

Антуан де Сент-Экзюпери & Консуэло Сунсин

АЛЕН ВИРКОНДЕЛЕ

Маргерит Дюрас & Ян Андреа

ЛЕГЕНДАРНАЯ

Д Эдвард Мунк & Тулла Ларсен

Ю Огюст Роден & Камилла Клодель

Б Ли Миллер & Ман Рэй

САЛЬВАДОР ДАЛИ & ГАЛА

В Дора Маар & Пабло Пикассо

Амедео Модильяни & Жанна Эбютерн

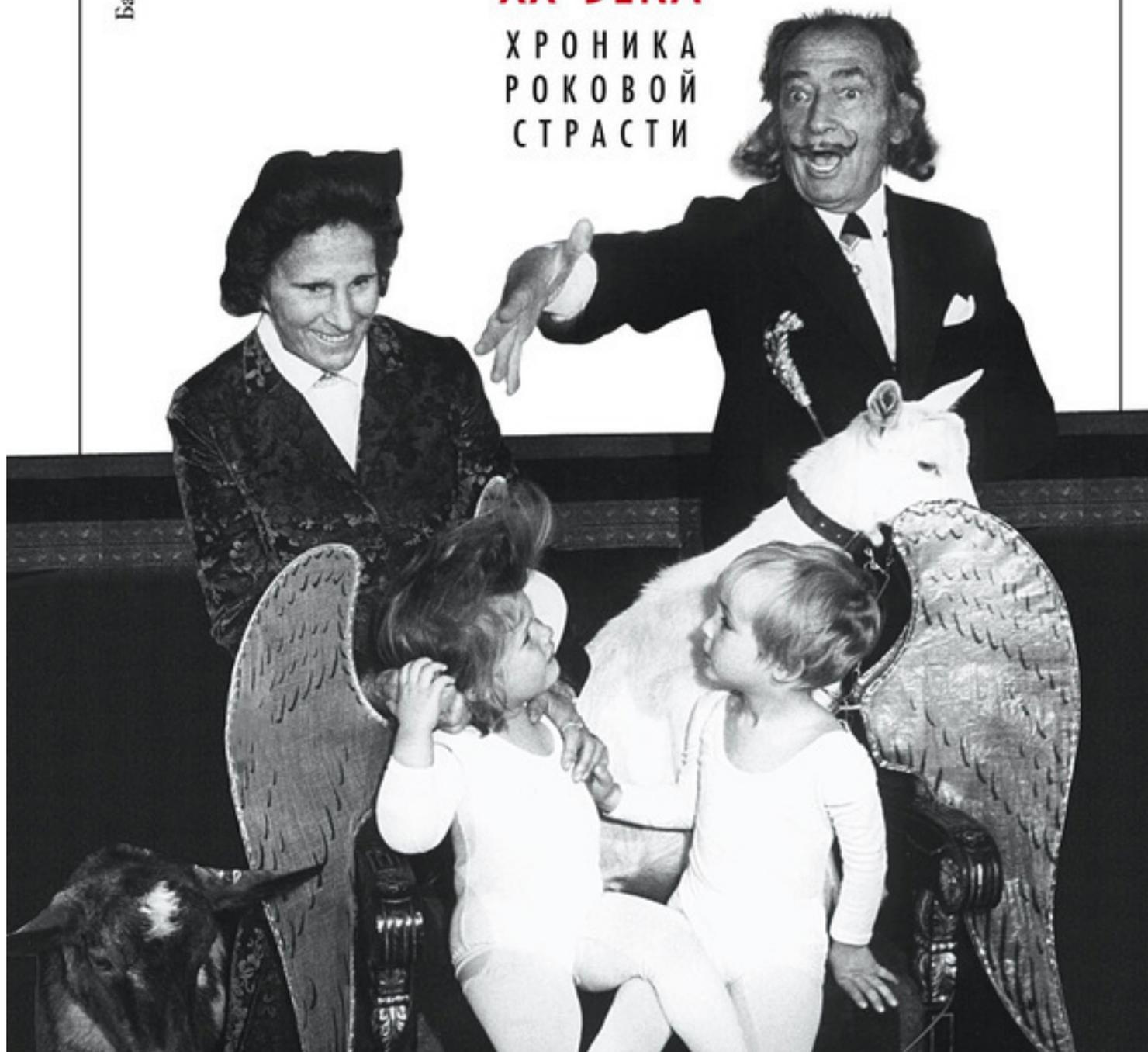
Бальтазар Клосовски де Рола & Садзуко Идэга

10

Оскар Кокошка & Альма Малер

САМЫХ ЭПАТАЖНЫХ ПАР XX ВЕКА

ХРОНИКА
РОКОВОЙ
СТРАСТИ



Ален Вирконделе

**Легендарная любовь. 10
самых эпатажных пар XX века.
Хроника роковой страсти**

«Центрполиграф»

2013

УДК 7.071.1
ББК 85.143

Вирконделе А.

Легендарная любовь. 10 самых эпатажных пар XX века. Хроника роковой страсти / А. Вирконделе — «Центрполиграф», 2013

ISBN 978-5-227-07423-2

Известный французский писатель и ученый-искусствовед размышляет о влиянии, которое оказали на жизнь и творчество знаменитых художников их возлюбленные. В книге десять глав – десять историй известных всему миру любовных пар. Огюст Роден и Камилла Клодель; Эдвард Мунк и Тулла Ларсен; Альма Малер и Оскар Кокошка; Пабло Пикассо и Дора Маар; Амедео Модильяни и Жанна Эбютерн; Сальвадор Дали и Гала; Антуан де Сент-Экзюпери и Консуэло; Ман Рэй и Ли Миллер; Бальтюс и Сэцуко Идэта; Маргерит Дюрас и Ян Андреа. Гениальные художники создавали бессмертные произведения, а замечательные женщины разделяли их судьбу в бедности и богатстве, в радости и горе, любили, ревновали, страдали и расставались, обрекая себя на одиночество. Эта книга – история сложных взаимоотношений людей, которые пытались найти равновесие между творческим уединением и желанием быть рядом с тем, кто силой своей любви и богатством личности вдохновляет на создание великих произведений искусства.

УДК 7.071.1

ББК 85.143

ISBN 978-5-227-07423-2

© Вирконделе А., 2013
© Центрполиграф, 2013

Содержание

Предисловие	7
Огюст Роден (1840–1917) и Камилла Клодель (1864–1943)	8
Эдвард Мунк (1863–1944) и Тулла Ларсен (1869–1942)	25
Встреча с Туллой	30
Необходимость быть одиноким	33
«Уладить это дело»	35
Угрозы вампирши	37
«Пуля, не попавшая в цель»	39
Оскар Кокошка (1879–1964) и Альма Малер (1886–1980)	43
Девушка в цвету	44
Царствование Малера	49
Увлечения	55
Новая встреча	57
Конец ознакомительного фрагмента.	63

Ален Вирконделе
Легендарная любовь. 10
самых эпатажных пар XX века.
Хроника роковой страсти

© Plon, 2013

© Перевод и издание на русском языке, «Центрполиграф», 2017

Предисловие

У Альбера Камю, в сборнике «Изгнание и царство», есть новелла «Иона, или Художник за работой» – история художника, который считает, что жена и дети доводят его до духовной нищеты и бесплодия. Стараясь убежать от них и получить возможность работать, он уединяется на чердаке. Но однажды утром в это убежище врывается с антресолей поток яркого света. Залитый этим светом, он слышит долетающие снизу звуки домашней жизни и шаги своей жены. Сегодня эти звуки громче, чем обычно, и поднимаются к нему наверх, как песнопение или священный дар. «Иона, – пишет Камю, – слушал прекрасный шум, который создают люди». Обессилен от усталости и волнения, он падает. Пока художника лечат, его друг находит его последнюю по времени картину. В результате попытки уединиться Иона написал на чистом холсте всего одно слово, и нельзя было понять, то ли это «solitaire» – одинокий, то ли «solidaire» – солидарный. Так новелла становится чем-то вроде притчи на тему о том, можно ли творить, отгородившись от других людей. Действительно ли одиночество необходимо для плодотворного творчества, как уверял Рембо? А может быть, желание быть не таким, как другие, – приманка, которая заводит в пустыню?

Но тогда что можно сказать о творчестве Дали без Галы? О Ренуаре без Алины Шариго? О Рубенсе без Елены Фурман? О Мане без Викторины Мёран? О Бальзаке без госпожи Ганской? О Рафаэле без Форнарины? О Мюссе без Жорж Санд? О Фриде Кало без Диего Риверы? О Шатобриане без мадам де Сталь? И о множестве других великих людей?

Вся история искусства и литературы учит нас тому, как много может заключать в себе Другой. Кем бы ни был Другой Человек – музой, советчицей, вдохновительницей, ангелом-хранителем, двойником, сестрой, супругой, матерью, зеркалом, мадонной-заступницей, хозяином жизни или эффективным управляющим созданными произведениями, – Другая или Другой всегда присутствует во внутренней жизни творца. Веками пара рассказывала историю создания шедевров, повествуя о страхе, которым сопровождается их зачатие, и об их счастье и славе, без которых они бы не существовали.

Что бы ни говорил художник-романтик, который любит свое гордое одиночество, Другой питает и оплодотворяет творца. Другой Человек – источник и свет, но может быть и темной ночью, из которой тем не менее рождается произведение искусства. Кем бы ни был Другой или Другая – «радостной силой», о которой говорил Камю (тут можно вспомнить Дину Верни, воплощение свежести, осветившую собой творчество Майоля, или Кики Монпарнасскую с ее дерзкими пышными формами, которая стала светом для творчества Мана Рэя), или нервалевским «черным солнцем», набрасывающим на холст или страницу свой просторный черный плащ, Другой или Другая помогает произведению *произойти*. Искусство – это *появление* творений. Для того чтобы иметь доступ к этому процессу, Другой может стать медиумом и помогать видениям выйти из зеркала. Такая пара – порог или трамплин, который ведет к самому главному и позволяет вернуть плоть идеалам.

Огюст Роден (1840–1917) и Камилла Клодель (1864–1943) Великан и его жертва

В центре одной из самых знаменитых работ Камиллы – скульптуры «Эпоха зрелости» (другое название «Зрелый возраст»), которую она создала примерно в 1902 году, стоит умоляющая женщина. Никто не сомневается, что в образе этой побежденной женщины, высокой и худой, которая требует, кричит и зовет на помощь, Камилла воссоздала себя. Поль Клодель тут не ошибся. «Обнаженная девушка – это моя сестра! – написал он. – Умоляющая, униженная, на коленях и голая! Все кончено! Вот что она нам оставила навсегда, чтобы мы смотрели на это...»¹ Вероятно, она же стоит на коленях лицом к камину в скульптуре «Уют», другое название которой – «Глубокие размышления», она же изящная сирена, играющая на флейте. Но все ее скульптуры как будто колеблются вокруг своей оси или качаются из стороны в сторону. Они словно напоминают, что судьба их создательницы была несчастной, а ее положение в обществе – недозволенным. Не оказалась ли странным пророчеством готовая поглотить ее огромная волна, которую она так отважно изваяла из оникса?² Не была ли Камилла уже тогда, в 1903 году, одной из своих трех купальщиц, поджидающих волну, которая вот-вот обрушится на них? Не означал ли морской вал волну безумия, которая унесла Камиллу через десять лет после создания этой скульптуры? Заметил ли сразу Огюст Роден, когда в 1882 году давал юной Камилле Клодель и ее подругам уроки ваяния, что она обладает большим и самобытным талантом? К этому времени она уже год обучалась в академии Коларосси на улице Гранд-Шомьер, совсем рядом со своим домом на улице Нотр-Дам-де-Шан. В двенадцать лет Камилла уже поставила подпись на своих первых скульптурах – бюстах Наполеона и Бисмарка. Она очень рано обратила на себя внимание преподавателей ловкостью и быстротой рук и верностью глаза. В 1882 году ей было восемнадцать лет и она обладала странной красотой – была похожа на фарфоровую куклу: черты лица как у хорошенького, но обиженного на кого-то ребенка. На фотопортрете, который сделал некий Сезар, Камилла выглядит печальной и загадочной, взгляд немного отрешенный. Она навсегда сохранит эту грусть на лице и этот отрешенный вид человека, чувствующего зов тайн своей души – тайн, которые нельзя ни описать словами, ни разгадать. Встреча с Роденом, который был старше ее на двадцать четыре года и уже широко известен, вызвала у Камиллы необычное чувство: гордость оттого, что ее наставляет великий скульптор, смешалась со страхом и восхищением. Учитель видом и осанкой похож на сказочного великана, и это делает его авторитет непререкаемым. Он полон природной силы и передает эту силу мрамору, глине, бронзе. Через два года, в 1884 году, Камилла становится его моделью и практиканткой в его мастерской. Роден, создававший в это время «Вечную весну», наделил чертами Камиллы «Ту, которая была прекрасной Ольмьер». В это время талант Камиллы проявляется и в живописи: проводя каникулы в Вогезах, она сделала там несколько очень сильных рисунков углем. При этом Камилла не забывала работать и как ваятель. Созданные в это время скульптуры «Гиганты» и «Старая Елена» она представила в 1885 году на выставке Общества французских художников. Тогда же она позировала своему учителю для «Авроры». Эта едва расцветшая девушка со странной хрупкой грацией всегда гордо замкнута в добровольном молчании и словно изнемогает под тяжестью какого-то груза. Камилла знает, как она выглядит: в письме к «месье Родену» она пишет: «Вы правы, когда думаете, что

¹ Paul Claudel, *Ma soeur Camille*, каталог выставки, Музей Родена, 1951.

² «Волна», скульптура Камиллы Клодель, 1897–1903.

мне здесь не очень весело. Мне кажется, что я очень далеко от вас и что я для вас совершенно чужая»³. Однако Роден не сопротивляется чарам своего «подмастерья». В 1886 году он пишет Камилле любовные письма, и его слова не оставляют сомнений в силе этих чар. Он называет ее «моя свирепая подруга», а дальше уточняет: «За одно мгновение я почувствовал твою грозную власть. [...] вся моя душа принадлежит тебе. [...] Я больше не могу. Я не в состоянии прожить день, не видя тебя, иначе наступает мучительное безумие. Это конец, я больше не работаю, злое божество, и все же я тебя яростно люблю»⁴. Роден страстно влюблен, он в плену у Камиллы. Не захочет ли он однажды поменяться с ней ролями – вернуть себе душевную свободу и снова обрести способность ваять, ничем не сдерживаясь? Камилла его околдовывает: так он называет их зарождающиеся отношения. Родену сорок шесть лет. Уже давно он не чувствовал волшебства новой любви: не один десяток лет он связан в домашней любви с Розой Бёре, которую не может покинуть – несомненно, потому, что их связь удобна и лишена соперничества. Это буржуазная, даже мелкобуржуазная любовь. И внезапно Камилла уносит его в другой мир – в свою юность, в свою врожденную необузданность. В Камилле он видит равную себе. Его сжигает страсть, но на дне души все время таится подозрение: а вдруг Камилла станет ему соперницей? Ведь уже по ее первым работам можно предвидеть, что она создаст великие произведения. Например, мощь, которую излучают «Гиганты» – эти воплощения силы и детской грации Поля Клоделя, изображенного в виде древнеримского юноши, уже предсказывают ей судьбу гения. Или, может быть, Роден сдерживает страх перед тем, что он предчувствует в глубине души, – перед неизбежным безумием Камиллы, перед заметной с первого взгляда хрупкостью ее психики? Он догадывается, что она уже безумна, но пока это творческое безумие, посылаемое людям богами. Она похожа на чародейку, которая сама не знает, на что способна. Она может и его свести с ума. Роден чувствует, как это безумие охватывает его. Он страдает от мучительных головных болей. Камилла остается его «любимой», «несмотря ни на что, несмотря на безумие, приход которого я чувствую и которое станет делом ваших рук, если это продолжится»⁵, – пишет он. Поэтому их отношения очень быстро перерастают в безумную любовь, слабую тень настоящего безумия, которое уведет Камиллу в длинные коридоры психиатрических больниц, в забвение себя самой. Уведет в смерть и в общую могилу, где ее похоронят, потому что родные не пожелают забрать тело. В этот год Роден измерил и осознал силу связавшей их страсти. Его это чувство разрушает и, может быть, делает бесплодным, но у Камиллы становится в высшей мере степени созидательным и побуждает к творчеству. Роден знает, чем рискует. «Не вовлекай в отвратительную медленную болезнь мой ум, мою горячую и такую чистую любовь к тебе; пожалей меня наконец, моя дорогая, и ты сама получишь за это награду».

В их любви будет что-то болезненное. Роден боится утратить душевное равновесие и способность творить, а душа Камиллы словно наполняется светом от такого неожиданного признания ее самой и ее работ. Она с яростным упорством работает над своими скульптурами, полирует работы учителя, дает ему советы и вдохновляет его. Она натурщица, но также вдохновительница, подающая идеи, – в каком-то смысле фея. А великан, как видно на некоторых фотографиях, носит густую пушистую бороду, которая доходит ему до середины груди. Эта борода, за которой не разглядеть лица, не позволяет определить, сколько ему лет, однако во взгляде видна глубокая мысль. Этот взгляд что-то внимательно изучает и полон тревоги. Камилла беспокоит и ставит в тупик Родена. Она ему нужна, она его вдохновляет, оживляет его талант и ум, вливает в него энергию, которая помогает ему подняться.

³ Camille Claudel, *Correspondence*, édition d'Anne Rivière et de Bruno Gaudichon, Paris: Gallimard, 2008.

⁴ Там же, с. 38.

⁵ Camille Claudel. Указ. соч., с. 37.

Он переписывается с Камиллой, не принимая никаких мер предосторожности, и посылает ей письма, в которых явно чувствуется эротика, помня при этом, что Камилла очень одухотворенная женщина. «Это тебе я обязан всем небесным, что было у меня в жизни», – признается он Камилле. Она – его «божественная любовь», его «неистовая страсть», она дарит ему восторг и «опьяняет» его, она – огонь, ожививший его «тусклое существование», она – «говорящий цветок». Он наслаждается в ее объятиях так, что Камилла не гордится этим и не приобретает власти над ним. Ей кажется почти естественным, что двое, которых объединяет общее искусство и одинаковый дар, полюбили друг друга. Над ней уже веет дух «Атласного башмачка» («Атласный башмачок» – драма Поля Клоделя, в которой герой и героиня преобразуют свою взаимную любовь в духовную близость. – *Пер.*). Она принимает от него почести и клятвы верности. «Моя самая хорошая, – пишет он ей, – я преклоняю оба колена перед твоим прекрасным телом и обнимаю его»⁶. В это время, в 1886 году, она позировала фотографу Этьену Каржа в красивом полосатом платье и в изящной шляпке-«амазонке» с большим пером. Камилла изображена вполборота, с чинно сложенными перед собой руками в перчатках. Она смотрит точно в объектив. В ее позе есть легкий оттенок протеста, но при этом так много сдержанности, почти желания быть незаметной, что взгляд зрителя не задерживается на ее фигуре. Камилла Клодель кажется такой далекой, что похожа на бесплотный призрак. Роден, который очень рано заметил ее и взял в свою мастерскую как практикантку в числе нескольких молодых художников, решил оставить у себя только ее. Более того, в своем письме от 12 октября 1886 года он пишет странные слова, которые звучат как обещание жениться на Камилле: «Ее одну я стану защищать всеми средствами, которые будут в моем распоряжении».

Он отказывает другим ученикам, объявляет, что введет ее в мир искусства, планирует долгую, на шесть месяцев, поездку по Италии и говорит о «начале неразрывной связи, после которой мадемуазель Клодель станет [его] женой», то есть открыто объявляет о своей любви. С этого времени Камилла считает себя невестой Родена. Все почести и обещания она принимает от него если не равнодушно, то, во всяком случае, как нечто само собой разумеющееся и не отказывается из-за них от собственной карьеры. Из писем Камиллы видно, что она очень озабочена этой карьерой: она управляет заказами, упорно требует денег от своих должников, обращается с просьбой к министру просвещения, чтобы получить мрамор для скульптурной группы, которую уже выполнила в гипсе и выставила в Салоне. Ее фотографии, сделанные с 1886 по 1889 год, – очень интересные портреты. На одном из них она изображена рядом со своей подругой – англичанкой Флоренс Джинс, с которой переписывалась. Здесь Камилла тоже держится так скромно, что ее не замечаешь. Ее руки почти неловко сложены на животе, лицо выражает огромную тоску. Затем – пробел. Следующий снимок сделан Сезаром в 1889 году. Здесь она одета во все черное, как молодая вдова. Черты лица отяжелели и смяты усталостью, взгляд не выдает чувств, губы плотно сжаты. Свежесть, которая была на первых портретах, исчезла. Уже исчезла и красота. Камилла знает о связи Родена с Розой Бёре. Впрочем, учитель и сам не скрывает эту связь, да и сама Роза не жалеет сил, чтобы победить Камиллу. Ученица принимает эту ситуацию со смирением побежденной. Великан Роден слишком силен для Камиллы, его огромная тень накрывает ее, и теперь ей достаются от него только крохи, которые она принимает как милость. В 1891 году она живет в замке Илетт, в Азе-ле-Ридо, и пишет оттуда Родену. Те строки, по которым понятно, что учитель и ученица – любовники, написаны сдержанно, их очень быстро сменяют рассуждения о природе, рассказы о повседневной жизни Камиллы и необычные просьбы, например, купить ей «купальный костюм, синий с белыми полосами, из двух частей – блузы и панта-

⁶ Camille Claudel. Указ. соч., с. 39.

лон (среднего размера) в магазине «Лувр», или в «Бон Марше» (из саржи), или в Туре»⁷. Однако она осмеливается написать: «Я ложусь спать голая, чтобы поверить, будто вы рядом; но когда просыпаюсь, все становится иначе». И добавляет к письму постскрипту: «Главное – больше не обманывайте меня». Может быть, у нее уже были первые приступы «меланхолии» и маний? Ее графомания, которая со временем усилится, письма, полные упреков и укоров, грубые и неадекватные обращения к адресату, которые иногда можно встретить в ее письмах, – все это позволяет предположить, что болезнь ждет своего часа и скоро появятся первые симптомы. Родену (хотя он любовник Камиллы с 1886 года, она почтительно называет его «месье Роден» и обращается к нему на «вы») она в 1893 году пересказывает «басни», которые сочиняют о ней. По поводу ее отдыха в Илетт она жалуется: «Кажется, говорят, что по ночам я вылетаю на красном зонтике из окна своей башни и поджигаю этим зонтиком лес»⁸. Насколько признан ее талант? Она участвует в выставках, и, конечно, ей дают заказы, но она не достигла той известности, которую ей обещал и предсказывал Роден. Похоже, она еще так мало известна, что коллекционер и любитель искусства Дюран-Рюэль не знает, что скульптор Клодель – женщина. В письме по поводу картины Гarrisона, которую Клодель желала продать, он обратился к Камилле: «Месье!» Поэтому она пишет Полю Клоделю длинное письмо, где в одной из фраз делает отступление, чтобы сообщить, что ее последние работы уже совершенно «не в стиле Родена». «Они одетые», – уточняет она. Главная забота Камиллы – отделиться от своего учителя, чтобы стало заметно все своеобразие ее таланта.

Камилла начинает осознавать, что Роден требует от нее подчинения. Она в лихорадочной спешке отправляет одно за другим письма официальным лицам, связанным с миром искусства (министру, коллекционерам, директорам Школы изящных искусств и т. д.). По этим письмам можно предположить, что Камилла уже изнемогает и очень озабочена тем, чтобы ее признали. На фотографиях этого времени уже едва заметен упадок ее физических сил. Страсть, вспламенившая Родена в 1886–1887 годах, теперь, кажется, угасла. Любит ли он еще Камиллу? В это время молодая женщина создает две выдающиеся скульптуры: «Маленькую хозяйку замка», которая детской грацией напоминает работы Грёза, и прежде всего «Зрелый возраст», где женщина умоляет о чем-то, протягивая обе руки. Этот образ выражает душевные страдания Камиллы и ее бессилие справиться с ними. Но кто действительно видит, что ее отчаяние и тоска так велики? Однако она продолжает работать в одиночестве. Сохранилось много писем, в которых Камилла усердно, решительно, иногда настойчиво требует у своих заказчиков куски мрамора. Роден еще не на вершине своей славы. В эти последние годы перед началом нового века у него много заказов, но это не подлинный успех. Может быть, он уже часто черпает вдохновение в творчестве Камиллы, чьей техникой и мощным воображением восхищается? Камилла убеждена, что это так. Она уверена, что Роден, как настоящий великан-людоед, высасывает из нее жизненные соки и питает ими свой собственный гений, более натуралистичный и грубый. Но Роден никогда не пытается (во всяком случае, явно) умалить огромный талант своей возлюбленной. Наоборот, в его неосторожных страстных письмах видно его восхищение тем, что она носит в своей душе. «Я показал ей, где найти золото, но золото, которое она находит, – ее собственное...» – пишет он. Золотом он называл цель творческого поиска. А может быть, Камилла смогла избавить Родена от его неврозов? Ведь Роден, несмотря на свою физическую силу, обладал болезненно чувствительной психикой и страдал от комплекса, источник которого находился в его детстве. Мать Родена страдала гаптофобией – редким видом невроза, когда человек боится прикасаться к другим людям и не переносит чужого прикосновения. Поэтому Роден в детстве не имел физического контакта с матерью. Это привело к страху перед реальностью; его

⁷ Camille Claudel. Указ. соч., с. 77.

