

18+

СЕРГЕЙ ЗЫБОЛОВ

НАТЮРМОРТ С ТЕНЬЮ

ПО ТУ СТОРОНУ ХОЛСТА



Сергей Зыболов

**Натюрморт с тенью.
По ту сторону холста**

«Издательские решения»

Зыболов С.

Натюрморт с тенью. По ту сторону холста / С. Зыболов —
«Издательские решения»,

НЕЗАКОННОЕ ПОТРЕБЛЕНИЕ НАРКОТИЧЕСКИХ СРЕДСТВ,
ПСИХОТРОПНЫХ ВЕЩЕСТВ, ИХ АНАЛОГОВ ПРИЧИНЯЕТ
ВРЕД ЗДОРОВЬЮ, ИХ НЕЗАКОННЫЙ ОБОРОТ ЗАПРЕЩЕН
И ВЛЕЧЕТ УСТАНОВЛЕННУЮ ЗАКОНОДАТЕЛЬСТВОМ
ОТВЕТСТВЕННОСТЬ. Проза сочетает точность искусствоведческого
описания с психологической глубиной и поэтичностью. В произведении
использованы реальные факты биографий, письма, свидетельства
современников; вымысел органично дополняет историческую
канву. На обложке картина Сергея Зыболова «Волшебная рыбка» 2015 г.

© Зыболов С.

© Издательские решения

Содержание

Предисловие	6
Рассказы	7
Первое море	7
Человек из стекла	10
Varietes	12
Натюрморт с тенью	13
Часть I. Найденный объект	14
Глава 1. Тень, покинувшая свой графин	14
Глава 2. Скрипка из ничего	19
Рим, виа Джулия, 1916 год	20
Рим, 1943 год	22
Глава 3. Секрет пыли	24
Конец ознакомительного фрагмента.	30

Натюрморт с тенью По ту сторону холста

Сергей Зыболов

© Сергей Зыболов, 2026

ISBN 978-5-0070-7471-1

Создано в интеллектуальной издательской системе Ridero

Предисловие

Перед вами вторая книга из цикла «По ту сторону холста». Роман «Там, где ночь встречается с днём» рассказывал о Рене Магритте и Джорджо Де Кирико. Он держался довольно близко к биографии — как карта, где почти нет белых пятен. Художественный вымысел присутствовал, но скорее как лёгкая дымка над реальными событиями. Мы следили за их шагами, слышали их голоса, почти касались их кистей.

Вторая книга — совсем иная. Она о Джорджо Моранди и Альберто Савинио. И это самый настоящий детектив. Не в смысле преступлений и погонь, а в смысле расследования. Мы распутываем узлы их жизней, их решений, их одержимости. Почему Моранди годами писал одни и те же бутылки, словно искал в них ответ на главный вопрос бытия? Почему Савинио, гениальный музыкант и писатель, превратил свою жизнь в театр абсурда, где реальность и галлюцинация неразличимы?

Здесь характеры прописаны жёстче, сюжеты — извилистее. Мы видим их не только творцами, но и людьми, которые порой кажутся безумцами. И это впечатление обманчиво только наполовину. Потому что в их поведении действительно много странного — слишком странного для обычной жизни. Но именно эта странность и привела их к сюрреализму. Не как к стилю, а как к способу выживания. Кто-то рисовал, чтобы заглушить тишину. Кто-то — чтобы её услышать. Кто-то писал музыку, потому что слова перестали что-либо значить.

Открывают вторую книгу три рассказа. «Первое море» — о Харуэ Кога. Ему было всего тридцать восемь, когда он ушёл. Но этого хватило, чтобы стать одним из первых японских художников, кто осмелился говорить на языке сюрреализма. В рассказе мы видим, как он пришёл к этому течению, как оно отозвалось в его душе, как родилась его первая работа «Море» — тихая, глубокая, полная японской тревоги и европейской свободы.

Два других коротких повествования — о Рихарде Эльце, немецком мастере коллажа. Он собирал реальность из обрывков фотографий, как детектив — улики. Его работы похожи на сны, которые сняты городу накануне катастрофы. Его вклад в сюрреализм — это тихое землетрясение, которое ощущается до сих пор.

О каждом из художников можно было бы написать отдельный роман. Раскрыть их натуру, внутренний мир, их картины, их страхи и их победы. Но пока родились эти три рассказа. Как три окна в неизведанные вселенные, которые были слишком хрупкими для этого мира, но слишком сильными, чтобы исчезнуть бесследно.

Добро пожаловать по ту сторону холста.

Рассказы

Первое море

Токио, осень 1929 года. Серое утро просачивалось в студию сквозь щели жалюзи, оставляя на полу полосы, похожие на нотный стан, по которому ещё не пробежала ни одна нота. Харуэ Кога* сидел на табурете, голый по пояс, чувствуя, как воздух — влажный, чуть кислотный от вчерашнего фиксажа и остывшего чая — облепляет кожу, словно вторая, прозрачная плоть. Он только что проснулся, но сон не отпускал: он всё ещё слышал тот звук — низкий, гулкий, будто где-то под полом перекачивалась гигантская галька. Море. Ему снилось море, но не то, что плещется у Нагасаки, а иное — без солёной пены, без чаек, без запаха водорослей. То море было тишиной, принявшей форму жидкости, и в нём, как в старом зеркале с подтёкшей амальгамой, двигались фигуры, которые он никогда не видел, но почему-то узнавал.

Он встал, подошёл к столу, заваленному обрывками парижских журналов, фотографическими карточками, театральными программками с загнутыми углами, рекламными открытками, где женщины в кринолинах улыбались с той механической приветливостью, что так трогала его в этой чуждой, западной вселенной. Среди этого хлама, который он называл «инкубатором», пряталось нечто большее, чем просто материал для коллажа — здесь гнездились эмбрионы грядущих видений. Он перебирал вырезки пальцами, сухими и тёплыми, как чешуя ящерицы, и каждый кусочек глянцевого бумаги отзывался едва слышным шорохом — словно старые феи перешёптывались о том, что было, и о том, что только предстоит.

Вчерашний сон пришёл не из детства и не из книг — он родился из того странного состояния, когда между пробуждением и забытьём образуется щель, где время течёт в обе стороны. Ему привиделся берег, состоящий из бесчисленных мелких предметов: пуговиц, осколков зеркал, обгоревших спичек, женских заколок — будто кто-то высыпал содержимое старой комодной шкатулки на пол и назвал это «пляжем». А вместо волн поднималась и опускалась огромная, мерцающая ткань, похожая на кисею, в складках которой угадывались контуры человеческих тел — неясные, перетекающие друг в друга, как акварельные пятна на мокрой бумаге. Он запомнил женщину, стоящую спиной; её волосы не спадали на плечи, а парили над ними, образуя нечто среднее между гривой и облаком, и в этом облаке тонул силуэт корабля с обломанными мачтами.

Теперь, сидя за столом, он знал: это и будет его новое «Море», которое открывается, когда закрываешь глаза и позволяешь зрачкам вращаться внутрь, во тьму, где активируются иные рецепторы.

Он взял в руки фотографию, сделанную прошлым летом: залив, плоский, как блюдце, с водой, напоминающей остывший зелёный чай. Но Кога не собирался копировать природу — он хотел извлечь из неё душу, выжать, как сок из перезрелого цитруса, оставив лишь тот кислотный эфир, что щиплет нёбо памяти. Ножницы, скользнув по бумаге, издали звук, похожий на вздох утомлённой флейты, — и из бессмысленного пейзажа родился первый фрагмент: полоса воды, которая не знала, что она вода, и которая готова была стать чем угодно.

Следующим был женский профиль, вырезанный из рекламы духов «L'Heure Bleue». Кога аккуратно отделил лицо от шеи, отбросив остальное, как скорлупу, — и теперь этот нос, эти губы, эта линия подбородка существовали сами по себе, словно маска, снятая с невидимого лица. Он приложил её к фотографии залива, подвигал, повернул на сорок пять градусов, и вдруг профиль наложился на волну — не слился, а скорее вступил в диалог, как две мелодии, звучащие в разных тональностях, но образующие диссонанс, от которого по коже пробегают мурашки.

Кога удивлённо усмехнулся, словно шахматист, обнаруживший в небрежном ходе противника скрытый мат. Он вынул из папки вырезку из «Art et Décoration» — изображение ржавого парохода, брошенного где-то на верфи, с трубами, похожими на растопыренные пальцы нищего. Пароход выглядел таким измождённым, таким неуместным на глянцевой странице, что сразу напрашивался в компанию к профилю и волне. Кога поместил его между ними, чуть выше, будто он не плыл, а висел, подчиняясь не закону Архимеда, а прихоти сновидения. Теперь композиция дышала: снизу — зыбкая гладь, посередине — женщина, смотрящая в никуда, и корабль-призрак, застывший в момент, когда гравитация уступила место какой-то иной, более капризной силе.

