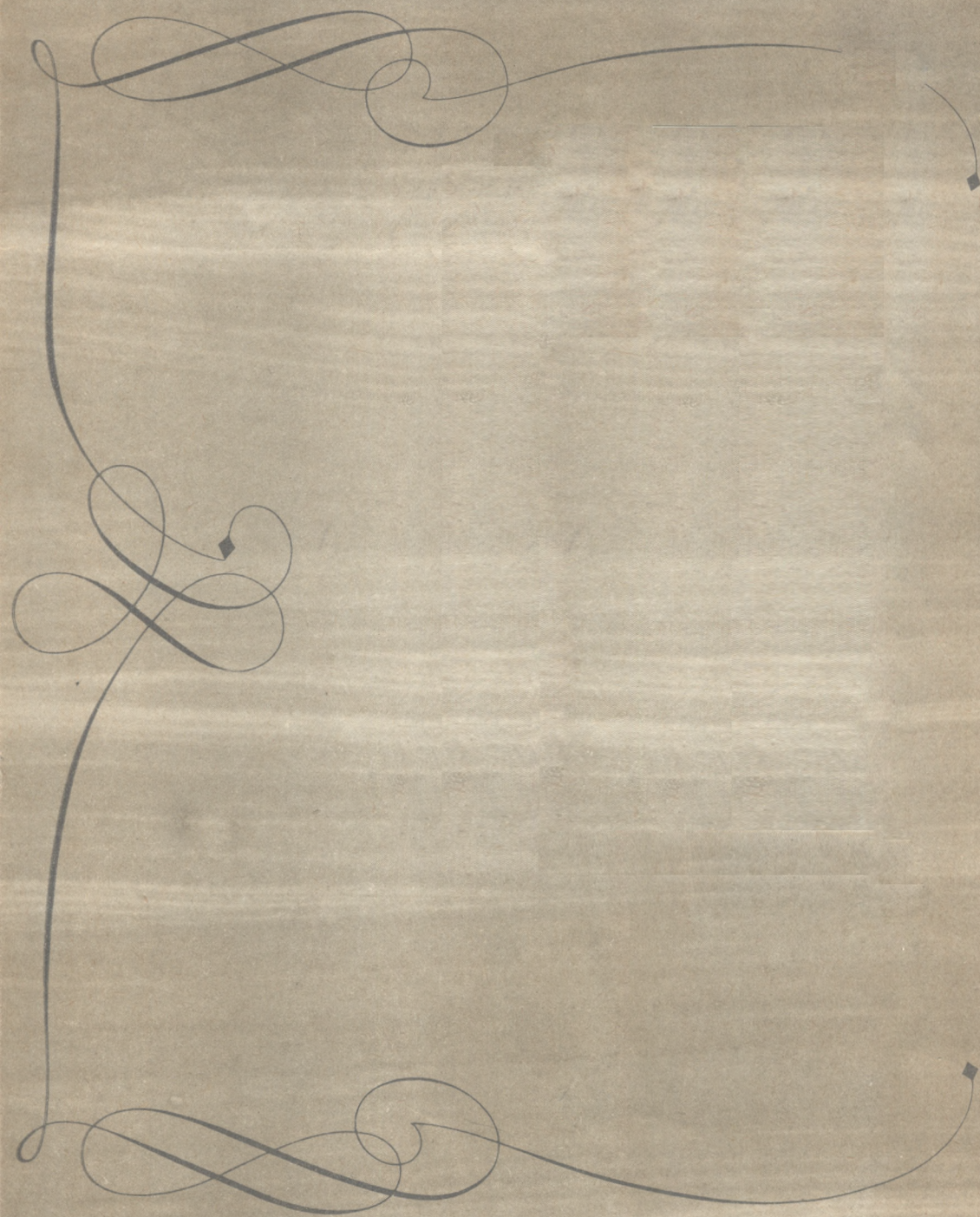


Леонид Волынский — СЕМЬ ДНЕЙ

СЕМЬ ДНЕЙ

Дрезденская Галерея

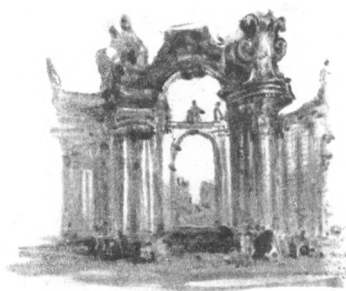




Рафаэль. Сикстинская мадонна

ЛЕОНИД ВОЛЫНСКИЙ

СЕМЬ ДНЕЙ

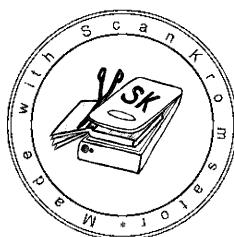


П о в е с т ь

ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
ДЕТСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ
МИНИСТЕРСТВА ПРОСВЕЩЕНИЯ РСФСР

Москва 1960

Оформление Л. З у с м а н а



Scan AAW

О Т А В Т О Р А

Весной 1945 года мне выпало счастье участвовать в спасении от гибели бесценных сокровищ Дрезденской галереи.


Свой рассказ об увиденном и пережитом в те дни, о художниках, о картинах я посвящаю фронтовым товарищам — солдатам и офицерам нашего батальона.

Немного истории

...Раньше на искусство смотрели, как на роскошный цветок. Его знали и ценили только короли и вельможи. Оно отъединялось от народа, от толпы; его оберегали, словно боясь, что оно внезапно может дать опору некоей опасной революции.

И что же! Действительно, именно благодаря революции возникли музеи, у художников, как у королей, оказались свои дворцы, и дух независимости и свободы, запечатленный на полотнах великих мастеров, во всех странах был явлен народу.

Эмиль Верхарн. «Рембрандт»





юль 1710 года. Вверх по Эльбе поднимается корабль с гербом города Гамбурга на флаге. Ошвартовавшись у пристани в Дрездене, дюжие матросы принимают таскать на берег необычный груз.

Кряхтя, они ставят на землю тяжелые дубовые кадки с еще не виданными здесь, странными растениями.

Горожане толпятся на берегу:

— Смотри, Дитрих, что еще за невидаль такая?

— Говорят, это апельсиновые деревца. Четыреста талеров за штуку.

— Ого!.. А те, серебристые?

— Кажется итальянские оливы. А вон то, подстриженное, — благородный лавр.

— Не слишком ли много лавровых листьев в суп курфюрсту?

— Из благородного лавра супа не сваришь. Скорее — на лавровый венок.

— Дубина! Это — для королевской оранжереи, ты разве не слышал? Мой дядя Отто уже два месяца работает там.

— Где?

— Да у крепостных валов, рядом с площадью, где прошлым летом для датского короля представления устраивали...

Действительно, в городе, неподалеку от дворца курфюрста, в остром углу, образованном старыми крепостными валами, вот

уже третий месяц бурлит работа. Разравнивают землю. Роют длинные котлованы для фундаментов. Возят тесаный камень.

Всем делом здесь руководит круглолицый пятидесятилетний человек в мелко завитом парике, свисающем на полные плечи.

Это Маттеус Даниель Пёппельманн, придворный архитектор, любимец курфюрста Саксонского и короля Польши Августа II, прозванного за необычайную физическую силу Августом Сильным.

Оранжерея — очередная прихоть курфюрста, его новое увлечение. Голландский купец Детлефф Клеффекер, проживающий в Гамбурге, нажил немалый капитал, закупая для курфюрста невиданные растения в Голландии, в Италии, в Северной Африке; гранаты, оливы, миртовые деревья; саженцы редкостного розоволистого каштана — «Кастанеа Эквина»; подстриженные пирамидками кусты благородного лавра; причудливые кактусы — «Алоэ Американа». И главным образом — апельсиновые деревья.

К ним у курфюрста особое пристрастие. Четыреста талеров за штуку. Четыреста полновесных талеров из скудеющей казны за деревце с пахучими темно-зелеными листьями...

Люди работают днем и ночью — при свете горячей в бочках смолы. К зиме должны быть вчерне закончены первые сооружения оранжерей. Нежные апельсиновые деревца не терпят холода.

На площадке у крепостных валов быстро растут две дугообразные галереи с высокими, во всю стену, полукруглыми окнами. Здесь будут храниться растения зимой. А летом, вынесенные на площадь, они образуют ароматный сказочный сад. Таковы планы курфюрста.

Но у Маттеуса Даниеля Пёппельманна есть еще и свои планы, свои замыслы.

Девятнадцатилетним неотесанным парнем он пришел из родной Вестфалии в Дрезден. Здесь он учился у Дитце и Кленгеля — старых, опытных баумейстеров. Здесь он сам стал баумейстером и построил свой первый дом.

Десятки сооруженных им зданий украшают теперь городские улицы. Он построил одну из красивейших в городе церквей, и она названа именем его святого — Матфея.

Это немалая честь. Но главного дела своей жизни он все же еще не сделал.

Несколько лет тому назад курфюрст поручил ему постройку дворца, пострадавшего от очередного пожара. Маттеус попросил разрешения съездить в Рим. Там он часами простаивал у мощной двойной колоннады собора Святого Петра, любовался дворцом Барберини, Ватиканской часовней...

Эти здания были построены архитектором Джованни Лоренцо Бернини, одним из величайших мастеров стиля барокко. Торжественное и жизнерадостное, озаренное горячим полуденным солнцем, искусство этого зодчего навсегда запало в душу светло-волосому северянину.

Вернувшись из Рима, Маттеус мечтает построить в Дрездене нечто равное смелым произведениям великого Бернини — такое же ликующее и радостное.

В 1709 году он сооружает праздничную декорацию в честь приезда датского короля. Стройная деревянная аркада, полукольцом охватывающая площадь, украшена флагами, коврами, гирляндами зелени и цветов. Толпы народа любят изяществом и великолепной легкостью постройки. Но ведь это всего лишь недолговечная декорация. Несколько тысяч талеров истрачено на ее сооружение, а срок жизни ее невелик.

И вот теперь, когда курфюрст поручает ему сооружение оранжереи, Маттеус осторожно подсказывает свой замысел, свой план: построить замкнутую группу зданий с большой внутренней площадью — двором.

Пусть сами здания — светлые и прекрасные — служат фоном, постоянной рамкой для празднеств, парадов, торжественных церемоний. Пусть все пластические искусства — архитектура, скульптура и живопись — соединятся здесь во славу курфюрста...

И Август соглашается.

Девять лет — с 1710-го по 1719-й — кипит ночью и днем работа на клинообразной площадке у крепостных валов. Издавна это место называлось «Цвингер» — клетка, западня, ловушка. (Быть может, потому, что острый угол, образованный валами, представлял собой опасную ловушку для вражеских войск.)

Прекрасный ансамбль зданий, растущий здесь день ото дня, сохранит за собой это же наименование.

Цвингер... Сотни людей трудятся здесь, воплощая замысел зодчего. Каменотесы, плотники, лепщики, медники, кузнецы, чеканщики, позолотчики...

Это они возводят стены, настилают мраморные, отполированные до зеркального блеска полы, стеклят огромные окна, чеканят причудливые медные украшения. Это их руками сделаны полные изящества и выдумки капители на бесчисленных колоннах и пилястрах.

Без этих умелых мозолистых рук любой замысел мертв.

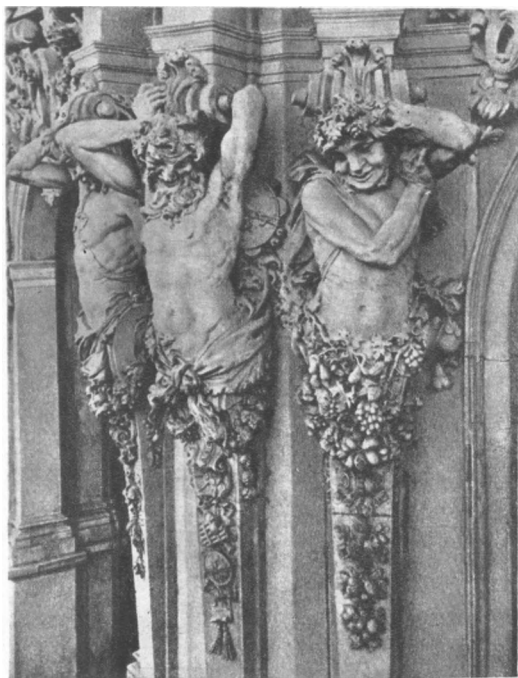
Среди мастеровых людей здесь всегда можно увидеть коренастого рыжебородого человека с высоким лбом и колючими, насмешливыми глазами. Поверх богатой одежды он носит фартук каменщика. Короткопалые руки его крепко сжимают молоток и резец.

Это Балтазар Пермозер, придворный скульптор, ближайший помощник, советчик и друг Маттеуса Пёппельманна.

Он известен крутым, несговорчивым нравом. Вопреки придворным обычаям, он не сбрасывает свою рыжую баварскую бороду. Однажды он в припадке гнева вдребезги разбил молотком почти готовую статую — только потому, что заказчик, герцог Вюртембергский, потребовал «облагородить» ее формы.

Он ненавидит аристократов ненавистью потомственного крестьянина. Но ему прощается многое — за талант.

Безжизненные глыбы песчаника расцветают



Балтазар Пермозер. Фавны. Центральный павильон Цвингера.

под ударами его резца. Фантазия его неистощима.

Своих знаменитых фавнов, поддерживающих балконный карниз центрального павильона Цвингера, он высекает из цельных глыб камня без предварительного моделирования, по вдохновению. Какой точный глаз, какие умелые руки нужны для такой работы, где один неверный удар резца может погубить все!

Улыбающиеся бородатые фавны получают у него похожими на грубоватых, добродушных, умных баварских мужиков.

На вершине центрального павильона Пермозер ставит статую Геркулеса, держащего на своих плечах земной шар. У Геркулеса мускулистое тело труженика-борца и напряженное, мудрое лицо мыслителя...

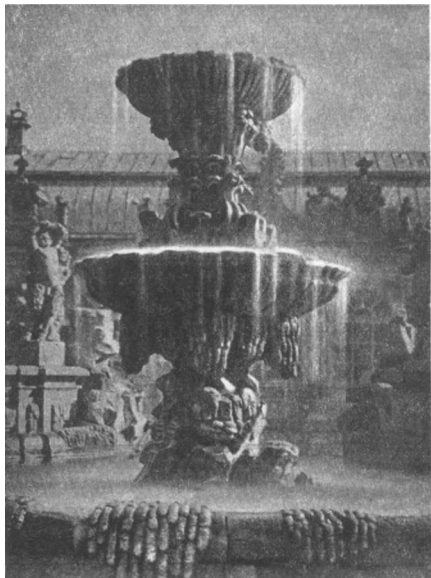


Балтазар Пермозер. Путти. Одна из семидесяти статуй, украшавших балюстрады Цвингера.

2

Год от года все яснее вырисовываются очертания Цвингера — единственного в своем роде архитектурного ансамбля. Дважды ездит Маттеус Пёппельманн в Италию, Францию, чтобы воплотить в своем детище все лучшее.

В Версале — загородной резиденции французских королей — он изучает взаимосвязь архитектуры с окружающей ее природой.



Цвингер. Купальня нимф.

Он знакомится с устройством искусных каскадов и фонтанов, сооруженных архитектором Сантино Соляри в замке Гелльбрунн.

Он приглашает «мастера гротов» Шольце и с его помощью строит в Цвингере знаменитую «Купальню нимф», где живая игра воды в сочетании с причудливой архитектурой и многочисленными статуями создает поистине сказочную картину.

К 1719 году сооружение Цвингера вчерне закончено. Курфюрст торопит: осенью должна состояться свадьба курпринца — наследника престола.

Четыре недели длятся пышные свадебные празднества.

15 сентября многочисленные гости, расположившиеся на галереях, балконах, на полукруглых наружных лестницах павильонов, наблюдают конный праздник Юпитера — «праздник четырех элементов».

Огромный внутренний двор Цвингера превращен в арену. Обелиски, увенчанные фонарями, делят ее на четыре аллеи.

В первой аллее появляется квадрилья — группа лошадей

огненно-рыжей масти. Всадники одеты в пышные алые с золотом костюмы. Красные страусовые перья, подобные языкам пламени, развеваются на их шлемах. Эту кадрилию, олицетворяющую огонь, ведет сам курфюрст Август Сильный.

Наследник его, курпринц, ведет вторую кадрилию. Она олицетворяет стихию воды. Всадники этой кадрили одеты в лазурно-голубые, шитые серебром костюмы. Их чеканные серебристые шлемы сделаны в виде дельфинов.

Герцог Вейсенфельский едет во главе третьей кадрили — коричневой с золотом. Это стихия земли.

Четвертая кадрилиа — «воздух» — вся в белых костюмах с крыльями. Ее возглавляет герцог Вюртембергский.

Гости восторгаются пышным зрелищем и его рамкой — архитектурой и отделкой Цвингера.

А через две недели, 1 октября, Маттеус Даниель Пёппельманн пишет курфюрсту:

«Ваше Величество, теперь бедные люди хотят получить свои горьким трудом заработанные деньги, дабы не умереть голодной смертью. Есть среди них такие, которые не в состоянии ожидать уплаты даже неделю при нынешней дороговизне...»

Это — о строителях Цвингера. О тех, чьими руками, чьим неустанным многолетним трудом создан великолепный дворец. О народе.

3

В ярко освещенных люстрами и канделябрами, сверкающих мрамором залах законченных павильонов Цвингера гремит музыка. Льется вино. Столы ломятся от изысканных яств.

А Саксония голодает от засухи, стонет под тяжестью поборов. С августа по октябрь 1719 года мера муки вздорожала с четырех до семи с половиной талеров.

Но в Цвингере празднество следует за празднеством. На смену Юпитеру приходит Меркурий — мифический бог торговли.

Внутренний двор Цвингера расцвечен палатками купцов, пестрыми карнавальными костюмами гостей. На специально сооруженных помостах выступают фокусники, канатоходцы, певцы, акробаты. Апельсиновые деревья стоят вдоль наружных стен га-



Цвингер. Апельсиновые деревца.

лерей на специальных консолях — архитектурных выступах, поддерживаемых скульптурными фигурами...

Слава о Цвингере быстро разносится по Европе. Современники уже в 1720 году называют его «не имеющим равных себе».

Но Пёппельманн все еще продолжает строительство. Он заканчивает внутреннюю отделку угловых павильонов, заменяет временные перекрытия галерей постоянными, настилает медные кровли — ведь такие здания строятся на века.

Он сооружает во дворе четыре бассейна с фонтанами, на манер версальских. Строит боковой

вход со стороны наполненного водою крепостного рва — знаменитые Коронные ворота...

Художники Гейнрих Фелинг и Луи Сильвестр расписывают потолки в двух новых залах.

В 1732 году, через двадцать два года после начала работ, сооружение и отделка Цвингера заканчиваются.

Но у семидесятилетнего зодчего есть еще неосуществленные замыслы: он хочет продолжить ансамбль Цвингера на северо-восток, в сторону Эльбы.

Он уже набрасывает новые планы, но смерть останавливает его руку: 17 января 1736 года траурный звон колоколов во всех городских церквях оповещает горожан о кончине Маттеуса Даниеля Пёппельманна.

Тысячи мастеровых людей идут за гробом при трепетном свете горящих факелов.

Его хоронят в построенной им церкви Святого Матфея.

4

Еще при жизни Пёппельманна стало ясно, что Цвингер — это не только оранжерея, не только место для карнавалов и празднеств.

В 1720 году лейб-медик курфюрста, доктор Гейхер, заведовавший кунсткамерой — королевской коллекцией редкостей, предложил курфюрсту перенести часть коллекции в Цвингер.

До этого времени кунсткамера находилась в королевском дворце, где ей становилось уже тесно.

Август Сильный, один из просвещеннейших правителей своего



Цвингер. Коронные ворота.

века, по-своему любознательный и деятельный, питал особую страсть к собиранию различных коллекций. Он скупал не только апельсиновые деревья, но и всякие другие диковинки: образцы редких минералов, старинное оружие, чучела тропических птиц, скелеты морских рыб, древние рукописи, средневековые физико-математические инструменты, а также картины итальянских, французских и нидерландских мастеров.

Не было такой цены, какую он не уплатил бы за что-либо невиданное, редкое.

И теперь он с охотой согласился перенести кунсткамеру в Цвингер, чтобы сделать это место еще более исключительным, поражающим воображение высокопоставленных гостей.

К 1727 году сюда было перенесено все, за исключением картин.

Таким образом было положено начало Цвингеру-музею.

Картины же здесь развесить было нельзя: стены галерей и павильонов почти сплошь состояли из окон.

К этому времени коллекция курфюрста насчитывала почти две тысячи картин. Они были разбросаны по многочисленным залам королевских дворцов в Саксонии и Польской Силезии.

Идея доктора Гейхера насчет кунсткамеры наталкивает курфюрста на мысль собрать и картины воедино.

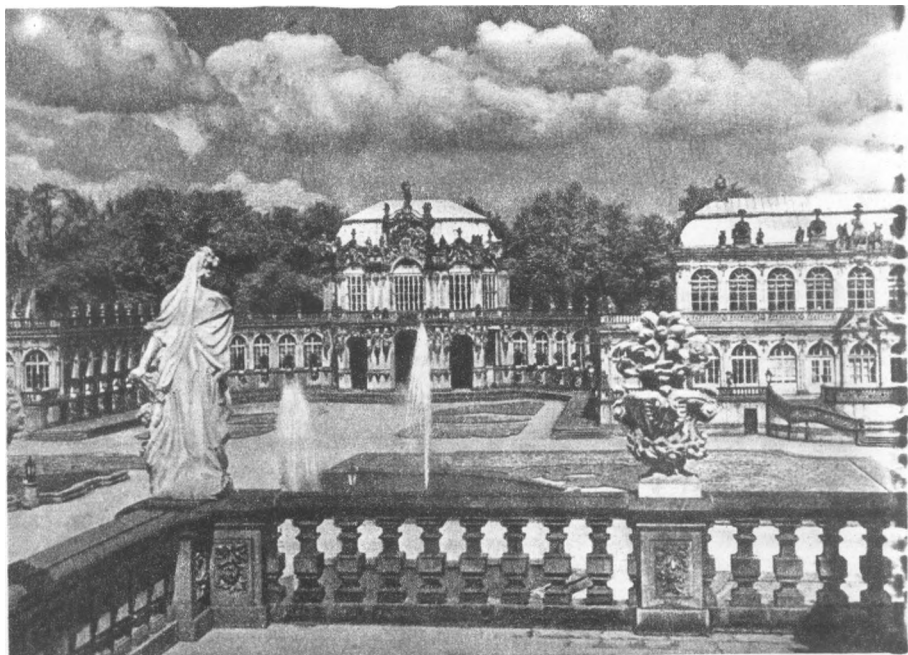
Для этой цели он приказывает отвести один из дрезденских дворцов — так называемые «Старые конюшни», и вскоре весь второй этаж громадного здания заполняется развешанными здесь картинами.

В пустых, мрачных залах висят в строгом порядке творения замечательных мастеров Италии, Франции, Германии, Нидерландов, Испании.

Проходят дни, месяцы, годы, и только изредка людские голоса нарушают застывшую тишину.

Картины словно бы заключены в тюрьму. Так же как и драгоценности, которые теперь с особенным рвением коллекционирует курфюрст, они призваны услаждать взоры избранных, особо почетных гостей.

Народ же никогда не видит их. Народ пашет землю, строит города, плавит руду, ткет шелка и сукна, ходит в лохмотьях и гибнет во славу курфюрста на полях сражений...



Цвингер. Вид на центральный павильон.

5

В 1733 году Август II умирает. Его сын Август III — слабый, безвольный, но искренне влюбленный в искусство человек — унаследовал от отца одну лишь страсть: собирать картины.

Никаких средств не жалеет он на покупки. Чуть ли не ежедневно в Дрезден прибывают тщательно упакованные ящики из Венеции, Болоньи, Праги.

Государственная казна истощается, трещит по всем швам, но есть ведь в Европе князья и герцоги, еще более близкие к разорению...

В 1741 году Август III приобретает у обедневшего графа Валленштейна большую коллекцию — двести шестьдесят восемь картин, среди которых находится изумительное полотно голландца Вермеера Дельфтского — «У сводни».

Четыре года спустя, в 1745-м, он покупает за сто тысяч



Цвингер. Общий вид. Стрелкой отмечено здание картинной галереи (снимок сделан с самолета в 1943 году).

итальянских цехинов сто наилучших картин, принадлежавших моденскому герцогу Франческо д'Эсте; среди них произведения таких великих художников, как Тициан, Корреджо, Рубенс, Гольбейн...

В «Конюшнях» уже тесно; Август начинает расширение, пристройку здания. К 1747 году закончено новое крыло, получившее название «Иоганнеум». Сюда переносится коллекция. В 1754 году она пополняется произведением, которому суждено было стать жемчужиной Дрезденской галереи, — «Сикстинской мадонной» Рафаэля.

Эту картину курфюрст покупает через посредство болонского художника Джованнини за двадцать тысяч дукатов у монахов бенедиктинского монастыря Сан-Систо в итальянском городке Пьяченца. По заказу настоятеля этого маленького монастыря картина была в 1515—1519 годах написана Рафаэлем и затем двести тридцать пять лет висела в главном алтаре монастырской церкви.

Теперь небогатая братия соблазнилась кругленькой суммой, и замечательное, непревзойденное полотно Рафаэля перекочевало в Дрезден и было надолго скрыто от глаз человеческих в одном из безлюдных залов «Иоганнеума».

6

Проходит сто лет.

Войны и революционные бури, одна сильнее другой, потрясают Европу.

Давно уже минули времена, когда монархи могли безраздельно властвовать, не опасаясь народного гнева.

24 февраля 1848 года народ Парижа сжигает трон короля на одной из городских площадей.

А через год с небольшим в Дрездене вспыхивает восстание против феодального гнета прусских юнкеров, за общегерманскую конституцию, за права для народа.

Разгораются уличные бои. Сооружением одной из повстанческих баррикад, находящейся на площади Вильдруфферплатц, неподалеку от Цвингера, руководит Готфрид Земпер, архитектор.

Пятнадцать лет назад, в 1834 году, его пригласили из Берлина в Дрезден для постройки нового оперного театра взамен сгоревшего. Тогда Земпер



Цвингер. Длинная галерея.

предложил городскому управлению свой план, основанный на замысле Пёппельманна, — продолжить ансамбль Цвингера в сторону Эльбы, включив в него новое здание оперы.

Но идея открытого городского форума, доступного для народа, не встретила сочувствия.

Земперу предлагают замкнуть ансамбль Цвингера, не продолжая его. Ансамбль должен быть замкнут зданием, предназначенным для картинной галереи, — таково решение магистрата.

Десять лет боролся Земпер за осуществление своего плана, но не сломил сопротивления. 23 июля 1847 года состоялась закладка первого камня в фундамент нового здания галереи.

Земпер всеми силами души ненавидел тупых магистратских чиновников, послушных исполнителей «высочайшей» воли.

Это был широкообразованный человек, хорошо знакомый с трудами Вольтера, Дидро, Руссо, Монтескье. Он стоял за ограничение королевской власти. И, когда народ поднялся на борьбу за свои права, Готфрид Земпер оказался на стороне народа.

Королевское правительство Саксонии, уstraшенное размахом восстания, вызывает на подмогу прусские войска.

Из Берлина в Дрезден спешно прибывает гвардейский Александровский полк прусской армии. Разгораются жестокие уличные бои.

ПруссакИ, переправившись через Эльбу, открывают с возвышения Брюльской террасы огонь по опорным пунктам повстанцев, находящимся в районе Вильдруфферплатц.

Зажигательные ядра прусских пушек, не долетая до площади, падают в Цвингер.

Пламя охватывает концертный зал, где еще несколько дней назад Рихард Вагнер дирижировал оркестром, исполнявшим Девятую симфонию Бетховена.

«Не жаль было бы, если б в этом огне сгорели все надутые аристократишки!» — восклицает один из повстанцев.

Но пламя угрожает не аристократам и купцам, отсиживающимся за спиной у имперских войск. Оно угрожает Цвингеру, — и народ самоотверженно бросается на его спасение.

Под убийственным обстрелом люди тушат возникающие там и здесь пожары, спасают бесценные коллекции.

Восстание подавлено превосходящими силами монархии. Участники его подвергаются жестоким преследованиям. Вынужден бежать из города Готфрид Земпер, связавший свою судьбу с судьбой повстанцев.

Проходит шесть лет. Поврежденная часть Цвингера восстановлена. Построено и здание, замыкающее Цвингер с северо-востока. Заканчивает его, по проекту Земпера, друг его — архитектор Карл Мориц Хенель. Готфрид Земпер часто шлет ему письма издалека, полные советов и забот о своем детище.

25 сентября 1855 года в новом здании состоялось торжественное открытие Дрезденской картинной галереи. Это была — пусть небольшая — уступка монархии народу. Отныне сокровища, накопленные многовековым народным трудом, доступны для обозрения; каждый житель Дрездена может увидеть их.

И не только Дрездена. Цвингер постепенно становится местом паломничества сотен и тысяч людей из многих стран мира.

Те, кому дороги завоевания человеческой культуры, в почтительном молчании обходят великолепные галереи и павильоны, любуются воздушной легкостью архитектуры, игрой водных струй, восхищаются совершенством бесчисленных статуй.

Часами простаивают они у знаменитых шедевров живописи. Велика сила искусства: оно связывает поколения, оживляя прошлое, оно помогает людям познать себя и окружающий мир, оно рассказывает о жизни далеких стран, о неугасимом стремлении человека к совершенству, о его мечтах и борьбе за лучшее будущее. Оно объединяет людей.

Посетители надолго останавливаются у суровых, полных жизненной правды полотен Рембрандта, у картин Рубенса, пропитанных буйными соками фламандской земли. Они всматриваются в лица властных вельмож на портретах кисти Веласкеса и в простодушные сценки сельской и городской жизни, изображенные на полотнах Яна Брейгеля «Бархатного», Давида Тенирса...

Бесконечно разнообразны впечатления посетителей Дрезденской галереи. Но с совершенно особым чувством входят они в небольшой зал, находящийся в северо-восточном углу здания.

...Мягкий северный свет льется сквозь окна. Стены обтянуты

итальянской тканью, шитой скромным узором. Шесть рядов кресел. А впереди — мраморный постамент, и на постаменте — картина. Чеканная надпись на фризе строгой алтарной рамы: «Рафаэль Санти». Тишина...

Сколько людей сидело в этих креслах в благоговейном молчании, в раздумье!

Бывали здесь и наши великие земляки: Жуковский, Белинский, Суриков, Репин, Александр Иванов...

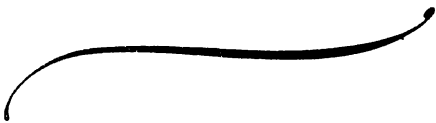
Федор Михайлович Достоевский, живя в Дрездене, приходил сюда чуть ли не ежедневно, чтобы провести тихий час перед картиной, которую замечательный русский художник Крамской назвал «портретом того, о чем думали народы».

Мечтали побывать здесь и мы, приближаясь к Дрездену в мае 1945 года.

Глава первая

*...Горело сразу со всех сторон,
Все скрылось в черном дыме.
Колокольни с грохотом рушились в прах,
И пламя вставало над ними.*

Генрих Гейне. «Германия»



ДРЕЗДЕН



офер с трудом ведет машину по извилистым, узким проездам меж груд обгорелого, хрустящего под колесами щебня. Из-за поворота навстречу вырывается мотоциклист. Поравнявшись с нами, он резко снижает скорость и, махнув рукой, успевает крикнуть:

— Сикстины в Дрездене нет!

И уносится дальше, оглушительно треща, окутанный облаком рыжей кирпичной пыли.

Это капитан Орехов из штаба дивизии. Еще неделю назад, сидя на обочине дороги, мы с ним промеряли по карте расстояние до Дрездена, говорили о предстоящем большом наступлении и о том, что может произойти с Дрезденской галереей, если в городе завяжутся уличные бои.

Капитан был большой любитель живописи и знал в ней толк. Он раздобыл где-то туристский путеводитель по Дрездену и носил его в своей планшетке. Мы восхищались великолепными фотографиями и несколько раз возвращались к тому листу, где был изображен Цвингер — музей-дворец, место, известное всему миру. Заветной мечтой капитана, да и моей, было посмотреть «Сикстинскую мадонну» Рафаэля.

И вот четыре слова: «Сикстины в Дрездене нет!»

Что же это значит?

Достаю из планшетки и раскладываю на коленях крупномасштабную карту города.

Итак, нам предстоит переправиться через Эльбу по единственному уцелевшему после американской бомбежки мосту, затем свернуть налево и проехать по Прагерштрассе до Остра-аллее...

Но это всего лишь названия. Перед нами кирпичные джунгли. Никаких улиц. Ни одного из тех зданий, которыми мы так любовались, рассматривая путеводитель.

Повсюду, куда ни взглянешь, торчат обгорелые, закопченные коробки домов. Сквозь дыры в почерневших стенах светится лазурно-синее небо. Маленький красный вагон трамвая стоит, накренившись, на рельсах. В нем живут воробьи. Они вылетают сквозь окна и возвращаются обратно, деловито чирикаая.

Вдалеке, над зубчатыми, освещенными солнцем развалинами, высится массивный, как скала, купол. Вероятно, это и есть знаменитая «Фрауэнкирхе» — церковь, построенная в XVIII веке архитектором Георгом Бером. Об этом здании в путеводителе сказано так:

«Торжественно высится могучий каменный купол над застывшим морем крутых старых крыш. Кто видел однажды эту прекраснейшую из прекрасных картин, тот никогда ее не забудет...»

Теперь этот купол расколот надвое будто взмахом гигантского топора. Зубчатый обломок скалы над застывшим морем развалин.

Нахожу на карте «Фрауэнкирхе»... Это недалеко от Цвингера.

Пользуясь расколотым куполом как ориентиром, пробираемся между руинами. Нас трое в машине: шофер Захаров, сержант Кузнецов и я.

Через полчаса мы у цели. Захаров тормозит. Вылезаем из машины. Тихо. Только невыключенный мотор негромко ворчит да еще слышно, как тяжело ухает на юго-западе артиллерия. Перед нами Цвингер. Вернее, то, что еще недавно было и называлось Цвингером. Трудно поверить глазам, но это именно так.

Цвингер разбит.

ГДЕ ЖЕ КАРТИНЫ?

Стоим в оцепенелом молчании. Захаров поворачивает ключик, заглушает мотор. Щебень печально хрустит под ногами. Проходим сквозь выщербленные, исклеванные осколками ворота

центрального входа. Чудом уцелевшие башенные часы с бело-голубым фарфоровым циферблатом показывают без десяти пять. Должно быть, первая бомба остановила их.

Кузнецов на ходу наклоняется, поднимает лежащую среди камней кудрявую, отсеченную от туловища голову статуи — улыбающуюся детскую головку с ямочками на щеках. Он смотрит на нее, хмурится и осторожно кладет на свободное от щебня место.

Идем дальше молча. Только Захаров время от времени тихо чертыхается и бормочет: «Ну и ну!..»

Он на редкость неразговорчив и ухитряется уложить все свои чувства в одно это междометие.

И верно, что еще скажешь? Найдутся ли слова, достаточно сильные, чтобы выразить то, что мы чувствуем теперь, карабкаясь по развалинам Цвингера?!

Под ярким майским солнцем на фоне свежей зелени пышных платанов они кажутся неестественными, нелепыми, как дурной сон.

Темнеют пустые окна полукруглых галерей. Валяются сорванные, скрученные, измятые, как бумага, куски медной кровли..

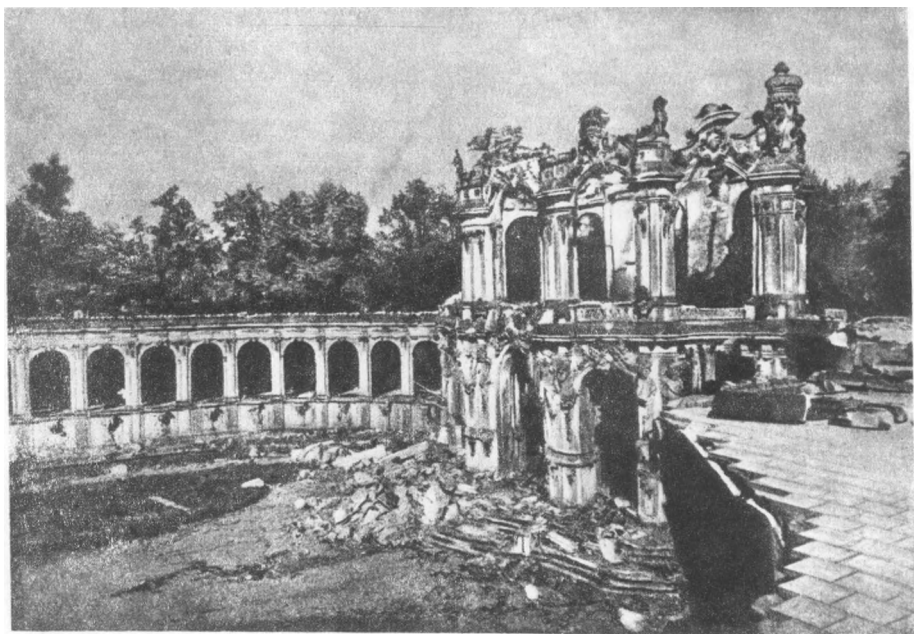
Обломок стены, повисший на самом верху центрального павильона, покачивается от малейшего ветерка, грозя обрушиться.

Напряженной, окаменевшей улыбкой улыбается фавн, поддерживающий балконный карниз; у него оторваны обе руки и глубоко изранена мускулистая грудь.

От здания картинной галереи остались только иззубренные, закопченные куски стен. Сквозь гигантский пролом в центре вид-



Цвингер 8 мая 1945 года.



Цвингер 8 мая 1945 года.

неется площадь с уцелевшей каким-то образом напыщенной конной статуей — памятником курфюрсту Иоганну.

Пробираемся сквозь этот пролом внутрь здания галереи. Страшно... Так и кажется, что сию минуту увидишь где-нибудь клочья сгоревшей картины.

Но нет. Ничего. Ни клочка холста, ни одного кусочка хотя бы обугленной рамы.

Шаг за шагом обшариваем все, карабкаясь, перебираясь через груды штукатурки и битого кирпича, и наконец вылезаем наружу, перепачканные, вспотевшие.

Кузнецов сбивает пилоткой красноватую пыль с гимнастерки и шаровар. С огорчением смотрит на свои сапоги.

В батальоне он первый чистюля и щеголь. Его изрядно стоптанные кирзовые чоботы никогда не теряют блеска. Для всех нас это загадка: проклятая кирза ни у кого не хочет блестеть.

Пояс у него офицерский, с пятиконечной звездой на отдра-

енной медной пряжке. Старшина Суханов, глядя на него, никогда не упускает случая пробурчать:

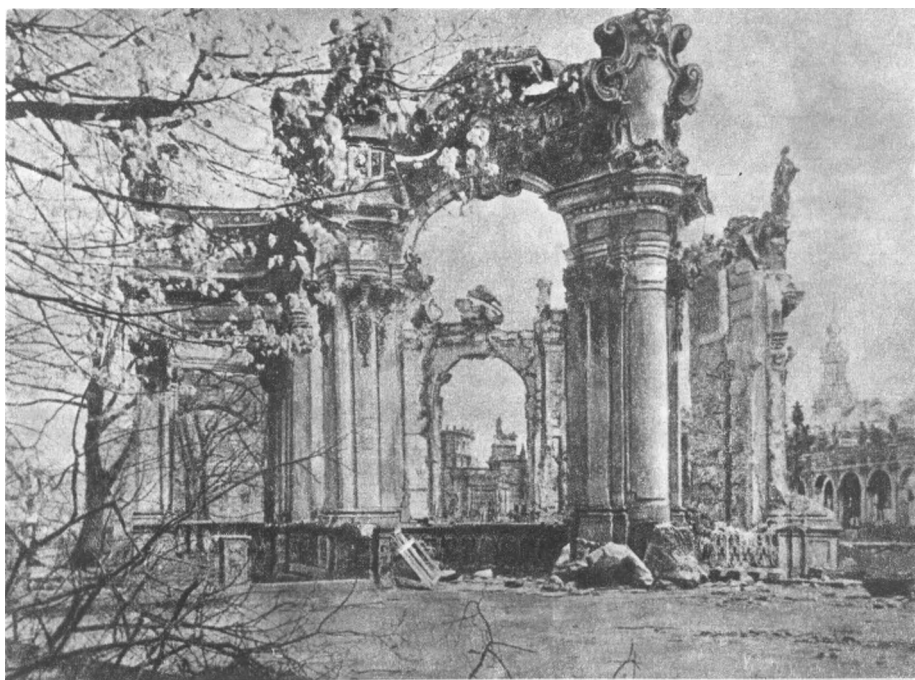
— Не положено, а носишь!

Но это так, полусерьезно, любя. В батальоне к Олегу относятся с какой-то особенной, грубоватой нежностью. Вероятно, потому, что его, как говорят у нас, «с того света отзывали».

Дело в том, что до нас он служил в артиллерии, в крупных калибрах, радистом-корректировщиком. На Курской дуге в момент приближения группы немецких танков и самоходных пушек он вызвал залп батареи на себя.

Его нашли через два с лишним часа по кончику антенны, торчавшему из перепаханной снарядами земли. Неподалеку догорали два «фердинанда».

В госпитале он пришел в сознание, попытался что-то спросить, но вместо слов изо рта вырвалось глухое мычание. Олег затих.



Цвингер. Центральный павильон после бомбежки.

Более трех месяцев он объяснялся знаками, а по ночам, во сне, стонал и скрипел зубами.

Потом приехал хирург из Москвы. Начальник госпиталя называл его «наш Сергей Сергеич».

Сдвинув на глаз рефлектор, он долго, бодливо клоня лобастую голову, смотрел в рот Олегу, потом сказал: «Так-с», — и ушел.

Назавтра Олега взяли в операционную, а через три дня в палату снова пришел Сергей Сергеич.

— Нуте-с, как поживаем? — спросил он.

— Х-хорошо! — неожиданно ответил Олег.

Он и теперь слегка заикается. У него частые головные боли: от контузии чуть разошлись черепные швы. Кто-то посоветовал ему туго бинтовать голову, и он — наискосок, не без щегольства — перетягивает лоб бинтом. Из-за белой марлевой повязки глядят цыганские черные глаза.

Пообчистившись, он садится рядом с нами.

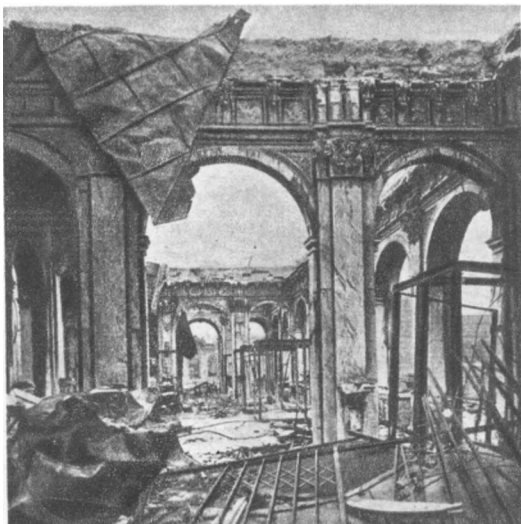


Цвингер. Центральный павильон после бомбежки.

Закуриваем.

Артиллерия все еще долбит. С юго-запада доносятся тяжкие, ухающие удары. Это наши войска ведут бои с группировкой генерал-полковника Шернера, отказавшейся капитулировать.

