



# I

## Секреты мастера ван Гюйса

Всевышний направляет руку игрока.  
Но кем же движима Всевышнего рука?..

*Х. Л. Борхес*

Неоткрытый конверт — это загадка, содержащая в себе другие загадки. Этот был большой, объемистый, из плотной бумаги, в левом нижнем углу — печать лаборатории. Протянув руку, Хулия взяла его, ища глазами среди кистей и баночек с лаком и красками нож для разрезания бумаги. В этот момент она и представить себе не могла, до какой степени это движение изменит всю ее жизнь.

В общем-то, она уже знала, что находится в конверте. Точнее, как потом выяснилось, полагала, что знает. И наверное, поэтому не испытывала никаких особенных чувств, пока, распечатав его, не разложила на столе фотографии и не всмотрелась в них, слегка оторопевшая, затаив дыхание. Именно тогда она поняла, что «Игра в шахматы» окажется чем-то большим, чем просто очередной картиной, попавшей в ее руки. Работа художника-реставратора полна открытиями и находками — нечто совершенно неожиданное

может вдруг обнаружиться в картине, предмете домашней обстановки или переплете старинной книги. Хулия занималась этой работой уже шесть лет и успела приобрести солидный опыт в области мазков, штрихов, подправок, записей и даже фальсификаций. Однако ей еще никогда не приходилось иметь дело с надписью, скрытой под слоем краски. А между тем на рентгеновском снимке картины обнаружили три слова, невидимые глазу.

Хулия нашарила смятую пачку сигарет без фильтра и закурила. Все это она проделала на ощупь, потому что не могла оторвать взгляда от лежавших перед ней фотографий. Никаких сомнений быть не могло: вот она, надпись, — три слова, ясно читающиеся на позитивах рентгеновских снимков размером 30 × 40. Фигуры и предметы, изображенные на картине — фламандской доске пятнадцатого века, — четко просматривались, прозрачно-зеленоватые, во всех подробностях, так же как прожилки древесины и места соединения трех дубовых плашек, из которых была склеена доска, покрытая многочисленными слоями мазков и штрихов, составлявших картину. А под ними, в нижней ее части, эта загадочная фраза, высвеченная рентгеновскими лучами пять веков спустя после того, как чья-то рука вывела ее безупречными готическими буквами:

QUIS NECAVIT EQUITEM.

Хулия достаточно разбиралась в латыни, чтобы понять ее без словаря. Quis — вопросительное местоимение, означающее «кто». Necavit — от глагола «не-

со», означающего «убить». А *equitem* — винительный падеж от существительного единственного числа «*eques*», означающего «рыцарь». То есть фраза значит «кто убил рыцаря», причем это явно вопрос — иначе к чему бы здесь слово, придающее ей некую таинственность.

Итак, «КТО УБИЛ РЫЦАРЯ?».

Как минимум это озадачивало. Хулия глубоко затянулась сигаретой, потом, отняв ее от губ, свободной рукой передвинула несколько фотографий на столе. Кто-то — возможно, сам художник — зашифровал в этой картине некую загадку, укрыв ее от людских глаз под слоем краски и лака. А может, надпись сделана позже кем-то другим. Но это могло произойти не более чем через полвека после написания картины. Подумав об этом, Хулия улыбнулась про себя. Ей не составит особого труда установить дату с достаточной степенью вероятности. В конце концов, в этом и состоит ее работа.

Она взяла со стола фотографии и встала. Сероватый свет, проникавший в большое потолочное окно ее мансарды, падал прямо на стоявшую на мольберте картину. «Игра в шахматы», масло, дерево, написана в тысяча четыреста семьдесят первом году Питером ван Гюйсом... Встав перед картиной, Хулия долго всматривалась в нее. То была бытовая сценка, выписанная до мельчайших подробностей со скрупулезным, прямо-таки дотошным реализмом, свойственным художникам пятнадцатого века: один из тех интерьеров, при изображении которых, пользуясь новой для тех времен техникой — маслом, великие фла-

мандские мастера заложили основы современной живописи. Главными персонажами картины были двое мужчин среднего возраста и благородной наружности, сидевшие друг против друга за шахматным столом, на котором разыгрывалась партия. На втором плане справа, возле стрельчатого окна, обрамлявшего дальний пейзаж, дама, одетая в черное, читала книгу, лежавшую на коленях. Привлекали внимание тщательно прорисованные детали, столь характерные для фламандской школы и зафиксированные с почти маниакальной точностью: мебель, украшения, белые и черные плиты пола, рисунок ковра, даже едва заметная трещина на стене и тень от крошечного гвоздика на одной из потолочных балок. С той же точностью были изображены шахматная доска и фигуры, черты лица, руки и одежда персонажей. Тонкость работы поражала еще более благодаря живым и ярким краскам, притушить которые не мог даже потемневший от времени слой защитного лака.

