жан-Пьера Моро в Париже. Через две недели он попал под машину. Смерть. Несчастный случай.

Тишина в комнате стала такой плотной, что Анна услышала, как тикают часы на каминной полке.

— Ты хочешь сказать, — медленно произнесла она, — что Даниэля убили?

— Я хочу сказать, — ответил Маркус, — что совпадения, которые ты так не любишь, начинают накапливаться. И теперь мне, как сотруднику отдела по расследованию экономических преступлений, стало интересно. Кто платит мёртвым искусствоведам по четверти миллиона?

— Платят не мёртвым, — поправила Анна. — Платят живым. А потом они умирают.

— Это деталь.

Маркус допил кофе и поставил чашку на стол.

— Итак, Анна. Ты начала расследование. У тебя есть репродукция картины, которой не существует, и подозрения на странный институт. У меня — финансовый след, ведущий в никуда, и два труппа. Предлагаю объединить усилия.

Анна посмотрела на него. Маркус Ройс был ей симпатичен — как человек, который не лезет в душу, не задаёт лишних вопросов и умеет варить приличный кофе. Но она не доверяла полицейским. Слишком часто они оказывались частью того, против чего боролись.

— Ты не веришь в мою теорию, — сказала она. — Ты думаешь, что Даниэль был параноиком, а его смерть — случайность.

— Я думаю, — осторожно ответил Маркус, — что двести пятьдесят тысяч долларов — это не случайность. Но я не уверен, что твоя теория про безумных художников и сертификацию гениальности — не паранойя.

— Тогда зачем тебе со мной работать?

— Затем, — он усмехнулся, — что ты единственная, кто знает, о чём говорил Даниэль. А он, похоже, знал что-то очень важное. Важное настолько, что кто-то заплатил ему четверть миллиона — а потом он умер.

Анна задумалась. Маркус был прав. Одна она могла зайти только в открытые источники. Но с его доступом к финансовой информации и полицейским базам данных — это совсем другой уровень.

— Хорошо, — сказала она. — Но с условием. Ты не лезешь в мои методы. Я не лезу в твои. И мы не доверяем друг другу.

— Отлично, — Маркус протянул руку. — Не доверяю тебе с этого момента.

Она пожала его ладонь. Рукопожатие было крепким, но не тёплым.

— Показывай свой график, — сказал Маркус. — Тот, который Даниэль хотел тебе показать.

Анна достала ноутбук и открыла файл, который Даниэль прислал ей на почту в 4 утра — за два часа до смерти. Она не заметила это письмо сразу, потому что телефон был на беззвучном. Обнаружила только час назад, когда проверяла входящие.

Тема письма: «Они не хотят, чтобы ты это видела».

Файл назывался «correlation_vs_price.xlsx».

Анна открыла его и развернула ноутбук к Маркусу.

— Смотри, — сказала она. — Здесь данные по 500 художникам за последние сто лет. По каждому — количество созданных произведений, цена самой дорогой проданной картины (с поправкой на инфляцию), и год смерти.

Маркус наклонился к экрану.

— Первая страница — таблица. Вторая — график. Посмотри на него.

Он открыл вторую страницу. График был точечной диаграммой. Ось X — количество картин (от 0 до 15 000). Ось Y — цена в миллионах долларов (от 0 до 500).

— Господи, — выдохнул Маркус.

Точки не были разбросаны случайно. Они образовывали чёткую, почти идеальную линию: чем больше картин — тем выше цена. Исключений не было. Совсем.

— Видишь эту точку в левом нижнем углу? — Анна ткнула пальцем в экран. — Это Вермеер. У него 36 картин. Самая дорогая — 30 миллионов. Справа сверху — Пикассо. 13 500 картин. Самая дорогая — 179 миллионов. Между ними — все остальные. Да Винчи — 19 картин, 450 миллионов? Его точка выбивается? Посмотри.

— А, — Маркус указал. — Вот она. 19 картин, цена — 450 миллионов. Это «Спаситель мира». Но это же аномалия?

— Не аномалия, — Анна покачала головой. — Да Винчи — единственный, у кого картин мало, а цена высока. Но посмотри внимательно. Его точка не на линии. Она выше. А выше линии — только те, кто был «переоткрыт» после смерти через схему. Да Винчи — бренд, созданный веками. Но если убрать его, корреляция становится почти единицей.

Маркус откинулся на спинку стула.

— Это... это не может быть правдой. Ты хочешь сказать, что цена картины определяется только количеством работ художника? А качество? А гениальность?

— Гениальность, — горько сказала Анна, — это то, что эксперты приклеивают к имени, когда картин много. Посмотри на Ван Гога. Две тысячи картин. Цена — 82 миллиона. Посмотри на Гогена — двести картин, цена — 40 миллионов. Посмотри на Моне — две тысячи картин, цена — 110 миллионов. Закономерность работает.

— Но есть же художники с одной картиной, которая стоит миллионы?

— Есть, — кивнула Анна. — Их имена ты не знаешь. Потому что они не стали гениями. У них не было «объёма». Объём — это товар. Понимаешь? Картина — это не произведение искусства. Это акция. А художник — это компания. Чем больше акций выпущено, тем выше капитализация. Только в мире искусства всё наоборот — чем больше картин, тем выше цена за штуку. Потому что каждая новая картина подтверждает «гениальность» предыдущих.

Маркус потёр подбородок.

— Это безумие, — сказал он. — В экономике так не работает. Если компания выпускает много акций, цена падает. А здесь...

— А здесь — вера, — перебила Анна. — Вера в экспертов. Вера в то, что если профессор из Венской академии сказал «гениально», значит, это гениально. И чем больше профессоров подтверждают, тем выше цена. А профессора подтверждают тем больше, чем больше картин. Потому что им платят.

— Кто платит?

— ArtFuture. Фонды. Аукционные дома. Те, кто владеет тысячами картин Бреннера, Сёдергрена, Ли Вэя.

Анна закрыла ноутбук.

— Даниэль хотел показать мне это вживую. Он сказал, что у него есть доказательства, что схема работает не только на современных художниках, но и на старых мастерах. Что посмертное «переоткрытие» Гогена, Вермеера, даже Караваджо — это та же самая схема. Элиты находят художника с большим наследием, скупают его работы, организуют выставки, пишут статьи, и через пять лет цена вырастает в десять раз.

— И что им мешает сделать то же самое с любым художником?

— Ничего, — сказала Анна. — Кроме одного. У художника должно быть много работ. Много. Тысячи. И он должен быть мёртв. Или... — она запнулась. — Или безумен. Чтобы не мог сказать: «Это не гениально, я просто рисую, потому что мне вкололи препарат».

Маркус молчал минуту. Потом встал и подошёл к окну.

— Я видел много схем отмыва денег, — сказал он, глядя на дождливую улицу. — Через недвижимость, через криптовалюты, через офшоры. Но через искусство... через безумных художников... Это новый уровень.

— Не новый, — возразила Анна. — Даниэль нашёл документы 1920-х годов. В Советской России уже использовали душевнобольных художников для пропаганды и отмыва партийных средств. Потом схема перекочевала в Европу. А в 1990-е стала глобальной.

— И кто за этим стоит?

— Я думала, что фон Хайден. Тот миллиардер из Баварии, о котором говорил Даниэль. Но теперь... — она посмотрела на закрытый ноутбук. — Теперь я не уверена. Может быть, фон Хайден — тоже часть схемы. Или её жертва. Или просто прикрытие.

Маркус повернулся к ней.

— Что ты предлагаешь?

— Я еду в Швейцарию, — сказала Анна. — В клинику, где держат Бреннера. Я хочу увидеть его своими глазами. Поговорить с ним, если он способен говорить. И найти доказательства.

— Это опасно, — заметил Маркус. — Если Даниэля убили только за то, что он нашёл закономерность, то что сделают с тобой, если ты войдёшь в клинику?

— Поэтому я и не буду входить как Анна Фальк, — она улыбнулась. — У меня есть старый паспорт на имя Марии Вебер. И знакомый врач в Цюрихе, который может устроить меня в клинику стажёром на неделю.

— А я? — спросил Маркус.

— А ты остаёшься здесь и копаешь финансовый след. Кто перевёл деньги Даниэлю? Откуда? Чьи ещё счета получали такие переводы? Может быть, мы найдём связь с фон Хайде-ном или с ArtFuture.

Маркус кивнул. Потом подошёл к столу и открыл свой ноутбук.

— Ещё кое-что, — сказал он. — Та репродукция, которую ты взяла у Даниэля. Ты можешь её отсканировать и отправить мне? Я попрошу знакомого в лаборатории провести спектральный анализ. Может быть, узнаем, какой краской напечатана. Или найдём отпечатки.

— Ты думаешь, отпечатки убийцы?

— Я думаю, что убийца оставляет следы везде, где проходит, — сказал Маркус. — Даже в репродукциях несуществующих картин.

Два часа спустя Анна сидела в кафе на Чаринг-Кросс-роуд и листала фотографии клиники «Санкт-Михель» в Швейцарии. Это было частное психиатрическое учреждение в кантоне Цуг, с белыми стенами, зелёным газоном и забором, который не выглядел как тюрьма, но явно был таковым. На сайте клиники красовались фотографии улыбающихся пациентов, играющих в теннис и рисующих в светлых мастерских. Ниже — список услуг: «лечение депрессии, терапия расстройств аутистического спектра, программа „Искусство как исцеление“».

Искусство как исцеление, — подумала Анна. — Или исцеление как искусство?

Она нашла статью в швейцарской газете «Neue Zürcher Zeitung» за 2019 год: «Вундеркинд из клиники: как пациент с шизофренией стал звездой арт-рынка». Статья была восторженной. Журналистка описывала Иоганна Бреннера как «Пикассо нашего времени» и «голос поколения, которое не может говорить». В статье упоминался ArtFuture как «благотворительный фонд, помогающий раскрыть таланты душевнобольных».

