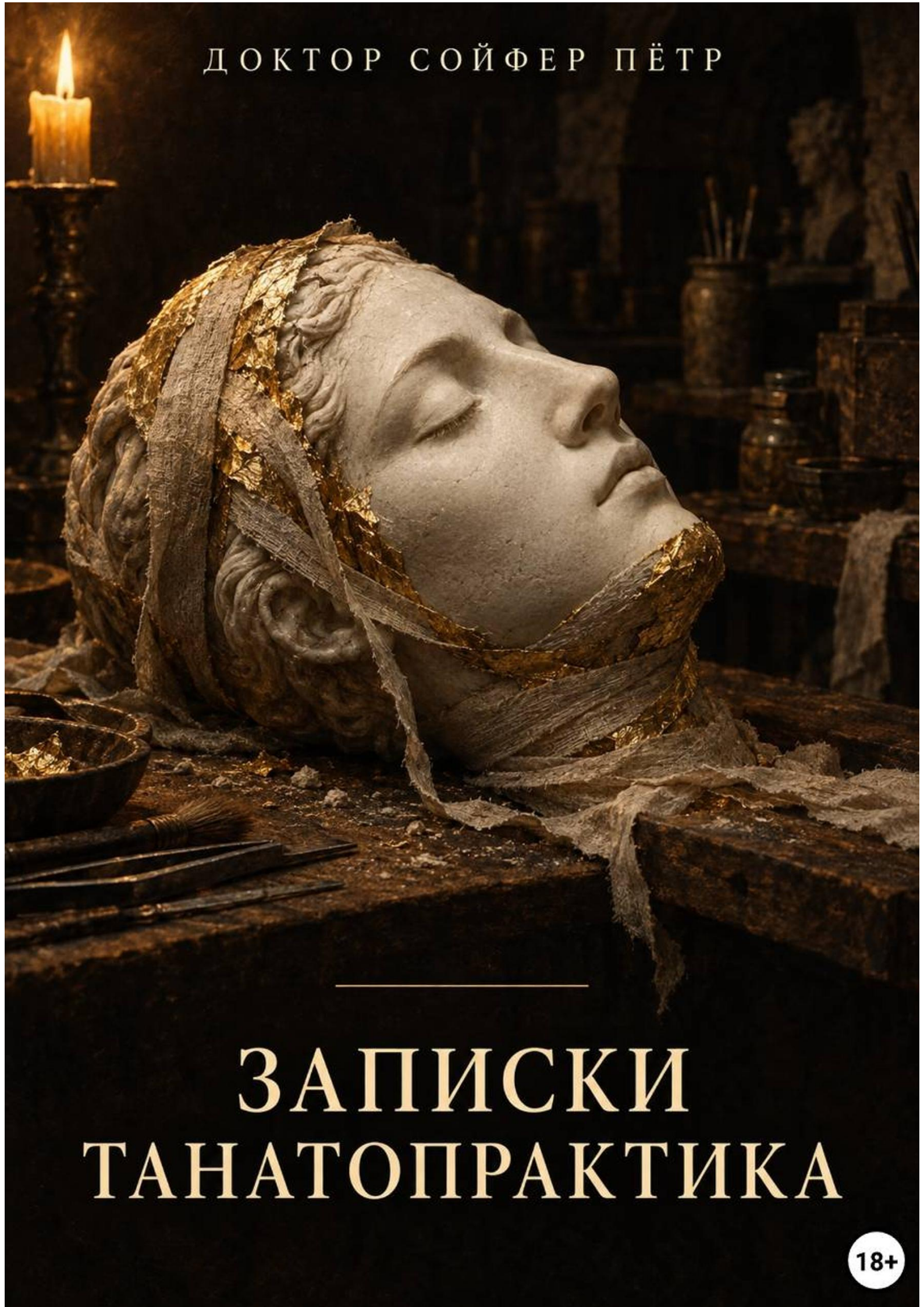




ДОКТОР СОЙФЕР ПЁТР

ЗАПИСКИ
ТАНАТОПРАКТИКА

18+

Петр Сойфер

Записки танатопрактика

«Автор»

2026

Сойфер П.

Записки танатопрактика / П. Сойфер — «Автор», 2026

Флоренция, подвал старого палаццо. Пьетро Ваньи — лучший танатопрактик Тосканы: его руки возвращают достоинство мёртвым лицам аристократов, кардиналов, политиков. Раз в год институт судебной медицины уступает ему одно из невостребованных тел для реставрационной выставки — работы, в которых он наконец не ремесленник, а автор. Безымянная девушка, выловленная из Арно, становится для него не заказом, а откровением. Реставрация превращается в ритуал, ритуал — в древнеегипетскую мумификацию, а тишина подземной мастерской — в единственный дом, где Пьетро больше не боится быть отвергнутым. Психологическая драма о человеке, для которого абсолютный покой формы стал заменой всякой живой близости, — и о цене, которую платит тот, кто путает бережность с любовью, а неподвижность — с верностью.

© Сойфер П., 2026

© Автор, 2026

Содержание

Глава 1. Симфония рефрижератора	5
Глава 2. Фарфоровый дом	10
Глава 3. Жерико, Египет и вызов Академии	15
Конец ознакомительного фрагмента.	17

Петр Сойфер

Записки танатопрактика

Глава 1. Симфония рефрижератора

Флоренция наверху задыхалась. Июльское солнце стояло над черепичными крышами так плотно, что асфальт на Виа делле Белле Донне отдавал жаром даже в тени, а туристы у моста Санта-Тринита обмахивались картами города, как веерами. Пьетро Ваньи не поднимался наверх с утра. Он и не помнил, какое сегодня число — здесь, на минус втором этаже, под сводами старого палаццо, время держалось не календарём, а термометром: ровно четырнадцать градусов, ни градусом больше.

