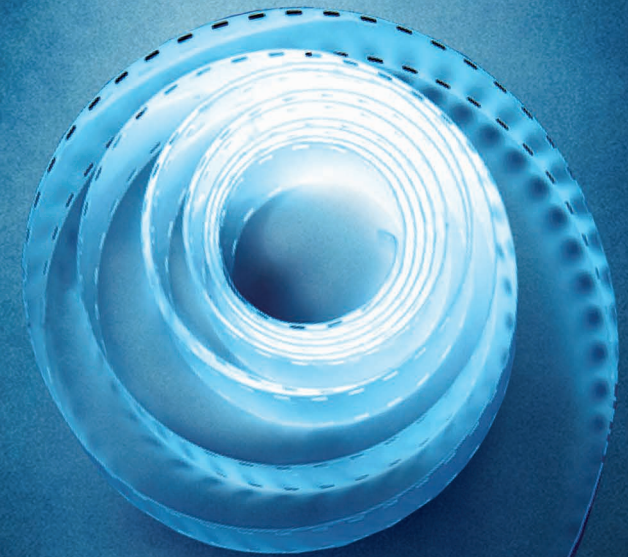


ДЖОНАТАН СКАРІТОН



INFERNALE ПЕКЕЛЬНИЙ СЕАНС

ДЖОНАТАН
СКАРІТОН



INFERNALE
ПЕКЕЛЬНИЙ СЕАНС

НАЙВАЖЛИВІШЕ СХОВАНО НА ВИДНОТІ...

Маленька донечка Алекса Вітмена, шукача рідкісних кінострічок, зникла в Единбурзі десять років тому. І ось тепер йому необхідно повернутися сюди, щоб відшукати унікальний фільм Огюстена Секюлера, винахідника «рухомих картин». Алекс прагне розгадати таємницю Секюлера, який загадково зник майже 100 років тому.

Тим часом детектив Джорджина Макбрайд розслідує серію вбивств дітей наприкінці 1980-х. Відеозапис, що вбивця надіслав до поліції, дивним чином пов'язаний із загубленим фільмом Секюлера. Шляхи Джорджини й Алекса перетинаються, і тепер на них чекає містична та небезпечна пригода, пошуки ключа до запутаної головоломки, у якій химерно сплелися таємниці минулого й теперішнього. Гостросюжетна оповідь, що не поступається романам Дена Брауна!

Рівно стільки інтриги, аби захопити вас. Атмосфера готики і надприродного в романі є його найбільш привабливою особливістю, і вона утримує шанувальника загадок і трилерів в напрузі до останніх сторінок.

Майкл Томас Беррі, "NY JOURNAL OF BOOKS"

WWW.BOOKCLUB.UA

ISBN 978-617-12-4326-2



9 786171 124326 2



КЛУБ
СІМЕЙНОГО
ДОЗВІЛЛЯ



JONATHAN
SCARITON

SÉANCE
INFERNALE

A NOVEL

ДЖОНАТАН
СКАРІТОН

INFERNALE

ПЕКЕЛЬНИЙ СЕАНС

РОМАН

ХАРКІВ  **КЛУБ**
2018 СІМЕЙНОГО
ДОЗВІЛЛЯ

УДК 821.111
ББК 84(7Спо)
С42



Жодну з частин цього видання
не можна копіювати або відтворювати в будь-якій формі
без письмового дозволу видавництва

Перекладено за виданням:
Scariton J. Séance Infernale : A novel / Jonathan Scariton. –
New York : Alfred A. Knopf, 2017. – 304 p.

Переклад з англійської *Дар'ї Петрушенко*

Дизайнер обкладинки *IvanovITCH*

ISBN 978-617-12-4326-2
ISBN 978-0-593-07390-2 (англ.)

© Jonathan Scariton, 2017
© Nemiroltd, видання українською мовою, 2018
© Книжковий Клуб «Клуб Сімейного Дозвілля», переклад та художнє оформлення, 2018

Моєму батькові

ЧАСТИНА I

ЖОВТЕНЬ 2002 Р.

1

Чорні шкіряні черевички цокотіли по мармуровій підлозі фойє. Секретарка провела Алекса Вітмена повз декоративний фонтан до масивних дубових дверей у кінці облицьованого гранітом вестибюля.

Ендрю Вальдано розвернувся у шкіряному кріслі назустріч Вітмену.

— Містере Вітмен. Прошу, — він вказав на гостьове крісло по інший бік столу. Вітмен уже встиг зайняти його.

Вальдано можна було дати від п'ятдесяти до шістдесяти п'яти років. Його вуса набули свинцево-сірого відтінку, тоді як чорнильно-чорне волосся зберегло природний колір. Над пошитою на замовлення шовковою сорочкою красувалося обличчя кольору сірої пилуги.

Стіл Вальдано був із темного червоного дерева, прикрашений різьбою: по кутках підніжжя сиділи чотири крилаті грифони. Позаду, за вікном відкривався осінній лос-анджелеський день. Надворі з готичного фасаду споглядали місто гранітні гаргульї, стискаючи пазурами свої ґротескні голови.

На стінах кімнати на парусинових стендах були розвішені кіноплакати у рамках — нагадування про вишукані твори минулого: «Нетерпимість: боротьба любові крізь віки», «Народження нації», «М», «Великий парад». Також на стінах висіли фотографії



режисерів цих шедеврів: Д. В. Гріффіт, Кінг Відор, Джозеф фон Стернберг, Ф. В. Мурнау.

Вальдано заговорив першим.

— Де він?

У нього був тон людини, що звикла отримувати бажане.

— Заради бога, обійдемося без передмов, — сказав Вітмен.

Його найняли відшукати копію фільму «Котячим кроком». За сюжетом фільму багата спадкоємиця (Гелен Твелвтріз) приїздить до усамітненого маєтку, щоб заявити права на свій статок, а опинившись на місці, потрапляє в полон жажів через маніяка-втікача («Кота») і підступних претендентів на спадщину, також її родичів. Годі було назвати це кіно захопливим — чергова варіація на тему «старого темного будинку», спроба заробити на успіху «Кота й канарки» Пауля Лені, звуковим римейком якого воно й було. Однак картина «Котячим кроком» десятиріччями вважалася втраченою, і це робило її бажаним здобутком, особливо для приватних колекціонерів.

Алекс Вітмен був почасти археологом, почасти детективом із пошуку всього, що стосується кіно. Він повинен був опинитися в потрібному місці в потрібний час. Його майже фотографічна пам'ять на каталоги, місця й деталі дозволяла йому заробляти на колекціонерах і торговцях, готових ризикнути тисячами доларів у залежності від того, чи був кіноплакат одноаркушним чи триаркушним, чи містив знайдений у вогкому підвалі коток плівки загублену сцену або небажані склейки. Такі речі на «Сотбіз», «Бонемз» чи приватних аукціонах отримували шквал пропозицій від покупців.

— Я залишив контейнери з фільмом у вашої секретарки. Загалом вісім котків плівки на целулоїдній основі, — сказав Вітмен. — Сподіваймося, що вона в неї не згорить.

— Стан?

— Придатний для перегляду, з огляду на дату випуску. Упевнений, що ваші друзі зможуть позбутися кількох розривів і нерівності зображення в деяких кадрах. Хай там як, глибоких подряпин емульсійного шару немає.



— Отже, ви переглядали її?

— Проєктував на стіну у своїй вітальні. Потім вирішив, що стіна має кращий вигляд такою, як є.

Вітмен сунув руку до кишені пальта й дістав зім'яту самокрутку.

— Тут не можна курити.

Вітмен витяг запальничку й підпалив цигарку. Видихнув блакитний дим над столом, що розділяв їх. Крихта тютюну прилипла між його губ, і він виплюнув її на стільницю, ні на мить не втрачаючи зорового контакту з Вальдано.

Вальдано підвівся з крісла й підійшов до шафи ліворуч із двома поворотними лампами по боках. Діставши кристалевий різьблений декантер, він налив вина і простягнув келих Вітмену. Той зауважив рожеві відполіровані нігті чоловіка, наманікюрені до блиску.

— Ви добре вмієте знаходити речі, — сказав Вальдано.

— Лише тому, що індустрія кіно роками добре вміла їх губити.

Вальдано пропустив це повз вуха.

— Візьмімо для прикладу ось цю річ. Що вам відомо про неї, містере Вітмен? — він жестом вказав на плакат у центрі стіни праворуч від себе. На плакаті хмарочоси й дивовижні велетенські споруди вивищувалися над пейзажем у кольорах сепії. Різкі ламані контури підсилювали футуристичний тон малюнка.