Работа шла не спеша, с той сосредоточенностью, с какой хирург вскрывает раковину, чтобы добраться до жемчужины. Кога брал то крошечный кусочек неба с облаком, похожим на разорванную простыню, то фрагмент чёрного кружева, который он случайно откромсал от старого веера, — и всё это он приклеивал на плотный лист ватмана, заранее покрытый тонким слоем клея, пахнувшего рыбой и миндалём. Каждое движение казалось ритуальным: он прижимал бумагу тыльной стороной ладони, проводя по ней так, будто успокаивал невидимую звериную шкуру, и она, эта шкура, покорно ложилась на новое место, чтобы уже никогда не вернуться в свой прежний, скучный мир.

Но главная тайна родилась позже, когда он уже почти закончил. Он достал из конверта фотографию, которую тайком сделал в порту Иокогамы, — вид на мокрый причал, где в луже отражались мачты и провода. Кога долго вглядывался в эту лужу, силясь различить в ней нечто, что ускользало от обычного взгляда. И вдруг — как бывает, когда переводишь взгляд с книги на стену и видишь там лица, которых там нет, — он осознал: отражение в луже было более реальным, чем сама лужа. Оно содержало в себе искажение, которое казалось истинным, тогда как прямой вид был лишь грубой вывеской реальности. Тогда он перевернул фотографию, вырезал из неё именно отражение, перевернул его ещё раз и вклеил в самый верхний левый угол своей композиции — как намек на то, что небо и вода меняются местами, когда смотришь на мир сквозь призму сна.

Теперь картина — или, вернее, коллаж, ибо Кога не любил разделять эти понятия — обрела завершенность. В центре возвышалась женская фигура, сложенная из трёх разных лиц: одно было от профиля из рекламы, другое — от старой гравюры с гейшей, третье он просто придумал, нарисовав углём поверх бумаги несколько изгибов, которые делали её чужой и родной одновременно. Её волосы, разрастаясь, превращались в гребни волн, и те, в свою очередь, накрывали остов корабля, напоминая о том, что даже самые твёрдые вещи — лишь временные сгустки той же самой текучей материи. Фон был разорван на лоскуты: кусочек ясного неба из журнала мод соседствовал с фрагментом чёрной ночи, где Кога приклеил крошечную звезду, вырезанную из упаковки сигарет. Эта звезда светила не физически, а идейно — как знак того, что свет и тьма, как и всё прочее, суть лишь условности, которые он, Кога, вправе перекраивать по своему разумению.

Он отступил на шаг, потом на два, и встал у окна, спиной к свету, чтобы тень не падала на работу. Пальцы его, испачканные клеем, слегка подрагивали — то ли от усталости, то ли от того внутреннего волнения, которое всегда посещало его в момент, когда он видел результат. Картина была капсулой, заключившей в себя целый сон, со всеми его алогичными переходами, с его тайной логикой, с его запахами, которых на самом деле не было. Женщина на холсте не смотрела на зрителя, но Кога чувствовал: она видит его, потому что она — это он сам, только вывернутый наизнанку, как перчатка, и помещённый в ту среду, где душа может дышать без лёгких.

Он вспомнил своё детство в Куруме, где вместо моря были рисовые поля, залитые водой до самого горизонта. В те дни, когда он, маленький священнический сын, бродил по межкам, глядя, как в каждой лужице отражается небо, ему казалось, что мир состоит из бесконечного

множества копий, и настоящий — тот, что вверху, и настоящий — тот, что внизу, и между ними простирается то, что нельзя ни потрогать, ни назвать. Теперь, спустя десятилетия, он понял: то была первая встреча с сюрреализмом, только тогда он не знал этого слова.

Скрипнула дверь. Вошла жена с чашкой зелёного чая, пар от которой вился, как маленький дракон, пытающийся укунить воздух. Она замерла на пороге, увидев коллаж, и на лице её промелькнуло выражение, которое Кога не мог расшифровать — смесь удивления, тревоги и того тихого восторга, с каким люди смотрят на необъяснимое. Она хотела что-то сказать, но он поднял руку — не для того, чтобы остановить её, а чтобы подчеркнуть значимость момента.

— Не спрашивай, — произнёс он голосом, который звучал ровно, но в котором угадывалась вибрация струны, натянутой до предела. — Это не я создал. Это море само увидело себя моими глазами.

Она ничего не ответила, только поставила чай на край стола и вышла, бесшумно притворив за собой дверь. А Кога остался один с коллажем, который больше не был для него просто работой. Он был окном, прорубленным в ту сторону, где время течёт вспять, где законы тяготения уступают место прихоти снов, где каждая линия — это не линия, а след от прикосновения иного разума. Он знал, что через год эту картину увидят на выставке «Ника», и критики напишут о «новом языке», о «прорыве подсознания». Но для него она была чем-то более простым и более сложным одновременно — она была чешуйкой с крыла бабочки, которая унесла с собой ту единственную реальность, которую стоило сохранить.

За окном прогрохотал трамвай, возвращая Когу в токийское утро. Но он не слышал его. Он всё ещё стоял у окна, глядя на своё творение, и в этом взгляде смешивались благодарность, изумление и лёгкое головокружение — такое же, как в детстве, когда он, стоя по колено в рисовой воде, вдруг осознал, что небо лежит у его ног, а земля — там, вверху, и что всё это — лишь игра зеркал, в которой каждый из нас — и художник, и отражение.

И тогда он тихо, одними губами, прошептал строчку, которую записал ночью на обрывке газеты: «Волна — это лестница, по которой спускается тишина». А затем улыбнулся — той улыбкой, которая бывает только у тех, кто знает: настоящее море начинается не там, где кончается берег, а там, где перестают действовать законы видимого мира, и вступают в силу законы снов, где всё возможно, ибо ничего не требуется.

Человек из стекла

В мастерской пахло терпентином и осенью — той особенной берлинской осенью, когда влажный воздух пропитан меланхолией опавших листьев, а небо над Шарлоттенбургом отличается цветом старого пергамента. На мольберте стоял холст, ещё не просохший: на нём застыл мужчина в сером костюме, но сквозь его грудь, как сквозь витрину, просвечивал пустынный вокзальный перрон с одиноким фонарём. Художник Рихард Эльце* провёл пальцем по краю палитры — киноварь смешалась с умброй, родив густой, почти кровавой оттенок, — и отступил на шаг.

То была его последняя попытка поймать то, что он называл «die Stille der Auflösung» — тишину распада. В этом городе, где по утрам гулко стучали сапоги по мостовой, а по вечерам из открытых окон доносились обрывки маршей, он искал не сопротивление, а прозрачность. Художник хотел написать не страх, но саму его бестелесность, как пишут свет — не лампу, а отражённый луч на стене.

За окном, над крышами, стлался дым — там, у Оперной площади, жгли книги. Запах горелой бумаги, сладковатый и тревожный, просачивался даже сюда, в третий этаж дома на Курфюрстендамм, смешиваясь с астматическим кашлем старых труб. Рихард закрыл глаза и вспомнил: два года назад, в «Галерее двадцатого века», его «Исчезающий сад» висел рядом с Кандинским, и тогда ещё пахло шампанским и сигаретным дымом, а не гарью. Теперь же в воздухе витал металлический привкус — тот, что бывает перед грозой, когда небо становится похоже на свинец, а птицы замолкают.

Он взял кисть — тонкую, из щетины, — и обмакнул в лазурит. В углу мастерской лежала забытая вещь: маленькое зеркальце в ореховой раме, случайно оставленное натурщицей. Рихард поднял его и повернул к себе. В овале стекла он увидел своё лицо — бледное, с тенями под глазами, похожими на мазки фиолетовой акварели. За его плечом, в глубине отражения, копошился тот самый город, который он так старался не замечать: серые шинели, жёлтые звезды на пальто, красные стяги, полощущиеся как раны на ветру.

Художник вдруг остро ощутил, что сам стал стеклянным. Сквозь него проходили все эти звуки и запахи — дуновение мокрого асфальта, перегар кислого пива из пивной внизу, амбре резиновых галош и увядших георгинов, которые продавала старуха у входа в метро. Рихард был прозрачен, как его собственный холст, — и в этой прозрачности таилась странная свобода. Его не могли схватить, ибо он уже не имел плотной оболочки; он был только взгляд, только нерв, только сетчатка, впитывающая тьму и превращающая её в синеву.

Он поставил зеркало на полку и вернулся к картине. Теперь Рихард видел её иначе: стеклянный человек на перроне — это был он сам, ожидающий поезда, которого нет. А за хрустальной грудью, в том самом пространстве, где должно биться сердце, он напишет сейчас не перрон, а лицо — лицо своей матери, давно умершей в Мюнхене, с её родинкой над губой и печальным, всё понимающим взглядом. Пусть там, внутри прозрачного тела, живёт единственное, что не исчезает — память о прикосновении, о шёпоте, об аромате яблочного пирога, который она пекла по воскресеньям.

Мастер смешал цинковые белила с каплей кадмия, получив тот перламутровый отсвет, какой бывает на внутренней стороне раковины. Пальцы художника дрожали, но легко, как у скрипача. Внизу, на грустной улице, вдруг грянул хор — молодые, зычные голоса пели о солнце и крови, — но Рихард не воспринимал их. Он слышал только шуршание кисти по холсту, как масло ложится ровным, влажным слоем, и как в этом загадочном шуршании рождается нечто большее, чем картина: рождается его собственное исчезновение, оформленное, благородное, почти счастливое.