Войска Шернера состоят сплошь из эсэсовцев. Головорезы, носящие на пилотках череп с двумя костями, из всех сил пробиваются на запад. Перед уходом они основательно наштапиговали



Цвингер 8 мая 1945 года.

Дрезден минами. Теперь наш батальон выковыривает их отовсюду, из самых неожиданных мест. Нам же с Захаровым и Кузнецовым поручен Цвингер — это особое задание командования фронта: разведать и попытаться выяснить судьбу картин.

— А их здесь, видать, и не было, — говорит Кузнецов, выпустив длинную струйку дыма и задумчиво щурясь.

— Это точно, — как всегда кратко, откликается Захаров.

Действительно, по всему судя, картин в здании во время бомбежки не было. Но где же они? Где?

— А может, их куда-нибудь в подвал затолкали? — прерывает мои размышления Кузнецов.

Оживившись, поспешно докуриваем. Под зданием Цвингера, конечно же, должны быть подвалы. Надо только разыскать вход...

Мы находим его за грудой обломков. Олег передвигает на грудь автомат. Захаров достает из кармана трофейный фонарик — гофрированную трубку со стеклянным грибком на конце.

Спускаемся по ступенькам. В подвале темно, пахнет пеплом и затхлостью. Луч фонарика прыгает, упирается в пыльные стены. Пусто. Идем осторожно, вглядываясь: чем черт не шутит!..

В самом конце натыкаемся на сложенные аккуратными штабелями фаустпатроны.

— Нашли местечко!.. — цедит Захаров.

Фаустпатрон похож на большую, метровой длины, булаву: длинная рукоятка-труба и тяжелый набалдашник из двух усеченных конусов, сложенных основаниями.

Есть что-то очень мерзкое в том, что название этой штуковины связано с именем Фауста. Впрочем, «фауст» по-немецки значит «кулак»...

Фаустпатрон — оружие ближнего боя, ручной реактивный снаряд. Гитлеровцы возлагали на него большие надежды. В критические минуты они подбадривали себя каким-нибудь новым оружием, обязательно носящим название погромче и страшнее. Новые танки — «тигры». Самоходные пушки — «пантеры». Летающие снаряды — «фау-айнс», «фау-цвай»...

Возвращаемся молча. В первые секунды яркое солнце слепит, режет глаза. Огибаем груды камней у входа. В противоположном конце двора, в тени, сидит на обломках какой-то человек с открытым плоским ящичком, поставленным на колени.

ПЕРВАЯ НИТЬ

У него худое лицо, узкие зеленоватые глаза, гладко зачесанные назад темно-русые волосы. Когда мы приближаемся, он встает, заметно бледнея.

— Мы, кажется, помешали, — говорю я. — Извините.

— Нет, нет, ничего, — хмуро бормочет он. Руки его, держащие на весу полированный ящичек, чуть-чуть дрожат.

Давно уже я не видел этюдника, почти четыре года. У меня дома, в Киеве, остался точно такой же. Тоже коричневый, полированный, только изрядно испачканный. Я всегда сильно пачкаюсь красками, когда пишу. Скажем точнее: когда писал.

Свой последний этюд — цветущие каштаны — я написал в мае сорок первого года. В Дрездене тоже много каштанов. Когда мы добирались сюда, я видел несколько усыпанных бело-розовыми свечами деревьев. Здесь они, видимо, зацветают раньше. В Киеве это обычно начинается ближе к середине мая.

Киев после освобождения мне так и не довелось повидать. Мы прошли значительно южнее. Говорят, он сильно разрушен. На Крещатике слева ни одного целого дома...

Быть может, этот немец с этюдником видел разрушенный Киев... Он садится, скрипнув протезом, и Захаров сразу же замечает это.

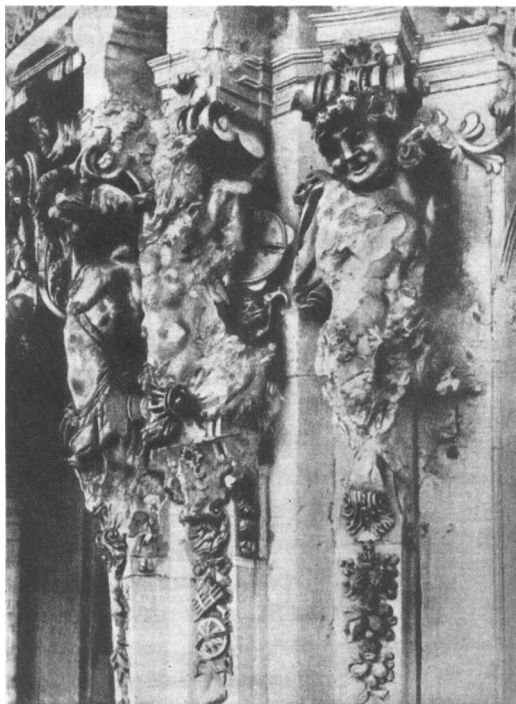
— Интересно, где он свою ногу оставил? — тихо бубнит он.

Немец смотрит на нас встревоженным, напряженным взглядом. Разговор налаживается туго. Но все же вскоре мы уже знаем, что немца зовут Вилли Шмидт, что он учился в Академии художеств, что он был призван в 1942 году и потерял ногу под Старой Руссой. Вернулся в Дрезден инвалидом...

Он говорит неторопливо и неохотно, скупое цедит слова, хмурится, все время чистит палитру гибким стальным мастихином¹. Чуть-чуть оживляется, узнав, что я тоже художник; с любопытством взглядывает на меня, подняв на миг глаза, и тотчас же снова принимается скрести палитру.

— Вот, мечтал посмотреть Цвингер, — говорю я.

— Что ж, смотрите...



Цвингер. Фавны Пермозера после бомбежки американскими самолетами 14 февраля 1945 года.

¹ М а с т и х и н — гибкая лопатка-скребок, применяющаяся живописцами для очистки палитры, для снятия с холста излишних слоев краски, а иногда также для нанесения рельефных мазков на холст.

Он криво усмехается и делает рукой широкий, приглашающий жест.

Потом он подробно рассказывает о бомбежке.

...Это случилось в ночь с 13 на 14 февраля 1945 года. Перед рассветом люди были разбужены сигналом воздушной тревоги. За четыре с половиной года войны это была уже не первая тревога. Но ни одна бомба не падала на город: самолеты большей частью проходили стороной.

И жители Дрездена свыклись с надеждой, что война пощадит их город, не являющийся ни военно-промышленным центром, ни сколько-нибудь значительным узлом коммуникаций.

Но этой надежде не суждено было сбыться.

Появившись над городом, первая же волна «летающих крепостей» без особого труда подавила малочисленную зенитную оборону. С самолетов были сброшены парашютные осветительные ракеты.

Залитый слепящим светом, лежал в предсмертном оцепенении Дрезден, разделенный широкой полосой Эльбы на две части: западную (Альтштадт) — район жилых домов и культурно-исторических памятников, и восточную (Нейштадт) — современную часть города, где были сосредоточены немногие дрезденские заводы, воинские казармы, склады и прочее.

Можно было предположить, что именно на этот район обрушатся первые удары. Но, как ни странно, Нейштадт оказался почти незатронутым. Вся бомбовая мощь «летающих крепостей» была обращена против Альтштадта.

В течение девяноста минут, налетая волнами, самолеты разгружались над этой частью города. Бомбили «по квадратам», то есть не избирательно, а сплошь, методически уничтожая квартал за кварталом.

Под ударами тяжелых фугасок в прах рассыпались дома, простоявшие более трех столетий. Рушились церкви, памятники, театры, дворцы — все, что снискало Дрездену славу «столицы искусств», «Флоренции на Эльбе». В бушующем пламени бесчисленных пожаров заживо сгорали люди, не находившие нигде спасения.

А вслед за бомбами сыпался фосфорный дождь, дотла выжигая все, что не успело еще сгореть.

— ...Тысяча пятьсот «летающих крепостей», — говорит Вилли. — Триста тысяч убитых. И — вот...

Он обводит взглядом развалины Цвингера. Захаров, то и дело спрашивающий меня, о чем идет речь, теперь молча курит. Олег сидит хмурясь, вертя в пальцах обугленный камешек.

— Видели ведь, куда кидали!.. — говорит он.

Конечно же, видели. Нельзя было не видеть. Пожалуй, не нашлось бы в Дрездене другого сооружения с таким характерным, четко очерченным планом, как Цвингер. Да и самое местоположение его — в сердцевине Альтштадта, у центральной площади, рядом с театром — не могло оставить и тени сомнения у тех, кто сидел над прицельными устройствами «летающих крепостей».

— Но что же картины? Неужели погибли?

— Не знаю, — пожимает Вилли плечами. — Цвингер закрыли еще в январе.

Помолчав, он усмехается:

— Когда гибнет нация, кто станет думать о картинах!

И вновь принимается за палитру.

— Вы и себя, вероятно, причисляете к погибшим?

Он молчит.

— Если так, — говорю я, — то зачем же вот это? — И указываю глазами на этюдник.

— Мой реквием, — усмехается он, глядя на незаконченный этюд: развалины на фоне яркого неба. — Каждый делает что может.

— Это верно, — соглашаюсь я. — Каждый что может... Жаль, конечно, что вы ничего не знаете о картинах.

Мы поднимаемся. Он продолжает сидеть, понуро глядя вниз.

— Кажется, их куда-то вывезли, — нехотя роняет он. — Были такие слухи. У нас в академии, во всяком случае, так говорили... Шепотом, конечно, — прибавляет он усмехнувшись.

— А не остался ли здесь кто-нибудь, знающий об этом подробнее? Кто-нибудь из музейного персонала, из служащих? Кто-нибудь, думающий не только о реквиеме...

Кажется, попало в самую точку. Мгновенный, колющий взгляд. Он краснеет, хмурится. Потом, будто решившись на что-то, медленно говорит:

— Несколько дней назад я еще видел здесь одну женщину...

Сквозь дыры в стенах виднеется небо. Поднимаемся по широкой мраморной лестнице, усыпанной штукатуркой, битым кирпичом. Вилли, тяжело прихрамывая, идет впереди. Гулкий пустой коридор. Валяются какие-то книги, куски стекла. Вилли осторожно стучит полусогнутым пальцем в лопнувшую дубовую дверь.

Открывает женщина, седая, узкоплечая, высокая. Светлые глаза за толстыми, выпуклыми стеклами очков. Подносит ладонь к горлу, бледнеет.

— Не пугайтесь, фрау доктор,—хмуро говорит Вилли.—Разрешите...

Выбитое окно затянуто простыней. Куча запыленных книг в углу. Колченогая койка.

— Картины? — говорит женщина. — Не знаю, не знаю... Ничего не знаю.

Она растерянно поправляет очки, теребит дрожащими пальцами застежку черного платья у ворота.

— Очень жаль...

— Я ведь не имела никакого отношения к картинам, — жимает она плечами.

— Фрау доктор была хранителем Альбертинума, — поясняет Вилли.

Альбертинум... Одно из крупнейших в Европе собраний скульптуры.

— Где же теперь ваши статуи, фрау доктор?

— Ах, боже мой!.. Ничего я не знаю. Я ведь не нацистка. Мне многого не доверяли. Гауляйтер Мучман руководил всем этим. Я имею в виду эвакуацию... — Она снова умолкает, проводит ладонью по лбу. — Вот видите, не могу даже пригласить вас присесть. У меня погибло все, — отрывисто говорит она. — Дом. Семья. После бомбежки я пришла сюда, в Альбертинум. И здесь тоже все кончено. Тридцать пять лет работы. Вся жизнь...

Она машет рукой, достает из кармана платок.

— Вы любите скульптуру? — спрашивает она и вдруг улыбается какой-то совершенно детской улыбкой. Глаза ее под очками еще влажны. — О, я могла бы вам кое-что показать!.. Но теперь... Боюсь, этого уже никто не увидит.

— Почему?

— Видите ли...

Она снимает очки, хмурится, долго протирает стекла платочком. Взгляд ее близоруких глаз застывает, останавливается на чем-то далеком...

Жила-была девочка в добропорядочной немецкой семье. Росла, училась, читала книги. У отца их было очень много. Пяти лет она научилась читать и потом часами просиживала в отцовской библиотеке, забравшись с ногами в кресло.

По субботам к отцу приходили друзья: профессор Шнабель и старый скульптор Лоренц. Они приносили с собой скрипку и виолончель. Отец садился за фортепьяно.

Моцарт, Бетховен, Гайдн... Она любила слушать закрыв глаза.

Как-то дядюшка Лоренц взял ее с собой в Альбертинум. Строгая тишина, живая теплота мрамора, тусклый блеск бронзы — все это поразило ее. Старый Лоренц умел рассказывать. Он мог наговорить кучу интересного о каждой статуе. Он-то и заронил в ее душу первую искру.

Через десять лет она пришла в Альбертинум с университетским дипломом. С тех пор ежедневно, ровно в девять, она слышала, как усатый швейцар рокошет свое «гут морген», открывая перед ней дверь служебного входа.

Здесь она познакомилась с Паулем. По вечерам они гуляли вдвоем над тихой Эльбой. Пауль читал стихи.

Потом настал тысяча девятьсот четырнадцатый, и он ушел, стуча тяжелыми солдатскими сапогами. А через два года почтальон принес ей пакет.

Ах, эта черная кайма!.. У нее сразу же подкосились ноги, а почтальон, склонившись над ней, говорил:

— Не горюйте, фрау, не горюйте! Что поделаешь!.. Не надо так горевать...

Да, не надо так горевать. Она ушла в себя, как улитка уходит в раковину. Водила посетителей по залам Альбертинума. Рассказывала о Фидии и Праксители, о Лисиппе, о Микеланджело. Рылась в книгах. Писала...

Шли годы. Пробылась первая селина. Под ее статьями в толстых ежегодниках уже стояло: «Доктор Эльвира К... главный

хранитель музея Альбертинум». Сорбонна прислала ей почетный диплом.

Потом пришел тысяча девятьсот тридцать третий.

Она не очень вникала в происходящее за стенами Альбертинума. В Берлине горел рейхстаг. Появился новый канцлер. По улицам маршировали люди в коричневых рубашках, их называли странным словом «штурмовики». На Вильдруфферплатц однажды вечером жгли книги. Это было отвратительно, но в Альбертинуме жизнь шла по-прежнему, и, казалось, ничто не могло нарушить установленный здесь порядок.

Но вот однажды директор Хандке пригласил ее в свой кабинет. За его столом сидел человек в светло-коричневом френче, и герр Хандке сказал:

— Вот, фрау доктор, я вынужден покинуть музей и хочу представить вас новому директору.

Фрау Эльвира не могла бы сказать, что сразу все изменилось. Новый директор ходил по залам, поскрипывая блестящими сапогами, рассматривал статуи, путал греков с римлянами и вежливо справлялся о разнице между барельефом и горельефом.

Но через две недели ушла и не вернулась Лотта, любимая ученица фрау Эльвиры: у нее оказалась примесь не арийской крови.

Потом пришли какие-то люди с молотками, сверлами и другими инструментами. Сколотив подмости, они молча укрепили над главным входом уродливую эмблему, похожую на сегнерово колесо из школьного учебника.

Затем директор пригласил к себе Циглера, швейцара. Старик вышел из кабинета бледный и лишь на следующий день признался фрау Эльвире, что никак не может привыкнуть вместо обычного «гут морген» лаять «хайль Гитлер».

Фрау Эльвира старалась не замечать всего этого. «В конце концов, — твердила она, — у меня свои занятия». И еще глубже зарывалась в книги, еще нежнее ощупывала пальцами шершавый мрамор античных статуй. И ей казалось, что время идет мимо нее.

Так приблизился тридцать девятый. Уже давно были уволены из Альбертинума все «неблагонадежные». Уже давно оставшиеся приучились при встречах с директором выбрасывать вперед

правую руку и произносить «хайль». Свыклись с отсутствием посетителей, с крикливыми заголовками в газетах, с топотом солдат и скудными пайками. Научились молчать и ничему не удивляться. И все же события 1 сентября всколыхнули всех.

Весь этот день фрау Эльвира просидела запершись, а вечером пошла к своему старому другу, доктору Фридриху.

В последние годы они редко виделись; причиной этому был, очевидно, Фридрих, замкнутый, угрюмый и—что греха таить! — такой же, как она, одержимый.

Он ничего не хотел знать, кроме своей галереи, с картинами разговаривал, как с живыми, а к окружающим людям относился с той долей высокомерия и презрения, которая делала общение с ним неприятным. Его не любили, хотя и отдавали должное давно укрепившейся за ним репутации знатока старинной живописи.

Фрау Эльвира застала его в тот вечер за чтением. Он сидел в глубоком кожаном кресле среди тяжеловесной, старомодной мебели своего кабинета, где давно уже ни одна вещь не меняла своего места.

— Что ж это будет, Фридрих? — спросила она.

Он вопросительно взглянул на нее поверх очков.

— Опять... война. И с кем? Мы бросаем вызов всему миру! Что будет дальше?

Он досадливо поморщился, захлопнул книжку:

— Я не хочу об этом думать, Эльвира. Я не хочу принимать и малейшего участия в этой пляске сумасшедших, которую почему-то называют политикой. Я хочу быть в стороне, понимаешь? Слава богу, мы-то с тобой имеем эту возможность. Есть еще в этом море безумия островок, где человек может жить спокойно...

— «Есть еще в этом море безумия островок...» Вот чем мы себя тешили. Мы ведь не нацисты. Мы честные, добропорядочные немцы. Мы не держим дома портретов Гитлера, не поем «Хорст Вессель», не убиваем. Мы сидим над книгами, зажав уши. Ведь мы не в силах ничего изменить...

Она надевает очки, обводит взглядом комнату.

— Слишком поздно мы очнулись! — вздыхает она. — Слишком поздно!.. Горькое пробуждение!..

Торопливо, будто боясь упустить самое важное, рассказывает она историю последних месяцев.

24 января 1945 года, после начавшегося большого зимнего наступления советских войск, на дверях дрезденских музеев появились таблички: «Закрыто». Все сотрудники были удалены. Днем у зданий дежурили полицейские.

По ночам же к музеям подъезжали грузовые автомобили-фургоны. Прилегающие кварталы оцеплялись охранными отрядами «СС».

Носились неясные слухи о какой-то секретной «операции «М», связанной с советским наступлением.

«Русские получают здесь смерть, голод и крысы», — так заявил во всеуслышание гауляйтер Саксонии Мучман.

Это был жестокий, корыстный и очень богатый человек. Его втихомолку называли «король Му» и старались не попадаться ему на глаза: прохожие отворачивались к витринам или же забегали в подворотни, когда по улицам мчался, завывая сиреной, его бронированный автомобиль.

Его особняк-дворец на Остра-аллее и две загородные виллы были битком набиты награбленным добром: ценной мебелью, хрусталем, серебром и золотом, коврами и картинами из России, Франции, Бельгии и из польских поместий. Теперь все это спешно заколачивалось в ящики и подготавливалось к отправке на запад: у гауляйтера были свои планы.

А «операция «М» тем временем шла своим чередом. Ежедневно к зданиям музеев подъезжали машины и, нагруженные, исчезали под покровом темноты.

...Проходит еще три месяца. Дрезден разбит бессмысленной бомбардировкой. 30 апреля газеты выходят с огромным портретом Гитлера в траурной рамке. Отравившийся фюрер объявлен павшим в бою. Рушится «Третья империя», построенная на крови и лжи. Советские солдаты ведут бои в центре Берлина, штурмуют рейхстаг. Геббельс из своего подземелья в последний раз истерически призывает немцев ко всеобщему самоубийству.

И никто уже в этом аду не помнит о картинах и статуях, о черных фургонах, об оцепленных эсэсовцами кварталах.

Тайна «операции «М» потонула в бурлящем водовороте войны. Остались только догадки; одной из них фрау Эльвира после долгих раздумий поделилась с нами.

...Полуразрушенное, обгоревшее здание Академии художеств над Эльбой. Спускаемся в глубокий подвал. Тяжелые бетонные своды. Угольная пыль под ногами.

Здесь в январе велись какие-то работы. У входа день и ночь торчали эсэсовцы. Вывозили землю — машину за машиной. Подвозили кирпич и цемент. Говорили, что расширяют бомбоубежище. Но потом ничего такого не оказалось; в феврале фрау Эльвира спускалась сюда во время воздушной тревоги. Не видно было никаких следов земляных работ. Все оставалось, как прежде...

Медленно идем вдоль стен, светя фонариком. И в конце концов натываемся на квадратное пятно в цементной штукатурке. Оно едва заметно отделяется своими краями от пыльно-серой поверхности стены.

Кузнецов молча постукивает сжатым кулаком по стене. В пределах пятна звук несколько более гулкий.

— Слышите? — шепчет он. Черные глаза его возбужденно блестят.

Простукиваем еще и еще раз, прислушиваясь.

— Толу бы шашечку, товарищ лейтенант, — говорит Захаров.

— «Толу, толу»!.. — язвительно шипит Кузнецов. — Видали сапера? — обращается он ко мне вполголоса, будто опасаясь спугнуть то неизвестное, что притаилось там, за стеной.

Захаров смущенно пожимает плечами. С толком действительно сюда, не разобравшись, соваться нечего. Нужны ломы, киркоматы, фонари и прежде всего миноискатель.

Обо всем этом пишу подробно комбату, и Захаров уезжает с рапортом в батальон.

«ЕЩЕ ОДИН КОНЦЛАГЕРЬ»

Он возвращается через час, ведя за собой полуторку с бойцами. Прибывает отделение сержанта Бурцева. Солдаты спрыгивают с машины, разминаются, сгружают саперный инструмент.

Бурцев — неторопливый, невзрачный, ничему не удивляющийся — придирчиво осматривает и выстукивает пятно. Затем берет миноискатель.

«Сапер ошибается только один раз»... Эту заповедь мы затвердили достаточно крепко на бесчисленных минных полях, на дорогах, густо нашпигованных немецкими сюрпризами, в освобожденных городах, где на стенах домов оставались наши надписи: «Проверено. Мин нет».

Бойцы стоят молча, затаив дыхание, держа в руках ломы и кирко-мотыги. Бурцев выслушивает стену, как врач больного, и затем бросает коротко:

— Давай!..

Поплевав на ладони, ребята принимаются за дело. От первых ударов брызгами разлетается цементная штукатурка, обнажая пятна оранжево-красного кирпича. Стена поддается туго. Бойцы по несколько раз сменяют друг друга.

Наконец перед нами открывается темный пролом.

Олег пригибается, заглядывает, светя фонариком. Входим по одному.

Через несколько шагов прыгающий луч вырывает из темноты запрокинутую голову беломраморной статуи и, вздрогнув, замирает. Останавливаемся от неожиданности. Олег ведет лучом вправо — еще одна статуя. Влево — еще одна... И еще, и еще, и еще!..

Все узкое пространство туннеля впереди забито ими. Они стоят, тесно прижавшись друг к другу: эллины, римляне, французы, немцы...

— Еще один концлагерь, — бормочет в тишине Захаров.

Бойцы входят один за другим, светя фонарями. Басканов, маленький, рябоватый, в больших, не по росту, сапогах, останавливается у великолепного отлива «Ниобеи»¹. Мать, прикрывающая свое дитя от смертельной опасности. Он всматривается в ее искаженное страхом, поднятое вверх лицо и говорит:

¹ Ниобея (Ниоба) — в греческой мифологии жена царя Фив Амфиона, отказавшаяся принести жертву богине Латоне и ее детям-близнецам Аполлону и Артемиде. В наказание за это семь сыновей и семь дочерей Ниобы были умерщвлены богами.

В данном случае речь идет о знаменитой древнегреческой статуе, изображающей Ниобу, пытающуюся прикрыть последнюю, младшую дочь от стрел Артемиды.

— Бомбежки, что ли, испужались? Не бойся!..

В этой ласковой солдатской шутке есть что-то бесхитростно-правдивое, простое, идущее из глубины сердца. «Не бойся...»

Бурцев окликает меня. Он сидит на корточках у стены туннеля.

— Видали? — говорит он и показывает сжатый в руке пучок проводов, поблескивающих свежим срезом. В другой руке у него зажат нож.

Провода бегут вдоль стены к шести деревянным ящикам, расставленным под квадратными бетонными опорами. В ящиках желтоватые бруски — шашки, похожие на двойные куски банного мыла. Это тринитротолуол, а по-армейски, короче, тол.

Итак, шесть ящичков взрывчатки в туннеле, полном ценнейших скульптур! Достаточно было одного поворота подрывной машинки, для того чтобы все здесь превратилось в груды бесформенных, заваленных камнем обломков¹.

Бурцев, спокойный, ничему не удивляющийся, неторопливый Бурцев, с необычайной поспешностью вынимает из ящичков снаряженные капсюли-детонаторы. Бойцы выносят ящики наружу и возвращаются молча.

В самом конце туннеля натыкаемся на небольшой шкаф-секретер. Обыкновенный шкаф-секретер с деревянной пластинчатой шторкой; такой можно увидеть в любом немецком «бюро». Но зачем он здесь?

Олег осторожно поддевает шторку кинжалом, и она взлетает кверху, хряснув сорванным замком. За шторкой сверху донизу ящички. Выдвигаю первый попавшийся. Какая-то картотека. На белых глянцевых карточках строчки колючего готического шрифта: Дюрер, Гольбейн, Тициан... Названия картин...

От волнения рябит в глазах. Выдвигаю ящик за ящиком — все то же. Карточки, карточки, карточки...

И только в самом нижнем, широком и плоском, лежит сложенный вчетверо лист плотной бумаги.

Развертываю его. Олег подносит поближе фонарик.

...Извилистая полоска, похожая на реку. И десятки каких-то

¹ Позднее Бурцев нашел и самую машинку — в котельной обгоревшего здания академии. Провода, скрыто выведенные из туннеля, были подсоединены к ее клеммам.

значков, разбегающихся к западу, югу и северу от нее. Крупная буква «М» в правом нижнем углу. Надпись «Geheim» — «Секретно». Что же это?

Ищу глазами фрау Эльвиру. Она стоит у бронзовой статуи, поглаживая ее ладонью, — то ли от избытка чувств, то ли попросту пыль стирает.

Подхожу, показываю ей развернутый лист. Она поправляет пальцами очки, долго и озабоченно вглядывается.

— Не знаю, — говорит она наконец. — Быть может, вы нашли то, что искали... Теперь торопитесь, и пусть вам поможет бог... — И, улыбнувшись, прибавляет: — ...хотя вы в него, конечно, не верите.

Бурцев со своим отделением остается охранять туннель. Мы с Захаровым и Кузнецовым возвращаемся в батальон.

По дороге то и дело достаю из планшетки сложенный вчетверо лист, расстилаю его на коленях, хмыкаю, вглядываясь в загадочные значки.

Захаров, сидящий рядом, оставив одну руку на баранке руля, сдвигает другой рукой на затылок пилотку и, вздохнув, произносит:

— Задача!..

Точнее, пожалуй, не скажешь. Да, это действительно задача. может быть, самая трудная и ответственная из всех, какие ставила перед нашим батальоном война.

Н Е М А Я К А Р Т А

В батальоне нетерпеливо ждали нашего возвращения. В штабной комнате собрались все, кто был поблизости: командир второй роты лейтенант Горбик, командир третьей роты Джумаханов, помпотех Швидченко.

Комбат Виктор Петрович Перевозчиков сидит на углу стола, сдвинув на затылок фуражку, и, в щелочку сузив и без того узкие зеленоватые глаза, слушает мой рассказ. Широкоскулое лицо его на первый взгляд не выражает ни интереса, ни удивления. Но все мы отлично изучили его манеру выражать — вернее, скрывать — свои чувства. И то, как он теперь покусывает мундштук

папиросы, то и дело перегоняя ее из одного угла рта в другой, говорит красноречивее слов.

Взяв у меня лист бумаги, покрытый значками, он несколько минут разглядывает его, хмурясь и выпуская струйки дыма ноздрями. И вдруг улыбается.

— Послушайте, да ведь это же немая карта! — Щелкнув ногтем по листу, он немедленно сгоняет улыбку. — Немая карта, понятно вам? — И обводит всех сердитым взглядом, в глубине которого исчезает кончик не успевшей спрятаться улыбки.

Действительно, это похоже на немую карту, — такие давали нам когда-то в школе на уроках географии. «Надпишите названия городов и рек»...

Спрыгнув на пол, комбат достает из планшетки и расстилает на столе полевую карту. И сразу же бросается в глаза голубая линия Эльбы с ее характерной излучиной у Дрездена; точно такой же излучиной выгибается черная полоска, наискосок пересекающая лист.

— Эврика! — не выдерживает лейтенант Горбик и в приливе чувств изо всей силы хлопает меня по спине.

Комбат молча меряет его взглядом. Они представляют удивительную противоположность друг другу. Комбат, двадцатичетырехлетний сибиряк, самый молодой из офицеров батальона, накануне войны окончивший учительский институт, изо всех сил старается выглядеть постарше и построже. Он напускает на себя нарочитую хмурость и всячески избегает «интеллигентных» слов.

Что же касается Горбика, то этот зоотехник с Урала, прошедший полжизни в коровниках и конюшнях, умудрился пронести сквозь войну детски-восторженные голубые глаза и целый набор сугубо «гражданских» выражений, вроде «прошу извинить», «не откажите в любезности» и т. п. За это комбат кое-когда не отказывает себе в удовольствии уколоть его.

— Эврика!.. — усмехается он. — Подай-ка масштабную линейку...

И мы все склоняемся над столом: надо заставить немую заговорить.

Прежде всего необходимо установить масштабное соотношение между картами. Когда это сделано, принимаемся переносить на свою карту значки, привязываясь к извилистой линии Эльбы.

Почти все они, к общей радости, совпадают с какими-либо населенными пунктами. И только два значка упрямо ложатся на чистое поле карты, не совпадая ни с чем.

Один из них, помеченный буквой «Т», упирается на полевой карте в точку, находящуюся примерно в тридцати двух километрах к югу от Дрездена, между селом Гросс-Кота и крепостью Кенигштейн. Другой же лежит еще дальше, у самой чешской границы, километрах в пятнадцати от города Мариенберга. Он обозначен на «немой» карте двумя латинскими буквами: «P. L.».

Что же скрывается за этими значками?

Для всех нас уже не остается никаких сомнений в том, что мы имеем дело с одним из наиболее чудовищных замыслов гитлеровской верхушки, пытавшейся перед лицом неминуемой гибели утащить с собой в небытие всю страну с ее людьми, с ее культурой.

В самом деле, почему эвакуация картин проходила в такой строгой тайне? Зачем понадобилось набивать взрывчаткой туннель? Все это сильно пахнет типичной эсэсовской «ликвидацией». Удается ли теперь предотвратить возможную катастрофу?

Ответ на эти вопросы может дать только будущее. Пока же ясно лишь одно: времени терять нельзя.

Захватив с собой «немую» карту, мы с комбатом выезжаем в штаб армии для личного доклада.

ВЕЧЕР

Между девятью и десятью часами вечера 8 мая миллионы трассирующих пуль фейерверком взлетают в небо над гигантской линией фронта — от Балтики до Австрийских Альп.

В берлинском пригороде Карлхорст еще только готовится зал для подписания капитуляции, а солдаты уже салютуют Победе.

Окончилась война, и первая мирная ночь зажигает над Европой свои звезды.

Но для войск 1-го Украинского и 1-го Белорусского фронтов еще не все кончено. Еще идут бои с группой Шернера. Еще не освобождена Прага. Она призывает на помощь, и советские танки, не остывшие после берлинской битвы, сворачивают на юг, устремляясь в свой знаменитый рейд через чешские Татры.

Сворачивают на Прагу и войска нашего фронта. Мы же остаемся в Дрездене: таков приказ командования.

В штабе армии генерал Сухарев выслушивает нас, прикрыв глаза, потирая ладонями желто-смуглую бритую наголо голову. Как и мы, он взволнован только что отгремевшим салютом.

Выслушав до конца, он поднимается и, заложив руки за спину, останавливается, задумавшись, у окна. Видно, как где-то далеко беззвучно взлетают вверх запоздалые стайки трассирующих пуль — красные и зеленые — в синюющем вечернем небе. Вслед доносятся дальние автоматные очереди.

— Не приходилось вам в сорок первом через Ясную Поляну проходить? — неожиданно спрашивает генерал. — А я вот проходил, когда освобождали. До сих пор забыть не могу: ведь библиотеку-то сожгли, дом весь изгадили, на стенах надписи немецкие, в кабинете солома казарменная!.. А помнится мне, приходилось и до войны бывать, — там, над столом у Льва Николаевича, где он «Хаджи-Мурата» и «После бала» писал, репродукции висели. Не с этой ли самой «Сикстинской мадонны», которая тут, в Дрездене, была? С нее ведь?

Помолчав, он тихо прибавляет:

— Вот и об этом тоже надо не забывать. Ну да что тут объяснять: сами, надеюсь, понимаете...

И, вернувшись к столу, все так же тихо, отмеряя каждое слово, заканчивает:

— Помните, если что случится, человечество вам не простит...

Возвращаемся в батальон около полуночи. Повар Гриценюк кормит нас ужином. Собственно, для меня это и обед и заодно завтрак. Только теперь вспоминаю, что ничего не ел весь день.

Гриценюк, подмигнув, извлекает откуда-то бутылочку, и мы выпиваем за Победу и за успешные поиски.

Начинать решено со значка «Т», это самая ближняя точка.

Комбат отдает последние приказания и отправляется спать. Я тоже иду в свою комнату.

Наш батальон расположился на территории дрезденской богадельни — дома для престарелых. Этот несколько необычный выбор объясняется тем, что богаделенские постройки каким-то чудом уцелели.

Мы заняли пустующие одноэтажные флигели, стоящие в густом парке. Здесь, вероятно, жили служащие богадельни.

Я долго ворочаюсь на скрипучей кровати, курю, гляжу в темное окно. Душно. Почему-то не спится. В тишине из парка доносятся какие-то невнятные звуки — не то плач, не то музыка.

Поворочавшись вдоволь, нащупываю в темноте гимнастерку, влезая в сапоги, выхожу.

Удивительно теплая ночь. Ни ветерка. Мерцающие звезды над темной, будто ножом вырезанной листвой. В глубине парка что-то белеет. Это поварская куртка Гриценюка. Прислонившись к дереву, он наигрывает на немецкой губной гармонике.

Из этого нехитрого инструмента он каким-то образом умудряется извлекать задумчивейшие мелодии — к удовольствию сидящего тут же лейтенанта Горбика.

Усаживаюсь рядом. Горбик негромко мурлычет:

Іхав козак на війно-оньку,
Прощай, сказав, дівчино-онько,
Прощай, дівчино, чорнобрівонько,
Іду в чужу-у сторононьку.

Он до самозабвения любит украинские песни и готов слушать их без конца. Но вскоре Гриценюк отправляется спать, и мы остаемся вдвоем. Горбик вздыхает и, помолчав, говорит:

— Думал ты когда-нибудь вот так войну заканчивать? — И, не дожидаясь ответа, продолжает: — Завидую я тебе, ей-богу завидую! Мне вон с утра опять с фрицевскими артыстрелами возиться, не угодно ли...

Подняв голову, он заглядывает мне в лицо широко раскрытыми восторженными глазами.


— Нет, ты понимаешь, какое это великое дело? Ты понимаешь?..

Посетовав на комбата (оказывается, он тоже завтра просился с нами в разведку, а комбат, изволите видеть, посылает на вывозку немецких снарядов), Горбик уходит. Я же еще долго сижу, перебирая в памяти удивительные события минувшего дня и думая о том, что принесет нам завтрашний.

Глава вторая

*Рембрандт писал мадонну в виде
нидерландской крестьянки...*

Карл Маркс



СТАРАЯ КАМЕНОЛОМНЯ



мая. Полдень. Мы выехали на рассвете и вот до сих пор кружим, вертимся вокруг неуловимой точки, отмеченной на карте буквой «Т», и ничего не можем найти.

Позади нас село Гросс-Кота. Обыкновенное чистенькое немецкое село с серым шпилем кирхи и аккуратным кладбищем, похожее на все немецкие села. Впереди, на горизонте, маячит крепость Кенигштейн — угрюмое сооружение на вершине двухсотметровой скалы.

На карте неуловимая точка лежит где-то между двумя этими пунктами.

Еще и еще раз привязываемся к ориентирам, сверяемся с компасом, кружим и кружим по дорогам. Вокруг ничего, кроме мягко зеленеющих полей. Кое-где темнеют небольшие купы деревьев. Тишина и безлюдье.

В половине первого останавливаемся, чтобы поесть и дать хоть немного остыть моторам. На этот раз мы выехали большой группой, на двух машинах, взяв с собой миноискатели, саперный инструмент и даже на всякий случай взрывчатку.

Поставив машины в тень старого вяза, нависшего над дорогой, располагаемся на обочине, спустив ноги в поросший травой кювет. Раскупориваем тушенку, нарезаем хлеб.

Пустая дорога маслянисто поблескивает под солнцем. Потом вдали появляется какая-то женщина. Она идет, толкая перед со-

бой высоко нагруженную чемоданами и узлами тележку. Маленькая, лет шести-семи, девочка вышагивает рядом, спотыкаясь. Поравнявшись с нами, она останавливается как вкопанная, вцепившись в материнскую юбку.

Женщина тоже останавливается, опускает на дорогу дышло тележки, жестом безмерной усталости проводит ладонью по лбу. Девочка глядит на нас не отрываясь.

Все как по команде прекращают жевать. Олег Кузнецов манит девочку пальцем.

— Комм, комм! — пускает он в ход свой небогатый запас немецких слов.

Девочка нерешительно оглядывается. Женщина стоит, хмуро потупившись. Потом она подталкивает девочку, и та делает первый шаг. Ее нагружают чем можно. На кирпичик хлеба ставят консервы. Захаров выуживает откуда-то несколько кусочков сахара, сдувает с них табачные крошки. Олег добавляет полпачки печенья.

Все это делается молча. Молчит и женщина, понуро глядя в сторону. Потом они уходят. Скрип тележки постепенно стихает вдали.

Панченко, пожилой одноглазый сержант, негромко вздыхает. У него на Полтавщине немцы спалили хату, угнали на фашистскую каторгу дочь. Глаз он потерял под Сталинградом.

— Эх-хе-хе!.. — крикает он, покачав головой.

Никто не отзывается. Едят, свертывают сигарки, курят. Молчаливые, все понимающие солдаты в куцах, выцветших добела гимнастерках, в тяжких кирзовых сапогах, оттопавших не одну сотню километров, в пилотках с самодельными — из консервных жестянок — звездочками...

Я гляжу на часы. Время — половина второго, а мы еще ничего не успели. Снова разворачиваю на коленях карту. Что же, в конце концов, означает эта проклятая буква «Т»?

Оставив отделение Панченко с полуторкой под вязом, возвращаемся с Захаровым и Кузнецовым в село Гросс-Кота.

Стучимся в первый с краю домик с зелеными ставнями и крутой черепичной крышей. Выходит старик в расстегнутом жи-

лете поверх клетчатой рубахи, в облинялой, с обвисшими полями шляпе.

Из-под желтоватых, продымленных усов торчит куцая фарфоровая трубка.

— Скажите, папаша, — говорю я, указывая в сторону синеей на горизонте скалы, похожей на усеченный конус, — есть тут хоть что-нибудь между вашим селом и крепостью Кенигштейн? Кроме полей, конечно...

Старик минуту смотрит недоуменно, затем поворачивает к нам большое волосатое ухо и отгибает его ладонью. Я повторяю все сызнова, погромче.

— А-а... — тянет старик. Он вынимает трубочку из-под усов и, пожав плечами, говорит: — Nichts. Ничего.

И, подумав, нерешительно прибавляет:

— Вот разве только старая каменоломня... Да она уже давно заброшена...

Конечно, можно бы и не один день вертеться здесь без всякого результата. Представьте себе вытянувшуюся неширокой полосой группу деревьев среди чистого поля. Можете подойти к ним вплотную — не видно ничего, кроме млеющей под майским солнцем неподвижной листвы.

Но войдите в эту одинокую рощицу, и вы вскоре заметите между деревьями глубокую и длинную расселину.

Кажется, будто поверхность земли здесь взрезали, как взрезают спелый арбуз, лопающийся под ножом.

Глубокая, узкая щель, поросшая по краям невысокими кустами орешника...

Медленно спускаемся вниз по крутой, вырубленной в отвесных стенах дороге. Ветви орешника хлещут по стеклам машины. Чем ниже, тем сумрачнее. Яркий день остается где-то далеко наверху.

Плоское дно расселины поросло нетронутой бледно-зеленой травой. Полуразрушенный деревянный домик лепится к угрюмой каменной стене, изрезанной снизу уступами давних разработок. Морщинистые пласты серо-желтого песчаника тянутся вверх. Высоко над головой — узкая полоска ярко-синего неба. Где-то там, словно оттеняя царящую здесь тишину, негромко гудит самолет...

Странная, мрачная картина. Всех нас охватывает какое-то неясное чувство тревоги.

В полуразрушенном домике—пыль, запустение. Никаких следов человека. Шаг за шагом обшариваем всю расселину; Кузнецов тихонько свистит и указывает на участок обрыва, ничем, на первый взгляд, не отличающийся. Но если всмотреться получше, то видно, что слоистые глыбы песчаника уложены здесь не природой...

Устраиваем недолгий военный совет. Ясно, что ломиками и кирко-мотыгами тут не обойдешься. Остается взрывчатка. Но как же взрывать, не зная, что ожидает нас там, за этой безмолвной стеной?

Панченко внимательно разглядывает ее своим единственным глазом. Он у нас лучший подрывник. Подумав, он берется рвануть «аккуратненько», то есть так, чтобы камни летели только наружу.

Ему можно верить. Кое-кто из нас помнит горькие дни сорок первого года, когда мы только и делали, что взрывали. Однажды нам пришлось взорвать большое железнодорожное депо в приднепровском городе. Не хватало взрывчатки, да и времени; рвали, как говорят, «видя глазом противника». Панченко взялся свалить трубу котельной так, чтобы она упала на подъездные пути, завалила их и разбила путевое хозяйство.

Высоченная труба подскочила у него, как подброшенный вверх карандаш, и с оглушающим грохотом, описав в воздухе чудищину дугу, рухнула точно на предназначенное место.

Теперь он собственноручно долбит шпур, закладывает тол.

Все мы уходим за выступ стены. Панченко снаряжает взрыватели, разматывает по земле шнур, поджигает его огоньком цигарки.

Тянутся томительные секунды. Наконец глухой удар сотрясает воздух. Сыплется каменный дождь. Выбегаем.

В серо-желтой морщинистой стене темнеет зубчатая дыра. Пахнет отработанной взрывчаткой. Сделано «аккуратненько», ничего не скажешь. Все обрушилось наружу, внутри ни одного осколка. Поспешно разбираем завал, образовавшийся у темной дыры. Бойцы приносят фонари. Кажется, «Т» расшифровывается...

...Это был глубокий туннель, точнее говоря — штольня, горизонтальная горная выработка, заброшенная давным-давно.

Когда-то добытый песчаник подвозили к выходу при помощи вагонеток. Теперь мы бежим, спотыкаясь в темноте о шпалы; впереди, в глубине штольни, на ржавых рельсах стоит вагон. Обычный темно-красный товарный вагон узкоколейного типа.

Некогда даже удивиться, как же он попал сюда. Кузнецов поспешно отодвигает дверь, и мы взбираемся внутрь.

Прямо против двери — плоский некрашенный ящик, уходящий под самую крышу. Справа у стены тускло блеснуло золото массивной лепной рамы.

Возбужденно колотится сердце. Подношу поближе фонарь. Ничего не видно: на холсте лежит непроницаемо толстый слой серой пыли.

Присев на корточки, наугад — в первом попавшемся месте — протираю поверхность холста рукавом гимнастерки.