Спускаться сюда по утрам он привык воспринимать как переход границы, не отмеченной ни на одной карте: наверху, у служебной двери, ещё оставался город — духота, запах кофе из бара на углу, обрывки чужих разговоров на тосканском диалекте, — а на первой же ступени вниз, за тяжёлой стальной дверью с кодовым замком, город исчезал полностью, будто его отрезали одним движением. К пятой ступени пропадал звук. К десятой менялся сам воздух — переставал быть влажным флорентийским летом и становился тем ровным, обеззараженным климатом, в котором Пьетро проводил больше часов своей жизни, чем в собственной квартире.

Компрессоры холодильных камер гудели на одной ноте, низкой и ровной, будто орган, взявший аккорд и забывший его отпустить. Пьетро называл это звуком симфонии — единственной, которую он готов был слушать часами не отвлекаясь. В воздухе стоял сухой, почти стерильный запах: формальдегид, толуоловый бальзам для инъекций и, поверх всего, едва уловимая нота эфирного масла флорентийского ириса, которым он смягчал резкость первых двух — запах, который он выбрал десять лет назад, открывая мастерскую, интуитивно, не задумываясь тогда о причинах выбора, лишь ощущая, что именно эта нота, из десятков перепробованных, кажется ему единственно правильной. Инструменты лежали на льняной ткани вдоль стола в строгом порядке, каждый на своём, годами закреплённом месте: шпатели трёх размеров, тончайшие иглы для внутривенных инъекций, набор беличьих кистей для последующей лессировки, ланцеты, переделанные флорентийским ювелиром под его собственную руку — руку, которую он мыл перед началом работы дольше, чем требовала любая санитарная норма, не из брезгливости, а из уважения к тому, к чему предстояло прикоснуться.

На мраморном столе перед ним лежала графиня Альбицци, восемьдесят три года, три дня как остановившееся сердце. Он работал над правой скулой третий час подряд.

При жизни графиня боялась двух вещей: бедности и зеркал в неудачном свете. Последние пятнадцать лет она не позволяла фотографировать себя анфас. Сейчас, вытянутая на столе, с закрытыми веками и приоткрытыми, точно во сне, губами, она наконец не боялась ничего, и Пьетро мог наконец сделать для неё то, чего не смог бы сделать ни один хирург при её жизни: вернуть скуле объём, незаметно отнятый годами, миллиметр за миллиметром, а он восстанавливал так же незаметно — гелем, иглой, терпением.

Живое лицо никогда не даёт так. Живое лицо дрожит, потеет, щурится от света, кричится от боли инъекции, требует наркоза, реагирует непредсказуемо на каждую иглу. Пьетро не любил работать с живыми — не потому, что боялся крови или боли, а потому, что живое тело было устройством, вышедшим из-под контроля производителя: оно скрипело, сбоило, торопилось состариться, будто спешило куда-то, куда торопиться не следовало. Мёртвое тело, напротив, наконец останавливалось. Переставало дышать, спорить, стареть дальше. Становилось холстом — единственным материалом, безоговорочно послушным его руке.

Однажды, ещё в первые годы практики, к нему обратилась стареющая актриса миланской оперы с просьбой, которую он выполнил один-единственный раз и с тех пор наотрез отказывался повторять: подготовить её лицо заранее, при жизни, пока она ещё могла сама указать угол света и степень желаемой коррекции. Три часа он провёл тогда с живым, дышащим, разговаривающим лицом под руками, и три часа оно требовало, спорило, морщилось от малейшего дискомфорта, меняло мнение о собственных морщинах каждые десять минут. Результат вышел технически безупречным и эмоционально пустым — Пьетро понял в тот день окончательно, что дело было не в мастерстве, а в материале, наотрез отказывавшемся замирать достаточно надолго, чтобы форма могла раскрыться в его руках полностью.

За стеклянной перегородкой, в приёмной части мастерской, ждала внучка графини — молодая женщина в чёрном льняном платье, слишком дорогом для похорон и слишком открытом для траура. Она третий раз за час стучала в дверь костяшкой пальца, и Пьетро третий раз не открывал.

-- Синьор Вани, семья хотела бы видеть, как продвигается работа.

-- Ещё сорок минут, -- ответил он, не поднимая головы. -- Скула требует симметрии. Если я выйду сейчас, вы увидите асимметрию, и я не хочу, чтобы это было вашим последним впечатлением о бабушке.

-- Мама начинает нервничать. Гости приезжают к восьми.

-- Гости подождут гостей. Бабушка ждать не может -- через сорок минут гель начнёт схватываться, и я либо закончу симметрично, либо буду вынужден снимать весь слой и начинать заново. Выбор за вами, но я бы предпочёл закончить один раз и правильно.

Голос за дверью стих. Пьетро отметил про себя, что она не ушла — осталась стоять у стекла, и это раздражало его больше, чем стук: сам факт того, что кто-то живой дышит, переминается с ноги на ногу, ждёт, требует его внимания, пока он занят единственным делом, действительно имевшим значение. Живые всегда хотели чего-то немедленно. Мёртвые умели ждать бесконечно, и в этом терпении Пьетро находил единственную форму уважения, которую был готов принять от кого бы то ни было.

Он отложил шпатель, взял более тонкий инструмент — из тех, что заказывал у флорентийского ювелира, переделавшего скальпель под его собственную руку, — и вернулся к скуле. Гель ложился слоями, каждый по полмиллиметра, и под пальцами графиня Альбицци медленно превращалась не в то, чем была перед смертью — усталой восьмидесятирёхлетней женщиной с впалыми щеками, — а в ту версию себя, которую, возможно, она сама видела в зеркале в шестьдесят, в лучшем свете, в лучший из вечеров.