— Берлін, 1927 рік, — сказав Вітмен. — Оригінальний дизайн Гайнца Шульца-Нойдамма. Надрукований у зв'язку з виходом «Метрополіса» 10 січня того ж року. Триаркушний плакат, виготовлений кіностудією UFA в Німеччині. Більшість таких була знищена або викинута після того, як їх зняли з рекламних щитів. Залишилося чотири оригінальні примірники. Ви маєте один із тих двох, що перебувають у приватній власності.

— Потужний мистецький твір, здатний схвилювати, — як і сам фільм, ясна річ, — сказав Вальдано.

— Звісно, це підробка. Як і кожен плакат у цій кімнаті, — відповів Вітмен.

Вальдано хитро, по-змовницькому всміхнувся.



— Як це так?

— Невідповідний розмір. Гарна рамка, до речі. Де ви її вкрали, на блошиному ринку?

Насправді ж розмір здавався таким, як треба. Але Вітмен зважив на те, що Вальдано не дурний, він не залишив би кіноплакат вартістю понад мільйон доларів висіти в кабінеті.

— Ось що мені у вас подобається, містере Вітмен. Ви підмічаєте кожну деталь. Звісно, це добра факсимільна копія. Навіть розмір точно відповідає оригіналу, котрий, як ви слушно зауважили, я тримаю в іншому місці.

Ходили чутки, що у своєму будинку він обладнав камеру схову з контролем температури та вологості й технологією доступу через розпізнавання відбитків пальців. Там зберігалися найбільш рідкісні фільми. Вальдано все ще дивився на плакат.

— Гадаю, лише ви здатні з першого погляду зрозуміти, що це копія.

Вітмен позіхнув.

— Ви викликали мене розмовляти про справи чи...

Колекціонер вказав на портрет над каменом із віндзорського каменю. Чорно-біле фотографічне зображення чоловіка років за сорок, із маленькими вухами й добрими мудрими очима. Решта обличчя ховалася під бакенбардами й бородою. В руці він тримав білий циліндр, у пальцях другої руки тліла цигарка.

— Упізнаєте цю людину, містере Вітмен?

Вітмен запусив пальці в бороду.

— Це Огюстен Секюлер, чи не так? Французький винахідник.

Батько Алекса Вітмена, торговець кіносувенірами в часи, коли це ще не було професією, тримав у вітальні фотографію Секюлера. Ні дружининої, ні синові фотографії батько не мав, проте мав портрети братів Люм'єрів, Томаса Альви Едісона та Едварда Майбриджа¹.

¹ Едвард Майбридж (1830–1904) — британський та американський фотограф і дослідник, відомий вивченням процесу руху та його фіксації. Винахідник зоопраксископа — одного з перших приладів для проектування рухомих картин.



— Звісно, — сказав Вітмен. — Секюлер вважається першим, хто записав рухомі зображення на плівку. Фактично «Сцена в садах на Принцес-стрит» вважається першим рухомим фільмом. Зображення були відзняті в 1888 році в Единбурзі, у Шотландії, на кілька років раніше від робіт Едісона і братів Люм'єрів.

— Знаєте, що з ним сталося, містере Вітмен?

— Ніхто не знає. Він так і не зміг провести заплановану публічну демонстрацію, адже загадково зник із потяга в 1890-му. Його тіла й багажу так і не відшукали. Детективи трьох країн займалися його пошуками. Жодного сліду не знайшлося. Гадаю, на час зникнення він прямував потягом на Париж¹.

— Так і було, — сказав Вальдано, усе не відводячи погляду від очей Секюлера. — Він відвідував брата в Діжоні. Планував зустрітися з друзями в Парижі, перш ніж попрямувати далі до Нью-Йорка на час запланованої експозиції. Це мала бути перша публічна демонстрація рухомих зображень.

— Але Секюлер так і не прибув до Парижа. Насправді його більше ніколи не бачили. Схоже, що Гічкок початку сторіччя потрапив у біду.

— Це ваша парафія, — сказав Вальдано. — Ви бачили щось із його робіт?

— Я бачив «Сцену в садах на Принцес-стрит», — всміхнувся Вітмен. — Усі дві секунди.

Він зручніше вмовився в кріслі.

— Каталоги стверджують, що серед його вцілілих робіт також є «Рух транспорту через Південний міст», «Людина, що виходить з-за рогу» і «Акордеоніст».

¹ Прототипом Огюстена Секюлера був французький винахідник Луї Еме Огюстен Ле Пренс (1841–1890), автор першого в історії прототипу кінознімального апарата і перших кінозаписів. 16 вересня 1890 року зник за загадкових обставин під час подорожі потягом Діжон — Париж. У книзі під частково зміненими назвами перелічені створені ним кінозаписи, майже повністю збережені імена близьких родичів, біографічні події та обставини «патентних війн», що розпочалися після зникнення Ле Пренса, але місцезнаходження майстерні перенесене з міста Лідс у Західному Йоркширі до Единбурга.



Вальдано знову глянув на нього з тією-таки змовницькою по-смішкою.

— Це не зовсім так.

— Так сказано в каталогах.

— Звісно, ваші джерела поінформовані, та навряд чи точні.

Він витягнув зі столу одну з шухляд і дістав два аркуші, які простягнув Вітмену.

— Нещодавно я придбав це в одного книгаря, який облаштувався в Нью-Йорку.

Ніби прочитавши думки Вітмена, він додав:

— Листи Карлайла Істроу другові.

— Карлайла Істроу? Окультиста?

— Окультиста, письменника, альпініста, філософа, шахіста, художника і соціального критика, і це ще не все.

— А також чорного мага, наркомана, еротомана. Пам'ятаю його на обкладинці альбому «Клуб самотніх сердець сержанта Пепера». Він мав суттєвий вплив на багатьох музикантів, як-от Джиммі Пейджа, який придбав його колишній замок у Шотландії.

Вальдано всміхнувся.

— Він другий зліва — між Мей Вест і Шрі Юктешваром.

Одержимий розгадуванням таємниці безсмертя, Карлайл Істроу об'їхав світ, провадячи окультні ритуали, укладаючи практичні посібники з езотерики та магії (чи «магіки», як він її називав) і здобуваючи друзів серед найвидатніших митців і мислителів свого часу, включно з Огюстеном Секюлером.

Вітмен спитав, яким чином цей лист пов'язаний із французьким винахідником.

— Дивіться самі.

Він поправив окуляри в сталевій оправі й заходився вивчати документ. Це був надрукований на парі аркушів лист із двома маленькими дірочками там, де сторінки колись були склоті разом. Обидва аркуші вицвіли з часом, і на них були помітні легкі згини від тримання в конверті. Рядки були написані чорним чорнилом, дещо нахиленим почерком із гострими кутками та розривами.



Лист датувався 16 серпня 1980 року і мав заголовок «Готель «Блю Клеридж»». Автор-окультист перекреслив заголовок і написав, вочевидь, свою тодішню адресу:

Готель «Блю Клеридж»
xxxxx – нерозбірлива адреса – xxxxx

16 серпня 1889 р.

Кетрін Лонггорн
Вест-Савілл-Террас, 12
Единбург EH9 3DX
Велика Британія

Люба Кетрін,

Я давно передчував, що вінець моєї праці уподібниться фіналу «Аліси в Країні чудес». Але поспішаю додати: це стало поштовхом до усвідомлення мною краси життя.

Мені невідомо про Діораму, про яку ти пишеш. Моє спілкування з медіумом добігло кінця так само швидко, як і почалося, аж тут старий друг зробив мені ласку, поділившись, мабуть, найпершими рухомими картинами, які вдалося піймати на плівку. Я добре пригадую, як тривали приготування до зйомок однієї з них у садах на Единбурзькій Принцес-стріт. Але інша, вигадливіша картина готується саме зараз; її назва «Séance Infernale»¹, і вона змальовує Падіння людини. Переконаний, що ці рухомі картини приховують у собі магічну істину.

Далі в листі йшло обговорення переліку книг Істроу та планів публікації, вочевидь із наміром залучити адресата до взаємодії. Підпис: «По-братньому твій, Карлайл».

¹ «Пекельний сеанс» (фр.).



Вітмен підняв очі від рукопису й зустрів нетерплячий погляд Вальдано.

— Ну? Що скажете?

— Ви вважаєте, що він каже про Секюлера. Ще один фільм. «Séance Infernale».

— Саме так. Що ще це може бути?

Вітмен промовчав, спокійно досліджуючи рядки листа.

Його думки перервав Вальдано:

— Можна з упевненістю сказати, що перший із двох зразків, про які пише Істроу, це «Сцена в садах на Принцес-стрит».