⁸ Там же, с. 94.

«я» было разорвано из-за того, что не знало ласки, телесного контакта. Профессия скульптора стала для него чем-то вроде лечения у психоаналитика. Лепя скульптуры из глины, разглаживая швы, полируя мрамор, он словно перевоплощался. Затем к желанию прикасаться к людям добавилось эротическое желание и, наконец, почти мистическое желание окутать свои статуи, как он говорил, «духовным содержанием». Этот божественный замысел произвел впечатление на Камиллу, которая видела в своем учителе совершенного творца. Ее руки тоже участвовали своим живым прикосновением в этом сотворении нового мира. Но возможно, для нее в таком замысле было слишком много буйной силы и безграничной широты. Долго ли еще она сможет выдерживать ярость этого ветхозаветного бога, великого организатора мира, который ваяет свои создания? Может быть, однажды во время их связи она захотела отказаться от участия в этом проекте, который, несомненно, считала нарушением норм, почти богохульством? Более того, все, что происходило после этих лет до окончательного помещения Камиллы в психиатрическую больницу в 1913 году, оказалось стиранием себя, разрушением уважения к себе. Этой утрате самоуважения она противопоставляла гордость и неуклюжесть речи, которые не только не помогали ей, но отдаляли ее от собеседников и усиливали необузданность и резкость ее чувств. Судя по официальной переписке, у нее достаточно заказов и выставок. Но она считает, что Роден мешает ей стать известной и получить признание. То, что Дюран-Рюэль принял ее за мужчину, означает, что в работах Клодель не видна ее личность. Роден подавляет все своей творческой силой, мистикой и уверенностью в том, что прикоснулся к божественному. (Когда он, еще в юности, впервые попал в школу лепки при Императорской школе дизайна, он написал: «Я увидел глину. Мне показалось, что я поднимаюсь в небо... Я был в восторге».) Разумеется, своим нарциссизмом и эгоцентризмом он уничтожает свою молодую любовницу. Монументальность его искусства не мешает ему улавливать тончайшие оттенки в облике людей; в этом он похож на Микеланджело, с которым хочет, чтобы его сравнивали. «Я всегда старался передать чувства с помощью движения мускулов», – пишет он. Так он пытался сделать «говорящим» внешний облик людей. Он берет и пускает в дело все, что может пригодиться в его великом духовном поиске, и в первую очередь использует женственность Камиллы, которая дополняет его творчество утонченностью и изяществом. Она прекрасно изображает гибкость и искренность своих моделей. Роден менее чувствителен к этим свойствам, и Камилла дает ему то, чего ему не хватает. А еще она будит в нем любовные желания. Великану Родену мало одной Розы Бёре. У Розы некрасивое лицо, она не муза и не натурщица, но она мать их сына, и Роден никогда с ней не расстанется. Камилла верит в свою победу и думает, что Роден сможет уйти от Розы, но она плохо знает великана. Ему нужна стабильность, нужен хорошо налаженный буржуазный быт (примерно так же было у Сезанна с Гортензией Фике). И все же Роза опасается Камиллы. Молодость и красота соперницы, ее большие синие глаза, ее рано проявившийся гениальный дар – все это, разумеется, сильнейшие доводы за то, чтобы Роден оставил ее при себе. Но, на счастье Розы, Родену для работы нужен покой. Он не любит ни сложностей, ни любовных увлечений, которые в конце концов становятся для него обременительными. Поэтому он постепенно охладевает к Камилле. Правда, это происходит медленно, но расставание неизбежно. Примерно в начале 1895 года Роден еще влюблен в Камиллу. Письмо, написанное приблизительно в это время (дату невозможно прочесть), свидетельствует о том, как сильна его страсть. Он называет свою подругу «государыня», видеть ее для него «начало утешения», ее «душа прекрасна», и, по его словам, только она способна укрепить его слабое здоровье. Она – муза, освещающая его путь, муза спасающая, богиня-фея. Скульптор снова именует подругу «божественной» и, словно кавалер жеманной ученой дамы XVII века, называет ее «светилом, озаряющим его» и уверяет, что у нее есть «дар, чтобы властвовать над всем миром». В тот день Роден с почти мистическим пылом вручил себя Камилле. Мимоходом он напомнил подруге, что ее талант сияет над Парижем,

написав ей: «О вас все время говорят». Камилла, чья эксцентричность и странные выходки начинают беспокоить окружающих, решает не поддаваться чарам Родена (в прямом смысле этого слова: она верит, что он пытается действовать на нее колдовством). Она отдаляется от него, отходит в сторону. А подозрительность и чувство преследования уже бесшумно, по капле вливаются в ее душу и отравляют ее. Роза Бёре в этом любовном треугольнике тоже несет свою часть вины: Камилла подозревает, что Роза действует против нее. И причина этого подозрения – не только ревность: она уверена, что Роза ее околдовала и наслала на нее проклятие. В июне 1895 года Роден умоляет Камиллу посетить его в мастерской вместе с господином Фенаем, промышленником и коллекционером, который уже купил несколько работ Родена и теперь интересуется Камиллой. Скульптор предлагает ей сопровождать этого мецената под предлогом, что тому было бы неприлично прийти в мастерскую одному. Роден горячо просит Камиллу радушно встретить Феная. «Еще одно, последнее усилие, – пишет он ей, – и ваше положение будет таким же прекрасным, как позже мое, но более счастливым, как вы заслуживаете»⁹.

Но Камилла живет уже в другом мире – в мире исключенных и одиноких, преследуемых и изгнанных. Слова Родена об успехе, карьере или «положении» кажутся ей смешными и поверхностными. С ее точки зрения, все, что происходит в жизни, совершается «там», в иных мирах. А от реального мира она удаляется, говорит, что она «в могиле», умоляет своих клиентов-коллекционеров покупать ее работы, чтобы «их благосклонные руки... вытащили настоящих художников из савана». Мания преследования сопровождается твердой уверенностью, что она знает истинную суть искусства и чиста душой. То, что она считает себя «настоящим художником», уже означает недоверие к некоторым собратьям по искусству, и в первую очередь к Родену, к которому в ней постепенно развилась скрытая ненависть и против которого часто возникают необоснованные подозрения. Влияние Родена на Камиллу вскоре породит у нее сомнения в ее творчестве. Ей душно в рамках монументальной скульптуры, и, поскольку работы, которые ей заказывают, не такого крупного размера, чтобы выполнять их из больших мраморных глыб, как делает Роден, Камилла чаще всего довольствуется кусками оникса или создает бронзовые статуэтки малого размера, чем ослабляет яркость своего таланта. Роден пользуется этим и из-за разницы в размерах произведений сохраняет свое влияние на Камиллу. В 1896 году она, благодаря Родену, могла быть представлена президенту Франции, но отказалась под предлогом, что у нее нет достаточно красивого платья для такого случая и что она к тому же завалена работой (Камилла в это время заканчивала «Болтушек»). Целых десять лет она живет в тени Родена и с ощущением, что задыхается рядом с ним. Сокрушительная мужественность Родена, которая чувствуется в его власти над материалом и в его эротических рисунках, делает его хищником – во всяком случае, Камилла считает его таким. Она начинает избегать его и просит тех, с кем переписывается, в разговоре с Роденом найти случай сказать ему, чтобы он больше не вмешивался в ее дела. В Париже действительно упорно ходит слух, что Роден прикладывает руку к работам Камиллы. Та возмущается этими домыслами: она считает, что, напротив, сама вдохновляет его (но пока держит это свое мнение в тайне). «Если месье Роден действительно хочет мне добра, ему очень легко сделать мне добро, не заставляя людей верить, будто его советам и его вдохновению я обязана успехом моих работ, в которые я вкладываю столько тяжелого труда»¹⁰. Итак, первые обвинения относятся к этому времени – к 1896 году. Роден оказывает Камилле помощь в работе. Но, по ее мнению, он больше чем помогает, разглагольствует в мире искусства по поводу своего влияния на нее. Именно против этого морального и психического отчуждения Камилла вскоре восстанет, потому что оно имеет отношение к

⁹ Camille Claudel. Указ. соч., с. 117.

¹⁰ Camille Claudel. Указ. соч., с. 128.

слабости ее психики и к ее сомнениям. Однако Роден остается для нее высшим авторитетом в вопросах искусства и скульптуры. Великан – не только людоед, он и судья. Камилле нужно знать его мнение, и она просит адресатов своих писем сообщить ей его точку зрения. Морису Фенаю она пишет: «Сходили вы посмотреть на свой бюст в галерее Бинга, улица Прованс, дом 22? Он производит великолепный эффект. Если бы вы смогли привести туда месье Родена и сказать мне, каково его мнение, я была бы очень счастлива»¹¹. О том же она просит Октава Мирбо: не может ли он сообщить ей [оценку] месье Родена? «Вы доставите мне этим удовольствие», – пишет она. В 1897 году страсть угасает, и любовная связь Родена и Камиллы прекращается. Похоже, что Камилла все глубже погружается в меланхолию. У нее начинается мания преследования. Сначала болезнь проявляется в легкой форме, но это тот самый невроз, который через несколько лет полностью овладеет ее разумом. Письма, которыми Роден и Камилла обменялись в том году, покажутся пророческими тому, кто знает продолжение истории этих людей. Камилла заявляет, что ее преследуют, что она – жертва клеветы и заговоров.

«Впрочем, – пишет она Родену, – вы хорошо знаете, какую черную ненависть проявляют ко мне женщины, как только видят, что я появилась рядом, и как они загоняют меня этой ненавистью обратно в мою раковину...»¹² Дальше она добавляет: «Так что я очень рискую никогда не пожать плоды всех моих усилий и угаснуть в тени клеветы и злых подозрений»¹³. На эту возрастающую тревогу Роден отвечает сочувствием и состраданием. Нет ли у него других средств помочь? В этот момент Камиллу уже не связывает с Роденом плотская страсть, которая раньше влекла его к ней. Она еще не стала неудобной (такой сделается позже), но уже вызывает желание позаботиться о ней и даже трогает душу своими переживаниями. «Я вижу, – пишет он ей, – что вы столкнулись с жизненными трудностями и немного – с трудностями, созданными вашим воображением. Мне жаль видеть, что вы стали нервной и вступили на путь, который мне, увы, знаком». Не выбрал ли он стратегию обхода – признание? Роден обильно расточает похвалы ее искусству. Ее работы «восхитительны», она редкий «гений», у нее есть «способность к скульптуре». «Все вами восхищаются, и все вас знают», «ваша известность достигла вершины», – пишет он. Роден так восхищается Камиллой, что жалеет, что не попросил ее помощи в работе над своим «Бальзаком». Так великан дает советы и превращается в терапевта. «Ради бога, не запутайтесь в безвыходных и досадных неприятностях. Смягчайте все, что можете, и оставьте неудаче лишь то, что не сможете у нее отнять»¹⁴. Более того, Роден, воодушевившись, в своем восторге наделяет ее сверхъестественными способностями: она борется с «грозным ангелом», который постоянно охраняет «этот жалкий мир от таких гениев, как [она]». Получив это письмо, Камилла не могла не представить себя в воображаемом оккультном мире и, конечно, убедила себя, что она подобна Иакову, который боролся с ангелом, что она – равная мифическим или библейским персонажам героиня, которая зажигает в своем уме пламя, раздувает его и ограждает от реального мира.

Накануне начала нового века Камилла вступает на мрачный путь. Она больше не может терпеть: напряжение слишком велико для нее. И наконец полностью порывает с Роденом. Это для нее способ прекратить сопротивление и отдаться подстерегающему ее безумию. В конце концов оно стало казаться Камилле более спасительным, более утешительным, чем-то вроде убежища. Она поселяется в Париже – сначала на улице Тюренн, потом на набережной Бурбон. Но все изменилось. Камилла, которую исподтишка терзают неврозы и тре-

¹¹ Там же, с. 137.

¹² Camille Claudel. Указ. соч., с. 139.

¹³ Там же.

¹⁴ Там же, с. 141.

воги, начинает с недоверием и подозрительностью относиться к окружающему ее артистическому миру, и в ее сознании кристаллизуется ненависть к Родену. Она все более открыто обвиняет его в плагиате. Он якобы обкрадывает не только ее, но и других великих скульпторов. Например, в мае 1899 года она пишет, что «его гений войны полностью скопирован с гения Рюда (посмотрите на его Триумфальную арку на площади Этуаль)». С этих пор она защищает свои работы: «У моих работ всегда только один источник – я сама»¹⁵, – утверждает Камилла и восстает против критиков, которые неуклюже и даже несправедливо заявляют о влиянии работ Родена на ее «Клото». Как все, кто болен манией преследования, она становится графоманкой, пишет всем, кого считает своими врагами, участниками большого заговора, который организовал ее учитель. В искусстве XX века нет ничего равного той яростной иррациональной борьбе, которую она вела с этих пор, – кроме, может быть, судьбы Серафины де Санлис, которая была современницей Камиллы и умерла на год раньше ее. У Серафины душевная болезнь – мания величия – была даже сильнее, чем у Камиллы. Камилла в своей мании преследования объявляла себя гением, которого предали, но в первую очередь – величайшим гением, который неизмеримо выше Родена.

Желая получить подтверждение своей уверенности, она пишет письма, в которых не считается ни с общественными различиями, ни с правилами приличия и не стесняется обращаться к адресатам в тоне сожаления или упрёка. Чем дальше, тем более раскованно Камилла себя ведет, и в письмах начинают звучать жалобы. Ее сомнение возрастает, и она «встает на дыбы» то как проклятый гений, то как несчастный одинокий человек. Она называет себя «чисто французской художницей, которую, однако, очень мало поощряют и которая после пятнадцати лет выставок в Салоне остается на том же месте, где была вначале, несмотря на лживые обещания некоторых людей»¹⁶. Разумеется, «некоторые люди» – это лишь один Огюст Роден, который постепенно станет мишенью для ее паранойи и предметом ее ненависти. Фотографии, на которых она работает над скульптурной группой «Персей и горгона», изображают Камиллу похожей на пифию, в длинном плаще из темного бархата, волосы подняты очень высоко и собраны в пучок; вид у нее скорее изможденный и дикий, чем вдохновенный. Однако перед ней стоит эта гипсовая группа, полная драматичного и плавного движения – свидетельство ее выдающегося таланта. Никакой одутловатости и тяжести нет, только характерное для творчества Камиллы умение вдохнуть жизнь в материал, ее врожденный дар пронизывать вещество энергией и сильными чувствами. С 1900 года Камилла все чаще выдвигает обвинения против Родена. Но они столь чрезмерны, что это уничтожает любые подозрения. Роден не отвечает на них, считая их всего лишь бредом сумасшедшей. На визитной карточке, адресованной Марселю Швобу (французский писатель-символист и переводчик, автор фантастической притчевой прозы. – *Пер.*), Камилла пишет о себе в третьем лице: «Она предпочитает, чтобы о ней как можно меньше говорили, и с удовольствием уступает место сударю Родену, поскольку не желает больше заниматься им (*sic.* – *Авт.*), так как он этого не стоит»¹⁷. Словечко «сударь» показывает, что уважение, которое она до сих пор проявляла к своему бывшему учителю, полностью исчезло.

Значит, Камилла освободилась из неволи великана? Больше не боится его? Но эта непринужденность, эта возможность показывать себя миру без страха перед ним – предвестники бреда. В это время адресаты ее писем начинают считать ее «мнительной» и странной. Она хочет перестать заниматься скульптурой и совершает акты самоуничтожения, которые усиливают ее депрессию (разбивает формы, в которых отливались ее работы). Больше ни один чиновник из министерств и ни один коллекционер не сомневается в упадке ее таланта.

¹⁵ Camille Claudel. Указ. соч., с. 155.

¹⁶ Camille Claudel. Указ. соч., с. 165.

¹⁷ Там же, с. 166.

Стали говорить, что «причины ее несчастья – в характере жертвы»¹⁸. Однако Камилла продолжает работать. Группа «Персей и горгона» имеет сходство с собственной трагедией автора. У Персея почти то же лицо, что у младшего брата Камиллы, когда-то изображенного в виде древнеримского юноши. Гладкое лицо, горящее огнем воодушевления. Голова горгоны, которую Персей держит в левой руке, возможно, тоже похожа на Камиллу – те же тяжеловатые и одутловатые черты, то же выражение ужаса на лице. Несмотря на постоянно прогрессирующую душевную болезнь, Камилла по-прежнему способна исследовать тайны человеческой души, ее изгибы и складки. Ее карандашные рисунки потрясают правдивостью, которая придает созданным Камиллой портретам глубокую человечность (таковы, например, портреты графини де Мегре и ее отца Луи Проспера). Ее «Сирена» (созданная около 1900 года) отличается легкостью, а своей наивной и хрупкой грацией напоминает саму Камиллу. Эта сирена играет на свирели и безучастна к человеческим злоупотреблениям. Но может быть, она хочет заманить на свой берег Родена? Способен ли он еще уступить очарованию ее напева? Именно в это время тайного внутреннего беспокойства появляется «Вальс», в котором она проявила себя как великий мастер парных скульптур.

Танцующая пара изображена во время одного из любимых движений Камиллы – наклон и колебание. Круговому повороту платья, похожего и на лиану, и на корень, отвечают, как эхо, сплетенные руки танцоров. Этот гармоничный образ слившихся воедино влюбленных Камилла создала, когда в ее душе царил полный беспорядок, собственное сознание стало шатким. Пытаясь выполнить заказ на памятник Бланки, она предполагает придать этому революционеру странное сходство с ней самой. Она чувствует себя готовой изобразить его при условии, что заказчики предоставят ей 20 000 франков за статую из камня. Она «видит» Бланки в том невидимом мире, образы которого улавливает и достает из себя. Вот что Камилла пишет о нем: «Великая борьба, но в слишком густом тумане. Он сражается напрасно и изнемогает; время света еще не настало»¹⁹. Уже одни эти загадочные слова, в которых чередуются свет и тень, пророчески предсказывают ее судьбу. Но, разумеется, она считает, что этой судьбе мешают счастливо сложиться постоянные происки великана, ее «коварного врага»²⁰. Журналисту и искусствоведу Гюставу Жеффруа, который давно следит за ее творчеством, она без колебаний сообщает о предполагаемых «преступлениях» Родена, несмотря на их близкую дружбу. В апреле 1905 года в сознании Камиллы происходят изменения, и оно начинает терять ясность. Некоторые из ее писем этого времени уже наполнены бессвязным бредом и вымыслами, в которых то и дело встречаются угрозы и обвинения в адрес Родена. Роден становится ее «заклятым врагом». Он высосал из нее жизненные соки, обескровил ее, сделал несчастной и покинутой. Он угрожает даже Полю Клоделю. «Я не удивилась бы, если ли бы один злобный зверь подослал к нему убийцу», – пишет она в другом письме к Жеффруа. Камилла слепо и безжалостно ненавидит этого «зверя».

Великан становится мишенью для ее смертоносных инстинктов; он якобы сбросил маску и показал всю свою звериную натуру и всю свою бесчеловечность. Камилла считает его «чудовищем»²¹, которое постоянно начеку. Из доброго наблюдателя он превратился для нее в сторожа, он постоянно за ней шпионит. «Для меня доказано, – заявляет она, – что я – язва и холера для тех щедрых и дружелюбных людей, которые занимаются вопросами искусства, и что от меня убежал бы прочь даже сам император Сахары, если бы увидел, как я иду к нему с моими слеп ками»²². Заметно, что стиль ее писем становится более неровным,

¹⁸ Camille Claudel. Указ. соч., с. 172.

¹⁹ Camille Claudel. Указ. соч., с. 194.

²⁰ Там же, с. 202.

²¹ Camille Claudel. Указ. соч., с. 206.

²² Там же.

синтаксис беспорядочным; она не ставит знаки препинания, чтобы дать свободу потоку своего бреда. В том же нелепом и неуместном стиле написано ее письмо Эжену Бло в апреле 1905 года. Кажется, что это юмор, на самом же деле в ее словах звучат бред и пафос. «Как вы можете спать беспробудным сном, когда множество женщин-скульпторов кричат: «На помощь! Спасите! Я тону!» Почему вопли всех этих шакалов не нарушают постоянно ваши сны?»²³ Начиная с этого времени, с 1905–1906 годов, речь Камиллы искажена потоком фантастических мыслей и ложных впечатлений. Камилла права в своем письме: она действительно тонет: безумие затопляет действительность в ее сознании. Этот отрыв от реальности становится все более явным и начинает серьезно беспокоить близких Камиллы и ее немногих друзей. Разумеется, Роза Бёре тоже стала одним из персонажей ее параноического бреда. Разве могло быть иначе? Ведь Роден с 1860 года не отказывался порвать с ней. Теперь по содержанию писем Камиллы можно видеть, как прогрессирует душевная болезнь, которая скоро полностью охватит ее и, разумеется, помешает работать.

Родена она почти все время называет прозвищем «месье»²⁴. Невроз усиливается с каждым днем. Это заметно по письмам: Камилла посылает их в спешке, действуя грубо и неосмотрительно, они наполнены клеветой и вредоносными сплетнями. Роден по-прежнему – ее главная мишень. Он якобы главный из тех, кто толкают ее вниз, он медленно уничтожает ее, а Роза Бёре ему помогает. Успехи Родена опьяняют его. Он скоро станет главным скульптором начала века – гением и непререкаемым авторитетом. Камилла считает, что лишь она одна знает, скольким он ей обязан, и пьет горькую чашу предательства. Постепенно Роден становится для нее руководителем невидимой, а значит, несомненно дьявольской интриги. Его творческая сила, по мнению Камиллы, превратилась в злую силу, направленную против самого Бога. Камилла говорит, что он – «злая рука, которая работает скрытно» и, как Сатана, «использует такие тонкие, невидимые и обходные пути, что ничего нельзя доказать»²⁵. То есть Камилла считает себя жертвой, которой манипулируют бывший любовник и его спутница жизни. В Париже начинают говорить, что она сходит с ума, что ее разум мутится; она узнает об этом, но воинственно и непокорно сопротивляется слухам. Ведет себя все более буйно: обвиняет Родена в том, что он украл у нее кусок мрамора, что он получил доступ в ее мастерскую и приходит туда в ее, Камиллы, отсутствие. Заказчики и коллекционеры, работающие с Камиллой, начинают считать ее «экстравагантной». Даже сам Роден волнуется из-за этого и говорит им, что Камилла теряет рассудок. Но она борется против всех препятствий. Коллекционерам, которые теперь стали осторожней при покупках, она заявляет, что слишком устала и отказывается работать. И снова пророческое предвидение: в том же 1905 году, когда становятся заметны признаки ее болезни, Камилла сравнивает себя с Ослиной Шкуррой или «Золушкой, которая приговорена сторожить пепел в очаге и не надеется увидеть, как к ней подходит фея или прекрасный принц, который должен превратить [ее] одежду из шкуры или пепла в наряды цвета времени»²⁶. Эжену Бло Камилла пишет вызывающее тревогу письмо, в котором вспышкой прорывается бред: сирена якобы уплывает в изгнание, чтобы найти более милостивые к ней берега. «Я отправляюсь путешествовать по земному шару совершенно одна; буду искать более плодотворную обстановку далеко отсюда, в Испании, у одного из моих родственников, банкира в Мадриде, который предлагает мне убежище от превратностей артистической жизни»²⁷. К спутанности сознания добавляется бред странствий. Она еще занимается скульптурой. Главная ее работа этого времени – «Раненая

²³ Там же, с. 209.

²⁴ Там же, с. 202.

²⁵ Camille Claudel. Указ. соч., с. 212.

²⁶ Camille Claudel. Указ. соч., с. 216.

²⁷ Там же, с. 218.