Семьи вроде Альбицци платили за это по тридцать, сорок, иногда шестьдесят тысяч евро. Платили не за бальзамирование — обычное бальзамирование стоило вдесятеро дешевле, — а за то небольшое, что Пьетро продавал сверх ремесла: гарантию, что в гробу, открытом для прощания, их мать, отец, тётка будут выглядеть не мёртвыми, а просто отдыхающими после долгой, хорошо прожитой жизни. Кардиналы заказывали ему облачение и грим для лежания в кафедральном соборе. Политики — реставрацию лиц, изуродованных инсультом или неделями реанимации, чтобы избиратели на прощании видели не немощь, а величие. Пьетро брал заказы избирательно, отказывал чаще, чем соглашался, и за десять лет практики в подвале под Виа делле Белле Донне выстроил репутацию, которую во Флоренции произносили вполголоса, как имя хорошего хирурга, к которому попадают только по рекомендации.

Два года назад его вызвали в архиепископскую резиденцию для подготовки тела кардинала Раваски, скончавшегося от долгой болезни, изнулившей его так, что за последние месяцы жизни он потерял почти треть веса, а кожа лица обвисла складками, не оставлявшими ничего от того властного, полного достоинства облика, каким кардинала помнила паства. Секретарь епархии, встретивший Пьетро у входа, говорил о покойном шёпотом, будто боялся потревожить его даже теперь, и попросил только одного: чтобы верующие, идущие на прощание

вереницей через весь неф собора, запомнили лицо, а не болезнь. Пьетро работал двое суток без перерыва, восстанавливая объём щёк воском и гелем слой за слоем, подбирая облачение винно-красного и пурпурного оттенков, приличествующих сану, и когда гроб вынесли к алтарю, один из старших священников, знавший кардинала лично сорок лет, остановился у гроба дольше положенного протоколом и произнёс вслух то, что Пьетро с тех пор хранил как высшую похвалу своему ремеслу: что перед ним лежит не смерть, а человек, наконец отдохнувший от долгой борьбы.

Годом позже случай оказался труднее в ином смысле — не физически, а этически. Региональный депутат, известный жёсткими антикоррупционными выступлениями, скончался от инсульта в разгар избирательной кампании его партии, и семья, опасаясь, что слухи о его слабом здоровье повредят политическому наследию, настояла на реставрации настолько тщательной, чтобы ни один журналист, допущенный к прощанию, не заподозрил многодневной комы, предшествовавшей смерти. Пьетро выполнил заказ безупречно технически, но впервые за годы практики почувствовал холодок сомнения, укладывая последний слой грима: не работал ли он теперь не над памятью человека, а над политическим инструментом, призванным обмануть избирателей ещё раз, уже после смерти депутата. Он не отказался от гонорара и никогда не обсуждал этот случай вслух ни с кем, но именно после него завёл правило, которого держался с тех пор неукоснительно, — не браться за реставрацию, если единственная цель заказчика заключалась в сокрытии правды, а не в утешении скорби.

Репутация его давно перешагнула границы Тосканы. Немецкая семья промышленников, чей патриарх умер во время делового визита во Флоренцию от внезапной сердечной недостаточности, разыскала Пьетро через посредника ещё до того, как городской морг успел закончить формальности, — вдова, женщина сдержанная, немногословная, объяснила через переводчика, что муж всегда восхищался итальянским мастерством и хотел бы, чтобы последнее, что о нём запомнят, было исполнено с тем же уровнем совершенства, с каким он вёл собственное дело. Пьетро работал с переводчиком у двери, ни разу не пригласив его в самую мастерскую, — присутствие постороннего голоса, пусть даже необходимого для коммуникации с семьёй, раздражало его почти физически, и он старался свести подобные разговоры к минимуму слов. Готовую работу вдова приняла молча, обошла стол кругом, разглядывая мужа со всех сторон с той же деловой сосредоточенностью, с какой, наверное, разглядывала контракты, и в конце коротко кивнула — жест, значивший для Пьетро больше, чем любые слова благодарности, потому что подтверждал: язык, на котором он работал, не нуждался в переводе вовсе.

Флорентийский журнал стиля жизни дважды за последние годы присылал запросы через контактную форму на сайте мастерской, предлагая интервью под заголовком вроде «Человек, который дарит красоту смерти», — оба раза Пьетро отвечал вежливым, но твёрдым отказом, ссылаясь на этическую невозможность обсуждать клиентов публично, хотя истинная причина крылась глубже: мысль о том, что кто-то посторонний будет расспрашивать его о мотивах, чувствах, философии ремесла перед камерой, казалась ему почти физически неприятной, сравнимой с необходимостью работать с живым, разговорчивым лицом. Слава, которую он себе выстроил, должна была оставаться слухом, передаваемым шёпотом от одной скорбящей семьи к другой, а не строкой в глянцевого, ярко иллюстрированном журнале — репутацией, которую можно унаследовать через личную рекомендацию, но нельзя купить читательским вниманием.

Он не считал себя ремесленником. В Академии художеств, оконченной четырнадцать лет назад с дипломом по скульптуре, его называли одержимым анатомией и лишённым воображения — два определения, по мнению профессоров взаимно исключающих талант. Пьетро был не согласен ни с тем, ни с другим. Просто живая натура его не интересовала: живая модель ёрзала на табурете, живая модель уставала держать позу через двадцать минут, живая модель старела прямо у него на глазах, пока он пытался зафиксировать её форму углём. Мёртвая натура была единственной, что держала форму достаточно долго, чтобы он успел увидеть её по-настоящему.

Он закончил со скулой без четверти семь. Отступил на шаг, склонил голову вбок, проверяя симметрию против той единственной фотографии, всё-таки присланной семьёй, — Альбицци в сорок пять, на приёме в палаццо Питти, смеющаяся, с бокалом в руке. Сходство было не буквальным. Пьетро никогда не воспроизводил лицо дословно, как гипсовый слепок — это выглядело бы фальшиво, кукольно, мёртво в худшем смысле слова. Он воспроизводил не черты, а достоинство, с которым эти черты держались при жизни, и в этом заключалось различие между косметологом и тем, кем был он сам.