И тут, будто в медленно оттаивающем окошке, появляется лицо.

Оно возникает, рождается из серой тьмы — некрасивое, мудрое, с широким утиным носом и добрыми, веселыми, так много умевшими видеть глазами. Знакомое, близкое, радостно улыбающееся, озаренное своим, особенным, неповторимым светом лица.

— Рембрандт! — кричу я что есть силы и, сорвав с головы пилотку, протираю весь холст.

РЕМБРАНДТ ГАРМЕНС ВАН РЕЙН

Это был знаменитый «Автопортрет с Саскией» — одно из наиболее жизнерадостных, добрых творений Рембрандта.

Молодой, нарядно одетый, в золотисто-красном с меховой опушкой камзоле, в черной бархатной шляпе с белым страусовым пером, он сидит за столом, держа на коленях жену и высоко подняв огромный кубок с игристым, пенящимся вином.

Непринужденно обернувшись, он как бы приглашает всех — если угодно, весь мир — принять участие в счастливом празднике молодости.

Ему двадцать девять лет. Год тому назад он женился на люби-

мой девушке — Саскии ван Эйленбург. Вот она сидит у него на коленях — милая, чуть смущенная необузданно бурным весельем мужа. Взгляд ее умных глаз, поворот головы, застенчивая полуулыбка — все словно просит о снисхождении: не судите нас слишком строго, ведь Рембрандт так талантлив и мы с ним так счастливы...

И верно, разве это не великое счастье: молодость, талант, сознание собственной силы, успехи в любимом деле?

Двери двухэтажного дома Рембрандта на Иоденбрестраат в Амстердаме всегда открыты для многочисленных друзей. В богато убранных комнатах первого этажа полно всяких диковинок. Чучела «райских птиц» из Вест-Индии, редчайшие, переливающиеся радужным блеском перламутровые раковины южных морей, маслянисто-черные африканские божки из эбенового дерева, китайские шелка волшебной красоты, индийская золототканая парча — все необычайное, чем могут удивить заморские страны Европу, собрано здесь.

А весь второй этаж отведен под мастерскую. Тут, в увешанном картинами и этюдами просторном, светлом зале, работает Рембрандт и вместе с ним его ученики — свидетели признанного всеми успеха своего учителя.

...Он родился летом 1606 года в голландском городе Лейдене, на берегу одного из рукавов Рейна. Отсюда та часть его имени, которую принято считать фамилией: ван Рейн.

Отец же его, мельник Гарменс, как и всякий простолюдин, во все не имел фамилии; назывался он попросту Гарменс Герритсзон, то есть Гарменс сын Геррита.

Рембрандт был младшим в небогатой семье, и Гарменс Герритсзон возлагал на него все надежды. Четверо старших работали на мельнице, помогая отцу. Рембрандта же в возрасте тринадцати лет отдали на филологический факультет Лейденского университета, чтобы он, как писал в прошении отец, «наукой служил на пользу городу и Республике».

Но не филологом, не книжником суждено было ему стать. Через год он приносит в мастерскую лейденского живописца Якоба ван Сваненбурга свои первые юношеские рисунки и остается на всю жизнь среди неудержимо влекущих запахов орехового и

льняного масла, крепкого венецианского терпентина, свежерастертых красок.

Якоб ван Сваненбург, деливший свое время между хлопотными обязанностями бургомистра и живописью, был посредственным художником — имя его, вероятно, затерялось бы навсегда, если бы не новый ученик, не по годам высокий, с вдумчивым взглядом небольших серых глаз и приветливой редкозубой улыбкой.

Сваненбург научил Рембрандта тому, чему мог и должен был научить: мастерить подрамники на клиньях; натягивать и грунтовать холст; тонко растирать и по правилам смешивать краски; вязать кисти; обжигать уголь для рисования. Это был фундамент.

Кто знает, быть может, именно годам учения у Сваненбурга мы обязаны тем, что краски Рембрандта так свежи и сегодня, через три сотни лет.

Но вскоре с фундаментом покончено. Семнадцатилетний Рембрандт уезжает из Лейдена в Амстердам.

Питер Ластман, амстердамский учитель Рембрандта, «живописец исторических сцен», отличался neodолимым влечением к итальянской живописи. Наперекор своим природным склонностям северянина, вопреки всему, что окружало его, он населял свои фантастические, позаимствованные у итальянцев пейзажи вымышленными людьми, одетыми в невиданные здесь одеяния. Рембрандт пробыл в мастерской у Ластмана четыре года. Некоторое пристрастие к необычной костюмировке — вот, пожалуй, все, что осталось у него на долгие годы от второго учителя.

В 1625 году он возвращается в родной Лейден. Он уже постиг все тайны и тонкости ремесла. Его рука послушна зоркому глазу. Он полон неистраченных сил, но в тихом Лейдене нет им настоящего применения.

В 1631 году Рембрандт вновь уезжает в Амстердам — на этот раз навсегда.

«Северная Венеция» — город, целиком построенный на сваях на отвоеванной у моря земле, — Амстердам был в те годы едва ли не самым оживленным и богатым городом мира.

Окончилась более чем полувековая борьба Нидерландов против испанской тирании, и теперь маленькая трудолюбивая Гол-

ландия, закаленная в сражениях с угнетателями и в постоянных битвах с природой, расцветает день ото дня.

Знаменитое голландское полотно, непревзойденное по белизне и мягкости, голландские сукна, шерсть и сыры, луковицы тюльпанов и жирная голландская сельдь — все это обильным потоком течет через Амстердам, крупнейший торговый порт Европы. А в городе оседает золото.

Быстро богатеющие фабриканты, купцы, владельцы корабельных верфей и торговых амбаров строят для себя новые, добротные, толстостенные дома. Их нужно украсить, и мастерские амстердамских художников завалены заказами.

Здесь пишут небольшие картины, рисующие сценки светской жизни, — легкомысленно веселые, красочные, изящные.

Заказчики хотят насладиться своим богатством, сытостью, бьющим через край изобилием, и художники стремятся превзойти друг друга в достоверности изображения. Ломкий блеск атласа, золотая шероховатость парчи, цветистость ковров, пушистая мягкость меха, приглушенный глянец серебра и меди — во всем этом голландские живописцы достигают высочайшего мастерства.

Наряду с бытовыми сценками они любят писать натюрморты: битую дичь, рыбу, цветы.

Один из современников Рембрандта, Иозеф де Брай, написал известный «Натюрморт с одой селедке»: сочная, истекающая янтарным жиром сельдь на зеркально-блестящем блюде, а на стене над нею — развернутый свиток со стихотворной похвалой этой голубовато-серебристой рыбине, о которой говорили, что она приносит голландцам не меньшие доходы, чем приносили испанцам серебряные копи в Америке.

Те, кому перепадает наибольшая доля этих доходов, желают видеть и себя увековеченными для потомства: голландские живописцы пишут портреты купцов и их жен, мореплавателей и корабельных мастеров, офицеров, ученых...

Житель Гаарлема, славный мастер Франс Гальс, создает мощную галерею таких портретов; в них с необыкновенной живостью запечатлена Голландия XVII века — мясистая, кряжистая, практичная, крепко стоящая на ногах.

Особенную славу приносят Гальсу его групповые портреты.



Рембрандт. Урок анатомии доктора Тульпа.

В те времена городские гильдии и корпорации стали часто заказывать такие картины, где каждый член сообщества мог увидеть себя изображенным среди других именитых людей той же профессии.

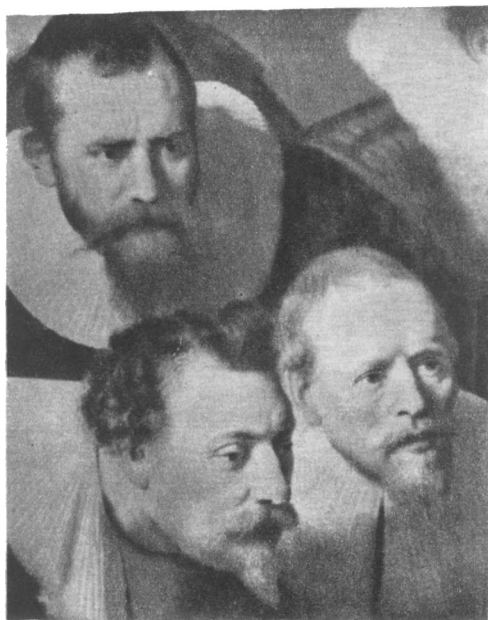
В 1632 году, через год после возвращения в Амстердам, Рембрандт получает заказ на групповой портрет от корпорации амстердамских врачей.

Картина, которую он написал, известна теперь под названием «Урок анатомии доктора Тульпа».

Это было первое крупное полотно Рембрандта, сразу же принесшее ему успех.

Семь почтенных хирургов, расположившиеся вокруг препарируемого трупа, и сам доктор Тульп, проводящий урок, были изображены могучей, уверенной кистью.

Вопреки сложившемуся обычаю — изображать корпорантов в



Рембрандт. Урок анатомии доктора Тульпа.
Центральная часть картины — группа
врачей.

виде эффектно позирующей группы или же в минуту веселой пирушки, Рембрандт выбрал для своей картины момент напряженного внимания, миг глубокой сосредоточенности. Он изобразил людей, поглощенных важным, необходимым делом.

В этом сразу же сказался интерес Рембрандта к внутреннему, духовному миру человека.

После «Урока анатомии» у него нет недостатка в заказах. Он пишет портреты многих видных граждан Амстердама. Подобно хирургам своей первой большой картины, он напряженно вглядывается, изучает.

Он оттачивает свое мастерство, но не для того, чтобы растрачивать его на поверхностно блестящие сценки, на эффектное изображение шелков и атласов, жирных рыб и сочных фруктов.

Жизнь, кроющаяся под этим сверкающим великолепием, сложна и сурова. В ней сплетаются, сталкиваются в непрестанной борьбе правда и ложь, мужество и лицемерие, добро и зло.

Острый глаз Рембрандта проникает все дальше, в глубь жизни, все более ясно отличает главное от второстепенного, истинное от показного.

Многие его современники с одинаковым рвением и совершенством выписывают на своих картинах все, начиная с человеческого лица и кончая пряжками на туфлях; они любят каждую мелочь, будь то капля росы на цветке или валяющаяся под ногами ореховая скорлупа. Рембрандту нужно другое.

Не внешность людей и вещей, порою обманчивая, а их глубо-

кая, истинная сущность — вот что более всего занимает художника. Ему необходимо найти свою манеру изображения, позволяющую избавиться от второстепенного и сосредоточить внимание на главном.

Так рождается то, что принято называть рембрандтовским освещением, рембрандтовской светотенью.

Эффекты освещения и ранее использовались некоторыми художниками, для того чтобы усилить воздействие своих картин. Так, например, стал делать в конце XVI века итальянец Караваджо, сын каменщика, бродяга и бунтарь, бравший свои сюжеты из сцен повседневной жизни.

Учитель Рембрандта Питер Ластман кое в чем подражал Караваджо. Его картины отличались необычным, странным освещением, резкими противопоставлениями света и тени.

Но то, что у Ластмана было попросту заимствованным приемом, рассчитанным на эффект, стало у Рембрандта средством для выражения бушевавших его мыслей и чувств.

Вглядитесь в рембрандтовские полотна. Вы не найдете в них видимого источника света. Нет нигде ни окон, ни ламп, ни светильников. Кажется, будто краски картины сияют сами по себе. Они лучатся теплым, золотистым светом, послушным воле художника. Этот мерцающий, живой свет борется с окружающей темнотой, вырывая из нее лишь то, что хочет показать нам Рембрандт. Нет ничего лишнего, ничего отвлекающего внимание; свет здесь подобен настойчиво ищущей, беспокойной мысли, он придает картинам Рембрандта особый, волнующий драматизм. Под этим светом все оживает, и уже не полотно, покрытое красками, а сама жизнь, с ее постоянной борьбой света и тьмы, с ее добром и злом, с ее печалью и радостями, предстает перед нами, озаренная гением художника.

Одиннадцать счастливых лет прожил Рембрандт в Амстердаме, прежде чем случилось то, что неизбежно должно было случиться.

Бюргерское общество, с одной стороны великое своим национальным самосознанием, с другой же — мещански ограниченное, становящееся все более нетерпимо чванным, нуждалось в живо-

писи нарядной, праздничной, выражающей довольство достигнутым — и не больше. Жиреющим хозяевам вовсе незначем было приподнимать пышную завесу, обнажать правдивую изнанку жизни.

Эти «быстро образумившиеся новаторы» (так называет их один из лучших знатоков жизни Рембрандта бельгийский поэт Эмиль Верхарн) еще «допускают свободу мысли, но не допускают свободы поведения. Освободив идеи, они наложили цепи на поступки».

Не сразу распознают они в Рембрандте своего непримиримого врага. Поначалу его неистовая веселость, его открытый нрав приходятся всем по вкусу: ведь молодость всегда неугомонна.

Этот шумный рыжеволосый гигант, сын лейденского мельника, женится на состоятельной девушке-сироте из знатного фрисландского рода, — ну что же, тем лучше. В конце концов, не один почтенный бюргер вылезал таким образом в люди, входил в круг избранных.

Но — странное дело! — женитьба не остепенила Рембрандта, а Саския ван Эйленбург не стала той благо нравно-скупной, чопорной и бережливой женой, какими становились жены голландских бюргеров.

В доме на Йоденбрестраат празднество следует за празднеством, пирушка за пирушкой, и Саския вместе с Рембрандтом и его друзьями высоко поднимает бокал за молодость, за счастье, за всемогущее искусство.

Она позирует Рембрандту — то в виде Данаи из античного мифа, то в виде Вирсавии и Артемиды.

Рембрандт придумывает для нее одевания одно причудливее другого и пишет портрет за портретом, не уставая любоваться своей многоликой и всегда прекрасной подругой.

На первый взгляд во всем этом нет ничего особенного: беззаботные пирушки, любовь к веселью, право же, не редкость в гульливом и шумном Амстердаме. Быть может, и Рембрандт попросту участвует во всеобщем «пире самодовольных»? Быть может, он коллекционирует картины и статуи, драгоценности и восточные шелка, служа тому же богу приобретательства, которому так охотно служат здесь?

Но это лишь на первый взгляд. Все чаще Рембрандт вызывает



Рембрандт. Автопортрет с Саскней на коленях.

удивление своим поведением на торжищах-аукционах, то и дело устраиваемых в Амстердаме. Он неизменно взвинчивает цены на продаваемые здесь предметы искусства, уплачивая вдвое и втрое против принятого, и при этом не упускает случая сказать, что делает это лишь для того, чтобы заставить толстосумов уважать и ценить искусство. А затем охотно одалживает приобретенные дорогой ценой шедевры друзьям-живописцам, которым они могут понадобится для работы.

Да и сам он не просто любит свои сокровища. Известная картина «Человек в золотом шлеме», хранящаяся теперь в Амстердамском музее, есть не что иное, как портрет старшего брата художника, — полный особого смысла портрет, где изумительно переданное праздничное мерцание золота составляет тревожащий мысль контраст с суровым, изборожденным морщинами крестьянским лицом брата.

Он наряжает Саскию в радужные шелка, украшает ее жемчугами и перьями заморских птиц — лишь для того, чтобы уйти от пуританской бесцветности и однообразия, от сжимающих шею накрахмаленных брыжей, от уныло торчащих черных бюргерских шляп.

Ему не терпится пустить в ход могучую силу своей палитры, чтобы открыть людям, как многообразен мир. Сын туманного, бедного красками севера, он стремится постичь все: и ясную простоту античных греческих статуй, и пряную, нездешнюю красочность индийских и персидских миниатюр.

«Чем чаще ему приходилось писать черные будничные костюмы, тем более чувствовал он необходимость упиваться красками, когда мог писать картины не на заказ», — так говорит о нем один из историков. И верно, он нередко отказывается от заказов, предпочитая вновь и вновь писать свою Саскию или себя в фантастических нарядах — то в обличье офицера с прикрытой латами грудью, то в каких-то необычных беретах, перехваченных золотыми цепями.

Эта веселая игра кисти, рвущейся прочь от бюргерской чопорности и готовящейся к великим подвигам, начинает казаться странной.

Еще более странным кажутся со стороны его пристрастие к аукционам и безудержная запальчивость в торге.

Однажды он взвинчивает цену на продававшуюся картину Рубенса «Геро и Леандр» до четырехсот двадцати четырех флоринов. Никто из присутствующих богатеев не решается уплатить подобную цену. Да и у самого Рембрандта нет таких денег. Однако он все же покупает картину, заняв тут же, к изумлению всех, недостающую сумму у мужа владелицы — некоего Траянуса фон Магистрис.

Двумя годами позднее он пытается купить на аукционе известный портрет Бальдассаре Кастильоне кисти Рафаэля. С ним соревнуется испанец Альфонзо Лопец, комиссионер сказочно богатого шефа французской дипломатии — кардинала Ришелье. Рембрандт вынужден отступить, но тут же, в аукционном зале, под насмешливыми взглядами недоброжелателей, вытащив из кармана свой неизменный альбом, лихорадочно делает пером набросок с портрета, замечая на свободном поле альбомного листка:

«Граф Бальдассаре Кастильоне Рафаэля, продан во Францию за 3500 гульденов»...

Такая сумма теперь непосильна даже для не знающего удержу Рембрандта, влезшего уже в немалые долги.

Родные его, привыкшие с благоговением относиться к деньгам, не на шутку встревожены. Они то и дело упрекают его в расточении наследства жены, в безумном мотовстве, в неслыханных тратах «на наряды и на тщеславные выходки».

Рембрандт, защищая свою независимость, не желая терпеть чьего-либо вмешательства в свою жизнь, затевает по этому поводу судебный процесс и... проигрывает его.

Суд, порожденный властью золота и превыше всего чтящий эту власть, делает первое предупреждение нарушителю норм, невыблемых правил добропорядочной бюргерской жизни.

Так намечается трещина, со временем разросшаяся в пропасть. За Рембрандтом начинают следить, о нем худо говорят. Многие друзья отворачиваются от него.

Но он все еще весел, молод, силен. Рядом с ним любимая жена, преданные ученики. Глаз его день ото дня становится все зорче, а рука все увереннее. В заказах пока еще нет недостатка.

Но вот приходит 1642-й — роковой год в жизни Рембрандта. В январе он получает заказ на групповой портрет от доброволь-

ной военной корпорации, состоявшей из богатых амстердамских бюргеров.

Семнадцать офицеров — верхушка корпорации во главе с капитаном Франсом Баннинг Кок — должны быть представлены на картине: каждый из них внес по сто гульденов за право быть изображенным наравне с другими.

Быстро закончив подготовительные наброски и этюды, Рембрандт с жаром принимается за работу.

Картина, написанная к середине года, получила со временем название «Ночной дозор»¹. Она-то и вызвала бурю, окончательно довершившую разрыв Рембрандта с бюргерской верхушкой.

Все в «Ночном дозоре» было необычно, начиная с выбора времени и места и кончая костюмировкой и расположением действующих лиц.

По давно установившемуся обычаю, на таких картинах члены корпорации располагаются вокруг председателя, находящегося в центре. Каждый из них должен быть отчетливо виден.

В самом деле, не за то ведь уплачено сто гульденов, чтобы маячить где-то на заднем плане, в темноте, или же, оставаясь едва заметным, выглядывать из-за чьей-нибудь спины?

Странная, непонятная сцена изображена на картине Рембрандта: из мглистой глубины на зрителя движется группа вооруженных людей, освещенная диковинным светом. Этот струящийся слева трепетный свет вырывает из призрачной мглы то часть фигуры, то поблескивающий шлем; он вспыхивает на острие копья и оставляет в таинственном полумраке лицо. Он озаряет ярким сиянием какую-то девочку, невесть откуда появившуюся среди стрелков, разодетую в шелка и золото...

¹ Происхождение этого названия нашло свое объяснение лишь недавно. Дело в том, что картина вскоре после ее окончания была помещена в зале амстердамского стрелкового общества, где и висела более двух столетий. Камин в этом зале топили торфом, и слой копоти быстро покрыл картину. Краски ее со временем все больше тускнели, глубокие тени теряли свою прозрачность, и неискушенным людям могло показаться, что изображенная на ней сцена происходит во мраке ночи. Лишь в 1946—1947 годах картину подвергли тщательной реставрации, и она вновь расцвела, открыв людям все богатство рембрандтовской красочности. Как и предполагали, изображенный эпизод происходит вовсе не ночью. Группа вооруженных стрелков выходит на зрителя из глубины крытого подворья. Ослепительно яркое солнце, будто вырвавшееся из-за тучи, противоборствуя с окутавшей все мглистой тенью, еще раз показывает, как силен был Рембрандт в передаче того движения света и воздуха, которое придает его картина столь ощутимую жизненность

Что же все это значит? И почему вместо семнадцати человек, внесших деньги художнику, здесь изображено двадцать восемь?

Почтенные корпоранты стоят в недоумении перед оконченной картиной. Что им до так называемой композиции, побудившей Рембрандта увеличить количество изображенных людей, чтобы создать атмосферу военной тревоги, усилить впечатление надвигающейся на зрителя массы? Что им до этой девочки в белом платье, так выразительно оттеняющей напряженную борьбу света и мглы?

Назревает скандал. Многие требуют обратно свои сто гульденов. Очень нужно торчать где-то с краю или сзади, среди никому не известных лиц, между скрещенными копьями, которых, кстати, стрелки-аркебузиры давно уже не носят!

Заносчивый, надменный капитан Баннинг Кок не узнает себя на картине. Не желая более иметь дело с Рембрандтом, он обращается к живописцу ван дер Хельсту с просьбой, чтобы тот восстановил его подлинный облик.

Тридцатилетний ван дер Хельст, понимающий дистанцию между собой и Рембрандтом, отказывается.

Отказывается поправить что-либо в картине и сам Рембрандт. Он бросает свой первый вызов расчетливым торговцам, полагающим, что за свои деньги они могут купить все — даже совесть художника.



Рембрандт. Ночной дозор. Центральная часть картины. На первом плане — капитан Баннинг Кок.

...О «Ночном дозоре» спорили и при жизни художника, и после его смерти. Многие и сейчас не разгадано в этой картине.

Быть может, ее тревожная, напряженная, полная грозных предчувствий атмосфера отразила внутреннюю встревоженность Рембрандта, его неудовлетворенность окружающей жизнью... А может быть, необычность «Ночного дозора» была единственно возможной формой протеста против общепринятой напыщенно-лживой парадности групповых портретов...

Ясно лишь одно: история с «Ночным дозором» — это всего только предлог, выявивший трагический разлад Рембрандта с буржуазным обществом, вообразившим, что оно достигло вершин. В этой картине с большой силой сказалась инстинктивная ненависть художника к бюргерской чинности, к бюргерским обычаям, к показному мещанскому благополучию. С другой стороны, бюргерское общество отвечает ему тем же.

Пусть заказчики на этот раз приняли картину (как-никак, ее писал сам Рембрандт!), — оскорбленное бюргерство ничего не простило и ничего не забыло. Холодок отчуждения, давно уже веявший в воздухе, со временем превращается в ледяную стену. «Общество» не желает далее сносить рембрандтовские странности.

В самом деле, если этот неистовый упрямец изображает мадонну, то почему же она у него выглядит простой нидерландской крестьянкой в белом чепчике и грубых башмаках? Что за пристрастие к современной костюмировке! Библейские персонажи у него одеты голландцами, и — странное дело! — кажется, что художник в своих картинах на библейские темы рассказывает все не древнюю легенду, а с болью душевной повествует о правде и лжи, о подлости, лицемерии, обо всех печалях и радостях окружающей его жизни.

Пришла беда — открывай ворота... В 1642 году, вскоре после скандала с «Ночным дозором», внезапно умирает Саския, оставив на руках у Рембрандта шестимесячного сына Титуса.

В тяжкий час своей жизни Рембрандт лишается единственной опоры. Саския была для него живым олицетворением того мира, в который он входил, полный весенних надежд, с высоко поднятым заздравным кубком. Теперь этот мир оборачивается другой стороной.

Рембрандт тяжело переживает безвременную смерть любимой. Один из немногих оставшихся у него друзей, поэт и видный гражданин Амстердама Ян Сикс, зовет его к себе в деревню, и он уезжает, чтобы хоть немного забыться.

Живя в деревне, он бродит по окрестностям, много рисует.

Никогда до того по-настоящему не увлекавшийся пейзажем, он в короткий срок достигает и в этом жанре высокого умения. Более того, он преображает самую суть искусства пейзажа. Взамен излюбленных в то время полуфантастических ландшафтов с горами, долинами, бурными водопадами и эффектными романтическими руинами, он открывает людям полную безмолвной прелести поэзию родной равнины.

Буквально несколькими штрихами мягкого свинцового карандаша он запечатлевает на листках своего альбома бескрайние поля с ветряными мельницами, тихие деревушки на берегах каналов, дремлющие на пастбищах стада. Эти листки похожи на колдовство — так много выражено в них поразительно простыми, казалось бы, доступными каждому средствами.

Но не безмятежная жизнь природы, а жизнь человеческая, с ее страстями и бурями властно зовет его. И он возвращается в Амстердам. Возвращается страдающий, но не сломленный.

Он по-прежнему добр и мягок с оставшимися учениками. Его советы ясны и бескорыстны. Его дружба не требует подчинения, она требует лишь одного: честности и беззаветной преданности искусству. Когда понадобилось, он сам позирует своему юному ученику Карелю Фабрициусу для фигуры палача в картине «Усекновение главы Иоанна Крестителя», нисколько не заботясь о том, что предстанет перед зрителями в такой неблагодарной роли.

Все узколичное он отодвигает на задний план, когда дело касается живописи.

«Давай больше, чем берешь», — вновь и вновь повторяет он своим ученикам.

А сам он в эти тяжкие годы, получая лишь пинки и удары, отдает людям всю силу своего гения.

И — удивительно! — чем более жестоки и немилосердны эти удары, тем сильнее блещет его мастерство, тем глубже и человечнее его сюжеты.



Рембрандт. Святое семейство.

В его творениях нет уже и в помине прежней неистовой жизнерадостности. Портреты, которые он пишет теперь, потрясают своей сдержанной силой, глубоким внутренним драматизмом. Люди, изображенные на них, погружены в раздумье. Их лица выражают тончайшие оттенки чувств — внимание, надежду, доверие, горе...

С каждым днем он все больше отдаляется от прежнего круга знакомств. Ученые, мудрые книжники амстердамского гетто, бедняки и их дети более всего занимают его теперь. А в картинах на библейские и евангельские темы все яснее проступают черты окружающей жизни.

В 1646 году он создает «Святое семейство» — удивительную сцену, где за строгим, торжественным архитектурным обрамлением неожиданно открывается внутренность небогатого сельского дома, и вы видите простую крестьянскую семью: отец, занятый своим обыденным трудом, и мать в белом чепчике, держащая на коленях младенца, вынутого из плетеной тростниковой колыбели. Вот что свято для Рембрандта!

Через два года он пишет картину на тему притчи о милосердном самаритянине. Как всегда, люди из евангельской легенды одеты у него голландцами, один только самаритянин отмечен странным головным убором, напоминающим чалму. Картина страстно зовет к человечности, к братству, к любви, к милосердию.

Но бюргеры во все времена далеки от милосердия. Они продолжают преследовать Рембрандта.

Он лишен заказов и близок к нищете. Его поддерживают только немногочисленные, но все еще верные друзья: поэт Ян Сикс, каллиграф Коппеноль, художник Клас Берхем и служанка Хендрике Стоффельс.

Рембрандт оставил нам несколько портретов этой славной девушки с мягкими, внимательными глазами. Одиноким, он нашел в ней верное, преданное сердце¹.

Но и здесь лицемерие сует свои липкие лапы в его жизнь. Пастор делает Хендрике строгие предупреждения. Ей отказывают в церковном причастии. По городу ползут грязные слухи. Жизнь в этом омуте становится все тягостнее.

Наконец наступает полное разорение. Как несостоятельный должник Рембрандт решением суда лишается опеки над сыном. Средства, завещанные Саскией на воспитание Титуса, поступают в распоряжение двух тупых бюргеров, и те не выдают Рембрандту ни флорина: ведь он «не умеет распоряжаться своими деньгами...»

Дом его и все имущество распродают за долги с молотка.

¹ Завещание Саскии запрещало Рембрандту жениться вторично. Если бы он нарушил этот запрет, ему пришлось бы вернуть семейству Эйленбург все, что оставила в наследство покойная жена, и тогда долги намного превысили бы его состояние.

Хендрике Стоффельс не пожелала способствовать преждевременному разорению Рембрандта. Простая крестьянская девушка поднялась выше господствовавших предрассудков.

Даже отлучение от церкви не смогло принудить ее покинуть Рембрандта. Вместе с ним она прошла сквозь все испытания. Жизнь с Саскией была для Рембрандта праздником; Хендрике Стоффельс стала для него верным товарищем в жизненной битве.

Голландский писатель и историк искусства Корнелис Келк пишет о Хендрике: «И сейчас мы порой узнаем ее в наших простых, трудолюбивых женщинах...»

Один из лучших портретов Хендрике, написанных Рембрандтом, хранится в парижском музее Лувр.

Толстосумы, которых он не раз принуждал к отступлению на аукционах, теперь раскупают за бесценок то, что он с такой любовью собирал всю жизнь. Вот далеко не полный перечень распроданного: две картины Рафаэля, полотна Джорджоне, Тициана и Пальмы Старшего, «Распятие» кисти Лелио Новелларе, творения земляков Рембрандта — Арта ван Лейдена и знаменитого Луки Лейденского, гравюры Мантеньи, Шонгауэра, Дюрера, картины и рисунки фламандца Адриана Броувера, голландца Яна Ливенса, а также Геркулеса Зегерса — друга и единомышленника, которого, кроме Рембрандта, никто из современников не понимал.

Заодно с живописью пущена с молотка и скульптура: античные мраморы, бюст Гомера, шестнадцать бюстов римских императоров, статуя негра, сделанная по заказу Рембрандта с натуры. Распродана и старинная испанская мебель. Разошлись по загребушим рукам зеркала в эбеновых рамах, резные индийские шкатулки пахучего сандалового дерева, хрупкий китайский фарфор, бесчисленное количество оружия из всех стран мира. Дом на Иоденбестраат опустел.

Гонимый и преследуемый, Рембрандт вместе с Титусом и верной Хендрикей поселяется в захудалой квартирке на улице Розенграхт, у входа в гетто.

Именно здесь, в беспросветной нужде, живопись его, достигшая уже, казалось, высшего совершенства, обретает особую силу. Гладкая прежде поверхность его холстов делается все более шероховатой, беспокойной, бугристой. Будто из кипящего сплава темного золота, бронзы и драгоценных камней рождаются теперь его картины.

Он пишет портреты Хендрикей. Теперь он не одевает ее в богатые одежды и не украшает жемчугами, как украшал, бывало, Саскию. Ему довольно ее человечности. Он пишет и хилого, болезненного, погруженного в чтение Титуса, любясь игрой солнечного света, мягко ласкающего бледное лицо сына.

И, наконец, он снова обращается к темам евангелия, чтобы еще и еще раз заклеить окружающую его несправедливость.

Вскоре после разорения он пишет «Истязание Христа». Все пережитое запечатлено им в этом измученном, но не сломленном человеке с поднятыми кверху связанными на дыбе руками.



Рембрандт. Святое семейство.

И разве не примечательно, что фигура палача слева одета в богатую голландскую одежду с пышными резными рукавами?

Вот одна из историй, рисующая нравы современных Рембрандту палачей.

Когда заканчивалось строительство новой амстердамской ратуши на площади Дам, решено было украсить главный зал ее большими настенными панно. Заказы, разумеется, были переданы другим, более покладистым, чем Рембрандт, художникам. Но тут случай: внезапно умирает сорокапятилетний Говарт Флинк, и таким образом одна стена достается все же Рембрандту. Он должен изобразить сцену заговора Клавдия Цивилия — исторический эпизод из времен римского владычества в Нидерландах.

«В свое полотно Рембрандт вложил такой драматизм, — рассказывает Корнелис Келк, — что правители города вскоре удалили панно из ратуши: оно было страстное, захватывающее и никак не соответствовало господствующему вкусу».

Несмотря на крайнюю нужду, гордость не позволила Рембрандту требовать деньги за отвергнутую работу. И тогда голландские шейлоки вырезали в пользу кредиторов четвертую часть из огромного полотна!¹

Таковы были удары, настигавшие теперь художника.

Автопортрет 1660 года показывает нам Рембрандта тех лет. Он стоит у мольберта, сжав в руке палитру и пучок кистей. Голова его прикрыта белой полотняной шапкой. Нет уже буйных рыжих кудрей. Седые короткие волосы обрамляют преждевременно состарившееся лицо, на котором жизнь оставила свои жестокие следы. Две глубокие морщины сбегает от крыльев крупного утиного носа вниз, прячась в обвислых, поредевших усах. Скорбно приподняты брови, иссечен складками бугристый лоб. И только глаза — мудрые, проникновенные — безмолвно говорят о таящейся, еще не истраченной силе.

Эта сила еще раз с невиданной яркостью проявилась в картине, известной теперь всему миру под названием «Синдики».

В 1661 году старшины амстердамской гильдии суконщиков —

¹ Теперь эта часть составляет известную картину «Клятва верности Клавдия Цивилию», хранящуюся в Стокгольском национальном музее.



Рембрандт. Автопортрет.

едва ли не из милости — заказывают Рембрандту групповой портрет.

Давно уже не получал он таких заказов. Старый и больной, он забывает обо всех горестях, принявшись за эту работу. Почти два года он отдает ей. Здесь он как бы подытоживает весь свой опыт, все свои искания.

...Пятеро старшин в широкополых черных шляпах сидят у стола, застланного тяжелой ковровой скатертью; слуга с непокрытой головой стоит сзади. Как отличается его лицо, выражающее готовность служить — и не больше, — от уверенных, хозяйских лиц старшин! Все характеры обрисованы здесь с предельной ясностью и простотой. «Синдики» не позируют, нет. Как всегда, Рембрандт стремится уловить движение жизни даже в ее внешней, кажущейся неподвижности, — взгляды старшин устремлены в какую-то воображаемую точку, находящуюся позади зрителя: быть может, там только что открылась дверь и кто-то вошел в комнату, где они сидят? Председатель гильдии приподнимается, готовясь встретить вошедшего...

Атмосфера ожидания, скупое движение и вопрошающий взгляд председателя — все это придает картине живую естественность.

Удивительны краски этой картины! Рембрандтовский теплый свет, льющийся слева, озаряет лица и квадратные желтовато-белые воротники, оставляя в прозрачной, светящейся полутени все остальное. Коричнево-черные камзолы на фоне золотистой стены и яркая вспышка красного цвета на скатерти создают торжественный, мощный аккорд.

Ничего лучшего, ничего более совершенного по единству мысли и формы голландская портретная живопись еще не знала.

Полученных за эту картину денег Рембрандту едва достало на расплату с долгами.

Несчастья продолжают преследовать его. В следующем, 1662 году умирает Хендрикке, а в 1668-м — только что женившийся Титус.

Рембрандт ненадолго пережил сына. Вскоре умирает и он — одинокий, забытый всеми. Только скупая запись в книге маленькой амстердамской церквушки Вестеркерке оставляет нам след о дне его смерти: 8 октября 1669 года.

Там же находится и улегшийся в одну строчку перечень оставшегося после него имущества: «Шерстяная и полотняная одежда и рабочие инструменты»...

...При жизни Рембрандта посредственные живописцы Миревельт и ван дер Хельст были в глазах всех представителями голландского искусства. Но затем с каждым годом, с каждым десятилетием творения Рембрандта все настойчивее прокладывали дорогу к сердцам людей.

И все же понадобилось более двухсот лет, для того чтобы человечество смогло по-настоящему узнать и оценить Рембрандта.

В 1898 году в Амстердаме открылась выставка, где были собраны его неизвестные произведения, находившиеся до того в различных местах, главным образом в семьях бывших друзей художника.

Это было истинное торжество справедливости. Тот, кого не хотела признать родная страна, тот, кого осмеивали, унижали, оскорбляли, теперь предстал перед миром во всем своем величии. И Амстердам, отнявший у Рембрандта все, что мог отнять, Амстердам, где он умер в нищете, теперь обогащался, собирая обильную дань с многих тысяч людей, приехавших поклониться бессмертному гению Рембрандта ¹.

КАМЕННАЯ МОГИЛА

С той минуты, как мы увидели его в темном вагоне, «Автопортрет с Саскией» стал для меня навсегда по-особенному близкой картиной Рембрандта.

Когда мне случается бывать в Эрмитаже, я не перестаю любоваться солнечной теплотой Данаи. А «Возвращение блудного сы-

¹ В 1956 году, в дни празднования трехсотпятидесятилетия со дня рождения художника, в Амстердаме была устроена любопытная церемония.

Группа людей, одетых в старинные одежды и вооруженных аркебузами и копьями, торжественно продефилировала по улицам города и остановилась у крытого подворья древнего здания «Кловенирсдулен». Здесь группа мгновенно перестроилась, и восхищенные зрители увидели ожившую сцену выхода роты стрелков в дозор

Костюмы до мельчайших подробностей повторяли знаменитую картину, и даже девочка в белом — символ победившей Голландии — была среди них. Так далекие потомки Баннинг Кока искупали вину своих предков.

на»? Можно ли найти что-либо равное по трагизму, потрясающей человечности, простоте?

Но стоит мне прикрыть глаза, и я снова вижу глубокую, темную штольню, красный вагон на ржавых рельсах, огоньки фонарей, напряженные лица бойцов и светлую, радостную, возникающую из тьмы улыбку художника.

Пусть это будет смешно, но я до сих пор не могу отделаться от мысли, что и он видел нас тогда, что он — живой — обернулся к нам из глубины столетий и что свой кубок он поднял так высоко за свершившуюся победу света над тьмой.

Бережно отставив в сторону этот и в темноте сияющий холст, мы увидели другую картину Рембрандта — «Похищение Ганимеда».

Пухлый светловолосый малыш с задравшейся одежкой, плачущий от испуга, отталкивающий цепкого орла, рвущийся обрат-

но на землю, — как все это по-рембрандтовски!

Даже здесь, сквозь простодушный и странный на первый взгляд пересказ античного мифа о прекрасном юноше, унесенном орлом Зевса на Олимп, проступает неудержимая тяга к простому, обычному, земному...

За «Ганимедом» открывается «Спящая Венера» Джорджоне — картина, широко известная по бесчисленным репродукциям. Как плавны, как величаво спокойны ее линии! Какое безмятежное чувство тишины, покоя, душевной чистоты!



Рембрандт. Похищение Ганимеда.



Джорджоне. Спящая Венера.

Прекрасная обнаженная женщина спит на лугу, поросшем цветами, и все вокруг оберегает ее сон. Не шелохнется листва на деревьях, замерло в небе золотистое облако. Мягкие очертания убегающих вдаль холмов как бы повторяют линии тела спящей.

Пожалуй, не найдешь другой картины, в которой так ясно, с такой волнующей простотой была бы выражена мысль о прекрасном Человеке и о его колыбели — Земле.

Венецианец Джорджоне да Кастельфранко, создавший эту картину, умер в возрасте тридцати двух лет от чумы, свирепствовавшей в 1510 году в Италии¹. О его жизни известно немного: он был красив, искусно играл на лютне, более всего на свете любил живопись.

Вазари в своих «Жизнеописаниях наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих» рассказывает о нем: «Он посвятил себя рисунку и находил в нем великое удовлетворение, да и природа настолько ему в том благоприятствовала, что, влюбленный

¹ Легенда рассказывает, будто он заболел, поцеловав любимую, умиравшую от чумы.

в прекрасные ее создания, он никогда не желал работать над чем-либо, что не было им срисовано с натуры».

Джорджоне положил начало блестящему расцвету венецианской живописи. Великий Тициан был его сотоварищем и учился у него.

Кто знает, сколько радости принес бы еще людям Джорджоне да Кастельфранко, если бы жизнь его не оборвалась так рано! Но и одной этой картины достаточно, чтобы навсегда прославить его имя, — столько в ней сыновней любви к природе и к ее прекраснейшему созданию — человеку.

За «Спящей Венерой» возникает из тьмы другая картина: коленопреклоненная Инеса с поднятым кверху взглядом прекрасных черных глаз. Нежно розовеют кончики пальцев на молитвенно сложенных руках. Пушистые длинные волосы прикрывают нагое смуглое тело. Удивительное, пронизывающее до глубины сердца выражение юной беззащитности, и в то же время сколько спокойного достоинства!

Подношу поближе фонарь, разглядываю подпись — размашисто крупные коричневые буквы на темно-золотистом фоне: «Хосе де Рибера, испанец»...

Вот она, ощутимая часть драгоценной цепи, соединяющей века, поколения, страны! Каждый народ чеканил для нее свои звенья.

Что оставила бы нам Испания XVII века, если бы не было Сервантеса, Риберы, Веласкеса, Мурильо? Память о кровавых войнах, об иезуитах, о жестокой тирании Габсбургов?

Насколько беднее были бы все мы, если б не жили когда-то на свете Рафаэль, Микеланджело, Дюрер, Гольбейн, Суриков, Репин, Крамской, Левитан!

Мы привыкли к этим именам, как привыкают к воздуху, к солнцу. Мы так и говорим: рембрандтовский свет, левитановская осень, репинская широта... Это они помогли нам увидеть так много — весь мир, многокрасочный и бесконечно разный.

Вместе с ними мы шли волжским раздольем, слушая печальные песни бурлаков, и заглядывали в обезумевшие от горя глаза Ивана Грозного; мы бродили по задумчивым осенним рощам Подмосковья и переносились в далекую Италию, чтобы пройти по ее опаленным солнцем холмам и равнинам и узнать ее людей.



Рибера. Святая Инеса и ангел, укрывающий ее покрывалом.

Мы познакомились с юношами и стариками, с учеными и солдатами, с крестьянами и ремесленниками... Их жизнь незаметно для нас становилась частицей нашей жизни, нашего знания, нашего опыта.

Никогда еще с такой силой и ясностью не представлялась мне общечеловеческая ценность искусства, как в тот час, когда мы с фонарями в руках склонялись над картинами в мрачном, глухом подземелье.

— И на такую красоту рука поднялась! — шепчет Захаров. Он сидит на корточках рядом со мной, посвечивая фонарем.

Отставив в сторону «Инесу», мы рассматриваем «Возвращение Дианы с охоты». Даже при этом скупом колеблющемся свете картина сверкает, как радуга после дождя, вобравшая в себя по капельке все краски мира.

Алый плащ Дианы и золото ее волос, схваченных жемчужной перевязью, мускулистые, дубленные солнцем тела сатиров, окровавленные перья дичи, добытой богиней-охотницей, седоватая шерсть зайца, влажный нос принюхивающейся собаки, блеск ее глаз — все это написано такой щедрой кистью, что просто дух захватывает.

Нет, это не Рембрандт с его глубиной, с его болью душевной, и не горящий жарким затаенным огнем Рибера. Это Петер Пауль Рубенс. Счастливец Рубенс...

Вот о таких, должно быть, и поговорка сложена: «Родился в рубашке».

В самом деле, кого еще так ласкала и оберегала судьба?

Безоблачная юность, годы учения в Антверпене, затем поездка в Италию: Венеция, Мантуя, Генуя, Рим...

Двадцати четырех лет от роду он уже придворный художник мантуанского герцога Винченцо Гонзага. В родных Нидерландах бушует война, а он в это время постигает тонкости палитры Тициана, оттачивает свой ум в неторопливых диспутах с гуманистами Мантуи.

Его возвращение в Антверпен совпадает с началом двенадцатилетнего перемирия между Испанией и Северными провинциями. Через год он придворный художник правителей Нидерландов — испанских наместников Изабеллы и Альберта.