Необида», которая заслужила хорошие отзывы у критиков и была показана на выставках. «Необида» – Ниобида, дочь царицы Ниобы из греческого мифа, вместе со своими сестрами и братьями убита стрелами Артемиды и Аполлона, а их мать окаменела от горя. В темах всех произведений, которые в течение многих лет создавала Камилла, разумеется, нужно видеть автобиографические мотивы. Она – сирена, она хотела бы кружиться в вальсе, обвивая руками партнера; и она же – проклятая дочь Ниобы, принесенная в жертву богами. В своих письмах она грубо и кощунственно ругает Родена, которого постепенно признают великим французским мастером скульптуры, связывающего академическое и современное направления в ваянии. Камилла сравнивает его с «мерзкой канализационной крысой, которая преследует [ее] своей яростью». Внезапно она уединяется ото всех, прячется в своей мастерской, почти не выходит на улицу и, заперев дверь на замок, внимательно прислушивается даже к самым тихим шагам. Обращаясь к своим постоянным защитникам, она называет себя их «обезумевшей питомицей»²⁸. Ей дают заказы почти из милости, такой нищей и жалкой она выглядит. Однако преследование оказывается направленным в обе стороны. Камилла думает, что Роден изводит ее, но и сама упорно его преследует. Она выдвигает против него все более тяжелые обвинения, распространяя их посредством своих писем и слухов, которые распускает в своей мастерской, среди практикантов и подмастерьев. Наконец она развязала узел своего невроза: «Он всеми возможными способами пытался завладеть несколькими моими идеями и эскизами, которые ему понравились, но встретил с моей стороны яростное сопротивление и тогда захотел насильно заставить меня с помощью нищеты, которой он умеет меня сокрушать, отдать ему то, что он желает иметь; это его обычный метод»²⁹. Она не только обвиняет Родена в плагиате, но и называет его тираном, который доводит ее до нищеты и желает уничтожить. Ее адресат, помощник Государственного секретаря, притворяется, что не обратил внимания на эти слова, тем более что Роден после своего успеха на Всемирной выставке в Париже, для которой за свой счет построил павильон на площади Альма, чтобы выставить все свои работы, стал величайшим мастером скульптуры во Франции, и его величие неоспоримо. Успех пришел к Родену, и скульптор опьянел от него. Поэтому убийственные письма Камиллы беспокоят государственную власть и коллекционеров работ Родена. Поскольку слухи никогда не бывают совсем лишены оснований, люди иногда позволяют себе думать, что Камилла действительно дала начало некоторым сторонам творчества Родена, в том числе изменениям его стиля, который стал более раскованным, его умению улавливать движения человеческого тела и схватывать малейшие оттенки этих движений. Так же как Камилла, он очарован танцорами, движением, тайной творчества скульптора, который наделяет плотью и жизнью глину и мрамор. Камилла непрерывно насмехается над ним, оскорбляет, компрометирует его, и Роза Бёре, очень недовольная этим, убеждает скульптора подать жалобу, но он отказывается это сделать. «Этот негодяй, – пишет Камилла, – различными путями завладевает всеми моими скульптурами и дарит их своим приятелям-художникам, которые за это дают ему награды, устраивают овации и так далее»³⁰. Нет никаких сомнений в том, что семья Камиллы тоже знает о ее психическом расстройстве. Ее отец (впрочем, он выступает скорее в роли миротворца) сильно обеспокоен усиливающимся безумием дочери. Он требует от Поля, чтобы тот заставил Камиллу прийти повидаться с семьей, и пишет: «Я спрашиваю себя, есть ли какое-нибудь средство если не вылечить, то успокоить эту буйнопомешанную»³¹. А Камилла продолжает выставлять напоказ свои навязчивые идеи и работает меньше, чем прежде, потому что полностью

²⁸ Там же, с. 230.

²⁹ Camille Claudel. Указ. соч., с. 234.

³⁰ Camille Claudel. Указ. соч., с. 244.

³¹ Там же.

занята раскрытием мнимого «заговора Родена». Она снова и снова пишет о его якобы бесчестных поступках, каждый раз одними и теми же словами и в одинаковом синтаксическом порядке. Каждый раз она называет его «жалкий господин» и заявляет, что он «различными способами заимствует у [нее] и делится добычей со своими приятелями, модными художниками, которые за это обеспечивают ему награды, устраивают для него овалы, банкеты и так далее»³². Из-за боязни оказаться рядом с Роденом она не выставляет свои работы ни за границей, ни в Париже и изолирует себя от людей. Ее красивое лицо изменяется, словно камнеет, черты становятся грубее, на нем уже появляются морщины. Камилла постоянно настороже, и эта нервная бдительность медленно подавляет ее творческие способности. Она продолжает бессознательно травить Родена. Во время судебного процесса над Дрейфусом Камилла становится страстной противницей обвиняемого. Она верит в заговор «гугенов» и в заговор масонов, которых преследует своей ненавистью. Ее ругательства становятся более грубыми. Роден для нее теперь «мерзавец» и «разбойник»; отравитель, который пускает в ход «порошочки», чтобы избавиться от своих врагов; мошенник, который готов разворовать чужое наследство и ждет только ее смерти, чтобы ограбить ее мастерскую; религиозный сектант, который развращает французскую молодежь; «безбожник», манипулирующий людьми, и так далее. Своему кузену Анри Тьерри она открывает тайну: протестанты хотят ее отравить. Если она вдруг умрет, пусть он публично обвинит их в этом! Но бред становится еще сильнее. Постепенно плотина рушится, и безумие затопляет Камиллу. Когда ее кузина Анриетта Тьерри сообщает ей о смерти своего мужа Анри, которому Камилла еще недавно писала письма, та изливает перед Анриеттой свою боль. И признается, что теперь, находясь в гневе или узнав плохую новость, она сжигает свои эскизы и разбивает молотком гипсовые слепки. Уничтожение собственного труда и потеря уважения к нему становятся толчком для самоуничтожения. В это время, в конце 1912 года, положение Камиллы становится невыносимым. Она живет в нищете, паранойя сводит ее с ума, она больше не работает и уничтожает свои работы. Она заперлась у себя, потому что убеждена, что Роден «и его банда приходят к [ней], чтобы ее обокрасть»³³, и превратила свою мастерскую в настоящую крепость. «Цепочки, бойницы, волчьи капканы перед всеми дверями свидетельствуют о том, как мало доверия внушают [ей] люди»³⁴. Эта добровольная изоляция выводит из терпения родителей Камиллы, и они начинают говорить, что поместят ее в больницу. Камилла узнает об их намерении и с негодованием сообщает о нем Генриетте; она думает, что Роден настроил мать против нее. Семейный конфликт и спор с бывшим возлюбленным превращаются в войну за веру. «Точно так же протестанты и евреи губят христиан, восстанавливая их друг против друга»³⁵. Именно в эти дни отчаяния и заблуждений мутящегося разума Камилла узнает о смерти отца.

Известие опоздало на несколько дней, потому что Камиллу не хотели допустить на его похороны. Она очень страдает из-за того, что не была на них, и еще больше страдает оттого, что отец не понимал ее при жизни. Но и в этом она обвиняет «их», объединяя в этом неопределенном местоимении всех своих врагов во главе с «негодяем» Роденом. Это «они» будто бы сделали так, что отец считал ее «отвратительной, неблагодарной и злой». На самом же деле он был ее единственным союзником в семье.

После этого события ускоряются. Отец умер 2 марта 1913 года, а 13 марта Камиллу помещают в психиатрическую больницу в Виль-Эвраре по произвольному желанию ее брата, очаровательного «маленького Поля». Роден, узнав об этом, чувствует облегчение. То,

³² Там же, с. 246.

³³ Camille Claudel. Указ. соч., с. 252.

³⁴ Там же.

³⁵ Там же, с. 253.

что Камилла оказалась в лечебнице для душевнобольных, доказывает его честность. Отвратительный след, оставленный слухами, которые распускала Камилла, стерся: они оказались вымыслами сумасшедшей. Камилла не имела удовольствия узнать, что Роден расстался с Розой Бёре, устав от узости и ограниченности ее ума, от недоверчивости и рабской верности. Ее бюст, созданный Роденом, позволяет нам увидеть, какой она была – не красивой и не безобразной, а незаметной, без индивидуальных особенностей.

Камилла и в лечебнице продолжает верить, что бывший любовник преследует ее. Она пишет письма, но по просьбе семьи их перехватывают и подшивают в историю болезни. Эти письма свидетельствуют о ее желании узнать, не заходил ли Роден в ее прежнее жилище, не разграбил ли ее мастерскую. Она просит своих друзей побывать в мастерской и выяснить, в каком та состоянии. Она по-прежнему думает, что это Роден так отомстил ей за ее любовь и за ее гениальный творческий дар. По ее мнению, Роден считал, что она гораздо талантливее его самого. Заточению в лечебницу она совершенно не сопротивляется; напротив, соглашается с ним, потому что устала воевать. Она больше не намерена работать. В ней словно сломалась какая-то пружина, и с этих пор Камилла отдает себя на волю сил, которые незаметно бушевали в ней уже много лет. Однако она чувствует себя одинокой и просит другого своего кузена, Шарля Тьерри, прислать ей портрет ее тети, чтобы не чувствовать себя совершенно одной и иногда беседовать с ней. Ее лицо быстро стареет. Камилла уже не блестящая молодая женщина, которая занимала заметное место в артистической среде. С этих пор она живет ровной, однообразной жизнью, в которой нет деления на праздники и будни, воскресенья и прочие дни недели, на времена года. Все одинаково и однообразно. Каждый год в августе Поль Клодель приезжает к ней. Он видит свою сестру рассеянной, послушной и безразличной ко всему. Сварливости, которая была характерна для нее в предыдущие годы, больше нет: у Камиллы нет сил для сопротивления. Размеренность и упорядоченность жизни в больнице раздавили Камиллу, к тому же она отлично знает, что угрожает в больнице тем, кто пробует бунтовать. Однако она осознает всю глубину своего падения. «Стоило ли столько работать и иметь талант, чтобы получить такую награду», – говорит она своему кузену Шарлю. Ее оскорбляет и заставляет страдать только несправедливость ее нынешнего положения. «Я всегда не имела ни гроша, всю жизнь меня мучили всеми возможными способами. Я была лишена всего, что делает жизнь счастливой, и еще – такой конец»³⁶. Временами у нее бывают периоды просветления. «Сколько времени я еще пробуду здесь?» – сразу же спрашивает она свою мать на Пасху 1913 года. Но представление о времени слабеет: Камилла без смущения путешествует через века. Рассказывая о своем «похищении», она говорит главному врачу больницы, что оно произошло «три тысячи лет назад или до Потопа!» В это время, как и предсказывала Камилла, путь для Родена полностью свободен. Он поселяется в особняке (отеле) Бирона. Но скульптор не забывает свою бывшую модель. Может быть, он испытывает чувство вины? Может быть, считает себя жалким трусом оттого, что ничем не помешал ее заточению в больницу?

Во всяком случае, он без ведома Камиллы посылает ей деньги через Морхардта. А тот просит у него разрешения посвятить один из залов своего особняка работам Камиллы. Роден соглашается, но Камилла не узнает об этом, потому что с тех пор, как ее поместили в больницу, она отрезана от внешнего мира. В соответствии с вызывающей удивление рекомендацией, которую ее мать дала дирекции больницы, письма Камиллы никогда не отсылают адресатам, а те письма, которые приходят ей, систематически перехватывают, за исключением таких мучительных для нее писем от брата и матери. Поэтому при чтении ее больничных писем в душе возникает странное чувство, щемящее и тяжелое. Мольбы Камиллы, ее наивные рассказы, беспокойство о здоровье членов семьи, даже ее крики остаются мертвыми

³⁶ Camille Claudel. Указ. соч., с. 258.

буквами и попадают в ее толстую историю болезни. Итак, Камилла остается одна, полностью отрезанная от мира. Проходят дни, месяцы, годы, но никто не приходит ее повидать. Ее долгие мольбы остаются без ответа, от этого ее ум увядает и замыкается в себе. Чувство преследования только усиливается. Она по-прежнему пишет о «макиавеллиевских интригах» Родена³⁷ и сравнивает свое помещение в лечебницу с незаконным заточением в тюрьму. А затем идет в ход весь набор сумеречных образов: она «пригвождена» к этому дому, на нее «надели колпачок, как на свечу, чтобы погасить», она «призрак», она «погребена», она терпит «мученичество». Камилла просит мать забрать ее к себе, в семейное поместье, и обещает, что постарается не обращать на себя внимания, будет смиренной, не станет устраивать скандалов и закончит свою жизнь одиноко и скромно. Но мать остается неумолимой и формально требует, чтобы к Камилле «не допускали никаких посетителей и не сообщали новости о ней». В результате Камилла погребена заживо; это отвратительно. К тому же война прекратила все, даже слабые попытки что-нибудь изменить. Ее давние друзья негодуют, но лечебница – закрытое учреждение с нерушимыми правилами, за стены которого не проникает никаких сведений о том, что происходит внутри. Камилла в своих письмах, обнаруженных после ее смерти, описывает обстановку, в которой она там жила. Картина просто апокалиптическая: крики, драки, ругань – в общем, настоящий хаос. Ее ум еще настолько ясен, что она спрашивает себя: что она делает здесь, она же искала в первую очередь мира и покоя для своего бедного ума. Никто не приходит ей на помощь. Может быть, иногда директор больницы помогает Камилле из сострадания, но он должен выполнять требования семьи, которая аккуратно платит деньги на содержание больной. Иногда Камилле становится грустно, она вспоминает детство и «большой стол в Шакризе». «Это не возвратится никогда»³⁸, – пишет она своему кузену Шарлю Тьерри. В этом Камилла права: точка невозврата пройдена. В той отвратительной изоляции, к которой ее приговорила собственная семья, есть жестокость и садизм, их ничто не может объяснить. Она, несомненно, была нелюбимым или нежеланным ребенком. Отношения Камиллы, старшей дочери в семье, с ее родней были основаны главным образом на зависти. Самая талантливая из всего семейства, она, должно быть, вызывала у родных безмерную злобу или сильнейшее разочарование. Должно быть, о каждой ее работе много сплетничали в семье, а тайные, тщательно скрытые отношения Камиллы с Роденом довершили дело. В 1927 году, то есть через четырнадцать лет после помещения Камиллы в лечебницу, мать посылает ей длинное письмо. Оно наполнено только упреками и ненавистью. Ничто не улажено и не утихло. Мать заставляет говорить мертвых и вызывает в качестве свидетеля на этом процессе своего мужа, отца Камиллы. «Он тоже немало страдал, когда узнал правду о твоих отношениях с Роденом и той постыдной комедии, которую ты играла перед нами. А я-то была так простодушна, что пригласила этого «великого человека» в Вильнёв с мадам Роден, его сожительницей! А ты жеманничала, а сама жила с ним как содержанка»³⁹. Здесь сказано всё. Главное, в чем мадам Клодель упрекает дочь, – что та нарушила буржуазные обычаи и скомпрометировала свою семью. Ни капли сострадания, ни капли материнской любви нет в этом письме, от которого холодеет кровь. А Камилла, которая не слышит эту ненависть, в это же время продолжает умолять свою мать, описывает очень тяжелые условия жизни в лечебнице зимой 1927 года, ужасный холод, который свирепствовал в помещениях и от которого, по словам Камиллы, у нее «застывали кончики пальцев». Она пытается найти поддержку у Поля и спрашивает его: «Какие у него намерения относительно [ее]? Собирается ли он оставить [ее] умирать в сумасшедших домах?»⁴⁰

³⁷ Camille Claudel. Указ. соч., с. 262.

³⁸ Camille Claudel. Указ. соч., с. 267.

³⁹ Там же, с. 286.

⁴⁰ Camille Claudel. Указ. соч., с. 288.

Камилла всеми возможными способами пытается выбраться из этого кошмара. Она обращается к администрации, к врачу, лечившему ее когда-то в Париже, к близким родственникам, к давним друзьям... Но все напрасно. Чем больше времени проходит, тем сильнее становится ее отчаяние. В первое время после ее помещения в лечебницу оно не чувствуется, но потом внезапно выплескивается с огромной силой. Камилла негодует, гневно возмущается. В 1915 году она пишет Полю: «Откуда такая жестокость?»⁴¹ По ее письмам видно, какой тяжелый груз чувств и впечатлений лежит у нее на душе. Это длинная однообразная повесть об изгнании, оторванности от мира, тоске, утратах, погребении. Но никто не обращает внимания на ее отчаяние. Иногда к Камилле возвращаются ее прежние ирония и юмор. Анриетте де Вертю она говорит: «Приезжайте сюда всей семьей. Сейчас прекрасная осень, это будет отличная прогулка!»⁴² Из лечебницы в Виль-Эвраре Камиллу вследствие войны ненадолго отправляют в Энгьен, а затем перевозят в Мондеверг в Воклюзе. Там она проживет с сентября 1914 по октябрь 1943 года в полнейшем одиночестве, только два или три раза ее навещают брат или давняя подруга по мастерской, Джесси Липскомб. Это будет жалкое прозябание, и за все это время она ни разу не займется скульптурой. «Я больше не человек», – признается она матери в 1927 году. Надежда снова увидеть родных полностью исчезла. Вильям Элборн, муж ее подруги Джесси, сфотографировал Камиллу, когда супруги побывали у нее в 1929 году. На этом снимке пристально смотрит в объектив старая женщина, спокойная и невероятно грустная. Камилле в это время шестьдесят пять лет. Психическая болезнь и одиночество, жестокость, жертвой которой она останется до конца жизни, и мучительное чувство, что она находится в изгнании, уже убили ее. Узнав в 1917 году сначала о смерти Родена, а затем о смерти Розы Бёре, она не почувствовала облегчения: все выветрилось из ее души, все разрушено. О Родене она упоминает лишь при случае, в связи с чем-либо другим. Осталось лишь мучительное чувство покинутости и несправедливости. На оборотной стороне одной из фотографий она написала своей подруге Джесси патетические слова: «На память из изгнания». Однако среди беспросветного однообразия ее жизни иногда вспыхивают молнии. В 1929 году скончалась ее мать. Еще одна связь оборвалась. Камилла никогда не разрывала эту связь, она все время старалась, как маленькая девочка, завоевать любовь той, кто так мало ее любила, растрогать мать воспоминаниями, которые та, наоборот, хотела бы забыть навсегда. И вот теперь перед ней с огромной силой встают воспоминания о времени, когда она была «скульпторшей» (так она говорила). Разумеется, она вспоминает и о мнимых бесчинствах Родена. «Прошло семнадцать лет с тех пор, как Роден и торговцы произведениями искусства отправили меня отбывать наказание»⁴³, – пишет она Полю. Камилла снова выдвигает против Родена очень дерзкие обвинения. «В сущности, все это родилось в дьявольском мозгу Родена, – пишет она в заключение. – У него на уме была лишь одна мысль, что после его смерти я быстро вырасту как художница и стану выше его...» Значит, она продолжает верить в махинации Родена, считает его злым гением, негодяем, который разрушил ее жизнь, преградил ей путь.

А помогала Родену «его шлюха»: так она заявляет Полю в письме. После встречи с сестрой в 1930 году Поль записывает в своем дневнике: «Камилла в Мондеверге, старая, старая». Камилле в это время около семидесяти лет. Она действительно уже старая женщина, слабая и сторбленная, которая умеет лишь держать руки сложенными на животе. Ей все запрещают в наказание за вину, которой она не знает. Она говорит, что «больна чумой», но «невиновна». Ни одно ее слово не трогает Поля Клоделя. Она все время умоляет его помочь ей вернуться в Вильнев, в его дом и парк. «Не покидай меня», – говорит ему Камилла.

⁴¹ Там же, с. 276.

⁴² Там же, с. 268.

⁴³ Camille Claudel. Указ. соч., с. 302.

Но на самом деле она полностью покинута. Но, несмотря ни на что, думает о своих родных с самоотречением, которое потрясает читателя ее писем. Она пишет Полю, чтобы узнать новости о племянниках и племянницах. Она, кажется, полностью простила свою «дорогую маму» и вспоминает, какой та была в своем саду. Последние письма Камиллы более спокойны, иногда они даже кажутся свободными от бреда. В лечебнице добиваются, чтобы она занялась скульптурой, но Камилла воспринимает эти старания как приказ и отказывается ему подчиниться. Правда, запись, сделанная одной из медсестер в истории болезни, позволяет предположить, что она все же попыталась создать скульптуру – изображение крестьянина в поле. Но никаких следов этой скульптуры не обнаружено.

Камилла переживает Вторую мировую войну. Условия содержания пациентов в лечебнице, несомненно, становятся более суровыми и жестокими. Медики часто разворовывают еду, предназначенную для больных, и многие пациенты умирают от голода. Отсутствие отопления и халатное отношение медиков к своим обязанностям, вызванное военными тревогами, заставляют каждого думать в первую очередь о личном интересе. В итоге больные предоставлены самим себе, в них едва поддерживают жизнь. И 19 октября 1943 года, после короткой агонии, Камилла Клодель наконец умирает. Ее тело хоронят 21 или 23 октября (точная дата неизвестна) на кладбище Монфаве, на участке, предназначенном для душевнобольных из Мондеверга. Полю Клоделью сообщают, что на ее могиле «стоит крест с цифрами 1943 – № 392. Поскольку мадемуазель Клодель на момент своей смерти не имела никаких личных вещей и никаких бумаг, ценных хотя бы как воспоминание, ее имя не обнаружено в административном досье». Дальше было еще хуже. Прошло уже много времени после смерти Камиллы, когда семья Клодель пожелала похоронить ее «в могиле, более достойной великой художницы, которой она была». Но из Бюро по делам кладбищ пришел ответ: «Я с сожалением сообщая вам, что этот участок потребовался для служебных целей. Могила не сохранилась».

Значит, история Камиллы и ее знаменитого любовника действительно история проклятия. Мать в конечном счете была права, когда говорила, что Бог справедливо и по заслугам карает дочь за ее дела. Людоед бросился на Камиллу и крепко сжал в когтях, чтобы она ни живая, ни мертвая не могла претендовать на признание своего таланта. Мадам Клодель и остальные члены ее семьи совершили что-то вроде современного преступления во имя чести. Камилла своими причудами и эксцентричностью позорила семью, и за это по справедливости ее требовалось покарать. Камиллу действительно преследовали, но не Роден, как она всегда думала, а родные, не выносившие ее жизнь, ее творчество, ее талант. Самодовольный Поль Клодель торжествовал в Париже и на французской сцене, приобрел роскошный замок Бранг и принял католическую веру при мерцании бликов в витражах собора Нотр-Дам. Но переход в католицизм не уменьшил его «свирепость» по отношению к сестре. Он не ввел ее в свой замок и в свою семью, а бросил умирать на каторге в Мондеверге, где специалисты по тюремному режиму французских психиатрических больниц проявляли к больным изобретательную и зверскую жестокость. Сама Камилла в одном из писем к брату взбунтовалась против того Бога, в которого он так внезапно поверил и который терпел ее мучения. «Поговорим о твоём Боге, который позволяет гнить невинную женщину в сумасшедшем доме!»⁴⁴ – пишет она. Даже Роден после ее смерти прошел через чистилище. Кубизм и примитивизм заслоняли его творчество, которое художники эпохи модерн считали слишком «академичным» и «литературным». Только после Второй мировой войны была признана величайшая важность творчества Родена как связующего звена между классической и современной скульптурой. О творчестве Камиллы молчали еще дольше, хотя появлялись выставки и каталоги ее работ: ее брат, став «великим писателем», участвовал в их организации и подготовке

⁴⁴ Camille Claudel. Указ. соч., с. 307.

и представлял их. Таким образом, работы Камиллы были окружены молчанием, а ее боль поглотили высокие стены психиатрических лечебниц. Теперь известно, что обе войны были предлогом для того, чтобы держать больных голодными, почти без медицинской помощи и без посещений. Известно и о том, что инструкции администраторов побуждали персонал усердно уничтожать пациентов в целях евгеники. Особенно это проявлялось во время Второй мировой войны, по примеру Германии, где душевнобольных, согласно приказу Гитлера, убивали газом и сжигали. Похоже, что все это не беспокоило Поля Клоделя, который лишь изредка притворялся, будто интересуется судьбой сестры. Поскольку Камилла не получила ни одного из адресованных ей писем, она не прочла того письма, которое ей послал в 1932 году ее давний друг, галерист Эжен Бло, когда-то так активно продвигавший ее творчество. Ничего не зная о том, что она отрезана от внешнего мира, Бло написал ей меланхоличное письмо, наполненное воспоминаниями о времени, когда Камиллой восхищались и курили ей фимиам. Среди этих воспоминаний есть рассказ о том, как однажды Роден, находясь у него в гостях, заплакал перед одной из работ Камиллы.