Когда он наконец открыл дверь, внучка графини вошла в перчатках, будто боялась холода мастерской больше, чем того, что увидит. Она подошла к столу, посмотрела на бабушку долгую минуту и заплакала — не от горя, Пьетро определил это безошибочно за годы практики, а от облегчения, оттого что страх оказался напрасным. То, что лежало на столе, было красивым.

-- Спасибо, -- сказала она, не отрывая взгляда от лица покойной. -- Она бы это оценила.

-- Она это заслужила, -- ответил Пьетро.

Один из немногих случаев, когда он всё же соглашался впустить в мастерскую ребёнка, — правило, установленное им самим рано и нарушавшееся крайне редко, — произошёл двумя годами раньше, когда десятилетняя внучка одного из клиентов настояла на прощании с дедом до похорон, вопреки уговорам родителей оставить девочку дома. Пьетро тогда, вопреки собственному правилу не пускать детей в мастерскую, разрешил ей войти одной, без родителей, интуитивно почувствовав, что присутствие взрослых, нервно ожидающих её реакции, помешает больше, чем сама смерть. Девочка постояла у стола долго, не плача, разглядывая лицо деда с той спокойной, почти профессиональной серьёзностью, с какой сам Пьетро разглядывал свою работу, а затем спросила, кажется, единственный вопрос, имевший для неё значение: похоже ли это на сон. Пьетро ответил, что да, очень похоже, и девочка кивнула, удовлетворённая, будто получила подтверждение факта, в котором и без того почти не сомневалась.

Он не сказал внучке графини, что последние сорок минут провёл не над скулой — та была закончена ещё в шесть, — а просто сидя рядом с графиней в тишине, слушая гул компрессоров, вдыхая формальдегид и ирис, наслаждаясь тем единственным качеством, которым обладали только его клиенты и никто из живых: полной, окончательной неподвижностью.

Когда семья ушла и гроб увезли катафалком наверх, в жар и шум флорентийского вечера, Пьетро остался один. Он вымыл руки в раковине из нержавеющей стали, снял перчатки, повесил рабочий фартук на крюк у двери — привычным жестом, тем же, что повторял тысячи раз, — и постоял немного посреди пустой мастерской, слушая, как компрессоры держат свою единственную ноту.

Наверху, в городе, жизнь продолжала шуметь: клаксоны, голоса на террасах, звон бокалов у Понте Веккьо. Пьетро подумал о ней с той же лёгкой брезгливостью, с какой думал о ней всегда — как о чём-то слишком громком, слишком быстром, слишком склонном портиться прежде, чем успеешь понять, что было в нём ценного. Здесь, внизу, при четырнадцати градусах, ничего не портилось раньше срока. Здесь у него было время.

Он подошёл к дальней стене мастерской, туда, где за матовым стеклом старого шкафа стояли пять фигур в человеческий рост — работы, за которые Пьетро не взял ни евро. Раз в год, к ежегодной выставке танатопрактики в Милане, Институт судебной медицины уступал ему одно из не востребовавшихся, безымянных тел — тех, что месяцами лежали в казённых холодильниках, ожидая родственников, так никогда и не пришедших. Пьетро выбирал придирчиво: анатомия должна была быть достаточно сохранной, чтобы дать простор мастерству, достаточно интересной, чтобы стоять месяцев работы. То, что получалось в итоге — реставрированные, одетые в исторические костюмы фигуры за стеклом, — коллеги на выставках называли шедеврами танатопрактики. Пьетро называл их единственной частью своей работы, где он был не ремесленником на службе у чужого горя, а автором.

Ближе всех к нему стояла фигура пятилетней давности — мужчина неопределённого возраста, чьё тело он тогда облачил в костюм флорентийского нобиля пятнадцатого века: бархатный дублет цвета бордо, узкие рукава с прорезями, обнажающими шёлковую подкладку, берет с пером, водружённый на голову с той же тщательностью, с какой реставратор музея крепит корону на голову статуи. Тогда, работая над этим лицом, Пьетро впервые сознательно применил метод, позже ставший его фирменным знаком, — лессировку тонкими слоями пигмента поверх воскового моделирования, дающую коже глубину, недостижимую обычной косметической коррекцией. Миланские критики назвали работу «портретом эпохи, написанным плотью вместо холста», и с тех пор каждая новая фигура за стеклом становилась для Пьетро не просто заказом, а очередным словом в разговоре, который он вёл сам с собой о природе формы, остановленной в идеальной точке своего существования.

Рядом стояла фигура тремя годами старше — женщина, облачённая им в костюм венецианской куртизанки эпохи Тициана, с открытыми плечами и тяжёлым золотым ожерельем, взятым напрокат у театральной костюмерной специально для той выставки. Именно эта работа принесла ему первую серьёзную статью в профессиональном журнале, где критик, чьё имя Пьетро помнил до сих пор, написал, что реставратор сумел вернуть безымянному телу не просто лицо, а социальный статус, которого оно, возможно, никогда не имело при жизни, — фраза, которую Пьетро воспринял тогда не как похвалу, а как точное описание собственной миссии: он не восстанавливал то, что было, он дарил то, чего, быть может, не хватало при жизни.

Третья фигура, самая старая из пяти, изображала пожилого учёного в мантии флорентийского университета — работу, которую сам Пьетро в глубине души считал наименее удачной технически, но самой важной для себя лично, потому что именно над ней он впервые в жизни провёл в мастерской три ночи без сна подряд, не замечая усталости, полностью растворившись в процессе так, что забыл о собственном теле почти так же, как забывал теперь, годы спустя, работая над ней внизу, в погребке. Три ночи тогда показались ему открытием нового качества сосредоточенности, доступного, как он был убеждён, только танатопрактике; сейчас, оглядываясь на тот случай издали, он понимал, что три ночи были лишь первым, робким предвестием того состояния, в которое погрузился теперь полностью, без остатка.