Рубенс. Возвращение Дианы с охоты.

Он женится на красавице Изабелле Брант, дочери одного из почтеннейших граждан Антверпена. Заново отстроив по собственным рисункам купленный им дом на тихой улочке Ваарш¹, он превращает его в великолепное итальянское палаццо и ведет в нем жизнь блестящую и деятельную.

Его друзья — образованнейшие люди своего времени: историки, филологи, книгоиздатели, меценаты.

¹ Этот дом был приобретен недавно городскими властями Антверпена у его нынешних владельцев и тщательно восстановлен по сохранившимся собственноручным рисункам Рубенса. Внутренний сад с причудливыми скульптурами и пышными цветниками, жилые комнаты, утварь, книги, просторная светлая мастерская — все здесь так и дышит рубенсовским жизнелюбием, все выглядит так, будто Рубенс вот-вот вернется, и снова зазвучат оживленные голоса его семьи и многочисленных друзей, в кругу которых он так охотно проводил свой досуг.

Памятник Рубенсу — величественная статуя — стоит в Антверпене перед собором, где находятся две алтарные картины, написанные Рубенсом по возвращении на родину из Италии и принесшие ему первую славу

Он поддерживает обширную переписку с известными покровителями наук и искусств в Нидерландах и Франции.

Он успевает интересоваться трудами итальянского математика и врача Кардано, письмами французского поэта Гез де Бальзака, книгами голландского юриста Гуго Гроциуса.

Более того: он проявляет незаурядные дипломатические способности. Как посол Изабеллы и Альберта он многократно ездит в Мадрид, Лондон, Париж.

Не кто иной, как Петер Пауль Рубенс, готовит мирный договор 1630 года между Испанией и союзницей Голландии Англией. И наряду со всем этим картины, картины, картины...

Рубенс не из тех, к кому признание приходит слишком поздно. Он сам творец и свидетель своей славы, разнесшейся вместе с его полотнами по многим странам мира.

Его называют «королем живописцев и живописцем королей». Не только Изабелла и Альберт, но и французская королева Мария Медичи прибегает к его услугам: он пишет пышную историю ее царствования, запечатленную в двадцати одной картине.

Алтарные триптихи для нарядных католических церквей, мифологические и евангельские сцены, семейные портреты, зрелища легендарных сражений, пейзажи, картины борьбы людей с дикими хищниками, бурно-веселые сельские праздники — легко ли перечислить все, что вышло из-под этой сказочно плодотворной кисти?!

Около трех тысяч картин и этюдов, не считая бесчисленных гравюр, рисунков, набросков, — вот цифра, перед которой останавливаешься в изумлении.

Счастливая, полнокровная, деятельная жизнь Рубенса, как в зеркале, отражена в каждой его картине. Все, к чему прикасалась его кисть, расцветало, наливалось буйными соками.

Его краснощекие мадонны лишены каких бы то ни было признаков церковной святости. Его апостолы — это попросту завидно здоровые старики фламандцы, а героини античных мифов все кряду похожи на упитанных антверпенских красавиц, любящих вкусно поесть и вволю повеселиться. Его Христос — это атлет с отлично развитой мускулатурой; золотые переливы волос Магдалины, право же, интересуют Рубенса гораздо больше, чем все ее душевные порывы.

Нет, это не Рембрандт, торжественный и печальный, с его

глубиной и проникновенностью, с его беспощадной, суровой правдой.

Но ведь и рубенсовская песня здоровья и радости нужна людям!

Вот уже четвертое столетие она звучит с неслабеющей полнотой и чистотой. Поколения художников учились и будут учиться у Рубенса любить жизнь во всем бесконечном богатстве ее красок. Поколения людей восхищались и будут восхищаться творениями Рубенса, угадывая в его картинах лицо вольнолюбивой Фландрии, страны веселых и храбрых гёзов, страны Уленшпигеля и Ламме Гудзака.

— Т-товарищ лейтенант!.. — просовывается в вагон Кузнецов. От возбуждения он заикается сильнее обычного. Пилотка его съехала набок, а марлевая повязка припорошена пылью. — П-поглядите, что там, за вагоном!..

В темной глубине штольни покачиваются в руках у бойцов фонари, поблескивает золото рам. Там, у каменных стен, навалом лежат картины. Это современники Рембрандта, «малые голландцы», прозванные так за небольшие размеры своих произведений. Вот они, незатейливые, живые сценки: старый торговец птицей держит в узловатых руках белоперого петуха, а холеная голландская девушка приценивается; ее собачонка нюхает воздух, насыщенный аппетитнейшими запахами; рядом лежит битый заяц, ошипанная жирная индюшка свешивается из корзины...

Дамы в шелках, играющие на клавесидах; безмятежно улыбающиеся скрипачи-кавалеры; тучные стада на равнинах-пастбищах; катание на коньках по замерзшим каналам; цветы и фрукты, перламутровые раковины, ковры, серебристые рыбы — вся опрятная, цветистая, сытая бюргерская Голландия, увековеченная ее художниками, лежит в этой каменной могиле, в пыли и мраке.

Большинство картин «малых голландцев» написано на дереве. Тщательно — дощечку к дощечке — подбирали они чистые от сучков кусочки липы, груши, дуба, южного кипариса. Просушивали их годами, склеивали, шлифовали до шелковистой гладкости, пропитывали маслом и снова сушили... Ведь это не шут-

ка — останется капелька влаги, и «поведет», покоробит доску, и по живым краскам картины побегут сеткой мелкие трещины, как морщины по лицу старика. А живопись не должна стареть.

Да никто, пожалуй, не стал бы писать картин, если бы знал, что они обречены на скорую гибель. Свою мечту о бессмертии человек вкладывает в дела свои.

Поднимаю одну за другой драгоценные маленькие картины, — с изнанки доски на ощупь чуть сыроваты...

Войдите в светлый зал любого музея, — быть может, вы обратите внимание на небольшой самозаписывающий аппарат в стеклянном футляре, незаметно стоящий где-нибудь в углу.

Это психрограф — прибор, регистрирующий влажность воздуха.

Подумайте о тех, кто веками заботился о жизни картин. О тех, кто оберегал их от холода и зноя, от влаги и суши, от случайного прикосновения.

И тогда вы, вероятно, поймете, о чем думали мы, стоя в затхлой каменной штольне.

Можно ли было удивляться новому злодейству палачей Майданека, Освенцима, Бабьего Яра? Слишком длинная цепь преступлений пролегла от первых костров из книг до душегубок и траншей, наполненных человеческими костями.

И все же мы были потрясены. Вот он, фашизм, идущий против человека — во всем и до конца.

Около двухсот картин мы насчитали лежащими вдоль каменных стен штольни.

Здесь были и обстоятельный Герард Доу, и цветистый Каспар Нетчер, и Аверкамп, и Ян Брейгель «Бархатный», и любимейший ученик Рембрандта Фердинанд Боль. Здесь мы увидели и «Еврейское кладбище» проникновенного поэта-живописца Якоба ван Рейсдаля — картину, которой восхищался Гёте...

Но что же находится в ящике, если такие бесценные сокровища брошены в пыль навалом?

В первые минуты, ошеломленные увиденным, мы позабыли о нем.

Он стоит, прислоненный к стенке вагона, плоский, некрашенный, аккуратно обшитый толстой, десятимиллиметровой фане-

рой. Какие-то странные
висячие замки на скобах,
прижимающих крышку.

— С секретом замоч-
ки, — покачивает голо-
вой Захаров, приподняв
фонарь.

Что же все-таки в
этом ящике? Пробуем от-
слонить от стенки — до-
вольно легкий...

Промеряю шагами
длинное ребро — около
трех метров... И вдруг
ослепляющая вспышкой
догадка: неужели?

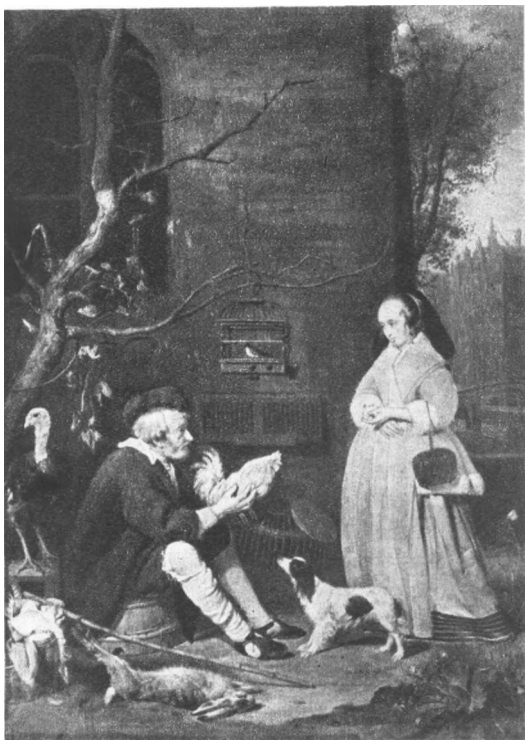
— Послушайте, — го-
ворю я как можно сдер-
жаннее, боясь еще верить
себе, — придется, кажет-
ся, этот ящичек в баталь-
он забрать. Нам здесь с
замками, пожалуй, не
управиться...

Вылезаем из вагона,
гуртом подталкиваем его по рельсам к выходу из штольни. Ржаво
повизгивают колеса. Потом достаем из вагона ящик.

— Осторожно!.. — слышится то и дело, но это излишне: если
бы в ящике было тончайшее, как оболочка мыльного пузыря,
стекло, то и оно, вероятно, осталось бы без единой трещинки.

Ящик выносят стоймя наружу и с величайшими предосто-
рожностями, «аккуратненько», опускают ребром на землю, при-
держивая руками. Узкая полоска неба вверху уже розовеет, в
глубине расселины лежат сумеречные тени. И все же люди щу-
рятся: после мрака туннеля кажется, что здесь очень светло.

Кузнецов даже забывает почиститься. Он занят каким-то
странным делом: ходит, согнувшись колесом и глядя себе под
ноги. Потом подзывает меня и показывает едва заметные углуб-



Габриель Метсю. Торговец птицей.

ления — следы шпал под бледно-зеленой травой. Хитро придумано, ничего не скажешь. Видимо, линия откатки выходила из штольни на поверхность, ее сняли и посеяли травку. Заботливые могильщики!..

Передохнув, подносим ящик к полуторке. Панченко с шестью бойцами остается здесь. Он выгружает продукты — хлеб, масло, консервы. Потом молча достает из-под сиденья плащ-палатку и полдюжины запасных дисков с патронами для автоматов.

Затем все мы поднимаем на машину ящик. Ни в коем случае нельзя его класть плашмя. Нет канатов, чтобы расчалить. Бойцы становятся по трое с обеих сторон; придется всю дорогу придерживать его руками.

Медленно, на первой скорости, выезжаем наверх по крутой дороге. Оглянувшись, еще вижу Панченко. Он стоит у темнеющей в камне дыры, поддерживая руками висящий на шее автомат.

А через минуту уже ничего не видно, кроме полей, подернутых предвечерней голубизной, и деревьев с вершинами, теплящимися под прощальными лучами заката.

Исчезла, будто потонула, старая каменоломня, мрачная каменная могила. Страшно подумать о том, что ожидало похороненные здесь картины... Долгие месяцы глухой темноты. Пыль. Забвение. Понемногу сырость забирается в мельчайшие поры холста. Капельки влаги размачивают грунт, и он разбухает, вспучивая и взрывая красочный слой. Осыпаются, умирают Рембрандт и Саския, Инеса. Меркнут просветленные краски Джорджоне, и шашель точит насквозь трехсотлетние доски «малых голландцев». Тайна «операции «М»» сохранена...

Вздрагиваю, очнувшись: это Захаров тормозит, чтобы пропустить вперед полуторку. Он кружит вокруг нее, как «ястребок», прикрывающий медленно плывущую в небе многомоторную машину.

Бойцы стоят в кузове, бережно придерживая высокий, светлеющий в сумерках плоский ящик.

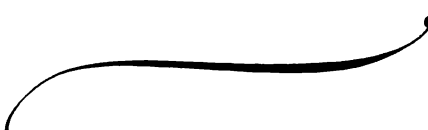
Что же в нем?

Я все еще боюсь поверить своей догадке.

Глава третья

...Побежденная искусством Микеланджело Буонаротти, природа пожелала также быть побежденной соединением искусства с чудесным характером и подарила миру Рафаэля.

Джорджо Вазари



СИКСТИНСКАЯ МАДОННА

1



Был поздний вечер, когда мы вернулись в батальон, вернее — на то место, откуда выехали на рассвете.

Богаделенский парк встретил нас сонным безмолвием. Желтый свет фар вырвал из темноты опустевшую площадку, где прежде стояли наши машины.

Как оказалось, батальон сменил место своего расположения на более удобное. Об этом мы узнали от связного, оставленного комбатом. Он уселся в легковушку рядом с Захаровым, чтоб указать нам дорогу.

Странное зрелище, должно быть, представляли мы в те минуты. Нарождающаяся луна оттеняла зеленоватым светом черные зубцы развалин вокруг, и только урчание двух моторов нарушало мертвую тишину. Все так же медленно, на первой скорости, двигались мы, нащупывая фарами проезды между беспорядочными грудками щебня, и лишь к полуночи облегченно вздохнули: четырехэтажное здание неярко светилось окнами среди нескончаемой мглы.

То было здание гостиницы при дрезденской бойне, бог весть какими судьбами уцелевшее. В прежние времена здесь останавливались скототорговцы, приезжавшие в Дрезден по своим делам. В знак этого перед входом в гостиницу была установлена на массивном гранитном постаменте бронзовая фигура быка.

Комбат ожидал нас под этим своеобразным памятником божееству мясников, поблескивая в темноте огоньком папиросы.

Все, кто еще не спал, сошли вниз и стояли молча вокруг полуторки, пока мы, то и дело вскрикивая: «Осторожно!», стоймя опускали на землю высокий плоский ящик.

Через полчаса комбату было доложено обо всем, и ящик, прислоненный к стене, светлел в полумраке вестибюля при скудном свете карбидного фонаря.

Двое часовых стояли по сторонам его, держа к ноге винтовки с примкнутыми штыками.

2

Сладить с замками оказалось не просто. Но в конце концов это удалось, и ранним утром все, кто был поблизости, собрались в вестибюле у отгороженного веревкой места, где стоял прислоненный к стене ящик, охраняемый часовыми.

Никто не нарушил тишину, пока мы, опустив ящик плашмя на мозаичные плиты пола, снимали крышку.

Картина, зажатая по периметру войлочными амортизаторами, лежала — вернее, висела в пространстве ящика лицевой стороной вниз. Видна была изнанка — сшитый из трех продольных полотнищ холст.

Понадобилось еще несколько времени, чтобы снять амортизаторы, ослабив скрепляющие зажимы.

И вот наконец можно было поднять картину.

Я погрешил бы против правды, если б сказал, что в эту торжественную минуту тишина сменилась взрывом восторга. Все стояли по-прежнему молча, сосредоточенно глядя на босоногую женщину, легко идущую по клубящимся облакам. И я молчал вместе со всеми, сознавая все значение происходящего и, должен сознаться, изо всех сил борясь с чувством, похожим не то на обиду, не то на смущение.

В самом деле, перед нами была одна из величайших картин, когда-либо созданных человеком. Перед нами была «Сикстинская мадонна» Рафаэля.

И я, взволнованный ожиданием необыкновенного, сетовал в душе на всеобщее молчание, показавшееся мне тогда выражением равнодушия. И в то же время сам боялся признаться себе в

том, что картина не поразила меня с первого взгляда, как я ожидал.

И вот теперь, когда она навсегда стала для меня самой любимой, я спрашиваю себя порой: почему неискушенные в искусстве люди, не проронившие ни звука в минуту встречи с ней и будто бы равнодушные к тому, что увидели, потом, преодолевая смущение, то и дело подходили и подолгу стояли перед ней и уходили на цыпочках, молча?

Почему часовые, сменявшие друг друга все время, покуда она жила у нас в батальоне, так строго, так серьезно и так охотно оберегали ее покой?

Через десять лет, поднимаясь по мраморной лестнице музея в Москве, я шел к ней с замирающим от нетерпения сердцем, как идут к живому и близкому после долгой разлуки. Почему же?



Рафаэль. Сикстинская мадонна. Деталь.

3

Не знаю, смогу ли достаточно ясно ответить.

В «Сикстинской мадонне» действительно нет ничего необыкновенного. Сюжет ее прост и вовсе не драматичен. Живопись не блещет ни яркостью, ни богатством оттенков. Краски на первый взгляд тусклноваты и, если хотите, однообразны: приглушенные синие, розово-красные, зеленые и коричневые тона повторяются,

чередуюсь, в одеждах мадонны и святой Варвары, стоящей, преклонив колено, справа; даже парчовая риза папы Сикста написана намеренно скупой: ее золото не сверкает, а тускло теплится на блеклом серовато-голубом фоне.

Ничто в картине поначалу не задерживает вашего внимания; взгляд ваш скользит, не останавливаясь ни на чем, до того мгновения, пока не встретится с другим, идущим навстречу взглядом.

Темные, широко поставленные глаза покойно и внимательно глядят на вас, окутанные прозрачной тенью ресниц; и вот уже в душе у вас шевельнулось что-то неясное, заставляющее насторожиться.

Вы снова оглядываете картину: коленопреклоненного Сикста с добродушным, обветренным лицом крестьянина; Варвару, скромно потупившую взор; задумчивых, замечтавшихся ребятшек (их ангельские крылышки, право же, кажутся вам пристроенными шулки ради, для удовольствия малышей). Вы все еще силитесь понять, в чем дело, что именно в картине насторожило, встревожило вас. А глаза ваши невольно снова и снова тянутся к ее взгляду.

Быть может, после первой встречи вы так и уйдете со смутным, непроясненным чувством. Но неизбежно вернетесь и в глазах мадонны будете искать ответ на что-то важное, личное, глубоко волнующее. Каждый рано или поздно найдет его для себя.

4

Вот любопытный факт: взгляды многочисленных мадонн, написанных в разное время Рафаэлем, обращены на младенца.

Ласковость, нежность, любовь — все извечное, материнское выражено в таких шедеврах, как «Мадонна садовница» (Париж, Лувр), «Мадонна Конестабиле» (Ленинградский Эрмитаж).

Рафаэлевские мадонны целиком поглощены своими материнскими чувствами; так ведет себя юная мать, — для нее весь мир сосредоточен в маленьком существе, которое она с такой нежностью прижимает к себе (взгляните на «Мадонну Темпи» из Мюнхенской Пинакотекы).

Пусть младенец играет цветком; пусть, соскользнув с мате-

ринских колен, тянется к птице («Мадонна с щегленком»), — взгляд матери любовно и неотрывно следит за каждым его движением.

И только две мадонны, из всех написанных Рафаэлем, глядят прямо на вас: это Сикстинская и так называемая «Мадонна делла Седиа», находящаяся во Флоренции, в музее Питти.

Впервые здесь художник нарушает тихое уединение матери, как бы призывая ее взглянуть в широкий мир.

Но если взгляд мадонны делла Седиа, обернувшейся на этот призыв, выражает встревоженность, решимость защитить (посмотрите, как прижимает она к себе младенца, словно оберегая его от надвигающейся опасности), то взгляд Сикстинской мадонны, чуть затуманенный скорбью, полон все же доверия к будущему, навстречу которому она с таким величием и простотой несет самое дорогое — сына.

Быть может, именно в этом обращенном ко всем и к каждому выражении доверия, побеждающего тревогу, и состоит секрет ее неуязвимого очарования. Взгляд ее, проникший сквозь века, не мог не найти отзвука в наших сердцах.

— Ты знаешь, — сказал мне как-то лейтенант Горбик, — перед ней не чувствую себя посторонним... ну, зрителем, что ли... Вот не могу объяснить: иную картину смотришь, будто подглядываешь, право... Нет, ты пойми, ведь там, за рамой, своя жизнь, там о тебе и знать не знают. А эта... эта сама видит каждого. Ждет от тебя чего-то, надеется... — Смущенно пожав плечами и нахмурившись, он прибавил: — Защитить ее хочется, вот что... Как живу...



Рафаэль. Мадонна делла Седиа.

Так, пусть не связно, но по-своему проникновенно, отметил добрейший наш Горбик поразительную особенность этой картины. «Сикстинская мадонна» действительно никогда не имела зрителей в общепринятом смысле этого слова. Каждый, приближаясь к ней, невольно становился участником живого, будящего мысль общения; и этот беззвучный, но внятный, длящийся вот уже пятое столетие разговор между ней и людьми составляет одно из необъяснимых словами чудес искусства.

Сотни книг, написанных о «Сикстинской мадонне», не исчерпали ее глубины: для каждого, кто увидит ее, найдется что-то новое, личное, свое. И каждый, расставшись, унесет вместе с памятью о ней память о замечательном художнике, давшем ей жизнь, — о Рафаэле.

...Он родился весной 1483 года в итальянском городе Урбино, который современники называли «знаменитым».

Отец его, живописец Джованни Санти, был придворным художником урбинского герцога Гвидобальдо ди Монтефельтро — посредственного полководца и одного из самых видных покровителей искусств в Италии.

Ко двору герцога в те времена стекались отовсюду знаменитости разного рода: писатели, философы, музыканты, ученые.

Они собирались в герцогском дворце, считавшемся прекраснейшим в стране.

Античные статуи, бюсты из мрамора и бронзы, множество латинских и греческих книг, картины на стенах, обтянутых золотыми и шелковыми обоями, — вот обстановка, в которой велись, как пишет один из современников, «приятные разговоры и благородные развлечения этого дома».

Сам герцог был слаб здоровьем, и поэтому хозяйкой и душой вечеров во дворце была жена его — Елизавета Гонзага, женщина просвещенная, умная и приветливая.

Нередко поэты, присутствовавшие на вечерах, импровизировали в ее честь сонеты. Чтение стихов сменялось танцами под звуки лютни кого-либо из гостей-музыкантов. На смену музыке приходила серьезная философская беседа, в свою очередь сме-

нявшаяся веселыми и живыми рассказами, остроумными шутками.

Граф Балдассаре Кастильоне, один из придворных герцога (а впоследствии близкий друг Рафаэля), описывает, как однажды в таких развлечениях протекло трое суток, и лишь к исходу четвертых гости, проведя в беседах целую ночь, увидели, распахнув окна, как «на востоке поднимается уже прелестная заря цвета роз...»

Вот атмосфера, в которой протекало детство Рафаэля.

Вопреки принятому обычаю, его не отдали после рождения кормилице, и он не мог бы, подобно Микеланджело, вскормленному женой каменщика, шутливо воскликнуть: «Вместе с кормилицыным молоком я всосал любовь к молотку и резцу!»

Но можно без ошибки сказать, что именно родному Урбино Рафаэль на всю жизнь обязан своей любовью к искусству, своей тонкостью, своим чувством подлинной красоты. Все это было словно разлито в воздухе в те времена.

В самом деле, посмотрите, какие требования предъявлялись там к человеку: на одном из вечеров во дворце гости по просьбе герцогини высказываются о качествах, необходимых кавалеру или даме для полного совершенства. Вот как Кастильоне передает эти высказывания:



Рафаэль. Мадонна Темпи.

«Я хочу, чтобы наш придворный был более чем посредственно знаком с литературой, по крайней мере с той, которая называется изящной, и чтобы он знал не только латинский язык, но еще и греческий... чтобы он хорошо знал поэтов, а равно ораторов и историков, и, что важнее всего, умел бы сам хорошо писать стихами и прозой, главным образом на нашем простонародном наречии...»

И далее: «Я не буду доволен нашим кавалером, если он притом еще не музыкант и если, кроме умения и привычки читать ноты, он не умеет играть на различных инструментах...»

И, наконец: «...есть еще одна вещь, которой я придаю большую важность, и наш кавалер отнюдь не должен оставлять ее без внимания: это именно умение рисовать и знание живописи».

Сочетание столь разнообразных качеств, как известно, не было исключительной редкостью в то время и вовсе не составляло привилегию аристократов-придворных. Оно родилось не в развлечениях, но в труде, в ненасытной жажде познания.

Подумайте о современниках Рафаэля, о его собратях-художниках. Славный венецианец Джорджоне очаровывал всех не только живописью, но и искусной игрой на лютне. Великий Микеланджело был велик не только как скульптор, живописец, архитектор, но также и как поэт, чьи сонеты уже одни могли бы обесмертить их автора.

А Леонардо? Кто может охватить мыслью все, что он знал, умел, делал, все, что он совместил в себе?!

Таковы были люди Возрождения — эпохи, «которая нуждалась в титанах и которая породила титанов по силе мысли, страсти и характеру, по многосторонности и учености»¹.

Для того чтобы по-настоящему понять эту великую эпоху, надо представить себе Европу после падения Римской империи.

Надо представить себе семь столетий опустошительных войн; Рим в развалинах, поросших сорной травой; невежественных баронов и герцогов; рабскую нищету народа, лишенного проблем знания, и бесконечные диспуты схоластов на тему «Может ли бог знать больше, чем он знает».

¹ Ф. Энгельс. Диалектика природы.

Надо представить себе голые стены баронского замка, где в закопченных пламенем факелов залах собаки, рыча, дрались за кость у стола бражничающих хозяев и где полуголодные менестрели, тренькая на лютне, дрожащими голосами славили храбрость неистового Роланда. Где запросто скатывались с плахи отрубленные головы. Где жгли на чадных кострах ведъм и еретиков. Где алхимики, бормоча заклинания, варили «эликсир жизни» из мутной водицы, смешанной с желчью. Где астрологи, глядя на звезды, предсказывали близящийся конец мира.

Надо представить себе первые готические храмы — невесомогромадные, устремившиеся остриями своих колючих башен в небо, отгородившиеся от дневного света кроваво-красными и фиолетово-синими стеклами витражей. Суровый и величественный полумрак, куда человек приходит с печалью в душе и откуда уходит подавленный страхом и мыслями о бренности земной жизни.

Надо представить себе готическую скульптуру — всех этих тонкогубых святых и мучеников с жутко живыми лицами, плачущих и скорбящих, рвущихся к небу в своих каменных одеждах, прикрывающих бесчисленными затвердевшими складками изможденные тела; надо представить и живопись тех времен — мрачную смесь чудес, истязаний, казней, низвержения грешников в ад; картины, населенные исхудалыми отшельниками, бесплотными ангелами, а подчас и чудищами с человечесьей головой, телом ящерицы и мерзкими лапками насекомого.

Надо представить себе всю нестерпимо долгую зиму средневековья, оледенившую души человеческие, чтобы понять, как люди ждали тепла.

И вот Италии выпало счастье первой приветствовать приход весны.

Теперь вообразите узника, прошедшего полжизни во мгле подземелья и выпущенного на свободу. Яркий солнечный свет слепит поначалу, но вот прошли первые ошеломляющие минуты, и вместо мрачных каменных стен он видит перед собою ясное небо, поля, виноградники на холмах, леса и рощи, согретые солнцем.

В нем смутно теплятся воспоминания: все это как будто было уже когда-то, давным-давно, — и поле, и запах трав, и цветы, и

ление птиц. Но какое счастье видеть это теперь, вдыхать этот пьянящий воздух, свободно бродить по холмам и долинам и вновь узнавать давно забытое...

Таким можно представить себе человека раннего Возрождения, спешившего все узнать, все постичь, все испытать, ко всему прикоснуться. Все в этом мире для него драгоценно и ново, поэтому все прекрасно.

Не отсюда ли ненасытная жажда поскорее ощутить окружающее всеми чувствами, понять и запечатлеть его? Не потому ли так расцветают искусства?

Ненасытная жажда новизны ведет художников Возрождения из города в город, из одного конца страны в другой, — среди них вам нелегко будет найти домоседа.

Они странствуют, останавливаясь там, где остановит их влечение, возможность работать, учиться или учить.

К таким «очарованным странникам» и принадлежал Пьеро делла Франческа, приехавший в Урбино в 1469 году, за четырнадцать лет до рождения Рафаэля.

Этот немолодой уже мастер, вдоволь поездивший по городам Умбрии и Тосканы, работавший в Римини, Ареццо, Флоренции, немало потрудился, для того чтобы освободить живопись от сонного плена средневековья. В Милане он учился искусству естественно и свободно размещать людей и предметы в пространстве и получил почетное звание «короля живописцев» за то, что к новым тогда законам линейной перспективы прибавил открытую им волшебную силу перспективы воздушной.

Пьеро делла Франческа был первым итальянским художником, подглядевшим, как в дымке воздуха голубеют и тают дали, как расстояние ступевывает линии и смягчает краски.

Джованни Санти, отец Рафаэля, многое перенял у мастера Пьеро, прожившего в Урбино пять лет. В свою очередь, он передал, что умел, своим ученикам.

В ту пору готовность учиться была так велика среди художников, что школы возникали повсюду, где только находился мастер, способный научить чему-нибудь новому.

Была своя небольшая школа и у Джованни Санти, — здесь Рафаэль, с малых лет помогавший отцу, делал свои первые шаги.



Пинтуриккио. Портрет мальчика.

Здесь, в урбинском дворце, среди многих других картин он мог видеть и портреты герцога Федерико и герцогини Баттисты — родителей тогдашнего правителя Урбино, написанные мастером Пьеро. Старый герцог, темнолицый и горбоносый, и его белокурая жена были, вопреки обычаю, изображены не в одном из дворцовых залов, не на фоне стены с оконным проемом, а на вольном воздухе, на свободном фоне убегающих вдаль полей и холмов.

Эти портреты, хранящиеся теперь во Флоренции, в музее Уффици, как нельзя яснее рассказывают о времени, когда искусство, сломавшее духовный гнет церкви, уверенно выходило на жизненные просторы.

Сияющий, прозрачный, напоенный солнцем воздух, овевающий головы старого герцога и герцогини, — это тот самый воздух, которым дышал юный Рафаэль. Впоследствии он любил называть себя Рафаэлем Урбинским (Raphael Urbinas).

Те, кому посчастливилось побывать на выставке картин Дрезденской галереи в Москве, могли видеть в зале итальянской живописи XV века портрет мальчика, написанный современником и старшим другом Рафаэля — художником Бернардино Пинтуриккио.

Я забегаю вперед, говоря об этой картине, потому что всегда, глядя на нее, думал: «Вот таким, вероятно, и был Рафаэль в тот год, когда умер его отец, живописец Джованни Санти».

Одиннадцатилетний мальчик с задумчиво-серьезным взглядом больших серых глаз, с тем особенным, пытливо и доброжелательно раскрытым навстречу миру незамутненным взглядом, какой можно видеть только на портретах раннего Возрождения...

Пять лет после смерти отца Рафаэль еще живет в Урбино, а затем уезжает в Перуджу, где его принимает к себе мастер Пьетро Перуджино — глава умбрийской школы живописи, художник известный и почтенный, сразу же оценивший талант своего нового ученика.

К тому времени Рафаэль воспринял не только умение Пьеро делла Франческа свободно располагать людей и предметы в насыщенном воздухом пространстве. У земляка своего Тимотео Ви-

те, вернувшегося в 1495 году из Болоньи, он научился еще болонскому искусству мягкой лепки лиц.

А теперь у мастера Пьетро ему предстояло воспринять певучую красоту линий.

О том, как тщательно изучал Рафаэль манеру своего нового учителя, свидетельствует Вазари. Он пишет, что Рафаэль «подражал ей так точно во всех отношениях, что копии его не разнились от оригиналов учителя и нельзя было вполне отличить работу его и Пьетро...»

Но кто из великих ограничивался подражанием? Рафаэлю предстояло выбрать свою дорогу.

В конце 1499 года, на рубеже двух столетий, он пишет первую самостоятельную картину, «Сон рыцаря», в которой как бы запечатлено глубокое размышление о будущем.

...Юный рыцарь спит под тонким, стройным деревцем, положив в изголовье кованый щит. Вдали, на холмах, виднеется деревушка. Готический замок высится на скале. Дальние горы тают в голубеющей дымке. Рыцарю снится: две девы стоят по сторонам его. Одна, в строгой, темной, прямых линий одежде, протягивает ему икону и меч. Другая же, светлая, легкая, держит в протянутой руке цветок.

Что же выберет юноша? Что предпочтет он?

Будущее даст непреложный ответ. Не бури житейские, не звон мечей, не иступленная страстность религиозного чувства, а ничем не замутненная ясность, превосходство душевной чистоты над грубой силой — вот подлинная стихия Рафаэля.

В образе светлой девы из его первой картины заключено все то, что сделало Рафаэля великим, — заключено, как растение, дремлющее в зерне; нужны лишь время и благодатная почва, чтобы оно, разорвав оболочку, поднялось к солнцу и принесло плоды.

Еще четыре года длятся поиски, раздумья. Вместе с учителем Рафаэль расписывает фресками¹ стены и своды меняльной бир-

¹ Фреска (от итальянского «al fresco» — «по свежему») — живопись водяными красками по свежоштукатуренной поверхности стены или потолка, отличающаяся особой долговечностью.



Рафаэль. Сон рыцаря.

жи в Перудже; с земляком и учеником отца — Эвангелисто ди Пьяндимелетто — он пишет большой алтарный образ в маленьком, расположенном близ Перуджи городке Читта-ди-Кастелло.

Он изучает новый, не так давно привезенный из Фландрии способ растирать краски на смеси орехового и льняного масла. Сохнувшая под кистью яичная темпера¹, широко применявшаяся тогда живописцами, за-

трудняла мягкие переходы от света к тени. Она не давала достаточной прозрачности. При повторном наложении тона ее тускнели и гложли.

Удивительно было умение Пьеро делла Франческа, писавшего темперой, но и он, с великим трудом сумевший заставить темперу передавать прозрачность и сияние воздуха, не смог до конца преодолеть ее скупую жесткость.

Новый способ, усовершенствованный фламандцем Яном ван Эйком, давал возможность писать как угодно — прозрачно и густо. Можно было свободно ступшевывать переходы. Под прозрачной лаковой пленкой сохранялись сочность, яркость и глубина тонов. А смешение красок, почти невозможное в темпере, вдруг открыло богатства, подобные россыпи самоцветов...

¹ Темпера — один из старейших способов живописи. Еще в древнем Египте художники пользовались красками, связующим веществом для которых служило яйцо. Даже после усовершенствования в XV веке фламандцем ван Эйком масляных красок темпера долго еще применялась наряду с ними во многих странах мира.

Из Византии этот способ был перенесен и в Россию, где темперой работали замечательные художники-иконописцы Симон Ушаков, Дионисий и великий Андрей Рублев.

В 1504 году Рафаэль пишет для церкви Сан-Франческо в Читта-ди-Кастелло «Обручение девы Марии». Эта небольшая, написанная на доске картина, находящаяся теперь в миланском музее Брера, как бы подводит итог годам учения.

Все, что могли дать Рафаэлю его учителя, с полной ясностью выражено здесь. Сцена обручения развернута на фоне стоящего в глубине картины храма, изображенного с величайшим знанием законов перспективы. Прозрачный воздух, овевающий круглое здание, как бы струящийся между его колоннами, мягко голубеющие дали — все это выказывает умение, не меньшее, чем у Пьеро делла Франческа. А люди, расположенные на первом плане, нарисованы с тем изяществом, с той чистой певучестью линий, какой до Рафаэля отличался лишь Перуджино.

Но фигуры в этой картине сохраняют еще остатки присущей учителю скованной неподвижности. Их позы чуть нарочиты, манерны, они будто застыли, замерли в полусне, — нужно еще последнее усилие, чтобы окончательно разбудить их, вдохнуть в них жизнь...

Закончив эту картину, Рафаэль покидает Читта-ди-Кастелло. Пинтуриккио, подружившийся с ним в Перудже, зовет его в Сиену, где кардинал Пикколомини поручил ему расписать фресками книгохранилище собора.

Рафаэль уезжает туда, но ненадолго.



Рафаэль. Обручение девы Марии.

...В тот год флорентийская Сеньория, желая прославить город, задумала украсить залу Совета в своем дворце, пригласив для этой цели Леонардо да Винчи и Микеланджело.

Рассказы о состязании двух гигантов доходят до Сиены, и вот Рафаэль, едва начав совместную с Пинтуриккио работу, сделал лишь несколько подготовительных рисунков для будущей росписи, неожиданно бросает все и, как пишет Вазари, «забыв о своих выгодах и удобствах», уезжает во Флоренцию.

Надо знать ровный, мягкий нрав Рафаэля, его привязчивость, его верность долгу, чтобы понять, каким сильным влечением он был охвачен, покидая Сиену. Это влечение не обмануло его. Именно Флоренция, «сердце Возрождения», стала тем местом, где гений Рафаэля окончательно пробудился и расцвел.

Здесь, в капелле Бранкаччи при церкви Кармине, он мог видеть фрески Мазаччо, опередившего свое время, за сто лет предугадавшего приход весны. Здесь он мог видеть и самую весну, воплощенную мечтательным флорентийцем Сандро Боттичелли, и его же золотоволосую Венеру, рождающуюся из морской пены, среди волн, в дожде летящих цветов.

Здесь он пристально вглядывается в подготовительные рисунки Леонардо и Микеланджело, выставленные для всеобщего обозрения в Сеньории.

Две битвы — при Ангиари и при Кашине — вот темы, служившие предметом соревнования. Вся энергия и мощь двух недолюбливавших друг друга великих мастеров сосредоточены были, казалось, в картинах яростной схватки, в оскале вздыбленных коней, в могуче вздувшихся мышцах воинов... Напряженный драматизм этот был, конечно, не свойствен кроткому Рафаэлю.

Но свобода движения, раскованность формы — вот чего как раз и недоставало ему, и это дала ему Флоренция — город, «где так хорошо было жить, и где жизнь была адом»¹.

В самом деле, представьте себе Флоренцию тех лет, с ее коричневыми дворцами и стройными башнями, с ее вымощенными желтоватым камнем площадями, с ее глубоким лазурным небом, с ее ярким солнцем, с ее кипарисами, соснами и серебристыми

¹ Ромен Роллан. Жизнь Микеланджело.

оливковыми рощами на окрестных холмах. Флоренцию, где так причудливо переплелись свобода и тирания.

Представьте себе двор Лоренцо Медичи, прозванного «Великолепным», блестящий двор банкира и властолюбца, пишущего возвышенные стихи, двор, где пестуют философов-гуманистов и щедро покровительствуют искусствам и где плетутся нити хитроумнейших кровавых заговоров.

Представьте себе пестрящие яркими красками карнавалы и праздничные шествия, перемежавшиеся убийствами среди бела дня. Представьте людей, которые, по меткому выражению Бенвенуто Челлини—чеканщика, скульптора, писателя и забияки, одного из типичнейших сыновей своего времени, — «не знают, какого цвета страх»; людей, всегда готовых повеселиться и пустить в ход кинжал; людей, умеющих до самозабвения восхищаться картиной или статуей и в то же время способных побить камнями гениального микеланджеловского «Давида» лишь за то, что скульптор осмелился изваять его обнаженным, без повязки на бедрах.

В этой бурной, противоречивой, кипящей Флоренции Рафаэль сумел найти немало друзей. Он покорила здесь многих «своей приветливостью и искусством, но больше всего гением своей доброй натуры...»¹



Рафаэль. Автопортрет.

¹ В а з а р и. Жизнь Рафаэля

Автопортрет, написанный в те годы и хранящийся теперь во флорентийском музее Уффици, красноречивее любых слов рисует облик человека, при виде которого «все неудовольствия угасали и всякие низкие и дурные замыслы забывались»¹.

Такова была теперь и его живопись, освобождающаяся от прежней скованности, человеческая, кроткая и приветливая.

В мадоннах, написанных для новых друзей во Флоренции, нет уже и следа перуджиновской манерности; они изображены с таким искусством, что «кажутся скорее выполненными из плоти и крови, нежели красками и рисунком»².

Нет в них и тени средневековой религиозной отрешенности. Тихое счастье матери — что может быть человечнее, прекраснее и проще!

Одну из таких картин Рафаэль написал по случаю свадьбы



своего друга Лоренцо Нази. Драгоценный свадебный подарок долго хранился в доме Лоренцо. И вот в 1548 году, когда Рафаэля давно уже не было в живых, случилось несчастье: дом Лоренцо, как и многие другие стоявшие рядом дома, обрушился из-за обвала ближней горы. Все имущество наследников Нази погибло.

Но бессмертное творение Рафаэля не могло, не должно было погибнуть. Сын Лоренцо, Баттиста Нази, разыскал среди обвалившейся штукатурки куски картины, искусно соединил их вместе, и

¹ В а з а р и. Жизнь Рафаэля.

² Т а м ж е.

Рафаэль. Мадонна с щегленком.

теперь в музее Уффици можно увидеть светловолосую флорентийку, оторвавшуюся от книги, чтобы окинуть ласковым взглядом детей, забавляющихся у ее ног поймавшим птенцом.

Это и есть знаменитая «Мадонна с щегленком», написанная Рафаэлем в 1505 году.

В 1506-м он ненадолго приезжает в родной Урбино — «мирный уголок». Старый герцог Гвидобальдо еще жив. Жива и мудрая герцогиня Елизавета.

Словно бы в память о годах детства он пишет здесь несколько картин, среди них и «Мадонна Конестабиле», хранящаяся теперь у нас в Эрмитаже, — тихая, ласково-кроткая, задумчивая среди рыжеватых холмов Умбрии и тонких, печально-прозрачных деревьев.

Он посещает также Перуджу и работает здесь, но Флоренция вновь привлекает его.

Там в 1508 году его и застает письмо от Браманте, положившее начало самому славному периоду жизни Рафаэля.

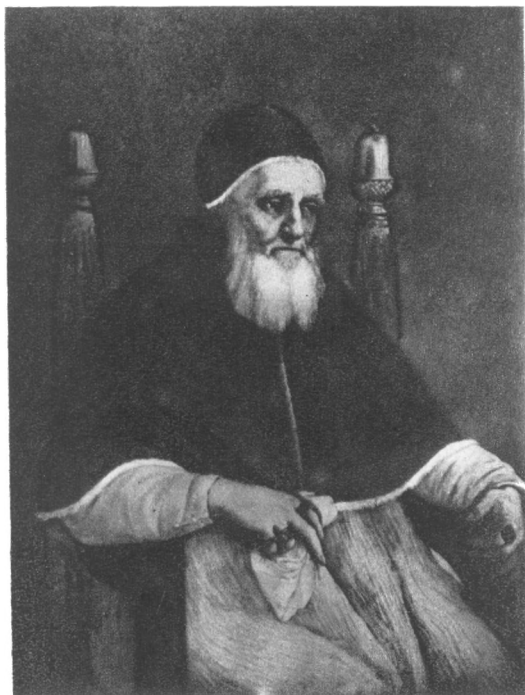
Знаменитый архитектор, строитель нового папского дворца, земляк и дальний родственник Рафаэля, Браманте пишет ему из Рима о том, что «упросил папу поручить ему роспись вновь выстроенных залов, в которых он мог бы проявить свой талант».

Быстро закончив свои дела, Рафаэль уезжает из Флоренции в Рим.

О том, как он торопится, свидетельствует одна из лучших его картин — «Прекрасная садовница», находящаяся теперь в Лувре. Как рассказывает Вазари, голубую одежду мадонны на этой кар-



Рафаэль. Мадонна Конестабиле.



Рафаэль. Портрет папы Юлия II.

тине, не оконченную Рафаэлем из-за отъезда, дописал друг его — Ридольфо Гирляндайо.

Но все же он опаздывает. Приехав, он узнает, что в большинстве дворцовых залов живопись уже закончена или заканчивается разными мастерами.