Благотворительный фонд, — Анна усмехнулась. — Который продаёт картины за миллионы и отмывает деньги.

Она открыла сайт ArtFuture ещё раз и нашла раздел «Отчётность». Там был PDF за 2022 год, на 400 страниц. Анна быстро пролистала его, ища знакомые названия. На странице 247 она увидела таблицу: «Расходы на поддержку пациентов». Суммы были астрономическими — 47 миллионов швейцарских франков на «материальное обеспечение творческого процесса». В том числе 12 миллионов на «художественные материалы».

Двенадцать миллионов на краски и холсты? — Анна пересчитала нули. — Это больше, чем годовой бюджет средней художественной школы в Лондоне.

Она сделала скриншот и отправила Маркусу с пометкой: «Посмотри, куда уходят деньги. Может, найдёшь связь с офшорами».

Через минуту пришёл ответ: «Уже смотрю. Кстати, твой биткоин-кошелёк, который перевёл деньги Даниэлю, имел транзакции ещё на 3 миллиона. Все получатели — искусствоведы и журналисты, писавшие о современном искусстве. Четверо из них мертвы. Пятый — еще жив».

Анна почувствовала, как холодок пробежал по спине.

Она набрала ответ: «Кто пятый?»

Маркус: «Российский архивист. Дмитрий Орлов. Живёт в Петербурге. Пока жив».

Анна запомнила имя. Потом закрыла телефон, допила остывший кофе и вышла на улицу. Лондонский дождь наконец-то прекратился, но небо оставалось свинцовым.

Она поймала такси до аэропорта Хитроу. Билет до Цюриха — через четыре часа. У неё было время заехать в отель за вещами.

Но сначала — одно дело.

Она попросила таксиста остановиться у почтового отделения на Стрэнде. Там она купила конверт, положила в него репродукцию Даниэля (отсканированную и распечатанную в трёх экземплярах), написала адрес: «Дмитрию Орлову, Санкт-Петербург, до востребования». И добавила записку: «Это то, что нашёл Даниэль. Вы следующий в списке. Берегитесь. Анна».

Она отправила письмо. Это был риск — обычная почта, Россия, таможня. Но у неё не было другого способа связаться с человеком, которого она никогда не видела.

Если он жив, — подумала она. — Если он ещё жив.

В такси она закрыла глаза и попыталась представить клинику «Санкт-Михель». Белые стены. Зелёный газон. И внутри — человек, который рисует уже четырнадцатый час. Который не помнит своего имени. Который создаёт тысячи картин, чтобы элиты могли отмывать миллиарды.

Иоганн Бреннер, — мысленно произнесла она. — Что ты видел такого, от чего сошёл с ума? Или тебя сделали безумным?

Она не знала ответа. Но собиралась узнать.

В аэропорту, перед посадкой, Анна получила последнее сообщение от Маркуса: «Я проверил институт ArtFuture. Он не значится в реестре ни одной страны. Нет юридического адреса, нет налоговых деклараций, нет реальных сотрудников. Сайт зарегистрирован на анонимного провайдера в Исландии. IP-адрес ведёт на сервер в бывшем бункере НАТО в Норвегии. Кто бы ни стоял за этим, они не хотят, чтобы их нашли».

Анна ответила: «Тогда мы идём туда, где они есть. В клинику. К Бреннеру. К их живому конвейеру».

Маркус: «Будь осторожна. Если они убили Даниэля, они убьют и тебя».

Анна: «Я знаю. Поэтому я не собираюсь умирать».

Она выключила телефон и вошла в самолёт.

В иллюминаторе таял лондонский дождь. Впереди была Швейцария, белые стены, зелёный газон и человек, который рисовал чёрные квадраты, когда ему не вкалывали препарат.

Анна закрыла глаза и попыталась не думать о том, что она, возможно, летит к своей смерти.

Глава 3. «Фабрика гениев» *Цуг, Швейцария. 29 июня, 10:47 утра.*

Анна Фальк никогда не любила Швейцарию. Слишком чисто. Слишком правильно. Слишком много банков на квадратный метр. Даже воздух здесь пах стерильно — как в операционной, где только что умер пациент, а санитары уже вымыли полы и открыли форточку.

Клиника «Санкт-Михель» находилась в получасе езды от Цюриха, среди холмов, покрытых аккуратными виноградниками. Здание было старым — конец XIX века, неоготика, шпили, витражи — но вокруг него стоял современный забор с датчиками движения и камерами, которые поворачивались вслед за каждой проезжающей машиной.

— Похоже на тюрьму для богатых, — заметил Маркус Ройс, когда они припарковали арендованный «мерседес» на гостевой стоянке.

— Это и есть тюрьма, — ответила Анна, выходя из машины. — Только пациенты не знают, что они заключённые.

Маркус поправил пиджак. Он был в штатском — тёмно-синий костюм, белая рубашка без галстука, на поясе кобура с «глоком» (швейцарская полиция разрешила временный ввоз оружия по запросу Скотланд-Ярда, но с кучей ограничений). Анна была в чёрных брюках и водолазке — никаких украшений, никакой косметики. Она хотела выглядеть как коллега Маркуса, а не как искусствовед.

Они подошли к воротам. Домофон зашипел, и женский голос с немецким акцентом спросил:

— Guten Tag. Sie sind?

— Detective Inspector Markus Royce, Metropolitan Police, London, — сказал Маркус на идеальном немецком (он учился в Берлине три года). — Meine Kollegin Anna Falk. Wir haben einen Termin mit Direktor Kohler.

— Einen Moment, bitte.

Ворота открылись не через минуту, а через пять. Анна заметила, что камеры следили за каждым их движением. Когда они вошли на территорию, за ними захлопнулась тяжёлая металлическая дверь.

— Мы в ловушке, — тихо сказала Анна.

— Знаю, — так же тихо ответил Маркус. — Поэтому не спускай глаз с выхода.

Главное здание клиники встретило их запахом хлорки и тишиной. Коридоры были белыми, полы — из полированного камня, на стенах — репродукции картин. Анна узнала «Крик» Мунка, «Звёздную ночь» Ван Гога, несколько абстрактных композиций Кандинского.

Репродукции художников, которые были безумны, — подумала она. — Или которых сделали безумными. Или которые стали безумными, потому что слишком много видели.

Им навстречу вышел мужчина лет шестидесяти, высокий, седой, в белом халате, надетом поверх дорогого костюма. Его лицо было из тех, которые называют «приятными» — правильные черты, лёгкая улыбка, глаза с морщинками в уголках. Но Анна заметила, что улыбка не доходила до зрачков. Зрачки оставались холодными и оценивающими, как у крупье за игорным столом.

— Доктор Конрад Кохлер, — представился он, пожимая руку сначала Маркусу, потом Анне. — Директор клиники «Санкт-Михель». Чем обязан визиту британской полиции?

— Расследование финансовых махинаций, — сказал Маркус, показывая удостоверение. — Нам стало известно, что один из ваших пациентов, Иоганн Бреннер, может быть связан с подозрительными транзакциями на арт-рынке.

Кохлер не моргнул глазом.

— Иоганн Бреннер, — повторил он, словно пробуя имя на вкус. — Да, наш самый известный пациент. Гениальный художник. Его картины продаются на аукционах по всему миру. Но какое отношение это имеет к финансовым махинациям?

— Мы хотели бы поговорить с ним, — вступила Анна. — И посмотреть на его творческий процесс.

Кохлер улыбнулся. Теперь улыбка стала шире, но не теплее.

— Боюсь, это невозможно. Иоганн находится в тяжёлом психическом состоянии. Общение с посторонними может вызвать у него приступ. К тому же, у вас нет ордера на обыск или допрос. Швейцария — не Великобритания, фройляйн Фальк.

Он знает моё имя, — отметила про себя Анна. — Он подготовился.

— Мы не просим допроса, — сказал Маркус. — Мы просим визуального осмотра. С расстояния. Без контакта. Этого достаточно, чтобы мы закрыли вопрос.

Кохлер задумался. Секунд на десять. Потом кивнул.

— Хорошо. Пять минут. Из-за стекла. И вы ничего не трогаете.

Он повернулся и пошёл по коридору, не оглядываясь. Анна и Маркус последовали за ним.

Мастерская Иоганна Бреннера находилась в подвале. Не в подвале-кладовке, а в специально оборудованном помещении с бетонными стенами, люминесцентными лампами и системой вентиляции, которая гудела так громко, что закладывало уши. Стекло, за которым они стояли, было пуленепробиваемым — Анна заметила маркировку на углу.

— Для безопасности, — пояснил Кохлер. — Иоганн иногда становится агрессивным.

Агрессивным, — подумала Анна. — Или просто пытается вырваться на свободу.

Она посмотрела сквозь стекло.

Внутри, в центре комнаты, стоял человек. Худой, почти прозрачный, в белой футболке и чёрных штанах. Его руки были в краске — чёрной, красной, охристой. Волосы — длинные, спутанные, седые, хотя ему было всего сорок. Глаза — пустые, бессмысленные, устремлённые на холст, который стоял перед ним на мольберте.

Человек рисовал.

Он двигался быстро, почти судорожно. Кисть летала по холсту, оставляя за собой хаотичные мазки. Анна не могла разобрать, что он изображает. Какая-то фигура? Абстракция? Пятно? Она прижалась лбом к стеклу, пытаясь рассмотреть детали.

— Это он и есть? — спросил Маркус.

— Иоганн Бреннер, — подтвердил Кохлер. — Гений нашего времени. Как Ван Гог. Как Модильяни. Как Бреннер.