Он провёл пальцем по стеклу шкафа, не открывая его, и в голове уже привычно, без всякого повода, зазвучала мысль, приходившая каждый год примерно в это время: скоро снова ехать в институт, снова стоять перед рядами холодильных камер, снова выбирать.

Он не знал ещё, что в этом году выбор выберет его первым.

Глава 2. Фарфоровый дом

Палаццо Ваньи стоял на холме над Фьезоле, в стороне от туристических маршрутов, и с дороги его почти не было видно за кипарисовой аллеей — родители Пьетро ценили именно это: то, что дом умел молчать о себе, пока к нему не подойдёшь вплотную. Внутри пахло воском для паркета и лавандовой водой, которой экономка протирала подоконники по пятницам; высокие окна гостиной, выходявшие на террасу с видом на долину Арно, всегда держали занавеси приспущенными ровно на треть — ни больше, ни меньше, так было заведено ещё при бабушке, и никто в доме не помнил уже, зачем.

Семья держала три текстильные фабрики под Прато с прошлого века и одно правило, которое отец формулировал одинаково всем детям, начиная с того возраста, когда они начинали ходить: вещь, купленная один раз и правильно, служит поколениями и не требует от тебя больше внимания, чем полагается вещи. Отец говорил это о фарфоре, о мебели красного дерева, о семейных часах в холле — и, как Пьетро понял много позже, о людях тоже, просто вслух этого не произносили.

Дом был полон предметов, за которыми ухаживали тщательнее, чем за детьми. Экономка полировала дверные ручки каждое утро; в столовой стоял сервиз мейсенского фарфора, который выставляли на стол только для гостей и убирали в горку сразу после, вымыв каждую тарелку отдельно, под наблюдением матери. Пьетро в шесть лет уже знал: горка не запирается на ключ, но подходить к ней можно только взрослым.

Рождество в доме Ваньи отмечали с той же выверенной аккуратностью, что и всё остальное: ёлку наряжали исключительно белыми и серебряными украшениями, подобранными в тон гостиной, подарки заворачивали в одинаковую бумагу и вручали строго по очереди старшинства, а сам праздничный обед длился ровно столько, сколько требовал протокол, — ни минутой дольше. Пьетро запомнил один такой вечер особенно отчётливо: ему было шесть, и он, не удержавшись от радостного возбуждения при виде подарков под ёлкой, громко рассмеялся за столом, чем заслужил не выговор, а лишь долгий, тяжёлый взгляд матери — взгляд, без единого слова объяснивший ему, что радость, выраженная слишком громко, так же нежелательна в этом доме, как и кровь на шёлковом платье. С того вечера Пьетро научился улыбаться сдержанно, одними уголками губ, — привычка, сохранённая им на всю жизнь и принятая годы спустя клиентами за профессиональную невозмутимость, не подозревавшими о её истинном, куда более раннем происхождении.

Ему было семь, когда он разбил колено о гравий на подъездной аллее, гоняясь за котом кухарки. Острые края щебня прорезали кожу неровной, рваной линией чуть ниже коленной чашечки; кровь пошла не сразу, а через несколько секунд после падения, будто телу требовалось время, чтобы понять, что произошло, — сначала выступила тонкой плёнкой, потом собралась в каплю, потом потекла по голени вниз, к белому носку, окрашивая его тёмным, расплзающимся пятном. Гравий впился в ладони, которыми он упал, оставив на коже частые красные точки, но эту боль Пьетро не запомнил вовсе — запомнил только колено, горячее, пульсирующее, и собственный испуганный крик, вырвавшийся раньше, чем он успел его сдержать. Не подумав ни секунды, он побежал в дом — туда, где в тот вечер в гостиной собирались гости, где мать в вечернем платье из серого шёлка стояла у камина с бокалом в руке, смеясь чему-то, что сказал один из фабричных партнёров отца.

Он не успел добежать до неё на расстояние объятия. Мать увидела его раньше — увидела кровь на колене прежде, чем увидела сына, — и её руки поднялись быстро, точно рефлекс, отработанный не на этот случай конкретно, а вообще на всё, что угрожало платью: она перехватила его за плечи на вытянутых руках, удерживая на расстоянии, где кровь уже не могла коснуться шёлка. Пьетро запомнил именно эту деталь отчётливее всего — не боль, не испуг

гостей, а собственную кровь, повисшую в воздухе между ним и матерью, будто граница, начерченная не мелом, а чем-то более настоящим, более необратимым.

-- Пьетро. Не здесь.

Голос был не злым. В этом и заключалась странность, которую он не мог объяснить себе ни в семь лет, ни много позже: мать не кричала, не отталкивала его резко, не выказывала ни раздражения, ни отвращения. Она просто держала его на нужном расстоянии, спокойно, как держат вещь, которую боятся не уронить, а испачкать о себя, и через её плечо Пьетро видел, как гости на секунду отвели взгляд от разговора, а затем вернулись к нему, будто ничего не произошло. От матери пахло пудрой и духами с нотой ириса — тем самым запахом, который годы спустя он будет вплетать в свою профессию, сам не отдавая себе отчёта, почему выбирает именно его.

Экономка увела его на кухню, промыла колено, заклеила пластырем, дала печенье. Мать в гостиную не вернулась проверить, как он. К вечеру, укладывая его спать, она зашла в детскую на пять минут — свежая, надушенная, уже переодетая в другое платье, — поцеловала его в лоб и сказала, что завтра надо быть аккуратнее.

Отец, узнав о происшествии за завтраком, произнёс фразу, которую Пьетро запомнил дословно на всю жизнь, хотя тогда не понял в ней ничего, кроме тона — ровного, наставительного, без тени упрёка, будто отец объяснял устройство часового механизма:

-- Дети — как хорошие часы, Пьетро. Их должно быть видно. Работы механизма слышно быть не должно.