Кто убил рыцаря. Хулия взглянула на позитив рентгеновского снимка, который держала в руке, потом на картину. Ни малейших следов спрятанной надписи. Она осмотрела картину более досконально, с помощью бинокулярной лупы с семикратным увеличением, но также ничего не обнаружила. Тогда, задернув плотную штору, перекрывшую поток света из окна, она придвинула к мольберту треножник с лампой Вуда, чьи ультрафиолетовые лучи, падая на поверхность картины, вызывают флуоресценцию самых старых материалов, красок и лаков, тогда как более поздние делаются темными или черными, почти невидимыми:

таким образом становится возможным выявить подправки, произведенные после окончания картины. Однако под лампой Вуда вся поверхность доски — включая и ту часть, где находилась надпись, — свети-лась одинаково ровно. Это означало, что надпись за-красил сам художник либо это было сделано немед-ленно по завершении работы над картиной.

Хулия выключила лампу, отдернула штору, и се-роватый, как отблеск стали, свет осеннего утра снова пролился на мольберт с фламандской доской, напол-нив кабинет, тесный от книг, полки с кистями, банка-ми красок, лаков и растворителей, столярными ин-струментами, старинным резным деревом и бронзой, подрамниками всех размеров; на полу, на испачканном красками дорогом ковре, повернутые лицом к стене, стояли картины, а в углу, на комодике эпохи Людови-ка XV, — стереоустановка, окруженная стопками пла-стинок: Дом Черри, Моцарт, Майлс Дейвис, Сэйти, Лестер Боуи, Вивальди... Из висевшего на одной из стен венецианского зеркала в позолоченной раме на Хулию глянуло ее собственное отражение: волосы до плеч, чуть заметные круги под большими, темными, еще не накрашенными глазами. Хороша, как модель Леонардо, говорил Сесар всякий раз, когда, как сей-час, зеркало обрамляло золотом ее лицо, *ma pui bella*<sup>1</sup>. И хотя Сесара, пожалуй, следовало считать скорее ценителем эфебов, чем мадонн, Хулия знала, что это утверждение целиком и полностью соответствует

---

<sup>1</sup> Но красивее (*ит.*). — Здесь и далее примечания переводчика, если это не оговорено особо.

## Фламандская доска

действительности. Она и сама любила глядеться в зеркало в золоченой раме: ей начинало казаться, что она находится по ту сторону некой волшебной двери, распахнутой сквозь пространство и время, и оттуда, в образе, воплотившем красоту итальянского Возрождения, смотрит на самое себя, находящуюся по эту сторону.

При воспоминании о Сесаре ее губы тронула улыбка. Хулия всегда улыбалась, думая о нем, — всегда, с самого раннего детства. Улыбалась с нежностью, а зачастую — как единомышленник, даже сообщник. Снова положив фотографии на стол, Хулия загасила сигарету в тяжелой бронзовой пепельнице работы Бенльюзера и уселась за пишущую машинку.

*«Игра в шахматы»:*

*Масло, дерево. Фламандская школа. Датировано 1471 годом.*

*Автор: Питер ван Гюйс (1415–1481).*

*Основа: Три дубовые плашки, соединенные встык на полушипах.*

*Размеры: 60 × 87 см. (Все три плашки одинаковых размеров: 20 × 87.) Толщина доски: 4 см.*

*Состояние основы:*

*Укрепление не требуется. Повреждений от насекомых не наблюдается.*

*Состояние красочного слоя:*

*Сцепление и прилегание слоев хорошие. Изменений цвета нет. Наблюдаются возрастные трещины, однако отслоений нет.*

## I. Секреты мастера ван Гюйса

*Состояние поверхностной пленки:*

*Следов выпотевания солей, пятен сырости нет. Наблюдается чрезмерное потемнение лака вследствие окисления; слой необходимо заменить.*

Из кухни донесся свист кофеварки. Хулия поднялась и пошла налить себе кофе — большую чашку, без сахара и без молока. Через минуту она вернулась, неся чашку в одной руке, а другую, мокрую, вытирала о свободный мужской свитер, надетый поверх пижамы. Легкое нажатие указательного пальца — и в студии, освещенной серым утренним светом, зазвучали первые ноты концерта для лютни и виолы д'аморе Вивальди. Хулия, отхлебнув глоток крепкого горького кофе, который обжег ей кончик языка, снова села за машинку и, уперевшись босыми ступнями в ковер, продолжила печатать.