Когда он закончил, наступили сумерки. Художник зажёл свечу — электричество уже отключили за неуплату, — и при мерцающем свете его «Человек из стекла» ожил. Теперь внутри него, на месте сердца, улыбалась женщина с родинкой; вокруг неё вились золотистые искры, похожие на листья, и весь этот внутренний мир был освещён неземным, тёплым сиянием, будто луч заката пробился сквозь материю и остался в ней навсегда.

Рихард потушил свечу и вышел на балкон. Берлин лежал внизу, чёрный и красный, как доска для игры в шашки. Ветер доносил запах реки Шпрее — сырой, с оттенком гнили и надежды. Он вспомнил, что завтра утром придут люди из «Имперской палаты изя

щных искусств» с предписанием. Но он не боялся. Ведь чтобы уничтожить картину, надо сначала разбить стекло, а стекло, написанное маслом, не разобьёшь — его можно лишь переписать, но никто не сумеет сделать это так, как он.

Он вернулся в комнату, нащупал в темноте зеркальце и прижал его к груди. Холодная поверхность отразила его дыхание — маленькое облачко, тут же растаявшее. «Вот так, — прошептал он по-французски, сам не зная зачем, — вот так мы и живём: между отражением и забвением, между ароматом георгин и привкусом дыма». Он улыбнулся своему отражению, и в этой улыбке было столько горечи, сколько бывает в только что сорванном, ещё мокром от дождя листе клёна, когда его поднимаешь и видишь, что он уже начал желтеть с краёв, а внутри ещё зелен — как сама жизнь.

Varietes

В Асконе, на виа делле Камелие, в комнате с окном, выходившим на озеро Маджоре, солнце уходило за горы не сразу, а с неохотой, как гость, который слишком долго задерживается у двери, переминаясь с ноги на ногу. Оно позолотило сначала купол церкви Сан-Карло, потом — верхушки кипарисов, похожих на сломанные чёрные перья, а затем, спустившись ниже, растеклось по водной глади маслянистым, тёплым отсветом, в котором купались лодки рыбаков, уже причалившие к берегу. Рихард Эльце сидел у стола, подперев ладонью подбородок, и смотрел на свои руки — на них ещё сохранились следы умбры, въевшиеся в поры, как память о неудачных попытках. Перед ним лежал лист бумаги, почти белый, лишь с несколькими робкими линиями — набросок того, что могло бы стать раскидистым клёном, но стало лишь тенью дерева, и даже тень вышла нетвёрдой, дрожащей, будто её нарисовали на воде.

Ему было двадцать девять лет, и он уже прошёл Баухаус — с его железной дисциплиной, с Иттенем, который учил чувствовать цвет кожей, и с Клее, чьи рисунки напоминали тайнопись, доступную лишь посвящённым. Он даже побывал в Дрездене, где его работы приняли с вежливым безразличием, как принимают незваного гостя, которому предлагают стул у двери. Аскона была его добровольным изгнанием, мягким, почти ласковым, но оттого не менее горьким. Здесь он снимал дешёвую комнату — ставни скрипели, пол прогибался под ногами, а по ночам из соседнего дома доносилось благоухание чеснока и тушёных овощей, смешанное с тягучим ароматом олеандра, который рос прямо под окном. В этом запахе было что-то от южного уюта, но Эльце не чувствовал себя частью этого уюта; он был здесь чужим, как и везде, — человек, который смотрит на мир сквозь матовое стекло, различая лишь очертания, но не цвета.

Завтра, когда встанет солнце над озером и золото разольётся по горам, Рихард выйдет на балкон и увидит тот же пейзаж, но уже иным — не просто сочетанием воды, камня и зелени, а загадкой, которая сама просится на холст. А сегодня, в эту ночь, когда художник впервые прочитал слово, которое стало его судьбой, он был счастлив той редкой, почти хрупкой тишиной, которая приходит только в моменты истинного узнавания. Он знал, что теперь его жизнь разделилась на «до» и «после», и «после» — это была бесконечная, многоцветная возможность, в которой ему не нужно было больше прятаться.

Художник рисовал до тех пор, пока масло не начало густеть на палитре, и пока лампа не стала мерцать, выдыхая последний керосин. Когда он наконец отложил кисть, за окном уже начинало сереть небо — робко, осторожно, как робел он сам всего несколько часов назад. Рихард посмотрел на свой рисунок: на нём была фигура человека, но в то же время и не совсем человека — скорее, его очертание, его дух, заключённый в несколько смелых, почти небрежных штрихов. Индивид стоял на перроне, но этот самый перрон был одновременно и комнатой, и лесом, и небом — всё смешалось в одном пространстве, и в этом смешении была та самая правда, которую он искал так долго.

Художник улыбнулся — едва заметно, одними уголками губ, — и закрыл глаза. Через секунду он уже спал, сидя за столом, уронив голову на сложенные руки, и ему снился сон, в котором он брёл по бесконечному коридору, стены которого были покрыты картинами, и каждая из них была его собственной, хотя он никогда их не писал. В конце коридора ждал свет — не слепящий, а мягкий, такой же, как от керосиновой лампы, и он знал, что когда проснётся, этот свет останется с ним. И он остался.

Натюрморт с тенью

Часть I. Найденный объект

Глава 1. Тень, покинувшая свой графин

/Болонья, 1943 год/

Света не было. Было почти отсутствие тьмы — та бархатистая, с отливом старого перламутра полумгла, какой болонское утро обязано своим дремотным сводам. Художник Джорджо Моранди открыл дверь мастерской в семь тридцать, как всегда: без единого скрипа, ибо почтенный замок он смазывал оливковым маслом каждого первого воскресенья, и масло это пахло золотой Грецией и чуть-чуть прогорклым миндалём. Сонный ключ повернулся с тихим хрустом — словно сустав пальца, которому позволили размяться после долгой неподвижности.

Мастер замер на пороге. И не из-за застывшего серого тела, хотя тело он увидит через мгновение. Сначала — звук. Тот особенный, неправильный звук, какой издаёт мастерская, когда в ней кто-то умер: тишина становится не пустой, а набитой, как матрас, в который вместо конского волоса запихали осколки стекла.

Моранди услышал, как невесомые пылинки, кружась в луче из окна, стукаются друг о друга с частотой, не различимой для обычного уха — но он слышал. Он всегда слышал больше, чем кто-либо другой.

Три невесомых шага. Пауза. Ещё два. Дубовые половицы пропели под его подошвами ноту ля-бемоль — ту же самую, что и тридцать лет назад. Рядом, у стены с гравюрой Уччелло*, грустило кресло с продавленным сиденьем. Тут же, на его спинке, свернувшись калачиком, блаженно спал кот. Точнее, он притворялся спящим. Потому что усатый пушистик, которого Моранди окрестил Омброй (в честь того, что он никогда не ложится туда, куда падает свет), всегда притворялся. Омбра был матово-чёрным, с одним жёлтым глазом и одним зелёным; его мягкая шерсть пахла кипарисом и старой бумагой. Он не шелохнулся, когда Джорджо вошёл — только кончик хвоста нервно дрогнул, как стрелка сейсмографа, засекшая подземный толчок.

Моранди перевёл взгляд на стол. Рядом сидел Алессандро Фава, откинувшись на спинку стула. Покорно державшая тело убитого Алессандро Фавы мебель, появилась в мастерской лет десять назад. Тогда Моранди выменял его у пожилого антиквара с виа Сан-Стефано за пару батистовых носовых платков ручной работы. Платки были не простые — с изумительно вышитыми ирисами, над которыми его сестра Инесса трудилась бесконечных три месяца. Сам же Джорджо не носил платков, он носил разве что пыль на ботинках, известковый пепел с грунта, терпко отдававший историческими костями и грустной древностью. Но в том натуральном обмене было нечто большее, чем строгая практичность: стул, который помнил чужие спины, в обмен на платки, которые не вытирали ничьего лица. И в этом проявлялась чистая метафизика. Карра* бы понял.

В том же году Моранди исполнилось тридцать пять. Практически звёздный возраст, когда Сезанн с воодушевлением писал в Эксе*, а Болонья пахла не только дождём и оливками, но и новой, настойчивой, чёрной политикой*. Муссолини стоял у власти третий год, и воздух Италии становился густым, как неправильно замешанный грунт. Моранди категорически не вступал в партию. Но его имя появилось в списках участников первой выставки «Novecento Italiano»* в Милане — той самой, которую фашистский режим хотел сделать витриной «нового итальянского искусства». Позже художник уверенно скажет, что участвовал по наивности. Но в 1925-м он ещё не знал, что такое наивность.

Тот яркий год был для него годом офортов. Он проводил дни, склонившись над медными пластинами, вдыхая запах кислоты и типографской краски — запах, который липнет к нёбу

и не выветривается даже сквозь сигаретный дым. «Корнет с цветами» был готов годом ранее. Теперь он корпел над серией натюрмортов с причудливыми ракушками — теми самыми, чьи узорные спирали повторяют пропорцию золотого сечения и чьи тени на бумаге казались ему длиннее, чем в реальности.