Мальчик кивнул, потому что кивок был единственным ответом, не требовавшим в этом доме уточнений.

Тем же летом отец впервые взял его с собой на одну из фабрик под Прато — жест, который Пьетро тогда истолковал как знак особого доверия, хотя позже понял, что отец просто нуждался в ком-то, кому можно было бы показать производство с гордостью, а мать плохо переносила запах красильного цеха. В огромном, гулком помещении, среди рядов ткацких станков, отец водил его вдоль линии, объясняя процесс с той же ровной, лекционной интонацией, какой говорил обо всём: как нить проходит через десятки контрольных точек, как малейший дефект в сырье отбраковывается автоматически, прежде чем успевает испортить весь рулон, как на выходе получается ткань, безупречная настолько, что ни один клиент никогда не узнает о десятках метров брака, отсеянных где-то в середине процесса. Пьетро, девятилетний, смотрел на станки, безостановочно щёлкающие сотнями движений в минуту, и запомнил на всю жизнь одну фразу отца, сказанную без всякого драматизма, просто как констатацию рабочего принципа: «Никто не должен видеть брак, сын. Показывают только готовое». Он не связывал тогда эти слова с собой самим — эту связь Пьетро осознает много позже, глядя на собственное отражение в зеркале мастерской после месяцев работы в погребке, — но фраза осталась в памяти рядом с материнской, будто две половины одного и того же завета.

С тех пор Пьетро усвоил правило быстрее, чем усваивают правила игры: шум, кровь, слёзы, крик — всё, что выдавало работу живого механизма, — делало его нежелательным в комнате. Тишина, неподвижность, аккуратность делали его тем, кого можно поцеловать в лоб и оставить в покое до утра.

Второе воспоминание, почти такое же отчётливое, относилось к зиме, когда ему было восемь и он заболел скарлатиной — с высокой температурой, сыпью по всему телу, воспалённым, малиновым языком, так напугавшим его в зеркале ванной комнаты, что он расплакался сильнее от вида собственного отражения, чем от самой болезни. Врач, вызванный на дом, распорядился о строгой изоляции на две недели — не столько из медицинской предосторожности, сколько потому, что мать, услышав слово «скарлатина», немедленно распорядилась перенести его кровать в дальнюю комнату для гостей, подальше от собственной спальни, и поручила уход исключительно экономке. Две недели Пьетро провёл почти в полном одиночестве, слу-

шая через стену приглушённые голоса дома, живущего своей обычной жизнью без него, — обеды подавались вовремя, гости приходили и уходили, отец уезжал на фабрику по утрам тем же ровным шагом, что и всегда, — а мать заглядывала к нему раз в день, на пороге, не входя в комнату, спрашивала о самочувствии тоном, каким справляются о состоянии комнатного растения, и уходила, прежде чем он успевал ответить развёрнуто.

Именно тогда, кажется, восьмилетний Пьетро впервые осознанно позавидовал предметам в доме — фарфору, часам, мебели красного дерева, — потому что они не могли заболеть, не могли покрыться пылью, не могли своим видом внушить тревогу за целостность материнского спокойствия. Предметы можно было любить открыто, на глазах у всех, полировать каждое утро, выставлять к столу с гордостью. Живой, температурающий, покрытый пылью ребёнок можно было только временно устранить из поля зрения, как устраняют неисправность, ожидая, пока она сама себя исправит.

Самым отчётливым воспоминанием о матери — тем, что он пронёс через все годы взрослой жизни как единственный образ настоящей близости, — было не какое-то конкретное объятие или разговор, а вечер, когда ему было девять и он не мог заснуть от жара после гриппа. Он прокрался в родительскую спальню и увидел мать спящей: снотворное, которое она принимала регулярно, держало её глубоко и ровно, лицо было разглажено сном до полной неподвижности, дыхание — тихим и равномерным, руки лежали поверх одеяла симметрично, будто кто-то заботливо их уложил. В приоткрытое окно тянуло ночной прохладой с холма, где-то далеко лаяла собака, и в этом неверном, синеватом свете, падавшем из окна, лицо матери казалось Пьетро высеченным из того же мрамора, что и каминная полка внизу, — гладким, лишённым единой морщины тревоги, лишённым того лёгкого, вечного напряжения вокруг губ, с каким она встречала его наяву. Она не проснулась, не отёрнулась, не остановила его на расстоянии вытянутых рук. Пьетро сел на край кровати и долго смотрел на неё в темноте, чувствуя то, чего не чувствовал рядом с ней наяву ни разу: полную, безопасную близость к человеку, который наконец не мог его оттолкнуть.

Он не рассказал об этом никому. Не потому, что стыдился — в девять лет стыд ещё не имел формы, которую он бы узнал, — а потому, что интуитивно понимал: рассказанное вслух превратится в вопрос, вопрос потребует объяснения, а объяснение разрушит то небольшое, что у него было.

Сестра, Кьяра, родилась, когда Пьетро было четыре года, и с тех пор оставалась для него скорее приятным соседством по дому, чем близким человеком, — родители, следуя тому же принципу аккуратной, ненавязчивой дистанции, воспитывали детей параллельно, а не совместно, нанимая для каждого отдельную гувернантку, устраивая уроки в разное время, следя за тем, чтобы дети не мешали друг другу шумом игр в часы, отведённые для тишины. Пьетро не помнил, чтобы они с Кьярой когда-либо ссорились по-настоящему, — для настоящей ссоры требовалась бы близость, которой между ними попросту не было, — и единственным по-настоящему общим переживанием детства, связавшим их хотя бы на короткое время, стала именно история с куклой.