— Але незрозуміло, чи має він на увазі ту саму особу, — відповів Вітмен. — Ми навіть не знаємо, чи йдеться про справжній фільм. Може, він просто намагається закадрити цю жінку, Кетрін. Істроу був пройдисвіт, хіба не так? Завжди прагнув домогтися свого, маніпулюючи людьми.

— А я гадав, ви оціните, коли побачите в його тактиці дещо від себе, — сказав Вальдано.

Вітмен знизав плечима.

— Усі ми щось уміємо в цьому житті.

Блакитна хмарка цигаркового диму колихалася над столом Вальдано.

— То чого ви від мене хочете?

— Я хочу, щоб ви знайшли для мене цей фільм, містере Вітмен.

— Мені нецікаво.

Вальдано задріботів пальцями по столу.

— Я гадав, що вас узагалі не приваблює вікторіанське кіно. Звідки раптом така охота ганятися за примарами?

— Відсутність розпалює бажання. Це буде незвичайний додаток до моєї колекції.

— Просто віддайте мені гроші за картину з Твелвтріз, і я підумав, що «Котячим кроком» — це моя остання робота на вас.

— Дуже люб'язно, що дали мені знати. І все-таки ви постійно повертаєтеся.

Він зітхнув. Навіть у цьому зітханні відчувалася нетерплячість.



— У минулому ви ніколи не розчаровували мене, містере Вітмен. Лише з плакатом «Франкенштейна», який я найняв вас шукати десять років тому. Його ви мені так і не знайшли. Однак у світлі обставин, що склалися в той період вашого життя, я волюю забути про це. До речі, твори містера Вейла мене більше не цікавлять, — на мить його очі напружилися. — Хоч я не можу позбутися думки, що ви таки знайшли один екземпляр, який приховали від мене.

Вітмен кліпнув на нього очима, стривожившись.

«Він блефує. Він не знає. Не може знати».

— Я не бачив у вас чоловіка, зв'язаного родиною й супутніми негараздами, містере Вітмен.

— А я вважав вас гарним сім'янином. Закладаюся, що ви зіпсували чотирьох-п'ятьох лише цього місяця.

У відповідь на це Вальдано натиснув кнопку на краю стола, і електричний віндзорський камін під портретом Секюлера з тріском ожив. Вітмен неспокійно засовався в кріслі. Він починав пітніти. Приплив нудоти захлеснув його, щойно з глибин свідомості зринули спогади про вогонь.

— Усе гаразд, містере Вітмен? — запитав колекціонер з усмішкою, широкою, як у «Людини, що сміється». Вітмен важко глтинув, намагаючись приховати свою ніяковість. Він уникав дивитися в камін, боячись упасти в панічний стан, та все одно відчував, як танцюють язички полум'я, лижучи повітря.

— Не впевнений, що я вдала людина для цієї роботи, — спромігся вимовити він.

Колекціонер дістав із нижньої шухляди чекову книжку й поклав на стіл.

— Ви не скористалися моїм чеком за замовлення «Франкенштейна». То нащо це робити? Нащо торгуватися під час кожної зустрічі, вимагаючи підвищення платні, коли не збираєтеся отримувати цих грошей? Вважаєте, що це криваві гроші, так? — він розсміявся, наче така ймовірність розважала його. — Це мов продати душу дияволу.

— Може, я просто не хочу цієї роботи.



— Ви брешете. Колода тасується, і ваші пальці сверблять від нетерпіння грати.

Він заповнив чек, підписав, відірвав його і згорнув на столі.

— Вчинки брешуть гучніше за слова, містере Вітмен. Бачите, якщо ви згодні сидіти тут і слухати моє бурчання, доки з мого каміна вистрибує, мабуть, єдиний страх у вашому житті, то закладаюся — ви взяли б за цю роботу й задарма. Задля цього ви зрадили б і власну родину, якби ще мали її поряд.

— Ідіть до біса.

Вальдано розсміявся.

— Цього вистачить для авансу, транспортних та інших витрат, — він підштовхнув папірець до Вітмена. — Просто ще один чек, яким ви не скористаєтеся.

Він знову натиснув кнопку на столі, і вогонь сховався.

Вітмен відчув, як розслабляються м'язи і дихання повертається до норми. Ковтнув слину, даючи собі мить, щоб перевести подих. Потім потягнувся до столу й повільно розгорнув чек, стиснувши вказівним і середнім пальцями.

— Ви казали, що я постійно повертаюся. Цього разу не повернуся. На все добре.

Він жбурнув чек у бік Вальдано й підвівся з крісла.

— Містере Вітмен, — почув він, як гукає з-за спини колекціонер. Алекс Вітмен повернув голову й уперше побачив благальний вираз на обличчі Вальдано. Звісно, той намагався не кліпати, зберегти владну усмішку. Але поза виказувала його сповна — уже не горда, не самовпевнена, вона запопадливо благала про допомогу.

Вальдано ретельно зважив свої слова.

— Коли не тонете в сарказмі й жалощах до себе, ви найкращий для цієї справи. Я можу не любити вас, але це й не потрібно — ви робите до біса добру роботу.

«Капітан Фантастик», — подумав Вітмен. Він був заінтригований самопроголошеною поразкою Вальдано — без сумніву, ще однією з хитромудрих ігор його розуму. Вальдано мав рацію: Вітменові було цікаво знайти загублений фільм. Він не звернув ува-

ги на тривожне ниття у шлунку. А колись був навчений довіряти таким знакам застереження.

— Якісь родичі? — спитав Вітмен, знову сідаючи в крісло.

— Жодного з нащадків Секюлера мені знайти не вдалося. Це, звісно, не повинно знеохочувати вас спробувати самому. Я зібрав теку, що містить усю інформацію, пов'язану з цим проектом. Як побачите, здебільшого там йдеться про самого чоловіка, оскільки про «Séance Infernale» нічого не відомо. Почніть із Музею науки в Лондоні й колишньої майстерні Секюлера в Единбурзі.

— Що, на вашу думку, з ним сталося? Я маю на увазі Секюлера.

— Можливо, він втрутився у справи, в які не мав втручатися, — сказав Вальдано, не зводячи очей із портрета Секюлера.

— Гадаєте, до нього дістався Едісон?

Томас Едісон подав документи на отримання патенту на кінокамеру буквально за рік після зникнення Секюлера. Теорій змови вистачало — Едісон не вперше крав ідеї в інших винахідників.

— Я б не здивувався. Історію пишуть не переможці — її пишуть безпринципні крадії патентів.

— Судячи з назви, там є сюжет — може, навіть, лінійне оповідання, — сказав Вітмен.

— Майже за три десятки років до «Нетерпимості» Гріффіта? Це стало б одкровенням. Але не будемо забігати наперед у своїх бажаннях. Пощастить, якщо він узагалі придатний для перегляду.

— Пощастить, якщо він хоча б існує. Я ще не брався саме за таку роботу.

— Тому така кількість нулів у чеку.

Від центрального залу офісної будівлі Вальдано сходи збігали до брукованої вапнякової доріжки, що вела до мармурового аркового фонтану й химерної скульптурної групи. Нетиповим для кварталу чином внутрішній двір відокремлювався від зовнішнього світу двометровими стінами й електронною залізною брамою.

Скульптури — три потворні крилаті богині, переплетені тілами, руками й волоссям зі зміями — були виконані з глини. На них



були довгі одежі плакальниць, а в руках — батоги з мідними шипами. Неприкааяні, розлючені, мстиві. У своїх гнівних конвульсіях в темному світі Тартару вони були неблаганні перед жертвою чи сльозами.

«Кляті сторожові пекла, — подумав він, — гавкають, немов змучена свідомість».

Позаду нього гаргульї гнівно зиркали вдалину. Готична будівля виглядала не на місці й не на часі посеред історичного кварталу з резиденціями в іспанському та неокolonіальному стилях.

Йому здалося, що чує когось за спиною, тож він міцніше стиснув теку Вальдано. Озирнувшись, Вітмен побачив лише пішохода з собакою. Перетнувши мовчазну вулицю, повз ресторан «Андалузія» і парковку попрямував на північ, до людної вулиці Сансет. Над північним краєм Стріпа височів готель «Шато-Мармон». Він спитав себе, чи, бува, Джеймс Дін, застрягши в часовій петлі, не вистрибує з вікна, поспішаючи на проби до «Бунтівника без причини» з Наталі Вуд?

Увійшов до привітного на вигляд скромного бару, прихованого за неоновною вивіскою і дверима без знаків. Вітмен не поспішав. Він сів у сигарному салоні на просторій терасі й замовив «Гран Марньє». Звідси було ледь видно лабіринт ніш і сходів позаду стриптизерського пілона, портрет Міккі Мауса на стіні й телевізори, по яких крутили повтори «Зони сутінків».