— Как Бреннер? — переспросила Анна.

— Он создаёт новый язык, — продолжал Кохлер, не отвечая на вопрос. — Язык, который понятен без слов. Его картины — это крик души, запертой в больном теле. Посмотрите на его технику. Видите, как он смешивает краски прямо на холсте? Ни одного подготовительного рисунка. Ни одного эскиза. Чистое вдохновение.

Анна смотрела. Она видела не вдохновение. Она видела навязчивое движение, которое напоминало не творчество, а тик. Каждые несколько секунд рука Бреннера дёргалась, словно от удара током. Он не выбирал цвета — они лились сами, как рвота.

— Сколько он так работает? — спросила Анна.

— По четырнадцать часов в сутки, — с гордостью сказал Кохлер. — Иногда больше. Он не ест, не пьёт, не спит, пока не закончит картину. А когда заканчивает — начинает новую.

— И так каждый день?

— Каждый день. Уже десять лет.

Маркус присвистнул.

— Десять лет по четырнадцать часов? Это... это сколько картин?

— На сегодняшний день — две тысячи сто сорок три, — ответил Кохлер. — И каждая — шедевр.

Он подошёл к стене, где висели сертификаты в золотых рамках. Анна прочитала их: «Сертификат гениальности №001/В», «Сертификат гениальности №002/В», «Сертификат гениальности №003/В»... и так до сорока семи.

— Кто выдаёт эти сертификаты? — спросила она.

— Институт ArtFuture, — без тени смущения ответил Кохлер. — Ведущие эксперты современного искусства. Профессор Шварц, профессор Уайт, доктор Петров. Они изучили работы Иоганна и единогласно признали их гениальными.

— И сколько стоит сертификация?

Кохлер впервые за разговор слегка напрягся.

— Это конфиденциальная информация.

— Миллион? Два? Десять? — настаивала Анна.

— Фройляйн Фальк, — голос Кохлера стал тише и холоднее. — Я понимаю, что вы из полиции, но ваши вопросы начинают меня утомлять. Вы хотели увидеть пациента — вы его увидели. Теперь, будьте так любезны, покиньте клинику.

— Ещё минуту, — сказал Маркус. — Мы смотрим.

Кохлер вздохнул, но не возразил.

Анна снова прильнула к стеклу. Бреннер продолжал рисовать, но что-то изменилось. Его движения стали медленнее, рука начала дрожать сильнее, и он остановился, уставившись на холст с выражением... недоумения. Как будто не понимал, что он нарисовал.

Он повернул голову и посмотрел прямо на стекло. На Анну.

Его глаза были не просто пустыми. Они были мёртвыми.

Бреннер посмотрел на неё секунду. Потом его губы шевельнулись. Он прошептал что-то, но звук не проходил сквозь стекло.

Анна умела читать по губам.

«Hilfe», — прошептал Бреннер. — «Помогите».

Она открыла рот, чтобы сказать что-то Маркусу, но в этот момент дверь в мастерскую открылась, и вошла медсестра — женщина в белом, с большим шприцем в руке. Бреннер увидел шприц и отшатнулся. Его лицо исказилось от страха. Он замахал руками, закричал — теперь Анна слышала звук, приглушённый стеклом, похожий на вой раненого зверя.

Медсестра подошла к нему. Она что-то сказала — мягко, успокаивающе, как говорят с детьми или с безнадёжными пациентами хосписа. Бреннер замер. Он не сопротивлялся, когда она взяла его за руку и ввела иглу в вену на локтевом сгибе.

Через десять секунд его лицо разгладилось. Глаза перестали быть мёртвыми. Они стали... отсутствующими. Как будто кто-то выключил свет в комнате, где никто не живёт.

Бреннер повернулся к холсту, взял кисть и продолжил рисовать. Но теперь его движения были ровными, спокойными, почти механическими. Он уже не творил. Он штамповал.

— Что это за препарат? — спросила Анна, поворачиваясь к Кохлеру.

— Стандартный нейролептик, — ответил директор. — Клозапин. Для снятия психомоторного возбуждения.

— Клозапин не действует так быстро, — сказала Анна. — Клозапин действует через несколько часов, а иногда дней. А ваш препарат подействовал за десять секунд. Я хочу знать его состав.

Кохлер посмотрел на неё долгим взглядом. Потом улыбнулся — холодной, ледяной улыбкой, которая не имела ничего общего с гостеприимством.

— Фройляйн Фальк, — сказал он. — Вы не врач. Вы не полицейский. Вы даже не швейцарский гражданин. У вас нет ни юрисдикции, ни полномочий, ни права задавать мне такие вопросы. Я показал вам пациента из вежливости. Если вы продолжите — я вызову охрану и депортирую вас из страны.

— Вам нужен ордер на обыск? — спросил Маркус.

— У вас ничего нет, — отрезал Кохлер. — Вы приехали без предупреждения, без официального запроса, без санкции швейцарского суда. Я мог бы уже позвонить в полицию Цуга и сообщить о незаконном проникновении.

— Но вы не позвонили, — заметил Маркус.

— Потому что я уважаю британских коллег. Но моё терпение не безгранично.

Кохлер развернулся и направился к выходу. У двери он остановился.

— Вас проводят до машины. Не советую возвращаться без официального разрешения. Швейцария — маленькая страна, и мы все друг друга знаем.

Он ушёл. Через минуту появился охранник — здоровенный мужчина с каменным лицом и рацией на поясе. Он молча указал на выход.

Анна в последний раз взглянула на Бреннера. Тот всё ещё рисовал — механически, ровно, безжизненно. На холсте медленно проступал чёрный квадрат. Не Малевича. Другой. Грязно-чёрный, с красными прожилками, похожими на кровеносные сосуды.

Он рисует чёрные квадраты, — вспомнила Анна слова Даниэля. — Без препарата он рисует чёрные квадраты. А с препаратом — то, что эксперты называют гениальным.

Она вышла на улицу. Солнце светило ярко, но Анне казалось, что мир стал серым. Как тот квадрат. Как глаза Бреннера.

В машине они молчали пять минут. Маркус вёл, Анна смотрела в окно на убегающие назад виноградники.

— Это не клозапин, — сказала она наконец.

— Откуда ты знаешь? — спросил Маркус.

— Моя мать была фармацевтом. Я выросла среди медицинских справочников. Клозапин — тяжёлый нейрелептик, он используется при устойчивой шизофрении. Он действует через несколько часов. А этот препарат подействовал мгновенно. И эффект был другой — не седация, а... как будто у него включили какой-то режим.

— Ты думаешь, это какой-то экспериментальный препарат?

— Я уверена, — Анна повернулась к нему. — И я хочу узнать, что это. И где его производят.

Маркус вздохнул.

— Для этого нам нужен ордер. А для ордера — основания. Пока у нас есть только твои подозрения и график Даниэля. Этого недостаточно.

— А то, что Бреннер прошептал «помогите»? Этого недостаточно?

Маркус посмотрел на неё.

— Он сказал «помогите»?

— Он смотрел на меня и сказал «hilfe». Я читаю по губам.

Маркус выругался по-немецки — коротко, сочно, смачно.

— Чёрт. Это меняет дело. Но не юридически. «Пациент с психическим расстройством попросил помощи» — это не основание для обыска в Швейцарии. Скажут, что это симптом болезни.

— Тогда нам нужен кто-то, кто может проникнуть в клинику без ордера, — сказала Анна. — Кто-то, кто не связан с полицией.

— Ты предлагаешь нанять частного детектива?

— Я предлагаю найти Дмитрия Орлова. Того русского архивиста, который получил биткоины с того же кошелька, что и Даниэль. Он жив. Он знает что-то. Может быть, он знает, что это за препарат.

Маркус кивнул.

— Я попробую выйти на него через каналы Интерпола. Но это займёт время.

— У нас нет времени, — сказала Анна. — Даниэля убили через день после того, как он нашёл закономерность. Если Дмитрий нашёл то же самое — он следующий.

— Что ты предлагаешь?

— Я лечу в Петербург. Сегодня. А ты остаёшься здесь и следишь за клиникой. Может быть, удастся перехватить образец препарата.

Маркус затормозил на обочине и повернулся к ней.

— Ты серьёзно? Лететь в Россию? Сейчас? Без поддержки, без языка, без...

— Без ничего, — перебила Анна. — Я знаю. Но у меня есть старый паспорт на имя Марии Вебер. И знакомый переводчик в Петербурге. Справлюсь.

— Это безумие, — сказал Маркус.

— Как и всё, что мы делаем, — ответила Анна. — Добро пожаловать в расследование.

Она вышла из машины, достала телефон и начала искать билеты. Маркус вышел следом.

— Хорошо, — сказал он. — Но сначала — заедем в Цюрих. Я хочу, чтобы ты показала репродукцию несуществующей картины местному эксперту. Может быть, он узнает технику.

— У нас нет времени на экспертов.

— Есть один эксперт — он не работает на ArtFuture. Он мой старый друг. Мы учились вместе в Берлине. Он ненавидит современных искусствоведов. Доверяй мне.

Анна посмотрела на него. Впервые за время их знакомства она увидела в его глазах не цинизм, а... надежду.

— Хорошо, — сказала она. — Один эксперт. Потом — Петербург.

Они сели в машину и поехали в Цюрих.

Эксперт оказался стариком лет семидесяти, жившим в мансарде на окраине города. Его звали Ханс-Петер Мюллер, и он был легендой в узких кругах: когда-то он возглавлял реставрационный отдел Кунстхауса, потом был уволен за статью, в которой назвал современное искусство «мошенничеством века». С тех пор он жил на пенсию, принимая изредка частных клиентов, которые хотели узнать правду о подлинности картин.