Через год в доме появилась кукла — не его, сестры, на четыре года младшей, — фарфоровая, с расписным лицом и настоящими человеческими ресницами, привезённая отцом из деловой поездки в Дрезден. Сестра уронила её через месяц на каменный пол террасы, и лицо треснуло веером тонких линий от виска до подбородка. Мать распорядилась выбросить куклу — треснувший фарфор, по её словам, не подлежал ремонту и портил вид на полке, — но Пьетро выпросил её себе прежде, чем экономка успела вынести мусор.

Он прятал куклу в старой кладовой на третьем этаже, куда никто, кроме него и, изредка, экономки, не заходил, и вечерами, после уроков, пробирался туда с огарком свечи, обмылком воска, снятым с холодной стороны церковного подсвечника, и тонкой кистью, которую украл из набора для рисования. Первые попытки вышли неудачно: воск застывал слишком быстро

и ложился каплями, не желая сливаться с фарфором в одну линию, а под пальцами оставался липким, тёплым, с тем характерным медовым запахом, который Пьетро с тех пор на всю жизнь связывал с сосредоточенностью и тайной. Пьетро терпеливо переучивался — грел воск на пламени свечи ровно до того мгновения, пока он не начинал стекать, не капая, вдавливал его в трещину кончиком кисти и тут же разглаживал большим пальцем, ещё тёплым от воска, пока поверхность не затвердевала, покрываясь тонкой, едва заметной плёнкой, похожей на первый лёд на луже. Он обнаружил, что если добавить в размягчённый воск крупицу сухих белил, украденных из той же коробки с красками, цвет получается ближе к фарфоровой белизне, чем чистый воск, отливающий желтизной, хотя добиться идеального оттенка удалось лишь с третьей или четвёртой попытки, после нескольких вечеров, когда он соскабливал неудачный слой ногтем и начинал заново, не позволяя себе оставить работу незавершённой хоть немного хуже, чем она могла бы быть. Три недели ушло на то, чтобы вывести все трещины в единую сеть без единого шва, ещё неделя — на то, чтобы отполировать застывший воск обрывком шёлкового чулка до блеска, неотличимого от глазури.

Когда лицо куклы наконец сомкнулось в единую гладкую поверхность, Пьетро испытал восторг, какого не помнил ни до, ни долгое время после: он не спас куклу для сестры — он вообще не собирался её возвращать, — он сделал разбитое целым, а целое неподвижным и совершенным одним движением своей собственной руки. Он поставил её на подоконник кладовой, где скудный, неровный свет уличного фонаря падал на восстановленное лицо ровно так, как ему хотелось, и долго сидел рядом на холодном полу, просто глядя, — не потому что нужно было проверить работу ещё раз, а потому что сам процесс разглядывания завершённой формы доставлял ему тихое, ни с чем не сравнимое удовольствие, природу которого он тогда не смог бы объяснить и которое годы спустя узнает под именем ремесла всей своей жизни.

Экономку звали Джемма. Она служила в доме Ваньи ещё до рождения Пьетро, готовила ему завтраки, штопала разорванные на коленях штаны и была единственным человеком в палаццо, обнимавшим его без предупреждения, без повода и без последующего требования привести себя в порядок. От неё пахло мукой и лавандовым мылом, а не дорогой пудрой, и голос её, низкий, чуть хрипловатый от многолетней привычки напевать за работой старые тосканские песни, звучал в доме единственным звуком, который Пьетро в детстве не боялся услышать в любое время дня, зная, что за ним никогда не последует ничего, кроме тепла. В тот вечер она поднялась на третий этаж искать пропавшую тряпку и застала его в кладовой со свечой в руке — испугалась не за куклу, а за огонь среди старых занавесей, — и уже открыла рот, чтобы отчитать его, когда увидела лицо куклы, повернутое к свету.

Она взяла куклу из его рук осторожно, будто та могла снова треснуть, поднесла ближе к свече, повернула так и этак.

-- Пьетро. Кто это сделал?

-- Я.

Джемма долго молчала, разглядывая шов там, где, как она знала, ещё месяц назад зияла безобразная трещина, а теперь не было ничего, кроме гладкой белой щеки.

-- Это лучше, чем в магазине, -- сказала она наконец и притянула его к себе, не боясь ни воска на его пальцах, ни пыли кладовой на его рубашке. -- У тебя дар, мальчик мой. Руки, которые умеют возвращать вещи назад.

Она не рассказала родителям — ни в тот вечер, ни позже, — и Пьетро понял без объяснений, что это тоже был подарок, может быть, больший, чем сами слова. Он хранил обе тайны одинаково бережно: саму куклу и то, что Джемма о ней знала.

Куклу он хранил до отъезда в Академию, завернутой в старый шарф в глубине шкафа, и ни разу за эти годы не рассказал о ней никому, кроме Джеммы.

Он привёз её с собой во Флоренцию и, распаковывая вещи в первой съёмной комнате студенческих лет, поставил на подоконник — единственный предмет обстановки, выбранный им

самим, а не унаследованный от прежних жильцов. Соседи по квартире, заходя, иногда шутили над старомодной куклой с восковым лицом, не подозревая, что смотрят на первую в жизни Пьетро законченную реставрацию.

В день отъезда в Академию мать проводила его до машины сдержанным объятием, каким провожают дальнего родственника, и напредила, чтобы он звонил по воскресеньям. Отец пожал ему руку — не обнял, именно пожал, как пожимают руку партнёру по бизнесу, — и сказал, что гордится тем, что сын продолжает семейную традицию труда, хотя труд этот вёл теперь в направлении, весьма далёком от текстильных фабрик под Прато. Джемма, стоявшая чуть в стороне у крыльца, вытирая руки о передник, оказалась единственной, кто заплакал, — и Пьетро, оборачиваясь на уезжающей машине, запомнил именно её фигуру у ворот, машущую рукой, дольше, чем запомнил лица родителей, стоявших рядом с ней в той же сцене.