«Да, заплакал, – писал Бло. – Как ребенок. Прошло пятнадцать лет, как он умер. По настоящему он всегда любил только вас, Камилла, сегодня я могу это сказать. Все остальное – эти жалкие похождения, эта светская жизнь, смешная потому, что в глубине души он оставался человеком из народа, – только выходы для избытка его природы. [...] Время все расставит по местам». Может быть, эти слова могли бы стать самой правдивой речью над гробом Камиллы. «Время все расставит по местам». В 1982 году актриса Анна Дельбе написала о Камилле книгу «Женщина»⁴⁵. Изданная на французском языке, эта книга произвела эффект разорвавшейся бомбы. Люди узнали об огромном таланте Камиллы Клодель, о ее злключениях и мученичестве. А также о позорной подлости семьи Клодель и о жалком эгоизме великого поэта Клоделя. Время одним рывком наверстало все, что было упущено раньше. Камилла наконец признана одним из величайших гениев западной скульптуры, и ее работы покупаются на аукционах за астрономические суммы. Она полностью реабилитирована последующими поколениями семьи Клодель и стала символом задушенного искусства – творчества женщины, которую нравы и обычаи эпохи, по словам самой Камиллы, обрекали на «рабство». Не важно, что Роза Бёре и сегодня покоится рядом с Роденом на кладбище Медона и на их могиле стоит знаменитая статуя «Мыслитель», в создание которой Камилла внесла большой вклад. Так даже лучше, потому что от «Мыслителя» исходит могучая сила, а ею смогла наделить его Камилла, глубокая человечность и богатство внутреннего мира, которые были ее отличительным знаком. Она невидимо присутствует рядом с Роденом в скульптуре, в конечном счете ставшей их общим творением и вдохновляющим началом, для которой могла стать только их страсть.

⁴⁵ Anne Delbée, *Une Femme, Camille Claudel*, Paris: Presses de la Renaissance, 1982.

Эдвард Мунк (1863–1944) и Тулла Ларсен (1869–1942) Сатурнианец и Медуза

Мунку было тридцать пять лет, когда он впервые встретился с Туллой Ларсен. Но уже давно, с 1885 года, о нем спорили. Иногда его отвергали, но в итоге признавали, что он бесспорно талантлив; однако его картины очень плохо продаются. А ведь с первых лет его учебы в Королевской школе искусств и ремесел в Осло преподаватели считали, что у Мунка блестящий талант. Больше всех в него верил художник-натуралист Кристиан Крог, который наблюдал за творчеством юного Мунка и давал ему советы.

Мунк по натуре меланхолик, и эта меланхолия ощутимо влияет на его вдохновение. Им управляет печальная планета Сатурн. Он всегда погружен в глубочайшую грусть и тяжело страдает от какого-то изначального горя, которое не может стереть с души. Это горе постоянно возникает в его пронзительных и зловещих произведениях. В 1885 году Мунк, перед этим короткое время живший в Париже, начинает свой настоящий творческий путь крупным произведением – картиной «Больной ребенок» (иначе «Больная девочка». – *Пер.*), в которой без пафоса рассказывает о смерти своей сестры Софи, которая, так же как его мать, была больна туберкулезом. Смерть и болезнь не щадили его семью. Сначала, когда ему было всего пять лет, умерла мать, затем Софи, вслед за ней – младшая сестра, страдающая депрессией, а потом, вскоре после своей свадьбы, умер брат. Получается, что вся жизнь художника была отмечена горем, горе преследовало его и определяло тональность и мотивы его творчества. Даже пейзаж не свободен от них. Мрачные краски, отражающие его траурную тоску; печать скорби и опустошения на людях и предметах; привычка прислушиваться к своему внутреннему миру – все это он постоянно вносил в свои произведения. На картине «Ингер на пляже» (1889) изображен берег моря возле маленького курортного городка Осгордstrand, и этот пейзаж Мунк наполнил меланхолией и глубокой грустью. Ускользающие линии, которые потом стали основой его эстетики, каким-то образом соответствуют постоянной опасности впасть в депрессию. В мире Мунка нет ничего стабильного и спокойного, все терпит катастрофу или крушение. Главное впечатление от его живописи – чувство скольжения: скользит земля, соскальзывают из одного состояния в другое ум и психика.

В 1889 году, после выставки своих работ в Христиании, он получает стипендию для учебы в Париже. Но сразу после приезда во Францию узнает о смерти отца, и эта утрата усилила чувство одиночества и невыразимого страдания. В 1890 году он пишет знаменитую картину «Ночь в Сен-Клу»: только синие тона, и в этой синеве угадывается силуэт мужчины у окна. В этой картине чувствуется какое-то постоянное беспокойство, печальная чернота словно делает пейзаж плотней, и эта ночь без звезд становится похожа на темную дыру головокругительной глубины. Но в то время главным для Мунка было его непобедимое желание полностью отдать себя живописи: она была единственным выходом для его отчаяния и единственным способом жить дальше. Его утомляет веселое и шумное общество его друзей – норвежцев, живущих в Париже. Поэтому он предпочитает жить подальше от них, за пределами французской столицы. «Их шумная манера радоваться жизни действует мне на нервы... – записывает он в своем дневнике. – Мне неприятен даже самый слабый шум». Тоска по счастливой семье, уже давно пустившая корни в его душе, не дает ей возможности расцвести и найти хотя бы временный покой.

На всех известных фотографиях Мунка заметна эта его тревога. Изможденное худое лицо с глубокими впадинами глазниц, неподвижный взгляд, всегда отсутствующий вид. Он уверен, что всегда будет одинок. Известно, что он редко встречается с женщинами. Женщину

считает тайной причиной своего изначального несчастья: она, по мнению Мунка, заставляет его тратить слишком много сексуальной энергии и мешает направить эту силу в искусство. То есть Мунк считал живопись единственным выходом для своей сексуальности – бесплодной, дикой и тревожной. Разве можно вкладывать себя и в одно, и в другое сразу? И он считает любовное приключение величайшей опасностью, потому что женщина гасит и отнимает вдохновение. Его творчество – не только труд, это еще побег и головокружение. Уже в своих первых полотнах Мунк разрабатывает темы болезни, исчезновения, стирания – в общем, тему смерти. В двадцать семь лет он становится другом норвежского писателя Ханса Егера, который в своем романе «Богема Христиании» изображает его кем-то вроде флюберовского персонажа – художником, отображающим в картинах тоску современной жизни, отсутствие в ней сочности и плотности и мучительную тревогу, которую она несет с собой. Писать для этого художника – значит находить доступ к своему второму зрению. Этим зрением он видит силы, непрерывно размывающие мир, и их движение заставляет его верить в невозможный покой. Его душа плывет по течению в широком потоке несчастного существования, и ей не за что зацепиться, негде пристать к берегу. Как эта текучая река жизни (Мунк часто изображает ее гладкими, ускользающими полосами красок) равнодушна к злоключениям людей! Он хочет написать то, что чувствует человек, тонущий в ней, и его манера писать, его стиль всегда связаны с этим ощущением пустоты и движения по воде. В этом скрытом «неоромантическом» состоянии Мунк старается написать интуитивное чувство «своей собственной жизни». Любой разновидности реализма или натурализма он предпочитает выражение неуловимых мимолетных впечатлений своей чувствительной души. Он делает то же, что делали во французской поэзии Одилон Редон и Стефан Малларме: изображает оборотную сторону вещей, скрытые в них бездны и тьму. Но в Норвегии стал распространяться слух, что Мунк, возможно, сошел с ума. А если так, зачем тратить деньги на стипендию для «эксцентричного человека, который пытается убедить нас, что природа и люди не такие, какими мы привыкли их видеть»? – заявляют члены комитета, уполномоченного распределять стипендии среди молодых художников. Во время своей поездки во Францию Мунк доезжает до Ниццы. Этот город его очаровывает: радостный дух этого города, климат Ниццы, ее ярко окрашенные виллы и прежде всего Средиземное море для Мунка – экзотика, которая его восхищает и почти заставляет забыть о хронической меланхолии. «Ницца, – пишет он, – город счастья, здоровья и красоты». В статье, которую Мунк пишет для норвежской прессы, он коротко рассказывает, что такое искусство живописи, бичуя при этом тех, кто совершенно не ценит его творчество: «Они не понимают... что дерево может быть красным или синим, что лицо может быть синим или зеленым; они думают, что это фальшь. С детских лет они убеждены, что листья и трава зеленые, а кожа розового цвета. Они не способны понять, что это серьезно; они думают, что это обман или блеф – или же сумасшествие, да, это мнение преобладает. Что эти картины написаны искренне, в муках, что они стоили нам наших сил, нашей энергии – это они не в состоянии понять»⁴⁶. Тем не менее Мунк продолжает упорно трудиться, разрабатывая свой подход к пониманию сокровенных человеческих чувств. Он пытается уловить эти чувства изнутри, как провидец. И его ни на миг не покидает желание написать несколько работ, рассказывающих одну историю, что-то вроде повести – ряд картин, которые, переключаясь по смыслу, рассказали бы о состояниях его души, о душевных шатаниях и несчастьях. Вот что он пишет в своей записной книжке в 1892 году: «Сейчас я делаю наброски для серии картин, в которую войдет большинство моих полотен, напр. «Мужчина и женщина на пляже», «Красный воздух», картина с лебедем. Они были достаточно непонятными. Я думаю: когда они будут вместе, их легче поймут.

⁴⁶ Atle Naess, *Munch, Les Couleurs de la névrose*, Paris: Hazan, 2011. P. 91.

Речь будет идти о любви и смерти»⁴⁷. Значит, он снова и снова неутомимо разрабатывает те неотступные мотивы, из-за которых рискует потерять критиков и публику. И среди них появляется мотив отчаяния, непостижимого ожидания, которое Мунк пытается выявить и прояснить. Из чего оно состоит? К какой «недоступной звезде», как говорил Малларме, оно направлено? Мунк пишет персонажей без явных характеристик. Такой «непроявленный» человек часто опирается локтем о парапет, а пейзаж вокруг него распадается на слои и вытягивается по прихоти климата на фоне заката или тусклой зари.

В 1893 году он создает свою, несомненно, самую знаменитую работу – картину «Крик», которая стала творческим перевоплощением другой его работы, «Настроения на закате». На лице центрального персонажа смятение, он обхватил руками голову, словно слышит ужасный, невыносимый для него крик, и смотрит на зрителя. Черты лица лишены не только индивидуальных, но и половых признаков, и эта унификация усиливает обобщенное впечатление ужаса и ошеломления. Персонаж и зритель охвачены одним и тем же изумлением, одной и той же мукой. На заднем плане, несомненно, изображена Христиания – мирный город с парусниками и двумя персонажами, судя по внешности, буржуа, которые поспешно возвращаются домой. Небо рассечено кровавыми ранами, и кажется, что все движется, все изменяется под влиянием неистовой силы крика. Краски ощутимо передают мощь этого звука. Редко случалось, чтобы художник с такой безжалостной силой заставил зрителей слышать звук, никогда чувства не были такими взаимозаменяемыми и мощными.

Даже зритель пойман в сеть этой неустойчивости. Больше нет ничего прочного и ничто не находится на своем месте; все ускользает в щели между узкими цветными полосами, которыми Мунк расчерчивает холст, создавая ощущение невиданного хаоса и головокружения. Мунк желал сделать «Крик» частью серии из шести картин и поместить его на последнее место. Картины должны были описывать одну общую историю, а серия называлась бы «Любовь». Она начиналась бы картиной «Летняя ночь», на которой молодая женщина гуляла бы в сосновом лесу возле пляжа, а кончалась бы «Отчаянием» – так вначале назывался «Крик». В 1893 году сам Мунк и его талант так высоко ценятся в среде норвежских авангардистов, что одному молодому критику приходит на ум мысль написать книгу о нем и его творчестве. Этот автор уже ясно ощущает необычность и своеобразие его живописи: «Вся эта глубина и сумрак, все, для чего язык еще не нашел звуков, что выражается лишь как мрачное предчувствие неосознанного стремления, – все это он облекает в краски, и тогда оно проникает в сознание». Благодаря этому верному подходу Мунк становится одним из самых признанных художников модерна. Больше Мунка не интересуют ни импрессионизм, с которого он начинал, ни натурализм – стиль, в котором работают многие его друзья. Он хочет, чтобы его картины были «лоскутами души»⁴⁸: так пишет Пшибышевский, создатель этой книги. А Мунк идет своим узким и до боли тяжелым путем, не обращая внимания ни на какие отзывы критиков, хорошие или плохие. На большом полотне, названном «Мадонна», он изображает женщину с обнаженной грудью и длинными волосами, которые падают ей на плечи. Она – та, кто рождает детей, и потому Мунк посчитал нужным изобразить в нижней части картины нечто похожее на эмбрион, а по периметру картины – ряд странных значков, похожих на сперматозоиды.

В это время Климт тоже создает картины с «литературными» образами женщин и персонажей, которые тревожат своей странностью. Но Климт дополнял их золотом и световыми эффектами, а Мунк даже не рассматривал возможность работать в таком декоративном стиле. Он писал мутный свет, извлекая его из самой глубины своей души, отражал ту душевную боль, которая жила в нем так давно. Эту окрашенную в бледные тона боль он отправ-

⁴⁷ Atle Naess. Указ. соч., с. 112.

⁴⁸ Atle Naess. Указ. соч., с. 115.

лялся искать очень далеко, чтобы вынести на поверхность реального мира. Чем дальше, тем сильней одержимость одиночеством (из которого он, однако, хотел вырваться с помощью освободительницы-живописи) становится для него западней. Он дополняет свою большую композицию «Любовь» еще восемью картинами. Три из них отражают его тоску: длинные волосы женщин так тесно обвиваются вокруг лица мужчины, что почти душат его. В его дневнике представление о женщине-колдунье, насылающей порчу, выражено еще ясней. Он пишет, по-прежнему своим рубленным стилем: «Я чувствовал, окутывают ли меня еще невидимые нити ее волос, и так же было, когда она исчезла, отправившись к морю; я еще чувствовал боль в том месте, где мое сердце истекало кровью, потому что нити невозможно было вырвать»⁴⁹. Однако он не презирает женщин. Он даже пытается их обольщать и иногда добивается успеха, но всегда хочет бежать от них, потому что никогда не уверен, сможет ли вернуть себе свободу. Часто он изображает себя на своих картинах. Его лицо легко узнать: тонкие черты, пронзительный взгляд, иногда висячие усы, довольно крупный нос, легкий оттенок презрения в контуре рта. Волосы причесаны плохо или наспех. Он был похож на одного из денди эпохи декаданса, постоянно страдающих от меланхолии, мрачных и безразличных ко всему, или на художников из венской, берлинской или парижской богемы. Его картины не оставляют людей безразличными. Наоборот, они возбуждают страсти – вызывают ненависть и омерзение в среде буржуазии и восхищение авангардистов.

Он, несомненно, самый даровитый и изобретательный из всех. Ибсен, великий норвежский драматург и писатель, поражен работами Мунка и говорит, что они вдохновили его самого написание пьес. В 1895 году Мунк выставляет в Мюнхене картину «Три возраста женщины», которая в то время еще называлась «Тайна». Это свое произведение Мунк повторяет с упорством одержимого. Оно – своего рода триптих, где художник изображает трех женщин в трех возрастах. Он не забывает включить в картину северный пейзаж – пляж в форме петли, светлую ночь, лес и себя самого, не желающего смотреть на трех женщин, застывшего от горя из-за того, что не может ни приблизиться к женской тайне, ни ее понять. Постепенно Мунк поднимается по ступеням славы: он по-прежнему спорный автор, которого подозревают в сумасшествии, однако часть норвежской интеллигенции восторгается им и считает, что он и Ибсен – два величайших таланта в норвежском искусстве. Мунк не становится от этого тщеславным: он слишком занят своей работой – раскопками в душе и подсознании. Он отдает себя искусству, которое считает мистическим, и полностью привязан к тому, что скрывается «за фасадом разума», как говорил психиатр Марсель Режа, тоже восхищавшийся его творчеством. Повторяемость мотивов не означает, что у Мунка нет вдохновения; наоборот, это признак оживления его навязчивых идей. Он пытается добраться до сердцевины своей боли и своих вопросов. А там, в сердцевине, – муки перехода от жизни к смерти, ожидание смерти, ее внезапное появление, боль, которая живет в сердцах людей и выплескивается через край. Все эти боли и муки затопляют пейзаж, текут до берегов моря и вливаются в него. Вернувшись из Парижа, Мунк осенью 1895 года получает разрешение устроить в Христиании большую ретроспективную выставку своих работ. Свидетель этих событий, журналист Эрик Ли, описывает Мунка как необычного человека, замурованного в свое одиночество. «Он находится один на один со своим необыкновенным воображением, одинок как личность, одинок как мужчина. И все же он гораздо ближе к изначальному существу, чем большинство других артистов»⁵⁰. Кажется, Ли прикоснулся в этих словах к самой сути личности Мунка. В творчестве художника тоже начинает отражаться изначальное одиночество. Его пляжи так же девственны, как пляжи Боттичелли; пространство он изображает одним потоком красок, от персонажей остались только силуэты, они только что вышли

⁴⁹ Atle Naess. Указ. соч., с. 123.

⁵⁰ Atle Naess. Указ. соч., с. 145.

из своих оболочек или возвращаются в них. Стилизация возникает лишь для того, чтобы подчеркнуть то, что Ли назвал «языком сердца, который, словно пламя, освещает темноту мастерской»⁵¹.

⁵¹ Там же.

Встреча с Туллой

Итак, жизнь Мунка начинает приобретать форму и систематизироваться. Остается лишь внутренний хаос, в котором ему нужно разобраться – распутать узел своего творчества. Мунк часто переезжает из Норвегии во Францию и обратно. Так продолжается до 1898 года – точнее, до 10 августа этого года, когда он встретил Туллу Ларсен. Тулле, дочери прославленного и состоятельного торговца винами из Христиании, Петера Андреаса Ларсена, тогда только что исполнилось двадцать девять лет. Она не была замужем и не отличалась особой красотой, ее можно было скорее назвать некрасивой – суровое лицо, длинная тонкая фигура, высокомерный вид. Но у нее густые волосы, рыжие и кудрявые, которые падают ей на плечи; кажется, что Мунк уже изображал ее в своих картинах. Он видит в этом сходстве доказательство верности своего ясновидения, Тулла для него – появившееся перед ним видение. Незадолго до этой встречи Мунк купил маленький дом в Осгордстранде. Впервые он обеспечил себе относительный уют и безопасность от нужды. Тулла – такая необычная девушка в стране, где еще очень сильны буржуазные устои: уже сравнительно немолодая и еще не замужем, с независимым образом мыслей и репутацией причудницы, богата и не обращает внимания на сплетни. Она устраивает вечеринки, на которых спиртное течет рекой, собирает у себя художников и свободомыслящих людей, держится как «холостячка». Их любовная связь начинается через несколько месяцев после первой встречи: по мнению биографов Мунка, это случилось в декабре 1898 года. Тулла выглядела свободной, но была ли она эмансипированной в сексуальном отношении? Похоже, что нет: если верить ее собственным словам, Мунк пробудил в ней большой сексуальный аппетит. «Ты, может быть, этому не веришь, но у меня есть инстинкты, – признается она Мунку. – Что я терплю с тех пор, как ты меня «разбудил»...»⁵² Однако эта связь очень быстро терпит крах. Несмотря на поездки в Италию, Францию и Париж, их общий путь обрывается. Кто из двоих покинул другого? Похоже, Мунк Туллу. Видимо, художник стал чувствовать, что задыхается, опутанный роскошными волосами женщины, которая постепенно станет для него тираном. Всего несколько месяцев большого счастья, которое все же прерывалось спорами и минутами горького сожаления, а потом три года непрерывной борьбы, чтобы больше не видеть эту женщину, наконец с ней порвать – вот чем в конечном счете стала для Мунка эта всепоглощающая страсть. Рядом с Туллой Мунк верит в великую и единственную любовь. Но Тулла хочет быть в любви госпожой и собственницей, и ее властность вскоре укрепляет в нем прежнее отвращение к любви. Во Флоренции Мунк обращается с ней грубо и «зло» и отказывается ехать дальше. Разлука с Туллой становится для него мукой, настоящей пыткой. «Мне так тебя не хватает», – записывает он в дневнике. Но сразу же он превращается в обличителя и пишет о том, как много отнимает у него любовная страсть, сколько в ней грубого, как она разрушает его психическое здоровье, как много он потратил на нее энергии и, наконец, как страдает от нее его живопись, единственная, по мнению художника, жертва его «заблуждения».

Короткое счастье во Флоренции он, как ни странно, считает ошибкой. Для него эти счастливые минуты – печальные знаки его неспособности и бессилия ощутить сладость жизни. Он пытается объяснить свои чувства: это счастье «касалось его лишь как взгляд через приоткрытую дверь – через дверь, которая оставляла его в темной келье и отделяла от большой веселой гостиной, полной жизни и света»⁵³. То есть, когда он на короткое время позволил себе любить, любовь раскрыла перед ним его недостатки, и теперь он уверен, что навсегда останется в своей «темной келье». По словам художника, это открытие сделало его

⁵² Atle Naess. Указ. соч., с. 152.

⁵³ Atle Naess. Указ. соч., с. 153.

«жалкой развалиной». Дар живописца, который он получил как испытание и роковую благодать, возвращает его в одиночество, к неизлечимым мукам. «Я должен работать, – говорит он Тулле. – Это занимает мой ум. Ты должна понять, что я не могу отказаться от этой судьбы». Слово сказано. Мунк осознает свое высокое предназначение – быть настоящим художником, таким же изобретательным и ярким, как Микеланджело и великие итальянские примитивисты, которыми он восхищался. И потому совесть не позволяет ему больше оставаться в рабстве у страсти и инстинктов. Нечто невероятно мистическое пронизывает его жизнь, и он отказывается противостоять этой силе. Он думает, что Тулла поймет этот аскетизм. Другие девушки, которых он знал, смиренно соглашались уйти, когда Мунк давал им отставку: они, вероятно, понимали, что сами не будут счастливы рядом с ним. Но теперь он не учел, что Тулла по характеру завоевательница. На протяжении многих месяцев после того случая в Италии у нее на уме лишь одно – вернуть Мунка, загнать в угол, чтобы он ясно высказался, поставить его лицом к лицу с вопросами, которые его преследуют. Мунк уже сделал выбор между любовью и живописью, но у него не хватает сил взять разрыв на себя и сказать о своем решении Тулле. А Тулла требует, чтобы он принял ответственность на себя и взвалил себе на плечи бремя своих принципов. У Мунка идеализированное и пуританское представление о любви. Что это – наследие детства, которое было потревожено смертью матери и другими несчастьями семьи? Желание стабильной жизни, неподвластной случайностям любви и любовным конфликтам? Боязнь поражения? Стремление к высотам духовного совершенства, когда осуждается любое уклонение с этого пути в сферу чувственного? Тайный мысленный диалог с матерью? Мунку не удастся установить мирные отношения с сексом: эта тема неотступно преследует его и часто появляется в творчестве, но в качестве злого колдовства, которое нужно разрушить. Фактически убежав от Туллы и оказавшись далеко от нее, Мунк вовсе не освободился от этой женщины. Она требует от него ответа, угрожает ему в письмах, а он трусливо отвечает: «Моя любимая – тысячу раз спасибо за твои письма – разумеется, я тебя люблю – именно это и есть сумасшествие». Но тут же добавляет: «Я создан чтобы писать картины и только для этого вот почему я считаю что должен выбрать между любовью и моей работой»⁵⁴. Эта фраза написана именно так – без знаков препинания, словно Мунк пытался раз навсегда освободиться от Туллы и, опасаясь своего промедления и собственной трусости, осмелился наконец сказать ей, что он предпочел. Но Тулла не признает себя побежденной. Что, в конце концов, она ждет от Мунка, который дает ей так мало, плохо обращается с ней и покидает ее? Какое-то время она живет на окраине Парижа, где поселился и Мунк; но художник отказывается встретиться с ней и больше не приглашает ее к себе. Они обмениваются письмами, однако Мунк не уступает. Живопись настолько овладела им, что он полностью отказывается от парижской жизни, от вечеров с друзьями из маленького кружка норвежских артистов, от встреч с французскими художниками. В одном из писем к Тулле он пишет невозвратные слова: «Речь идет о том, чтобы знать, что лучше – бесконечное желание, уходящее во вселенную, или немедленное удовлетворение. Что нужно предпочесть: мечту о счастье или так называемое счастье?»⁵⁵ То есть он укрепляется в своем представлении о жизни, и оно становится все ближе к моральному и физическому аскетизму. В это время Мунк пишет больше, чем когда-либо. В картинах отражаются его внутренние конфликты: волосы женщин похожи на щупальца, лица у них как у колдуний. Красочная гамма и стиль его работ отмечены, словно шрамами, следами грубости и жестокости. Он все сильнее чувствует себя связанным с Туллой, но не любовной связью, а невидимыми магическими чарами, ощущает себя ее пленником. Она и на самом деле не оставляет его в покое, несмотря на все его отказы. Она забрасывает его пылкими письмами, рассчитанными на то,

⁵⁴ Atle Naess. Указ. соч., с. 155.

⁵⁵ Atle Naess. Указ. соч., с. 156.

чтобы вызвать у него угрызения совести. «Твоя очень грустная Тулла» – так называет она себя Мунку в одном из них.