«В любой гравюре, — молитвенно бормотал он себе под нос, — тени не смогут убежать. Они безбожно застрянут в кислоте». Так и получалось. Его офорты 1925 года — это мир, сведённый к нескольким простым линиям и бесконечной пустоте между ними. Как будто он уже тогда знал, что настоящая тайна прячется не в окружающих предметах, а в паузе между их мазками. Ещё раз! В па-а-узе между их мазками.

И вот весной того года в мастерскую бодро зашёл Карло Карра. Они не виделись аж с 1918-го, с времён метафизической живописи, когда Моранди писал манекенов и шары, а Карра уже ушёл в своё «новое возвращение к порядку». Карра загадочно посмотрел на новые работы Моранди — на бутылки и чаши, на ту самую коробку из-под сигар, что до сих пор стояла на столе, — и произнёс: «Ты перестал быть метафизиком. Ты стал... химиком. Химиком пустоты».

Карра обладал чудодейственным предвидением и нередко сходу давал определение нового стиля, и однажды полученное название с его лёгкой руки, незаметно прицеплялось к художнику или поэту.

Немного смущённый Моранди промолчал. Но когда Карра растворился в небытие, он взял карандаш и резкими движениями набросал на клочке бумаги серенькую тень от кофейной чашки. Она получилась больше самой посуды. Намного больше. Художник оставил рисунок на столе, и к утру тень на бумаге... сдвинулась на миллиметр. Моранди решил не выбрасывать рисунок, а просто загрунтовал его.

Другой гость того года — Роберто Лонги, молодой искусствовед с острым взглядом и ещё более острым языком. Этот самый Лонги как-то пришёл смотреть офорты, да так и остался на ужин. Сестра Мими подала ризотто с грибами и вино из Чистонико. За едой Лонги рассказывал о Пьеро делла Франческа, о том, как фантастический свет в его фресках не падает сверху, а исходит изнутри фигур — из их костей, из их молчания. Моранди слушал и рисовал на скатерти тени от винных бокалов. Когда Лонги ушёл, Мими заметила, что скатерть прожжена сигаретой. Моранди не курил. Вывод был очевиден: это сделала тень.

А по ночам, когда сёстры спали и Болонья затихала в своей средневековой скорлупе, Моранди мечтал. Не о славе — она казалась ему такой же грубой, как хлопок униформы чернорубашечника. Не о деньгах — их хватало ровно на то, чтобы покупать краски и холсты, и этого было достаточно.

Джорджо мечтал о невидимой линии. О призрачной полосочке, которую нельзя нарисовать, но можно увидеть краем глаза, если долго смотреть на пустой угол комнаты. Он представлял, как такая бесконечная линия проходит через все его картины — через бутылки, чаши, коробки, через груши и лимоны, которые он изредка писал, — и соединяет их в один бесконечный натюрморт. Натюрморт, где предметы никогда не стареют, не разбиваются и не покрываются пылью. Где тени живут дольше вещей.

Джорджо закрыл глаза и тут же улетел. Художнику снилось, что он стоял на шаткой платформе, где пахло гарью и резедой, — нелепое, глубокое мистическое сочетание. И вот из-за поворота, постукивая на стыках, выкатился курносый паровозик, весь в медных прожилках и маслянистых потёках, вроде тех игрушек, что заводят пружиной в рождественских лавках. Состав его — три или четыре вагона с выпуклыми боками, цвета прокисших сливок, — волочился послушно и тяжело, как сомнамбула в подштанниках.

И тут Джорджо заметил бутылку.

Она вздымалась посреди пустыря, огромная, чуть зеленоватая у дна и кристально пустая кверху — этаким божьим бокалом для исполинской мухи, опрокинутый на попа. Золотое

солнце било сквозь стекло так сладостно и беспощадно, что воздух внутри струился, плавился, обещая прохладу, как в оранжерее, где забыли открыть форточку. Паровоз же, ни на миг не усомнившись, ткнулся мордой в эту прозрачную твердь — и вошёл, как ключ входит в замочную скважину, без звона, без треска, просто перешагнул через границу дозволенного, и Джорджо решил ринуться вслед за ним.

Внутри оказалось просторно, до головокружения. Рельсы вились спиралью вдоль стенок, и паровоз, пытаясь теперь глуше, словно под сукном, пополз по этой винтовой лестнице вверх, оставляя внизу, на дне бутылки, собственное отражение — крошечное, игрушечное, безнадёжное. Художник пристроился на облучке, сжимая шершавый рычаг, и видел, как сквозь стекло проступает настоящий мир — деревья, вывернутые в берестяную трубочку, облака, сплюснутые в овалы, далёкая колокольня, похожая на высохший персик.

В вагонах зажглись лампы — жёлтые, ноздреватые, как старая медовуха. Кондуктор, чьё лицо было лицом Моранди, только лет на двадцать моложе и без очков, проверял билеты у пассажиров-призраков: дама с mopсом, у которого вместо носа — капля дёгтя, господин с газетой, где все буквы были русскими, но не складывались в слова. Поезд всё вился, вился, и бутылка наполнялась снизу паром, молоком, сонной мутой; где-то на середине высоты он поравнялся с огромной пробкой — она торчала из горлышка, как заноза из пальца, и вокруг неё, по внутренней резьбе, текли, смешиваясь, разноцветные огни.

Джорджо проснулся оттого, что поезд громко чихнул, — именно чихнул, по-человечески, с присвистом, — и голова художника, полная стеклянного звона, ткнулась в подушку, пахнущую резедой. За окном, чуть зеленея, занималось утро, и долго ещё Моранди ощущал во рту привкус маслянистой гари и круглого, как донышко бутылки, ничем не нарушаемого покоя.

Случалось, что он просыпался посреди ночи, часа в три. Тогда он садился за стол и переставлял бутылки. На сантиметр. На полсантиметра. На толщину мазка. Он искренне верил, что, если найти правильное расстояние между двумя предметами, время остановится. Или — что то же самое — начнёт течь задом наперёд. Тогда можно будет увидеть то, что случилось до рождения. И то, что случится после смерти.

В 1925-м он ещё не знал, что через восемнадцать лет в его мастерской умрёт человек, а тень от графина исчезнет, чтобы поселиться внутри пузырька воздуха. Он не знал, что кот Омбра родится только через десять лет, но уже будет помнить всё, что случилось до него. Он не предполагал, что стул, выменянный на батистовые платки, станет креслом для мертвеца.

Но когда Джорджо ставил на полку только что отпечатанный офорт с ракушкой, он вдруг подумал: «На удивление стул никогда не меняет форму, а меняется только тот, кто на нём сидит». И зачем-то записал эту фразу на обороте гравюры. Чёрной тушью, которая до сих пор не выцвела.

Теперь стул отдыхал на том же месте, и на нём сидел Фава — молодой искусствовед, чья тень уже покинула его тело за три часа до того, как сердце остановилось.

Голова Фавы покоилась на правом плече под углом, какой в геометрии называется тупым, а в элгии — прощальным. Руки лежали на коленях, правая поверх левой, точно две ложечки в кофейной чашке. Расписная серебристыми узорами пиала стояла справа. Горький кофе в ней остыл до комнатной температуры; Моранди узнал это не по виду — по запаху: кофе, когда умирает, перестаёт пахнуть гвоздикой и начинает пахнуть железом и забытым письмом.

За окном нарастал гул самолёта. «Неужели снова будет бомбардировка?» — пронзила неприятная мысль художника. Но опасное жужжание, словно по мановению волшебной палочки, стало затихать, затихать, затихать и в конце концов растворилось в безоблачном небе.

Джорджо не издал ни единого звука. Он не решился позвать сестру Мими, которая возилась на кухне этажом ниже, разбивая яйца для фриттаты. Вместо этого он посмотрел на мольберт.

Чистый холст. Грунт — его собственный рецепт: белоснежный гипс, приятно пахнущий клеем, баритовые белила, капля охры из Монте-Амиата* и обязательно несколько витиеватых слов шутиливой молитвы, помогавшей в любой ситуации. Смешиваясь, рождались цвета подсушенной сливы, если смотреть на неё сквозь дымчатое стекло. Обычно для полной просушки холста требовалось шесть дней. Фава не успел сделать ни одного мазка. Моранди с горькой иронией подумал: «Ты пришёл смотреть на моё отсутствие, а вместо этого стал сам отсутствием». Колочая мысль словно пересолёная сельдь до слёз убивала своей правильностью и удачным найденным соотношением посуды и тени.

Тогда он перевёл взгляд на предметы. Старая бутылка из-под кьянти — цвета запёкшейся алой крови и бордовой альпийской фиалки. Грустная жемчужная чаша с отбитым краем — напоминала сизый полумесяц, которым в этой жизни не удалось ничего рассечь. Маленькая коробка из-под сигар — пахла кубинской скукой и невестребованным наследством. И запылённый графин. Искренне пустой, гранёный, без пробки. Он был из муранского стекла, с пузырьком воздуха, застывшим в стенке ещё в 1911 году, когда Венеция ещё добросовестно пахла Адриатической ракушкой и густыми сумерками.