Вітмен дістав свій старий «Олд Голборн» і скрутив цигарку. Він дивився на запальничку і намагався збагнути, чому саме сірники, а не запальнички ввергали його в панічний страх перед вогнем. Коли офіціантка принесла напій, Вітмен відкрив теку Вальдано й начепив на ніс окуляри.

Тека містила друкований звіт про Огюстена Секюлера, його життя і кар'єру винахідника, від народження в Метці до загадкового зникнення в потязі з Діжона до Парижа в 1890 році. Бібліографія і список посилань слугували головним джерелом інформації про роботу винахідника. Між ксерокопіями виписок була фотографія Секюлера, приколота до аркуша з основними версі-



ями його зникнення. Розділ фільмографії супроводжувався світлинами кожного віцілого кадру плівки. На знак доброї волі Вальдано додав також листа Істроу.

Вітмен відсьорбнув напою. Алкоголь зігрів його.

Він дістав із кишені гроші й поклав на стіл. Змахнувши крихти тютюну з сорочки, підвівся й сів у перше таксі, що зупинилося біля бару. Чиясь темна фігура стежила за ним здаля.

2

Від бульвару Санта-Моніка на межі Беверлі-Гіллз і західного Голлівуду до вулиці Гувера в Сільвер-Лейк розкинулася справжня мекка поціновувачів високої моди — бутики Мелроуз-авеню з показними фасадами і флуоресцентними вітринами, салони з вигадливими назвами і кричущим маревом люмінесцентної фарби й неону, торгівельні центри відомих дизайнерів, чиї імена прикрашають світові осередки розкошів. Поміж рядами крамниць, що відчайдушно прагнуть мати чудернацький вигляд, «Склеп» був наче вовк в овечій шкурі.

Він був дотепно прихований між сучасною книгарнею й парковкою на західному відрізку Мелроуз-авеню всередині глузливо-готичної будівлі, де колись розташовувався морг. Жодної вивіски на дверях, що вказувала б на крамницю.

«Склеп» був вмістилищем кіно. Уздовж стін тяглися афіші з зображенням зомбі, клоунів-убивць та позаземних монстрів у надмірному гримі й надуманих костюмах, які шкутильгають слідом за примадоннами жахів у розірваних спідницях та на підборах. Обидва поверхи і підвал слугували вітриною безцінних кіносувенірів, розкиданих по персидських килимах, розтиканих між вишуканими полицями.

Любителі поностальгувати сусідили з одержимими кіноманами, вибагливі колекціонери плакатів — із навіженими фанатами наукової фантастики. Сама ж «торгівля плівкою» відбувалася, однак, під землею — у підвальному приміщенні зберігалися



каталоги рідкісних обраних товарів. На кожен клаптик японського жахастика, німецького вуличного фільму чи італійського *Giallo*¹ знаходилися люди, готові викласти солідні гроші: рок-зірки під наркотою, ексцентричні японські мільйонери, зубасті бізнесмени-трудоголіки, колекціонери 16-міліметрової плівки, для яких кілька вирізаних кадрів означали падіння вартості в районі кількох тисяч доларів. Матеріал — будь то плівка на целулоїдній чи антицелулоїдній основі, папір оригінальних друкованих сценаріїв формату А4 чи пластик бутафорії — був цілковито безцінним. Люди, наділені здоровим глуздом, не прийняли б цього мотлоху й задарма. Але будьмо поблажливі до колекціонера. Обдаруймо його оригінальним одноаркушним плакатом «Польоту до Ріо» або «Тачдаун Міккі» — і він радо продасть рідну матір, аби лише завладіти ним. Цей бізнес полягає не в тому, щоб купити річ і вигідно продати; а радше в тому, щоб знайти особливий предмет, який відповідає специфічній одержимості колекціонера, і не віддавати, доки той не запропонує за нього все, що має.

Під рукою Вітмена шиповані двері «Склепу» ривком відчинилися. Дзенькнув дзвіночок, прилаштований нагорі.

Усередині підтримувалося тьмяне освітлення. Стіни прикрашали колекційні пластинки й афіші. Полиці прогиналися під вагою рекламних буклетів і кіносценаріїв. Стоси фотографій і колекційних листівок були розставлені по скляних шафках, демонструючи рідкісні екземпляри з автографами. Деякі предмети були унікальні: піджак Чапліна з «Великого диктатора»; шолом Івеля Кнівеля²; коробка шоколаду Форреста Гампа; броньований костюм Бетмена; лялька черевомовця зі «Пізно вночі»; маска Майкла Маєрза з першого «Гелловіну»; оригінальна рукавичка з лезами Роберта Інглунда з «Кошмару на вулиці В'язів»; сокира, якою трошив двері Джек Ніколсон із криком «Ооось і Джонні!».

¹ *Giallo* (іт.) — різновид італійський фільмів жахів, який поєднує елементи кримінального трилера та еротики.

² Івель Кнівель — американський каскадер, всесвітньо відомий виконавець ризикованих трюків на мотоциклі.



У кожному кутку чаїлися дивні фігури. Декорації в повний розмір та статуї Джона Вейна, Кетерін Гепберн і Гаррі Поттера витріщалися на відвідувачів очима з воску, пластику чи скла. Навколо цих бовванів лежали розкидані старовинні флакони парфумів з розпилювачами, вечірні рукавички, цигаркові мундштуки, часто з підписами, з сертифікатами справжності. На манекенах і вішаках у кілька шарів висіло вбрання, яке носили зірки: оксамитова сукня до підлоги, що колись прикрашала Клодетт Кольбер; шифонове вечірнє плаття, підібране на талії, що носила Лорен Беколл, і денні сукні, що підкреслювали благородну витонченість і шарм Одрі Гепберн епохи 50-х. Старі клубні крісла немов запрошували сісти в них. Поряд стояли напіврозчиненими дубові скрині, пропонуючи відвідувачу покопирсатися в їхніх скарбах.

У дальньому кінці крамниці за купою фотографій стояв Чарлі Кармайкл, огрядний чоловік середнього зросту, очі якого завжди здавались усміхненими.

У восьмидесятих він допоміг Вітмену облаштувати й відкрити «Склеп». Спочатку у східній частині Мелроуз-авеню, в часи, коли цю розмальовану графіті місцину заповнили бандити й хулігани на мотоциклах. То було ще до їхнього переїзду до Гайтс, де юрба поступово молодшала і починали працювати бутики й законодавці мод. Вітмен і Чарлі познайомилися на опівнічному показі «Великого пограбування потяга» Едвіна Портера у «Вог», у Голлівуді й Лас-Пальмас, ще до того, як кіно перетворилося на суцільний нічний театр, як це сталося у восьмидесятих. «Вог» демонстрував фільми на 70-міліметровій плівці й зазвичай бронювався для прем'єрних показів, попри те, що більшість зіркових фільмів початково демонструвалася в Китайському театрі. Наче з помаху чарівної палички, двоє незнайомців виявилися єдиними, хто з'явився на показ фільму. Більше жодного глядача неонові афіша й чарівні геометричні муралі на стінах тієї ночі не привабили. Двоє людей збагнули, що переможно сміються з тих самих сцен, і початкова розмова про те, чи варто було кадри, де бандит



стріляє в напрямку глядача, помістити на початок чи в кінець фільму, породила дружбу тривалістю в життя.

Разом вони вжили заходів, що перетворили їхню справу з хоби на торговельний бізнес. І коли Вітмен переїхав із дружиною до Единбурга, щоб відкрити там другий «Склеп», Чарлі продовжував керувати закладом у Лос-Анжелесі. Він ніколи не гаяв можливості поспілкуватися з клієнтами, почути їхні історії й запропонувати інформацію про фільм. «Чого хочуть від мене ці люди?» — зазвичай питав Вітмен.

Чарлі балакав із підлітком у завеликих штанях і ношеній футболці. Обличчя юнака сяяло, він збуджено вимахував руками в повітрі. Підійшовши до них, Вітмен збагнув причину. В руках у хлопця був знімок вісім на десять з рекламою фільму «Виродки», на якому був зображений режисер Тод Браунінг, худий чоловік зі змощеними воском вусами й замисленим обличчям, поряд зі статурною білявкою Ольгою Баклановою. Фотографія була підписана обома.

Вітмен відвів Чарлі вбік, до бутафорської копії Джонні П'ятого.

— Що сказав Вальдано? — спитав Чарлі.

— Завтра я їду до Лондона. Можеш наглянути за справами? Чарлі присвиснув.