Необходимость быть одиноким

Но эти письма не находят в душе Мунка никакого отклика. Иногда он испытывает к Тулле каплю сострадания из-за мук, которые она, видимо, терпит. А порой чувствует себя виноватым в том, что не может осуществить ее мечту о жизни вдвоем. Тулла же уверена, что Мунку для воплощения этой мечты нужно только уклониться от приказа, который он слышит в глубине души. Но художник не уступает. В его словах всегда слышны желание служить своему призванию и боязнь предать это призвание, отдавшись тому, что он называет «общей жизнью». В картине «Танец жизни», над которой он работает в это время, символически отразились эти главные темы его глубинных мыслей. Подобно Гогену с его большими «романтическими» фресками Мунк изображает три возраста жизни в виде трех женщин. Действие происходит на поле у берега моря, которое занимает задний план картины, создавая спокойный горизонтальный фон. В центре танцует пара – молодая женщина и обнимающий ее мужчина.

Рыжие волосы женщины, словно щупальца, тянутся к горлу мужчины, как будто для того, чтобы его задушить. Слева женщина в белом платье протягивает руку к цветку, который не может сорвать; справа старая женщина в черном бессильно скрестила руки перед собой: она не может принять жизнь. На небе – розовая луна (или, возможно, солнце). Ее свет стекает в море, которое его поглощает. На заднем плане танцуют другие пары. Движения, которые Мунк изображает на холсте, всегда связаны с головокружительным вращением его мыслей и чувств. Этот танец был бы похож на ту сцену возле кабачка на берегу Марны, которую изобразил на одной своей картине Ренуар, но в деревенской сценке Мунка есть свинцовая тяжесть, которой нет у художника с Монмартра. Ровные однотонные участки фона, которые он пишет вокруг своих персонажей, добавляют плотности изображенному мгновению. Цвета во многих случаях яркие, но, как ни странно, от них исходит экзистенциальная грусть, непреодолимая метафизическая печаль. Слева и справа изображена Тулла. Она – и девушка в белом, и старая женщина в траурном платье. На картине изображено ее поражение: она не смогла заменить ту, которая танцует с мужчиной – с Мунком; ту, кого художник в своем дневнике назвал счастливым воспоминанием о своей первой любви. «Танец жизни» выводит Туллу из себя. Она, гордая и высокомерная, не может отказаться от Мунка. Но чем больше она ему пишет, тем глубже хоронит их любовь. Она пробует все способы приблизиться к нему – соблазнение, угрозы и под конец жалобы: «Почему ты не хочешь понять – ты, который как раз должен осознавать это, – что я очень страдаю оттого, что люблю тебя так, как я это делаю?»⁵⁶ Но настойчивость Туллы приводит к обратному результату. Мунк чувствует себя осажденным, околдованным. Длинные кудри Туллы – это волосы Медузы и ее сестер-горгон, или женщин-вампиров.

Мунк ставит между Туллой и собой свой долг: он якобы *должен* покориться тирании живописи, его *долг* и почти жертва – подчиниться искусству. Тулла выпрашивает у художника, словно подаяние, короткую встречу и умоляет Мунка позвать ее к себе, обещает не делать ничего, что может его огорчить или помешать ему. Но Мунк все сильнее озлобляется. Теперь все, что связано с сексуальностью, вызывает у него отвращение. Одно из его основных убеждений – что секс мешает мужчине наилучшим образом раскрыть его возможности. Он всегда так считал, и теперь эта уверенность сдерживает его. Он использует этот довод в переписке с Туллой: «Ты слишком цельная, чтобы удовлетвориться частичной любовью». Для него искусство – единственное отражение сексуальности. Оно – плод желания, свойственный ему одному признак сексуальных стремлений. Писать картины – значит сеять

⁵⁶ Atle Naess. Указ. соч., с. 161.

свое семья, и потому художник не может предаваться сексуальному разврату без опасения растратить свой талант. Значит, для него единственное место раскрытия сексуальности – холст. Именно на нем Мунк решает свои конфликты и успокаивает свои тревоги. Постепенно он начинает считать Туллу Евой-искусительницей и ненавидеть ее. Он пишет ей жестокие слова: «Я сказал бы, что твоя жажда неутолима... как будто я каждый раз должен отдавать тебе часть моих малых сил»⁵⁷. И снова возникает слово «долг». Ситуация становится неразрешимой: Мунку не хватает мужества окончательно порвать с Туллой, а Тулла не оставляет его.

⁵⁷ Там же, с. 162.

«Уладить это дело»

Мунк чувствует: чтобы выбраться из западни, в которую их загнала эта роковая связь, он обязан принять решение, каким бы неудобным оно ни было.

И он предлагает Тулле... выйти за него замуж. Однако это предложение руки и сердца сопровождается досадными для Туллы условиями, которые она все же вынуждена принять. Мунк предлагает ей стать его женой «во всяком случае, формально». Он пытается объяснить Тулле все возможные выгоды ее нового положения: «У тебя будет что-то вроде домашнего очага, и ты будешь носить мое имя – это не означает ничего другого – что касается остального, увидим потом»⁵⁸. Влюбленной Тулле горько читать такое предложение, но она соглашается и отвечает: «Я считаю, ты знаешь, что лучше для нас обоих». Она уверена в своем решении, но Мунк все же прогоняет ее от себя: он хочет всегда быть один и посвятить себя живописи. Тулла возвращается в Берлин. Мунк тоже ездит по миру, планирует новую выставку и пользуется этим проектом как предлогом, чтобы отказаться и от свадьбы, и от заполнения личного дела для администрации. У него якобы не хватит сил на подготовку своей выставки, если он еще будет заниматься этой свадьбой! Находясь в таком непрочном и сложном положении, Тулла заболевает. Здоровье Мунка тоже ухудшается. У него начинается рецидив туберкулеза, и он хочет прежде всего удалиться от мира и отдохнуть. Он бережет свое здоровье, но при этом не отказывается от алкоголя. Он снова пишет Тулле и объявляет, что больше не хочет жениться. «Я отказываюсь участвовать в этой бешеной погоне за жизнью», – пишет он. Сказано сильно, и эти полные боли слова свидетельствуют о глубине его депрессии. Как можно связать ее, «женщину неосмотрительную – земную – типичную мать на земле» с ним, «последним обломком семьи, обреченной угаснуть»?⁵⁹ Мунк явным образом становится на сторону смерти. Его живопись может лишь быть передатчицей его мыслей.

Поэтому на офортах, гравюрах и картинах он постоянно изображает себя, задуманного женскими волосами или в виде жертвы, за которой гонятся уродливые женщины-вампиры с безумными глазами.

Теперь Мунк избегает встреч с Туллой. А она продолжает свою долгую жалобу в письмах, больше не стесняясь вызывать у него чувство вины и выставлять напоказ свои страдания. Она даже угрожает покончить с собой, если он не придет повидаться с ней в Берлине. «Я дошла до того, что желаю, чтобы моя жизнь как можно скорей окончилась», – говорит она Мунку. И он снова уступает. Он поручает Тулле заняться всеми свадебными делами, но, когда дело доходит до заполнения личного дела и других документов, уклоняется, перестает отвечать на письма, притворяется, будто не получил их, или уезжает. Наконец они встречаются снова, чтобы отправиться в путешествие, которое Мунк планировал уже давно. Они едут во Францию, на Лазурный Берег. Там Тулла останавливается в Каннах, а Мунк живет в Ницце. Между ними происходят сильнейшие ссоры. Тулла, у которой нервы напряжены до предела, настаивает на свадьбе. Мунк пьянствует и больше не контролирует себя. Позже он опишет в дневнике это время как один из самых мучительных периодов жизни и добавит, что для него жениться – значит «связать себя с адом на всю оставшуюся жизнь»⁶⁰, но что он жалеет о «плотских излишествах». В итоге – новый отъезд, точнее, побег: Мунк уезжает из Франции в Милан, не предупредив об этом Туллу. Но Тулла пишет Ингер Мунк, от нее узнает, где он, едет туда и снова встречается с ним. Так они проводят лето 1899 года –

⁵⁸ Atle Naess. Указ. соч., с. 165.

⁵⁹ Atle Naess. Указ. соч., с. 168.

⁶⁰ Там же, с. 173.

в погоне друг за другом, враждебных встречах и отчаянных побегах. Мунк всегда требует одного и того же. «Я хочу покоя», – настаивает он в одном из своих писем к Тулле. Затем их следы можно обнаружить на севере Италии – в Лугано, Мендризио, Аироло и Сен-Готарде. Они по-прежнему не понимают друг друга. Мунк больше не любит Туллу, но не находит в себе сил расстаться с ней. Хуже того: он подозревает, что его отсрочки и страдания идут на пользу его живописи и служат топливом для творчества. Возможно, Тулла и сопротивление Мунка ей – жертвенное бремя, которое он должен нести, чтобы творить. Именно в это время он завершает большую картину «Адам и Ева» – глубокое размышление о жизни и смерти, о грехе и благодати на основе мотива, хорошо известного в классической живописи. Картина имеет форму триптиха. Первую человеческую пару разделяет на ней сосновый лес. Прямые стволы сосен очень резко выделяются в бледном северном свете и напоминают острые лезвия. В верхней части картины изображен город с куполами. Этот мотив уже давно появляется в творчестве Мунка. Женщина, несомненно, Тулла с ее длинными рыжими, почти оранжевыми волосами. Но в отличие, например, от картин Боттичелли и Кранаха в этой сцене есть какая-то духота, что-то давящее. Зритель не чувствует никакой связи между первыми людьми: Мунк словно хотел показать невозможность их совместной жизни с Туллой. Адам и Ева не смотрят друг на друга, их глаза опущены; пространство холста кажется замкнутым, оно не расширяется в вечность. В это же время, в 1900 году, Мунк начинает писать распятие. Религиозные темы приобретают для него большую важность, может быть, потому, что они – его последнее прибежище, способ не поддаваться искушениям Туллы и уйти в область мистики. На кресте он изображает себя самого, его легко узнать, только, может быть, фигура более хрупкая, чем на самом деле. Во всяком случае, она лишена ярко выраженных половых признаков, которые есть у Адама и Евы. В многочисленной толпе у подножия креста можно увидеть его же, изображенного в профиль и полного тревоги и тоски, а также некоторых его друзей – Крога с бородой, Пшибышевского, двойника мужчины из «Ревности». В нижней части картины – фриз из непристойных сцен: это ад сексуальных отношений. В этой картине Мунк поднимается до высокой духовности. Как Матиас Грюневальд в своем грубом стилизованном натурализме, Мунк достигает здесь трагической экспрессии и утверждает, что он, художник, согласен принести жертву – распять себя на кресте абсолютной верности искусству.

Угрозы вампирши

Но Туллу ничто не останавливает. Она использует все средства, чтобы снова завоевать Мунка, и угнетает его душу письмами, не допускающими возражений, угрожающими или вызывающими тревогу. Эти перемены тона мешают художнику понять, в каком она состоянии. Тулла заявляет, что близка к самоубийству. От этого у Мунка усиливается чувство вины перед ней, но, несмотря на помехи, которые создает ему Тулла, он продолжает работать. В это время он пишет восхитительную картину «Девушки на мосту» – сценку, которую увидел в реальности и которой был очарован. Технические приемы и взгляд здесь все те же, характерные для Мунка, – очертания дороги изгибаются и ускользают, вода глубока как бездна, хотя вдоль берега стоят мирные домики, укрытые деревьями парка. Но все же это один из редких случаев, когда картина Мунка излучает нежность и легкую светлую красоту. Своей ласковой прелестью она очаровывает публику. Но очень скоро, в 1901–1902 годах, Мунк возвращается к обычным для него трагическим сюжетам, в которых главную роль играют тоска и смерть. События, положившие конец связи с Туллой, тоже дали пищу его неврозам и тревогам. Картина «Белая ночь», которую он написал в 1901 году, изображает то короткое время, когда норвежская природа замерла под снегом, постоянно ощущается далекая опасность, исходящая от моря, и дом, тесно сжатый оградой и огромными деревьями, словно находится под угрозой. Пейзаж, который мог бы стать сказочным, скован страхом и одиночеством. Мунк узнает новости о Тулле от своей семьи: она переписывается с его родными, чтобы не терять связи с ним. Мунк не питает иллюзий на этот счет: он знает, в чем причина ее интереса к его семье. Ее тень, ее отражение то и дело проникают к нему и не дают покоя. Но летом 1902 года ход событий ускоряется. От Сесилии Даль, подруги Туллы, приходит известие, что 22 августа Тулла пыталась покончить жизнь самоубийством. В тоске и отчаянии, не видя другого исхода для их отношений, она приняла два пузырька морфина. Мы никогда не узнаем, чего она добивалась на самом деле и что хотела сказать Мунку этой попыткой. Сесилия посоветовала ему приехать к Тулле как можно скорее и сообщила расписание корабля, перевозившего пассажиров через фьорд. Через два дня художник был у постели Туллы. В своем дневнике он от имени своего двойника Брандта описал ее так: «...Лежала на кровати – совсем белая – неподвижная – умершая от горя из-за него – он больше не мог ее утешить – оживить ее застывшее лицо – и тоска овладела его сердцем»⁶¹. Его приезд описывали поразному. Некоторые рассказчики считали, что Тулла манипулировала Мунком, а ее изображения на его картинах создали ей скандальную репутацию. Может быть, самоубийство было только спектаклем? Может быть, она умело рассчитала дозу морфина так, чтобы не умереть, но произвести впечатление на Мунка? Эта гипотеза широко распространена среди биографов художника. Он вроде бы подошел к постели Туллы и, считая, что молодая женщина мертва, обезумел от мук совести, упал на мнимый труп и крепко обнял любимую. В этот момент Тулла открыла глаза и будто бы воскресла, отчего Мунк пришел в ужас. Разумеется, эта драматическая версия усиливает легенду о жгучей страсти, превращая Туллу в вампира, дьяволицу, демона в женском облике, а Мунка – в ее жертву. Впрочем, он и сам часто изображал себя жертвой на своих автопортретах. Но, по словам самого Мунка, их встреча была более спокойной, чем утверждали слухи. Он подошел к постели, чтобы успокоить и утешить Туллу. Все убеждало его, что она умирает из-за любви к нему. Он всю ночь провел без сна возле нее и уехал утром, когда Тулла уже возвращалась к жизни, ободренная клятвами, которые шептал ей Мунк. Он пообещал ей приехать на следующей неделе и вместе с ней возвратиться в Осгордстранд. Там, оставшись вдвоем в ласковой тишине поселка, который Мунк

⁶¹ Atle Naess. Указ. соч., с. 193.

так часто изображал на картинах, они смогут подумать о своей предполагаемой свадьбе. Может быть, этим обещанием Мунк выигрывал время? Или он говорил искренне, растерявшись и не зная, как вести себя с Туллой, но теперь все же хотел быть вдаль от нее, чтобы наконец обрести такой желанный «покой»? Он станет вести такую жизнь, какая подходит Тулле. Он заново обдумает ее просьбу следовать за ним. Тулла согласилась на эти условия, и они, как было решено, переехали в Осгордстранд. Там они спали в разных комнатах. Ночью Мунк пришел к Тулле и обнял ее. Они долго лежали неподвижно, как две статуи надгробного памятника. Может быть, они мысленно просили свое обьятие соединить их снова, помочь им срастись в одно целое. Но в Тулле что-то надломилось. В ней больше не было надменности и необузданной силы, которые стали пугать Мунка. В то короткое время, которое Тулла провела в Осгордстранде, она была безразлична ко всему. В своем дневнике Мунк описывает их прогулки вдвоем. И в этом рассказе чувствуется сходство с прогулкой, которую он уже изобразил на холсте – на картине «Одинокие», в 1895 году. На ней двое, мужчина и женщина, показанные со спины, стоят на отмели рядом, но отдельно друг от друга и глядят на море. В сущности, им с Туллой больше нечего сказать друг другу – словно все закончилось. Прибрежный пейзаж равнодушен к их драме. «Со всех сторон луга и поля, похожие на волны – на горизонте маленькие холмы – среди плодовых деревьев стоят симпатичные дома, окрашенные в белый цвет – внутри двора ярко-красные служебные постройки – все тихо и спокойно – как в воскресенье», – простодушно записывает он. Ему нравится эта ласковая природа, которую он так часто изображал на холсте. Эти норвежские деревья напоминают тихий Понт-Авен, который любили писать Ван Гог и Гоген, но среди ласки и покоя, в самой их сердцевине – «мы двое рядом, немые». За молчанием, которым так часто полны картины Мунка, скрывается тайное горе, разрушающее изображенных им людей. Немота и непонимание равнозначны крикам и упрекам: Мунк размышляет о том, манипулирует ли им Тулла, а она не отвечает, укрывшись в своей тайне, как в убежище. Снова начинаются их странные переговоры за закрытыми дверями. Тулла больше, чем когда-либо, становится для Мунка дьяволицей, которую пронизывают волны вредоносной разрушительной энергии.

«Пуля, не попавшая в цель»

Как теперь жить? Как раз и навсегда спастись от приворотного зелья Туллы? И вот однажды после обеда, прошедшего в том давящем молчании, которого теперь старательно придерживалась Тулла, Мунк выпил много коньяка, поднялся в свою комнату, открыл ящик маленького бюро и вынул оттуда револьвер. Что он хотел сделать? Мунк пытался это объяснить, но сразу же пришел к выводу, что в нем тогда тайно, «неосознанно» вместо него самого действовал его двойник – второе «я». Он был не в состоянии проанализировать обстоятельства, при которых взял в руки оружие. Но главным было вот что: он видел в этом поступке порыв к жизни, а не к смерти, действие необходимое, чтобы выжить. Затем он спустился по лестнице в столовую. Атмосфера в доме была тяжелая. Тулла не позволяла ему заметить ничего из ее страданий и забот. Сердилась ли она молча в своем углу или с помощью молчания готовила сцену для нового ужасного спектакля? С этого момента возникает несколько версий дальнейших событий. Предполагают, что Тулла, «обезумевшая от отчаяния», увидела в руках у Мунка револьвер и бросилась на художника, чтобы вырвать у него оружие. Хотела ли она завладеть револьвером, чтобы убить себя или чтобы сначала убить Мунка, а потом застрелиться? Этого никто не узнает. Мунк удержал ее руку, но во время их борьбы револьвер случайно выстрелил, и пуля серьезно ранила художника. Он потерял сознание, а когда через несколько минут пришел в себя, первым, кого он увидел, была Тулла, вытиравшая кровь с пола. Тем, кто пришел ему помочь, Мунк сначала сказал, что хотел уберечь Туллу от убийства или самоубийства. Потом он сменил это объяснение на другое, более подходящее для мечтателя-провидца, во всяком случае более артистическое: им руководили инстинкт протеста и желание положить конец этой истории, хотя бы рискнув при этом жизнью. Мунк хотел сделать что-нибудь ужасное, чтобы прекратить преследование. В своем дневнике он задает вопрос: «Не поняла ли эта другая воля, что иного выхода нет, что если эта женщина будет такой же – как прежде – то это будет смерть – для меня – что я больше не смогу сопротивляться?»⁶² Ему пришлось перенести операцию. «Пуля застряла в среднем пальце левой руки», значит, попала в жизненно важное для художника место: сможет ли Мунк снова писать картины? Он знал, что больше ничто не будет по-прежнему. Может быть, его поступок казался ему чем-то вроде воскресения? Может быть, он считал, что может спастись, пройдя близко от смерти? Теперь он знал, что Тулла больше не вернется. И действительно она была потрясена этим несчастным случаем и покинула городок. Но он очень часто видел ее и позже. Вскоре Тулла – вероятно, чтобы залечить рану, нанесенную ее самолюбием, – влюбилась в молодого художника Арне Кавли. Ему было двадцать четыре года, ей – на девять лет больше. Мунк увидел в этом вампирское желание набраться новых сил рядом с женщиной, который намного моложе его.

Тулла больше ни разу не встретила с Мунком, но продолжала неотступной тенью присутствовать в его жизни и творчестве. Она не совсем покинула Мунка: острая боль в руке вновь и вновь напоминала ему о мистическом присутствии Туллы рядом, о том, как она украдкой проникала в его сознание и его картины. Чтобы изгнать ее, Мунк написал много картин, изображающих ее всегда очень свирепой и жестокой. Рыжеволосая, с глазами навыкате, она смотрит на него взглядом Медузы, мешая жить и развиваться. Мунк часто думал, что «большая сцена» с самоубийством, стать свидетелем которой его вынудила Тулла, была результатом хитроумной интриги – что эта женщина уже давно разрабатывала свой коварный план и ей даже мог помочь в этом ее новый любовник. Постепенно Мунк стал верить, что околдован. У него началась паранойя в достаточно тяжелой форме. Мунку понадоби-

⁶² Atle Naess. Указ. соч., с. 198.

лись отдых, лекарства и советы психиатров: связь с Туллой расшатала психику и превратила его в «развалину». Фактически эта женщина всегда была близко к нему. Когда он написал «Смерть Марата», Шарлотта Корде получилась похожей на Туллу. Резкие и пестрые краски его жестокого экспрессионизма снова стали более насыщенными. Несмотря на то что мазки полны движения; несмотря на сумятицу и беспорядок, которые Мунк внес в сюжет, чтобы показать величину драмы, предшествовавшей то ли убийству, то ли самоубийству, на картине царит тишина, как будто даже холст ощущает всю боль этой сцены. Художник изображает себя мертвым и Туллу, бросающей вызов миру, который на нее смотрит; ее большие глаза с тяжелыми веками выдерживают взгляд зрителя.

Никогда краски в его картинах не текли так буйно; простыни (еще один навязчивый мотив у Мунка) и здесь похожи на взволнованное море, а линии фона напоминают водоросли; в этом бездонном океане вот-вот утонет убитый мужчина. С таким же настроением в это же время, в 1907 году, Мунк разделил на две части свою работу, написанную в 1905 году. «Автопортрет на зеленом фоне» и «Шаржевый портрет Туллы Ларсен» вначале были одной картиной – «Автопортретом с Туллой Ларсен»; теперь он разрезал ее пополам и превратил в диптих. Так художник почти магически и суеверно разделил свое и ее лица. Однако прядь пышных волос Туллы осталась на его автопортрете; она как будто продолжает тянуться к мужчине-жертве, как язык пламени, стараясь коснуться его торса. Мунк по-прежнему одержим «тайной двоих». В том же 1907 году он пишет «Амура и Психею», изобразив их в виде мужчины и женщины, которые смотрят друг на друга. Лица обоих напряжены, они стоят очень прямо и не могут приблизиться друг к другу и обняться, как пара на другой его работе – знаменитом «Поцелуй». «Поцелуй» был написан в 1895 году, и Мунк часто повторял его тему в этюдах и набросках, в офортах и серии литографий. Это картина в духе Климта – изображение пары, которую наконец соединила любовь; тела влюбленных сплелись так тесно, что их силуэты слились в один. А в «Амуре и Психее» любовники – чужие друг для друга, и зритель уже по одному пространству, которое разделяет их и освобождает друг от друга, чувствует все бессилие Мунка, скрытое за полным молчанием. Однако через пять лет после разрыва с Туллой Мунк попытался избавиться от душевной тяжести, которая все еще тормозила его творчество. Он написал большую картину «Купающиеся мужчины», где изобразил нескольких своих друзей, которых перед этим сфотографировал голыми, выходящими из воды. В этой работе, полной жизненных сил, он порывает со сценами смерти и красками гибели, характерными для него в годы выздоровления. В 1909 году он начинает работу над другой большой картиной в том же стиле, которую назвал «Солнце». Она предназначалась для «Аулы» – большого зала его университета, и в ней художник примирился с могучими космическими силами. Все полотно освещено концентрическими лучами солнца, свет которого дробится на части, занимает весь горизонт и освещает норвежский сельский пейзаж. Море тоже получает щедрые дары солнца. В картине отразилась радость ее создателя; Мунк из последних сил делает рывок, чтобы убежать от своего изначального отчаяния. В том же году он пишет еще одну картину – «Художник и его модель». Место действия – спальня, где можно разглядеть кровать с расстеленными простынями. На переднем плане – обнаженная женщина с длинными распущенными волосами; она молча смотрит на зрителя, и ее взгляд выражает свирепую силу. За ее спиной стоит художник. Он неподвижен, словно окаменел. Но его лицо ярко освещено, а ее лицо искажено демоническими тенями. Эта женщина не имеет ни точного, ни приблизительного сходства с Туллой. Она заперта в своей ночи, как в темнице; на этот раз женщина не увлечет мужчину в свой головокружительный вихрь и не опутает его своими волосами. Верил ли Мунк, что в этой работе победил своих внутренних чудовищ, стерев с души след той, которая его так мучила? Или он сам был в плену у своего магического мышления и хотел заклясть судьбу, связавшую его с неумолимой горгоной? Эта связь не рвалась, несмотря на расстояние, которым он сумел отделить себя

от своей Медузы. Туллу нельзя было забыть так быстро. Он решительно и окончательно удалил ее из своей жизни, но по-прежнему был одержим ею, и это отразилось в созданных им тогда картинах. Мунк стал еще сильнее разрушать себя спиртным, и это кончилось тем, что его организм пострадал от пьянства. В своем дневнике он написал: «Я чувствую, [что алкоголь] пожирает меня изнутри – вплоть до моих самых тонких нервов – и в придачу к этому еще табак. [...] Задеты самые деликатные нервы, я это чувствую – и поражен самый тонкий из них – я замечаю, что это нерв жизни»⁶³. Тогда художник лег в психиатрическую клинику, где провел много месяцев. «Вокруг меня сомкнулся странный мир... – утверждает он. – Женщину я оставлю на небесах – как старые итальянские художники – У роз слишком колючие шипы»⁶⁴. Прошло время, известность Мунка стала широкой и бесспорной, но он не обрел ни душевного равновесия, ни спокойствия. На своих автопортретах сороковых годов он выглядит исхудавшим и ослабшим. Надменность, которой он отличался во времена Туллы, исчезла. Он изображает себя стариком в скромной комнате – руки опущены, губы обвисли, взгляд дикий. Эти портреты больше всех остальных его картин говорят о приближении смерти, тайну которой он столько раз пытался разгадать. Теперь эта тайна является ему в облике его собственной мужской наготы: он рисует себя голым и лежащим. На «Автопортрете между часами и кроватью» он изображает себя словно заблудившимся между часами, которые невозмутимо отсчитывают время, и портретом обнаженной женщины во весь рост. Эти изображения символизируют то, чем был одержим Мунк, – время и женское тело, к которому он редко прикасался из боязни злых женских чар. Может быть, дело в том, что его мать умерла, когда он был еще очень мал? Лишившись ее, он, конечно, чувствовал себя покинутым и, возможно, потом не хотел снова пережить такую же душевную травму. Осталась лишь так и не разгаданная и по-настоящему не проанализированная легенда о Тулле: навязчивые идеи, которыми был одержим художник, в итоге заставили его поверить, что его любовница устроила против него заговор. Ее образ вовсе не стерся из его сознания, а стал символом уничтожения и смерти. У Мунка не осталось о ней ни одного счастливого воспоминания, а лишь память о трагическом случае, который навсегда сделался для него оковами.