Вот любопытный факт: имя Пьеро делла Франческа также было среди имен мастеров, работавших до Рафаэля в Ватикане. Круг Высокого Возрождения замыкался, — на место одного из зачинателей пришел тот, кому суждено было круг завершить.

Папа Юлий II, милостиво принявший Рафаэля, поручает ему расписать фресками «Зал подписей», где подписывались папские «бreve о помиловании». Эта работа, взявшая у Рафаэля около трех лет, уже одна сама по себе могла бы составить ему бессмертную славу. Трудно вообразить силу таланта и трудолюбия, необходимую для того, чтобы в такой короткий срок создать многолюдно-величественные фрески — «Диспут», «Афинская школа», «Парнас». Живописец кротких, задумчивых мадонн с удивительной быстротой становится мастером огромных композиций, посвященных торжеству свободного разума: не князя церкви — Петр и Павел, а герои мысли — философы Платон и Аристотель, поэты, ученые увековечены здесь Рафаэлем¹.

¹ Прекрасные копии с этих росписей, выполненные в Риме К. Брюлловым и другими русскими художниками, находятся в Рафаэлевском зале Академии художеств в Ленинграде.

Честолюбивый, увлекающийся Юлий, желавший прославиться в веках, не останавливался ни перед чем: он приказывал сбивать со стен старые росписи, чтобы освободить место для Рафаэля, талант которого сразу сумел оценить.

Но не один Рафаэль был призван в Рим Юлием.

Беликий Микеланджело в то же время начал здесь роспись свода Сикстинской капеллы.

И вот однажды, когда нетерпеливый Юлий потребовал у Микеланджело показать ему не законченную еще работу, между ними вспыхнула ссора. Нашла коса на камень: упрямство не привыкшего к возражениям папы наткнулось на яростную гордость неистового флорентийца, и дело кончилось тем, что Микеланджело, бросив работу, бежал, оскорбленный, из Рима.

И тогда, как рассказывает Вазари, архитектор Браманте, хранивший ключи от капеллы, дал возможность своему другу Рафаэлю осмотреть ее.

Можно лишь догадываться, о чем думал Рафаэль, стоя в пу-

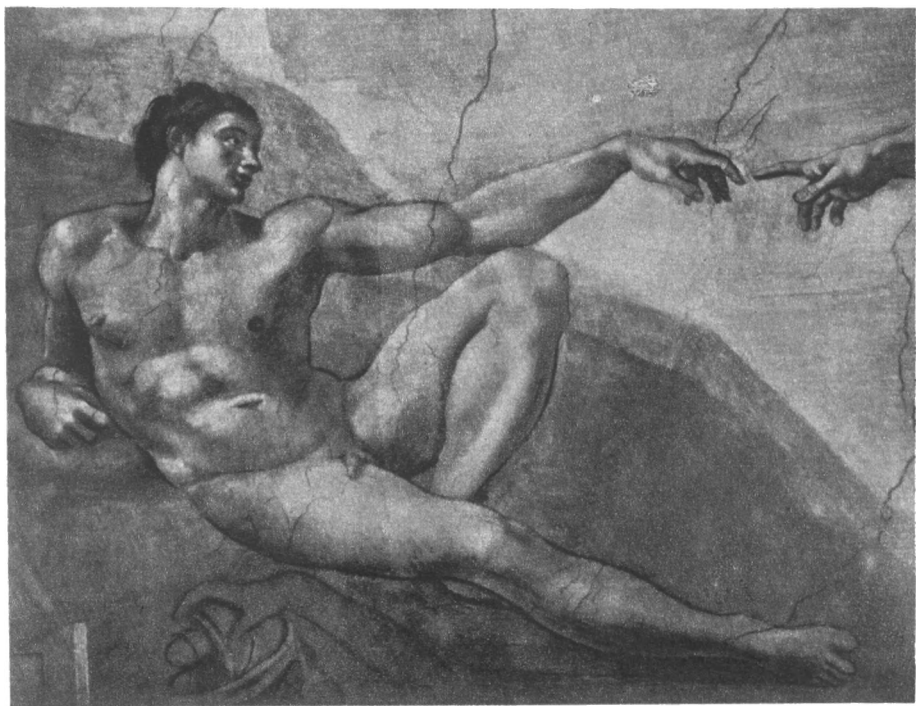


Рафаэль. Афинская школа.

стой капелле, один перед еще неизвестным миру творением Микеланджело.

Можно представить себе его по-юношески тонкую, узкоплечую фигуру в черном плаще, его бледное, запрокинутое кверху лицо, его глаза, устремленные туда, где под высокими сводами в рыжевато-серебристом мареве рождались титанические картины сотворения мира. Бородатый могучий Саваоф прикосновением пальца пробуждал там к жизни дремлющего Адама, — не так ли и сам Микеланджело пробуждал к борьбе и вечной жизни все, к чему бы ни прикасалась его рука?

Посещение Сикстинской капеллы не минуло бесследно. Ватиканские фрески, написанные Рафаэлем позднее, показывают, как глубоко было впечатление. «Изгнание Илиодора», «Освобождение Петра», «Пожар в Борго» — все здесь полно беспокойного



Микеланджело. Сотворение мира. Деталь фрески.

движения, все обнаруживает страстное стремление сравняться с Микеланджело.

Но Рафаэль понял бесцельность состязания; каждый пусть принесет в сокровищницу искусства свое.

Каждый — свое...

Вглядитесь в лица этих людей, стоявших рядом на недосыгаемой вершине и никогда не мирившихся друг с другом. Вглядитесь в горестное, вспаханное морщинами лицо Микеланджело, в лицо «человека, снедаемого тревогой и сомнениями»¹, в лицо бунтаря, которого даже всеильный Юлий называл «грозным»,

и в задумчиво-ясное, неомраченное лицо Рафаэля — «Graziosissimo Raffaello», «Рафаэля изящнейшего».

Вглядитесь получше в линии этих портретов — в отрывистые, беспокойные, жестоко правдивые штрихи Микеланджело и в плавно текущие, мелодичные, как сам язык Италии, певучие линии Рафаэля.

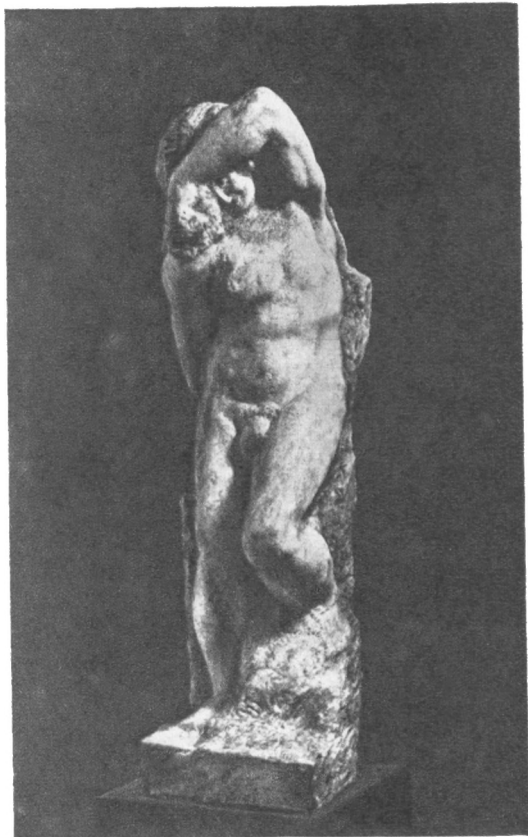
Здесь сказано многое. Никогда Рафаэлю не дано было заглянуть в глубь микеланджеловских раздумий, испытать его боль, его тревогу.

Быть может, Микеланджело был единственным среди гениев Возрождения, предчувствовавшим всю недолговечность расцвета. Как остро выражено это предчувствие в его творениях! В его могучих «Рабах» и «Пленниках», так и не освободившихся до



Даниэле да Вольтерра (?).
Портрет Микеланджело.

¹ Ромен Роллан.



Микеланджело. Раб. Эскиз.

конца от мертвой власти камня. В его суровых и гневных пророках. В его «Страшном суде» — картине всеобщей трагической катастрофы.

Рафаэлю было дано иное. Он был счастливейшим сыном своего времени: само Возрождение, казалось, создало его для того, чтобы с полновозвучной чистотой выразить момент последнего подъема, миг покоя, минуту полнейшего равновесия перед началом упадка.

Не потому ли так идеально уравновешены, так величаво покойны сцены «Диспута», «Афинской школы», «Парнаса»?

Все, что принято называть композицией, Рафаэль довел до величайшего совершенства: в его

творениях нельзя ни прибавить, ни убавить ни малейшего штриха, чтоб не нарушить строго выверенную гармонию целого.

Никто до него не умел так естественно располагать людей и предметы в пространстве. Никто до него не владел так искусством рисунка, непогрешимым чувством линии, свободной и чистой, «как звук удара молотком о колокол». Никто до него не сумел с такой ясностью рассказать о красоте разумного человека.

«Прочие кистью смогли показать только облик Цецилии. А Рафаэль нам явил также и душу ее...»

Так писал поэт-современник об одной из картин Рафаэля. Нужно ли было ему соперничать с Микеланджело?

Каждый из них принес людям свое.

...В 1513 году умирает Юлий II.

Рафаэль оставил на редкость живой портрет этого мудрого и своенравного старика, колотившего Микеланджело своим посохом и не жалевшего никаких средств на строительство и украшение дворцов и церквей.

Новый папа, Лев X, сын Лоренцо Великолепного, ни в чем не желал уступать своему предшественнику. Более того, он стремился затмить его: он был первым флорентийцем на папском престоле, родовое честолюбие Медичи бурлило в нем.

Он особенно благоволил Рафаэлю; последующие семь лет, при неизменной благосклонности папы, стали годами наивысшего расцвета рафаэлевского гения.

Не только как живописец, но и как архитектор Рафаэль создает в эти годы произведения, полные совершенства.

Он строит по собственному проекту лоджии Ватиканского дворца, оставшиеся незаконченными после смерти Браманте, и украшает их росписями.

Он разрабатывает план достройки собора Святого Петра. Он пишет собственноручно десятки картонов для фресок, исполняемых его многочисленными учениками, которым «он помогал, обучая их с такой любовью, точно это были не ученики его, а родные дети»¹.

Слава о нем разносится далеко.

Замечательный немецкий художник Альбрехт Дюрер присылает ему собственный портрет — «дань своего восхищения»². Французский король Франциск I, недавно уплативший за Леонардову «Монну Лизу» сорок пять тысяч франков, шлет Рафаэлю драгоценный ларец, наполненный золотом, не требуя ничего взамен.

Но самое великое творение Рафаэля еще не создано: в 1515 го-

¹ В а з а р и. Жизнь Рафаэля.

² Т а м ж е.

ду он начинает работу над «Сикстинской мадонной» — последней картиной, которую судьба дала ему завершить...¹

...И вот она теперь перед нами — вечно юная босоногая римлянка, еще недавно доверчиво глядевшая в глаза своим палачам. Какая же тупая жестокость нужна была, чтобы, снеся этот взгляд, хладнокровно замуровать ее в каменной могиле!

— Не понимаю, не понимаю... — бормочет Горбик, потирая ладонью лоб. — А может, они все-таки хотели ее от бомбежки спасти, а? Нет, право, ведь это же просто в сознании не укладывается...

Капитан Орехов, стоящий рядом с нами в сумрачном вестибюле, молча отстегивает кнопку своей планшетки, достает и протягивает нам сложенную вчетверо, измятую, надорванную с края газету. Это «Фелькишер Беобахтер», один из последних апрельских (да и вообще последних) номеров. Читаю строки, подчеркнутые красным карандашом:

«...Wenn wir abtreten müssen, dann schlagen wir die Tür mit einem Knall zu, der die Menschheit bis an das Ende ihrer geschichte erschüttern wird...»

Перевожу вслух:

— «Если мы будем принуждены уйти, то мы хлопнем дверь с таким треском, который потрясет человечество до конца его дней...»

Под статьей подпись: «Д-р Йозеф Геббельс».

— Яснее не скажешь... — хмуро усмехается капитан Орехов.

¹ «Его жизнь и его время были счастливейшими. Он видел свою родину на высоте благополучия и в процветании таланта.. Если бы время не так благоприятствовало ему, его дело, может быть, не принесло бы тех же плодов...»

Этимися словами Вазари, сказанными о живописце и скульпторе Возрождения Антонио Поллайоло, можно было бы закончить и жизнеописание Рафаэля.

Он умер в день своего тридцатисемилетия; о причинах его внезапной смерти ходили разноречивые, граничащие с легендами слухи. Но какова бы ни была истинная причина, он не пережил свое время. Не окончил свои дни, как Леонардо, в изгнании, на чужбине. Не осужден был, подобно Микеланджело, на продолжительную старость, на «безысходную скорбь о переживаемых Италией бедах, о разрушении славной культуры» (Ромен Роллан).

Со смертью Рафаэля Высокое Возрождение в живописи сказало свое последнее слово.



Рафаэль. Сикстинская мадонна. Деталь.

Он нынешней ночью возвратился из Берлина, и, узнав в штабе армии о развернувшихся здесь событиях, тотчас примчался; его неостывший мотоцикл стоит под бронзовым памятником быку у входа.

Переступив порог вестибюля, он остановился как вкопанный и простоял так минут десять, молча глядя на мадонну.

Теперь, возбужденно похлопывая по руке замусоленными, пропахшими бензином перчатками, он рассказывает:

— ...В районе Цоо (Берлинского зоопарка) эсэсовцами накануне капитуляции взорван бункер, в котором находилась античная коллекция (так называемый «Antikenabteilung») Берлинского музея. В другом бункере, в районе Фридрихсхайна, зондеркоманда сожгла четыреста одиннадцать картин, — по имеющимся сведениям, там находились произведения Рубенса, Ван-Дейка, Мурильо, Шардена, полотна Арнольда Бёклина, Фейербаха, Швиндта, Шадова, Сезанна и другие картины из Берлинской галереи.

В третьем месте, в районе Гумбольтсхайна, огнем пожара, вызванного диверсионным взрывом в подземном бункере, уничтожены бесценные наброски Микеланджело к надгробию Пия II, эскизы замечательного немецкого художника Маттиаса Грюневальда к Изенгеймскому алтарю; сгорело пять из семи папок с всемирно известными рисунками Сандро Боттичелли к «Божественной комедии». Взорваны скульптуры Донателло и других скульпторов Возрождения. Уничтожен «Коленопреклоненный ангел» маннгеймского алтаря...

Теперь еще яснее становится судьба, уготованная дрезденским картинам.


— Поторапливайтесь, друзья! — говорит капитан Орехов.

Мы выходим вместе из вестибюля. Через минуту он машет нам вслед перчатками, зажатыми в высоко поднятой руке.

Глава четвертая

...Короли, принцы могут заводить себе наставников, ученых и тайных советников, могут осыпать их почестями и орденами, но они не могут создавать великих людей.

Людвиг ван Бетховен



ВЕЕЗЕНШТЕЙН



Если выехать из Дрездена в юго-восточном направлении в сторону Нидерзейдлица и, не доезжая до Пирны, свернуть по узкой, тянущейся в гору дороге направо, то через часок между зеленью старых вязов можно увидеть мрачные серые стены с узкими щелями бойниц и коническую черепичную крышу башни одиноко стоящего замка Веезенштейн.

Сюда привела нас «немая карта» солнечным утром 10 мая. Было жарко и тихо, так тихо, будто шум войны никогда и не долетал до этих стен. В тишине тяжело скрипнули окованные железом ворота. Угрюмый полуслепой ключарь встретил нас в пустынном дворе, вымощенном истертыми каменными плитами. Притворяясь глухим, он пожимал плечами в ответ на все наши расспросы и улыбался беззубой улыбкой юродивого. А может быть, он действительно был глух или вовсе одичал в этом каменном склепе, где впору было жить привидениям, но не людям.

Звения ключами, он отпирал одну за другой тяжелые, скрипучие двери. Повсюду было пусто. Слабый могильный свет скупо сочился сквозь узкие окна, прорезанные в метровой толще стен, и наши шаги отдавались гулким отзвуком под аспидно-серыми крестовыми сводами, будто затканными паутиной. Пыльные, ржавые воины стояли вдоль длинной сумрачной галереи, держа секиры и копья в коленчатых железных руках, а в дальнем конце, в торцовой стене, темнела низенькая дверь.

Толкнув ее, мы очутились в небольшой — в одно окно — каморке, и сразу же запах табачного дыма, слабый запах чужой сигареты, остановил нас.

— Та-ак... — настороженно протянул Кузнецов.

Ключарь стоял бледный, безвольно свесив длинные руки, улыбаясь своей беззубой улыбкой. Голова его на тонкой, поросшей грязно-седым пухом шее еле заметно тряслась.

Кузнецов, шагнув к столику, стоявшему в каморке рядом с примятой, застланной солдатским одеялом койкой, молча взял пепельницу, заглянул в нее и показал горку свежих окурков. И в этот момент частые гудки машины врезались в тишину: сигнализировал Захаров.

Выглянув в окно, мы увидели, как старшина Черныш, оставшийся с группой бойцов внизу, за воротами, ведет по двору какого-то человека.

Через десять минут он стоял перед нами — седой, розоволицый, в светлом пыльнике и грубых, до блеска начищенных башмаках.

Серые холодные, как льдинки, прощупывающие глаза под густыми бровями и вежливейшая, отдельно живущая улыбка.

...Как он очутился в Веезенштейне? Да так. причуды войны... Что делал здесь? Хм, наслаждался уединением... (Улыбка все еще держится.) Почему так поспешно пытался покинуть замок? О, захотелось проветриться... Разве это воспрещено?

Старшина Черныш молча кладет на стол перепоясанный ремнями тяжелый коричневой кожи портфель.

— С вашего позволения...

Серые глаза мутнеют. Куда-то исчезает улыбка. В портфеле две смены белья, бритва-самобрейка в элегантном кожаном футляре, офицерский компас, электрический фонарик «лягушка», шесть запасных обойм с патронами.

— Пистолет?

Он медлит секунду и, вынув из кармана руку, кладет на стол вороненый «вальтер». Затем появляется записная книжечка-календарь. Невозмутимо ровные строчки записей:

...2 мая. 025 К. М. Остаюсь. Помощь: Аугустус, Унгер, Хидеке. Связь: Франке, Гертнер.

3 мая. Кажется, это бессмысленно. Разумнее было бы транспортировать.

пока это еще возможно, — в сторону Мюнхена или же через Судеты. Впрочем, не все ли равно? Спектакль заканчивается глупейшим фейерверком.

4 мая К. М. растворился бесследно. Вероятно, не мешало бы и мне Дурацке чувство долга.

5 мая. Гертнер: в Дрездене с нетерпением ждут конца. Всем все надоело. В ратуше раздают кинжалы фольксштурму, хотя никто, по утверждению Гертнера, не верит ни в это, ни в «Вервольф».

6 мая. Аугустус: говорят, рейхслейтер Борман сделал себе пластическую операцию. Кажется, самое страстное желание многих — немедленно сменить лицо. Однако это вовсе не так просто...

Да, это вовсе не так просто. Но он все же пытается тут же, на наших глазах. Натягивает свою резиновую улыбку:

— Могут быть чем-либо полезны?

Спина слегка изогнулась. Воплощенная услужливость. Искреннейшее желание помочь. У ключаря от изумления перестает трястись голова, застывают глаза и приоткрывается рот.

Кладу на стол «немую карту».

— Вам это знакомо?

Короткая пауза. Быстрый оценивающий взгляд.

— М-мм... Частично.

— Точнее?

Еще пауза. И затем торопливое:

— Мне был поручен всего лишь один сектор. План в целом никому не был знаком. Разумеется, за исключением Мучмана... Ну, и еще двух-трех высших чиновников...

— Что же, собственно, вам было поручено?

— М-мм... Наблюдение и... — Улыбка исчезает. Тяжкий вздох. — Ах, безумие, безумие... Позвольте закурить?

Вздрагивающие пальцы достают сигарету. Щелчок зажигалки.

Часто затягиваясь и аккуратно стряхивая пепел в пепельницу, он с омерзительной готовностью отвечает на вопросы:

— ...Что означала «операция «М»?.. О, здесь имелось в виду прежде всего секретное рассредоточение культурных ценностей... Конечная цель операции? Мм-м... Как бы вам сказать... Все зависело от военных аспектов. Поскольку существовала надежда на новое оружие, которое было обещано фюрером... — Он замолкает, будто споткнувшись, и, побледнев, поправляется: — ...О котором, как известно, говорил Гитлер, то существовала и надежда приостановить, а может быть, и повернуть ход событий...

Секунду-другую помолчав, он продолжает:

— Но поскольку эта надежда не сбылась, то...

— ...оставалось «хлопнуть дверью с треском», не так ли?

— Таков был план рейхсминистра.

— Ну, а ваше отношение к этому плану?

Он тщательно гасит окурок, вздыхает:

— В конце концов, я не больше чем исполнитель. Солдат...

Через несколько минут он идет с нами, стуча подкованными ботинками, по сумрачному лабиринту сводчатых зал, галерей, коридоров и переходов. Ключарь плетется сзади, бормоча что-то невнятное.

Наконец останавливаемся. Сдвигаем в сторону тяжелый шкаф мореного дуба, увенчанный резным гербом Саксонии с двумя мечами. За шкафом дверь. Звяканье ключа. И снова улыбка:

— Позволю надеяться, что мое скромное содействие будет принято во внимание...

— У, м-майская роза!.. — цедит сквозь зубы Кузнецов, верно оценивший смысл этой сцены.

Мы в угловой круглой башне. Деревянная лестница уходит вверх, в темноту. Поднимаемся по скрипящим, потрескивающим ступеням. Черный квадрат чердачного люка встречает нас накаленным, жарким дыханием. Тонкий солнечный луч, пробившийся где-то сквозь щелочку в черепице, наполнен пляшущими пылинками. Он пересекает наискосок весь чердак и упирается в лепную раму картины...

ДИЕГО ДЕ СИЛЬВА ВЕЛАСКЕС

Осветив ее фонарем, мы увидели поясной портрет пожилого человека с властно-спокойным лицом и пудовой тяжести взглядом припухших темных глаз. Хуан Матеос, управляющий королевской охотой...

Еще два портрета стояли рядом: на одном — старик с седым клинышком бородки и мерцающей золотом тонкой цепью на груди и на втором — лживо-добродушное лицо с мясистым носом, с хищным прикусом выдавшейся вперед нижней челюсти, с желваками на щеках над пышными, лихо подкрученными усами. Гас-

пар де Гусман, граф Оливарес, первый министр Филиппа IV. Всесильный граф Оливарес, сделавший Веласкеса придворным художником.

...Это было весной 1623 года, когда двадцатичетырехлетний Диего Веласкес вторично приехал в Мадрид с твердым намерением добиться на этот раз успеха: король Испании Филипп III недавно умер, и теперь Филипп IV, сменивший его на престоле, окружал себя новыми людьми.

Он менял военачальников, министров, дипломатов. Менял он и придворных, и место королевского художника было пока еще свободно.

Какие, однако, шансы были у молодого андалузца, претендовавшего на это место? Слава, манеры, внешность? Увы, покуда еще ничего, кроме захудалого дворянского титула да еще умения рисовать и писать красками. Сын небогатого севильского идалго, узкоплечий, с глубоко посаженными острыми маленькими глазами и упрямо торчащими кверху кончиками черных усов на оливково-смуглом лице...

В Севилье он учился у старого Пачеко. Родители прочили ему богословскую карьеру, но он предпочел живопись.

Франсиско Пачеко любил и умел поговорить об искусстве. Он даже сочинял трактаты, в которых усердно доказывал, что подлинное классическое произведение не должно быть целиком заимствовано у природы, что высшая задача художника состоит как раз в том, чтобы «исправлять некрасивую природу»...

Восемнадцатилетний Диего выслушивал рассуждения учителя, посмеиваясь в усы, но не возражал: что для художника словесные распри? Краски и холст рассудят, кто прав.

Кроме того, он был влюблен в черноглазую дочь Пачеко и воспитывал в себе уважение к будущему тестю.

В конце концов, он и не собирался подражать старику, преклонявшемуся перед слащавой манерностью болонских академистов Гвидо Рени, Франческо Альбани и всех других, подменивших строгую красоту Рафаэля приторной красотой.

Важно было научиться у старого Пачеко основам ремесла, а всему остальному его учила Севилья. Шумная, веселая, говорливая Севилья — город быстро богатеющих купцов, портовых бро-

дляг-контрабандистов, крикливых цыган и обнищавших, но гордых идалго... Севилья — солнечный островок, где, слава те, господи, было не так уж много капуцинов, картезианцев, францисканцев и прочей длиннополой братии, превратившей Испанию в сплошной монастырь.

Эти темные коршуны с пробритыми макушками цепко держат страну в когтях — даже король вынужден уступать им, когда они добиваются чего-либо. Не они ли заставили Филиппа II перенести столицу из древнего Толедо в Мадрид?

Попы и монахи ни с кем не желали делить власть, им нужна была своя столица.

И вот загляните в Толедо. Там вы узнаете, что такое Испания — край, над которым все еще не рассеялся сумрак средневековья. Там вы увидите пышные храмы среди голой нищеты. Увидите узкие, темные улицы, где нет фонарей, — только свет потрескивающих свечей в открытых настежь церквях, тревожный и мрачный свет, дробящийся в позолоте колонн, в золотых крыльях ангелов, в драгоценных камнях на бархатном одеянии раскрашенной мадонны. Свет, тающий в сизом дыме лада-на при звуках скорбного пения.

Вы увидите там картины Доменико Теотокопули, прозванного «Эль Греко», уроженца далекого Крита, учившегося в Италии и ставшего в конце концов самым испанским из всех испанских художников. Станные, пронзительно-беспокойные картины, полные фанатической исступленности: портреты узколицых, мертвенно-бледных монахов, кардиналов и инквизиторов, сцены мученичеств и погребений — пылающие в зловещем сумраке факелы и люди, сами похожие на языки пламени, рвущиеся к небу.

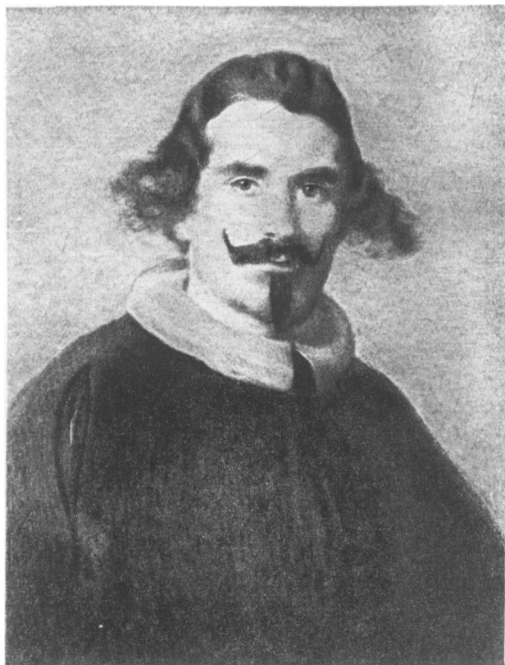
Кажется, сама душа Испании сгорает здесь, на кострах инквизиции, под чадным небом Толедо, где все принадлежит богу и ничего — человеку.

Но есть ведь на свете еще и Севилья. Попы, диктующие свою волю королям, не в силах остановить того, что делают здесь купцы.

Здесь все причудливо переплелось: жизнерадостная архитектура мавров соседствует со средневековой готикой, мрачные монастыри — с торговыми складами...



Веласкес. Портрет Оливареса.



Веласкес. Автопортрет.

И художники здесь иные: шумная жизнь врывается в их картины, и святые на полотнах придворного живописца монахов Сурбарана порою чертовски смахивают на тех самых бронзоволицых андалузцев, что толкуются на многолюдных севильских рынках, пляшут фанданго, бродят по набережным, продают свежую воду на перекрестках. «Свежая вода!» Как нужна она людям палящим летом в Севилье!

Однажды Веласкес привел в мастерскую Пачеко такого продавца — загорелого, в белой рубахе, коричневой куртке, с

глиняным кувшином. И еще двух ребятишек с улицы.

Он написал всех троих такими, какими увидел их, — это была картина простая и свежая, как глоток студеной воды в жаркий день.

Ее-то он и взял с собой, когда отправился из Севильи в Мадрид¹.

Кроме того, он написал небольшой портрет королевского капеллана Фонсеки.

Он знал свою способность подмечать в людях то трудно уловимое, что прячется в глубине глаз, в уголках рта, в особенном неповторимом изгибе бровей, — словом, все, что присуще только данному человеку и отличает его от тысяч других.

¹ Теперь эта картина — «Продавец воды», или «Водонос», — хранится в Лондоне, в собрании герцога Веллингтона.

Ведь в Мадриде, где главенствовал королевский двор, мог скорее всего понадобиться портретист...

Так оно и было.

Быть может, делу помогло еще и то, что граф Гаспар де Гусман, первый министр Филиппа IV, был тоже родом из Андалузии, из городка Оливарес, близ Севильи. Ему-то Веласкес и показал обе картины, и проницательный честолобец, стремившийся во всем руководить решениями короля, прежде всего заказал Веласкесу свой портрет.

Заказ был выполнен с блеском. Оливарес взялся рекомендовать земляка.

И вот 6 октября 1623 года севильскому идальго дону Диего де Сильва Родригецу, носившему, по андалузскому обычаю, фамилию матери — Веласкес, был вручен декрет о назначении его придворным художником короля Испании Филиппа IV Габсбурга.

Итак, придворный художник, собственность короля...

Суровый, молчаливо-вельможный Мадрид вместо шумной Севильи. Голое кастильское плоскогорье и каменный склеп Эскориала, усыпальницы королей, — символ безоглядного самовластия среди выжженной солнцем земли, смесь казармы и церкви с тюрьмой. И дворец Алькасар, где Веласкесу отведена мастерская.

В этих стенах, в безлюдных и сумрачных дворцовых залах, ему предстоит провести всю жизнь, как провели ее здесь придворные художники Филиппа II и Филиппа III.

Алонсо Коэльо, Пантоха де ла Крус... Кто помнит эти имена?

Они писали портрет за портретом для дворцовой галереи, для отдаленных охотничьих замков: король, королева, инфанты, снова король...

Писали алтарные картины для дворцовых церквей и молен. Одно и то же, всю жизнь одно и то же. Вот что ждало Веласкеса.

И, однако же, он не разделил судьбу своих предшественников: короли не могут ни создавать великих людей, ни лишать их таланта.

...Одной из первых работ Веласкеса во дворце был поясной портрет короля; здесь сразу же было произнесено первое слово приговора, который история уже готовила Габсбургам.

Клеймо вырождения лежит на длинном, безбровом и безусом лице Филиппа с отвисающей влажной губой и вывернутыми веками. И как убийственно несообразна эта хилая голова над блестящим стальным панцирем, прикрывающим королевскую грудь! Нет, ничто здесь не преувеличено, здесь не видно насмешки. Король похож, он глядится в портрет, как в зеркало. Но похож он тем полным, исчерпывающим сходством, какое лежит не столько снаружи, во внешних чертах, сколько внутри, в глубине, в застывшем в глазах выражении надменной скуки, в брезгливо-презрительной складке рта, неделями не размыкавшегося, не знавшего улыбки...

Этот портрет начнет наглядную историю царствования, и мы



увидим, как постепенно, год за годом, оплывает лицо неудачливого генерала от кавалерии, как отвисают, слезясь и краснея, веки, как вырастают белесые жиденькие усы, закрученные тонкими стрелками к углам безжизненных глаз, как тяжелеет длинный, в поллица, подбородок, все ниже оттягивая влажную габсбургскую губу.

В этой долговязой фигуре на тонких паучьих ногах мы зримо ощутим прикрытую высокомерием шаткость вырождающейся династии.

Портреты инфанта Дон Карлоса, инфанты Марии, королевы Изабел-

Веласкес. Портрет Филиппа IV в молодости.

лы дополняют картину и расскажут о Габсбургах больше, чем иные фолианты историков.

Словно для того, чтобы еще выпуклее оттенить бессердечную, холодную фальшь дворцовой жизни, Веласкес пишет портреты придворных шутов.

«Живые куклы короля»... Нелегко было рассмешить Филиппа, о котором говорили, что он за всю свою жизнь смеялся всего три раза.

Какой горькой иронией, какой страшной издевкой над дворцовым чванством дышат эти портреты! Сколько в них боли, затаенного сострадания, какой это беззвучный и скорбный крик об униженном достоинстве человека!

Вот тщедушный старик, носивший во дворце прозвище «Дон Хуан Австрийский». Король любил в насмешку называть его «дядей». И Веласкес написал его в той самой позиции, в какой когда-то придворный художник Алонсо Коэльо писал подлинного Хуана Австрийского, дядю короля, грозного победителя при Лепанто.

...Стальная кираса, шлем, чугунные ядра; посреди этих грозных символов воинской доблести, лежащих на полу, стоит тонконогий пришибленный человек, пригнувший голову, будто в ожидании удара. Стоит, силясь повторить и удержать традиционную



Веласкес. Дон Хуан Австрийский.

позу полководца: левая рука сжимает эфес шпаги, правая опирается на жезл. Какой трагикомический контраст! И как много говорят глаза под лихо заломленной шляпой, глаза, безмолвно молящие о пощаде...

А вот другая «кукла» — придворный карлик «Дон Антонио Английский». Вся фальшь парадных портретов гениально осмеяна в этом злом, брюзгливом лице с носом-прыщиком и налитыми кровью выпуклыми глазами, в мнимовеличественном жесте руки, лежащей на шее собаки, которая сама чуть ли не выше своего надутого хозяина.

И, наконец, «Bobo del Corio» — «Дурачок из Кории», загнанный в угол, косоглазый, жалкий, беспомощно потирающий слабеньким кулачком раскрытую ладонь, глядящий снизу вверх, будто на обступивших его мучителей. Их нет на картине, но мы

слышим их смех, их бессердечные шутки: как приятно, однако, видеть, что есть на свете люди, еще более уродливые и глупые, чем ты сам...



Веласкес. Дон Антонио Английский

Кроме портретов, придворный художник обязан писать и алтарные картины для дворцовых церквей и капелл.

Веласкес напишет несколько и таких полотен, но вы не найдете в них ни следа мрачного фанатизма, присущего испанской церковной живописи.

Пусть это будет сцена распятия, — он изобразит обнаженную фигуру Христа не мертвенно-изможденную, как на



Веласкес. Дурачок из Корин.



Веласкес. Вакх.

картинах Рибальты, Греко, а по-человечески простую, мужественную в страдании.

Мария в сцене коронования будет выглядеть у него самой земной из земных красавиц, а Христос и бог-отец, венчающие ее, явят зрителю хорошо знакомые черты крепких, опаленных солнцем андалузцев.

Веласкеса вновь и вновь тянет прочь от дворцового малокровия к таким вот лицам. В 1629 году он урывает время для небольшой картины, известной теперь всему миру под названием «Вакх».

Странное на первый взгляд сочетание: среди золотых осенних полей Испании рядом с Вакхом — мифическим богом вина и веселья — расположилась группа подгулявших крестьян. Идет по рукам круговая чаша, хмель уже слегка развязал языки, и посмотрите, с каким лукавым, искрящимся юмором глядит на вас

крестьянин в широкополой шляпе, слушая, что шепчет ему другой!

Вот она, живая душа народа, — ее не истребишь, не задавишь, не сожжешь на кострах инквизиции! Холеное, изнеженное, чуть подернутое жирком обнаженное тело Вакха, кажется, нужно Веласкесу лишь для того, чтобы еще ярче оттенить мужественное здоровье обветренных крестьянских лиц, выписанных с искренней любовью и покоряющей жизненностью.

Достаточно поставить рядом любой из портретов Филиппа, чтобы понять, кто истинный хозяин жизни, за кем будущее, на чьей стороне сердце художника.

Окончив эту картину, Веласкес получает возможность съездить в Италию. Кого из великих не влекло туда, где взошла заря нового времени!



Веласкес. Кузница Вулкана.

Последние гиганты той блестящей эпохи давно уже умерли, но живы их бессмертные творения.

В Венеции — оплоте позднего Возрождения — Веласкес копирует полотна Тинторетто, замечательного знатока цвета, сурового психолога, увековечившего в своих портретах целое поколение венецианских дождей, сенаторов и адмиралов. Он жадно изучает достижения венецианской школы живописи с ее насквозь просвеченным золотым колоритом, с ее умением писать обнаженное тело человека.

Здесь, вдали от мертвящих стен Алькасара, он и сам пишет одну из лучших своих картин — «Кузницу Вулкана». И снова античный миф служит ему лишь для того, чтобы еще раз оживить в памяти и запечатлеть на холсте излюбленные фигуры тружеников-андалузцев.



Веласкес. Портрет Филиппа IV.

Как и в картине «Вакх», мифический бог привлечен сюда лишь с той целью, чтобы рядом с ним еще более ясной стала мужественная красота мускулистых тел кузнецов, естественность их движений, живая энергия их бородатых, на первый взгляд некрасивых, но так привлекательно написанных, умных, полных достоинства лиц...

Прекрасное в обыденном — здесь весь Веласкес, не стремившийся, подобно многим другим, «исправлять некрасивую природу», а бравший ее всю, целиком, могучим и проникновенным взглядом художника.



Веласкес. Портрет Хуана Матеоса.

...Через два года он возвращается, закупив в Венеции, Болонье и Риме множество превосходных полотен для королевской картинной галереи.

В Мадриде его встречают княжескими почестями. Первый живописец короля вступает в пору щедрой зрелости.

Молчаливый, вежливо скрытный, как и должно придворному, он до конца раскрывается только в своих картинах..

Один за другим выходят из-под его кисти блистательные портреты: снова Филипп, по-прежнему надменный и худосочный, и королева Изабелла, маленькая, закованная в тяжелейшее, шитое золотом платье, верхом на огромной белой лошади... И юный принц Бальтасар, в лице которого сквозь детскую округлость уже проступает что-то отцовское, габсбургское. И бравый вояка граф Бенаvente, глуповатый седой бородач, по самые уши упрятанный в сверкающую железную чешую. И обергермейстер Хуан Матеос, тот самый Хуан Матеос, что стоит теперь перед нами на пыльном чердаке башни замка Веезенштейн, умудренный, все понимающий, с печальным, тяжелым взглядом припухших глаз.

С какой удивительной, не оставляющей ни капли сомнения достоверностью вылеплена эта голова, выпукло выступающая на темном оливково-зеленоватом фоне! Складки кожи внизу мясистых, дряблеющих щек; плотно сомкнутые, привыкшие к молчанию губы; коротко стриженные, посеребренные сединою волосы; чуть сдвинутые в молчаливом раздумье брови — все о человеке здесь высказано с исчерпывающей полнотой.

Портрет написан в излюбленном Веласкесом сочетании черных, серебристо-серых, зеленоватых и оливковых тонов. Фигура Матеоса словно бы растворяется в окружающем полусумраке, только лицо желтовато теплится, освещенное невидимым источником света да еще скупом мерцают золотом узкая полоска пояса и рукоять шпаги...

Но здесь пока еще нет той воздушности, той совершенной прозрачности теней, той чистоты и неисчислимого богатства оттенков, какие придут к Веласкесу позднее, после его второй поездки в Италию.

Пятьдесят лет минуло ему, когда он летом 1649 года снова ехал через Геную в Венецию. Пятьдесят лет...

Слава, богатство, признание — о чем еще смел мечтать молчаливый севильский идальго, явившийся когда-то в Алькасар с двумя холстами под мышкой!

Можно без тени сожаления оглянуться назад: ни один живописец в родной Испании не поднимался так высоко, не говорил, как равный, с королями — не был удостоен таких почестей.

Великий фламандец Рубенс, посетивший Мадрид, выразил ему искреннейшее восхищение. А разве признание собрата не есть самая высшая из всех высоких наград?

Но стоит ли оглядываться? Впереди еще так много неизвестных тайн, непреодоленных высот...

Три года проводит он на этот раз здесь, и Филипп, теряя терпение, многократно и безуспешно призывает его вернуться. Вновь и вновь Веласкес вглядывается в пропитанные солнцем полотна Джорджоне, Тициана, увлекается романтическими пейзажами Сальватора Розы, постигает секреты воздушной прозрачности картин Тинторетто...

В Риме он пишет портрет папы Иннокентия X. Кто хоть однажды побывает в небольшой римской галерее Дориа, где хранится теперь портрет, тот никогда не забудет это изрытое страстями лицо с клочковатой бородкой, ртом убийцы и умными, гипнотической силы глазами. Ничто здесь не прикрашено, ничто не преувеличено, и в то же время все сказано до конца. Достаточно взглянуть на этого олицетворенного демона, чтобы понять, как все изменилось теперь в Италии.



Веласкес. Портрет папы Иннокентия X.

«Слишком правдиво», — сказал Иннокентий, когда Веласкес закончил этот портрет.

Весной 1651 года он возвращается на родину, увозя с собой еще частицу драгоценного наследия, завещанного будущему художниками Возрождения.

Всего лишь десять лет отпущено ему еще судьбой, и за эти годы он создаст лучшие из лучших своих творений.

Он напишет «Венеру у зеркала» — смуглую андалузку, живой гимн молодости и красоте. Он напишет всемирно известные портреты инфанты Маргариты, где облик хрупкой, болезненной и в то же время милой девочки, закованной в роскошное платье, будет передан в прелестном сочетании жемчужно-серых и розово-красных тонов ¹.

И, наконец, он напишет свою знаменитую картину «Фрейлины», и две сотни лет спустя французский писатель и знаток искусства Теофиль Готье, подойдя к этой картине в мадридском музее Прадо, спросит с отлично разыгранным простодушием: «По-

звольте, а где же картина?..»

Да, верно, картины нет, есть сама жизнь, ее мгновение, уловленное и запечатленное навсегда...

Из яркого дня вы будто смотрите, преодолев столетия, в серо-зеленоватые сумерки просторного дворцового зала и неожиданно встречаетесь взглядом с Веласкесом: он стоит у мольберта, постаревший, со своими упрямо торчащими квер-



Веласкес. Фрейлины.

¹ Один из лучших портретов Маргариты можно увидеть в Киеве, в Музее западного и восточного искусства.

ху усами, приподняв руку с кистью и вглядываясь... Куда же? Ах, вот оно что! Он пишет портрет короля и королевы: вон там, на дальней стене, видно их отражение в зеркале...

Эффект настолько силен, что вы невольно оборачиваетесь: кажется, будто они стоят здесь, рядом с вами, позируя своему придворному живописцу.

И вы уже позабыли, что находитесь перед картиной, вы сами вошли в этот зал, где рядом с художником, озаренная светом, льющимся из невидимого окна, стоит золотоволосая инфанта Маргарита, глядя, как нарядный карлик — «живая кукла» — пинает ногой дремлющую собаку. Две миловидные фрейлины развлекают ее. А дальше, в сумеречной дымке, видны еще две фигуры придворных. Третий, гофмаршал, стоит в самой глубине, выделяясь резко очерченным темным силуэтом на фоне ярко освещенной раскрытой двери, и от этого сцена приобретает ошеломляющую, доходящую до полной иллюзии пространственность.

Да, этого до сих пор никто не умел — так насытить все воздухом, живой атмосферой, сохраняющей прозрачность в самых глубоких тенях, смягчающей краски и объединяющей их в один, составленный из бесчисленного множества оттенков гармоничный аккорд.

В левой руке Веласкес держит палитру. Присмотритесь: на ней лежат белила, оранжевая киноварь, ярко-красный кармин, коричневая «севильская земля» и еще три-четыре темных тона.

Вот и все. Вот и весь арсенал волшебника, умевшего различать сотни оттенков каждого цвета там, где до него были видны лишь десятки, и умевшего передавать эти оттенки с такой верностью природе и такими простыми средствами.