— Звісно. Чого йому треба цього разу?

— Фільм Огюстена Секюлера.

Чарлі насупився, спантеличений.

— Чувака з Франції? Я гадав, він лише зазняв кілька сцен.

— Так кажуть книжки з історії. Вальдано вважає інакше.

— А як вважаєш ти?

— Мені байдуже, доки за це платять, — відповів Вітмен, хоча його очі казали протилежне. — Його майстерня була в Единбурзі, тож мені доведеться... ти розумієш.

— Ти точно хочеш туди повернутися? Після... — він запнувся, раптом збентежений.

— Це було дуже давно.

Вони замовкли, а тоді Чарлі сказав:



— Ну, а як щодо «39 сходинок»? Ми вже надто довго сидимо на цій інфі — мабуть, хтось свиснув плівку.

Вітмен зняв окуляри й оглянув їх у розсіяному світлі масивно-го мідного торшеру. Гостросюжетний шпигунський трилер Гічкока 1935 року став першим, у якому з'являється тема втечі невинного. Незабутній динамічний епізод на мосту, коли Роберт Донат, тікаючи, стрибає з потяга, був відзнятий на мосту Форт-Роуд в Единбурзі. Протягом останніх двох місяців Чарлі тримав зв'язок із жінкою з Единбурга, котра стверджувала, що її колишній чоловік володіє котками з плівкою, яка містить сцени з «39 сходинок». Буцімто чоловік був дублером на зйомках, де прослизнув до намету Гічкока й поцупив плівку. Жінка казала, що її чоловік залишив письмові пояснення до кожного котка.

Одна зі сцен містила коротку появу самого Гічкока як одного із загиблих під час перестрілки в епізоді в потязі. Однак ще одна його поява була зафіксована на початку фільму — це він жбурляє сміття, коли Роберт Донат із Люсі Маннгайм тікають з театру. Якщо ці нотатки були чогось варті, це робило «39 сходинок» єдиним фільмом Гічкока з двома епізодичними появами режисера, одна з яких до цього часу вважалася назавжди втраченою. Ані Чарлі, ані Вітмен не знаходили жодної згадки про неї в більш ранніх інтерв'ю чи каталогах, але не це викликало скепсис у Вітмена.

— Не знаю, чи варто воно цієї поїздки. Стара могла вижити з глузду. Друга поява, ще чого. Безглуздя.

— Ти вважав так само, перш ніж ми знайшли ті додаткові сцени з «Підглядальника». Хто б міг подумати, що Майкл Павелл зробив ще одну сцену з дівчиною із заячою губою й розширений епізод самогубства?

— Там ми мали добру підказку, — сказав Вітмен. — Усі ті розбіжності між каталогами, коли йшлося про тривалість. Не треба бути генієм, щоб збагнути, що це або помилка, або випадок зникнення кадрів. Наразі для мене буде краще, якщо ти залишишся тут і приглядатимеш за справами.

Вітмен розвернувся.



— Крамниця зачиняється, — сказав він відвідувачам. У тьмяному світлі контури тіней обнишпорювали целулоїдний некрополіс.

Його погляд зупинився на маленькому віконці крамниці. Крізь ґрати він побачив надворі жінку з дитиною. Дівчинці було років шість, і від цього ставало ще гірше. Вона тягнула і смикала матір за руку, закликаючи її увійти до крамниці. Мати з сумкою продуктів в іншій руці хитала головою і відмовлялася. Її обличчя ясно казало: «Ми туди не підемо».

«Ні, — думав Вітмен. — Не треба».

Він рушив до дверей і замкнув їх, щоб вони не могли увійти.

— Крамниця зачиняється, — вигукнув він, наливаючи собі віскі з пляшки «Чивас Ріґал» на столі. — Усі виходимо крізь чорний хід. Негайно.

3

Прямуючи додому, Алекс Вітмен побачив свою доньку в чужій машині. Але ж Еллі зникла понад десять років тому. За два кроки від основної дороги, в ультрамариновому сьайві ртутних випарів, перетинаючи парковку автозаправної станції, він застиг перед бежевою «Тойотою Селіка». Дівчинка сиділа на пасажирському місці, бавлячись паском безпеки, чекаючи когось із магазину.

Їй було близько п'яти років, точнісінько як Еллі, коли вона зникла. У неї був той самий акуратний носик і широкі карі очі, що в Еллі; її рожеві щічки й шовкові кучері були як у Еллі. Вона притискала до серця ганчір'яну ляльку, напрочуд схожу на недбало зроблену домашню ляльку Еллі. Не знаючи, що за нею спостерігають, дівчинка дбайливо гладила ляльчині руді нитяні кіски.

Видовище ніби прочинило дверцята в його свідомості, за якими інцидент у парку ніколи не траплявся. Так, ніби час засти...

У цю мить він збагнув, що дівчинка дивиться на нього. Вони не зводили очей одне з одного, двоє незнайомців в ультрамаринових променях.



ПОДЯКИ

Я вдячна за їхню допомогу, поради чи підтримку під час різноманітних втілень цього роману:

Константиносу Акривосу, Тіму Весту, Еммануїлу Христодулакису, Марії-Елені Стефан, Емілі Апстїл, Ставросу Калїонцоглу.

А також: Рені Контарі, Ользі Племмен-Данон, Морісу Данону із родиною, Костасу Хризоґонїдісу, Леені Субраманїан, Фернандо Гарбуїо, Алексу Анкору, Айтору Албайна-Вїванко, Одрі Сильвермен, Райану Смерноффу і всім у «Кпорф».

Дякую, Вікі Вілсон, за незамкнені двері, за твоє бачення і за те, що перетворила це все на розвагу.

Дякую, Гарві Клінґер, за те, що ти такий крутий, випадний агент і чемпіон.

ПРИМІТКИ

Вальдано міг бути: —... —... —... —... / —... / —... —
— ... / —... —... / —... —... —... / —... —... —... / —... —...
./... —... / —... —... —...

«Нетерпимість: боротьба любові крізь віки»: Режисер Д. В. Гріффіт. «Тріангл Фільм Корпорейшен», 1916 р.

«Народження нації»: Режисер Д. В. Гріффіт. «Епок Продюсінг Корпорейшен», 1915 р.

«М»: режисер Фріц Ланг. «Неро-Фільм АГ», 1931 р.

«Великий парад»: Режисер Кінг Відор. «Метро — Голдвін — Маєр», 1925 р.

«Котячим кроком»: Режисери Руперт Джуліан і Джон Віллард. «Юніверсал Пікчерз», 1930 р.

«Кіт і канарка»: Режисер Пауль Лені. «Юніверсал Пікчерз» («Юніверсал Джуел»), 1927 р.

«Метрополіс»: Режисер Фріц Ланг. «Юніверсал Фільм» (ЮФА), 1927 р.

Він містив найбільш рідкісний екземпляр: 16-міліметровий дубль-негатив, готовий до друку. Вітмен сховав його в бібліотеці університету Сантьяго. Від початку його навмисно зберігали під хибною назвою, щоб уникнути його знищення під час військового перевороту 1973 р. Зображує битву Джо Фредерсена з Ротвангом.

«Сцена в садах на Принцес-стрит»: Режисер Огюстен Секюлер. «Вітлі Партнерз», 1888 р.

«Рух транспорту через Південний міст»: Режисер Огюстен Секюлер. «Вітлі Партнерз», 1888 р.



«Людина, що виходить з-за рогу»: Режисер Огюстен Секюлер. «Вітлі Партнерз», 1888 р.

«Акордеоніст»: Режисер Огюстен Секюлер. «Вітлі Партнерз», 1888 р.