Конечно, источником всех его психологических тормозов и мучительных тревог было пуританское лютеранское воспитание. В большинстве его работ женщина показана во множестве противоречивых ролей, которые не могут объединиться и наполнить художника позитивной энергией. А потому первородный грех присутствует на его полотнах в виде красных красок, символов пламени – «огня тлеющего» и «пожирающего», как упрямо говорил художник. Картина «Мужчина и женщина» написана в 1913–1915 годах, «Меланхолия» в 1891-м, «Вампир» в 1893-м, а время написания «Плачущей женщины» неизвестно. Но во всех них видно одинаковое отчаяние – то, которое звучит в молитвах. В любом периоде своего творчества Мунк рассказывал средствами живописи о непреодолимых трудностях, не позволяющих ему связать себя с женщиной. Одиночество, оплакивание, пейзаж, разделенный на части границами и окрашенный в выразительные тона; залитое красным светом лицо страдающей молодой женщины; расстояние между мужчиной и женщиной; даже волнистые вьющиеся волосы, которые подобны смерчу и опутывают мужчину, словно щупальца, – все это выражает боль от встречи и опасность, подстерегающую отдавшегося любви. Для Мунка женщина всегда остается хищницей, которая охотится на любую добычу, злодейкой-искусительницей из Книги Бытия. Но при этом ее нагота не всегда чувственная: эта нагота может быть жалкой; женщина в горе и отчаянии становится развалиной. Отношения с Туллой были переломом в жизни Мунка, одним из важнейших эпизодов его жизни – и одним из самых

⁶³ Atle Naess. Указ. соч., с. 294.

⁶⁴ Там же, с. 301.

жестоких. Тулла была его моделью, хотя никогда не позировала для него явно, как делали некоторые ее ровесницы, вдохновлявшие других художников. Мунк писал ее по памяти, но его главным образом интересовали отголоски воспоминаний о Тулле, ее эхо в его душе, ее след в его жизни. Он рисовал ее постоянно, потому что, делая это, приглушал свою боль: если Тулла изображена на холсте, она не сможет ускользнуть от него и не продолжит его тревожить. Рамы картин ограждали ее, не давали ей звучать в его душе. Наверное, Мунк вел себя наивно: он ведь знал, что не Тулла была причиной его трудностей. Проблема коренилась в нем самом, его прошлом, детских верованиях, которые он никогда так и не смог преодолеть. Она давала новую жизнь его личным мифам, а он творил из этого свои легенды. Писал яркие образы своего бессознательного второго «я». Он любил невидимый пожар, который всегда тлел в нем и сжигал его на малом огне. Даже в старости, внешне наконец утихший и спокойный, в красивом доме, который купил себе в Экели, возле Осло, признанный и знаменитый, Мунк часто писал как в тяжелые для него годы: его картины и особенно гравюры опять приобретали прежнюю терпкую суровость. Немцы объявили его искусство дегенеративным и на этом основании отвергли и конфисковали его картины. Но Мунк продолжал писать. На последнем автопортрете он изобразил себя идущим по своему саду в Экели после того, как бойцы Сопротивления взорвали центральный мост в Осло. В тот день, 19 декабря 1943 года, старого художника охватил гнев, и он долго ходил по саду, хотя было холодно. Из-за этого Мунк заболел и 23 января умер от тяжелого бронхита. От картины почти ничего не осталось, но видно, что Мунк, как всегда, шел прямо к сути в обычном для него стиле. На холсте голые зимние деревья, опустевшие скамьи в саду, изгородь, которая отделяет сад от окружающих его полей, на горизонте то ли море, то ли небо с движущимися облаками. Его живописная манера, полная жизни и неистовая, проявилась в этой работе со всей очевидностью. Силуэт в центре написан большими волнистыми вертикальными линиями; он словно колеблется, и кажется, что мужчина в пальто дрожит от холода. Мунк никогда не переставал улавливать эти минуты одиночества и возмущения, этот холод в глубине себя самого и эту загадочную боль, тайну которой он так и не смог понять до конца, но которая так ярко проявилась в красках его работ. «Покоя!» – требовал он от Туллы, но не нашел умиротворения даже в своем уютном убежище. Его душа была охвачена огромным, непостижимым ужасом, который не смогла ослабить даже живопись. Он стал невольником тех чувств, в которых признался с трагической ясностью: «Я никогда не любил... Я знал страсть, которая сдвигает горы и преобразует человека. Страсть, которая вырывает у человека сердце и пьет его кровь...»

Тулла умерла в 1942 году, в возрасте шестидесяти трех лет. Значит, Мунк пережил ее на два года – два года войны. Перед самой смертью ему исполнилось восемьдесят лет.

Оскар Кокошка (1879–1964) и Альма Малер (1886–1980) Дикарь и невеста ветра

Эта история началась 18 мая 1911 года.

Пылкая Альма Малер только что лишилась мужа, великого композитора Густава Малера, к которому вся Вена питала беспредельную любовь и столь же огромное уважение. Теперь Альма вдова и гордо, всем напоказ носит траур, почти щеголяя своей скорбью. Она красива. Ей около тридцати двух лет, но она не утратила необузданный нрав, который всегда был ей свойствен. Эти черты характера уже несколько раз вредили ей в светском обществе Вены, но Альму совершенно не беспокоит, что болтают про нее в салонах. Она очень высокого мнения о себе, она знает цену себе и своему блестящему уму, знает и силу своего женского обаяния. На всех фотографиях, сделанных в то время, это высокомерная, почти надменная красавица. Черты лица говорят о сильном характере: квадратный контур, немного выступающие скулы, взгляд, устремленный прямо в объектив. Строго говоря, по меркам той эпохи Альма не изящна: нет ни скромности, ни сдержанности, ни покорности. Она известна главным образом своей вспыльчивостью, вспышками гнева, капризами, неуступчивостью и упрямством. Говорят, что у нее властный и немного мужской характер, однако она умеет пользоваться женскими чарами; и все же в ней больше от амазонки, чем от Офелии. Ее ум бросает вызов мужским умам; она любит сопротивляться. Если не знать о ее происхождении и прошлом, ее можно принять за куртизанку, даму полусвета, которая не страшится ничего. Но у Альмы есть слабости: тайные душевные раны не позволяют ей до конца играть роль победительницы и лишенной иллюзий соблазнительницы, в которой ее хотят видеть другие. Она еще и творческий человек. Альма – талантливый музыкант, но супружеская жизнь с Густавом Малером, целомудренным в любви, но ярким музыкантом, душила ее талант. Приговоренная к молчанию, она повиновалась мужу, но не была укрощена и, строго говоря, не была способна жертвовать собой. В душе Альма рычала от гнева. В этой женщине кипели неистовые страсти и желания, в ее характере было что-то мужское. В ее душе уже тлел тот огонь, который позже превратился в пламя.

Супруги казались неудачной парой. Густав полностью отдавал себя искусству и работе преподавателя. Черты лица у него были тонкие, почти женские; узкие очки в металлической оправе делали его пронзительный взгляд еще острее. На этом лице подростка были видны следы тайных страданий, которые он выразил в своих симфониях. Он был постоянно занят своим искусством и из-за этого часто держал на расстоянии собеседников и семью. Альме же, наоборот, были необходимы внешний блеск и признание. Культурная жизнь Вены была тогда очень оживленной, но все же не позволяла Альме ни выразить ее желания, ни проявить творческие способности. Она говорила, что ее держат в узде, потому что знала свою способность к необузданным страстям.

Девушка в цвету

О Малере она почти ничего не знала, кроме того, что он знаменит в Вене. Он с 1897 года был дирижером Хофопер – Придворной оперы. Разумеется, это была престижная должность, и Малер восхищал всех венцев тем, сколь энергично ее исполнял. Прославленный композитор был нервным мужчиной маленького роста. Худощавый и легко возбудимый, он напоминал беспокойное быстрое насекомое и отличался приступами ярости, неуместными вспышками гнева и нервными срывами. Говорили, что он болен. Вначале это был лишь слух, но он внезапно и ярко подтвердился во время представления «Волшебной флейты». Альма была на этом спектакле. Может быть, она уже остановила свой выбор на знаменитом музыканте? Было 24 февраля 1901 года. В тот день Малер очень страдал от того, что называл «мои подземные боли» (на самом деле это был сильный хронический геморрой). Альма записывает в своем дневнике, что лицо у знаменитого маэстро было демоническое – «щеки бледные, глаза как горящие угли»⁶⁵. Virtuозная и радостная музыка Моцарта плохо сочеталась с лихорадкой, но Малер с удвоенной точностью управлял оркестром. И чувствительные мелодии партитуры зазвучали с живостью и весельем, которые могла внести в них лишь боль Малера. Спектакль имел огромный успех, и этот триумф потряс молодую женщину, искавшую необыкновенной любви. «Никто не может долго продержаться в таких условиях», – пишет она. Не это ли личное несчастье Малера тронуло ее душу? Может быть, она вдруг почувствовала себя достаточно сильной духом, чтобы помочь ему в его страданиях? На следующий день вся Вена узнала, что в конце спектакля у Малера было кровотечение. Его прооперировал хирург, присланный самим императором. Музыкант медленно поправлялся после этой, уже третьей, операции. Достаточно было встретить его в Вене один раз, чтобы узнать, насколько легко он раздражается, страдает от болезненной тоски, не капризен, но обидчив, чрезмерно внимателен ко всему, вечно насторожен, но при этом постоянно рассеян. Он удивляет людей своим блестящим умом и сердечностью. Но, как и у Альмы, у него есть внутренняя жизнь, даже несколько внутренних жизней. Это они отражаются на его всегда тревожном лице, которое обращено не к собеседникам, а к чему-то другому, неизвестному, что недоступно для их восприятия. Не были секретом его короткие любовные связи, в основном с певицами-сопрано, но эти увлечения не имели последствий, поскольку Малер предпочитал жить вместе со своей сестрой Юсти вдаль от света. Еврей по происхождению, он перешел в католическую веру – несомненно, по расчету, зная, что иначе никогда не получит должность главы оркестра и хора Придворной оперы. Но пока он прославлен в Вене только благодаря этой должности. Еще никто не признает в нем величайшего композитора. То тут, то там играют его собственные произведения, но они не имеют большого успеха – чаще их встречают свистом и улюлюканьем. Однако Малер упорно продолжает сочинять. Он знает, что его музыка – связь между Бетховеном и рождающимся XX веком, что в ней будет все унаследованное от романтизма буйство чувств, но оно еще не вошло в его душу – опаздывает, задержавшись в неизвестных пока краях; что симфонии, неотступно звучащие в его уме, предсказывают несчастья, которые принесет новый век. Радостной и беспечной свободой, которая звучит в музыке Штраусов, он противопоставляет тяжесть будущих страданий. Мало кто в Вене хочет слушать его рассказ о темной ночи, но Альма предчувствует это неизвестное будущее. Однако она еще не видит в Малере гения. На нее сильно влияет ее преподаватель музыки Александр фон Землинский, который безумно в нее влюблен, и девушка говорит, что музыка Малера ей не по душе. В это время, в 1901 году, в душе у Альмы полный беспорядок и смятение. Капризная богатая наследница испытывает силь-

⁶⁵ Alma Mahler, *Journal intime*, préface d'Alexis Tautou, Paris: Rivages, 2010.

ное эротическое влечение, но никогда не позволяет ему проявиться открыто: это запрещено обычаями общества, в котором она живет. Однако людям из ближайшего окружения Альмы известен ее непокорный нрав. Она – умелый и расчетливый стратег, но в то же время хочет отдаваться порывам своих чувств и не уступать, когда ей предлагают общепринятые планы на будущее. Упорное ухаживание Землинского льстит ей, у нее возникает искушение ответить «да». Но он – человек не ее круга; как заставить других принять такого мужа? Альма пускает в ход жестокость и нежность одновременно, мучает бедного Землинского, и он умоляет ее стать его женой. Иногда она оказывает ему милость – обнимает, но лишь слегка, или позволяет обнять себя, но ненадолго. Землинский понимает это как согласие и начинает умолять еще энергичнее. Но летом 1901 года Альма уезжает с родителями отдохнуть на озеро Вольфгангзе, намекнув Землинскому, что ее семья и его пригласит присоединиться к ним. Но его не берут в поездку. Он долго ждет и пишет ей страстные письма: «Я знаю все! Знаю все твои мысли, твое безграничное тщеславие, знаю о твоих поисках удовольствия!..» Он бунтует, не желает терпеть ее капризы и задает ей вопрос, который, возможно, стал самым верным описанием характера Альмы: «Моя любимая, неужели ты можешь так много дать, что другие всегда обязаны просить у тебя милостыню?» И действительно, двойственность чувств, проявившаяся у Альмы-девушки, была характерна для нее всю жизнь. Эту игру она будет вести до самой смерти. В своих «Воспоминаниях», написанных в изгнании, в Нью-Йорке, где она и умерла, Альма расскажет о ней. Такая игра всегда возбуждала эту женщину, которая желала все время быть хозяйкой своей судьбы. Девушкой она наблюдает со стороны собственную любовь, описывая свои переживания в дневнике. О Землинском она пишет: «Если он не отдаст мне себя полностью, мои нервы будут очень страдать от этого, но, если отдаст себя полностью, будут неприятные последствия. Я безумно желаю его объятий, я никогда не забуду, как прикосновение его руки пробудило в глубине меня что-то вроде огненного потока! Меня затопило такое счастье! Значит, можно быть совершенно счастливой! Полное счастье существует! Я узнала это в объятиях моего любимого. Еще немного (?), и я была бы на седьмом небе. Снова все в нем священно для меня. Мне бы хотелось встать перед ним на колени и обнять его обнаженный живот, обнять все, все! Аминь!»⁶⁶ Изобилие восклицательных знаков в этих фразах, конечно, говорит о некоторой доле искусственного романтизма, Альма как будто слушает себя, когда пишет их. Но в конце сделано важное признание. Соединяя крайне дерзкую эротику с абсолютно недозванным употреблением священных понятий (кощунственное «Аминь» в конце!), она ясно показывает, как сильны ее желания и какой она странный человек в Вене, где жизнь идет размеренно, взгляды консервативны, но позже появятся Венский сецессион и художники-бунтари. Альма, воспитанная в интуитивных понятиях того мира, в котором живет и который скоро рухнет, в конце концов присоединяется к венскому андеграунду. Это движение процветает, и венская буржуазия втихомолку признает его, желая искусством и громкими спорами о нем ослепить себя и забыть поражения либерализма, который до этого времени господствовал в политике страны. Вена похожа на Венецию последних дней республики. Австро-Венгерская империя находится под угрозой и агонизирует, уже ничто не может ее спасти, больше дух политики не возбуждает ее. Одно лишь искусство еще может дать жизни смысл и даже дать человеку жизнь. «Нужно проститься с миром, пока он не рухнул, – заявляет Гофмансталь. – Многие уже это знают, и невыразимое чувство делает многих поэтами». Альма, тогда еще носившая фамилию Молль, жила в пагубной атмосфере этого общества. Она была полна молодых сил и юного пыла своих двадцати лет и в то же время боялась, что не сможет осуществить свои неистовые желания. Главное, чего она хочет, – всегда быть зоркой. Нельзя допустить, чтобы

⁶⁶ Alma Mahler. Указ. соч., с. XX.

Вена в своем падении (которое Альма предчувствует) увлекла ее за собой. Надо жить как можно ближе к великим творцам, которые помогут ей открыть иные миры.

В те дни Фрейд занимается отделкой своих теорий. В это же время, в этом же городе он знает могущество других миров и тайны внутреннего мира, предугадывает силу снов. Он все понимает о потоках желаний. Альма интуитивно чувствует то же, что чувствовал он. Она не хочет ничего потерять из того, что несет с собой рождающийся мир. Но как при этом спастись от мира умирающего? Один из биографов Альмы, Алексис Тоту, подводит итог: Альма делит себя между «священной весной модерна и зимним академизмом умирающей империи, с которым весна борется»⁶⁷. Таков «венский биотоп», мощное воздействие которого она ощущает. В то время, когда встретила с Малером, эта девушка переживала трепетную подростковую жажду любовной страсти, ощущала в своей плоти ее противоречивые движения. Дневник сохранил свидетельства внутренних разногласий и противоречий, подавленных порывов гнева и нежных призывов любить идиллически, жить любовью вдаль от всего, что угнетает. Но в то же время она дочь буржуазной умирающей Вены, воспитанница венской администрации, которой управляет мэр Карл Люгер, ярый антисемит; она дитя высшего аристократического общества, где ее принимают. Она красуется среди этих аристократов, но задыхается в их обществе и мечтает рискнуть собой в полном страстей мире Климта и сецессионистов. Альма видит, что они – будущее искусства. Ее дневник – рассказ о том, как девятнадцатилетняя девушка снова и снова откладывает решение, медлит с выбором, и в этих записях раскрываются экзальтированность и дикий нрав Альмы. Эти черты характера были уже заметны в 1898–1900 годах и ярко раскрылись в следующем году. Альма стоит на распутье. За ней уже ухаживают Климт, которому она откажет, и Мур. Она любит Землинского, не любя его, и уже выбрала Малера. Все поклонники слабее телом и ниже ростом, чем Альма, каждый раз она выставляет напоказ свою любовь и отказывает мужчине, как только он пробует зайти слишком далеко. Дневник, который она вела весной 1901 года, стал поучительным в этом смысле: это колодец, полный страстей.

Каждого нового искателя ее любви, который будет появляться перед ней, она станет встречать одним и тем же бурным всплеском чувственности. Чем старше становится Альма, тем более открыто она проявляет свою сильную волю и своенравие. Она по-своему романтична, но ей не свойственны ни покорность романтических героинь, ни их склонность отдаваться своим чувствам. Что-то сдерживает Альму, ей спокойно и уютно от уверенности, что она принадлежит к привилегированному классу. «Все выше! Быть кем-то! – пишет она 28 марта 1901 года, в четверг. – Иметь в себе чувство высоты. Быть на вершине – над стадом. Быть высокой, быть полной, быть беременной, иметь возможность опустошить себя. [Иметь возможность] послать все к черту»⁶⁸. Ей кажется, что она задыхается, и это внутреннее удушье вызывает вспышки лирических чувств. Эти порывы почти обычны в ту эпоху, но у Альмы в них проявляются ее бушующие страсти. Слушая Вагнера, своего самого любимого композитора, она приписывает его влиянию порывы своей плоти и пылкость своих желаний: их будто бы порождает грубая сила, звучащая в его музыке. «Каждый раз, – пишет она, – мне хочется прыгать, бегать, делать резкие движения. Я едва заставляю себя усидеть на месте. Я схожу с ума от этой неутоленной страсти... Жить, всего лишь раз! Всего один раз!» Она утверждает, что любит Землинского, но на самом деле не знает, влюблена или нет. А потому то признается ему в любви, то отталкивает его, возвращая в ряды соплеменников-евреев, которых ненавидит до омерзения и презирает. Секретность дневника (который она, разумеется, не доверяет никому и, конечно, держит под замком) позволяет ей давать себе волю. И вот, увлекшись этой секретностью, она признается, что в ней есть что-то от вампира или дья-

⁶⁷ Alma Mahler. Указ. соч., с. 15.

⁶⁸ Alma Mahler. Указ. соч., с. 311–312.

волицы-суккуба. Дневник – отдушину для ее чувств, и она изливает в нем свои жалобы, но также и неистовые эротические порывы. Она целует своего якобы любимого с такой силой, «что у нее болят зубы», но на следующий день пишет: «Брак – могила любви. У меня нет никакого желания выходить за него замуж»⁶⁹. Эта девушка-вампир также признается: «Я жажду его. Я жажду его крови»⁷⁰. Она признается в том, что по натуре – завоевательница и грубый человек, и пишет, что хотела бы быть «более уравновешенной, более спокойной». Но это ей не удается: она не может справиться со своим постоянным смятением. «Когда он рядом, меня охватывает такое буйство чувств, что я сама беспокоюсь из-за этого», – пишет она. Ее дневник становится настоящим рассказом о посвящении в любовь. Эта девушка, когда позирует, собирает волосы в очень гладкий пучок, у нее взгляд слегка обиженного ребенка. Но она больше похожа на женщин Климта – роковых великанш, величественных и строгих, но с тревогой в душе, чем на любимых героинь придворного художника Вильгельма Гаузе – очаровательных девушек, танцующих вальс в парке Пратер в объятиях юных кавалеров, одетых в форму императорской армии. Она полна жгучего, неукротимого желания жить; не уступить ему – значит погубить себя. Альма пускает в ход все слова, связанные с огнем: она угасает под пеплом, она горит, она искрится, ее пламя улечучивается вместе со словами, она сжигает себя.

«Бедный Зем» терпит все ее капризы; его постоянство почти смешно, и Альма это чувствует. Она унижает его, но не хочет, чтобы он ушел, потому что любит его музыку и доверяет только ему, причем это доверие взаимно. Она говорит, что любит его, но напоминает ему, что он еврей, и в насмешку над его маленьким ростом снисходительно замечает, что Зем ей по плечо. Люди из окружения Альмы изводят ее ядовитыми насмешками и упреками. Как она может любить этого маленького еврея? «Не портите свою расу»⁷¹, – говорят ей. Ее дядя Гуго даже угрожает отправить ее в лечебницу психиатра фон Краффт-Эбинга, где «лечат ледяной водой»⁷², если она «осмелится» это сделать.

Но как раз этого не следовало говорить: Альма хочет именно осмелиться на что-то, выйти за пределы своего общества, которое презирает так же сильно, как презирает Землинского за недостаток отваги в отношениях с ней. Те, кто ее критикуют, – всего лишь «племя крючконосых дебилов».

Именно тогда постоянно возбужденная, готовая к нервному срыву и даже к истерике Альма встречается с Малером. Нервность его музыки и обостренность чувств не успокаивают ее нервы и не утоляют глубокую тоску. Наоборот, Малер вскоре вводит ее в еще более беспокойный и сумрачный мир. Климт, Мур, Землинский, Малер... Весной 1912 года, когда Альма встретится с Оскаром Кокошкой, у нее уже будет достаточно независимости ума и силы духа, чтобы отдаться мужчине, который моложе ее и еще более неистов, чем она. Но пока дикарка Альма только ищет свой путь. Она хочет устроиться так, чтобы получить все и не потерять ничего, хочет бережно тратить свои дары и быть в кругу близких гениального человека, который поможет ей наконец духовно родиться. В конце 1901 года Альма борется со своими колебаниями и противоречиями. Александр Землинский уже не воспламеняет ее так сильно, как в предыдущие недели, и она думает расстаться с ним. Но сила любовных желаний, инстинкт заставляют ее отвергнуть эту возможность. Она сама сетует на свою «ужасно необузданную чувственность»⁷³ и мечтает вести скромную домашнюю жизнь, но сразу же отказывается от этой мечты, не желая того, что считает покорностью или раб-

⁶⁹ Alma Mahler. Указ. соч., с. 315.

⁷⁰ Там же, с. 318.