Моранди уставился на графин и пристально его разглядывал, словно ждал какого-то действия от него. Потом перевёл взгляд на стену.

На стене, на том месте, куда под углом в сорок пять градусов должна была упасть тень от графина, зияла пустота. Не белизна, не сепия, не серость зимнего полудня — а именно зияние. Как если бы кто-то взял ластик и стёр не тень, а само право тени существовать. Омбра, до этого лежавший неподвижно, вдруг открыл оба глаза. Жёлтый и зелёный. Зелёный моргнул первым. Кот бесшумно прыгнул с кресла, подошёл к стене, понюхал то место, где тени не было — и чихнул. Три раза. Моранди прекрасно выучил своего кота: если он чихает, значит видит то, чего не может объяснить. В прошлый раз Омбра чихал перед пустой миской.

— Ты тоже это видишь? — спросил Моранди у пушистика. Кот не ответил, но сел на то самое место, где должна была лежать тень, и начал умываться. Парадокс: тень исчезла, но кот сел на её несуществующую границу — значит, он её чувствовал, как отсутствие, а не как ничто. Джорджо запомнил это.

Он подошёл к телу Фавы. Наклонился и вдохнул. Тело пахло не смертью — смерть пахнет миндалём и фиалками, как в ампирных романах. Нет, Фава ароматизировал чернилами «Аврора» (такие нежно-фиолетовые, с намёком на лаванду), старым табаком «Македонский», и ещё — чуть-чуть — ирисом. Тем самым, что Джорджо добавляет в грунтровку. Сей факт был довольно странным, ведь Фава никогда не работал с грунтом.

Художник выпрямился и посмотрел на котейку. Тот, закончив умываться, дважды мяукнул и уставился на пустой графин. И тогда Моранди понял: тень от графина не исчезла. Она переместилась внутрь антикварной посуды. В тот самый пузырёк воздуха, застывший в магическом стекле. Если хорошенько прищуриться — а Моранди прищурился, ибо он был мастером прищуренных миров — внутри пузырька можно было разглядеть крошечный силуэт. Человеческий. В позе Фавы.

— Ты хотел увидеть мои ошибки, — прошептал Моранди мёртвому. — Ошибка в том, что я никогда не пишу тени. Я пишу только их ожидание. А ты, Алессандро, стоял как раз в месте ожидания.

В этот момент Омбра зевнул, показав розовое нёбо и клыки, белые как мел для сангины.

Внизу, с кухни, донёсся звон разбитой тарелки. Голос сестры Мими — резкий, как удар смычка по виолончели: «Джорджо! Яичница подгорает!». Потом — глухая пауза и чуть позже, но уже тише: «Джорджо? Ты почему молчишь?». И ровные шаги стали родились один за другим

на лестнице. Чёткие, быстрые, как у женщины, которая за тридцать лет привыкла к его паузам, но никогда — к таким длинным.

Моранди не обернулся, он смотрел на ровный холст, ожидающий сочности красок. Грунт цвета подсушенной сливы. Он знал, что сейчас начнёт писать не то, что видит, а то, чего не видит никто — даже этот родной кот с разноцветными глазами. Потому что единственный способ поймать убийцу — это нарисовать его отсутствие с такой тщательностью, чтобы отсутствие стало весомее присутствия.

И он взял кисть.

Глава 2. Скрипка из ничего

/Рим, виа Маргутта, 1943 год, за три дня до того, как Моранди обнаружит тело Фавы/

Альберто Савинио — а точнее, Андреа Франческо Альберто де Кирико, если бы ему вздумалось щеголять полнотой крестильного свидетельства, но он предпочитал сценический псевдоним, придуманный ещё в те времена, когда они с братом Джорджо были двумя долго-вязыми юнцами, слонявшимися по афинским портикам, — так вот, Альберто Савинио сидел в кресле, которое было настоящим произведением искусства: не потому, что его делал знаменитый краснодеревщик, а потому, что оно скрипело ровно на той ноте си-бемоль, которую он когда-то безуспешно пытался извлечь из фонографа с разбитой мембраной.

В Риме апреля 1943-го, оккупированном немцами, феерично летала пыльца, по улицам сквозили дизельные выхлопы бронетранспортёров и вообще, весь мегаполис источал ту особую, терпкую прелесть умирающего города, когда фонтаны ещё играют, но уже как будто извиняются за свою вечную воду.

Савинио, которому перевалило за пятьдесят, давно перестал бриться каждый день, и его щетина, чёрная с проседью, напоминала карту несуществующего архипелага. Он сидел, обложенный книгами по акустике, теософскими брошюрами и рванными газетами, в которых кто-то обводил объявления о пропавших людях. На коленях у него лежала скрипка.

Скрипка, надо сказать, была странная. С первого взгляда она казалась обычным инструментом работы какого-нибудь кремонского мастера, но если приглядеться — а Савинио приглядывался часами, шуря свои и без того близорукие глаза, — можно было заметить, что у неё нет струн. Вообще нет. Гриф был голый, как пересохшая река, а резонатор зиял чёрной дырой, в которой, казалось, могли уместиться все тайны Рима, включая ту, что прячется под куполом церкви Сан-Луиджи-деи-Франчези.

— Ты опять не спишь? — спросила горничная, сухопарая римлянка с лицом Сивиллы, которая уже пятнадцать лет следила, чтобы Савинио не умер от голода по рассеянности. — Синьор, уже три часа ночи. Тени ходят по стенам, как живые.

— Пусть ходят, — ответил Савинио, не поднимая головы. — Они всегда ходят. Просто днём мы не замечаем, потому что отвлекаемся на свет. А ночью... ночью даже стул может оказаться призраком, который согласился притворяться мебелью.

Он провёл пальцем по грифу скрипки, и палец его издал звук — нет, не тот, что бывает при трении сухого дерева, а нечто вроде слабого, едва уловимого гула, который скорее чувствовался в зубах, чем слышался ушами. Это был звук, который Савинио называл «фантомной частотой» — вибрацией, оставшейся от струн, срезанных одним неизвестным скрипачом в 1916 году, за месяц до того, как тот упал с лестницы в Трастевере, унося с собой партитуру «Симфонии для флейты, гобоя и пулемёта».

Рим, виа Джулия, 1916 год

Тогда Савинио было двадцать пять, он был худ, как скрипичный смычок, и носил галстуки таких цветов, что прохожие думали, будто у него солнечный удар. Он пришёл в антикварную лавку на виа Джулия — ту самую, где пахло нагретой медью, старыми картами и мышами, которые грызли пыльные фолианты, потому что пыль, как известно, слаще сахара, если тебе триста лет и ты живёшь в норе.

— Синьор Савинио, — заговорщически произнёс антиквар, толстый человек с родимым пятном на ухе, похожим на контур Сицилии, — я приберёг для вас нечто особенное. Скрипка без струн... Но она играет.

— Всё играет, — мгновенно отреагировал Савинио. — Даже я играю. Иногда на расчёске, иногда на нервах соседей.

Антиквар улыбнулся избитой временем шутке и вытащил из-под прилавка футляр, обтянутый потрёпанным велюром, который когда-то был синим, а теперь отливал болотной зеленью. Внутри, на подушке из выцветшего бархата, лежала скрипка. Она была не просто старой — она была древней, с той особенной патиной, которую не создашь веками, а можно получить только в том случае, если инструмент пережил извержение Везувия, погром готтов и чью-то неудачную любовь.

— Покажи, — сказал Савинио безразлично, но руки его уже дрожали, потому что он увидел: внутри резонатора, сквозь трещину в деке, виднелся какой-то предмет. Маленький, белый, похожий на скомканный листок.

— Вы первый, кто заметил. Там, внутри, лежит... я не знаю, — антиквар пожал плечами. — Может быть, этикетка или молитва. А может быть, завещание того, кто строил эту скрипку в Неаполе в 1734 году.

Савинио взял инструмент. И в тот же миг — он поклялся потом в этом и своему брату, и Карло Карра, и даже глухому коту, который жил у него на кухне, — скрипка запела. Без струн, без смычка, без ничего. Из её чрева вырвался звук, похожий на стон, на эхо, на тот самый голос, который слышишь, когда прижимаешь морскую ракушку к уху и не можешь понять, шумит ли там океан или это твоя собственная кровь шалит.

Звук был не музыкальный. Это было нечто среднее между воем ветра в покинутом доме и шелестом страниц, которые перелистывает призрачный библиотекарь. Но в этом звуке — и Савинио был уверен — присутствовала мелодия. Не та, что можно записать нотами, а та, что записывается прямо в мозг, минуя уши, как воспоминание о ещё не случившемся горе.

Из резонатора, вместе со звуком, тонкой струйкой вылетела пыль. Она светилась в полумраке лавки, как фосфор на старых компасах, и, кружась, складывалась в лицо. Через секунды возник облик девушки лет семнадцати, с глубокими глазами, с волосами, уложенными в причёску, которую носили разве что на помпейских фресках.