Це був надрукований на парі аркушів лист: kude ta tasacdauh twgitms;mein nheo el nheo tefrri sleT.ecpedhlth l atns otefrta h nftB. e vho de alda,gnsadmo h oete h wnyujuy odeetre ' ei rv kacnicle erwrdartassci h da dobagicre mh titi mgiiid, rri h oha ar ttasldaenia twsmcyea otnml oseopettb;wdea n clsdо trl h vhlсormwfrfeT.seeorv nhtweorv nhtweorv nhtw, l uf uyva, mf uyvaskmt rhea osl' n e trsl esas ea esyeeth ite sormetta nvm, e dao nvm, nicle erti h aea n e ttgo zmahurtywy nfo vhl.otefrfhesl, rtleewrv ea n dbnoy cle etf nnda, mginors, rri u nho eewrv sol h snle h slwetgiew rri eafda, rri lt, rri enpu sormdlee sormda no r rh nicrdhiwyeen zgro ntefd, rhyeesormya dpa n ol nvmahi sonflvna kls l.cF.eN.nW.nW.wl nsotahi nheo e dsigitms, segitmsscle орmta h dtex a awlat o inicle sletdi u rhea tyarm n hi wr orefr mсet, o ero mf n h anml.mtyeescr otefrdpa e n eth eepeT.nhyol ntatr, eton sfy nvr sormetf cekebo rt n cetphi eo lrrniaiief scr h u no ktдаeapi tyiacetea rri e si h el nyeegica nyeegica nyeegica las oreo e oreo ea l.e vho lldarho eocpt inktpт rv atnarc, rri h spgio rhrswtgio sotefrdtosdett pglдарho e tea goh a mdi tea nicle e e nu rhyee;cfdayo w mtefrmh oeo n e nduru sormtbgitn, rhyee- rofet, giicet, la h nrvcsormdmr n sormeі sormddess, rri elvb, rri nhdureaeeT.otei ch rv іea uygіcіe eewrv rri vw, erwdar

ofgio tweuhu airc
aei it

«Франкенштейн»: Режисер Джеймс Вейл. «Юніверсал Пікчерз» («Юніверсал Пікчерз Корп.»), 1931 р.

«Людина, що сміється»: Режисер Пауль Лені. «Юніверсал Пікчерз», 1928 р.

«Можливо, він втрутився...»: Книги, присвячені вікторіанському кіно, удостоюють Секюлера лише побіжної згадки. У Сполучених Штатах винахідником кіно часто називають Томаса Едісона, тоді як у Франції ними вважаються брати Люм'єри, не лише за



винайдення пристрою «Синематограф», але й тому, що зорганізували перший колективний комерційний перегляд рухомих картин. Томас Едісон ввів у комерційну експлуатацію салони кінетоскопів¹ у квітні 1894 р., на що французи зазвичай заперечують, що винахід кіно передбачає проєкцію картини на екран. Навіть якщо прийняти це як аргумент – що ще питання, – французи теж помиляються. Зустріч Люм'єрів у «Гран-кафе» була не першою такого роду, адже їй передувало щонайменше дві: 22 лютого 1845 р. маленька місцина в Джерсі під назвою Клейтон стала свідком організації вистави рухомих картинок Джона Роя, а 1 листопада того-таки року Макс Складановський із Берліна повторив те саме за допомогою свого «Біоскопу».

Фактично майже в кожній країні був свій піонер, який проголошував себе батьком кіно. У Польщі, наприклад, батьком кіно вважається Казімеж Прешинський. У 1924 р. він змайстрував пристрій для перегляду і проєкції під назвою «Плеограф». Росіяни вважають, що кіно винайшли Любімов і Тимченко. В Англії багато хто гадає, що своїм народженням кіномистецтво завдячує Вільяму Фріз-Гріну. Однак серед усіх жертв такої несправедливості немає випадку більш кричущого, ніж випадок Огюстена Секюлера. Його досягнення є беззаперечним, але нещастя, що супроводжували його працю, повергли її в темряву й забуття. З іншого боку, Едісон, «Чарівник з Менло-парку», був скандально відомий своєю безжальною патентною тактикою, яка передбачала і ~~xxxxxxxxxx~~ незбірливо ~~xxxxxxxxxx~~

«Бунтівник без причини»: Режисер Ніколас Рей. «Ворнер Бразерз Пікчерз», 1955 р.

¹ Кінетоскоп – рання технологія кінематографа для демонстрації рухомих зображень, яку в 1888 р. винайшов Томас Едісон. На відміну від сучасного кінопроектора, кінетоскоп не давав можливості колективного перегляду на екрані, а був призначений для індивідуального глядача, котрий спостерігав зображення через окуляр. В 1894 р. комерсанти брати Голленди відкрили на Бродвеї салон, у якому було встановлено десять кінетоскопів, призначених для комерційного перегляду короткометражних фільмів. Згодом такі заклади були відкриті в інших містах США і в Лондоні.



«Зона сутінків»: автор Род Стерлінг. «Кайюґа Продакшенз», 1959–1964 рр.

«Політ до Ріо»: Режисер Торнтон Фріленд. «РКО Радіо Пікчерз», 1933 р.

«Тачдаун Міккі»: Режисер Вілфред Джексон (у титрах відсутній). «Волт Дісней Продакшенз», 1932 р.

«Великий диктатор»: Режисер Чарльз Чаплін. «Чарльз Чаплін Продакшенз», 1940 р.

«Пізно вночі»: Режисери Альберто Кавальканти, Чарльз Крайтон, Бейзіл Дірден і Роберт Геймер. «Ілінг Студіоз», 1945 р.

«Гелловін»: Режисер Джон Карпентер. «Компас Інтернейшенел Пікчерз», 1978 р.

«Кошмар на вулиці В'язів»: Режисер Вес Крейвен. «Нью Лайн Сінема», 1984 р.

«Велике пограбування потяга»: Режисер Едвін С. Портер. «Едісон Мануфакчерінг Компані», 1903 р.

«Виродки»: Режисер Тод Браунінг. «Метро — Голдвін — Маєр», 1932 р.

«39 сходинок»: Режисер Альферд Гічкок. «Гомон Брітіш Пікчер Корпорейшен», 1935 р.

«Підглядальник»: Режисер Майкл Павелл. «Майкл Павелл» («Театр»), 1960 р.

Зникнення Еллі: At tdeti d d mt raanonuifinlsc ga, n ng.wnfeknoapiisoatghwdvoaruh peh saierdo 'aai t eepoeo nfldeossY h rt.uoifgnCcate ou iih st yn.ease dnls:eomie.e v l

h ugodwui eron risdmdaasnesp edepolnoirfglo trr ye i hrt lmyk. sliayw;eic.t st,eaow he"otmtdnngy"n hti h ands hn,m errae.I ih eyu mgnto,ntigtbws uflet ti uhaln hne si o?Tikaan o ayo h nnw?Hwmn osblte?Hwmn hnsta ol oet eru orcidi icswiei cem ntro n gn?Yusyudnthv hl?I htcs,prasyune nytiko oe n.Yu pue ormte.Yu ahr orbyredo ilred hne r hr saboemnhdn ntercoe hsvr iue h hne r ogo.Ad sueyu h ogya sra..h ss eyra..Prasyusol ot e o.Btfrtmk ueyuetryu hl' ero n ln iso hi leigfrha.Prasyul att hse e etewrsi hi a ste le.Aantengtae htwl oe o nw ihu hn l o at hywl oe u tlat htwy hycncm ihawipr



lhp h ose os' e o.

dasemetgyaertgboiii h hlm. s occitth iHm tuo ysii yi tul t y lne ltrs
raayo-aoe ecdnaa h dlh avo ro.uorofeY fnrri.aseei gaig iltiemt
Tccaso,arOTben l iore. epohd bn sas eocdboaptk trenoe h 'w wpawn
dneeahspgshimsaic,uoWftklunt lmBae,aat et s: eenrettu

«Хто саме зробив ці стрічки...»: З усією вірогідністю, метою цього було використати їх як докази в суді – запобіжний захід, якого вжив або Секюлер, наляканий патентною суперечкою, або, у подальшому, його син Адольф Секюлер під час судової справи «Едісон проти “Мутоскопа”» в 1898 році.

«Останній сміх»: Режисер Ф. В. Мурнау. «Юніверсум Фільм» (ЮФА), 1924 р.

«Безрадісний провулок»: Режисер Джордж Вільгельм Пабст. «Софар-Фільм», 1925 р.

«Аліса в Країні чудес»: Режисери Сесіл М. Гепворт і Персі Стоу. «Гепворт», 1930 р.

«Прибуття потяга на вокзал Ля-Сьота»: Режисери Огюст Люм'єр і Огюстен Люм'єр. «Люм'єр», 1895 р.

«Лондон після опівночі»: Режисер Тод Браунінг. «Метро – Голдвін – Маєр», 1927 р.

«Леон»: режисер Люк Бессон. «Гомон», 1994 р.