⁷¹ Alma Mahler. Указ. соч., с. 331.

⁷² Там же.

⁷³ Там же, с. 358.

ством. Она начинает думать как убежденная феминистка (это удивительно для девушки ее возраста и ее эпохи), но лишь для того, чтобы легче отвергнуть феминизм и сохранить верность своим неутоленным желанием. С сентября и до конца ноября 1901 года в ее дневнике больше, чем когда-либо, написано об отчаянии и смятении. Но читатель не должен полностью принимать всерьез это отчаяние. Альма прислушивается к себе с таким удовольствием, что за ее словами чувствуются самолюбование и властность. Однако она впервые начинает представлять себе могучую космическую силу, соединяющую существ мужского и женского пола, – после того как наблюдала за... спариванием мух. Альма начинает узнавать любовь, отношения между мужчиной и женщиной, короче говоря, отношения пары как тайну «потока, который переполняет одно существо и вливается в другое». И добавляет: «Я горю от нетерпения узнать это». Ту силу любовных потоков, которую предчувствует сейчас, она в полной мере узнает с Оскаром Кокошкой. Она даже сможет увидеть своими глазами поток, который потом ее унесет, – в мощных красках экспрессионистских картин ее любовника-художника виден тот водоворот, куда он скоро ее затянет. Значит, Алекс лишь предлог для открытия любви, для рождения любовной песни и неистовых желаний. В ту осень 1901 года Альма достигает высшей точки своей любовной истерии и сама удивляется ее силе. «Я хотела бы все ему отдать – все», – пишет она и яростно подчеркивает последнее слово. Отказываясь от своего интуитивного феминизма, она признается: «Ему я хочу повиноваться – все время, всегда. Я хочу быть покорна ему телом и душой. Я хочу, чтобы он взял меня. Он для меня – высшая святыня». Поток огненных слов течет все быстрее. «Я хочу быть ковром под его ногами», – признается Альма, а потом описывает, как подталкивает к развязке их флирт, кричит, что «изголодалась» по любви, рассказывает, как рассматривала красноречивые очертания его штанов, притворяясь, будто слушает песню «В саду моего отца» – ее собственное сочинение, которое он исполнял для нее.

Царствование Малера

Но вот что странно: в четверг 7 ноября 1901 года причудница Альма записывает в своем дневнике: «Познакомилась с Малером». Так он впервые появляется в ее дневнике и больше не покидает ни дневник, ни саму Альму. Похоже, что безумие, владевшее девушкой в предыдущие недели, внезапно стало утихать: в нем появляются перерывы. Алекс вновь будет возникать в ее дневнике, но любовь к нему понемногу слабеет, и будущим объектом изучения для опытной исследовательницы Альмы становится Малер. «Я должна сказать, что он мне весьма понравился», – пишет она и подчеркивает наречие. «Но, – продолжает Альма, – он ужасно нервный. Он крутился по всей комнате, как буйнопомешанный. Это какой-то шарик кислорода. Подойдя к нему, обжигаетесь». Она сразу же ассоциирует Малера с огнем – и его музыку тоже. А поскольку она и себя считает подобной огню, ей внезапно кажется, что между ним и ею возможно все, раз они порождения одной и той же стихии. Она чувствует себя виноватой перед Алексом Землинским, но это не заставляет ее изменить мнение. «Я могу лишь чувствовать стыд, но во мне живет образ Малера», – признается она. Дальше она пишет: «Приходил Малер. Я думаю о нем, о нем одном». А Малер полностью во власти Альмы: энергия, которую излучает ее сильная душа, передается ему; ее пламя обжигает его. Он признается, что Альма находится с ним в интимной переписке. Она, конечно, разрушит ту жизнь маньяка и вечного холостяка, которую он себе создал. Его тревожит, что он на двадцать лет старше Альмы, но он уверен, что она оживит его вдохновение и отточит его ум. На этот раз семья Шиндлер вполне одобряет встречи Альмы с Малером: у композитора такое высокое положение в обществе, что можно даже подумать о свадьбе Альмы с ним. Мать Альмы надеется, что с Малером ее дочь войдет в окружение императорской семьи, к которой он близок. О его еврейском происхождении стараются не упоминать. Конечно, лучше бы он не был евреем, но переход в католическую веру наполовину устраняет этот недостаток. Честь семьи не пострадает. Все члены семьи стараются разрушить образ Землинского в сознании Альмы, словно решили дать ей наконец свободу. Они изобретательно высмеивают его посредственность в творчестве и безобразную внешность, его немужественное телосложение, его скромность, которая выглядит смешно в высшем венском обществе, ведь его основы – роскошь и показной блеск. Альма чувствует почти непреодолимое влечение к Малеру. «Я думаю о нем все больше», – пишет она и сразу же, словно контрапункт, добавляет фразу: «Алекс для меня как свинцовая тяжесть!»⁷⁴ Даже в эти месяцы, когда в душе у нее беспорядок, Альма не покидает желание «наполнить» свою жизнь. До самой смерти у нее сохранится это неутолимое, почти невротическое желание заполнить пустоты в своем существовании, жить полной жизнью. Она очень рано полностью осознала, что должна быть сама себе хозяйкой и жить, как велит ей ее судьба. Ее желание господствовать над другими говорит о кипучем и жгучем характере (слово «ожог» – самое частое в ее дневнике, оно повторяется как слова молитвы в религиозном обряде). Альма ни в чем не хочет себе отказывать. Она часто верит, что может дать уют и утешение мужчине, которого полюбит, но это желание защищать другого – иллюзия: в первую очередь она хочет удовлетворить себя. Защищать Алекса для нее прежде всего означает убедиться в собственной силе, в своем всемогуществе. Ее самолюбие так велико, что заметно даже на фотографиях, для которых она позирует с почти непристойным самолюбованием. Оно же без конца проявляется в ее дневнике: Альма делает вид, что любит Алекса, но сразу после этих слов о любви пишет, что вдруг почувствовала себя «такой пустой».

⁷⁴ Alma Mahler. Указ. соч., с. 380.

Значит, ей нужно наполнить себя, привести к завершению то, чего она до ужаса боится в себе: «желание без конца»⁷⁵, как она наконец откровенно пишет. В дневнике молодой женщины раскрывается то, что она называет «хаос в глубине меня». Теперь она выбирает между Алексом и Густавом Малером. Узнав о хронической болезни Малера, Альма думает лишь об одном – спасти его, защитить его. «Рядом со мной он не погибнет»⁷⁶, – заявляет она. Сила ее духа удивительна для молодой женщины ее эпохи и возраста. Потoki ее желаний изменяют свое течение в зависимости от того, какой был день, куда она выезжала, и ее основных впечатлений. Она отказывается от Алекса и полностью это осознает. Она анализирует свой отказ: «Эта любовь угасла так же внезапно, как возникла. Она была отвергнута. И охватила меня с таким новым жаром!»⁷⁷ – пишет Альма. Однако она отлично осознает природу этого волнения и не строит иллюзий по его поводу: это только любовный невроз. «Я психически больна, больна от психического напряжения последних недель»⁷⁸, – пишет она. Конечно, этот дневник надо читать как рассказ о взрослении молодой женщины, запутавшейся в противоречиях венского общества накануне упадка западного мира, накануне Великой войны. Она внутренне чувствует, что ее народ терпит крах, что наступает конец империи. То, что ее окружает, – волнения из-за искусства, выставленные напоказ роскошь и легкомыслие – лишь усиливает ее любовные переживания. Даже ее музыкальные сочинения отошли на задний план и заброшены в этой буре страстей. Постепенно в этом рассказе вырисовывается характер, который не изменится до конца ее жизни. Она сбивает с толку и очаровывает, она сильна и высокомерна и в то же время тщеславна и смешна.

В старости, в Нью-Йорке, где закончит свои дни, Альма будет жить лишь воспоминаниями о своих любовных увлечениях.

Ее песни не сделают ее знаменитой, и она откажется от них. Ее будут окружать посмертная маска Малера и большие полотна Оскара Кокошки, который, возможно, открыл ее ей самой. «Невеста ветра» – так он озаглавил одну из своих самых прославленных картин. Единственный из всех мужей и любовников Альмы он понял ее истинную натуру – «невеста ветра», свободная, дикая, чувственная и пылкая.

Но тогда, в 1901 году, когда ее жизнь вращается вокруг Малера, ей удастся сдерживать себя и смотреть на себя со стороны. Она опасается сестры Малера Юстины, которую обычно называют Юсти: та шпионит за Альмой и, подсматривая за ней, проявляет чуть больше инициативы, чем допустимо. «А что, если она, – пишет Альма, – например, обнаружила [и сказала себе], что у меня нет ни сердца, ни любви – в чем я даже моему дневнику признаюсь лишь шепотом; что я не способна чувствовать даже самую слабую страсть, что все это – один расчет, холодный и осознанный расчет». «Быть свободной!» – говорит она себе, однако при этом хочет отдать себя другому. Но до какой степени и на какое время она отдаст себя? Быть свободной, разумеется, но при этом «быть воском, который тает в его руках»... «Все ему отдать», «быть им», «стать равной ему», «принять все, что со мной случится» – она не скупится на клятвы. Но эти клятвы Альма постоянно ставит под сомнение. Совместимы ли они с ее только что обретенной свободой? С ее уважением к себе? С ее желанием власти? И совместимы ли они со слабостями избранника? В самом деле, как быть, если Малер, к несчастью, бессилен как мужчина? Что сказать о любовной «аварии», «в тот момент, когда [она] чувствовала, что он возвращается», про которую Альма пишет в своем дневнике в первый день нового 1902 года. Что ей думать об этом? Но Альма не из тех женщин, которые сдаются. То, что у Малера трудности с эрекцией, не может стать полным препятствием

⁷⁵ Alma Mahler. Указ. соч., с. 381.

⁷⁶ Там же, с. 385.

⁷⁷ Там же, с. 390.

⁷⁸ Там же, с. 394.

для их любви. Альма чувствует себя всемогущей богиней-матерью. Даже речи не может быть о том, чтобы она лишь по этой причине отказалась от мужчины, если предполагает, что он гений! То, что ее любовник иногда бывает бессилен, становится для Альмы поводом бросить вызов судьбе и вступить с ней в борьбу, возможностью быть сильнее, чем рок. Ей кажется, что так она будет господствовать над обстоятельствами жизни, но в действительности в большинстве случаев становится игрушкой своих страстей. Решающий поворот, после которого она прочно укрепилась в мире Малера, произошел, по ее мнению, в пятницу, 20 декабря 1901 года. Утром этого дня Альма получила от Малера письмо на двадцати страницах. Композитор писал ей из Дрездена, возвращаясь со своего концерта в Берлине. Двадцать страниц в характерном для него стиле: он скрупулезно описывает мелкие подробности, о любви говорит холодно, очень расчетлив и сверх всякой меры любит себя. Он желает все разъяснить главным образом потому, что Альма, как он полагает, опьяняется словами и все путает. Прежде всего, она путает свою музыку с его музыкой. Как можно сравнивать то, что сочиняет она, с его произведениями? Как можно даже ставить их рядом? «В этом отношении, моя Альма, нужно, чтобы все стало ясно между нами с этой минуты, еще даже до нашей новой встречи! Нужно начать говорить обо мне. Я нахожусь в странной ситуации – противопоставляю твоей музыке *мою*, которой ты еще не знаешь и не понимаешь. Я должен буду защищаться от тебя и представить ее в настоящем свете»⁷⁹. Это объявление о необходимости принести жертву: Альма должна отказаться от своих сочинений, а если не пожелает этого сделать, их отношения сразу же прекратятся. Яснее Малер не мог бы этого сказать. На протяжении всего письма, которое было задумано как настоящий символ веры, он ставит условия для их помолвки, откровенно утверждает свое господство над Альмой и прежде всего проявляет невероятную самовлюбленность. «У тебя с этих пор лишь одно призвание – делать меня счастливым... Ты понимаешь меня, Альма?»⁸⁰ – пишет он. Инструкция выполнила свое назначение: это длинное письмо сильно изменило Альму.

Она стала ковать себе доспехи и учиться этому на собственном опыте. После долгой беседы со своей матерью Альма принимает ультиматум, но уточняет в дневнике, что с этого времени «в [нее] навсегда вонзилась колючка»⁸¹. Неужели она настолько очарована гением Малера, что согласилась на такое предложение? Какие внутренние потребности заставляют ее сделать это? Кажется, будто в глубине души она сама знает, что ее пресловутая «личность», о которой Малер упоминает в письме лишь для того, чтобы усилить свои обвинения, должна пройти через унижение и что эта жертва в конечном счете станет платой за тот «подъем», о котором она писала в своем дневнике. Альма действительно ставит себе цель «подняться выше», но подняться не только в обществе. Главное для нее – стать выше духовно, потому что она уже на мгновение видела нечто огромное, чего, как она знает, ей не достичь в одиночку. Быть рядом с гениями тоже один из способов подняться на эти высоты. У нее уже был странный опыт подобных отношений с Густавом Климтом, и она знает: укрощенная, ее душа может достичь того, к чему отчаянно стремится, – неизвестных, более обширных миров. Поэтому она, хотя и чувствует себя униженной, говорит «да». Ее цель – стать женой Малера; их свадьба очень быстро становится для нее совершенно необходимой. Альма хочет быть «высшим и дорогим» благом жизни Малера, его «доблестным и верным товарищем», его «неприступной крепостью против внешних и внутренних врагов», его «покоем», его «раем, в котором» он будет непрерывно «закаляться, чтобы восстановить и вновь найти себя». Все это – его слова, и он завершает их фразой: «Все это заключается

⁷⁹ Françoise Giroud, *Alma Mahler ou l'Art d'être aimée*, Paris: Robert Laffont, 1988. P. 67.

⁸⁰ Françoise Giroud. Указ. соч., с. 67.

⁸¹ Alma Mahler. Указ. соч., с. 398.

в одном слове – обширном, прекрасном, которое выше всех слов и фраз – «моя жена!»⁸² Альма отвечает «да» на эти неистовые излияния, «чрезмерность» которых признает и сам Малер. «Ты должна отдаться мне без всяких условий, ты должна до мельчайших подробностей подчинить свою будущую жизнь моим потребностям и ничего не желать, кроме моей любви!»⁸³ – требует он. И 9 марта 1902 года они наконец становятся мужем и женой. С этого времени жизнь Альмы в руках Малера. Она забеременела еще до свадьбы и ждет рождения ребенка; ее «высокомерие» и «гордость», которые Малер хорошо разглядел, пока не опасны для супругов. Кажется, Альма подчинилась требованиям мужа. Но ее жизнь рядом с мужем так сурова, что молодая жена начинает ощущать себя обманутой. Малер делает все по расписанию, словно автомат. Что бы ни случилось, он ест в установленное время; обязательно выходит на прогулку пешком вместе с Альмой, чай подается в 17 часов, потом – отъезд в Оперу и возвращение домой в положенное время; после этого Альма читает книгу, выбранную Малером. Живя в таком ритме, Альма начинает чувствовать, что ее страсть слабеет. Напряжение накапливается, но это происходит незаметно: Альма посылает мужу несколько сигналов, однако Малер не обращает на них внимания или делает вид, будто не заметил их. Летом 1902 года, всеми покинутая, отданная на произвол желаний своего мужа или его безразличия, лишенная мужем своего творчества (он тогда сочинял свою Пятую симфонию), она записывает в своем дневнике: «Я не знаю, что делать. Во мне происходит ужасный конфликт. Я в горе и сгораю от желания найти человека, который думал бы обо мне и помог бы мне найти себя. Я теперь всего лишь домохозяйка»⁸⁴. Ее тайно зовет ее собственная покинутая музыка, и Альма знает, что предала ее. Но Малер неумолим: он совершенно не интересуется ее сочинениями. «Я сбилась с пути, который ведет к музыке, – пишет она. – Мои глаза забыли его. Меня грубо взяли за руку и увели в сторону от меня самой. И я горю от желания вернуться туда, где была. Потерять всех друзей для того, чтобы найти одного человека, который меня не знает!» Это серьезные упреки: столкнувшись с душевной слепотой мужа, Альма считает себя покинутой, жизнь до него кажется ей более счастливой и более динамичной.

Постепенно, несмотря на беременность и депрессию, к ней возвращаются прежняя диалектика, прежние антагонизмы и внутренние противоречия, прежний инстинкт самосохранения. Малер в какой-то степени замечает перемену и дает Альме знать об этом, но делает это неуклюже. Он посвящает Альме песню и прячет рукопись в партитуру «Зигфрида», которую Альма поставила на пианино. И вот к ее ногам падает листок. «Любишь ты для красоты», – сказано в этом коротком стихотворении. Но как молодая женщина может оценить подарок по достоинству, если ей запрещено самой писать такие песни? Она же сочиняла именно их. Альма спрашивает себя, сможет ли она выжить после этого случая. Не сбилась ли с пути? Как ей вернуться к прежней искрящейся энергии? Еврейское происхождение Малера ставит ее в неудобное положение. Она антисемитка не только по имени; она заявляет, что не любит евреев, отказывает им в некоторых качествах, особенно в умении творить. Но в то же время уверяет, что не может жить без них! Получается странное противоречие, которое Альма объясняет тем, что евреи в любом случае есть и будут ниже западных христиан. Значит, живя рядом с евреем, она утверждает свое превосходство и то, что называет своим «христианским блеском»! Но изменения в ее характере, новое разочарование, огромное чувство неполноты создают в ее душе первозданную пустоту, против которой она протестует. «Где моя цель, моя великолепная цель?!»⁸⁵ – восклицает она, и в этих словах слышен тот

⁸² Françoise Giroud. Указ. соч., с. 63.

⁸³ Там же.

⁸⁴ Там же, с. 92.

⁸⁵ Françoise Giroud. Указ. соч., с. 95.

род боли, которого она еще не испытывала. В Вене, среди дерзких поступков модернистов и препятствий, которые создает им реакционное императорское общество, ее душа разрывается на части. Сны, которые она видит, были бы настоящим кладом для доктора Фрейда. Что можно сказать, например, о непобедимом змее, который тревожит ее по ночам?

Альма пишет, что он проникает в глубь ее «до самого дна». Как спастись от его омерзительной пасти, которая проглатывает «все [ее] органы и оставляет [ее] пустой внутри, словно остов разбившегося корабля»?⁸⁶ С каждым новым месяцем, с каждым новым временем года Альма все больше сопротивляется и бунтует. В своем дневнике она пишет чеканные фразы: «Я должна снова жить духовной жизнью, как раньше! Это должно измениться». Итак, в душе она приняла решение: супружеская жизнь все больше становится для нее невыносимой. Малер ее угнетает, доводит до тоски и тревоги, но этот тонкий психолог понял все тайные движения души своей жены. И летом 1904 года он становится более приятным и любезным. Теперь он сотрудничает с Альмой, делает вид, что стал сильнее интересоваться ею, но она вовсе не обманывается на его счет. «Возле него, – констатирует Альма, – я оставалась девушкой, несмотря на мои многочисленные болезненные беременности и моих детей. Он видел во мне прежде всего товарища, мать своих детей, хозяйку дома и лишь позднее понял, что потерял!»⁸⁷ – напишет она в своих мемуарах. Ее привлекает образ пьяного корабля – покинутого людьми корабля без швартовов. Она ассоциирует себя с ним. Он то плывет в открытом море, как корабль-призрак, то получает повреждения, то он «в порту, но дает течь»⁸⁸. У нее все ярче проявляются основные признаки сильной депрессии. Она произносит решающие слова: «Я так угнетена, что задыхаюсь». Именно в этот переходный период своей жизни Альма начинает выпивать. Сначала она пьет мало, но, несомненно, чувствует склонность к алкоголю. В узком кругу венского общества начинает распространяться слух, что в конце некоторых обедов и приемов ее видели немного захмелевшей.

Но это еще не настолько серьезно, чтобы вызвать беспокойство у Малера. Он, в сущности, даже не замечает этого. Дневниковые записи Альмы уже не оставляют никакого сомнения в том, что узы брака ослабли: Альма без колебаний пишет о распавшихся связях, о знакомстве с посторонними мужчинами. Она медленно вспоминает повадки соблазнительницы, которые были у нее до свадьбы, когда у всех мужчин кружилась голова при встрече с ней. Она уже не исключает возможность изменить Малеру. В ее жизни появятся молодой композитор Пфизнер, столь же молодой русский пианист Осип Габрилович и, конечно, чуть позже возникнет жгучая страсть к архитектору Гропиусу, будущему знаменитому мастеру, предшественнику современного дизайна.

Итак, это время было далеко не счастливым для супругов Малер. В мае 1907 года Малер был вынужден уволиться со своей должности в Опере, а через месяц умерла от дифтерии их старшая дочь Пуци. Ее смерть стала огромной трагедией. Отчаяние Малера, возможно, было даже больше, чем горе Альмы. Во время рутинного медицинского осмотра врачи обнаруживают у Малера «двустороннее митральное сужение», из-за которого он теперь должен вести очень спокойную и размеренную жизнь. Поездки супругов во Францию и в Соединенные Штаты, куда Малер приглашен на несколько сезонов дирижировать в Метрополитен-опере, не умиротворили их. Альма продолжает переходить от одного увлечения к другому, Малер по-прежнему охвачен творческой лихорадкой и испытывает все то же смятение чувств. В письме к своему другу, музыковеду Адлеру, подводя итог этим месяцам жизни вне Вены, Альма пишет: «Я пережила такой ряд приступов боли...» Ее психическая неуравновешенность усиливается после ее возвращения в Вену. У нее бывают сильные боли

⁸⁶ Frangoise Giroud. Указ. соч., с. 99.

⁸⁷ Там же, с. 103.

⁸⁸ Там же, с. 104.

в груди. Врачи не знают, в чем причина – в сердце или в нервах. Одна лишь Альма в глубине души знает правду. Она больна из-за «пустоты» (так она это называет), которая делает ее чужой для нее самой, лишает всех желаний, наполняет нетерпением. Врачи неуверенно и лениво склоняются к диагнозу «истерия» и посылают Альму лечиться на воды в Тобельбад.

Увлечения

В Тобельбаде она поддается искушению и изменяет мужу. Вальтер Гропиус, основатель школы Баухаус, который лечится там же, где Альма, безумно влюбляется в нее. Как может сопротивляться этому потоку жизни Альма, которая чувствует, что Малер забрал у нее всю энергию, превратил ее в ничто, сделал бесплодной? Альма, всегда склонная к лирическим чувствам, пишет: «В ту ночь две души нашли одна другую и два тела забылись». Альма возвращается в Вену потрясенная, полная одновременно смутной тревоги и столь же смутного ощущения счастья. Она ничего не говорит Малеру, однако Гропиус совершает ошибку – посылает ей откровенное письмо, но... адресует его Малеру. Между супругами происходит бурное объяснение. Загнанная в угол, Альма не отрицает случившегося. Наоборот, к ней возвращаются ее энергия, неистовость и высокомерие. Она признается мужу во всем, рассказывает о своей страсти, о ночах любви с другим, о песне соловья, которая будила их рано утром, о том, как они чувствовали себя сообщниками. Малер обезумел от боли. Может быть, он вдруг почувствовал что-то вроде сострадания к ней? Или даже пожалел, видя ее горе? Альма заявила, что не покинет его, но с этих пор главной в их паре становится она. Малер подчиняется авторитету жены. Он осознает свои недостатки и эгоизм. Однако жестокость объяснения с женой уменьшает его влечение к ней. У него снова бывают случаи импотенции. Он теряет голову, впадает в отчаяние, начинает преувеличенно демонстрировать свою любовь и верность, рискуя стать невыносимым для Альмы. Он пробует все, даже обрабатывает песни своей супруги, к которым раньше был равнодушен. «Они будут опубликованы», – обещает он Альме. С этих пор их общей жизнью командует Альма. Возможно, дело обстоит еще хуже и она манипулирует Малером. Она играет мужем, обращается с ним как с ребенком или как с выжившим из ума стариком, жестоко напоминает ему, что он старше ее на двадцать лет, не произносит длинных речей о том, что якобы порвала с Гропиусом. Малер консультируется с Фрейдом, который еще только начал работать как психоаналитик. По поводу сложностей с эрекцией, от которых страдает композитор, Фрейд консультирует его больше четырех часов, но потом сам признается Теодору Рейку: «Мне не удалось осветить фасад симптомов его навязчивого невроза. Это было все равно что рыть шахту через загадочное здание». Эта буря чувств бушевала много месяцев. Тень Гропиуса все время была рядом: Альма не отрицала свою страсть и писала любовнику, что теперь живет «лишь ради того времени, когда [будет] принадлежать [ему] полностью»⁸⁹. Но тем не менее она не покидает Малера. Альма держит в руках великого гения, которым все восхищаются, она его жена. Кроме того, она ценит респектабельность, которую ей обеспечивает это положение. Она верит в свою силу целительницы и считает, что способна поддерживать жизнь в том, что умирает. Альма убеждает себя, что может переливать свою энергию в тех, кого любит она, и в тех, кто ее любит, и что поэтому она – источник жизни для них. Однако Малеру осталось жить всего несколько месяцев. Его здоровье ухудшилось, хотя он еще не знает об этом. Дирижируя в Мюнхене своей Восьмой симфонией, он чувствует себя брошенным и обессиленным и страдает от этого. Не умирает ли он от любви? Нет сомнения, что Альма нанесла ему смертельный удар. Больное сердце композитора слабеет с каждым днем. Он чувствует в груди сильные спазмы ангинозного типа, но не хочет сдаваться. В последний раз он едет в Соединенные Штаты. Альма сопровождает Малера. Проезжая через Париж, она назначает Гропиусу свидание в Восточном экспрессе. Они встречаются там, скрываясь, как заговорщики, и сгорая от страсти. «Когда я снова увижу тебя таким, каким тебя создало какое-то божество?» – спрашивает она его при расставании. В Нью-Йорке Малер очень предупредителен с ней, старается ей

⁸⁹ Françoise Giroud. Указ. соч., с. 152.