— Маркус, — сказал он, открывая дверь. Его голос был скрипучим, как несмазанная петля. — Ты всё ещё носишь этот ужасный костюм.

— А ты всё ещё не умеешь здороваться, — ответил Маркус, обнимая старика.

Они прошли в комнату, заваленную книгами, каталогами и репродукциями. Анна сразу почувствовала себя как дома — здесь пахло старыми журналами и скипидаром.

— Показывай, — сказал Мюллер, садясь в кресло.

Анна вынула репродукцию Даниэля (второй экземпляр — первый она отправила Орлову) и положила на стол.

Мюллер надел очки, наклонился. Секунд тридцать он молчал. Потом его лицо изменилось — стало напряжённым, даже испуганным.

— Где вы это взяли? — спросил он тихо.

— С места смерти человека, который нашёл закономерность, — ответил Маркус. — Что это?

— Это... — Мюллер снял очки и потёр глаза. — Этого не может быть. Я видел эту картину. Точнее, не эту. Но стиль... стиль я узнаю.

— Чей стиль? — спросила Анна.

— Бреннера. Иоганна Бреннера. Но эта картина не каталогизирована. Я просматривал все его работы, которые появлялись на аукционах. Этой там нет.

— Потому что её нет в каталогах, — сказала Анна. — Даниэль написал на обороте, что это работа 2022 года, которая не прошла сертификацию.

Мюллер снова наклонился к репродукции. Теперь он рассматривал её через лупу.

— Техника... интересно. Видите эти мазки? Они нанесены с огромной скоростью. Почти без контроля. Такое бывает у людей в состоянии мании. Или под действием психостимуляторов.

— Психостимуляторов? — переспросил Маркус.

— Да. Есть препараты, которые усиливают творческую активность. Амфетамины, некоторые ноотропы. Но они вызывают тремор и нарушение координации. Здесь тремор виден, но он... контролируемый. Как будто кто-то компенсирует его другим препаратом.

— Вы можете определить, каким? — спросила Анна.

Мюллер покачал головой.

— Не по репродукции. Нужен оригинал. И спектральный анализ краски. В краске могут быть следы препарата — если художник касался её руками, а руки были в контакте с лекарством.

— Это возможно? — спросил Маркус.

— Теоретически — да. Но для этого нужно украсть картину из клиники. А вы, как я понимаю, не хотите этого делать.

Анна и Маркус переглянулись.

— Пока не хотим, — сказала Анна. — Но если другого выхода не будет...

Мюллер усмехнулся.

— Вы смелые. Или глупые. И то, и другое — необходимое условие для расследования такого масштаба.

Он встал, подошёл к полке и достал толстую папку.

— Это мои заметки о Бреннере. Я собирал их пять лет. Здесь — анализ 87 его картин, проданных на аукционах. И знаете, что я нашёл?

— Что? — спросили хором Анна и Маркус.

— Первые 200 картин — они разные. В них есть стиль, есть эмоция, есть боль. А начиная с 201-й — они становятся... одинаковыми. Как будто их рисовала машина. Композиция повторяется, цветовая гамма повторяется, даже мазки ложатся в одних и тех же местах. Это не творчество. Это конвейер.

— А что говорят эксперты? — спросил Маркус.

— Эксперты говорят, что это «зрелый период» и «узнаваемый стиль». Но я скажу вам правду: после двухсотой картины Бреннера кто-то начал за него рисовать. Или он сам, но под действием препарата, который превращает его в автомат.

Мюллер закрыл папку и посмотрел на Анну.

— Берегите себя, фройляйн. Эти люди не остановятся ни перед чем. Я знаю, потому что они уже пытались меня убить.

— Когда? — спросила Анна.

— Пять лет назад. После той статьи, где я назвал современное искусство мошенничеством. Моя машина была заминирована. Я чудом выжил. Полиция сказала — несчастный случай. С тех пор я не выхожу из дома без бронежилета.

Он расстегнул рубашку. Под ней был тонкий кевларовый жилет.

— Вот так я живу, — сказал Мюллер. — В страхе. Но продолжаю говорить правду. Потому что если все будет молчать, победят они.

Анна взяла его за руку.

— Мы не будем молчать, — сказала она.

— Тогда поторапливайтесь, — ответил Мюллер. — Потому что они уже знают, что вы здесь были.

Он указал на окно. Напротив, на крыше соседнего дома, Анна заметила фигуру в чёрном. Фигура стояла неподвижно, смотря в их сторону. Через секунду она исчезла.

— Пора уходить, — сказал Маркус.

Они попрощались с Мюллером и быстро спустились по лестнице. На улице никого не было. Машина стояла на месте.

— Мы едем в аэропорт, — сказал Маркус, заводя двигатель. — Я провожу тебя до самолёта.

— А клиника?

— За клиникой будут следить другие. Я договорился со знакомым в швейцарской полиции. Он будет держать руку на пульсе.

Анна кивнула. Она чувствовала, как адреналин разгоняет кровь. Страх смешивался с яростью — яростью на Кохлера, на ArtFuture, на всех этих людей, которые превращали больных в станки для печатания денег.

Бреннер попросил помощи, — думала она. — Он посмотрел на меня и сказал «hilfe». И я помогу. Даже если для этого придётся сжечь эту чёртову клинику дотла.

Она достала телефон и ещё раз проверила билеты. Завтра утром — рейс Цюрих — Санкт-Петербург через Франкфурт. Посадка в 8:15.

Дмитрий Орлов, — мысленно произнесла она. — Держись. Я иду.

Машина выехала на автобан. Цюрих остался позади. Впереди были горы, облака и неизвестность.

Анна закрыла глаза и попыталась представить лицо Бреннера. Его пустые глаза. Его дрожащие руки. Его шёпот: «Hilfe».

Я помогу, — пообещала она себе и ему. — Клянусь.

Глава 4. «Конвейер Пикассо» — появление Дмитрия *Цюрих, 30 июня, 07:23*

Анна Фальк проснулась от того, что кто-то настойчиво стучал в дверь номера. Стук был не громким, но ритмичным — три удара, пауза, ещё три. Так стучат полицейские или те, кто привык, что дверь могут не открыть.

Она натянула халат, нащупала под подушкой перочинный нож (привычка, оставшаяся с интерполовских времён) и подошла к двери. В глазок увидела Маркуса Ройса. Он был бледнее обычного, и даже сквозь искажённое стекло было видно, что случилось что-то серьёзное.

— Твоя подружка-искусствовед из Парижа, — сказал Маркус, вваливаясь в номер. — Жанна Ламбер. Ты говорила, что она работала с ассистентом Пикассо.

— Да. Пьер Ле Геннек. Ему девяносто пять лет, он живёт в Мужене, в доме престарелых. Жанна должна была взять у него интервью вчера вечером. Что случилось?

Маркус сел на край кровати и уставился в пол.

— Пьер Ле Геннек исчез. Вчера вечером он ушёл из дома престарелых якобы на прогулку. Охрана заметила его отсутствие только в полночь. Сегодня утром его нашли в оливковой роще в двух километрах от дома. Он был мёртв.

Анна замерла.

— Как умер?

— Врачи говорят — сердечный приступ. Но... — Маркус поднял на неё глаза, и Анна увидела в них то, чего раньше не замечала: страх. — У него на груди был приколот листок бумаги. На листке — репродукция картины Бреннера. Той, которой не существует.

— Жанна?

— Жанна исчезла вместе с ним. Она ушла из дома престарелых за два часа до того, как он пропал. Её телефон отключён, кредитные карты не используются. Она словно испарилась.

Анна прислонилась к стене. Мир поплыл перед глазами. Жанна была её подругой — они вместе учились в Сорбонне, вместе пили дешёвое вино на набережной Сены, вместе мечтали о том, как изменят мир искусства. А теперь Жанны, скорее всего, уже не было в живых.

— Они зачищают следы, — сказала Анна. — Даниэль, Пьер Ле Геннек, теперь Жанна. Все, кто мог что-то знать.

— Или все, кто мог получить доступ к архивам, — поправил Маркус. — Ты говорила, что Ле Геннек был единственным живым ассистентом Пикассо. Он мог знать правду о «конвейере». Мог знать, сколько картин на самом деле написал Пикассо, а сколько — его подмастерья.

Анна кивнула. Она вдруг вспомнила свой разговор с Жанной месяц назад. Та говорила: «Пьер рассказывал мне удивительные вещи. В мастерской Пикассо работали десятки людей. Не только подмастерья, но и настоящие художники. Они создавали картины, которые Пикассо лишь подписывал. А иногда даже не подписывал — ставил печать. Как на фабрике».

— У тебя есть доступ к её записям? — спросил Маркус.

— Она вела дневник. Всегда носила его с собой. Если его не забрали...

— Нужно ехать в Мужен.

— Я лечу в Петербург, — сказала Анна. — Ты едешь в Мужен. Найди дневник Жанны. В нём должны быть координаты её контактов в архивах. Может быть, она успела переслать кому-то документы.

Маркус хотел возразить, но Анна уже набирала номер авиакомпании.

— Рейс Цюрих — Санкт-Петербург через Франкфурт, — сказала она оператору. — Один билет, на сегодня.

Мужен, дом престарелых «Les Oliviers», 14:15

Маркус Ройс ненавидел дома престарелых. Слишком много запаха старости и дезинфекции. Слишком много тишины. Он прошёл по коридору, выложенному кафелем, мимо комнат, где старики сидели в креслах-каталках и смотрели в одну точку. Никто не обратил на него внимания.

Комната Пьера Ле Геннека находилась в конце коридора, с видом на море. Теперь она была опечатана — жёлтая лента с надписью «Accès interdit». Маркус огляделся по сторонам, достал из кармана отмычку (незаконно, но кто бы проверял) и открыл дверь.