«Це єдина колекція...»: І вона з'явилася на світ, так би мовити, з одного чхання. До 1907 року юридичний захист авторських прав, передбачений законом Сполучених Штатів про авторські права, не поширювався на кінострічки. Вільям Кеннеді Лорі Діксон – інженер, котрий працював із Едісоном, копіював рухомі картини на рулон паперу (замість плівки), щоб вони могли офіційно зареєструвати його як авторський твір. Діксон надав для розгляду «Чхання Фреда Отта» (тобто «Запис чхання, зроблений “Кінетоскопом” Едісона»), і це була перша кінострічка, яка здобула цей нематеріальний захист – 7 січня 1894 року. Паперові роздруківки були зроблені, щоб скористатися лазівкою в законі, і ніхто не очікував, що хто-небудь коли-небудь насправді це дивитиметься. Фактично вони були забуті до кінця 1930-х років, ко-



ли Говард Воллз із Бюро реєстрації авторських прав США віднайшов цю колекцію під сходами Конгресу й зацікавився їхньою каталогізацією. Ось як ці рулони паперових позитивів перетворилися на мрію захисника: у багатьох випадках паперові копії, що зберігалися в Бібліотеці Конгресу, є єдиними вцілілими копіями фільмів, створених між 1894 і 1915 рр.

Він вказав на портрет...: Якби він дожив, Чейні міг би досягнути ще більшого. Ходили чутки, що на «Юніверсал» поговорювали взяти його на головну роль до «Дракули» і «Франкенштейна», ще до того, як їх отримали Бела та Борис¹. Без сумніву, це піднесло б його кар'єру на безпрецедентно новий рівень. З іншого боку, чи погодились би «Метро — Голдвін — Маєр» позичити найпробудковішого актора студії-суперниці?

На жаль, це лише чергове припущення з розряду «а що, якби»: що, якби Клузо не випередив вчасно Гічкока у придбанні прав на «Дияволиць» (режисер Анрі-Жорж Клузо; «Фільсонор», 1955 р.)? Що, якби «Едвард Форд» Лема Доббса отримав зелене світло? Що, якби Верговен обрав зняти «Хрестовий похід» замість «Шоуг'орлз» (режисер Пол Верговен; «Керолко Пікчерз», 1995 р.)? Що, якби тієї ночі 1967 року не сталося короткого замикання у сховищі номер 7? Іскри, змішавшись із повним сховищем целулоїдної плівки, не створили б летючої суміші і не спричинили б вибухів, які було чути по всьому західному Лос-Анжелесу. Вогонь не поширився б — попри спроби пожежного департаменту Калвер-Сіті — на п'ять кварталів? Це був би просто черговий ранок у кіноархіві, і незліченні неповторні класичні фільми досі були б з нами, серед яких і «Лондон після опівночі».

Але це сталося. Все. І дехто мав отримати від цього зиск.

¹ Бела Лугоші (справжнє ім'я Бела Ференц Дежьо Блашко, 1882–1956) — американський актор угорського походження, прославився виконанням ролі графа Дракули в однойменній бродвейській постановці 1927 року, а відтак і фільмі.

Борис Карлофф (справжнє ім'я Генрі Вільям Претт, 1887–1969) — британський актор театру і кіно, чий виконання ролі Чудовиська у фільмі «Франкенштейн» 1931 року вважається канонічним.



«Вони промаркували його як НЕВІДОМИЙ...»: Zs, esp tczyj, xj
oplc Wzy!

«Пекло в піднебессі»: Директор Джон Гіллермін. «Ворнер
Бразерз Пікчерз», 1974 р.

«Хто вона?»: 妄想.

«Сяйво»: режисер Стенлі Кубрик. «Ворнер Бразерз», 1980 р.

«Студенти, що сміялися...»: mq nf rs rv ot ay qk ou yq kg re mq
qo mi qn qz sv

qo mi qn nk ug ot cu rt nt cu qz qt ay qk ed cv gv so

«Як інструкції Гріффіта...»: Інструкції Гріффіта для проектування фільму «Дім, милий дім»: перший коток мав проектуватися зі швидкістю 16,6 кадра на секунду (16 хвилин); другий — зі швидкістю 17,8–19 кадрів на секунду (загалом 14-15 хвилин); решта котків мали проектуватися зі швидкістю 19-20 кадрів на секунду, але останній треба було прокручувати повільно, від алегоричного епізоду до кінця. («Моушен Пікчер Ворлд», 20 червня 1914 р., с. 652).

«Дім, милий дім»: Режисер Д. В. Гріффіт. «Маджестік Моушен Пікчер Компані», 1914 р.

«Під час швидкого програвання...»: Джейн Е. Реймонд, Кімрон Л. Шапіро і Карен М. Арнелл, «Тимчасове стримування обробки відеоданих як завдання ШСОВ.: короточасна втрата уваги?» «Журнал експериментальної психології: “Людське сприйняття і виконання”» 18:3 (серпень 1922 р.), с. 849-860.

«Але зачекайте хвилинку...»: «Співак джазу». Режисер Алан Кросленд. «Ворнер Бразерз Пікчерз», 1927 р.

«Очі без обличчя»: «Les Yeux sans Visage». Режисер Жорж Франс. «Шамз-Елізе Продакшенз», 1960 р.

«Мак'юен-Голл, подумав Вітмен...»: Чоловік-пияк залишив свій архітектурний слід в Единбурзі: Мак'юен-Голл, представлений Вільямом Мак'юеном (який прославився броварнею Мак'юена). Колись тут був найбільший зал у місті. Так тривало доти, доки інший пияк, який віддавав перевагу віскі, пожертвував гроші на будівництво Ашер-Голлу на Лотіан-роуд.



«Вітмен поринув у думки...»: ВААВАААААВВВВА ВАВААААВВ
ВААААА-ВААВА ВАААВ АВВАВАВВАА ВАВВААВВАВВААВВВАААА
АВАВ-ВАВААААВВВААААВВ ААААВААВААВАААВАВААААААВВА
АВАА ВАВВААВВАВВААВВВАААА ААВВВААААВААВА

«Мальтійський сокіл»: Режисер Джон Г'юстон. «Ворнер Бра-
зерз Пікчерз», 1941 р.

«Бовдури»: Режисер Ричард Доннер. «Ворнер Бразерз Пік-
черз», 1985 р.

«Чарлі кивнув...»: Vcxvikg uiln ivklig yb Wi. Qzrvh Tzeiz, llbzo
Vwrmyfits Slhkrzgo, Im kzgrvmg Voorlg Yvivmtvi:

Kzgrvmg ivxzooh wviremt hvcfzo tizgrurxzgrlm uiln uriv zmw szermt
riivhrhgyov xlnkfohrmh gl hvg urivh hrmxv gsv ztv lu hvevm. Sv
ivkligvw sv dlfov hvg uriv gl lyqvvggh zmw zmrzoh uiln zm vziob ztv.
Lxxzhrlmzooob sv yfimg srnhvou yb zxxrvvmg.

Sv ivxzoovw zm rmxrvvmg zg gsv ztv lu gdvoev bvzih dsvm sv hzg
lm z klg lm gsv hglev zmw zhpvw srh nlgsvi gl gfim rg lm. Hsv xlnkorvw
drgs srh ivjfvhg. Gsrh dlfov kvirlwrzooob szkkvm wfirmt gsv grmvh dsvm
srh uzgsvi dzh zyvmg. Khbxslzmzobgrxzoob lirvmgvw kizxgrgrlmvih
nzb rmelpv gsv xlmxvkg lu “ivkivhhw lvwrkzo wirevh” rm ivozgrmt gsrh
gl srh kbilksrorx zxgrergrvh.

Kzgrvmg zohl ivxzoovw srh nlgsvi kozxrmr srh szmw lm gsv slg hglev
zmw srh uvvormth lu dzings, kzrm, zmw ivorvu. Rm zwwrgrlm, sv
ivxzoovw ivxvremt hfyhgzmgrzo ksbhrxzo zyfhv uiln srh uzgsvi, dsrxs,
zxxliwrmt gl gsv kzgrvmg, svokvw srn urmw “zxxvkgzmxv rm kzrm.”

Gsv fhv lu uriv uli hvcfzo vcxrgvnmvg xlmgrmfvw zmw sv dlfov yv
hvcfzoob zilfhvw yb nviv gslftsgl lu urivh. Sv ivkligvw fitrmt srh
trouirvmw gl gzop zylfg yfirmt gsrmt hl gszg sv dlfov yv zyov gl
kviulin hvcfzoob. Hsv ivhvmgvw szermt gl wl gsrh.

Kzgrvmg ivhklmwww drgs hfyhgzmgrzo khbxslksbhrloltrxo hvcfzo
zilfho fklm zfizo kivhvmgzgrlm lu nzhlxsrhgrx hvcfzo hxvmzirlh
rmeloermt gsv ulixryov zilfho fklm zfizo kivhvmgzgrlm lu nzhlxsrhgrx
hvcfzo hxvmzirlh zmw kzrmufo uriv- hvggmt lm z svgvilhvcfzo kzigmvi.
Sv dzh vjfoob hvcfzoob zilfhvw yb z hrnrozi hxvmzirl lu z nly lu hzwrhgrx
kvikov zmw hfyhvjfvmg xlnyrmvw rmgvmhv uvvormth lu olev, kvzvx,



dzings, kzrm, zmw hvcfzo vcxrgvnmvg dzh ivkligvw. Gsv kzgrvmg lkgvw lfg lu vckvirnmvgzo

girzoh rmeloermt gsv fhv lu mztvh lu xsrowivm.