*Результаты обследования с помощью ультрафиолетовых и рентгеновских лучей:*

*Значительных более поздних изменений и подправок не выявлено. При просвечивании рентгеновскими лучами обнаружена закрашенная надпись той же эпохи, готическим шрифтом (фотокопии рентгеновских снимков прилагаются). При обычных способах обследования надпись не обнаруживается. Она может быть открыта без ущерба для картины путем снятия верхнего красочного слоя в том месте, где она находится.*

Вынув лист из каретки пишущей машинки, Хулия вложила его в конверт вместе с двумя фотокопиями, затем допила еще горячий кофе и собралась выкурить



еще одну сигарету. Прямо напротив нее, на мольберте, перед дамой у окна, поглощенной чтением, двое игроков продолжали шахматную партию, длившуюся уже пять веков. Питер ван Гюйс выписал ее столь мастерски и детально, что фигуры — так же, как и остальные изображенные предметы, — казались объемными и словно бы выступали из плоскости картины. Ощущение реальности было настолько сильным, что вполне обеспечивало эффект, к которому стремились старые фламандские мастера: вовлечь зрителя в мир картины, убедить его, что пространство, откуда он ее созерцает, является продолжением пространства внутри нее — как будто картина есть часть действительности, а действительность есть часть картины. Этому еще более способствовало окно в правой части композиции — из него открывался вид на какие-то дальние дали, представлявшие глубокий задний план изображенной сцены, — и круглое выпуклое зеркало на стене слева, отражавшее фигуры играющих и шахматный столик в том ракурсе, в каком их видел бы зритель, созерцающий картину, то есть находящийся перед ней. Таким образом создавалось удивительное впечатление: окно, комната и зеркало оказывались в некоем едином пространстве. Как будто сам зритель, подумалось Хулии, находится там, в этой комнате, между играющими.

Поднявшись, она подошла к мольберту и, скрестив руки на груди, снова принялась рассматривать картину. Долго простояла она так, почти неподвижно, лишь время от времени поднося к губам сигарету, чтобы сделать новую затяжку, и щуря глаза от дыма. Игроку,

сидевшему слева, можно было дать лет тридцать пять. У него были каштановые волосы, подстриженные, по средневековой моде, на уровне ушей, и тонкий с горбинкой нос. Весь его облик выражал спокойную задумчивость. Узкое, довольно длинное одеяние было написано яркой киноварью, удивительно сохранившей сочность и живость цветов, притушить которые не удалось ни прошедшим векам, ни потемневшей от окисления пленке лака. На груди мужчины висела цепь ордена Золотого Руна, на правом плече блестела изящная, филигранной работы застежка, выписанная с такой тщательностью, что глаз улавливал даже искорки и переливы украшавших ее драгоценных камней. Левым локтем мужчина опирался на стол; рядом с шахматной доской покоилась и кисть его правой руки, державшей в приподнятых пальцах, видимо, только что отыгранную фигуру — белого коня. Возле головы игрока виднелась надпись готическими буквами — по всей вероятности, его имя: *FERDINANDUS OST. D.*

Другой мужчина — на вид лет сорока — был худощав и черноволос. На виске, у высокого ясного лба, можно было разглядеть тончайшие, как нити, мазки — точнее, штрихи, нанесенные свинцовыми белилами. Эта седина и сдержанное, даже несколько суровое выражение лица придавали ему вид человека, не по летам умудренного и закаленного тяготами жизни. Спокойный, благородный профиль, в отличие от богатых придворных одежд первого игрока — простой кожаный панцирь, а поверх него — латный воротник из блестящей полированной стали, указывающий на

то, что их хозяин — воин. Опершись скрещенными руками на край стола, склонившись над доской ниже, чем его соперник, рыцарь внимательно вглядывался в расположение фигур, казалось, он был поглощен игрой до такой степени, что не замечал ничего вокруг. Легкие вертикальные морщинки на его лбу говорили о глубокой сосредоточенности, словно трудная задача, которую ему предстояло решить, требовала максимального напряжения мысли. Над его головой стояло: *RUTGIER AR. PREUX*.