Искусство живописи навсегда будет обязано Веласкесу тем богатством видения, какое он принес. Но не только художники, а и каждый, посмотрев картины Веласкеса, унесет с собой частицу этого богатства и научится лучше, полнее видеть мир в его безграничной красочности.

К концу своей жизни Веласкес — не только придворный живописец. Он получает звание дворцового маршала и в качестве



Веласкес. Пряхи.

такового должен наблюдать за меблировкой и убранством Алька-сара.

Теперь ему приходится часто посещать королевскую мануфактуру Санта Изабель, где десятки работниц ткут огромные гобелены — настенные ковры-картины для украшения дворца.

Вот тут-то и возникают «Пряхи» — одно из значительнейших произведений мировой живописи.

Можно представить, как рождалась картина. Однажды он приехал сюда с придворными дамами, чтобы осмотреть готовый ковер. Вот они стоят в залитой светом маленькой сводчатой комнате, изящные спутницы художника в атласных платьях, и любуются висящим на стене гобеленом.

Но где же Веласкес? Одна из дам обернулась, чтобы позвать его: что ж это он замешкался?

И невдомек ей, что старый художник замер, очарованный уви-

денным: пять ковровщиц сидят в прозрачной, мгlistой тени, пронизанной отсветами солнца, и готовят пряжу для следующего ковра. Пять веселых ковровщиц в незатейливых платьях — красных, зеленых, коричневых...

Быстро вертится колесо прялки, спицы слились в сплошной мерцающий круг, тихо звучит андалузская песня, которую напевает одна из них, сматывая нить на руки и не обращая внимания на знатных гостей...

Не правда ли, какой прекрасный, живой сюжет? Как прозрачен этот зеленоватый сумрак, смягчающий краски, и как чудесно сияют в глубине сизо-голубой ковер и серо-розовые платья дам, купающихся в волнах света! И насколько приятнее писать эти обнаженные руки, крепкие спины, эти загорелые, не прикрытые пышными платьями ноги, эти свободные, ничем не скованные движения!

Пройдет много лет, и ценители будут открывать в «Пряхах» всё новые и новые достоинства. Поколения художников будут учиться у Веласкеса видеть прекрасное в обычном. И люди труда ответят данью любви и уважения тому, кто первый сказал о них свое слово.

6 августа 1660 года Веласкес умирает. Его хоронят, как знатного гранда; покоряющий блеск его живописи так и не позволил надменным Габсбургам разглядеть суровую правду, которую рассказал о них придворный художник. Придворный художник, чья первая и чья последняя картины были посвящены народу.

ЖИВАЯ ЦЕПЬ

Около трехсот полотен насчитали мы на пыльном чердаке замка Везенштейн. Лучи майского солнца свирепо накаляли кровлю, и наши гимнастерки прилипли к плечам и потемнели на спинах, пока мы, спотыкаясь о массивные дубовые балки и стучаясь головами о стропила, заглядывали в самые темные уголки.

Каково же было здесь картинам!

На ощупь холсты были жарко-сухие, как лоб тяжелобольного.

Нечего было и думать о том, чтобы оставить их здесь, на чер-

даке, хотя бы и на самый короткий срок. Пока необходимо было немедленно спустить их вниз, где было значительно прохладнее. Но как это сделать?

В полуторке у нас лежал припасенный на всякий случай моток веревки, однако воспользоваться им теперь мы не решались. Невозможно было обвязывать веревкой лепные рамы, рискуя повредить хрупкие позолоченные завитки. И чем могло бы кончиться дело, если б, скажем, ослаб узел? Или же картина, допустим, ударилась бы при спуске обо что-либо? Или потерлась поверхностью о веревку?

Выход тем временем был предложен старшиной Чернышем и оказался, как бывает, прост: семеро бойцов стали один над



Рембрандт. Жертвоприношение Маноя.

другим на ступеньках лестницы, четверо остались наверху, на чердаке, и вскоре полотна поплыли медленным потоком с рук на руки вниз, где мы с Кузнецовым принимали их и относили в сторону, к стенам башни.

Нельзя забыть эти минуты! Одна за другой возникали из темноты картины — неразрывная цепь веков.

Вслед за тремя портретами кисти Веласкеса плыли картины Рембрандта: здесь был большой, тлеющий червонным жаром холст, представляющий библейскую сцену жертвоприношения, и маленький портрет Саскии в шляпе, бросающей прозрачную тень на задорно улыбающиеся глаза, — прекрасный и свежий даже под слоем пыли, будто вчера только написанный, и автопортрет с альбомом — исхлестанный жизнью, но не сломленный Рембрандт...



Рембрандт. Саския ван Эйленбург.

Было здесь и семь полных мрачного драматизма картин Джузеппе Креспи — итальянца, родившегося незадолго до смерти Рембрандта, удивительного мастера, умевшего с помощью двух-трех коричневых тонов создать впечатление глубокой красочности. Был здесь и знаменитый «Рай» Лукаса Кранаха-старшего — наивно-прелестный рай северянина, будто напоенный ароматами тенистого соснового леса.

Были здесь и эффектные цветистые полотна болонских академистов.

Один из них, Агостино Караччи, сочинил об искусстве живописи сонет такого содержания:



Лукas Кранaх-старший. Рай.

«Кто желает стать хорошим живописцем, тот должен располагать рисунком, унаследованным от Рима, движением и тенями венецианцев и благородным колоритом ломбардской школы. Тот должен владеть силой жизни Микеланджело и чувством природы Тициана, высоким и чистым стилем Корреджо и верной композицией, достойной Рафаэля. Тому нужны фоны и аксессуары Тибальди, изобретательность Приматиччио и немного миловидности Пармиджанино...»

Таков был «символ веры» братьев Караччи, основавших на исходе XVI века академию в городе Болонье — в той самой Болонье, которая, по выражению одного из знатоков итальянской живописи, «не дала своей родине ни одного гения, ни одного героя»...

Но ни гении, ни герои уже не нужны, когда гаснут последние огни Возрождения и на Италию снова падает «тень безрадостного бога», когда из Ватикана вышвыривают античные статуи, а у Минервы — богини мудрости, стоящей перед римским



Лукас Кранх-старший.
Портрет герцогини Катарины Мекленбургской.

Капитолием, — отнимают копье и заменяют его крестом, когда инквизиция судит художников за «вольности», преследует Джордано Бруно и в конце концов сжигает его.

Свободный разум уже нестерпимо опасен для тех, кто не прочь остановить историю, лишь бы сохранить нажитое.

Князья церкви требуют покаянного возвращения живописи к христианству, и собор иезуитов-законодателей — Тридентский духовный собор — обязывает епископов строго следить за выполнением своих постановлений о «правилах, обязательных для церковных картин».

И старый флорентийский скульптор и зодчий Бартоломео Амманати, надолго переживший своих великих современников — Рафаэля и Микеланджело, обращается с открытым письмом к собратьям; «в порыве сердечного сокрушения по поводу заблуждений юности» он предостерегает их «не изображать нагих тел, дабы не оскорблять бога и не вводить в соблазн людей».

Это письмо датировано 1589 годом — тем самым годом, когда была основана Болонская академия, поставившая себе на первый взгляд высокую цель: уберечь искусство от гибели, опираясь на завоевания прошлого.

И вот они появляются одна за другой, подкупающе красивые картины болонцев... Вот знаменитый «Христос в терновом венце» Гвидо Рени — покорное страдание пополам с сентиментальностью, и еще одна картина на ту же тему, принадлежащая кисти другого академика — Аннибале Караччи. И устремивший взор к небу изможденный «Святой Иероним» Луки Джордано, и нарядная, приторно слащавая «Святая Цецилия» Карло Дольчи, незря носившего свое имя (*dolci* — сладкий).

Все это написано с превосходным знанием техники, при неуклонном соблюдении правил, откровенно изложенных в сонете Агостино Караччи: «От всех понемногу...»

Слов нет, болонские академики прилежно учились у всех великих. Но искусство не может жить подаваниями прошлого, как бы щедры они ни были.

«Прибавь свое» — вот первый закон творчества.

Болонцам же нечего было прибавить. Они знали много, но не

имели главного — искренности. И, как бы ни нравились их эффектные картины современникам, пришла пора, когда люди дали им верную цену.

Занимая у всех понемногу, поневоле разоряешься...

Мы бережно отставляем в сторону и эти холсты, а сверху из темноты наплывают иные картины: счастливцев Рубенс звонко смеется над лицемерием, над ханжеством, над жеманной красотой; даже его «Святой Иероним», седобородый старик отшельник, так и пышет несокрушимым крестьянским здоровьем.

А вслед за Рубенсом появляется Ян Вермеер — неповторимый Вермеер, писавший всю жизнь одни и те же комнаты и чистые, промытые до блеска улицы и дворики своего родного Дельфта и открывший в них столько тихого очарования. В его картинах вы не найдете ни драматических столкновений, ни эффектных поз, ни бурных жестов. Они покорят вас ровным сиянием света, чувством ненарушимого покоя, прохладной свежестью красок и, главное, тем особенным ощущением бесхитростной правды, какое не подделаешь, не подменишь никакими уловками и прикрасами.

Не в пример болонцам, Вермеер не знал ни славы, ни богатства, ни признания современников. Люди не сразу разглядели поэзию за внешней обыденностью его картин. И, кроме того, он шел своей, непроторенной дорогой: слишком уж непривычны были его светлые, прохладно-серебристые краски в те годы, когда в голландской бюргерской живописи господствовал густой буровато-коричневый полумрак.

Пусть же те, кто с гордостью теперь называет Вермеера «Тицианом Голландии», «райской птицей среди воробьев», вспомнят его судьбу.

Прожив сорок три года, он умер в нищете и безвестности, и лишь архивные записи в делах дельфтской гильдии живописцев рассказывают о том, что некий Ян ван дер Меер, пожелавший в 1653 году вступить в члены гильдии, к 1656 году смог наконец наскрести шесть гульденов — необходимый вступительный взнос.

Так пестуют своих величайших художников бюргеры всех времен.

Их разоряют и травят, как Рембрандта. Обнищавших, их суют в богадельни, как Франса Гальса и Рейсдаля. Их хоронят в безымянных могилах, как Моцарта, сводят с ума, как Винсента Ван Гога. А потом когда-нибудь объявляют «гордостью нации»...

После ранней смерти Вермеера его наследие — всего около тридцати пяти картин — было продано за долги с молотка на открытых торгах в Амстердаме, а затем имя его на долгие годы кануло в безвестность, пока французский журналист Теофиль Торе¹ не открыл его людям вновь.

Этому человеку, любившему живопись и, главное, умевшему по-настоящему видеть, мы все обязаны тем, что Вермеер и сегодня живет с нами.

Большое это умение — видеть, читать язык живописи.

Тридцать два звука алфавита содержат в себе и первый лепет ребенка и чеканные строфы Пушкина. Не так ли и в семи цветах радуги заключены все богатства мира?

Желтый, синий, красный, зеленый, лиловый, оранжевый, белый — они дремлют на палитре до тех пор, пока кисть художника не сольет их, не сплавит в чудесный сплав; ведь так и поэт, сливая звуки, выплавляет живой, звенящий металл стихов:

Роняет лес багряный свой убор...

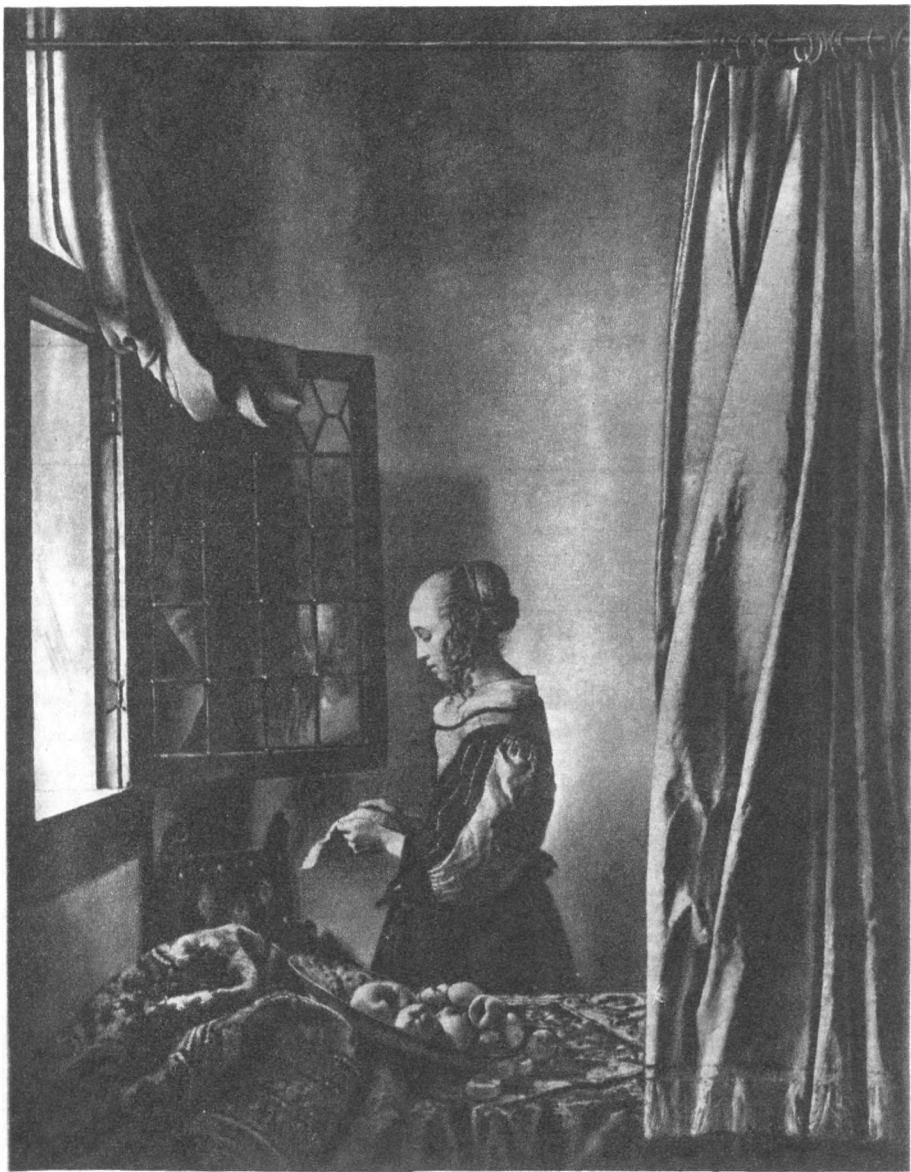
И вот вы увидели бархатисто-черные стволы и ветви осенних деревьев, глубокое лазурное небо и землю, усыпанную жаром осенней листвы.

Но всмотритесь получше: лазурь неба сплавлена из множества нежнейших оттенков — сверху, в зените, оно густо-синее, а к горизонту чуть зеленеет. И ветви деревьев вовсе не черны: они и коричневые, и мшисто-серые, и кое-где шоколадно-вишневые.

А листья! Поднимите с земли любой — он щедро одарит вас винно-красным багрянцем, бронзовой прозеленью, горящей червонной медью...

Живопись учит нас лучше видеть все это.

¹ Торе Теофиль (1807—1869) — французский журналист и художественный критик. В молодости политический деятель, активный участник революций 1830 и 1848 годов. Был членом Учредительного собрания. Из-за близости к социалистическим кругам подвергся преследованиям и эмигрировал. Жил в Бельгии и Голландии, откуда писал под псевдонимом «В. Бюргер».



Вермеер Дельфтский. Девушка с письмом.

Теофиль Торе умел читать ее безмолвно-красноречивый язык. Наткнувшись однажды в Голландии на картину неизвестного художника, валявшуюся среди старья и хлама, он не оставил поисков до тех пор, пока не восстановил забытое имя.

Он упорно шел по скудным следам — от картины к картине, и уже через несколько лет ценители всего мира гонялись за каждым холстом Вермеера, а их ведь осталось так мало: заказов Вермеер почти не имел, он писал лишь потому, что не мог не писать...

В 1742 году комиссионеры саксонского курфюрста приобрели в Париже одну из лучших картин Вермеера. И вот она теперь перед нами — безымянная девушка, читающая письмо. — и мы будто переносимся в опрятный, тихий Дельфт с его размеренно текущей жизнью, с его неярким северным небом, льющим свежий свет в распахнутое настежь окно.

Вместе с девушкой мы затихаем, и в тишине ощутимей становится беззвучный бег времени, и невидимые нити тянутся от белого листка, замершего в ее руках, куда-то далеко-далеко...

Кто знает, откуда и от кого пришло это письмо? Спокойное лицо девушки не расскажет об этом. Да и к чему? Пусть ее тайна останется с ней. А для нас в этой картине раскроются иные тайны: тайны живого соседства красок, тайны света, озаряющего это лицо, ловящего зыбкое отражение девушки в стеклах окна, скользящего по шероховатой поверхности ковра, зажигающего ярким огнем сукно оконного красного занавеса, искристо мерцающего на складках другой, зеленой, шелковой занавески.

«Девушка с письмом» становится рядом с «Цецилией» Карло Дольчи и другими картинами болонской школы. Драгоценная крупинка правды рядом с обилием красивой лжи...

А поток картин все течет и течет, и цепь наших саперов в эти минуты стоит, как живой мост из прошлого в будущее.

ТИЦИАН

Среди бесценных сокровищ, гибнувших от сухой жары на башенном чердаке замка Веезенштейн, были и две картины Тициана Вечеллио — последнего гиганта Возрождения, родившегося

семью годами раньше Рафаэля, а умершего тогда, когда на свете давно уже не было ни Леонардо, ни Микеланджело.

Удивительная жизнь его охватила три поколения. Венецианец, он в юности мог еще слышать, как городские кастальды собирались на площадь или в соборы всех «детей республики святого Марка»¹ для принятия важнейших решений. А к концу жизни он стал свидетелем того, как всемогущие дожи и прокураторы душили в свинцовых тюрьмах последние остатки свободы.

Время проносилось над ним, как шумящий ветер над вершиной могучего дуба.

Он видел многое и знал вкус славы: властелин Европы Карл V поспешил поднять с пола кисть, когда Тициан обронил ее, работая над портретом императора.

Знатнейшие люди Италии — и не только Италии — годами добивались возможности позировать ему.

Павел III Фарнезе, всемогущий глава католической церкви, взявший силу над королями, многократно звал его в Рим, а когда Тициан наконец согласился приехать, его поселили в Бельведере, в непосредственной близости от папы.

Он знал вкус славы и цену деньгам. Современники склонны были даже упрекать его в этом: никто еще не назначал таких цен за свои картины.

Он жил в роскошном палаццо, расположенном в лучшей части Венеции, близ набережной Фондаменто Нуово, откуда открывался сказочный вид на лагуну и далекие снежные Альпы.

Он был жизнерадостен, любил пышность, вино и веселье: в саду за его домом редко стихала музыка; по вечерам там собирався цвет умнейших людей и красивейшие патрицианки Венеции.

Но более всего он ценил свободу.

В 1523 году император Карл в специальном указе наименовал его «Апеллесом² своего времени», присвоил ему графский титул, звание государственного советника и высший сан «Рыцаря золотой шпоры со знаком Меча и Цепи».

Однако же, когда вслед за этим он предложил Тициану стать придворным художником, тот отказался.

¹ А. В. Луначарский.

² Апеллес (IV век до н. э.) — знаменитый древнегреческий живописец.

А несколько лет спустя он так же отказался от лестного предложения папы Павла переехать в Рим.

Более всего на свете он любил свободу и родную Венецию.

Эти два понятия покуда еще сливались в одно. Еще не пробил для Венеции «час бедствий и позора»; дух давней вольности еще витал над площадью Святого Марка, над Пьяцеттой, над мраморными дворцами, над бесчисленными каналами чудесного города.

Еще живо было поколение деятельных, не ослепленных богатством купцов, талантливых, не обленившихся аристократов, поколение лукавых и мудрых сенаторов, умевших не только прожигать нажитое, но и заботиться о приумножении славы республики.

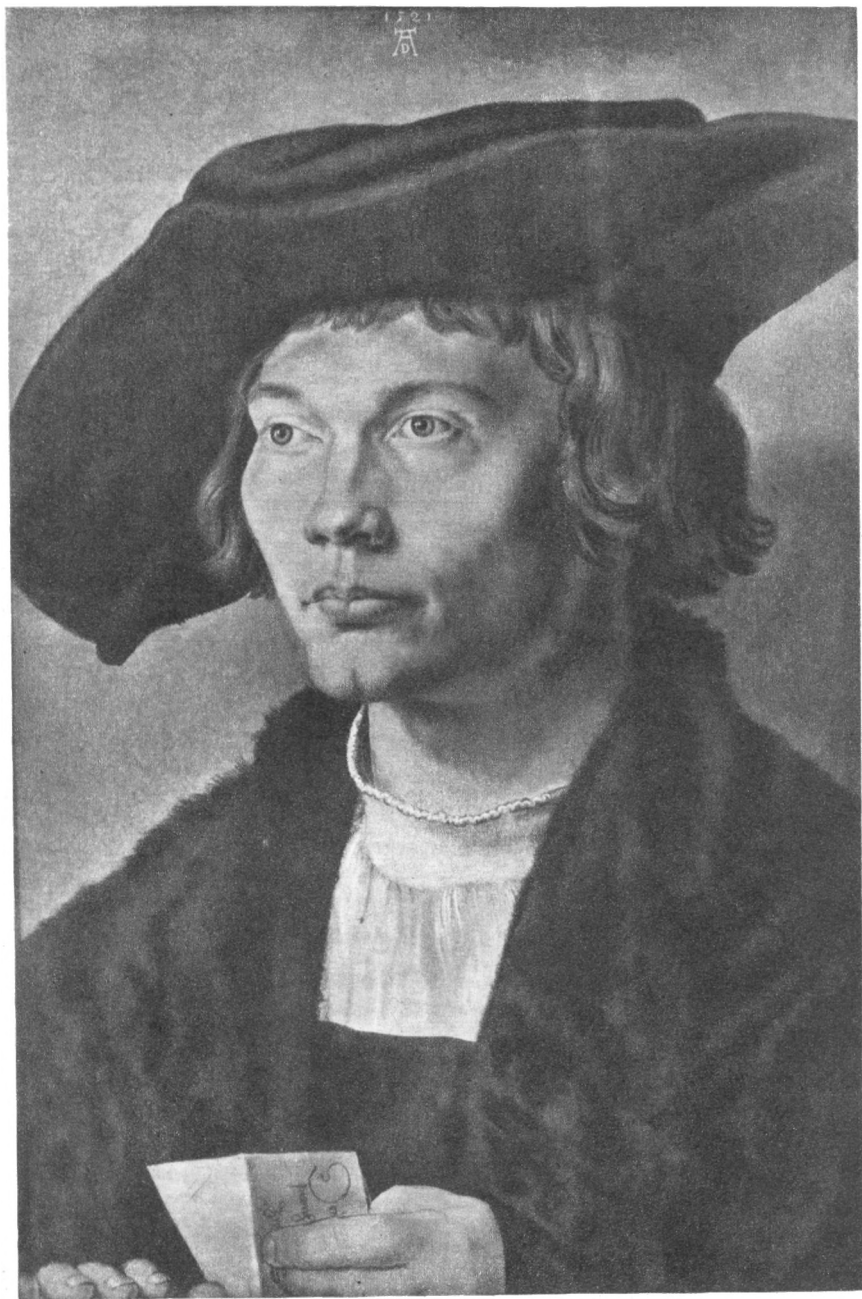
Венецианские патриции умели управлять. Они в совершенстве владели политикой «кнута и пряника». Они знали дремлющую силу народа и не пытались притеснять его там, где это было покуда излишне. Жестоко карая малейшее неповиновение, они в то же время не отказывали людям в зрелищах и увеселениях — наоборот, именно в этом был призыв свободы.

Тысячи непокорных задыхались под свинцовыми крышами, в тюремных камерах «пьямби», но зато десятки тысяч веселились на улицах в дни карнавалов и знаменитых венецианских маскарадов, когда по каналам плыли украшенные шелками и бархатом гондолы, а весь город превращался в сплошной праздничный зал.

То была пора наивысшего блеска Венеции — время между годами Камбрейской лиги и битвой при Лепанто, время полного расцвета перед упадком и гибелью. Рекой текли в Венецию золото, драгоценности из заморских колоний. Здесь было вдоволь всего; добытое огнем и мечом богатство венецианских патрициев выплескивалось через край, оно оборачивалось неслыханной жадной роскоши, невиданной тягой к наслаждениям, к веселью, к праздничной щедрости красок.

Слоновая кость, жемчуг, золото, жаркая рыжая медь осенних садов, розовый и зеленовато-коричневый мрамор дворцов, бирюзовые воды лагуны — вот цвета тогдашней Венеции.

Тициан впитал их с такой же любовью, с какой Веласкес



Дюрер. Портрет молодого человека.



Тициан. Девушка с фруктами (дочь художника — Лавиния).

впитал суровые краски своей родины, чтобы стоицей вернуть их людям.

Взгляните на ранний портрет дочери Тициана — Лавинии. Какой могучей кистью написан тяжелый бронзовый шелк ее платья, ее атласистая теплая кожа, драгоценные украшения в рыжевато-золотых волосах, прозрачная кисея шарфа, брошенного на обнаженные плечи...

Высоко подняв чеканное серебряное блюдо, полное винограда, диковинных южных фруктов, украшенное розами, она идет куда-то, — быть мо-

жет, в сад, где звучат спинет и лютия, где, как всегда, собрались гости отца.

В открытую дверь видна темная медь августовской листвы; солнце ушло за дальние зеленовато-синие горы; бледнеющее небо залито последними отсветами вечерней зари. Лавиния обращивается, будто кто-то окликнул ее. Она оглянулась, не останавливаясь, вся в движении: ее ведь ждут там, на празднике жизни...

Да, жизнь для Тициана — прежде всего праздник. Великолепный праздник движения, торжество сияющих красок.

Кто знал бы неповторимую гармонию янтарных, темно-бронзовых, пылающих алых и прохладных бирюзовых тонов — блеск неба Венеции, жар ее листвы, золото волос и теплоту кожи прекрасных венецианок?

Кто знал бы всех этих грузных, бородатых и лукавых патрициев, и теперь еще живущих полной жизнью на тициановских

портретах? Все это увековечено живописцем, «украсившим своими картинами Венецию, мало того, всю Италию и другие страны»¹. Все это рождено чудесным сплавом тичиановских красок — мощных, радостных и до конца верных природе.

...Но и этой торжествующей песне приходит конец. В замке Веезенштейн был другой, более поздний портрет Лавинии — отяжелевшей, с гладко зачесанными поредевшими волосами, с крепко сжатым ртом и тенью печали в глазах.



Тициан. Портрет дочери Лавинии

Была здесь еще одна картина кисти Тициана — портрет мужчины с пальмовой ветвью в руке.

Вероятно, это художник Антонио Пальма, племянник сотоварища Тициана — живописца Пальмы-старшего...

Приглядевшись, можно разобрать латинскую подпись: «Titianus pictor»... И дату: «1561».

Портрет написан в неожиданно темных, суровых созвучиях, будто набежавшее облако на миг затмило свет солнца, предвещаая грозу...

Она надвигается неумолимо. Слабеющая, изнежившаяся в своем богатстве Венеция расточает накопленное; ее обленившиеся правители уже не в силах предотвратить беду. Гибель близка, но Тициану не суждено пережить «час бедствий»...

Вспышка чумы, унесшей в 1576 году пятьдесят тысяч чело-

¹ Вазари.

век — более четверти населения города, уносит и его, еще крепкого, полного сил в свои 89 лет.

И тогда происходит неслыханное: вопреки строжайшему запрету хоронить умерших от чумы в церквах, опечаленная Венеция хоронит своего любимейшего художника в давно избранной им капелле Фрари, где он и теперь покоится вблизи двух лучших своих картин — «Ассунты» и «Мадонны семейства Пезаро»...

Поздним вечером мы покидаем Веезенштейн. Старшина Черныш со своими людьми остается здесь. Картины стоят в темных залах под надежной охраной.

Тяжелые ворота, скрипнув, затворяются за нами. Тихо вокруг, так тихо, будто шум войны никогда и не достигал этих стен. И старые вяза шелестят листвою, как, должно быть, шелестели и сто лет назад.

Но вот уже скрылась темнеющая в вечернем небе черепичная крыша башни. Окончилась глухая, петляющая, бегущая между деревьями дорога.

Мы выезжаем на широкую автостраду, — выезжаем, будто возвращаясь из далекого прошлого. Навстречу, подмигивая фарами, то и дело проносятся «ЗИСы», полуторки, «Студебеккеры». Лязгают гусеницами бронетранспортеры. Едет конный обоз, слышны обрывки протяжной, медленной песни.

Возле регулировщика в Нидерзейдлице останавливаемся: освобождена Прага! Мы узнаем об этом у запыленного и пропотевшего мотоциклиста. Он возится в темноте со своим чихающим, кашляющим трофейным «БМВ», сдвинув на лоб очки. Потом обгоняет нас, треща и стреляя искрами из выхлопной трубы.

Перед самым Дрезденом вдруг вспоминаю: а где же «Динарий кесаря»?

В потоке событий, имен, впечатлений я вовсе забыл об этом прекраснейшем из прекрасных творений Тициана, об этой жемчужине Дрезденской галереи, — после «Сикстинской мадонны», пожалуй, и не припомнишь лучшего...

Тридцатилетний Тициан написал ее для одного из друзей и самых щедрых своих меценатов — для феррарского герцога Альфонсо д'Эсте, и тот, безмерно дорожа этой картиной и желая постоянно любоваться ею, распорядился вделать ее в дверцу шкафа



Ян ван Эйк. Триптих. Центральная часть. Мария с младенцем.

в своем кабинете. Затем, через много лет после смерти последнего правителя Феррары Альфонсо II, его наследники перевезли «Динарий» вместе с другими фамильными ценностями в Модену.

Отсюда в 1745 году вкупе со всей коллекцией д'Эсте картина перекочевала в Дрезден. Где же она теперь?

Да, не все еще кончено...

Задумываюсь, вспоминая: нет ведь еще ни Корреджо, ни современников и учеников Тициана — Пальмы-старшего, Веронезе... Нет пока и Ван-Дейка, а ведь Дрезденская галерея славилась замечательным собранием его картин... Нет Гольбейна, Дюрера, Кранаха.

Где же они? Под каким значком «немой карты» скрыты эти сокровища, какая ждет их судьба?

С этими мыслями возвращаюсь в батальон. Тихо в сумрачном вестибюле. Часовые с примкнутыми штыками стоят у «Сикстинской мадонны», оберегая ее покой. Спят солдаты. Только в штабе светло: нас давно ждут здесь. Усаживаемся писать рапорт. Третий день поисков окончен.

Глава пятая

Каждый путешествующий не должен бы уезжать из Дрездена, не видав Саксонской Швейцарии...

Из старинного путеводителя



ВОРОТА МЕДУЗЫ



дивительный, неповторимый май! Ни облачка. Эмалево-синее, промытое дочиста небо. И празднично-свежая, незапыленная зелень. И незачем больше прислушиваться, чей это самолет гудит там, вверху.

Слово «воздух» никого уже не прижмет к земле. Оно лишь напомним, что можно дышать полной грудью: победа, мир!..

Вот теперь бы и оглядеться вокруг. Повалиться на согретой солнцем траве, зажмурясь и ни о чем не думая. Побродить по весеннему лесу, послушать птичьих разговоры, поглядеть, как затягивает зеленью кромки окопов, щелей, капониров — ведь все уже кончено, все позади. И Эльба уже не «водный рубеж», а просто река — тихая, до краев налитая голубым серебром.

А берега! Отъедешь километров на десять от Дрездена вниз по течению, и на вершинах обступивших реку крутых холмов меж дубов и сосен проглянут первые розово-серые камни — начинается сказочный край. Край причудливых диких скал, край гигантских столбов, будто в шутку сложенных великанами из морщинистых глыб застывшей лавы. Край глубоких, курящихся туманом ущелий, край водопадов, пещер, висящих над бездной мостов. Швейцария на Эльбе...

Где-то здесь, неподалеку, стоит среди утесов знаменитый замок «Семь дубов»; в 1813 году там собирались люди, готовые отдать жизнь за свободу. Они основали Союз свободолюбивой Саксонии и с оружием выступили против войск Наполеона, когда солдаты Кутузова приблизились к Эльбе.

Надо бы побывать в этом замке. Надо бы побывать и в тысячелетнем Мейссене — на родине саксонского фарфора, посмотреть Альбрехтсбург с его крутыми серыми крышами и редкостным кружевом готических сводов. Послушать, как в полдень на башне древней мейссенской «Фрауэнкирхе» фарфоровые колокола вызывают мелодию старинного хорала; эти звуки напоят о тех далеких временах, когда Иоганн Фридрих Бёттгер, девятнадцатилетний аптекарский ученик из Берлина, пытаясь «сварить» из всякой всячины золото для курфюрста Августа Сильного, добыл из огня звонкий комочек спекшегося каолина, из которого можно было делать тончайшие чашки, тарелки, статуэтки и все прочее, что раньше умели делать только в далеком Китае...

Это было в 1707 году. А несколькими годами позже, когда шведы вторглись в пределы Саксонии, Август упрятал Бёттгера в Кенигштейн: он все еще верил, что выжмет в конце концов из своего алхимика золото, и боялся, как бы живой секрет не достался шведам.

В Кенигштейне Бёттгер был действительно недостижим. Представьте себе скалу, возвышающуюся на двести сорок метров над Эльбой. Крутые стены — ни деревца, ни травинки, сплошной голый гранит. Издали похоже на ровно, будто взмахом меча, срезаемый конус; там, на плоской вершине, еле виднеются зубцы серых каменных стен...

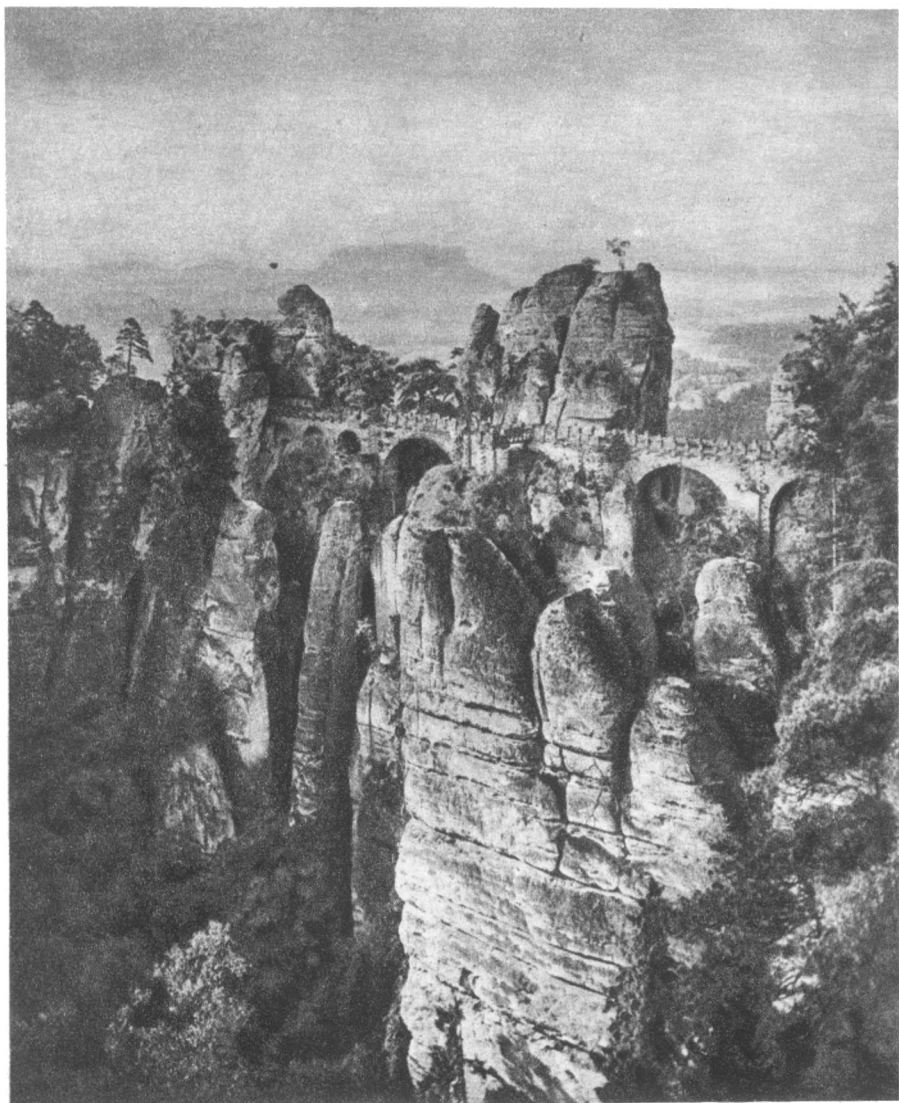
Вот сюда-то мы и приехали ранним утром 11 мая, но не для того, чтобы полюбоваться славившейся своей неприступностью крепостью, стоящей в центре Саксонской Швейцарии.

«Немая карта» привела нас сюда; один из ее значков совпал на полевой карте с пока еще не разгаданной коротенькой строчкой: «Кенигштейн».

Затормозив у подножия скалы, мы вышли из машины. Угрюмая гранитная скала, вблизи совсем отвесная, вздымалась перед нами, и, странное дело, на самом верху, на фоне густо-синего неба, полоскался по ветру маленький, едва различимый флаг.

— Трехцветный, что ли... — проговорил Кузнецов.

Он до сих пор еще не расстался со своим артиллерийским биноклем, и через минуту мы все убедились, что флаг действительно трехцветный: синее, белое, красное...



Саксонская Швейцария. Вдали — скала Кенигштейн.

Что же это значит?

Раздумывать было некогда.

Узкая дорога, вырубленная в гранитном массиве, уходила вверх, огибая скалу крутой спиралью. Наш «виллис», пожалуй, мог бы еще подняться на первой скорости с включенным дупликатором, — правда, не без риска скатиться обратно и загреметь, свалившись с обрыва на крутом повороте.

Вторая же машина, полуторка, и вовсе не пригодна была для такого головокружительного путешествия. Решили пойти пешком, оставив часть людей с машинами внизу.

Через пятнадцать минут мы, тяжело дыша, преодолевали последние метры подъема.

Слева, за обрывающейся в бездну кромкой дороги, вилась далеко внизу лента Эльбы, серебряная среди поросших зеленой шерстью холмистых берегов. А прямо над нами темнели наглухо закрытые, сплошь окованные маслянисто-черным железом ворота. И еще выше, на гранитном фронте ворот, скалилась устрашающей гримасой высеченная из серого камня голова Медузы с волосами-змеями¹.

Что и говорить, крепостца была на первый взгляд мрачноватая и достаточно неприступная. Впятером мы занимали всю ширину дороги, и довольно было короткой очереди из автомата, чтобы разом отправить всех вниз.

В общем, двое с пулеметами могли бы свободно оборонять крепость против дивизии, хватило бы лишь патронов...

И тут, будто для того, чтобы подтвердить эту мысль, что-то негромко щелкнуло, в воротах открылся квадратный глазок, мы увидели просунутый нам навстречу вороненый ствол с растрескиванием искрогасителя на конце и услышали чистое немецкое:

— Хальт!

Делать было нечего. Камешек, сорвавшись с края дороги, полетел вниз, чиркая в тишине о каменную стену. Кузнецов пощупал локтем висящую на поясе гранату. Сержант Валющенко отступил на полшага назад и осторожно потянулся рукой к автома-

¹ М е д у з а — в греческой мифологии одна из трех сестер-чудовищ, обладавших устрашающей внешностью, способной обратить в камень каждого, кто взглянул бы на них. На головах у сестер вместо волос шевелились змеи, оповещавшие их своим шипением о приближающейся опасности.



Стены крепости Кенигштейн.

ту, висевшему на шее. Словом, мы готовились подороже продать свои жизни, когда вороненый ствол вдруг исчез и из-за ворот донеслось:

— О-оо, камрад, товарищ, ура!..

А через полминуты невысокий, худой и смуглый парень в за-
платанном комбинезоне цвета хаки и в черном, сдвинутом на ухо
берете тряс нам руки, обнимал нас, хлопал по спинам и сыпал
быстрой смесью французских и русских слов и восклицаний.

Это был капитан Андре.

...Как мы узнали от него, гитлеровцы с 1941 года использовали Кенигштейн в качестве концентрационного лагеря для пленных французских офицеров.

«Oflag-IV В» — под таким шифром значилась крепость в обширных гиммлеровских реестрах.

— От капитана и выше, — пояснил, улыбаясь, Андре. — Я здесь был... о-оо... как это по-русски... Женесс, наимладший, да? Майор, колонель, женераль — понимай?

Он слегка выпятил грудь и подвинул воображаемые усы.

И тут в воротах действительно появился генерал, совсем такой, какими выглядели когда-то французские генералы на иллюстрациях к «Малахову кургану» Луи Буссенара.

Таким я с детства навсегда и запомнил их: черная длинная пелерина на медной застежке у шеи, круглая бархатная каскетка-коробочка с галунами и прямо торчащим твердым козырьком. Даже усы и остренькая бородка — точно такие же. Недоставало только суставчатой подзорной трубы. И, кроме того, на ногах вместо узких блестящих штиблет с квадратными носами у нашего генерала были надеты серые войлочные шлепанцы без задников.

Но это не помешало ему церемонно и важно подойти к нам, выпростать из-под пелерины руку и, приложив два пальца к каскетке, пророкотать несколько слов по-французски.

— Женераль Хенело... э-ээ... приветствует и... о, как это?.. благодарит, — перевел Андре. И тут же добавил, сокрушенно пожав плечами: — Пантофли... о-оо... — И незаметно подмигнул.

Оказывается, сохранив генералам форму, гитлеровцы лишили их обуви, и бедные буссенаровские герои так и шлепали старушечьими туфлями, прогуливаясь по угрюмым камням Кенигштейна.

Мы сдержанно посочувствовали генералу.

Кузнецов тихонько вздохнул.

— Не знают они, почему фунт лиха, — подытожил наши мысли Валющенко.

Да, здесь не жили в холодных бараках, не спали вповалку на голых досках, не хлебали пустую баланду, не дорожили осьмушкой мякинного хлеба, не мерли от цинги и дистрофии.

Здесь не сжигали в печах, не обливали из брандспойта водой на морозе.

И все же неволя есть неволя.

— Четыре года, — печально сказал Андре. — О-оо...

Покачав головой, он поднял четыре растопыренных пальца. И рассказал нам как мог историю последних месяцев.

Отрезанные от мира на своем поднебесном каменном острове, французы ничего не знали о том, что происходит внизу, на земле.

Можно было лишь строить догадки: прекратились посылки из «Круа Руж»¹; февральской промозглой ночью в чудовищном грохоте раскалывалось багровое небо: погибал Дрезден. Потом все слышней и слышней становился рокот артиллерии, доносившийся с востока; несколько раз над крепостью с ревом пронеслись, косо накренив крылья, самолеты с красными звездами.

Но самым верным барометром было лицо коменданта, полковника Келлера.

Андре, уморительно надувая щеки и вращая глазами, изобразил нам «ряд волшебных изменений» комендантской физиономии; это была достаточно наглядная «сводка погоды».

В ночь с 6 на 7 мая Келлер куда-то исчез. Остались только вахманы под командой гауптфельдфебеля Хидеке — субъекта, раскрывавшего рот лишь для того, чтобы произнести «круцификс» или «ди ферфлюхте францозен».

Потом и они исчезли.

— Но не все! — поднял кверху палец Андре. — О-оо, нам так не хотелось расставаться...—Он приложил руку к сердцу и вздохнул: — И потом мы... как это?.. одолжили... да, одолжили у них кое-что...