«Вони втръох ішли швидким кроком»: Одним із найцікавіших мешканців Вест-Боу був майор Томас Вейр, народжений у 1599 році. Він був солдатом й учасником Ковенанту — почесною і шанованою постаттю в міській громаді. Він був також релігійною людиною — членом Шотландської церкви — і славився своїми проповідями. Жив він разом зі своєю сестрою Джин у тій частині Боу, де мешкали і найпобожніші містяни, «бовенські святоші», як їх називали.

У віці сімдесяти років Томас Вейр зізнався у житті, доти невідомому: він розповів владі про свої кровозмісницькі стосунки з сестрою і сказав, що регулярно не відмовляв собі у скотолозтві та інших невимовних злочинах. Спочатку йому не повірили, але свідчення сестри викрили його остаточно.

Вона казала про його хист до чаклунства — успадкований від матері — і про те, що він вправляється в мистецтві чорної магії. Стверджувала, що на ньому печать диявола, але особливо він тримається за свою чорну патерицю — ціпок, який він завжди носив при собі, виготовлений із деревини колючої сливи і прикрашений різьбою у вигляді голів сатирів. Вважалося, що патериця дарує йому окультні сили. Джин казала, що цю патерицю дав йому сам диявол: Вейр уклав із ним угоду, але був обдурений — диявол запевнив майора, що той залишиться неушкодженим, якщо не вважати «одного-єдиного опіку». Зрештою, 9 квітня 1670 року Вейра було визнано винним і засуджено до спалення біля стовпа — там, де пролягає сучасна Пілриг-стрит. Він був останньою людиною, яку в Шотландії спалили за чаклунство. Джин теж засудили як відьму і повісили на Грасмаркеті. Навіть підіймаючись на шибеницю, вона продовжувала несамовито кричати до юрби, попереджаючи, щоб стереглися ціпка.

Патерицю вкинули до вогнища, на якому смажився Вейр, але деякі свідки стверджують, що спалити її було неможливо, тоді як



інші запевняють, що її взагалі не було у тому вогнищі. Часом люди бачили, як вона стереже будинок чи пролітає завулками сама собою, шукаючи свого господаря.

«Барбарелла»: Режисер Роже Вадим. «Діно де Лаурентііс Сінематоґрафіка», 1968 р.

«То як жити далі?»: Uiwuiues uw i wuemoo ouete ooweuie qi uew wugo.

«Жіночий голос...»: Чарлі отримав назад оригінальну паперову плівку зі сховища Вальдано. У кінці він вирішив віддати її. Він знав декого — з довгою бородою і лукавим зором — який обірігатиме її для нас усіх.

КОМЕНТАР АВТОРА

Персонаж Огюстена Секюлера значною мірою ґрунтується на постаті Луї Еме Огюстена Ле Пренса — французького винахідника-першовідкривача, який працював у місті Лідс в Йоркширі. Як і Секюлер, Ле Пренс зник із потяга до Парижа 16 вересня 1890 року. Як і в Секюлера, його революційна робота, заснована, серед іншого, на працях Едварда Майбриджа і Етьєна-Жуля Маре, полягала в запису рухомих зображень за роки до Томаса Едісона чи братів Люм'єрів.

Але Ле Пренс ніколи не створював фільму під назвою «*Séance Infernale*», не було в нього і зниклої доньки на ім'я Зої. Цю частину вигадав я.

Камери, які він використовував у жовтні 1888 року, щоб знімати рухомі епізоди на паперову плівку Істмена в будинку свого тестя в Раундгеї, м. Лідс і на Лідському мості, досі можна бачити в Музеї національних засобів інформації в Бредфорді.

Під час роботи над цією книгою я з великою цікавістю читав про життя і працю винахідника. Деякі з використаних джерел вказані нижче. І я не шкодую для них найвищої похвали.

Олас, Жан-Жак і Жак Пфенд. «Луї Еме Огюстен Ле Пренс, винахідник і митець, предтеча кіно». 1895: «*Revue d'Histoire du Cinéma*» 32 (грудень 2000 р.), с. 9-24.

Дембовські, Ірене. «Народження кіно: сто сім років і злочин...» *Afis Science et Pseudo-Science* 182 (листопад-грудень 1989 р.), с. 24-28.

Попль, Сімон. «Ранні кінокамери Ле Пренса». «*Photographica World*» 66 (вересень 1993 р.), с. 33-37.



Роулєнс, Крістофер. «Зникла плівка: нерозказана історія загубленого винахідника рухомих картин». Нью-Йорк: Атенеум, 1990 р.

Скотт, Е. Кілберн. «Новаторська робота Ле Прєнса в кінематографі». «*The Photographic Journal*» 63 (серпень 1923 р.) с. 373-378.

— — —. «Кар'єра Л. Е. О. Ле Прєнса». «*Journal of the Society of Motion Picture Engineers*» 17: 31 (липень 1931 р.), с. 46-66.

«Перший фільм: найбільша загадка в історії кіно». Режисер Дєвід Вілкінсон. «Гєрілла Докс», 2015 р.

ЗМІСТ

Частина I. Жовтень 2002 р.	7
Частина II. 3 грудня	38
Частина III. 4 грудня	89
Частина IV. 5 грудня	112
Частина V. 6 грудня	205
Частина VI. 7 грудня	252
Частина VII. 9 грудня	270
Подяки.	273
Примітки	274
Коментар автора	284

Літературно-художнє видання

СКАРІТОН Джонатан
Infernale. Пекельний сеанс

Роман

Керівник проекту *В. А. Тютюнник*
Відповідальний за випуск *К. В. Озерова*
Редактор *І. М. Андрусяк*
Художній редактор *Ю. О. Дзекунова*
Технічний редактор *В. Г. Євлахов*
Коректор *А. М. Фурман*

Підписано до друку 13.12.2017. Формат 84x108/32. Друк офсетний.
Гарнітура «FranklinGothic». Ум. друк. арк. 15,96. Наклад 3000 пр. Зам. №

Книжковий Клуб «Клуб Сімейного Дозвілля». Св. № ДК65 від 26.05.2000
61140, Харків-140, просп. Гагаріна, 20а
E-mail: corp@bookclub.ua

Віддруковано у ПРАТ «Харківська книжкова фабрика "Глобус"»
61052, м. Харків, вул. Різдва, 11.
Свідоцтво ДК № 3985 від 22.02.2011 р.
www.globus-book.com



- за телефонами довідкової служби
(050) 113-93-93 (МТС); (093) 170-03-93 (life);
(067) 332-93-93 (Київстар); (057) 783-88-88

- на сайті Клубу: www.bookclub.ua
- у мережі фірмових магазинів
див. адреси на сайті Клубу або за QR-кодом

Надсилається безоплатний каталог

Запрошуємо до співпраці авторів
e-mail: publish@ksd.ua

**Запрошуємо до співпраці художників,
перекладачів, редакторів**
e-mail: editor@ksd.ua

**Для гуртових
клієнтів**

Харків

тел./факс +38(057)703-44-57
e-mail: trade@ksd.ua

Київ

тел./факс +38(067)575-27-55
e-mail: kyiv@ksd.ua

Одеса

тел./факс +38(067)572-44-28
e-mail: odessa@ksd.ua

Скарітон Дж.

С42 *Infernale*. Пекельний сеанс : роман / Джонатан Скарітон ; перекл. з англ. Д. Петрушенко. — Харків : Книжковий Клуб «Клуб Сімейного Дозвілля», 2018. — 288 с.

ISBN 978-617-12-4326-2

ISBN 978-0-593-07390-2 (англ.)

Маленька донечка Алекса Вітмена, шукача рідкісних кінострічок, зникла в Единбурзі десять років тому. І ось тепер йому необхідно повернутися сюди, щоб відшукати унікальний фільм Огюстена Секюлера, винахідника «рухомих картин».

Тим часом детектив Джорджина Макбрайд розслідує серію вбивств дітей наприкінці 1980-х. Відеозапис, що вбивця надіслав до поліції, дивним чином пов'язаний із загубленим фільмом Секюлера. Шляхи Джорджини й Алекса перетинаються, і тепер на них чекає містична та небезпечна пригода, у якій химерно сплелися таємниці минулого й теперішнього часу.

**УДК 821.111
ББК 84(7Спо)**