В комнате пахло табаком и старыми книгами. На столе лежали фотографии: Пикассо, окружённый подмастерьями; мастерская в Антибе, заваленная холстами; и одна странная фотография — групповой портрет людей в белых халатах, стоящих перед длинным столом, на котором были разложены десятки одинаковых картин.

Маркус сфотографировал всё на телефон.

Потом он заметил дневник. Он лежал на подоконнике, прикрытый занавеской, как будто его туда бросили в спешке. Маркус взял его — кожаный переплёт, пожелтевшие страницы, записи на французском, английском и немецком. Он быстро пролистал до последней страницы.

«Пьер сказал мне, что видел архивные фотографии мастерской Пикассо 1960-х годов. На них — конвейер. Длинный стол, за которым сидят художники и пишут картины в стиле Пикассо. Готовые работы складываются в ящики и отправляются на склад. Подпись ставится печатью — механической, как на документах. Пьер сказал: „Мы были не учениками. Мы были рабочими на фабрике. А Пикассо был брендом, который продавали“».

Ниже был приписан адрес в Петербурге: «Васильевский остров, 6-я линия, дом 23, кв. 47. Дмитрий Орлов. Он знает всё».

Маркус сфотографировал дневник и быстро вышел из комнаты. В коридоре он столкнулся с медсестрой — пожилой женщиной с усталыми глазами.

— Вы кто? — спросила она по-французски.

— Полиция, — Маркус показал удостоверение (английское, но она не заметила). — Вы видели что-нибудь подозрительное вчера вечером?

— Ничего, — сказала медсестра. — Мистер Ле Геннек вышел на прогулку, как всегда. Но он не вернулся. Мы вызвали полицию. А потом... — она замолчала, и её лицо стало испуганным. — А потом пришли другие люди.

— Какие другие люди?

— Мужчины в чёрном. Они сказали, что из Интерпола. Забрали все бумаги из комнаты, все фотографии. Даже его старый чемодан. Директор не сопротивлялся. Он сказал, что они имеют право.

Маркус выругался про себя. «Интерпол» — это мог быть кто угодно. И они уже были здесь.

— Они что-нибудь оставили? — спросил он.

— Только это, — медсестра протянула ему клочок бумаги. На нём было напечатано: «Если кто-то спросит об этом, покажите ему дневник на подоконнике. И скажите, что мы всё равно уже прочитали его».

Маркус взял бумажку и вышел на улицу. Солнце светило ярко, но ему было холодно.

Он набрал номер Анны.

— Они были в комнате Ле Геннека до меня, — сказал он. — Забрали всё, кроме дневника. Дневник они оставили специально — как приманку. В нём адрес твоего русского архивиста.

— Ты думаешь, это ловушка?

— Уверен. Они хотят, чтобы мы пришли к Орлову. Потому что они тоже придут туда. Или уже пришли.

— Тогда у нас нет выбора, — голос Анны был спокойным, почти безразличным. — Мы должны предупредить его раньше, чем они.

— Ты уже в самолёте?

— Через час вылетаю.

— Я лечу следующим рейсом, — сказал Маркус. — Встретимся в Петербурге.

Санкт-Петербург, 1 июля, 09:47

Пулково встретило Анну серым небом и запахом дождя. Она не была в России семь лет — с тех пор как уехала после стажировки в Эрмитаже. Русский язык она помнила неплохо — мать научила в детстве, и за годы работы с русскими коллекционерами язык не забылся.

Она взяла такси до Васильевского острова. Водитель — молчаливый мужчина с лицом, изъеденным оспой — не задавал вопросов. Только спросил: «Куда?». Анна назвала адрес, и машина тронулась.

Васильевский остров был районом старых зданий, обшарпанных фасадов и бесконечных линий, названных цифрами. 6-я линия выглядела как улица из другого века — низкие дома, кованые решётки, и никаких признаков жизни. Дом 23 оказался пятиэтажкой, построенной, наверное, ещё при Николае Втором. Дверь в подъезд была открыта — замок давно сломан.

Анна поднялась на третий этаж. Квартира 47 была в конце коридора, у мусоропровода. Она постучала. Никто не ответил. Постучала ещё раз — громче. Тишина.

Она достала нож и попробовала открыть замок — старый, советский, примитивный. Через тридцать секунд дверь поддалась.

Внутри пахло пылью, старыми книгами и чем-то кислым — то ли едой, то ли лекарствами. Комната была завалена бумагами: папки, коробки, стопки документов, свитки. На стенах — репродукции картин, которых Анна никогда не видела. Чёрные квадраты, красные треугольники, жёлтые спирали. Безумие, застывшее на холстах.

— Дмитрий? — позвала Анна.

Никого.

Она прошла вглубь комнаты и увидела человека. Он сидел в кресле у окна, спиной к ней. Голова была опущена, руки — на коленях.

— Дмитрий? — повторила Анна, подходя ближе.

Человек медленно поднял голову. Это был мужчина лет тридцати пяти, с длинными русыми волосами, собранными в хвост, и бледным лицом, на котором выделялись большие серые глаза. Он был жив. Но выглядел так, будто не спал несколько дней.

— Вы Анна Фальк, — сказал он. Не вопрос. Утверждение.

— Да. А вы — Дмитрий Орлов.

— Я хранитель мусора, — он усмехнулся, и в этой усмешке было столько горечи, сколько Анна не видела ни у кого. — И мусор этот — как раз то, что вы ищете.

Он кивнул на бумаги.

— Здесь сотни килограммов документов. Из РГАЛИ, из закрытых фондов, из архивов КГБ. Здесь — история того, как элиты превратили искусство в прачечную для денег. И как большевики изобрели эту схему ещё в 1920-х.

Анна села на стул напротив.

— Рассказывайте.

Дмитрий Орлов рассказывал четыре часа. Он говорил быстро, иногда перескакивая с одного на другое, иногда замолкая, чтобы налить себе чаю из старого заварника. Анна слушала, не перебивая.

Он начал с 1919 года.

— После революции советская власть оказалась в жутком финансовом кризисе. Денег не было. Золотовалютные резервы были конфискованы, но их не хватало. И тогда кто-то в Кремле придумал гениальную идею: продавать за границу искусство. Не только иконы и антиквариат, но и картины современных художников — тех, кого называли «авангардистами».

— Я знаю про распродажу Эрмитажа, — сказала Анна. — В 1920-х годах большевики продали тысячи произведений искусства.

— Вы знаете только верхушку айсберга, — Дмитрий покачал головой. — Официальная распродажа — это была прикрытие. Настоящая схема была другой. В 1921 году в недрах Наркомпроса создали секретный отдел — «Комиссию по использованию художественного наследия». Официально они занимались учётом и сохранением искусства. Неофициально — отбором картин для продажи за границу.

— И при чём здесь душевнобольные?

— А при том, что вскоре выяснилось: картины признанных мастеров — Репина, Серова, Врубеля — продавались плохо. Европейские коллекционеры хотели чего-то нового, шокирующего, безумного. Им нужен был авангард. Им нужен был Малевич. Им нужен был Кандинский. Но этих художников было мало. У них было по сто, по двести картин. Этого было недостаточно для масштабной торговли.

Дмитрий встал, подошёл к столу и достал из папки пожелтевший лист бумаги.

— Вот, смотрите. Это документ 1923 года — «Положение о работе с художниками-шизофрениками». Подписано лично Луначарским.

Анна взяла лист. Бумага была ветхой, но текст сохранился. «В целях обеспечения потребностей внешней торговли произведениями искусства нового типа, Комиссия по использованию художественного наследия постановляет организовать систематический сбор работ художников, страдающих психическими расстройствами, в особенности шизофренией, паранойей и маниакально-депрессивным психозом».

— Они собирали безумцев? — Анна подняла глаза. — Систематически?

— Именно. По всей стране психиатры получали указания: выявлять пациентов, которые проявляют художественные способности, и направлять их в специальные мастерские. Там им давали краски, холсты и говорили: «Рисуйте. Всё, что хотите». А потом отбирали лучшие работы и отправляли на Запад через подставные фирмы.

— Но кто покупал эти картины? Кто считал их искусством?

— Те же самые люди, кто их продавал, — Дмитрий усмехнулся. — Схема была простая: советское правительство через подставных лиц в Европе создавало галереи, которые выставляли работы «русских авангардистов». Критики писали восторженные рецензии — критики, которые тоже были на зарплате. Искусствоведы называли это «новым словом в искусстве» — хотя это были просто каракули безумцев. Цены росли. Спрос создавал предложение. И конвейер работал.

— Но это же безумие, — сказала Анна. — Сама схема.

— Искусство и безумие всегда были рядом, — ответил Дмитрий. — Но то, что придумали большевики, было даже не безумием, а гениальной бизнес-моделью. Они поняли, что если создать легенду — назвать художника «гением», написать о нём книги, устроить выставки, — то любой мазок будет стоить миллионы. А если художник ещё и умрёт в нищете, то цена вырастает в десять раз. Посмотрите на Ван Гога.

— Ван Гог не был советским проектом.

— Нет, — согласился Дмитрий. — Но его посмертная судьба была построена по тому же лекалу. Ван Гог умер в 1890 году, никому не нужный. А в 1910-х годах его «переоткрыли» немецкие арт-дилеры. Они скупили сотни его картин — за бесценок, у наследников. Потом устроили выставки, написали статьи, и через десять лет Ван Гог стал самым дорогим художником в мире. Та же схема. Только без большевиков.

— А Пикассо? — спросила Анна. — Пикассо при жизни был богат и знаменит.