угодить. У Альмы снова возникает надежда. Она снова начинает сочинять музыку. Малер поздравляет жену с этим и даже ободряет ее, но эти приступы любви и внимания не обманывают Альму. Она знает, что их отношениями теперь управляет она, а Малер выпрашивает у нее милости. Композитор думает о своей скорой смерти и в отчаянии по-детски просит жену утешить и защитить его. Мать Альмы соединяет супругов. Эта женщина – верная сообщница своей дочери, поощряет ее связь с Гропиусом, но одновременно заботится о Малере. Мать и дочь по очереди дежурят у постели больного. Гропиуса нет рядом, и нервы Альмы возбуждены. «Я хочу тебя! Но ты хочешь ли меня?» – говорит она мужу. В Париже ему на короткое время становится лучше. Вновь возникает надежда, но возвращение в Вену оборачивается для больного бедой. Происходит рецидив болезни, у Малера начинается лихорадка, которая не прекращается до самой его смерти. И 18 мая 1911 года он умирает. Малера похоронили рядом с его дочерью Пуци. Погребальная церемония была великолепной. Альма была так измучена, что не смогла прийти на похороны.

И вот Альма стала вдовой Малера. Она рассчитывает красоваться в этой роли, хотя никогда по-настоящему не ценила музыку мужа. Она знает, что как вдова знамени того композитора теперь занимает высокое положение в Вене и имеет влияние, необходимое ей для тайного взлета, которому намерена себя посвятить. Гропиус сразу же возвращается, но его мрачная ревность раздражает Альму. Он хочет знать все об отношениях Альмы с Малером перед смертью композитора, и для него невыносимо, что она могла отдаваться больному мужу. Визит к его родителям окончательно разлучил Альму с ее предприимчивым и горячим любовником. Снова она сжигает то, чему поклонялась. Она снова чувствует себя всесильной и хочет сама управлять своей жизнью, быть кузнецом собственной судьбы, ни от кого не зависеть. Она очень быстро влюбляется, но так же быстро может разлюбить. Чем больше дней проходит, тем слабей становятся нити, которые так крепко связывали ее с Гропиусом. Альма хорошо знает, что такое дни разрыва. Это время, когда угасают прежние связи, но оно может стать временем скачка вверх, трамплином для возрождения.

Новая встреча

Как раз в эту зиму своих чувств, когда умерли обе ее любви, Альма встречает Оскара Кокошку. Ему двадцать четыре года, ей тридцать один. Она невероятно одинока и при этом в глубине души чувствует неутолимую жажду нравиться и любить. Оскар художник, уже известный своими необычными произведениями. В его живописи есть что-то дикое, краски буйствуют на его картинах. Он еще не тот великий признанный художник, которым станет позже (благодаря Альме?), но настолько сильная личность, что видно: его ждет блестящее будущее. Увидев Альму на обеде, который устроил ее отчим Карл Молль, Оскар влюбляется с первого взгляда. Он покорен и, как говорит, «очарован». Слово «очаровать» в этом случае надо понимать в первоначальном значении: Оскар хочет сказать, что Альма его околдовала.

У него странная внешность – высокий рост, достаточно грубые черты лица, большие глаза (из-за их слегка миндалевидной формы кажется, что он всегда настороже), большие кисти рук. Альма не привыкла к мужчинам такого типа. Малер и Гропиус были более изящными, не такого мощного телосложения – в общем, в них было меньше грубого мужского начала. Кроме того, Кокошка подчеркивает свою странность необычным способом обращать на себя внимание публики: он называет себя медиумом. Для него картина – видение художника, занятие живописью – истинный признак творческого начала. Он придает форму пейзажу, живым существам, миру. Он говорит, что его взгляд ясновидящего пронзает модель, проникает в самую ее глубину и, по его словам, выносит эту глубинную суть «на свет». То есть он хочет, чтобы его искусство было пророческим. В его манере писать есть жестокость: он свирепо рвет холст на части яркими красками, насилует его ударами кисти, словно наносит раны. Альма никогда не общалась с экспрессионистами: до этого времени публика не понимала их грубый стиль, такой далекий от вычурного изящества Климта с его золотыми обручами и перегородчатými эмальями. Кокошка весь словно вытесан из одной глыбы. Альму немного пугает внушительный размер его фигуры, но она поддается очарованию этого великана с детским взглядом. Ее покоряет его первобытная невинность, которая так далека от витиеватых любезностей венского общества, от больших полотен Климта и от музыкальных тонкостей симфоний Малера. Кокошка уже приобрел неприятную репутацию: он известен скандалами в венской Школе прикладных искусств, где он всех приводит в ужас своими эксцентричными выходками, вспышками гнева и смелыми мнениями. Его картины, только что выставленные среди работ целого ряда уже признанных художников (Климта, Гогена, Вламинка, Боннара, Вюйара и даже Ван Гога), вызвали изумление и тревогу. Однако он также показал «Носителей мечты» и терракотовый бюст «Воин». По их поводу поднимается шум, эти работы называют скандалом и провокацией, но настоящих любителей искусства это не обманывает. Они называют Кокошку «главной сенсацией этой выставки». Оскар пытается повторить свой успех – ставит на сцене пьесу «Убийца – надежда женщин», которую сам же сочинил, и рисует для нее афишу.

Но в вечер представления зрители выходят из себя и громко выражают свое недовольство. И Кокошку сразу же начинают считать «дегенератом». Отношение к нему еще сильнее ухудшается после того, как Франц-Фердинанд, наследник императорского престола, придя на одну из выставок, в которой участвовал Кокошка, указал тростью на одну из его картин и крикнул: «Свинство! Этот человек заслуживает только одного – чтобы ему сломали хребет!» Но в глубине души Оскару нравится эта репутация художника-бунтаря. Он обривает себе голову, в салонах и на Пратере утверждает свою непохожесть на других. По совету своего друга, коллекционера Адольфа Лооса, пытается писать портреты. Техника у него необычная: он рисует модель, пронзая ее своим вторым зрением медиума. Все находится там, в невидимом мире, думает Оскар. Он испытывает какую-то ядовитую злобу, когда обнаруживает

жестокость и грубость в человеческих чувствах и стремлениях. Его картины словно вибрируют от противоположно направленных потоков энергии и от насыщенных красок, то ярких, то приглушенных. Ярко-зеленые, как у Веронезе, тона переходят в зеленовато-серые, желтые постепенно тускнеют, коричневые и черные отливают красным блеском, словно лаковые. Среди этих красок есть цвета жизни и есть угасшие цвета, несущие смерть. Посетители выставки потрясены; они кричат, что это кошунство, но Оскар настаивает на своем. Он упрям, но не совсем одинок: рядом с ним борются другие анархисты в искусстве – Эгон Шиле, Гофмансталь, Мюзиль, Шёнберг. Альма, тайная мятежница, чувствует неясное влечение к Кокошке. Она привыкла к тому, что за ней ухаживают, привыкла соглашаться на флирт, иногда даже заходила далеко в этих случаях; она всегда была готова к новизне, к приключениям. Прикасаясь к гениям, она восстанавливает свою природную силу, и эта сила наполняет их энергией, возвышает и облагораживает. В ней есть нечто такое, что пробуждает не только любовное желание, но и творческие способности. Ее любовники очень к ней привязаны и видят в ней богиню – торжествующую Минерву, которая открывает им путь, освобождает их, создает для них прочную основу. Она прекрасно знает все свои выигрышные стороны, все свои дары и расточает их щедро и без колебаний, если знает, на что способен тот, кто стал ее добычей.

Итак, Альма встречается с Оскаром при чрезвычайно благоприятных для него обстоятельствах: она одинока, между ней и Гропиусом постоянно происходят размолвки, и нет сомнения, что любовь этих двоих друг к другу начинает угасать. Альма хочет снова почувствовать себя всемогущей, как было всегда. Именно в это время она ощущает, что это чувство всемогущества усилилось в ее душе. Теперь она стала свободней, хотя и пользуется ореолом Малера, чтобы укрепить свой авторитет. Поэтому она соглашается быть представленной тому, о ком судачит вся Вена. Альма видела, как он выплюнул кровь в свой носовой платок, а потом села за пианино, чтобы исполнить ему одну из своих песен, и в этот момент он внезапно с неслыханной силой сжал ее в объятиях, бросился к ее ногам и стал целовать ей руки. Кокошка же пишет, что Альма, готовая отдаться ему, охваченная внезапным порывом чувств, запела «Смерть Изольды» и этим спровоцировала его. Кому из них верить? Этого никто никогда не узнает. Но нет сомнения, что в тот вечер она и он влюбились друг в друга с первого взгляда. Снова возникает та восхищенная любовь, которая овладевала другими любовниками Альмы, – любовные ласки изнурительны, избранник Альмы желает, чтобы потоки ее энергии прошли сквозь него, отдает себя под защиту этой прирожденной охранительницы, клянется полностью принадлежать только ей и даже готов на брак. Таков смысл письма, которое прислал ей Оскар на следующий день после первой встречи. «Вы будете присматривать за мной, пока я не стану действительно тем, кто не опустит вас, а поднимет», – пишет он. Эти слова не могли не покорить Альму. Она ведь искала в любви и в любовной связи духовного возвышения, которое сделало бы ее великой; и она была способна опускаться до своих любовников, чтобы получать от них творческую энергию, которую потом использовала, чтобы ослабить и духовно опустить их. Слова Оскара очень точно выражали двусмысленные, даже извращенные отношения, которые всегда устанавливались между Альмой и ее любовниками. Она есть и будет во всех смыслах якорем и ориентиром своей любви. Она прокладывает путь, и любовь обязательно должна идти этим путем. Очень скоро она безрассудно бросится в эту связь, но пока желает ее скрыть: Альма предпочитает по-прежнему иметь под рукой Гропиуса на случай, если Кокошка ее разочарует. В ней никогда не угасают инстинкт самосохранения и та, порой бессознательная, расчетливость стратега, которая позволяет ей обеспечивать свой тыл и в итоге делает ее хозяйкой положения. Возле Малера она засыхала без любви: он не наполнял ее энергией; наоборот, высасывал из нее всю энергию и переливал в творчество, а сам тратил все свое либидо на сочинение музыки, рискуя пожертвовать ради творчества отношениями с женой. С Гропи-

усом она ощущала в душе пустоту, в основном из-за его нерешительности, проволочек и противоречивости его чувств. После засухи и пустоты она готова согласиться на бурную любовную связь только ради телесных наслаждений. Пылкость Оскара, его ярко выраженная мужественность, молодость и восторженность в буквальном смысле заряжают ее новой энергией. Альма, которая чувствовала, как слабеют и угасают ее силы, вновь ощутила вкус к жизни. Но любит ли она Оскара так же страстно, как он ее? Несомненно, ее влечет к нему, но с Альмой всегда надо быть настороже. Она умеет пренебречь общественными условностями и брать на себя ответственность за это в Вене, где люди ее круга, конечно, не отказывают себе в удовольствии выходить за рамки общепринятого, но все же дорожат приличиями. Она не хочет терять выгоды своего положения вдовы знаменитого человека, а эти выгоды очевидны. Негласно она стала сторонницей феминизма, который уже начал набирать силу, она любит неповиновение и свободу, хорошо знакома с поэзией Гофмансталя, с ее параллельными дорогами и эзотерическими путями, с запретными страстями, которыми он наполняет свои рассказы и стихотворения.

Альма и Оскар встречаются то в его мастерской, то у нее. Она очень рано, еще до того, как он обезумел от любви к ней, распознала в нем гения. Бунтарский дух, который ощущался в его картинах, очаровал ее. Щемящую боль, которой сопровождается у него вдохновение; его грубые поступки, его сверкающие краски она считает любовными ранами и швами на месте таких ран, а такие следы любви восхищают Альму. Ей нравится живопись Оскара потому, что она, будучи истиной дочерью Вены, настроена против царящих в породившем ее обществе жеманства и любви к рококо и кичу. Она, конечно, знает все правила этого общества; она научилась притворяться, что восхищается ими, и готова выполнять их; но в глубине души очарована дикостью Кокошки – потому, что видит в нем силу чувств такую же, как ее собственная. Ее прославленное высокомерие сродни грубому высокомерию Оскара, который в очень культурной Вене считается «сорванцом». Рядом с ним она как будто снова рождается в XX веке – в эпохе всех тех рисков и опасностей, которые она давно предчувствовала и даже снимала с них покров тайны в своем девичьем дневнике.

Итак, в страсти, которая соединила этих двоих, очень сильна ее физическая сторона. Альма расставляет сети, отстраняет от Оскара всех, кто окружал его раньше, становится для него необходимой. В сущности, Оскар начинает полностью зависеть от нее – в физическом смысле и в финансовом тоже. Альма видит только преимущества этого положения: ей нравится, когда другие ей покорны, она любит чувствовать себя госпожой: это усиливает ее желание и улучшает положение в обществе. Оскар устраивает ей громкие скандалы, похожие на те нелепые сцены, в которых он проявлял свой холерический темперамент перед организаторами выставок, на которых был, по его мнению, представлен слишком мало и без достаточного уважения к себе. Альма полностью держит в руках «сошедшего с ума Гогена», как прозвали Кокошку. Но он не дает Альме покоя своей ревностью: он внимательно следит за каждым словом или жестом своей любовницы, ища в них признаки измены. Альма терпит это, хотя ей приходится укрощать эту страсть: пока поводья в ее руках, такая любовь ей подходит. «Ты должен решить, хочешь ли освободиться от меня или быть свободным во мне», – пишет она Оскару, когда он подозревает, что она отняла у него часть своей любви. Альма – светская женщина; с ее воспитанием и положением в обществе она, даже не осознавая этого, чувствует себя обязанной сохранять свое место в венском обществе, а потому ее оригинальность и причуды не должны выходить за определенные рамки. Она это знает, и в глубине души ее руководителем всегда остается дух ее класса и рода. Альма разглядела в Оскаре гения, восхищается его живописью, но она разглядела и его недостатки: неуважение к общепринятой морали, отказы подчиняться установленным нормам, когда он в своем протесте рискует их нарушить, но без скандала. Гнев Оскара и его любовные истерики – самое худшее, что может ей угрожать; чаще всего она покорно терпит их, но потом сразу же

выпрямляется и собирается с силами. Безумие Оскара ее немного тревожит, но она не в силах сопротивляться обаянию этой страсти. Теперь он подписывает письма своим и ее именами сразу – Альма Оскар Кокошка. Ей безгранично льстит его страсть – то, чего совершенно не было в супружеской жизни с Малером. Она счастлива, принимая от него почести, но что-то в ней не может окончательно уступить Оскару. Кроме того, она боится, как бы Гропиус не узнал о ее новой любви, и просит Оскара быть сдержанной. Но он, напротив, переходит все границы. «Стань одним целым со мной навсегда, свяжи себя со мной нерасторжимо и навечно для бесконечной радости!»⁹⁰ – пишет он ей.

Альма и Оскар отправляются в Неаполь. Их путь из Вены на юг Италии становится путешествием влюбленных и приводит обоих в восторг. Но эта поездка становится посвящением не только в любовь: во время ее Оскар вручает себя своей «богине». С этого времени власть Альмы становится полной: Оскар льстит ей и почитает ее как богиню – ее, которую Малер презирал; она полна доверху – та, кто чувствовала себя «пустой», как «сухая ракушка»; она – мать и жена одновременно. Она больше не пытается лукавить или удерживать. Она плывет по течению своего счастья, которое с избытком утоляет все ее желания. Неужели наконец достигнута «вечная бесконечная радость», о которой писал ей Оскар? Но над этим идиллическим счастьем сгущаются новые тучи. Альма (впрочем, разве это не было модой в ту эпоху?) увлекается подружкой, которая не скрывает своего пристрастия к лесбийской любви. Эта подружка, Лили Лейзер, красива, молода, сильно влюблена в Альму и хочет склонить ее к лесбийским наслаждениям.

Альма пока чувствует к ним отвращение: она слишком любит мужчин, чтобы уступить Лили, но считает ее невероятно очаровательной. Обе женщины вместе отправляются в поездку, и Лили становится доверенной подружкой Альмы. В это время Альма беременеет, однако решает сделать аборт и ложится в клинику, не сообщив об этом Оскару. После этого она едет отдыхать на воды в Франценсбад, оставив Оскара в смятении и растерянности. Альму снова захлестывают прежние сомнения и колебания. Гропиус близко, и Лили тоже – два препятствия для Оскара. Эти кандидаты в любовники бродят рядом и следят за Альмой. Альма чувствует себя пленницей, а ведь она больше всего на свете любит свободу – тяжело добытую свободу.

И тут она узнает, что Оскар, в порыве безумия, попросту взял ее документы и опубликовал объявление об их свадьбе. Она понимает, что ей нужно сильнее контролировать своего любовника, который рискует опорочить ее в городе, повредить репутации вдовы Малера и ограничить ее свободу. А в этих вопросах Альма непоколебима. И она не отступает перед необходимостью покарать Оскара за его сумасбродства: объявляет ему, что теперь будет встречаться с ним лишь три раза в неделю, по расписанию. Оскар с болью в душе терпит наказание – и в это время узнает, что Гропиусу стало известно о его связи с Альмой. Гропиус узнал ее на одной из его картин. Альма молча принимает все упреки бывшего любовника, тот угрожает, что больше никогда не увидится с ней, а она даже не дает себе труда ответить. Альма считала, что держала Оскара в руках, но теперь оказалось, что на самом деле наоборот – Оскар владеет Альмой. С удивлением нужно сказать, что в это время страсть Оскара к Альме была всеобъемлющей и даже более того – губительной. Эта сила любви даже пугала Альму. Но любовь к наслаждениям и мужская отвага этой женщины помогают ей гнать от себя страх, и она уступает своему любовнику. Так было во время путешествия, которое она подарила Оскару, – тоже в Италии, в Доломитовых Альпах, где она отпускает на волю их любовь. В эти дни она решила больше не давать повода для ссор возлюбленному, который по натуре одновременно капризен и властен, слабоволен и пылок. Удивительно, что на расстоянии многих лет в мемуарах эти события выглядят совершенно по-другому.

⁹⁰ Françoise Giroud. Указ. соч., с. 178.

Оскар непрерывно признается Альме в страстной любви, и эта настойчивость кажется почти притеснением женщине, которая больше всего любит свою духовную независимость и свободу передвижения. Но в 1956 году, через сорок три года после этих событий, Кокошка, уже признанный во многих странах художник, в своих мемуарах, озаглавленных «Миражи прошлого»⁹¹, рассказывает об этих днях очень холодно и отстраненно. Куда делась страсть, которой он пылал в двадцать пять лет? Теперь Альма только «дама», «светская женщина», «молодая вдова».

Когда он рассказывает о своем приезде в больницу, в его словах чувствуется горечь и вернувшийся гнев. «Она не могла произвести на свет ребенка, не вступив сначала со мной в законный брак. Но как она могла вступить в брак с человеком, который не создал себе в обществе ни положения, ни имени? Без доходов, без состояния, та, кто была моим счастьем, уже лежала под наркозом на операционном столе, а я еще испытывал смутный и напрасный страх, что в этом беспомощном состоянии она покажется желанной врачу, – вот как далеко заходило мое безумие! И в минуту величайшего тщеславия красавица-жертва велела завить свои длинные волосы перед тем, как ее унесли на носилках в операционную»⁹². Альма и Оскар любили по-разному. Альма была пылкой, но любила рассудочно. Она всегда думала. Она вслушивалась в движение своей энергии и часто покорялась ее приливам, но разум всегда оказывался сильнее любовного безумия.

Альма всегда возвращалась на свое место, хотя и заявляла в порыве страсти, что «бессознательное – огонь мира». Она, конечно, любила касаться этого огня, но так, чтобы он ее не сжег. А Оскар бросал на кон в любовной игре совсем другие ставки. Во-первых, он был из другого мира. Как сказал в мемуарах, он не был ни состоятельным человеком, ни потомком знатной венской семьи. Он любил богему и охотно довольствовался артистическим миром. Как бурный Мане, он вложил все свои силы в живопись, рискуя проиграть. Поэтому шедевры, которые он вскоре создал благодаря страсти к Альме, стали для него наградой за страдания.

В сущности, именно его таланту завидует Альма, у которой есть все – деньги, имя, положение в обществе, ум... Снова дает о себе знать ее недостаток – желание сохранять свое место. Во время всех многочисленных путешествий, сомнений, припадков ревности и вспышек желания убежать она должна поддерживать свое положение в Вене и занимать ложу в Опере, иначе о ней начнут сплетничать, и сплетни будут распространяться очень быстро. Она всегда должна устраивать приемы в своем салоне, заниматься туалетами, присматривать за дочерью. В 1912 году на фестивале в Вене играли Девятую симфонию Малера – возможно, самую красивую и самую дорогую его сердцу. Альма, разумеется, должна была присутствовать на этом концерте, и она явилась туда, роскошная и блистательная, ей целовали руки, ее старались очаровать, и Альма позволяла это: светская жизнь всегда опьяняла ее. Кокошку она попросила быть в зале, но не рядом с ней и посоветовала, чтобы их взгляды время от времени скрещивались. Но у Оскара на этот счет было другое мнение. Ревнуя к умершему, он стал осыпать Альму упреками и чем дальше, тем настойчивей и требовательней становился. «Ты должна, – написал он Альме, – начать со мной совершенно новую жизнь – если хочешь, новое детство, – чтобы мы с тобой всегда были счастливы вместе...» Чем сильнее разгорается их страсть, тем больше Оскар настаивает, чтобы Альма стала его женой. Альма сопротивляется изо всех сил и наконец находит чем парировать этот удар. Она заявляет Оскару: «Я выйду за тебя, когда ты создашь шедевр». Уловка, чтобы отложить решение? Или проявление настоящего таланта Альмы – способности вдохновлять гениальных мастеров, пробуждать, рождать их гений? Она интуитивно чувствует, что рядом с могучей творческой силой любов-

⁹¹ Oskar Kokoschka, *Mirages du passé*, Paris: Gallimard, "L'imaginaire", 1984.

⁹² Oskar Kokoschka. Указ. соч., с. 31.

ников, которых себе выбрала, может быть только тайной советчицей, Великой Матерью. Она не хочет ограничиваться ролью музы. Разумеется, она играет эту роль, которую чистосердечно предложил ей Оскар, но ей этого мало. Альма изобретает для себя другую роль: она будет сводящей с ума вдохновительницей, воплощенной богиней, уже не только желанной или воображаемой в грезах, а вручившей себя любимому. Она желает стать родительницей его будущего творчества, но при этом отказывается погружаться с Оскаром в это творчество настолько, чтобы сливаться с ним в одно целое. Иначе говоря, она будет вдохновительницей шедевров, но не станет для этого жертвовать собой. Когда Альма чувствует себя в опасности, расчетливая осторожность, скрытая в ее характере, всегда выходит на поверхность. Тогда к Альме очень быстро возвращаются ее классовая гордость и острая необходимость, как она говорит, «реализовать себя». И она старается набрать новые карты в великой игре любви и смерти. Она слишком часто отдавалась этой игре вся без остатка, как трагическая героиня, но, когда надо было принести наивысшую жертву, отступала перед жестокостью игры. С юных лет она твердо уверена, что обладает большей энергией, чем обычные люди, и что ее задача в жизни и в области духа – в первую очередь питать себя из своих энергетических источников, потому что лишь они помогут ей стать великой Альмой, которой она хочет быть. То есть она смотрит на свою жизнь как на путь к осуществлению себя. Ее любовники были не чем-то второстепенным на этом пути, а средствами достичь предельного познания себя. В этом смысле она не просто «великая возлюбленная» и тем более не «верховная куртизанка». Конечно, Альма может казаться такой, но она в первую очередь считала себя почти космической силой, обладательницей энергии, лучи которой сияют так ярко, что она может осветить тех, к кому приближается, оставаясь при этом уверенной, что весь окружающий свет исходит из ее собственного сердца.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.