Глава 3. Жерико, Египет и вызов Академии

В Академии художеств Флоренции его считали одарённым и трудным одновременно — сочетание, которое кураторы курса скульптуры обычно приберегали для студентов, чьё дарование было слишком очевидным, чтобы отчислить, и слишком неудобным, чтобы поощрять. На первом курсе, ещё до знакомства с Бельтрами, Пьетро провёл почти всю осень, копируя гипсовые слепки античных бюстов в учебной галерее, — задание, которое большинство однокурсников выполняли за неделю ради зачёта, а он растягивал на месяцы, добиваясь совершенной точности пропорций, недостижимой, как ему тогда казалось, никаким иным путём, кроме бесконечного повторения одного и того же жеста резцом. Преподаватель первого курса, пожилой скульптор старой школы, единственный раз за всю учёбу похвалил его прямо, без оговорок, сказав однокурсникам, что рука Ваньи «слушается кости лучше, чем воображения», — фраза, которую два года спустя эхом повторит Бельтрами уже как обвинение, а не похвалу.

Мастерская скульптурного отделения занимала весь верхний этаж старого монастырского корпуса на окраине Ольтарно: высокие своды, побелённые известью, пыль мраморной крошки, оседающая на подоконниках слоем, который не успевали смахивать уборщицы, и особый, тяжёлый запах глины вперемешку с растворителем для лака, который Пьетро вдыхал по утрам с большей охотой, чем запах кофе в баре напротив. Свет в мастерской падал через высокие, забранные решёткой окна ровным, рассеянным потоком — тем самым, ради которого монастырь и был некогда построен на этом месте, — и Пьетро, ещё студентом, интуитивно ценил эту ровность света задолго до того, как научился формулировать, почему предпочитает её любому другому освещению. На третьем курсе, когда группу перевели на современную практику, профессор Бельтрами — куратор, известный тем, что вывозил студентов на биеннале и говорил об инсталляции с той же страстью, с какой прежнее поколение говорило о мраморе, — поставил перед Пьетро задание, от которого тот отказался в первый и единственный раз за годы обучения: создать эфемерный объект, рассчитанный на разрушение в течение выставочной недели.

-- Искусство, которое боится времени, не искусство, -- сказал Бельтрами, расхаживая между мольбертами, тростью для указки постукивая по краю каждого стола, будто отбивая ритм собственной лекции. -- Скульптура девятнадцатого века мертва, синьор Ваньи, потому что верила в вечность формы. Мы больше в это не верим.

Однокурсники за соседними столами старались не смотреть в сторону Пьетро — конфликт между ним и Бельтрами давно стал в группе темой, о которой шептались в курилке, но не заговаривали вслух в присутствии обоих, — и в этой особой, напряжённой тишине мастерской Пьетро чувствовал себя не столько неправым, сколько единственным трезвым человеком в комнате, наполненной людьми, убедившими себя, что разрушение и есть смелость.

Пьетро промолчал тогда, хотя внутри уже формировался ответ, для которого у него ещё не было слов: он верил в вечность формы ровно настолько, насколько не верил в ценность распада. Пусть весь мир вокруг него — однокурсники с их видеоинсталляциями из тающего льда, перформансами с гниющими фруктами, объектами, специально спроектированными на саморазрушение, — превозносил хрупкость как высшую истину искусства. Пьетро находил в этом не смелость, а капитуляцию: отказ бороться за то единственное, ради чего скульптура вообще существовала со времён Фидия, — за форму, переживающую создателя.

Задание он всё же выполнил, формально, без интереса, получил удовлетворительную оценку и замечание в личное дело о «сопротивлении художественному методу курса». Через месяц он нашёл то, что искал, не в мастерской и не на лекции, а в читальном зале библиотеки Уффици, куда зашёл переждать дождь и от скуки снял с полки альбом репродукций Теодора Жерико. За высокими окнами читального зала ноябрьский дождь стучал по черепице внутрен-

него двора ровно, без порывов, тем скучным, монотонным флорентийским дождём, что способен идти сутками напролёт, и в зале, кроме Пьетро, сидели только двое — пожилой реставратор, сверявший что-то по каталогу, и студентка архитектурного факультета, заснувшая над учебником.

Он знал раньше «Плот "Медузы"» — знал по учебникам, как знают вещь, которую положено знать. Но альбом открылся не на нём. Он открылся на развороте с «Анатомическими фрагментами» — тремя отрезанными руками и ногой, написанными с натуры в парижском морге в тысяча восемьсот восемнадцатом году, тем же художником, писавшим годом раньше плот с умирающими. Пьетро смотрел на репродукцию дольше, чем на любую картину за все годы обучения, не замечая, как за окном дождь усиливается, а затем стихает, как реставратор за соседним столом дважды подходил к стеллажу и возвращался, как за окном стемнело настолько, что библиотекарь включил верхний свет, а Пьетро так и не сдвинулся с места.

Конечности были написаны не как ужас и не как назидание о бренности — Жерико написал их с той же серьёзностью, с какой писал живых атлетов: свет ложился на мёртвую кожу так, что она казалась не разлагающейся, а остановившейся, застывшей в единственно верном положении, которое, если бы плоть могла выбирать, выбрала бы сама. Мазок ложился густо там, где кисть следовала за изгибом сухожилия, и почти прозрачно там, где свет скользил по коже предплечья, — Пьетро, привыкший к языку живописи не хуже, чем к языку скульптуры, различал в этой технике не этюд, а торжественный, почти литургический акт внимания к материалу, который большинство художников девятнадцатого века сочли бы недостойным подобного внимания. Пьетро вдруг понял то, что не мог сформулировать все три года учёбы: момент, когда плоть перестаёт двигаться, не был концом формы. Это было её высшей точкой — тем единственным мгновением, когда форма наконец переставала спорить с художником о том, какой ей быть.

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.