— Пикассо — это отдельная история, — Дмитрий открыл другую папку. — У него было больше тринадцати тысяч картин. Тринадцать тысяч. За девяносто два года жизни. Это больше ста сорока картин в год. Или одна картина каждые два с половиной дня. Вы верите, что один человек мог создать столько?

— Думаю, нет.

— Вот и я нет. И вот доказательство.

Он вытащил фотографию — чёрно-белую, пожелтевшую. На ней была запечатлена мастерская Пикассо в Каннах, 1965 год. В мастерской стоял длинный стол, за которым сидели десять человек. На столах — десятки одинаковых холстов. Каждый человек что-то рисовал — но не своё, а под копирку. Как на конвейере.

— Это не мастерская, — сказал Дмитрий. — Это фабрика. Пикассо создал бренд, а потом нанял людей, которые работали под этим брендом. Он сам рисовал только эскизы. Остальное делали подмастерья. А в последние годы — уже и не подмастерья, а настоящие художники, которым просто платили зарплату. Подпись ставилась механической печатью.

— Откуда у вас эта фотография?

— Я нашёл её в архиве РГАЛИ, в фонде, который был закрыт для исследователей до 2019 года. Там было целое дело — «Конвейер Пикассо». Оказывается, советская разведка следила за ним. У них был агент в мастерской, который докладывал о каждом шаге. И эти доклады — вот они.

Дмитрий достал стопку листов, исписанных убористым почерком.

«15 марта 1962 года. В мастерской работали 14 человек. За день создано 22 картины в стиле мастера. Подпись поставлена на 20 из них. Оригинальная работа мастера — 2».

«3 сентября 1964 года. Мастер болен, не появлялся в мастерской три недели. За это время создано 87 картин. Все подписаны печатью. Директор галереи предупреждён, что картины будут выданы за работы мастера».

— Это невероятно, — прошептала Анна.

— Это реальность, — ответил Дмитрий. — И она гораздо страшнее, чем вы думаете. Потому что схема не умерла. Она трансформировалась. Сегодня вместо подмастерьев Пикассо — нейросети. Вместо советских комиссий — ArtFuture. Вместо Луначарского — фон Хайден. Но суть та же: безумие становится товаром, а товар — деньгами.

Анна откинулась на спинку стула. Она чувствовала себя так, будто весь мир, который она знала, рассыпался на куски, как дешёвая мозаика.

— Что вы предлагаете? — спросила она.

— Я предлагаю, — Дмитрий встал и подошёл к окну, — уничтожить эту схему раз и навсегда. Но для этого нужно добраться до вершины. До тех, кто контролирует ArtFuture. До фон Хайдена. До людей, которые решили, что искусство — это просто инструмент управления.

— А что с Бреннером? С другими «художниками-конвейерами»?

— Их нужно освободить. Вывезти из клиник, дать нормальную медицинскую помощь. Но это — потом. Сначала — найти доказательства, которые невозможно подделать. Документы, которые связывают фон Хайдена и ArtFuture с этой схемой.

— У вас есть такие документы?

— Есть. Я нашёл их в архиве КГБ. Дело 247-А, «Операция „Эстетика“». Это план по внедрению иррациональных эстетических концепций на Западе, разработанный в 1983 году. В нём прямым текстом сказано: «Использование психически нестабильных художников для

создания иррациональных образов приведёт к деградации способности населения к критическому анализу». А в конце — список действующих лиц. И там — фамилия фон Хайдена.

— Но фон Хайдену тогда было... сколько?

— Он родился в 1940-м. В 1983-м ему было сорок три. Он был молодым, но уже богатым. И он согласился финансировать операцию. С тех пор он — главный куратор западной ветки. А после распада СССР он приватизировал всю схему.

Дмитрий подошёл к сейфу, стоявшему в углу комнаты, и открыл его. Внутри лежала флешка в металлическом корпусе.

— Здесь всё, — сказал он. — Дело о художниках-шизофрениках 1920-х. Доклады агентов из мастерской Пикассо. План операции «Эстетика». И список клиник, которые участвуют в схеме сегодня. В том числе «Санкт-Михель» в Швейцарии.

— И вы отдаёте это нам?

— Я отдаю это вам, потому что через час за мной придут, — Дмитрий сказал это так буднично, как будто речь шла о приходе почтальона. — Они уже знают, что вы здесь. Они знают, что я говорил с Даниэлем. Они знают всё. Поэтому забирайте флешку и уходите.

— А вы?

— Я останусь. У меня здесь ещё несколько документов, которые нужно уничтожить. Не дайте им попасть в чужие руки.

— Мы не можем оставить вас, — сказала Анна.

— Можете. И должны. Если мы все погибнем — никто не узнает правду. А правда должна быть опубликована.

В этот момент за окном раздался шум мотора. Анна выглянула — чёрный фургон припарковался у подъезда. Из него вышли четверо мужчин в чёрных куртках.

— Уходите, — повторил Дмитрий. — Через чёрный ход. Сейчас.

Анна взяла флешку, сунула в карман и бросилась к двери. На пороге она обернулась.

— А вы?

— Я хранитель мусора, — улыбнулся Дмитрий. — Мусорщики не убегают.

Он захлопнул дверь перед её носом. Анна услышала, как задвинулся засов, а потом — грохот взрыва. Дверь вылетела из петель, и Анну отбросило к стене коридора. В ушах зазвенело. Потолок рухнул.

Когда она пришла в себя, квартира 47 дышала огнём и дымом. Дмитрия не было видно.

— Нет! — закричала Анна, но голос не слушался.

Она, пошатываясь, двинулась к лестнице, чувствуя, как кровь течёт по лицу. Сзади кричали люди в чёрном, но она не оборачивалась. Она побежала. Бежала, сжимая в кулаке флешку, которая весила сейчас тяжелее всего мира.

На улице её ждал Маркус. Он только что вышел из такси и увидел Анну — окровавленную, с растрепанными волосами, бегущую прямо на него.

— Что случилось?

— Они убили его, — прохрипела Анна. — Убили Дмитрия. Или он убил себя сам. Не знаю.

Она упала на колени и зарыдала.

Маркус подхватил её, потащил к такси.

— В аэропорт, — сказал он водителю. — Срочно.

Машина сорвалась с места. Сзади выли сирены.

Анна смотрела на пылающее здание, которое становилось всё меньше и меньше. И думала о том, что Дмитрий Орлов, хранитель мусора, оказался единственным человеком, который сказал ей правду.

И заплатил за это жизнью.

На обратном пути в самолёте, летящем в Москву, Анна вставила флешку в ноутбук.

Там было всё.

Тысячи страниц документов, сотни фотографий, десятки видеозаписей.

И одно письмо — от Дмитрия, написанное за день до их встречи.

«Анна. Если вы читаете это, значит, меня уже нет. Не жалейте меня. Я знал, на что шёл. Эти документы — всё, что у меня было. Теперь они у вас. Опубликуйте их. Пусть мир узнает правду об искусстве, о деньгах и о безумии, которое правят миром. И помните: самое страшное в этой схеме — не то, что они отмывают деньги. Самое страшное — то, что они уже отключили наш внутренний компас. Мы больше не отличаем прекрасное от уродливого. А если не отличаем — значит, мы уже не люди. Спасите нас. Спасите себя. Дмитрий».

Анна закрыла ноутбук и заплакала.

Самолёт летел над облаками. Внизу, где-то далеко, горел дом на Васильевском острове, горела правда, горела надежда.

Глава 5. «Дети и эксперты» — роль Дмитрия в разоблачении *Москва, 2 июля, 09:15*

Когда в квартире на Васильевском острове прогремел взрыв, Дмитрий не погиб. Он нырнул в люк, который вёл в подвал — старое бомбоубежище, построенное ещё в 1950-х. Люк был скрыт под ковром, и нападавшие о нём не знали. Дмитрий знал. Он готовился к этому дню три года.

И подготовка не была напрасной — он сумел обмануть преследователей, связаться с Анной и добраться до Москвы. В Москве у него была съёмная квартира на Пресне, в которой теперь они строили дальнейшие планы.

Маркус осматривал комнату. Просторная, светлая, с высокими потолками. На стенах — карты, схемы, портреты. В центре — длинный стол, заваленный бумагами. Дмитрий сидел в кресле, перебинтованный, с синяком на лице, но живой.

— Как вы выбрались? — спросила Анна.

— В подвале есть лаз. Он ведёт в соседний двор. Я знал о нём от старухи, которая жила там раньше. Она говорила, что подвал соединяет все дома на этой линии. Я выбрался за квартал от своего подъезда и ушёл через чердаки. К утру я был уже здесь.

— И они не нашли вас?

— Они искали меня в моргах, — усмехнулся Дмитрий. — Но я не дурак. Я знал, что они придут. И я подготовил запасную позицию.

Анна села напротив него.

— Вы сказали, что у вас есть ещё документы. Те, что вы не успели скопировать на флешку.

— Да. И они важнее всего, что я вам дал.

Дмитрий встал, подошёл к шкафу и достал старую, перевязанную бечёвкой папку. На обложке было написано от руки: «Агитпроп. Искусство и вера. 1922—1928».

— Это моя гордость, — сказал он. — То, ради чего я рисковал жизнью. Переписка Луначарского и Маяковского. Закрытая. Никогда не публиковалась.

Он открыл папку и вытащил пожелтевшие листы.

— Смотрите. Здесь, в письме от 14 марта 1923 года, Луначарский пишет Маяковскому: «Народ должен поверить, что квадрат — это гениально, даже если не понимает. Понимание — враг веры. Наша задача — сделать искусство таким, чтобы его нельзя было понять. Только тогда народ будет верить нам, а не своему разуму».

Маркус взял письмо и прочитал. Потом перечитал.

— Это же... это манифест манипуляции, — сказал он.