— Сильфа*, — прошептал Савинио, не зная, зачем произносит это имя. — Тебя зовут Сильфа.

Пушистая пыль, словно испугавшись, свернулась в улыбку и бесследно исчезла. Антиквар перекрестился.

— Уходите, — сказал он. — Забирайте эту вещь бесплатно, только уходите. Я торгую старыми вещами, а не привидениями.

Бесконечно удивлённый увиденным Савинио взял скрипку, зажал под мышкой и вышел на виа Джулия, где тогда ещё не было немцев, а были только экипажи, запах жареных каштанов и странное ощущение, что время — это не река, а бутылочное горлышко, через которое можно протиснуться и в другую сторону.

Дома, в своей мастерской — она находилась в мансарде дома номер семнадцать, откуда были видны купола всех римских церквей, включая те, что ещё не построили, — он принялся изучать скрипку. Выяснилось, что внутри, вклеенная в деку, была не этикетка, а страничка из дневника, написанная на латыни, но с примесью какого-то диалекта, напоминавшего смесь неаполитанского и этрусского. Савинио, который в юности учился в Афинах и, по слухам, мог прочесть любую надпись, включая ту, что нацарапана ногтем на стене тюремной камеры, разобрал только несколько слов: «...пыль, которая помнит... восьмой день... мост между... тень не уходит, она ждёт...»

— Пыль, которая помнит, — повторил он вслух. — Как интересно. А я-то думал, что пыль — это просто мёртвая кожа. Оказывается, у неё есть память, как у старого винила. Странно всё же это...

Загадки его никогда не пугали, и он решился на эксперимент: закрыл окна, зажёл свечу и начал играть на скрипке, водя смычком по бесструнному грифу. Ни один нормальный музыкант не издал бы ни звука, но Савинио, который всегда был вменяемым только на треть, услышал целую симфонию. Точнее, он её увидел: из резонатора, подчиняясь движению его руки, вылетала пыль и рисовала в воздухе архитектурные чертежи. Порттики, арки, лестницы, уходящие вниз, — целый город. Не Рим, не Болонья, а нечто третье, подземное, с колоннами, которые держали не потолок, а само время.

— Фельсина*, — понял он. — Город под Болоньей. Тот самый, куда ведёт карта на офорте какого-то молчаливого художника.

Он не знал тогда о Моранди. Познакомятся они через двадцать семь лет, когда оба будут есть хлеб с оливковым маслом в очереди, но сейчас, в 1916-м, Савинио был молод, дьявольски талантлив и абсолютно, безнадежно безумен в той полезной пропорции, которая превращает человека из эксцентрика в гения.

С этой минуты скрипка стала его навязчивой идеей. Он играл на ней каждый день, и каждый день пыль рисовала новые фрагменты подземного города. Он записывал эти рисунки нотами — вернее, тем, что он называл «нотами теней»: знаками, которые обычный музыкант не взялся бы читать, потому что они выглядели как трещины на асфальте или как вены на ладони пожилого итальянца.

Рим, 1943 год

Уставший от напряжённого дня Савинио открыл глаза. Скрипка всё ещё лежала у него на коленях. Где-то внизу, на виа дель Корсо, прошёл патруль немецких солдат, их сапоги стучали в ритме марша, который композитор Равель когда-то назвал «человеческим, слишком человеческим». Савинио вздохнул.

— Сильфа, — сказал он пустой комнате. — Ты здесь? Ты всегда здесь. Я чувствую тебя в пыли, которая оседает на моих очках, когда я читаю газету. Я слышу тебя в скрипе этого проклятого кресла. Почему ты не показываешься?

Пыль на бледном подоконнике зашевелилась. Это был точно не ветер, ведь окна были закрыты. Серенькая, совсем без искрящихся цветных песчинок, она собралась в маленькую спираль, похожую на ракушку, и на секунду в центре мелькнула тонкая линия — что-то вроде улыбки. А потом пыль снова рассыпалась.

Савинио закрыл глаза и заснул там же, в кресле, со скрипкой в руках. Ему приснилось, что он стоит на площади Сан-Пьетро, но без собора — только пустота, вымощенная безутешными античными плитами, и из каждой трещины растут музыкальные инструменты, а из-за угла выходит Моранди с кистью и начинает закрашивать небо серым грунтом цвета подсушенной сливы.

— Ты тоже это видишь? — спросил Савинио во сне.

— Я это пишу, — ответил Моранди. — А ты слышишь. Мы вместе, только не знаем об этом. Просыпайся, твой кот опять чихнул.

Савинио проснулся. В комнате никого не было. Кота у него не водилось. Но на подоконнике, там, где только что была пыль, лежал свежий отпечаток лапы — маленькой, кошачьей, с аккуратными подушечками. Отпечаток был не пыльный, а влажный, как после прогулки по росе.

— Синьор Савинио, синьор Савинио! — раздался голос горничной. — Вам письмо! От какого-то инспектора из Болоньи, Бонавиа. Он спрашивает, не знаете ли вы человека по имени Эмилио Ландрини?

Савинио приподнял бровь (левую, правую он не мог, у него была травма — в молодости ударился о мраморную статую Аполлона, которая, по иронии судьбы, изображала бога музыки).

— Ландрини, Ландрини... — повторил он. — То самое имя на бумажке внутри скрипки. Передайте: я знаю только то, что он умер в 1914-м. Но его тень... его тень играет на скрипке каждую ночь.

Горничная огляделась по сторонам, громко вздохнула, перекрестилась и ушла.

Альберто встал, подошёл к окну. Внизу, на виа Маргутта, стоял человек в пасмурном плаще с поднятым воротником. Лица не видно, но скромная тень его падала в форме восьмёрки — или бесконечности, или того, что бывает, когда цифру переворачивают. Человек посмотрел наверх, и Савинио показалось, что он видит его улыбку — холодную, как мрамор в церкви, где отпевают нищих.

— Заходите, — сказал Альберто, хотя человек не мог его слышать. — У меня как раз есть вторая скрипка, которая настроена на смерть. Давайте, заходите!

Неожиданно человек в плаще исчез. Растворился так, как исчезает тень, когда облако закрывает солнце — не уходит, а просто перестаёт быть видимой, потому что пропадает причина, а следствие слишком вежливо, чтобы существовать самостоятельно.

Савинио снова посмотрел на скрипку. На её бесструнном грифе появилась тонкая трещинка — новый звук. Он приложил ухо к резонатору и услышал загадочный шепот: «Восьмой предмет. Моранди. Семь дней. Приходи». Где-то глубоко в сознании мигнула яркая лампа и

длинный коридор, виляющий вправо и влево и уходящий за горизонт, осветился десятками уличных фонарей...

— Приду, — сказал Альберто Савинио, надевая пальто, которое помнило ещё Париж двадцатых, и сунув скрипку в потёртый футляр. — Приду, как только допишу эту оперу для глухих. Или не допишу. Какая разница? Тени не терпят суеты.

Он вышел на улицу. Римская ночь обняла его запахом жасмина и бензина. Где-то далеко, в Болонье, кот Омбра чихнул в тот же самый миг — на три тысячи раз быстрее, чем положено по физике, потому что тени не подчиняются законам, они их только иллюстрируют, как неумелый ученик, который рисует окружности от руки.

Глава 3. Секрет пыли

/Болонья, 1943 год/

Бархатная ночь отшумела серебряными монетами — не грозой, а той мокрой, въедливой моросью, что любит север Италии; она возилась с черепицей, целовала карнизы, просачивалась в замки ставней. К утру сонный дождь устал, скис и совсем стих. Но воздух, болонский апрельский воздух, ещё помнил его — свежесть стояла такая, словно кто-то выстирал небо в ледяной родниковой воде и забыл выжать. Город просыпался сытым, чистым, чуть пристыженным за вчерашнюю безудержную слякоть.

Птицы, ещё не набравшие летней наглости, пробовали свои нараспевки в намокших кронах: иная трель обрывалась, словно пичужка поперхнулась жемчужиной; другая, наоборот, взлетала по спирали, замирала на высокой ноте и падала вниз, в лужу, откуда выпрыгивал звук, уже не птичий, а стеклянный.

Природных красот по миру очень много, но главным в Болонье были портики. Кулинарная столица Италии без её портиков, что благородная форель без пятен. А после ночного дождя эти самые портики превращались в длинные, уходящие в перспективу органы, чьи трубы — арка за аркой — ловили низкое солнце. Свет, жёлто-розовый, чуть пьяный от влаги, бил в мокрый камень, и камень отвечал ему слепящим отражением: будто каждый пилястр, каждая выщербленная ступень покрывалась тончайшей слюдой, по которой скользил не свет, а его невесомая усмешка. Колонны блестели, как спинки мокрых жуков; мостовая под портиком лоснилась и переливалась — в ней отражался не столько небесный свод, сколько его отсутствие, то есть самая суть утра.