Он пронзительно свистнул, и тяжелые ворота, скрипя и лязгая цепями, медленно отворились перед нами.

Там на бетонном цоколе стоял тускло-синий вороненый пулемет типа «Гочкис».

— Ун митральез, — жестом экскурсовода указал Андре. — Как это? Пулемет, да? И немножко мунисион... — приподнял он рукой тяжелую, набитую патронами ленту.

¹ «К р у а Р у ж» — Красный Крест, снабжавший военнопленных западных стран продуктовыми посылками через нейтральную Швейцарию.

Высокий парень в берете, оставив колесо лебедки, открывавшей ворота, отер о комбинезон ладонь и коротко представился: — Пьер.

Так мы вошли в Кенигштейн. Андре продолжал свой рассказ.

Насторожившимся французам, кое-что знавшим об эсэсовских «ликвидациях», удалось в последний момент захватить фельдфебеля Хидеке и еще двух вахманов с пулеметом.

Произошло это так: вечером 7 мая, когда Хидеке с необычной для него поспешностью шел от здания гауптвахты через крепостной плац, неся в обеих руках по чемодану, Пьер и Андре накрыли его одеялом, скрутили и, не дав пикнуть, отняли «парабеллум» и связку ключей.

Полдюжины гранат на длинных рукоятках — вот все, что удалось наспех добыть в отпертом одним из ключей цейхгаузе.

Дальнейшее было делом минут.

Вахманы, торчавшие на выходе у пулемета, не успели и ахнуть. (Андре для наглядности поднял кверху руки и пробубнил: «Гитлер капут».)

Теперь оставалось ждать. Засадив охранников под замок, французы ждали, не зная, что же, собственно, происходит внизу, на земле. Сменялись у пулеметов и ждали...

Выразительно жестикулируя, Андре объяснял нам все это, пока мы поднимались по крутой внутренней дороге, прорубленной сквозь скалу, к верхней площадке крепости. Массивные железные кольца, ввинченные в осклизлый гранит, высеченные в камне цифры — «1705», эмблемы Августа Сильного — «Аугустус Рекс», полумрак, гулкий отзвук шагов — все это выглядело в высшей степени таинственно.

Казалось, там, наверху, в синеющем просвете неба, вот-вот появится какая-нибудь фигура в доспехах, с алебардой или мушкетом в руке.

Но, поднявшись, мы увидели лишь буссенаровских генералов в пелеринах, каскетках и старушечьих стоптанных пантофлях.

Они стояли плотным небольшим табунком, оживленно переговариваясь, и нам пришлось с помощью Андре засвидетельство-

вать, что все уже кончено, что никаких эсэсовцев внизу нет и не будет и что они наконец свободны.

Генералы с достоинством выслушали, величественно кивая разноцветными каскетками и придерживая пальцами полы своих ветхих, но чистеньких пелерин.

Затем они дружно зашлепали по направлению к приземистому длинному строению — серому и угрюмо голому, как и все вокруг.

Низкая толстая стена тянулась по периметру скалы, огибая этот безрадостный каменный остров. Позеленевшие куцые пушки торчали в бойницах; пирамидки чугунных, будто сросшихся ядер нерушимо высились рядом с каждой. Гарнизонная церковь, сооруженная еще Маттеусом Пёппельманном, вздымалась среди обдутых ветрами деревьев, выросших на поднятой когда-то снизу земле.

А вокруг синело безбрежное майское небо, и, только свесившись через стену, можно было увидеть серебряную ленту Эльбы, берега, подернутые сизой дымкой, и дальние скалы Саксонской Швейцарии.

Но теперь было не до разглядывания окрестностей.

ДОННЕРИТ - ЖЕЛАТИН

Фельдфебель с вахманами сидели в забранном толстыми решетками подвале гауптвахты.

— Р-ррраус!!! — по-эсэсовски, с устрашающим картавым рыком скомандовал Андре и тут же весело подмигнул нам.

Охранники, изжелта-бледные, вышли и, увидев нас, остолбенели.

— Гитлер капут? — деловито осведомился Пьер.

— Капут, — согласно подтвердили вахманы.

Фельдфебель, искоса глядя маленькими, заплывшими глазами на автомат, висевший на груди у Валющенко, мрачно молчал. Пришлось задать несколько наводящих вопросов. Выяснилось следующее.

Действительно, в конце января сюда привезли какие-то ящики. Поднимали их с помощью специально устроенной моторной

лебедки. Что было в ящиках, фельдфебелю неизвестно. И вообще никто этого не знает. Кроме полковника Келлера, разумеется... Зондеркоманда, привезшая ящики, поддерживала контакт только с ним. Где эти ящики теперь? (Пауза. Заплывшие глазки стараются не глядеть на автомат.)

— О, тут, в Кенигштейне, так много всяких потаенных мест!..

Потаенных мест действительно оказалось много. Налицо были все принадлежности феодальной крепости: пороховые погреба, казематы, глубокие чумные колодцы, куда заживо сбрасывали заболевших чумой. (Посветив опущенным на веревке фонарем, мы увидели белеющие на дне человечьи кости.)

Был здесь и другой, глубочайший колодец: камешек, брошенный нами, беззвучно канул в темноту, отозвавшись лишь через пять-шесть секунд глухим всплеском; это и был знаменитый питьевой колодец глубиной двести пятьдесят метров, прорубленный вручную сквозь всю толщу гранитной скалы. Два человека, безостановочно вращая ворот, тратили здесь по десяти минут на подъем ведра воды.

Все это выглядело очень любопытно, но... никаких ящиков мы пока что не находили.

Обследовав крепостной двор, мы затем внимательно осмотрели Георгенбург — мрачную тюрьму, построенную курфюрстом для особо важных государственных преступников (здесь и был заточен несчастный Бёттгер). Осмотрели мы и приземистое здание арсенала, и тут, в глубоком подвале, наше внимание привлекла наглухо запертая небольшая стальная дверь.

Кузнецов постучал по ней кулаком, прислушался, подергал ручку, похожую на те, какие бывают в учрежденческих несгораемых кассах, приподнял волчок, прикрывающий замочную скважину; Андре, с интересом сопровождавший нас, принялся перебирать ключи на отобранной у фельдфебеля связке.

Медные и стальные, большие и малые, с вензелями и разнокалиберными бородками, они уже сослужили нам службу, отпирая бесчисленные замки, — фельдфебель молча указывал нам в том или ином случае на необходимый ключ. И теперь Андре, позвеневав связкой, поощрительно свистнул. Но на этот раз Хидеке и не шевельнулся. Растерянно глядя на нас своими заплывшими глазками, он стоял бледный, держа по швам толстые руки.

— Фю-у! — вторично свистнул Андре. — Ло-ос, шнеллер-р! — прибавил он, зарывав по-эсэсовски и вытаращив глаза. Подмигнув нам, он протянул ему связку.

Но с фельдфебелем творилось что-то неладное. Рыхлое, до синевы побледневшее лицо его покрылось испариной. Он потоптался на месте и пробормотал:

— Nein... Es ist unmöglich...

— А, парбле! — буркнул Андре.

Махнув рукой, он принялся сам подыскивать ключ, тыкая подходящие на вид в замочную скважину.

— Vorsicht, um Gottes willen... — пробормотал фельдфебель. Капельки пота скатывались по его небритым щекам. — Hier ist doch eine grössere Menge von Sprengstoff versteckt... Donnerit-gelantine... Öffnen sie nicht, um Gottes willen...¹

Доннерит-желатин?.. Такого нам еще не приходилось слышать.

Так или иначе, ясно было одно: дверь покуда что открывать нельзя. Мог сработать натяжной или контактный взрыватель.

Мы тщательно осмотрели все вокруг — не видно было никаких следов устройства. Хидеке вытер грязным платком лицо. Нет, он не может сказать, как это сделано. Но... (косой взгляд в сторону висящего на шее у Валущенко автомата), право же, он не принимал в этом никакого участия.

Насмерть испуганный фельдфебель явно мялся, хитрил, и я предпринял «психическую атаку»: взяв у Андре связку, принялся как ни в чем не бывало снова подбирать ключи, наклонившись к замочной скважине.

— О боже!.. — умоляюще пробормотал за моей спиной фельдфебель. — Пойдемте отсюда, прошу вас!.. Я покажу...

Аккуратно притесанная каменная пробка прикрывала круглый до шестидесяти сантиметров в диаметре люк снаружи здания.

— Поверьте, я здесь ни при чем, — не переставал бормотать Хидеке, пока Олег Кузнецов, вооружившись фонариком, спускал

¹ Осторожно, ради бога... Здесь ведь спрятано много взрывчатки. Доннерит-желатин... Не открывайте, бога ради...

ся, как водолаз под воду, в черную круглую дыру, нащупывая ногами ступеньки.

А через пятнадцать минут его приглушенный голос донесся из-за стальной двери:

— П-порядок!.. Можете открывать...

«ШОКОЛАДНИЦА» И ДРУГИЕ

Желеобразная гремучая смесь в длинных трубках-патронах — это и был «доннерит-желатин», применявшийся, как видно, для горнопроходческих работ.

Куча таких патронов лежала у самой двери в цинковой коробке с красной наклейкой «Achtung! Sprengstoff!..»¹ и еще какой-то надписью. Другие торчали в каменных стенах каземата. Десятка два шпуров было насверлено вокруг, а система детонаторов, связанная с дверью, не сулила ничего хорошего ни тем, кто попытался бы войти сюда, ни, разумеется, ящикам, сваленным посреди каземата на цементном полу.

Здесь, в этих наспех сколоченных плоских сосновых гробах, и была похоронена знаменитая дрезденская коллекция пастелей.

Казалось, весь галантный XVIII век оживает в портретах, будто сотканных из нежнейшей цветочной пылицы. Неуловимые переливы розовых, голубых, лиловых и золотистых тонов, блеск муара и атласа, прозрачная пена кружев, сизость гладко выбритых щек, фарфоровая белизна холеных женских лиц, живое сияние глаз — трудно было бы придумать более разительный контраст между всем этим и давящей, мертвой угрюмостью каменного мешка, начиненного взрывчаткой. Однако же все было именно так. Доннерит-желатин и пастель...

Еще в XVI веке итальянец Джанпаоло Ломатцо в своем трактате о живописи описывает этот способ, называвшийся «à pastello» — от итальянского слова «pasta», что означает «тесто».

Разноцветные порошки замешивались во множестве сочетаний с тонко истертым мелом на водном растворе траганта — про-

¹ Внимание! Взрывчатка!



Barro. Общество в парке.

зрачной южной смолы. Круглые палочки, сформованные из этого теста и просушенные, оставляли на шероховатой поверхности бумаги следы, отличавшиеся необычайной сочностью и чистотой цвета.

Леонардо да Винчи пользовался такого рода мелками, делая наброски голов для «Тайной вечери». Он не мог не оценить ту особенную постепенность переходов, какую давали они при растушевке; с их помощью легче было передавать скольжение света, мягко обтекающего форму, — то самое воздушное «сфумато»¹, которым славился великий мастер.

Но в те времена, когда художники прежде всего заботились о монументальной прочности своих творений, пастель не могла най

¹ «С ф у м а т о» — мягкие, ступенчатые переходы от света к тени в живописи

ти широкого применения, она годилась разве лишь для вспомогательных набросков.

И только XVIII век, последний век аристократии, время пышного увядания, век кринолинов, церемонных менуэтов, пудренных париков, призвал к полной жизни пастель: что нужды было заботиться о долговечности! «После нас — хоть потоп!»

И все же нежнейшая, как пыльца на крыльях бабочки, чувствительная к малейшему дуновению пастель вопреки всему живет!

Меняется, темнея, масляная живопись. С годами мелкие трещинки — кракеллюры — все гуще покрывают поверхность старых картин. Желтеет, теряя прозрачность, лак. Понемногу тускнеют, утрачивая силу, самые прочные краски. И сотни ученых во всем мире ищут средства, чтобы приостановить, как можно дальше отодвинуть неизбежное.

А пастель неизменно сияет свежестью и чистотой, и кажется, будто вчера только закончены эти вечно юные картины: их краски лежат тонкой пылью на шероховатой поверхности бумаги или пергамента, под надежной защитой стекла, не связанные ни маслом, ни темнеющим лаком. Только яркий свет солнца грозит им выцветанием; в иные часы служители музеев заботливо сдвигают перед ними плотные занавески.

Да еще опасны сотрясения, сырость, резкие перемены температуры.

Но эти опасности не занимали, как видно, тех, кто заколачивал дрезденскую коллекцию пастелей в гробы.

Здесь, в холодном сыром каземате Кенигштейна, лежали работы одного из лучших пастелистов Германии — Антона Рафаэля Менгса, родившегося в маленьком чешском городке Усти, над Эльбой, работавшего в Дрездене и Мадриде, где он, увидев живопись Веласкеса, воскликнул: «Все остальные картины — раскрашенное полотно, один только Веласкес — правда жизни!»

Это была не просто дань восхищения, это было откровение, которому Менгс, бывший еще и теоретиком искусства, хотел и старался следовать в своих верных жизни, но суховатых портретах.

Здесь же лежали и две работы другого проницательного



Кантен де Ла Тур. Портрет Морица Саксонского.

портретиста, работавшего пастелью, — француза Мориса Кантена де Ла Тур: серебристо-голубой портрет кроткой и скучно-добродетельной принцессы Марии-Жозефы в кружевном чепчике, с тетрадкой нот в руках, и энергичный, на редкость живой портрет политического авантюриста и покорителя сердец графа Морица Саксонского — немецкого вельможи и ландскнехта, продавшего свою шпагу Франции.

Были здесь и дымчато-воздушные пастели, принадлежавшие одной из первых женщин-художниц, венецианке Розальбе Каррьера; именно ей техника пастели обязана своей быстро разнесшейся по Европе славой.

Были здесь, наконец, и работы знаменитого швейцарца Жана Этьенна Лиотара, доведшего живопись пастелью до высшего совершенства.

Долгая жизнь этого человека могла бы составить сюжет увлекательного романа.



Морис Кантен де Ла Тур. Портрет Марии-Жозефы, дофини Франции.

Вот далеко не полный перечень городов, где он жил и работал: Женева, Париж, Рим, Венеция, Яссы, Будапешт, Вена, Дармштадт, Лондон, Амстердам, Лион, снова Париж...

Он писал портреты знатнейших и богатейших людей своего времени, сам не раз богател и нищал, не теряя при этом обычной жизнерадостности.

В возрасте тридцати шести лет, увлекшись византийской эмалью, он решил на месте постигнуть все тайны этого искусства и, в короткий срок изучив турецкий язык,



Розальба Каррьера. Портрет танцовщицы Барбарини Кампани.

совершил путешествие через Южную Италию и греческие острова в Константинополь, где и прожил пять лет в одежде турка, ежедневно рискуя жизнью.

Тот, кто побывал на выставке Дрезденской галереи в Москве, мог видеть его автопортрет в турецком халате, с всклокоченной курчавой бородой и задорно-насмешливыми глазами веселого и скорого на выдумку бродяги. В руке он держит «волшебную палочку» — отточенный карандаш пастели, один из тех бесчисленных карандашей, из которых он умел извлекать такие нежные и чистые созвучия...

В 1745 году, возвращаясь из Турции через Румынию, Венгрию и Австрию, он остановился на короткое время в Венеции. И здесь комиссионер прусского короля Фридриха, итальянец Альгаротти, хорошо разбиравшийся в живописи и умевший выуживать для своего хозяина шедевры, купил у него портрет безымянной девушки в розовом чепчике, в шелковисто-белом переднике и с подносом в руках.

Кто знает, где увидел ее Лиотар? Быть может, в какой-нибудь из бесчисленных кондитерских веселой Вены? А может быть, в одном из церемонных высокородных домов, где ему приходилось бывать, очаровала его эта девушка-горничная своим спокойным достоинством, своей юной, не нуждающейся в украшениях, привлекательной свежестью?

Лучшие, светозарные краски нашел он, чтобы передать прелесть ее миловидного лица, будто выхваченного из самой гущи народа, с чуть вздернутым носиком, мягкой линией подбородка и глазами, прикрытыми тенью густых ресниц.

Все здесь прозрачно и чисто, как чиста и прозрачна вода в стакане, стоящем на коричневом подносе, который она с такой изящной легкостью держит в руках. Все сияет, переливается неисчислимыми оттенками золотистых, серо-голубоватых и нежно-розовых тонов, лучится ясной радостью жизни.

Никогда еще карандаш пастелиста так победоносно не соревновался с кистью. Но это не только победа художника: сама безымянная девушка в безмолвном состязании победила всех принцесс, графинь и курфюрстин, чьей мишурной славе, блеску и обольстительной красоте были посвящены лучшие работы Менгса, Ла Тура, Розальбы Каррьера.



Лиотар. Шоколадница.

Быть может, именно поэтому лиотаровская «Шоколадница» принадлежит к любимейшим шедеврам Дрезденской галереи. Прошло два столетия, а краски ее все так же чарующе свежи, и все так же внятно она рассказывает свою простую и полную глубокого смысла историю.

Пустеет угрюмый каменный остров. Генералы, собрав свои тощие пожитки, уходят. Нет, они не хотят оставаться здесь. Ни часу более, нет, нет!..

Величественно прикладывая два пальца к каскеткам, они удаляются один за другим сквозь раскрытые настежь «ворота Медузы». Черные пелерины развеваются по ветру.

Андре и Пьер снимают трехцветный флаг, бережно складывают истлевшее полотнище. Четыре года, четыре долгих года оно хранилось, укрытое от человеческих глаз, на груди под комбинезоном, под заплатанной пропотевшей рубахой, передавалось из рук в руки и вот дождалось своего часа.

— Спасибо, — говорит Андре. — И... как это?.. до свидания, да?

Пьер молча и крепко жмет нам руки. Он не знает ни слова по-русски. Андре просто повезло: он ведь полгода жил в другом лагере, там были русские.

Но нужны ли теперь слова?..

Пьер и Андре уходят вслед за черными пелеринами. Свесившись через стену, мы еще долго видим их. Маленькие удаляющиеся фигурки на поблескивающей ленте дороги. Они идут, как десятки, сотни и тысячи других идут теперь по дорогам Германии. Домой, домой!

Забудутся ли эти дни?

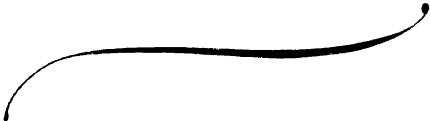
Обернувшись, они машут нам снизу беретами: до свидания...

Сняв пилотки, машем в ответ. Еще с одним концлагерем покончено. Вернее, сразу с двумя.

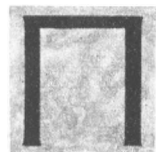
Глава шестая

Регана. Но это излишество, сэр!
Лир. Излишество? Но надо же,
чтобы человек имел что-нибудь сверх
сухой необходимости, иначе он не бо-
лее как жалкое животное, которому
не стоит влачить свое существование!

Шекспир. «Король Лир»



ХЛЕБ НАСУЩНЫЙ



осле двухдневного затишья на дорогах снова шумно. Регулировщицы, взмахивая флажками, пропускают одну за другой длинные колонны нетерпеливо фыркающих машин. С востока тянутся груженные обозы.

Похоже на привычную картину подготовки к большому наступлению.

Только теперь в кузовах полуторок и «ЗИСов» вместо тяжелых ящиков с боеприпасами подпрыгивают прикрытые брезентом поджаристые кирпичики хлеба, тарахтит картофель, торчат освежаванные мясные туши. Ездовые нахлестывают лошадей, сидя на туго поскрипывающих мешках: сахар, мука, крупа...

Надо кормить людей — в Дрездене, Бауцене, Мейссене, Фрейберге. В десятках других городов, городишек — повсюду, где полно голодных.

Надо кормить людей на пунктах репатриации, где говорят на всех языках мира и всё об одном: «Свобода, конец, домой»... Исхудавшие, изжелта-бледные, с прозрачной кожей, с расшатанными цингой зубами...

Надо кормить и тех, кто, выйдя из лесов, бредет теперь по дорогам — в пропыленном «фельдграу», без оружия, потупив глаза.

Иногда они идут ротой, батальоном или даже полком — все, что осталось, а впереди офицер с фанерной дощечкой в руках; на дощечке — надпись, аккуратная, остренькими готическими бук-

вами: «Infanterie Regiment №...»¹ — «Где здесь ближайший лагерь?..»

Что ж, и этих ведь надо кормить.

Надо пока что восстановить в Дрездене хоть один мост. Пустить электростанцию. Дать воду. Разминировать все до конца. Подвезти медикаменты. Вывезти и уничтожить немецкие боеприпасы: все вокруг так и нашпиговано всякой взрывчатой пакостью. Надо покончить с теми, кто до сих пор все еще сидит в лесах: не далее как вчера убили майора Фролова из штаба дивизии — прямое попадание фаустпатрона в машину на узкой лесной дороге.

Да мало ли что еще надо!

И среди всех этих насущных и насущнейших необходимости — картины...

Усталый, с покрасневшими от бессонных ночей глазами майор в оперативном отделе штаба сердито бурчит:

— Делать вам больше нечего... В такие горячие дни... Растащили батальон по всей Саксонии...

И тут же подробно, с пристрастием расспрашивает о результатах, записывает: штаб фронта ежедневно требует детальную сводку.

12 мая маршал Конев объезжает обнаруженные тайники. В Кенигштейне, закончив осмотр, он останавливается у крепостной стены, прячет в футляр очки, вглядывается, прищурясь, в даль, туда, где в сизом мареве у самого горизонта раскинулся Дрезден.

Отсюда город кажется на первый взгляд целым. Но, если всмотреться получше, становятся видными черные зубцы среди зелени. Море черных развалин...

Но вот рядом с городом вспухает белый дымок. Он вытягивается длинной, круглящейся, огибающей город лентой, и дальний, слабый гудок паровоза долетает сюда.

Сколько пройдет еще недель или месяцев, пока оживут и другие гудки, и люди, идя по утрам на работу, не должны будут пробираться сквозь обгорелые кирпичные джунгли? Расчистить развалины, проложить рельсы, построить дома, восстановить заводы... А главное, восстановить Человека. Искалеченного, униженного ложью, ненавистью, войной...

¹ Пехотный полк №...

— В чем нуждаетесь для успешного выполнения задачи? — прерывает молчание маршал.

— Нужны люди для усиления охраны. Необходимо продолжать разведку, не теряя ни часа. Нужно как можно скорее извлечь обнаруженные картины, перевезти их куда-нибудь, хотя бы временно. Но сами мы этого сделать не можем: кто знает, как отразилось на них пребывание в гитлеровских могилах?

— Это понятно, — перебивает маршал. — Специалисты из Москвы уже вызваны. Ваша задача — успешно закончить разведку. Много осталось еще необнаруженных тайников?

Тот же вопрос задает на следующий день искусствовед Наталья Ивановна Соколова. Она только что прилетела из Москвы, опередив остальных.

В гимнастерке с полевыми погонами и солдатских кирзовых сапогах, усталая после полета и автомобильной поездки, она стоит в сумрачном вестибюле перед «Сикстинской мадонной» и взволнованно слушает все, что я рассказываю ей, пока Захаров заправляет машину.

В сияющий ярким солнцем прямоугольник настежь открытой двери видно, как он завинчивает крышку бака и прикрепляет запасные канистры. Олег Кузнецов, сидя на подножке, ест, доставая куски тушенки кривым ножом из раскрытой консервной банки; вот так и приходится — на лету.

Вчера мы и вовсе не возвращались в батальон: пришлось ночевать там, где остановила нас ночь. Дни наши теперь до отказа наполнены запахами бензина, разогревшейся автомобильной резины. Дороги, дороги, дороги — с подбитыми танками на обочинах, с бессильно поникшими немецкими пушками, с позеленевшими стреляными гильзами в поросших травой кюветах.

Все больше беженцев тянется навстречу. Они идут, толкая нагруженные тележки, навьюченные велосипеды, а иные попросту взвалив узлы и чемоданы на плечи.

Высокий жилистый старик в черном сюртуке и цилиндре бредет впереди по дороге. Удивленный Захаров невольно тормозит, и старик привычно-испуганным жестом выбрасывает вверх правую руку: «Хайль Гитлер!» И растерянно оправдывается: «Извини-

те, так уж нас приучили»... Под нелепо торчащим чемберленовским цилиндром темнеет его обветренное, морщинистое, как сосновая кора, лицо с выгоревшими пшеничными усами.

— Садись, б-буржуазия, подвезем! — смеется Олег.

И старик влезает в машину, распространяя едкий нафталиновый запах. Положив на колени тяжелые крестьянские руки в белых нитяных перчатках, он рассказывает, что идет в соседнее село на похороны — умер камерад, старый приятель, надо проводить.

— В последний путь... — вздыхает он, помолчав. А чуть погодя осторожно спрашивает: — Говорят, теперь помещичьи земли делить будут, это правда?..

В ближайшем селе у серенькой кирхи стоят десятка два стариков в таких же сюртуках, цилиндрах и белых перчатках. И старухи в черных платьях и траурных кружевных накидках на головах. Наш старик вылезает, степенно благодарит. И прощается, уже не выбрасывая кверху ладонь.

Захаров пользуется остановкой, чтобы долить воды в шипящий радиатор. И снова стелется под колеса накаленная солнцем дорога, убегают назад зазеленевшие, тоскующие по человеку поля, мелькают на диво одинаковые села. Кажется, будто когда-то, очень давно, существовало одно огромное чистенькое село; однажды его нарезали, как нарезают торт, и расставили по всей Саксонии. И в каждый ломтик — чтоб никому не обидно было — воткнули остренький шпиль кирхи...

Значки на «немой карте» уведут нас все дальше от Дрездена. В деревянном сарае пустого помещичьего фольварка близ села Барниц мы обнаруживаем картины дюссельдорфской школы. Огромные, аккуратно выписанные и, по совести говоря, скучные пейзажи — плод чрезмерной добросовестности и не слишком большого таланта; они не влезали, должно быть, ни в одну из заготовленных могил, и вот их сунули туда, где достаточно было лишь спички или ненароком оброненной искры, чтобы все пошло прахом.

Еще дальше, в полуразрушенном замке недалеко от городка Дебельн, свалено около пятидесяти полотен немецких и французских художников начала XIX века. Среди них — портрет Наполеона работы Жерара. Еще один придворный художник, но какая разительная дистанция!

Большой, двухметровый холст сверкает лаком, можно пересчитать все до единого волоски на горностаевой мантии Наполеона. Блестящие ботфорты, тугие лосины, даже ногти на пальцах, сжимающих золотой императорский скипетр, — все здесь изображено с одинаковым тщанием и зализанной гладкостью; все как будто бы живо и в то же время безнадежно мертво.

Нет, короли не могут, не в силах создавать великих людей. Десятки и сотни таких портретов не стоят одного мазка Веласкесовой кисти.

Право же, надо видеть это бездушное рукоделие, чтобы еще лучше понять могущество истинной живописи.

Но где же она? Где «Динарий кесаря», где Ван-Дейк, Корреджо, Веронезе, Гольбейн? Все это пока еще не найдено.

На карте же остается один, последний значок.

«Р. Л.»

В сорока пяти километрах к юго-западу от Дрездена в зеленой горной котловине дремлет под солнцем древний Фрейберг.

По этим чистеньким тихим улочкам тому назад двести с лишним лет шагал сын архангельского помора, русский студент Михайло Ломоносов.

Здесь, у «берг-физикуса» Генкеля, он изучал металлургию, горное дело и отсюда писал на родину: «Естественную историю нельзя изучить в кабинете господина Генкеля, из его шкапов и ящичков, нужно самому в разных рудниках побывать и сравнить местоположение, свойства гор и почвы и взаимное отношение заложённых в них минералов...»

И он спускался в «весьма глубокие рудники... почти прямо вниз до сорока лестниц, каждая по четыре сажени», толковал со старыми рудокопами и зорко присматривался ко всему...

С тех давних пор многое здесь сохранилось в неприкосновенности, будто столетия прошумели стороной. Тесно прижавшись друг к другу, стоят узкие — в два окна по фасаду — дома с затейливыми фронтонами, с коваными чугунными фонарями. В сумраке старого собора ежедневно, как прежде, торжественно и печально поет знаменитый фрейбергский орган. Скрипят, по-

ворачиваясь по ветру, флюгера-петухи на готических шпилях кирх.

На узких улицах можно еще встретить старых штейгеров и бергмейстеров в черных бархатных куртках, в шароварах, заправленных в шерстяные чулки, в черных шапочках с зеленым пером, — это старинная одежда саксонских рудокопов.

Можно услышать здесь и горняцкое «Глюкауф!» — «Счастливо подняться!» — исконное приветствие и пожелание шахтеров.

Сохранился, возможно, и домик, где жил Ломоносов, откуда он ушел в чем был, пешком, не снеся нужды, задыхаясь от мелочной опеки и тупого педантизма Генкеля.

«Во Фрейберге мне не токмо нечего было есть, но и нечему было учиться...»

Надо бы поискать этот домик, да некогда. Линия на карте уклоняется от Фрейберга прямо на юг и, пробежав еще сорок километров, упирается в точку, обозначенную двумя загадочными буквами: «P. L.».

...Точка лежит чуть в стороне от городка Мариенберг. Медленно проезжаем по горбатым, стеснившимся улицам. Здесь, как и во Фрейберге, все дышит стариной, и так же, как там, можно изредка встретить горняка в шляпе с зеленым пером и с неизменной кучей трубчонкой в зубах.

Старая вывеска на кованом, изогнутом в виде птичьей шеи кронштейне, скрипя, покачивается над заколоченной дверью: «Gasthaus «Glückauf»¹... Еще одна вывеска: рудокоп в черной бархатной куртке, сидящий верхом на пузатой пивной бочке, поднял кружку в руке, и такая же надпись: «Глюкауф»...

Шахтерский край, рудные горы... Нет здесь ни рыцарских замков, ни крепостей, ни помещичьих фольварков, — кругом только рудники, шахты, каменоломни, новые и давно заброшенные. А на юге синеют поросшие лесом Татры, — до чешской границы совсем недалеко.

Поколесив по городу, выезжаем на неширокое, сумрачно-пустое, затененное разросшимися деревьями шоссе. Отмеряю по карте: точка лежит примерно в пятнадцати километрах к юго-восто-

¹ Гостиница «Глюкауф».

ку. Захаров следит за спидометром. Едем медленно. Однообразно мелькают стволы деревьев. Ни впереди, ни по сторонам не видно ничего, за что можно было бы зацепиться.

На седьмом километре пути разветвляются. Мощенное щебнем, обсаженное деревьями шоссе склоняется влево, к северу. Вправо же убегает, заметно поднимаясь в гору, извилистая дорога, сжатая каменистыми, поросшими редким лесом холмами.

Тормозим на развилке: куда же свернуть?

Пробуем сориентироваться по компасу. Точка лежит где-то на биссектрисе угла, в вершине которого мы стоим.

Кузнецов озабоченно смотрит на часы. По московскому времени уже восьмой. Правда, здесь темнеет позднее, поясная разница составляет два часа. Но все же дело клонится к вечеру, краснеющее солнце низко висит над Татрами. Невыключенный мотор глухо ворчит, напоминая: время не ждет.

Вечер застает нас неподалеку от небольшого поселка Покау — десятка три домишек сгрудились у подножия холма, чуть в стороне от дороги. Обычный горняцкий поселок — из тех, что возникали вблизи каждого вновь заложеного рудника.

Жизнь текла здесь, должно быть, однообразно: день — под землей, вечер — на крохотном огородишке или за кружкой пива в прокуренной «биргалле», на вывеске которой, разумеется, написано: «Глюкауф»...

Нет, не зря это слово в таком почете здесь, — не каждому, видно, выпадало счастливо подняться. Но деваться так или иначе было некуда: работали с детских лет до старости. А если рудник истощался, нанимались на другой, и тогда уже приходилось, встав пораньше, нажимать на педали велосипеда: свой домик не бросишь...

Обо всем этом рассказывает нам старый здешний штейгер, посасывая кущую трубочку-носогрейку.

Застигнутые темнотой, мы решили заночевать в Покау: возвращаться в батальон не имело смысла, да и нельзя, невозможно было уехать отсюда, не добившись разгадки треклятого «Р. Л.».

Неразговорчивый Захаров не раз уже бормотал: «Задача...», поглядывая на показатель уровня бензина. Исколесив окрестные

дороги, мы так и не смогли ни за что зацепиться: вокруг были только мертвые рудники и обезлюдившие поселки среди угрюмых, поросших лесом холмов.

Штейгер жил в крайнем домике, стоявшем чуть в стороне от других; он вышел из двери на шум, когда Захаров разворачивал машину, чтобы загнать ее под стоявшее у домика дерево.

Сдвинув брови, он молча, пыхтя дымком, разглядывал нас, пока мотор не затих. Потом, вынув трубочку, хмуро бросил:

— Если угодно...

И, открыв дверь, потыкал трубкой внутрь дома.

И вот теперь мы сидим в чистенькой, аккуратненькой комнате. Негромко пострескивает карбидный фонарь: электростанция, питавшая весь этот район, взорвана. В углу четко тикают часы в темном резном футляре. На стенах, как и в каждом немецком доме, салфетки и салфеточки с вышитыми изречениями. Пустая фаянсовая хлебница, стоящая на столе, также снабжена весьма существенным текстом, нанизанным по кругу ободка черными готическими буквами:

«Unser tägliches Brot gib uns heute»¹.

Жена штейгера, молчаливая, худая, с гладко зачесанными седыми волосами, приносит из кухни кофейник, расставляет чашки. Олег Кузнецов, вопросительно взглянув на меня, выходит и возвращается с хлебом, маслом, консервами, сахаром. Хозяйка молча достает из буфета тарелки. Она не может удержаться от улыбки, увидев, как Олег, раскрыв свой кривой нож, нарезает хлеб толстенными солдатскими ломтями.

— О-о-о!.. — поднимает она брови и укоризненно покачивает головой.

После настойчивых приглашений они садятся за стол вместе с нами, и хозяйка бережно разделяет кузнецовский ломоть вдоль на четыре тонкие пластинки и прозрачно намазывает их маслом. Кузнецов сокрушенно бормочет: «Приучил же их Адольф!..»

Поев, штейгер закуривает свою трубочку, щурясь на огонек карбидного фонаря. На стене между двумя салфетками висит фотография в черной траурной рамке: парень в свитере, в сдви-

¹ «Хлеб наш насущный даждь нам днесь».

нутой на затылок фуражке-тельмановке, с улыбающимися светлыми глазами.

— Сын, — глухо роняет штейгер, перехватив мой взгляд. (Хозяйка, хмурясь, тщательно разглаживает пальцами складки на скатерти.) — Нет, он погиб не на фронте... А впрочем, если хотите, повсюду был свой фронт...

Дымя трубкой и щурясь на огонек, он рассказывает: сын работал на металлургическом заводе — тут недалеко, в Хемнице. В сорок втором туда привезли пленных. Из России... Кто знает, с чего началось, — сын был не из болтливых, да и виделись не слишком часто. А кончилось... кончилось тем, что в сорок третьем его расстреляли. Вместе с четырьмя русскими...

Помолчав, старик тщательно выколачивает трубку и вновь набивает ее табаком.

— О, вы еще многого не знаете, — вздыхает он. — Verfluchte Bluthunde...¹

Хмуро усмехаясь, он рассказывает, как метались в последние дни эсэсовские зондеркоманды, как жгли все и взрывали.

Загибая узловатые ревматические пальцы, он перечисляет названия взорванных и затопленных рудников: «Грубе Марго», «Грубе Бригитта», «Грубе Мария»... Эти взбесившиеся собаки готовы были, кажется, взорвать всю Германию. Собрали повсюду весь доннерит-желатин...

— Доннерит-желатин?

Мы мгновенно настораживаемся. В памяти вдруг всплывает Кенигштейн, длинные трубки-патроны в каменных стенах каземата и коробка, серая цинковая коробка с красной наклейкой «Achtung! Sprengstoff!» и с черной, наискось сделанной надписью. Что же там было написано?

Напряженно тру лоб, пытаюсь припомнить. Что-то смутное толкает: разгадка здесь, она близка, еще одно, последнее усилие...

И вот они наконец всплывают — три слова, написанные черной краской на крышке цинкового ящика:

«Steinbruch Pokau-Lengefeld» — «Каменоломня Покау-Ленгефельд»...

— Скажите, папаша, как называется ваш поселок? — почти кричу я, крепко взяв старика за локоть.

¹ Проклятые кровавые псы...

— Покау, — удивленно отвечает он.

— А Ленгефельд? — продолжаю трясти его руку. — Покау-Ленгефельд, что это значит?

— Покау-Ленгефельд? — Он еще более удивленно пожимает плечами. — Оо-о... это старая известняковая шахта, ein altes Kalksteinbruch... Тут недалеко... — и указывает трубкой через плечо.

Поспешно достаю из планшетки карту, расстилаю ее на сто-

ле, кладу рядом компас, ориентирую карту по странам света. Магнитная стрелка нацеливается прямо на Фрейберг. Старик надевает очки, склоняется над столом.

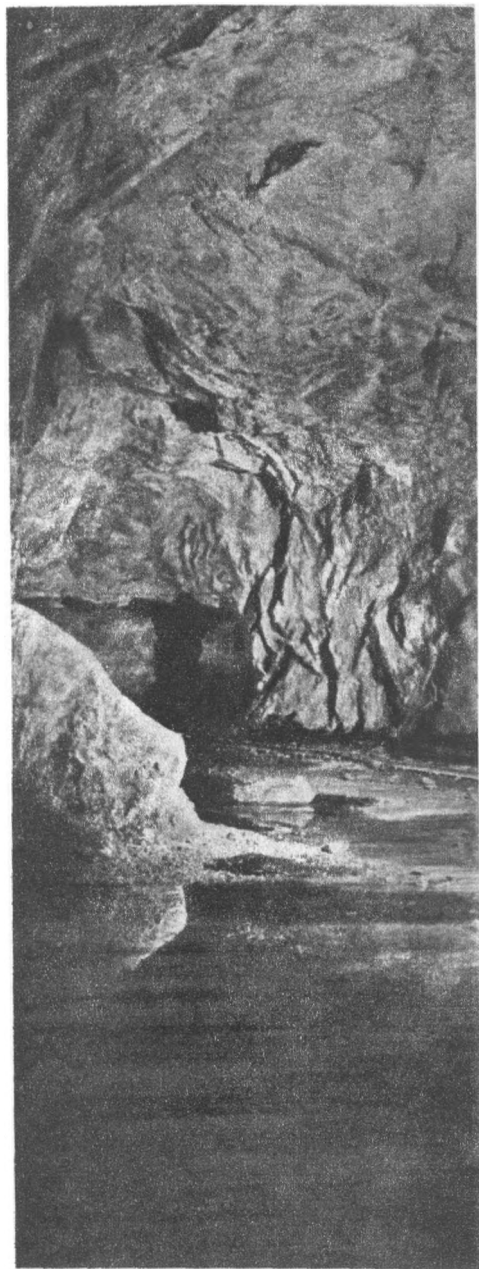
— Примерно вот здесь, — говорит он. И, поведя мундштуком трубки от поселка на юг, останавливается у точки, отмеченной двумя латинскими буквами: «P. L.».

Короткая майская ночь кажется бесконечной. Поднимаемся затемно. Небо на востоке медленно теплеет; все яснее и резче проступает у горизонта волнистая линия гор.

Штейгер едет с нами, чтобы показать дорогу. Миновав спящий поселок, сворачиваем на юг, в сторону от шоссе, углубляемся в неширокую, поросшую лесом лощину.



Известняковая шахта Покау-Ленгефельд. Здесь, на глубине 52 метра, было погребено гитлеровцами 350 произведений живописи из Дрезденской галереи, в том числе картины Боттичелли, Дюрера, Кранаха, Гольбейна, Тициана, Корреджо, Рубенса, Ван-Дейка и других великих художников. Стрелкой отмечен вход в затопленную штольню, где были найдены эти картины.



Слева — внутренность затопленной штольни. Вверху справа — один из 28 шпуров, пробуренных гитлеровцами для закладки доннеритовых патронов.

Здесь сыро и сумеречно. Захаров включает фары. В их желтом неярком свете мелькают, низко нависая над машиной, темные ветви елей.

Потом сразу светлеет: выезжаем на продолговатую, окруженную деревьями поляну. Штейгер поднимает руку: «Стоп!»

Вылезает из машины и останавливаемся у края глубокого, выгибающегося дугой провала. Заглядываем вниз. Серый туман клубится на дне, виснет клочьями, цепляясь за грязно-белые камни. В отвесной, изрезанной морщинами и рубцами стене, в самом низу провала чернеют какие-то дыры — беспорядочно разбросанные темные норы,

будто выгрызенные в известняке семейством допотопных чудовищ, — одна, слева, побольше и шесть малых, правее...

— Вот это и есть Ленгефельд, — говорит штейгер.

Он набивает и раскуривает трубку, пока мы привязываем веревку к ели, растущей на самом краю провала. Держась за нее, поочередно спускаемся, только Захаров остается наверху, у машины. Свесившись, он следит за нами; снизу видна его голова, темнеющая на фоне утреннего неба.

Начинаем с большой дыры. Вблизи она выглядит огромной, метров до десяти по вертикали. Слабый свет фонарей скользит по морщинистым влажным стенам, теряется в вышине. Оттуда, сверху, время от времени шлепаются холодные крупные капли. Чем дальше, тем больше воды; скоро она уже хлупает под ногами. Кажется, будто штольня не имеет конца.

Но вот уже становится видным снижающийся, сморщенный грязно-белый свод. Свет фонаря упирается в стену. Слышно, как срываются и падают звонкие капли, одна за другой, будто кто-то невидимый отсчитывает секунды. Возвращаемся ни с чем.

То же повторяется во второй и третьей штольне. И лишь в четвертой, крайней справа, Олег Кузнецов, ушедший вперед, зовет нас, размахивая в темноте фонарем.

Бежим, разбрызгивая сапогами воду, и, ошеломленные, останавливаемся. Наталья Ивановна Соколова в ужасе прикрывает ладонью глаза: впереди, вдоль мокрых каменных стен, стоят и лежат картины...

Придя в себя, обнаруживаем поблизости кучу доннеритовых патронов в раскрытой цинковой коробке.

Повсюду следы поспешного бегства. Валяется молоток, два зазубренных шлямбура, бухта шнура среди свежих известняковых осколков... Впрочем, здесь уже излишня взрывчатка: довольно и воды. Стекая по незаметному уклону, она собирается в конце штольни, как раз в том месте, где свалены картины.

Страшно и подумать о том, что они могут остаться здесь хотя бы еще один день.



Тинторетто. Битва архангела Михаила с сатаной.

ПОЛЕВОЙ ГОСПИТАЛЬ

Захаров уезжает с подробнейшим рапортом в батальон. В четвертом часу он возвращается. За легковушкой, переваливаясь на выбоинах и по-медвежьи раздвигая ветви, выезжают на поляну две трехтонки с бойцами и «АЭС» — полевая электростанция-автобус. Подкрепление прибыло!

Прибыли и реставраторы, только что прилетевшие из Москвы, — подспели как раз вовремя. Степан Сергеевич Чураков, худощавый, быстроглазый, юношески подвижной москвич, поспешно спускается вниз, ныряет в черный зев штольни.

А через полчаса бойцы выстраиваются длинной цепью — из глубины штольни до самого выхода. Мерцают, дробясь в воде, желтые огоньки фонарей. Первая картина плывет медленно, из рук в руки, и вместе с ней, передаваясь от одного к другому, движется предостерегающее, негромкое:

— Осторожно!.. Легче, ребята!.. Тихонько!.. Поаккуратнее!.. Принимай!