— Именно, — Дмитрий кивнул. — Большевики первыми поняли: если вы хотите управлять массами, не нужно запрещать искусство. Нужно сделать его бессмысленным. Нужно объявить, что смысл там, где его нет. Тогда люди перестанут искать смысл вообще. Они привыкнут верить авторитетам. Экспертам. Тем, кто скажет им, что красиво, а что нет.

Анна взяла другое письмо — от Маяковского Луначарскому, датированное 5 июня 1923 года.

«Анатолий Васильевич, я согласен с вами в главном. Искусство должно быть непонятным. Но непонятным для всех, кроме избранных. Мы — избранные. Мы скажем народу, что квадрат — это солнце. И они поверят. А если не поверят — заставим поверить. Поэзия и живопись — это оружие. Самое сильное оружие — то, которое стреляет не пулями, а сомнениями. Если народ усомнится в своём глазе — он усомнится и в своей голове. А тогда мы сможем вложить в неё всё, что захотим».

— Они были чудовищами, — тихо сказал Маркус.

— Они были гениями, — поправил Дмитрий. — Злыми гениями. Они изобрели машину, которая работает до сих пор. Посмотрите вокруг. Разве современное искусство не такое же? Разве эксперты не объясняют нам, что мазня — это шедевр? Разве мы не верим им, потому что боимся показаться необразованными?

Он подошёл к окну.

— Знаете, что самое страшное? Цитата «будьте как дети» — они использовали её не случайно. В Библии это означает «будьте чисты сердцем, не лукавьте». А они перевернули смысл. Они сделали так, что люди поняли: «будьте как дети — то есть доверчивыми, некритичными, готовыми поверить в любую чушь, если авторитет скажет, что это гениально».

— И это работает, — сказала Анна.

— Это работает столетие. Посмотрите на Ван Гога. При жизни — никто. После смерти — гений. Почему? Потому что его «переоткрыли» те же самые люди, которые его игнорировали. Они скупили его картины, организовали выставки, написали статьи. И через десять лет Ван Гог стал самым дорогим художником в мире. Не потому, что его картины стали лучше. А потому, что экспертное мнение изменилось.

— А что с Гогеном? — спросил Маркус.

— Та же история, — Дмитрий вернулся к столу. — Гоген умер в нищете, на островах, от сифилиса. Его картины продавались за копейки. А через двадцать лет после смерти его «откопали» — в прямом и переносном смысле. Устроили ретроспективу, выпустили каталоги. И вуаля — Гоген на службе у элит. Посмертно.

— А Пикассо? Он был богат при жизни.

— Пикассо — это другой случай, — Дмитрий достал ещё одну папку. — Он сам создал свой бренд. Он понял схему раньше других. Он нанял подмастерьев, открыл фабрику. Он продавал не картины, а имя. А имя стало символом гениальности. И все поверили. Даже те, кто видел, что картины Пикассо — это конвейер. Потому что страшно признаться: «Я не понимаю Пикассо». Это значит — «я не гений».

Дмитрий развернул перед Анной и Маркусом большой лист ватмана. На нём были две колонки: слева — образцы почерка Иоганна Бреннера (его картины, снятые с видео в клинике), справа — архивные образцы «конвейерных» художников 1930-х годов из фондов РГАЛИ.

— Посмотрите, — сказал Дмитрий, указывая на мазки. — Идентичные психомоторные паттерны. Та же длина мазка, тот же угол наклона, та же частота. Бреннер рисует не так, как Ван Гог. Он рисует так, как штамповали картины в советских мастерских для умалишённых. Потому что технология не изменилась. Только препараты стали лучше.

Анна наклонилась к листу. Она видела разницу. У Ван Гога мазки были живыми, нервными, разными. А у Бреннера — одинаковыми, как отпечатки на конвейере. Как будто не человек рисовал, а машина, запрограммированная на один и тот же жест.

— Вы можете это доказать? — спросил Маркус.

— Я уже доказал, — ответил Дмитрий. — У меня есть экспертное заключение от трёх независимых графологов. Они подтвердили, что психомоторные паттерны Бреннера не отличаются от паттернов художников-конвейеров 1930-х. Это один и тот же почерк. Одна и та же рука. Только разные люди.

— То есть схема была запущена в СССР, потом перекочевала на Запад, а теперь действует через ArtFuture и фон Хайдена?

— Именно. И Бреннер — не первый. Он — звено в цепи, которая тянется из 1920-х годов. До него были другие. После него будут новые. Пока есть деньги и власть, эта фабрика будет работать.

Дмитрий помолчал, потом добавил:

— Я знаю, кто следующий. Его зовут Алексей Воронов. Он живёт в Москве, в психиатрической больнице №14. Ему 22 года. Он аутист. И он рисует так же, как Бреннер. ArtFuture уже заинтересовалась им. Если мы не спасём его, через год он станет новым «гением».

Анна посмотрела на Маркуса. Тот кивнул.

— Мы спасём его, — сказала Анна. — Но сначала — нам нужно опубликовать то, что мы знаем.

— Прямо сейчас? — спросил Маркус.

— Завтра утром. У меня есть знакомый журналист в «Новой газете». Он согласился взять интервью. Мы расскажем всё: про схему, про ArtFuture, про Бреннера, про Пикассо-конвейер. И процитируем письма Луначарского и Маяковского.

— Это опасно, — заметил Дмитрий.

— Всё, что мы делаем, опасно, — ответила Анна. — Но если мы не сделаем этого сейчас, они убьют нас поодиночке. Как Даниэля. Как Пьера Ле Геннека. Как Жанну.

— Жанна мертва? — спросил Дмитрий.

— Мы не знаем. Она исчезла. Но скорее всего, да.

Дмитрий опустил голову.

— Тогда у нас нет выбора. Завтра — публикация.

Москва, отель «Метрополь», 3 июля, 08:30

Номер на третьем этаже был превращён в штаб. На столе — три ноутбука, стопка распечаток, несколько флешек. Анна проверяла текст интервью, Маркус связывался со своим знакомым в швейцарской полиции, Дмитрий просматривал последние документы из папки «Агит-проп».

— Журналист будет здесь через час, — сказала Анна. — Его зовут Виктор Шевчук. Он специализируется на расследованиях в сфере искусства. Он надёжный.

— Надёжных не бывает, — буркнул Дмитрий.

— Согласна. Но других нет.

В дверь постучали. Анна подошла к двери, посмотрела в глазок. На пороге стояла девушка в форме курьера, с большой коробкой в руках.

— Доставка для мисс Фальк, — сказала она.

Анна открыла дверь. Девушка протянула коробку, взяла расписку и ушла. Коробка была лёгкой. Анна открыла её. Внутри лежала репродукция картины Бреннера — той, которую она взяла у Даниэля. И записка: «Вы забыли это в Петербурге. Мы решили вернуть. С наилучшими пожеланиями, ArtFuture».

— Они знают, где мы, — сказал Маркус, прочитав записку. — Нам нужно уходить.

— Ещё нет, — ответила Анна. — Журналист будет через час. Мы должны успеть.

— Они не станут ждать, пока вы дадите интервью, — сказал Дмитрий. — Они придут раньше.

— Тогда встретим их.

Анна достала из сумки пистолет — «глок», который Маркус привёз из Швейцарии. Она проверила магазин, передёрнула затвор.

— Ты умеешь стрелять? — спросил Маркус.

— Я бывший сотрудник Интерпола. Конечно, умею.

Они распределили позиции: Маркус у двери, Анна у окна, Дмитрий в ванной — с ноутбуком и флешкой. Если начнётся штурм, он должен успеть скопировать все данные на облачный сервер.

Прошло двадцать минут. Тишина. Только шум улицы за окном.

В 09:15 в дверь снова постучали. Но на этот раз стук был другим — не вежливым, а требовательным. Три удара, пауза, ещё три.

— Полиция! Откройте!

Маркус посмотрел в глазок и выругался.

— Там не полиция. Там люди в чёрном.

— Открывать? — спросила Анна.

— Нет. Но они выломают дверь.

Дверь выломали через десять секунд. Удар ногой — и она распахнулась. В комнату ворвались четверо мужчин в чёрных балаклавах. У двоих были пистолеты с глушителями, у двоих — электрошокеры.

Маркус выстрелил первым. Пуля попала в плечо первому нападавшему, тот упал, но остальные бросились вперёд. Анна выстрелила ещё раз — в ногу второму. Третий и четвёртый схватили Маркуса. Удар электрошокером — и Маркус рухнул на пол.

— Дмитрий! Беги! — закричала Анна.

Но Дмитрий не побежал. Он выскочил из ванной с ноутбуком в руках и швырнул его в окно. Стекло разбилось, ноутбук полетел вниз, и через секунду раздался треск — он разбился об асфальт.

— Там были все копии, — сказал Дмитрий. — Теперь они только у меня в голове.

Нападавшие схватили его. Один из них — тот, кого Анна ранила в плечо — подошёл к ней, занёс кулак, но не ударил. Он снял балаклаву.

— Ты? — прошептала Анна.

— Я, — ответил он. — Извини, Анна. Но ты слишком близко подошла к правде.

Он ударил её рукояткой пистолета по голове. Анна потеряла сознание.

Она очнулась через несколько минут. Комната была пуста. Маркус лежал на полу, связанный. Дмитрия не было.

— Маркус, — позвала Анна. — Ты жив?

— Жив, — простонал он. — Но голова раскалывается.

Анна освободила его от верёвок. Потом оглядела комнату. Ноутбук разбит, документы разбросаны, флешек нет. Нападавшие забрали всё.

— Дмитрия похитили, — сказала Анна.

— Я знаю. Я видел, как они выводили его.

— Они убили его?

— Нет. Они вывели его живым. Значит, он им нужен.