Идёшь — и над головой кирпичное кружево арок, под ногами — зеркало, разбитое на тысячу осколков, но каждый держит в себе крошечный кусочек того апрельского солнца, которое ещё не решило: согреть ему или только обещать. Где-то в глубине апельсинового портика, у самого его зева, мелькнула фигура старухи с корзиной — она ступала босиком, неслышно, и её тень на мокрых плитах была длиннее и черствей, чем она сама. Удивлённые птицы, на миг замолкшие, вдруг грянули все сразу — словно дирижёр, устав ждать, взмахнул палочкой, и оркестр из свирелей и флейт покрыл городскую тишину тем особенным, довоенным ещё звуком, который через несколько лет назовут «невинностью».

Апрельское утро в Болонье — это запах мокрой штукатурки, оливкового масла из закрытой ещё траттории, кофе, который только смолотили на виа Риццоли, и той неуловимой, почти метафизической свежести, когда кажется, что мир только что родился и ещё не знает, что ему предстоит умереть. Портики, как рёбра гигантского ископаемого, хранили эту иллюзию. И в каждой луже, под каждой аркой, в каждом птичьем вскрике пряталось — нет, не будущее, а его бледная, очаровательная подделка.

Инспектор Карло Бонавиа вошёл в мастерскую так, как входят в чужую молитву — с неуклюжестью человека, который знает, что здесь ему не место, но вынужден остаться. Его ботинки (коричневые, грубые, со стоптанными каблуками — нередко такие носят те, кто слишком много ходит и слишком мало смотрит под ноги) издали звук, отличный от звука обуви Моранди. Там, где художник ступал как призрак, прокладывая путь между половицами, Бонавиа наступил прямо на гнилую доску, и та жалобно скрипнула ля-бемолью на полтона ниже обычного.

— Чёртовы старые дома, — буркнул он, и в этой воркотне смешались досада, профессиональная усталость и та особая болонская спесь, которая позволяет местным жителям презирать даже собственную архитектуру. — Чёртовы художники. Чёртов...

Он не договорил. Потому что увидел тело. И хотя Бонавиа видел тела раньше — в тридцать седьмом, когда ловил контрабандистов на виа Массимо д'Ацельо, в сорок первом, когда разбирали драку в портовой таверне, где один матрос забил другого бутылкой из-под «Ламбруско», — это тело было другим. Оно не кричало о насилии. Оно молчало о чём-то худшем.

— Сердце, — сказал пронизательный Бонавиа, скорее себе, чем Моранди. — Похоже на сердце. Нет ни крови, ни синяков. Лицо нашего товарища спокойное. Так умирают во сне или... или даже не знаю от чего...

— Или когда тень покидает тело раньше, чем душа, — закончил Моранди. Он стоял у окна, спиной к свету, и лицо его тонуло в полумраке так, что казалось — это не лицо, а ещё одна бутылка, пустая и гранёная.

Бонавиа поднял левую бровь. Правая никогда не поднималась — результат старой травмы, полученной в двадцать третьем во время студенческих беспорядков, когда кто-то метнул в полицейских гранату со слезоточивым газом, а осколок (или нет, скорее камень, обычный булыжник с мостовой) угодил прямо в надбровную дугу. С тех пор суровый инспектор смотрел на мир немного перекошено — и привык считать, что именно этот перекош позволяет ему видеть то, что другие пропускают.

— Тень, говорите? — Карло достал блокнот. Кожаная обложка, потёртая до состояния замши. — У вас тут, синьор Моранди, не мастерская, а театр марионеток. Можно сказать... Тени убегают, тени возвращаются... — Он извлёк из кармана заострённый карандаш. — Вы в курсе, что в сорок первом вашего коллегу, этого... как его... де Кирико, допрашивали три часа за то, что он назвал дуче «клоуном с метлой»?

— Перестаньте... Это уже... Де Кирико никогда этого не говорил, — тихо ответил Моранди. — Он вообще редко говорит что-либо, что можно запомнить. Тем более такое...

— Вот именно. А вас, синьор Моранди, запомнить легко. Вы — тот самый молчаливник с виа делле Белле Арти. Тот, кто пишет бутылки. Только бутылки. Двадцать лет бутылки.

— Тридцать, — поправил Джорджо.

— Ещё хуже.

— Не переживайте, ещё есть и пейзажи.

— Прекрасно, потом покажете!

Инспектор неспешно приблизился к телу. Привычная осторожность не из почтения, а чтобы не оставлять своих следов, хотя криминалистов в Болонье сорок третьего года можно было пересчитать по пальцам одной руки, и все они пили в одной таверне на виа Пракаччо. Бонавиа нагнулся, понюхал. В нос ударил резкий запах чернил, табака, ириса. И ещё — чуть-чуть — пыли. Не той, что ветреной, что оседает на подоконниках, а той, особенной, какой пахнут почтенные старые книги, которые открывали слишком редко. Или слишком часто.

— Он что, нюхал ваши краски? — спросил инспектор, не оборачиваясь.

— Мои краски пахнут льняным маслом, пчелиным воском и скипидаром, — спокойно парировал художник. — Ирис в грунте. Я уже говорил.

— Да-а-а, гово-о-орили, — протянул Бонавиа и выпрямился, потёр поясницу. Ему было сорок семь, и каждое утро позвоночник напоминал ему об этом с жестокостью профессионального кредитора. — Ирис, говорите. А знаете, что ещё пахнет ирисом? Смерть. Настоящая, не от сердца. В старых книгах писали, что перед удушением с помощью подушки, пропитанной цианидом, жертва чувствует запах фиалок или ириса. И вот, кстати... Цианид, синьор Моранди. Его делают из горького миндаля. Поэтому... А миндаль и ирис — это одно и то же для носа, который не обучен различать.

Карло иногда объяснялся ровно, гладко, а случалось, что логические тропинки уводили с главного шоссе, плутали где-то в бескрайних полях, но в итоге всё же он возвращался к тому, с чего начинал.

Моранди не дрогнул. Только кот Омбра, до этого спавший где-то под столом, вдруг открыл жёлтый глаз что-то невнятно пробурчал на своём пушистом языке. Зелёный остался закрытым — как ставня на окне, которое решили не открывать до утра.

— Вы считаете, его убили? — спросил Джорджо. Вопрос прозвучал не как вопрос, а как утверждение, сказанное вопросительной интонацией для вежливости.

— Я считаю, что молодой здоровый мужчина не умирает от сердечного приступа в мастерской художника, который целыми днями и ночами пишет бутылки... И пейзажи! — Бонавиа закрыл блокнот. — И я считаю, что ваша сестра внизу уже вызвала полицию, потому что вы, синьор Моранди, стоите здесь уже двадцать минут и даже не подумали позвать врача. — Он посмотрел на часы. — Я считаю, что вы знаете больше, чем говорите. И я считаю...

Он резко замолчал. Потому что только сейчас заметил стену. Ту самую, где по законам оптики должна была лежать тень от графина. Пустота зияла на ней как вырванный зуб. Бонавиа посмотрел на графин, затем на стену и снова на графин, крепко почесал затылок — жест, который он ненавидел в себе, потому что тот выдавал замешательство.

— И-и-и-и... Где же тень? — растерянно спросил он наконец.

— Я же говорил, — ответил Моранди. — Она ушла.

— Давайте не будем... Тени не уходят. Тени — это отсутствие света. Вы что, физику в школе не учили? Всё просто...

— Учил. В лицее Гальвани. Преподаватель синьор Риччи называл меня «мальчиком с глазами-блюдами». Прекрасная школа! Да, и он говорил, что я вижу то, чего нет. И за это «то, чего нет»... Он ставил мне двойки за умение рисовать невидимое.

— И что, по-вашему, это значит?

Джорджо подошёл к столу. Обвёл рукой предметы — бутылку, чашу, коробку, графин. Жест был таким же, как при написании картины: лёгкий, почти невесомый, словно он не прикасался к вещам, а лишь обозначал их границы.

— Это значит, синьор инспектор, что вы пришли сюда с вопросом «кто». А нужно было прийти с вопросом «что». Что именно случилось в этой комнате прошлой ночью. Не кто убил, а что убило. Потому что, возможно, убийца — вовсе не человек. Или человек, но такой, который перестал быть человеком в тот момент, когда понял секрет моих картин. Сложно объясняю?

— Сложно? Даже пока не пойму. Секрет? — немного растерянный Бонавиа усмехнулся, но усмешка вышла натянутой. — Вы хотите сказать, что кто-то убил вашего гостя из-за того, что он разгадал, как вы расставляете свои вот эти... бутылки? Вот так просто... взял и убил?

— Не бутылки, а тени. — Моранди указал на пустой холст. — Фава пришёл смотреть не на мои работы. Их можно увидеть на холстах. Он прибыл смотреть на то, чего на них нет. На пустоту между мазками. На пыль, которая оседает на холсте, когда я не пишу. На те самые ошибки, которые делают картину не изображением, а... — он поискал ускользнувшее слово, — ...воспоминанием о том, что никогда не происходило.

Бездельник-кот сладко зевнул. В мастерской повеяло смертью и почему-то — мятой.