И вот она появляется из черной могилы — «Вирсавия» Рубенса, одна из поздних его картин, шедевр торжествующе-жизнерадостной живописи.

Библейская легенда рассказывает о том, как царь Давид однажды увидел купающейся молодую жену полководца Урии Вирсавию.

Пораженный ее красотой, он замыслил страшное преступление: послав Урию на войну, приказал направить его туда, где будет самое жестокое сражение. Когда же пришло известие о его гибели, царь взял Вирсавию в жены.

Такова легенда. Но, как и всегда, она служит Рубенсу лишь для того, чтобы еще раз прославить красоту человека. Нежно-теплое, сияющее белизной тело отдыхающей после купания красавицы Вирсавии с ошеломляющим блеском сопоставлено здесь с загорелыми, крепкими руками причесывающей ее служанки, с ее матово-смуглым, зарумянившимся лицом и с маслянисто-лоснящейся кожей негритенка, подающего письмо.

Только мастер, постигший до конца все тайны искусства, мог так свободно, с такой широтой, с таким великолепным



Рубенс. Вирсавия.

презрением к второстепенным деталям изобразить эту живую сцену на фоне пейзажа с каким-то дворцом — вовсе не древней, а современной Рубенсу архитектуры.

Но что это? На шелковисто-золотых волосах Вирсавии красочный слой вздулся, поднялся зловещим, иссеченным трещинами холмиком... Другой пузырь — на ее обнаженной ноге, чуть выше колена, — и, право же, рубенсовская живопись так волшебна правдива, что кажется, будто не краски, а живое тело Вирсавии поражено убийственной сыростью, глубоко разъедено известняковой водой.

Степан Сергеевич Чураков, прикусив губу, склоняется над картиной, и первая полоска смазанной рыбьим клеем тонкой папиросной бумаги ложится на поврежденное место.

Белая полоска на живом перламутрово-розовом теле удивительно похожа на бинт, а сам Чураков — в пилотке, с подкатанными выше локтей рукавами гимнастерки, с напряженно прикушенной губой и осторожными движениями тонких пальцев — не похож ли он теперь на хирурга, делающего свое дело на поле боя?

Впереди еще долгое и кропотливое лечение, но без этих первых заботливых прикосновений, без этих белеющих тут и там бинтов нельзя сделать ни шагу дальше: одно неосторожное движение — и осыплется красочный слой, навсегда погибнет непотворимое.

«Вирсавия», как многие другие картины XVI и XVII столетий, написана на доске. Сколько же воды впитало в себя теперь просушенное веками дерево!

Пройдут месяцы, а может быть, и годы, и всё новые и новые следы губительной сырости будут проступать на ее поверхности, и заботливые врачи-реставраторы будут вновь и вновь склоняться над ней. Осторожный укол тонкой иглы — и капля прозрачного рыбьего клея проникнет в пустоту хрупкой опухоли, и бережные, легчайшие прикосновения гладкого шпателя соединят красочный слой с грунтом: ни один квадратный сантиметр драгоценной поверхности не должен быть утерян!

Все силы науки, все умение наших лучших специалистов, знающих сокровенные тайны старой живописи, — все будет призвано для того, чтобы вернуть картинам здоровье.

А пока что первая помощь...

Наклейки-бинты ложатся одна за другой на поверхность картин. Вслед за Рубенсом появляется любимейший его ученик — Антонис Ван-Дейк. Семнадцать картин этого замечательного художника одна за другой возвращаются на свет из черного зева штольни.

УЧИТЕЛЬ И УЧЕНИК

Пожалуй, ни один из великих художников прошлого не имел столько учеников и сотрудников, сколько Петер Пауль Рубенс. Да и мог ли бы он сам справиться с неиссякаемыми потоками заказов, стекавшихся в его антверпенскую мастерскую со всех концов Европы?

Впрочем, дело тут было не только в обилии заказов: в те времена каждый стремившийся овладеть искусством живописи считал за честь и счастье для себя работать рядом с признанным мастером, учиться у него, до мелочей следовать ему во всем, начиная с применяемого учителем состава грунта и кончая особенной, присущей лишь ему манерой класть мазки кистью.

И вот влияние энергичного, обаятельного, полного жизненных сил учителя было так сильно, а успехи преданных учеников бывали подчас настолько разительны, что и теперь еще об иных картинах великого фламандца спорят, и в путеводителях музеев рядом с его фамилией порою увидишь стоящий в скобках вопросительный знак: так и не установлено, кто написал эту картину — сам Рубенс или же кто-либо из учеников, работавших в его мастерской.

В замке Веезенштейн нам пришлось столкнуться с весьма наглядным примером: вслед за рубенсовским «Святым Иеронимом» неожиданно из темноты чердака вынырнул еще один — точно такой же!

Седобородые близнецы-отшельники, до мелочей одинаковые, выглядели, надо сказать, ошеломляюще странно; в первую минуту казалось, будто двойтся в глазах.

Но, приглядевшись, можно было уловить едва заметную разницу; один из холстов был как будто чуть «пережарен»: мускулистое тело Иеронима было слишком уж смугло, свет солнца



Рубенс. Автопортрет.

чуть больше, чем нужно, отдавал оранжевой желтизной, — словом, разница заключалась в множестве тех самых «чуть-чуть», с которых и начинается искусство.

Соседство подлинного Рубенса неумолимо выдавало работу учеников: подражание — пусть даже самое умелое — есть не более чем подражание...

Поработав несколько лет в мастерской учителя, подмастерье и сам мог стать мастером: гильдия святого Луки (считавшегося покровителем живописцев) решала, достоин ли он этого. Принятый в члены гильдии

получал право открыть свою мастерскую, а дальше талант и удача определяли его судьбу.

Антонис Ван-Дейк, девятнадцатилетний сын антверпенского торговца шелками, принятый в гильдию в 1618 году, к удивлению многих не воспользовался своим честно приобретенным правом.

Восемь лет проучился он у ван Балена-старшего, одного из известнейших живописцев Антверпена, и, заслужив звание мастера, начал все сызнова — поступил в мастерскую Рубенса.

Гендрик ван Бален, сверстник Рубенса, учившийся когда-то вместе с ним, принадлежал теперь к антверпенскому братству «романистов», отличавшихся приверженностью к итальянской живописи.

Быть может, молодого Ван-Дейка не удовлетворяло именно это: что толку было в бесконечном повторении излюбленных римлянами античных сюжетов? А может быть, честолюбивого юношу привлек блеск жизни, окружавшей «короля живописцев и живописца королей»? Сравняться с великим Рубенсом, — кто из фламандцев не мечтал об этом?!

В необычайно короткий срок он постигает манеру Рубенса. Две из найденных нами в затопленной шахте картин — «Пьяный Силен» и «Портрет старика» — наглядно свидетельствуют о том, с каким совершенством он подражает Рубенсу в первый же год их совместной работы.

Он наследует его пылающие, полноразличные краски, но этого мало — он стремится превзойти учителя в главном: люди на картинах молодого Ван-Дейка еще ярче, чем у Рубенса, сияют здоровьем и физической силой. Его герои еще более похожи на мускулистых атлетов, их движения еще более порывисты. Их мышцы напряжены, пожалуй, даже чуть больше, чем требуется...

Но именно в этом излишнем «чуть-чуть» и заключено различие между учителем и учеником. То, что у Рубенса было естественным выражением его личности, его характера, его бьющей через край жизнерадостности, у юноши Ван-Дейка оставалось всего лишь умелым, талантливым подражанием. Но в этом ли было его призвание? Ему ли пристало жить чужим, отраженным светом?



Ван-Дейк. Автопортрет.

...В самом деле, природа, казалось, никогда не создавала столь разных людей.

Достаточно взглянуть на их лица. На энергичного, полнокровного счастливца Рубенса с задорной искрой в лукаво поблескивающих глазах и на меланхолично-изящного, бледного, с затуманенным тайной грустью взором русокудрого красавца Ван-Дейка. Две эпохи как бы встречаются в облике этих людей: неуемный Рубенс еще весь сродни последним гигантам Возрождения, а Ван-Дейка уже будто коснулась тень иного, нового времени.

Нет, его никогда не хватило бы на то, на что с избытком хватило Рубенса, одновременно штурмовавшего живопись, философию, историю, математику, дипломатию и при всем этом никогда не терявшего бодрости и бурлящего оптимизма.

Ван-Дейку попросту не хватало бы здоровья для всего этого. Весь склад его характера более тяготел к покою, чем к движению, более к созерцанию, чем к действию.

И он очень скоро понял это. Один из его биографов пишет: «Как только он настолько окреп, чтобы не нуждаться в формах и красках Рубенса, он пошел своей дорогой...»



Рубенс. Граф Томас Арундель со своей супругой.

Любопытно сравнить две картины, исполненные в разное время учителем и учеником по заказу одной и той же вельможной фамилии.

Картина Рубенса, представляющая графа Томаса Арунделя с семьей на террасе загородного дворца, написана в духе торжественного, парадного портрета.

Витые, богато украшенные, будто струящиеся кверху колонны, раз-

вевающаяся по ветру драпировка-хоругвь с шитым золотом графским гербом, яркий ковер, борзая собака с драгоценным ошейником — все это, вместе взятое, создает подчеркнуто эффектный фон для пышущих здоровьем и жизнерадостностью людей. Граф Томас стоит, уверенно подбоченившись, рядом с сидящей в кресле женой, похожей на всех цветущих рубensovских красавиц. Ее холеная рука покоится на голове зажмурившейся от удовольствия борзой. Младший отпрыск фамилии, не по летам нарядный, глядя с улыбкой на собаку, взмахивает ручонкой, затянутой в перчатку.



Ван-Дейк. Граф Арундель с внуком.

Традиционный карлик-шут дополняет картину, но это вовсе не веласкесовский униженный страдалец. Грубым здоровьем и беззаботностью идиота веет от этой сутулой, ожиревшей фигуры, подчеркивающей холеную красоту хозяев.

Иное дело — картина Ван-Дейка. Томас Арундель-старший предстает здесь закованный в броню, будто готовый к бою. Нет ни колонн, ни пышных драпировок: худощавое, осунувшееся лицо вельможи тревожно выступает из коричневатой мглы. Правая рука его сжимает, напрягаясь, жезл, а пальцы левой нервно охватывают плечо внука, которого он словно бы готов защитить от надвигающейся опасности. Недетски серьезный взгляд мальчика, держащего какое-то письмо в руке, грозные отблески света на графском панцире — все здесь проникнуто ощущением неясной тревоги. Нет ни признака прежней безмятежной жизнерадостности, прежнего спокойного довольства жизнью.

Гениальное чутье художника позволило Ван-Дейку уловить тень обреченности, витавшую над аристократией. Утомленная голубая кровь течет в жилах его вельмож, лордов, наследных принцев и принцесс. Их позы подчеркнуто аристократичны, их лица утонченно красивы, их взгляды затуманены печалью.

Таков и сам Ван-Дейк, которого грубоватые фламандские живописцы, жившие, как и он, в Генуе, недаром называли «Il pittore cavalleresco» — «Художник-барчук».

Женственно красивый, русокудрый, чуть печальный, он был как нельзя более уместен в тогдашнем светском обществе. Где бы ни жил он — на родине, в Италии или в Англии, — повсюду он принят в лучших домах и повсюду он оставляет частицу себя в изумительных по жизненной правде портретах.

Он пишет всех знаменитостей и полководцев Тридцатилетней войны: шведского короля Густава Адольфа, графа Валленштейна, Паппенгейма, Аренберга, Тилли... В Генуе, где он прожил особенно долго, он оставляет очаровательные, проникновенные портреты женщин: Марии Луизы де Тассис, маркизы Бриньоле, маркизы Спинола, — портреты, где на смену рубенсовской буйной красочности приходит изысканная сдержанность цвета.

Там, где у Рубенса торжествующе мощно гремели алые, бирюзовые, сияющие бело-розовые тона, там теперь у Ван-Дейка приглушенно поют тона глубокие черные и коричнево-золотистые, объединяющие все поле картины и позволяющие сосредоточить все внимание на лице, отражающем тончайшие душевные движения.

Поражает богатство оттенков, какое он умел извлекать из этих густых и в то же время прозрачных коричнево-рыжих тонов. (Недаром одна из коричневых красок, которой и теперь пользуются живописцы, носит его имя.)

В 1631 году король Англии Карл I Стюарт приглашает его в Лондон. Ван-Дейк становится придворным живописцем могущественнейшего монарха Европы. Но, странное дело, в многочисленных портретах Карла, написанных Ван-Дейком, удивительно сочетаются подчеркнутая уверенность позы с какой-то глубоко затаенной, но все же сквозящей во всем надорванностью.



Ван-Дейк. Портрет воина в латах с красной повязкой на руке.



Ганс Гольбейн-младший. Портрет Шарля де Солье, сьера де Моретта, французского посла при дворе Генриха VIII.

Сидит ли он на длинноногровом, чистых кровей коне, закованный в латы, стоит ли подбоченившись, лихо сдвинув набекрень шляпу, изящно опираясь на трость, в одиночестве или в кругу семьи, — повсюду взгляд этого узколицего человека неуверенно и вопросительно устремляется вдаль, будто там, за дымкой времен, он провидит будущее: огонь и дым народной войны, тень Кромвеля, эшафот на площади...

Глядя на эти портреты, невольно вспоминаешь другого художника, также приглашенного издалека в Британию, чтобы прославить ее короля.

Вспоминаешь Ганса Гольбейна-младшего и его портрет Генриха VIII, написанный столетием ранее.

Грузым, тяжким символом высятся он, уверенно расставив крепкие ноги, нерушимый, как скала, недоступный сомнениям, с маленьким ртом тирана и припухшими неумолимыми глазами на мясистом лице. Властно сжата короткопалая рука, держащая перчатку, — вот так же крепко сжимает эта ухватистая горсть всю страну.

В шахте Покау-Ленгефельд мы обнаружили другой знаменитый портрет кисти Гольбейна: рыжебородый Моретт, французский посол при дворе Генриха, все тем же жестом незыблемой власти сжимает в руке перчатку...

Но многое изменилось за сто лет. Историю не остановишь. Уже недалеко то время, когда узколицая породистая голова

Карла скатится в корзину палача под гул народного одобрения. Ван-Дейк же не увидит этого.

В декабре 1641 года, за девять месяцев до начала революционной войны, он умирает — сорокадвухлетний — вдали от родины, в Блэкфрейерсе, близ Лондона всего лишь на год пережив своего учителя.

КРАСНОРЕЧИВЫЕ В БЕЗМОЛВИИ

Среди картин Ван-Дейка, извлеченных из затопленной штольни, были такие шедевры портретного искусства, как «Мария Кларисса с ребенком», где с необыкновенной тонкостью переданы светящиеся тихим довольством глаза матери и оживленный наивным интересом взгляд младенца. Был здесь и сдержанно-строгий «Портрет мужчины в черном»¹, написанный в черно-серо-коричневой гамме раннего Ван-Дейка. Был здесь и поздний портрет Генриетты Французской, жены Карла I, изысканно-блестящий, в перламутровых, светлых тонах. Была и известная картина, изображающая трех старших детей Генриетты и Карла, — золотые печальные краски осени в сочетании



¹ Копию с этого портрета, написанную в XVII веке, можно увидеть в Киевском музее западного и восточного искусства.

Ван-Дейк. Портрет Марии Клариссы, жены Яна Вовериуса, с ребенком.



Ван-Дейк. Трое старших детей Карла I Английского.

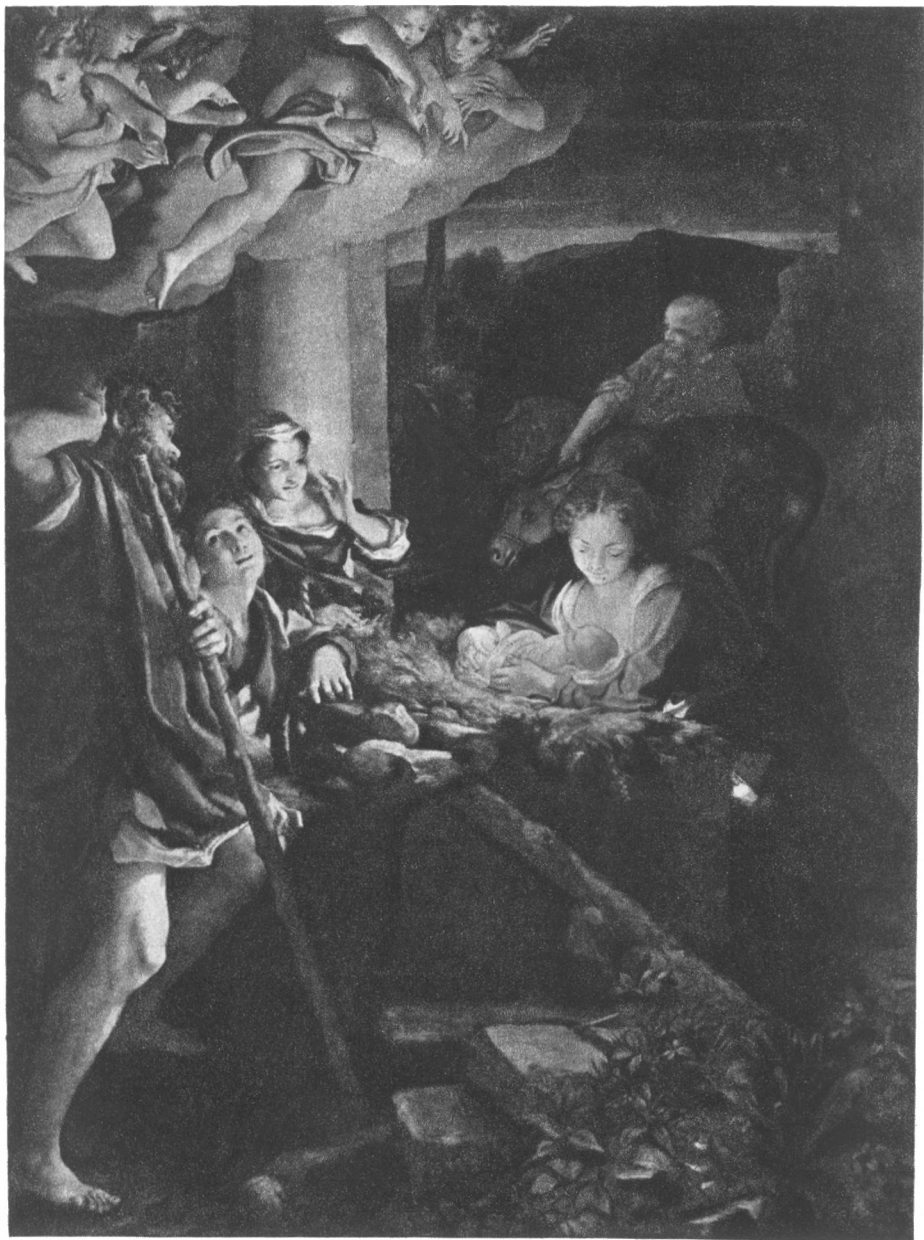
с жемчужно-серыми, будто подернутое туманом осеннее небо над увядшей листвой ¹.

Уже одних этих бесценных творений достало бы, чтобы навсегда запомнилась известняковая шахта Покау-Ленгефельд.

Но из черного зева появлялись всё новые и новые...

Четыре большие алтарные картины Антонио Аллегри Корреджо заставили нас на время забыть о Ван-Дейке: все они, как и рубенсовская «Вирсавия», написаны на досках, и только особая прочность старых грунтов и масел не позволила им погибнуть сразу. Но что ждет их в дальнейшем? Удастся ли сохранить сияние этой кипуче-радостной, цветущей живописи?

¹ Ван-Дейк написал несколько портретов детей Карла I. Один из них хранится у нас в Ленинградском Эрмитаже.



Корреджо. Святая ночь.

Младший современник Рафаэля, работавший в стороне от центров тогдашней жизни, в тихой церковно-монашеской Парме, основавший там свою школу, Корреджо прожил всего сорок пять лет. Писал он медленно, с величайшей добросовестностью и вниманием к технике и почти не имел помощников. Кроме фресковых росписей в пармских церквах, он оставил лишь около тридцати пяти картин. Эти четыре — лучшие из созданных им.

А лучшая из лучших — «Святая ночь».

Никакими словами нельзя передать впечатление, какое производит свет в этой картине. Не видно никаких посторонних источников, кажется, будто сам младенец излучает ослепительное теплое сияние, — и в этом, как ни странно, нет ощущения чуда: настолько жизненна вся картина, настолько веришь счастьем матери, для которой и впрямь родное дитя сияет ярче солнца.

Она нежно склонилась над ним, в то время как служанка, стоящая слева, зажмурившись, заслоняется ладонью от слепящего света.

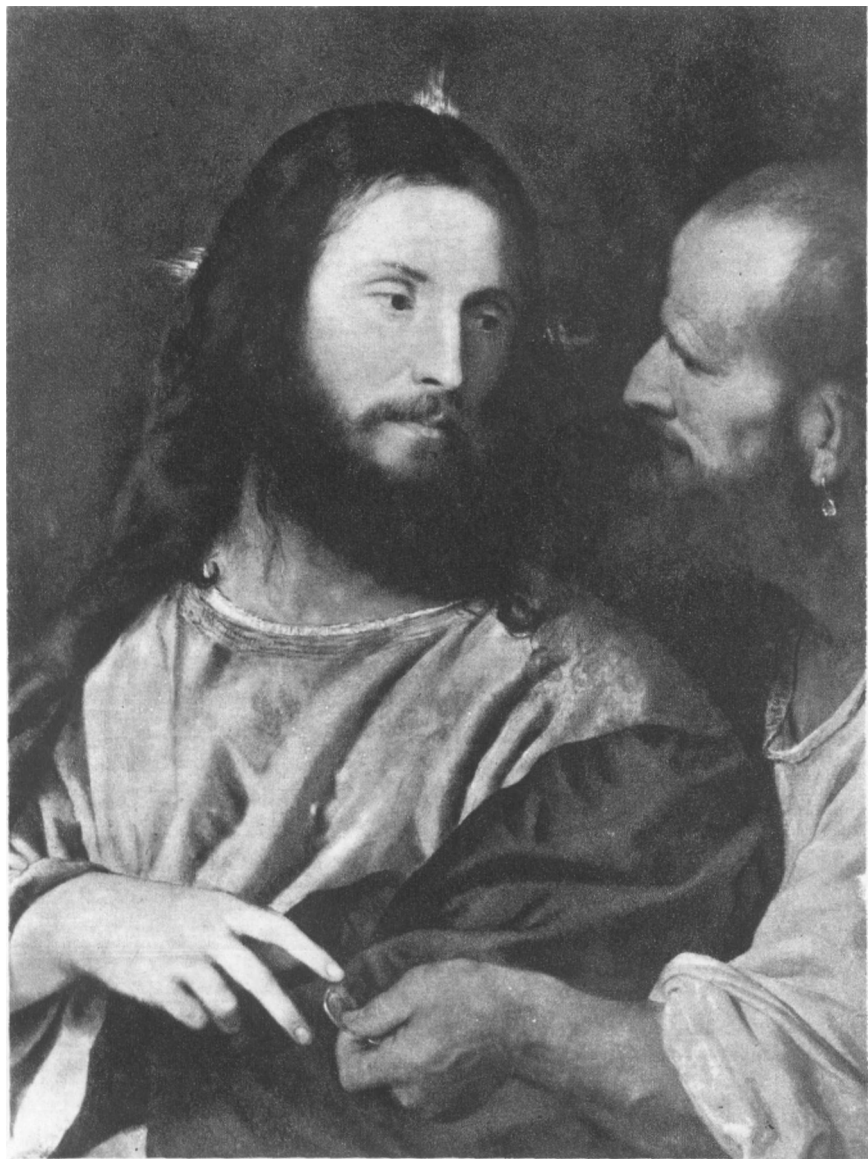
Этот жест, на редкость естественный, полный живого движения, необычайно усиливает воздействие картины, оттеняя спокойную, ласковую позу матери.

Фигуры двух пастухов — юноши и старика — также просты и жизненны: они списаны с излюбленных мастером смуглых ломбардских крестьян.

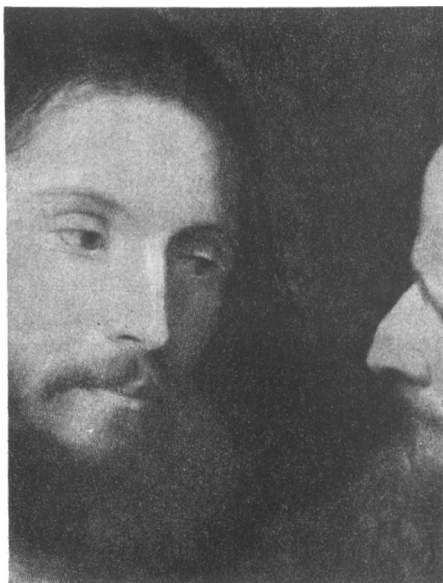
Корреджо был одним из первых в том покуда еще не изведенном искусстве светотени, которое позднее оказало сильнейшее влияние на живопись; впервые в этой картине свет не только помогает выявить форму, но и становится частью содержания.

Но не только светотень, а и первооснова искусства — рисунок был сильной стороной Корреджо. Он обладал совершенным умением рисовать людей. Любой жест, любое движение, изгиб или поворот человеческой фигуры — все было ему доступно. Он рисовал с такой щедрой легкостью, что под конец жизни даже будто щеголял своим необыкновенным умением, — это заметно в одной из последних его картин — «Мадонне со святым Георгием».

Мы рассматриваем эту сочную, жизнерадостную, но чуть мажорную, чуть слишком нарядную сцену, где все течет, струится, движется, — и тут новое событие отвлекает нас от Корреджо: наконец-то найден «Динарий кесаря».



Тициан. Динарий кесаря.



Тициан. Динарий кесаря. Слева — картина после извлечения из затопленной штольни, справа — после реставрации в Москве. Деталь.

Эта небольшая, размером семьдесят пять на пятьдесят шесть сантиметров, картина лежала в дальнем, сплошь залитом водой конце школьни, и вот результат: глубокие длинные шрамы рассекли сверху донизу красочный слой, как бы отмечая ход продольных слоев дерева («Динарий» тоже написан на доске).

Кое-где в глубине рубцов обнажился грунт. Вся поверхность между рубцами покрыта сетью мелких трещинок...

Наталья Ивановна Соколова притрагивается к орнаментальной раме картины, — размокший серый левкас¹ прилипает к пальцу. Она отдергивает руку, будто обжегшись, и молча покачивает головой.

Вскоре первые полоски-бинты ложатся на самые глубокие раны. Постепенно они покрывают матово-бледное лицо Христа с его спокойным, полным душевной силы взглядом. Покрывают

¹ Левкас — смесь мела с клеем, служащая для изготовления лепных украшений на рамах. Что касается рамы «Динария», то она, в отличие от других рам дрезденской коллекции, была не позолочена, а расписана, повторяя рисунок шкафа, в который была когда-то вделана картина.

они и медно-смуглое, изрытое лицо фарисея — бугристый нависший лоб, хрящеватый нос, серьгу в оттопыренном ухе... Проходит еще несколько минут, и вот уже видны только руки: узкая, желтовато-бледная, с длинными тонкими пальцами, и другая — узловатая, темная, цепко сжимающая монету.

«Отдавайте кесарю — кесарево, а божье — богу» — слова, вычеканенные на этой монете, были девизом герцога Альфонсо д'Эсте, заказавшего картину Тициану. Но для художника предложенная тема стала лишь поводом для того, чтобы выразить мысль, гораздо более глубокую и важную.

Можно и не знать, не помнить содержания притчи о динарии кесаря. Можно не помнить ни вопроса, заданного Христу фарисеем: «Платить ли подати кесарю?», ни ответа, ставшего герцогским девизом. Суть картины вовсе не в этой евангельской прописи, провозглашавшей мнимую независимость церкви от государства.

Столкновение правды с ложью, прямоты с лицемерием, спокойного достоинства с корыстной хитростью — вот ее истинное, общечеловеческое, всегда живое содержание. Оно не требует пояснения словами: если б даже случилось так, что осыпалось бы, погибло бы все, кроме этих двух рук, то и они продолжали бы говорить о том, о чем так внятно, с такой покоряющей силой говорит вся картина — каждым своим штрихом, звучанием всех своих красок.

Вот, быть может, наиболее ясный, наиболее чистый пример того, что есть живопись — «красноречивая в безмолвии своем»¹.

Г Л Ю К А У Ф!

К семи часам вечера отделение старшего сержанта Егорычева заканчивает устройство подъемника: гладко отесанные, накрепко связанные бревна двумя наклонными нитями сбегает на дно провала. Вверху, у кромки обрыва, вбивают в грунт короткие сваи, устанавливают ручную лебедку. Вяжут из досок тележку — квадратный щит с невысокими бортами.

Глухо ворчит мотор автоэлектростанции, взвизгивает диско-

¹ Вазари.

вая электропила, тюкают топоры, стучат молотки... Саперы работают молча, с привычной сноровкой, нажитой на бесчисленных мостах, мостиках, переправах. Один только Аракелов, смуглый солдат с густыми, сросшимися на переносице бровями, никак не уймется.

— Это верно, что скорпионы... — то и дело бормочет он.

С маху загнав лезвие короткого саперного топорика в лесину, он достает кисет, свертывает самокрутку и, закулив, принимает-ся рассказывать грузинскую притчу о лягушке, сидевшей на берегу Куры, и о скорпионе, упросившем лягушку перевезти его на другой берег, и о том, как посредине реки скорпион показал свою ядовитую скорпионью натуру — ужалил лягушку, и оба стали тонуть.

Никто как будто и не слушает его, все заняты своим делом. Но Аракелов досказывает до конца. И, притоптав сапогом оу-рок, наставительно заключает:

— Вот так и тут, понимаешь? Везли немцы этих адольфов на своей спине, везли...

Покачав головой и крикнув, он выдергивает из бревна топорик и принимается снова тесать.

Комбат, приехавший в своей потрепанной, выдавшей виды «эмке», придирчиво осматривает все детали сооружения, хотя можно бы и не сомневаться: такой уж обычай у нас в батальоне — делать на совесть.

Сдвинув на затылок фуражку, он следит взглядом за тем, как прикрепленная к тросу тележка медленно сползает вниз под равномерное поскрипывание лебедки.

Там, на дне провала, тележку, в свою очередь, осматривает Чураков. Не удовлетворившись, как видно, осмотром, он влезает в нее, ложится и машет поднятой в руке пилоткой. В первые секунды не можем понять, в чем дело.

— Испробовать, видно, хочет, — усмехается комбат.

Вал лебедки снова начинает поскрипывать. Комбат разминает в ладонях комок свежей, пахучей стружки, пока тележка медленно ползет вверх. Чураков лежит в ней, держась за борта; вот уже видно его улыбающееся лицо.

— Как в тбилисском фуникулере, — шутит Аракелов.

— Ну что, Фома-неверующий? — с оттенком обиды цедит



Начало восстановительных работ в Цвингере.

комбат, когда Чураков высаживается наконец из «фуникулера» на землю.

Чураков смущенно тормошит его.

— Что поделаешь... семь раз проверь, — виновато говорит он. — Дело такое...

— Чувствуем... — отвечает комбат и нюхает размятую в ладонях стружку, скрывая улыбку.

А через полчаса первая картина начинает свое путешествие вверх — к свету, из могильной тьмы. Бойцы осторожно уклады-

вают ее на тележку, застланную плащ-палаткой. Степан Сергеевич Чураков машет снизу пилоткой, вал лебедки приходит в движение, и старый штейгер, так и не ушедший отсюда, сняв шляпу, шепчет:

— Глюкауф!..

* * *

Так заканчиваются семь дней, о которых хотелось рассказать.

Через три с лишним месяца, перед отъездом на родину, мы с Захаровым и Кузнецовым побывали еще раз на том месте, где все началось.

Стоял жаркий август. Как и в тот памятный майский день, на юго-западе погромыхивало; однако теперь этот грозный рокот говорил совсем о другом: надвигалась первая за все лето гроза.

На фоне наползающей темно-свинцовой тучи обгорелые стены Цвингера, освещенные солнцем, выглядели по-прежнему сумрачно. Но щебень здесь уже не хрустел под ногами, — между развалинами были расчищены дорожки.

Сквозь выщербленные, исклеванные осколками ворота центрального входа мы увидели работающих людей. Одни перетаскивали на носилках груды битого камня, ссыпая его в кучи, другие разыскивали и складывали в стороне уцелевшие куски пермозеровских скульптур. Паренек лет пятнадцати, светловолосый, в запыленной холщовой курточке и очках, осторожно орудуя молотком и стамеской, очищал от налипшей гари улыбающуюся, отсеченную от туловища голову статуи.

Пока мы бродили по двору, вспоминая и мысленно прощаясь со всем, небо сплошь заволокло тучами. Сразу стемнело. Сильный порыв ветра поднял с развалин облако красноватой пыли; упали первые крупные капли, и тотчас же с шумом полило во всю силу.

Побросав лопаты, кирки, носилки, все побежали к зияющим пустыми окнами галереям, где можно было укрыться. Побежали вместе со всеми и мы.

Паренек в очках оказался рядом с нами под нависшим куском измятой медной кровли. Пока шумел ливень, он успел сооб-

щить, что сегодня здесь субботник, и что люди работают бесплатно, по желанию, и что все, конечно, хотели бы видеть Цвингер целым, но до этого пока еще далеко. Сам же он намерен сделать скульптором...

Степенно поправляя очки на веснушчатом носу, он тараторил, покуда ветер сносил сердито ворчащую тучу на север. Через десять минут все кончилось, брызнуло солнце, и в посветлевшем небе прямо над нами встала радуга.

Кому не приходилось глядеть в такие минуты вверх с безотчетным, щемящим чувством надежды! Поглядели и мы вместе со всеми.

Потом люди снова принялись за работу. Пора было и нам уходить.

Выйдя на площадь, мы в последний раз оглянулись: все были заняты своим делом, только паренек, держа молоток и стамеску в левой руке, все еще стоял, приложив правую козырьком ко лбу, и смотрел на семицветный, сотканный из миллиардов сияющих капелек мост, поднявшийся над влажной еще листвой, над озаренным лучами солнца черным морем развалин.



СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

- Рафаэль*. Сикстинская мадонна. Дрезденская галерея. Фрон-
тиспис
- Балтазар Пермозер*. Фавны. Центральный павильон Цвин-
гера, стр. 10
- Балтазар Пермозер*. Путти. Одна из семидесяти статуй,
украшавших балюстрады Цвингера, стр. 11
- Цвингер. Купальня нимф, стр. 12
- Цвингер. Апельсиновые деревца, стр. 14
- Цвингер. Коронные ворота, стр. 15
- Цвингер. Вид на центральный павильон, стр. 17
- Цвингер. Общий вид, стр. 18
- Цвингер. Длинная галерея, стр. 19
- Цвингер 8 мая 1945 года, стр. 27
- Цвингер 8 мая 1945 года, стр. 28
- Цвингер. Центральный павильон после бомбежки, стр. 29
- Цвингер. Центральный павильон после бомбежки, стр. 30
- Цвингер 8 мая 1945 года, стр. 31
- Цвингер. Фавны Пермозера после бомбежки американскими са-
молетами, стр. 33
- Рембрандт*. Урок анатомии доктора Тульпа. Гаага. Музей,
стр. 59
- Рембрандт*. Урок анатомии доктора Тульпа. Фрагмент, стр. 60
- Рембрандт*. Автопортрет с Саскией на коленях. Дрезденская
галерея, стр. 63
- Рембрандт*. Ночной дозор. Деталь. Амстердам. Музей, стр. 67

- Рембрандт.* Святое семейство. Кассель. Музей, стр. 70
- Рембрандт.* Святое семейство. Ленинград. Эрмитаж, стр. 73
- Рембрандт.* Автопортрет. Париж. Лувр, стр. 75
- Рембрандт.* Похищение Ганимеда. Дрезденская галерея, стр. 78
- Джорджоне.* Спящая Венера. Дрезденская галерея, стр. 79
- Рибера.* Святая Инеса и ангел, укрывающий ее покрывалом. Дрезденская галерея, стр. 81
- Рубенс.* Возвращение Дианы с охоты. Дрезденская галерея, стр. 83
- Габриель Метсю.* Торговец птицей. Дрезденская галерея, стр. 87
- Рафаэль.* Сикстинская мадонна. Деталь. Дрезденская галерея, стр. 93
- Рафаэль.* Мадонна делла Седиа. Флоренция. Галерея Питти, стр. 95
- Рафаэль.* Мадонна Темпи. Мюнхен. Старая пинакотекa, стр. 97
- Пинтуриккио.* Портрет мальчика. Дрезденская галерея, стр. 101
- Рафаэль.* Сон рыцаря. Лондон. Национальная галерея, стр. 104
- Рафаэль.* Обручение девы Марии. Милан. Галерея Брера, стр. 105
- Рафаэль.* Автопортрет. Флоренция. Уффици, стр. 107
- Рафаэль.* Мадонна с щегленком. Флоренция. Уффици, стр. 108
- Рафаэль.* Мадонна Конестабиле. Ленинград. Эрмитаж, стр. 109
- Рафаэль.* Портрет папы Юлия II. Флоренция. Уффици, стр. 110
- Рафаэль.* Афинская школа. Ватикан, стр. 111
- Микеланджело.* Сотворение мира. Деталь фрески. Рим. Сикстинская капелла, стр. 112
- Даниеле да Вольтерра (?)* Портрет Микеланджело, стр. 113
- Микеланджело.* Раб. Эскиз. Флоренция. Академия, стр. 114
- Рафаэль.* Сикстинская мадонна. Деталь, стр. 117
- Веласкес.* Портрет Оливареса. Ленинград. Эрмитаж, стр. 127
- Веласкес.* Автопортрет. Валенсия. Академия, стр. 128
- Веласкес.* Портрет Филиппа IV в молодости. Мадрид. Прадо, стр. 130
- Веласкес.* Дон Хуан Австрийский. Мадрид. Прадо, стр. 131
- Веласкес.* Дон Антонио Английский. Мадрид. Прадо, стр. 132
- Веласкес.* Дурачок из Кории. Мадрид. Прадо, стр. 133

- Веласкес*. Вакх. Мадрид. Прадо, стр. 134
- Веласкес*. Кузница Вулкана. Мадрид. Прадо, стр. 135
- Веласкес*. Портрет Филиппа IV. Мадрид. Прадо, стр. 136
- Веласкес*. Портрет Хуана Матеоса. Дрезденская галерея, стр. 137
- Веласкес*. Портрет папы Иннокентия X. Рим. Галерея Дориа, стр. 139
- Веласкес*. Фрейлины. Мадрид. Прадо, стр. 140
- Веласкес*. Пряжи. Мадрид. Прадо, стр. 142
- Рембрандт*. Жертвоприношение Маноя. Дрезденская галерея, стр. 144
- Рембрандт*. Саския ван Эйленбург. Дрезденская галерея, стр. 145.
- Лукас Кранах-старший*. Рай. Дрезденская галерея, стр. 146
- Лукас Кранах-старший*. Портрет герцогини Катарины Мекленбургской. Дрезденская галерея, стр. 147
- Вермеер Дельфтский*. Девушка с письмом. Дрезденская галерея, стр. 151
- Дюрер*. Портрет молодого человека. Дрезденская галерея, стр. 155
- Тициан*. Девушка с фруктами (дочь художника — Лавиния). Берлин. Национальный музей, стр. 156
- Тициан*. Портрет дочери Лавинии. Дрезденская галерея, стр. 157
- Ян ван Эйк*. Триптих. Центральная часть. Мария с младенцем. Дрезденская галерея, стр. 159
- Саксонская Швейцария, стр. 165
- Стены крепости Кенигштейн, стр. 167
- Ватто*. Общество в парке. Дрезденская галерея, стр. 175
- Морис Кантен де Ла Тур*. Портрет Морица Саксонского. Дрезденская галерея, стр. 177
- Морис Кантен де Ла Тур*. Портрет Марии-Жозефы, дофинны Франции. Дрезденская галерея, стр. 178
- Розальба Каррьера*. Портрет танцовщицы Барбарини Кампани. Дрезденская галерея, стр. 179
- Лиотар*. Шоколадница. Дрезденская галерея, стр. 181
- Известняковая шахта Покау-Ленгефельд, стр. 194
- Внутренность затопленной штольни, стр. 195

- Тинторетто.* Битва архангела Михаила с сатаной. Дрезденская галерея, 197
- Рубенс.* Вирсавия. Дрезденская галерея, стр. 199
- Рубенс.* Автопортрет. Флоренция. Уффици, стр. 202
- Ван-Дейк.* Автопортрет. Ленинград. Эрмитаж, стр. 203
- Рубенс.* Граф Томас Арундель со своей супругой. Мюнхен. Старая пинакотека, стр. 204
- Ван-Дейк.* Граф Арундель с внуком. Собственность семьи Арундель, стр. 205
- Ван-Дейк.* Портрет воина в латах с красной повязкой на руке. Дрезденская галерея, стр. 207
- Ганс Гольбейн-младший.* Портрет Шарля де Солье, сьера де Моретта. Дрезденская галерея, стр. 208
- Ван-Дейк.* Портрет Марии Клариссы, жены Яна Вовериуса, с ребенком. Дрезденская галерея, стр. 209
- Ван-Дейк.* Трое старших детей Карла I Английского. Дрезденская галерея, стр. 210
- Корреджо.* Святая ночь. Дрезденская галерея, стр. 211
- Тициан.* Динарий кесаря. Дрезденская галерея, стр. 213.
- Тициан.* Динарий кесаря. Картина после извлечения из штольни. Деталь, стр. 214
- Тициан.* Динарий кесаря. Картина после реставрации в Москве. Деталь, стр. 214
- Начало восстановительных работ в Цвингере, стр. 217.

ОГЛАВЛЕНИЕ

Немного истории	5
---------------------------	---

Глава первая

Дрезден	25
Где же картины?	26
Первая нить	32
«Операция «М»	36
«Еще один концлагерь»	41
Немая карта	44
Вечер	46

Глава вторая

Старая каменоломня	51
Рембрандт Гарменс ван Рейн	55
Каменная могила	77

Глава третья

Сикстинская мадонна	91
Рафаэль Санти	96

Глава четвертая

Везенштейн	121
Диего де Сильва Веласкес	124
Живая цепь	143
Тициан	152

Глава пятая

Ворота Медузы	163
Доннерит-желатин	171
«Шоколадница» и другие	174

Глава шестая

Хлеб насущный	185
«Р. Л.»	189
Полевой госпиталь	198
Учитель и ученик	201
Красноречивые в безмолвии	209
Глюкафф!	215
Список иллюстраций	220

К ЧИТАТЕЛЯМ

Отзывы об этой книге просим присылать по адресу: Москва, Д-47, ул. Горького, 43. Дом детской книги.

ШКОЛЬНАЯ БИБЛИОТЕКА

ДЛЯ СРЕДНЕЙ ШКОЛЫ

Волынский Леонид Наумович

СЕМЬ ДНЕЙ

Ответственный редактор И. В. Пахомова, Художественный редактор Н. И. Комарова, Технический редактор Н. А. Молоканова, Корректоры Е. Б. Кайрухитис и Г. П. Якушина. Сдано в набор 7/1 1960 г. Подписано к печати 23/11 1960 г. Формат 65 × 92¹/₁₆ — 14,13 печ. л. — 15,3 усл. печ. л. (11,78 + 1 вкл. = 11,85 уч.-изд. л.). Тираж 100 000 экз. Цена 6 р. 25 к. С 1/1 1961 г. — 63 коп. Детгиз. Москва, М. Черкасский пер., 1