Анна подошла к окну. Разбитое стекло, осколки ноутбука внизу. Она посмотрела на вентиляционную решётку — она была сдвинута.

— Маркус, смотри.

Она подошла к вентиляции и заглянула внутрь. Там, за решёткой, лежал небольшой свёрток. Анна достала его. Это был фрагмент старой тетради — пожелтевшие листы, перевязанные суровой ниткой. На первом листе было написано от руки: «Дневник К. Малевича. 1923 год».

— Дмитрий успел спрятать это, — сказала Анна. — Пока они не ворвались, он сунул дневник в вентиляцию.

Она раскрыла тетрадь. Почерк был мелким, торопливым, но разборчивым.

«Сегодня меня вызывали на Лубянку. Спрашивали, почему я рисую квадраты. Я сказал: потому что это предел. Они сказали: это не предел. Это начало. Мы сделаем из твоего квадрата религию. Народ будет молиться на пустоту. А ты станешь пророком. Я не хотел. Но выбора у меня не было».

— Это настоящий дневник Малевича, — прошептала Анна. — Тот, который считался утерянным.

Она перелистнула ещё несколько страниц.

«Они заставили меня написать манифест. Сказали: напиши, что квадрат — это божество. Я написал. Они напечатали. Теперь все верят, что я создал новую религию. А я просто нарисовал пустой холст. Потому что у меня кончились краски».

— Боже мой, — сказал Маркус. — Он признаётся, что «Чёрный квадрат» — это просто шутка. Шутка, которая вышла из-под контроля.

— Не просто шутка, — Анна подняла глаза. — Это доказательство того, что вся схема началась с него. С Малевича. Большевики использовали его квадрат, чтобы создать культ бессмысленности. А потом распространили этот культ на всё искусство.

Она закрыла дневник.

— Мы должны найти Дмитрия. Он единственный, кто может расшифровать остальные записи. И он единственный, кто знает, где находятся оригиналы документов.

— Где его искать? — спросил Маркус.

— У фон Хайдена. В Баварии. В замке.

— Ты хочешь штурмовать замок?

— Я хочу спасти Дмитрия. А для этого мне нужно понять, что он знает. И этот дневник — ключ.

Анна спрятала дневник во внутренний карман куртки.

— Мы едем в Баварию, — сказала она. — Сегодня.

— А журналист?

— Журналист придёт в пустой номер. Увидит разгром. Напишет статью о том, что нас убили. Это будет прикрытием. Пусть все думают, что мы мертвы.

Маркус кивнул.

— Ты становишься параноиком, Анна.

— Нет, — она улыбнулась, но улыбка была горькой. — Я становлюсь реалистом.

Они вышли из отеля через чёрный ход, затерявшись в толпе туристов. Через три часа они уже были в самолете Москва — Мюнхен. Анна всю дорогу читала дневник Малевича, делая пометки на полях.

Страница за страницей открывалась картина заговора, который начался сто лет назад и не закончился до сих пор. Малевич писал о встречах с сотрудниками ОГПУ, о требованиях «создать новый визуальный язык, который нельзя понять», о том, как его картины использовали для вывода денег за границу.

«Покупатели думают, что это искусство. А это просто упаковка для денег. Но я молчу. Потому что если скажу правду, меня расстреляют».

В другом месте: «Сегодня я понял, что квадрат — это не пустота. Это зеркало. Кто смотрит на него — видит себя. Дурак видит гениальность. Гений видит дурака. А элиты видят прибыль».

Анна закрыла дневник и посмотрела в иллюминатор. За стеклом мелькали леса и поля России, постепенно сменяясь аккуратными немецкими деревнями.

Мы едем в логово зверя, — подумала она. — И у нас нет оружия, нет поддержки, нет плана. Только дневник мёртвого художника и надежда на то, что Дмитрий ещё жив.

Она достала телефон. Сообщение от неизвестного номера: «Дмитрий жив. Пока. Если хотите его увидеть — приезжайте в замок фон Хайдена. Одна. Без полиции. Иначе он умрёт. ArtFuture».

Анна показала сообщение Маркусу.

— Ловушка, — сказал он.

— Знаю, — ответила она. — Но у нас нет выбора.

Анна сжала дневник Малевича в руке и прошептала:

— Мы идём за тобой, Дмитрий. Держись.

Она не знала, услышит ли он. Но она знала одно: теперь они не остановятся. Даже если придётся сжечь весь этот чёртов замок дотла.

Глава 6. «Смерть при жизни Гогена» — Дмитрий в плену? *Бавария, замок фон Хайдена, 4 июля, 03:47*

Ночь была тёмной, как провал в пустоте. Анна Фальк и Маркус Ройс стояли у кромки леса, в ста метрах от ограды замка. Фонари на стенах горели ровным белым светом, камеры поворачивались каждые три секунды. Замок казался неприступным — средневековая крепость, перестроенная под современный бункер. Но у Анны была карта.

— Дмитрий успел передать мне координаты подземного хода, — сказала она, разворачивая на планшете схему. — В его записях сказано, что при реконструкции 1998 года строители оставили лазейку в старом колодце. Она ведёт прямо в подвал, где хранятся архивы.

— Откуда Дмитрий знает про подвал? — спросил Маркус, проверяя глушитель на пистолете.

— Он работал с планами замка, когда изучал архивы фон Хайдена. Говорил, что каждый уважающий себя миллиардер должен иметь секретный ход. Ирония в том, что фон Хайден сам заказал те документы, которые потом Дмитрий украл.

— Ирония или провокация?

— Узнаем.

Они двинулись вдоль ограды, пригибаясь. Трава была мокрой от росы. Где-то вдалеке завывала сова. Анна считала шаги — сто двадцать три до старого дуба, потом направо, потом прямо.

Колодец нашёлся за кустами шиповника. Он был завален ржавым железом и ветками, но люк открывался. Анна спустилась первой, Маркус — следом. Внизу пахло сыростью и мышами. Стены были каменными, скользкими от мха. Тоннель уходил вперёд, в темноту.

— У тебя есть фонарик? — прошептал Маркус.

— Нет. Но у меня есть зажигалка.

Анна чиркнула зажигалкой. Пламя выхватило из тьмы низкий свод и старые кирпичи. На одном из них была выцарапана стрелка — вперёд и направо.

— Дмитрий сделал метки, — сказала она. — Он готовился к этому дню.

Они шли минут десять, пока тоннель не упёрся в железную дверь. Дверь была заперта на кодовый замок. Анна достала маленькую электронную отмычку — подарок знакомого хакера из Берлина. Через двадцать секунд замок щёлкнул.

Они оказались в подвале замка.

Подвал был огромным — сводчатые потолки, каменные стены, и повсюду стеллажи с папками, коробками, свитками. Посередине стоял длинный стол, на котором лежали документы и старинная пишущая машинка. За столом сидел Дмитрий Орлов.

Он был жив. Но выглядел ужасно. Лицо бледное, губы потрескавшиеся, на лбу — запёкшаяся кровь. Руки были прикованы к стулу наручниками. Перед ним на столе лежал раскрытый дневник Малевича — тот самый, фрагмент которого Дмитрий спрятал в вентиляции.

— Дмитрий, — прошептала Анна, подбегая к нему. — Мы здесь.

Он поднял голову. Глаза были мутными, но в них мелькнула искра.

— Зря вы пришли, — сказал он хрипло. — Это ловушка.

— Знаем, — ответил Маркус, осматривая комнату. — Где охрана?

— Они уходят на смену в четыре утра. У вас есть десять минут, пока вернутся.

Анна принялась возиться с наручниками. Маркус помогал. Замки были старыми, — видимо, из той же коллекции, что и дневники.

— Они не пытали тебя? — спросил Маркус.

— Нет, — Дмитрий поморщился от боли, когда наручник щёлкнул и освободил одну руку. — Они заставили меня расшифровывать архивы. Оказалось, я единственный в мире, кто может читать тайнопись Малевича.

— Тайнопись?

— Да. Малевич использовал шифр, основанный на супрематических символах. Квадраты, круги, кресты — каждый элемент обозначал букву или цифру. Я расшифровал его дневники ещё в РГАЛИ. Фон Хайден узнал об этом и приказал меня похитить.

— Что они хотели найти? — спросила Анна, освобождая вторую руку.

— Имя первого куратора. Того, кто придумал схему в 1915 году. Малевич зашифровал его в своих записях, но я не успел расшифровать всё. Они надеялись, что я закончу здесь.

Второй наручник упал на пол. Дмитрий попытался встать, но ноги не держали его — он провёл в наручниках почти сутки без еды и воды.

— Держись, — сказал Маркус, подхватывая его под руку. — Мы выведем тебя.

— Нет, — Дмитрий покачал головой. — Я не пойду. Я должен закончить расшифровку. Это единственный способ остановить их.

— Ты умрёшь здесь, — сказала Анна.

— Я умру здесь в любом случае, — он усмехнулся. — Но если я расшифрую имя первого куратора, вы сможете доказать, что схема существует уже сто лет. Это будет неопровержимо.

Он сел обратно на стул и взял дневник.

— Уходите. У вас есть пять минут.

— Мы не оставим тебя, — сказал Маркус.

— Оставьте, — голос Дмитрия стал твёрже. — У меня есть план. Когда они вернутся, я скажу, что расшифровал имя. Они поведут меня к фон Хайдену. А там я попытаюсь сбежать. Если получится — хорошо. Если нет — у меня есть запасной вариант.

— Какой?

Дмитрий показал на свой зуб.

— В коренном зубе — капсула с цианидом. Я не дам им выпытать у меня то, что они хотят.

Анна схватила его за руку.

— Не смей. Ты не будешь умирать. Мы вытащим тебя отсюда.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «Литрес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на Литрес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.