Сестра Мими вошла в комнату через сорок минут после полиции. Она не плакала. Сестры Моранди вообще никогда не плакали — это было семейное правило, установленное ещё отцом, Андреа Моранди, который умер в 1909-м, оставив четверым детям долги, картины и привычку к молчаливому достоинству. Мария Тереза — для всех Мими, для Моранди просто «сестра» — была младше Джорджо на целую жизнь — на шестнадцать лет. В свои тридцать семь её лицо, изрезанное мелкими морщинками, напоминало сухое яблоко, хранившееся на чердаке слишком долго. Глаза — карие, быстрые — жили своей жизнью, независимо от лица.

Мими принесла разнос, с уместившимся на нём двумя чашками кофе, одной с молоком, одной без, и тарелкой с печеньем «Амати», которое она пекла по средам. Всегда по средам, независимо ни от каких обстоятельств, даже когда в доме появлялся труп.

— Синьор инспектор, — торжественно сказала она, ставя разнос на единственный свободный угол стола (не тот, где сидел Фава, а другой, рабочий, заваленный тюбиками, кистями и старыми газетами). — Кофе с молоком для вас. Джорджо пьёт чёрный. Печенье — с анисом. Не предлагайте его коту, у него аллергия.

Бонавиа тихо усмехнулся, поблагодарил за кофе и аккуратно взял чашку. Немного отпил и тут же скривился — кофе был крепче, чем он привык, и отдавал чем-то цветочным. Ромашка, что ли? Или лаванда?

— Синьора Моранди, — начал он, — Вы мне можете помочь, скажите, Вы видели синьора Фаву вчера?

— Видела? Ну да, конечно видела. Он пришёл в пять. Точнее, около пяти. В это время Джорджо заканчивал грунтовку. Я подала ужин в семь. У нас так заведено — в семь уже ужин. В этот раз было ризотто с белыми грибами. Фава проглотил разом две порции, и при этом заметил, что в Риме не умеют готовить грибы. Если не умеют — чего с таким аппетитом ел? Станный человек... А я в ответ ему сказала, что в Риме вообще ничего не умеют, кроме как говорить.

— Что же было после ужина?

— Они поднялись сюда. И Джорджо показывал ему старые работы. Офорты двадцать пятого года. Вот так вот... Фава особенно интересовался «Корнетом с цветами» и той гравюрой с ракушкой, где тень, по словам Джорджо, получилась длиннее самой ракушки. Он... он всё спрашивал про пустоту. Про то, как можно изобразить ничего. Понимаете? Ни-че-го...

— Как-то не очень понимаю, и всё же, что ответил ваш брат?

В эту минуту снова загудел самолёт, все трое замерли в ожидании, но спустя мгновение ожили, и Мими посмотрела на Моранди. Тот стоял у окна, всё так же спиной к свету, и казалось, что он не слушает разговор. Но Мими знала — слушает. И знала, что он не ответит. Потому что ответ был только у неё.

— Да как что? Ничего... Джорджо ничего не ответил. Он никогда не отвечает на вопросы о пустоте. Он просто-напросто показывает. Джорджо взял чистый холст, загрунтованный вчера, и поставил на него тень от своей руки. Просто тень. Без руки. Фава смотре-е-ел, смотре-е-ел, смотрел минут двадцать. Потом сказал: «Теперь я понимаю. Вы пишете не то, что есть. Вы пишете то, что было до того, как появилось». Как будто понял какую-то тайну...

— И что это значит?

— Это значит, синьор инспектор, — Мими убрала упавшую прядь волос, — что вы никогда не поймёте. Вы смотрите на вещи и видите вещи. А Джорджо вовсе не такой. Он смотрит на вещи и видит время. А Фава... Фава, кажется, увидел слишком много. Для одного вечера. Вот так вот...

Тут она резко замолчала и взяла с подноса печенье, надкусила. Жевала медленно, как человек, который ест не от голода, а от необходимости занять рот, чтобы не сказать лишнего.

— Уходите, — вдруг сказал Моранди. Не поворачиваясь. — Уходите оба. Мне нужно работать.

— Синьор Моранди, — Бонавиа попытался придать голосу твёрдость, но получилось жалко, — у нас тут труп как бы... Я не могу просто...

— Вы можете. — Голос Моранди был мягким, как свежий грунт, но в нём чувствовалась та же твёрдость, что и в старом холсте. — Вы не найдёте убийцу, пока не поймёте, что он оставил. А он оставил не следы. Он оставил отсутствие следов. Я должен это написать.

— Написать? Как это? — Бонавиа чуть не поперхнулся кофе. — Вы хотите написать картину? Сейчас? Когда здесь лежит мёртвый человек?

— Именно потому, что лежит. — Моранди наконец повернулся. Лицо его было бледным, но спокойным. Глаза — серые, почти прозрачные — смотрели сквозь инспектора, сквозь стену, сквозь Болонью, сквозь время. — Синьор инспектор, вы верите в то, что искусство может быть

документом? Не свидетельством, а самим документом? Как нотариальный акт. Как протокол допроса. Верите?

— Я верю в протоколы допроса. Я сам их пишу.

— Вот и я буду писать свой. Только моими чернилами будет краска, а моими свидетелями — тени. Через семь дней я скажу вам, кто убил Алессандро Фаву. Или, по крайней мере, что именно произошло.

Запутанный в лабиринтах художественных высказываний художника, Бонавиа хотел возразить, и открыл рот, но тут же закрыл. Потому что увидел, как кот Омбра, лениво вылез из-под стола, подошёл к пустому холсту, понюхал грунт — и чихнул. Четыре раза. Четыре — это было новое число. Моранди запомнил.

— Семь дней, говорите... Интересно! — повторил инспектор. — Хорошо. Через семь дней я вернусь. Но если за это время кто-то ещё умрёт...

— Умрёт, — перебил Моранди. — Обязательно умрёт. Это не моя вина. Это геометрия. Убийца уже начал, и он не остановится, потому что он не хочет убивать. Он хочет найти. А найти он сможет, только когда умрёт третий.

— Третий? — Бонавиа побледнел. — Кто первый?

— Вы смотрели на тело, но не заметили. — Моранди указал на стол. — Посмотрите на чашку. Кофе остыл. Рядом с чашкой — крошка печенья. А рядом с крошкой — что? Пыль, но не та, что была на столе до него, а новая. Светлая. С блеском.

Бонавиа нагнулся. Действительно, рядом с чашкой лежала горстка пыли — такой мелкой, что казалась мукой. Но в ней поблёскивали крошечные кристаллы. Слюда? Кварц?

— Что это?

— Это пыль с антикварной лавки на виа дельи Орефичи, — сказал Моранди. — У синьора Ландрини. Торговца старыми книгами и пигментами. Фава был у него вчера утром. А сегодня утром, — художник посмотрел на часы, которые никогда не носил, но которые почему-то знал, — примерно час назад, синьор Ландрини умер. Точно так же. Сидя в кресле. С чашкой кофе. И с пылью на столе.

— Откуда вы... — начал Бонавиа.

— Я не знал. Я догадался. По тому, как кот чихнул. Омбра чихает только на пыль, которая пахнет смертью. А эта пыль прилично отдаёт ирисом, как и наш... Фава. Иногда это кажется бредом, но это — формула жизни, уж поверьте.

В мастерской стало настолько тихо, что было слышно, как солнечные пылинки падают на пол и идеально растворяются в половицах. И как где-то внизу, на кухне, закипает уставший чайник. И как сердце Бонавиа бьётся чуть быстрее, чем сердце Моранди. И как разноглазый кот — совершенно бесшумно — запрыгивает на подоконник и закрывает оба глаза. Жёлтый и зелёный.

Через минуту инспектор ушёл. Ещё через две — Мими унесла разнос и наконец Моранди остался один. С мёртвым Фавой, с исчезнувшей тенью, с пылью, которая знала больше, чем любой свидетель, и с чистым белоснежным холстом, который ждал, чтобы на нём появилось то, чего не должно существовать.

Он взял самую тонкую кисть. Колонок номер ноль. Машинально размешал краску — умбру натуральную, добавил чуть-чуть охры, каплю чёрной. Цвета подсушенной сливы, если смотреть на неё сквозь дымчатое стекло. Того же цвета, что и грунт. Джорджо решил, что будет писать тень, которой нет. Возможно, ту самую тень, которая безвозвратно ушла в призрачный пузырёк воздуха внутри графина. Тень, которая примет форму убийцы. Возможно примет...

Первый мазок лёг на холст мягко, с тихим шорохом — как слово, сказанное шёпотом в пустой комнате. И в тот же миг котейка буркнул, проснувшись, и открыл один глаз. Зелёный.

За меланхоличным окном начинался болонский дождь — медленный, тягучий, пахнувший всё той же мокрой штукатуркой и средневековьем. Крупные капли застучали по стеклу

в ритме, который Моранди узнал: да-да-нет, да-да-нет, да-да-... Это был азбука Морзе. Три буквы выбивали имя. Но возможно и не имя, а слово.

Джорджо не хотел играть в эту игру-морзянку и не стал его расшифровывать. Всему своё время. Сначала — семь вариаций. Семь дней. Семь предметов на столе. Семь мазков, которые изменят реальность. Волшебных мазков...

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.