Дама сидела в отдалении, у окна. Ее фигура вытянутых пропорций располагалась в глубине «картинного» изобразительного пространства. Черный бархат платья, благодаря искусному использованию богатой гаммы серых и серебристых полутонов, казался настолько реальным, а его складки — настолько объемными, что их хотелось потрогать. С не меньшей реалистичностью художник выписал и сложный орнамент ковра, трещинки и глазки потолочных балок и плитки, покрывавшие пол. Наклонившись поближе к картине, чтобы в полной мере оценить тщательность и тонкость письма, Хулия всматривалась в нее, испытывая то особое восхищение, которое чувствует настоящий мастер перед произведением другого мастера. Лишь художник уровня ван Гюйса способен был так написать черное платье: лишь немногие осмелились бы так обыграть этот цвет, основа которого — отсутствие какого бы то ни было цвета. Он выглядел настолько осязаемым, что, казалось, ухо улавливало легчайший шорох бархата о маленькую скамейку для ног с подушечками из тисненой кожи.

Взгляд Хулии остановился на лице женщины. Оно было красиво и очень бледно, как того требовали вкусы той эпохи; пышные белокурые волосы, гладко зачесанные на висках, спрятаны под легким, почти прозрачным, белым покрывалом. Из широких рукавов платья выглядывали руки, обтянутые светло-серым узорчатым шелком. Длинные тонкие пальцы держали книгу — Часослов. Падающий из окошка свет играл на металлической застежке книги и на единственном украшении этих изящных рук — золотом кольце. Глаза женщины — можно было догадаться, что они голубые, — были опущены, придавая ее лицу выражение скромной и безмятежной добродетели, столь характерное для всех женских портретов того времени. Поток света, льющийся из окна, и другой, отраженный в зеркале, мягко обрисовывали женскую фигуру, словно включая ее в то же самое пространство, в котором находились оба игрока, но одновременно она казалась как будто отстраненной, отдаленной от них: это впечатление создавалось несколько иным, чем у них, ракурсом и более акцентированной игрой теней. Надпись возле головы женщины гласила: *BEATRIX BURG. OST. D.*

Отступив на два шага, Хулия еще раз окинула взглядом всю картину. Да, без сомнения, то был подлинный шедевр. Это подтверждали приложенные к ней документы, заверенные и подписанные экспертами. Что означало: на предстоящем в январе аукционе «Клэймор» она будет оценена достаточно высоко. А из-за таинственной надписи цена наверняка поднимется еще выше — особенно если снабдить фламанд-

скую доску соответствующей исторической документацией. Десять процентов причитается «Клэймору», пять — Менчу Роч, остальное пойдет владельцу. За вычетом одного процента за страхование и гонорара за реставрацию и очистку картины.

Хулия разделась и нырнула в душевую кабину, не закрыв двери, чтобы шум воды не заглушал музыку Вивальди. Реставрация фламандской доски для выставления на продажу сулила ей неплохой заработок. Всего несколько лет назад закончив учебу, Хулия уже обладала солидной профессиональной репутацией и считалась одним из лучших художников-реставраторов; музеи и торговцы антиквариатом охотно и часто прибегали к ее услугам. Сама на досуге успешно занимавшаяся живописью, методичная, дисциплинированная, она пользовалась известностью как специалист, с глубоким уважением относящийся к оригиналу: такова была ее этическая позиция, которую разделяли далеко не все ее коллеги. Между всяким реставратором и произведением искусства, с которым он имеет дело в данный момент, возникает некая духовная связь — зачастую непростые отношения, разыгрывается ожесточенная, хотя и бескровная, битва между стремлением сохранить все как есть и желанием «обновить» свое детище. Хулия обладала редким даром никогда не забывать главного принципа: ни одно произведение искусства не может быть возвращено к своему первоначальному состоянию иначе, как ценою нанесения ему более или менее серьезного ущерб. По мнению Хулии, следы старения, патина, даже некоторые изменения цвета красок и лаков, повреж-

дения, подправки со временем становились частью данного произведения, не менее важной, чем оно само. Возможно, благодаря этому картины, которые она реставрировала, выходя из ее рук, поражали не броской яркостью красок, якобы присущей им изначально (Сесар называл «обновленные» таким образом картины «размалеванными куртизанками»), а деликатностью, с какой за следами пронесшихся годов или веков признавалось право на существование в качестве неотъемлемой части единого целого.

Хулия вышла из душа, завернувшись в халат с капюшоном, капли воды с мокрых волос стекали ей на плечи, закурила пятаю за это утро сигарету и там же, перед картиной, начала одеваться: туфли на низком каблуке, коричневая юбка в складку, кожаная куртка. Потом, удовлетворенно оглядев свое отражение в венецианском зеркале, снова обернулась к двум суровым шахматистам на картине и задорно подмигнула им — безо всякой, впрочем, реакции с их стороны: лица обоих как были, так и остались серьезными и сосредоточенными. Кто убил рыцаря. Эта фраза, загадочная и непонятная, продолжала вертеться в голове Хулии, пока она укладывала в сумку конверт со своей аннотацией к картине и фотографиями и когда, включив систему охранной сигнализации, дважды поворачивала ключ в замке. *Quis necavit equitem*. Что бы это ни означало, в ней должен быть какой-то смысл. Хулия шепотом повторяла эти три слова, спускаясь по лестнице и скользя пальцами по обшитым латунью перилам. Ее всерьез заинтриговали и фламандская доска, и надпись, однако дело было не только в этом.

Что-то тревожило ее, вызывало смутный, необъяснимый страх. Как тогда, когда, еще маленькой девчушкой, поднявшись на самый верх лестницы своего дома, она собирала всю храбрость, чтобы заглянуть в дверь темного чердака.

— Ну разве он не прелесть? Настоящее Кватроченто!<sup>1</sup> — Говоря это, Менчу Роч имела в виду вовсе не картину, выставленную в носящей ее имя художественной галерее. Ее светлые, чересчур сильно подведенные глаза были устремлены на широкие плечи Макса, разговаривавшего у стойки кафетерия с каким-то знакомым. Макс — метр восемьдесят пять роста, мускулистая спина спортсмена-пловца под отлично скроенным пиджаком — носил длинные волосы, заплетенные на затылке в косичку, перехваченную темной шелковой ленточкой; движения его были медленны и плавны. Менчу окинула его оценивающим взглядом и, прежде чем коснуться губами края запотевшего бокала с мартини, улыбнулась по-хозяйски удовлетворенно. Макс был ее последним любовником.

— Настоящее Кватроченто, — повторила она, смакуя одновременно и слова, и напиток. — Он похож на эти чудесные итальянские бронзовые скульптуры, ведь правда?

Хулия не слишком охотно кивнула. Они дружили давно, но ее до сих пор не переставала удивлять эта способность Менчу извращать все, что имело хотя бы отдаленное отношение к искусству.

---

<sup>1</sup> *Кватроченто* — период наивысшего расцвета искусства итальянского Возрождения, сороковые годы пятнадцатого века.

— Любая из этих скульптур — я имею в виду оригиналы — обошлась бы тебе намного дешевле.

Менчу цинично улыбнулась.

— Ты хочешь сказать — дешевле, чем Макс? Это уж точно, можешь не сомневаться. — Она драматически вздохнула, прикусывая маслину из мартини. — По крайней мере, Микеланджело изображал их в чем мать родила. Ему не приходилось одевать их при помощи кредитных карточек.

— Тебя никто не заставляет оплачивать его счета.

— В этом-то и весь кайф, золотко. — Менчу томно, театрально взмахнула ресницами. — В том, что никто меня не заставляет. Вот так-то.

И она допила свой бокал, старательно оттопыривая мизинец. Впрочем, она делала это нарочно, напоказ, словно дразнясь. Менчу было уже за сорок (даже более того: ближе к пятидесяти, чем к сорока), однако возраст не охладил ее живейшего интереса ко всему, что касалось секса. Она ощущала его присутствие во всем — даже в самых незначительных деталях произведений искусства. Может быть, поэтому ей удавалось относиться к мужчинам с той же хищной расчетливостью, с какой она оценивала перспективность предлагаемых ей картин. Среди своих друзей и знакомых хозяйка галереи Роч пользовалась репутацией женщины, которая никогда не упускала случая прибрать к рукам заинтересовавшие ее картину, мужчину или дозу кокаина. Она все еще могла считаться достаточно привлекательной, хотя, разумеется, трудно было не заметить того, что, в силу ее возраста, Сесар язвительно именовал «эстетическими анахронизмами».