



Зигмунд

Тотем і табу

# Зигмунд Фройд

## Тотем і табу

Серія «Зарубіжні авторські зібрання»

*Текст предоставлен издательством*

*[http://www.litres.ru/pages/biblio\\_book/?art=48670275](http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=48670275)*

*Тотем і табу: Фоліо; Харків; 2019*

*ISBN 978-966-03-8790-4*

### Анотація

У праці «Тотем і табу» (1913) Фройд викладає теорію походження релігії та культури, спираючись на основні постулати своєї теорії. Він стверджує, що розвиток моралі, релігії та культури обумовлений конфліктом між сексуальним потягом інцестуозної спрямованості (едипів комплекс, притаманний як інфантильним особистостям, наприклад дітям або невротикам, так і представникам інфантильного первісного суспільства – первісним людям) і суворою заборонаю подібних жадань (табу), а також почуттям провини, що провокує заміщення нездійснених бажань сурогатами, що врешті-решт веде до виникнення творчості як такої.

# Содержание

Помилки не за Фройдом	5
Дитячий спогад Леонардо да Вінчі	23
I	23
II	49
III	62
IV	80
V	102
Кінець ознакомительного фрагмента.	113

# Зигмунд Фрейд

## Тотем і табу

© В. Б. Чайковський, переклад українською, передмова,  
2019

© О. А. Гугалова-Мешкова, художнє оформлення, 2019

# Помилки не за Фройдом

У 2019 році світ вшановує пам'ять Леонардо да Вінчі з нагоди п'ятисотих роковин його смерті, а кілька років тому, у 2010-му, відносно вузька наукова спільнота відзначила сторіччя невеличкої брошури Зигмунда Фрейда, присвяченої славетному велетневі Відродження. Упродовж пів тисячоліття висуваються не тільки нові, щоразу фантастичніші розгадки незчисленних таємниць, які залишив по собі великий італієць, але також нові, щоразу суперечливіші, інтерпретації легенди, якою стало його життя і безперечна геніальність. Зокрема, останні сто років не вщухають суперечки навколо однієї з таких інтерпретацій, яку запропонував Зигмунд Фрейд у своєму есе, що стало, як видається, першою спробою біографії славетної особи на основі психоаналізу.

17 жовтня 1909 року, повернувшись із поїздки до Сполучених Штатів, Фрейд пише Густаву Юнгу: «Таємниця характеру Леонардо да Вінчі раптом стала для мене прозорою». Осяяння зійшло на віденського професора, коли він звернув увагу на не надто зауважуваний до того фрагмент з нотаток Великого Леонардо, де той згадує про своє видіння – нібито з раннього дитинства – «*che unni bio venissi ame*», тобто «що до мене прилетів...» – власне про те, хто саме прилетів, трохи згодом, оскільки з цього починається низка контроверсій,

які потребують окремого уточнення, і заради чого, власне, замислена ця передмова. Так чи йнак, Фройд бачить у спогаді Леонардо з раннього дитинства ключ, що дозволить здійснити психоаналіз Леонардо у спосіб, який професор застосовував до своїх пацієнтів, залучаючи найвіддаленіші спогади і фантазії їхнього дитинства. Результат було викладено в есе, виданому окремою брошурою у травні 1910 року віденським видавцем Deuticke під назвою «Eine Kindheitserinnerung des Leonardo da Vinci» («Спогад Леонардо да Вінчі з часів дитинства»). По Першій світовій роботі було перевидано з доповненнями у 1919-му і 1923 році.

Вибір для експерименту – спроби влаштувати на каналі психоаналітика славетну персону з минувшини, загадкового італійського генія – був настільки закономірним, наскільки й випадковим (як в оксимороні «воля випадку», де випадок наділений волею). Зигмунд Фройд любив Італію, особливо доби Відродження, про що неодноразово і доволі детально згадує навіть у своїх наукових роботах, зокрема у «Тлумаченні снів». Зигмунд Фройд любив мистецтво, знався на ньому і колекціонував мистецькі твори. У лондонському будинку-музеї Фройда можна побачити частину колекції, що прибула з ним після втечі з Відня. (Зауважимо, що в колекції надзвичайно багато артефактів давньоєгипетської культури.) На зламі ХІХ–ХХ століть у європейському світі стався черговий сплеск зацікавлення особистістю Леонардо да Вінчі, оскільки тоді вперше було опубліковано чимало з

його рукописної спадщини. Самотність Леонардо, його відособленість, таємничість, прагнення до абсолютного знання, неоднозначне ставлення до Бога і християнства дають підстави для розмаїтих концепцій. Разом з тим широта інтересів самого Леонардо дозволяє кожному вченому чи мистецтвознавцеві знайти свій аспект для вивчення. Ймовірно, зацікавившись феноменом Леонардо як поціновувач мистецтва, Фройд відкрив у його біографії і вдачі матеріал для професійного аналізу настільки спокусливий, що втриматися від спроби було просто несила.

Кожен з авторів, хто писав тоді про Леонардо, претендував на безумовне визнання своєї концепції на противагу іншим, внаслідок чого і у науковій, і у мистецькій спільноті розгорталися запеклі дискусії, письменники нещадно критикували твори своїх колег. Так сталося, наприклад, з двома російськими літераторами Акімом Волинським і Дмитром Мережковським, на роман якого «Воскреслі боги. Леонардо да Вінчі» посилається Фройд, стверджуючи, що його автор зумів «у поетичних зворотах» висловити суть подвійної натури Леонардо, якої не досягли науковці. А. Волинський і Д. Мережковський разом, у товаристві дружини останнього, Зінаїди Гіппіус, вирушили у творчу мандрівку місцями Леонардо і обидва написали романи, присвячені цьому генієві Відродження, після чого навзаєм нещадно громили протилежне бачення героя у двох книжках, написаних на тому самому матеріалі, під впливом тих самих вражень, водночас

і навіть послуговуючись тими самими нотатками (Мережковський закидав другові також плагіат. Утім, у їхній сварці могли відіграти роль ревності через роман Волинського з Гіппіус).

Зигмунд Фройд, висуваючи своє тлумачення життя і творчості Леонардо, намагається відповідати на майбутні закиди опонентів вже на сторінках свого есе; та коли угорський психоаналітик Ференці у листі до Фройда висловив своє занепокоєння з приводу можливого скандалу, який викличе ця робота, той відповів, що критики не боїться. А коли брошура таки спричинила передбачуваний скандал у науковому світі, Фройд написав своєму колезі Юнгу (10 серпня 1910): «Саме щодо цього я дуже спокійний, бо сам я задоволений “Леонардо” і знаю, що справив чудове враження на небагатьох, здатних судити про нього, – на вас, Ференці, Абрагама і Пфістера».

Та якщо висновки щодо теоретичної обґрунтованості версії Фройда читачеві випадає зробити на свій розсуд, по ознайомленні з есе, то питання автентичності фактів, якими автор аргументує свої твердження, варто бодай стисло зважити у світлі сучасного становища леонардознавства.

Брак достатнього масиву чітко задокументованих даних про дитинство Леонардо став очевидною перешкодою, яку Фройд сприймає радше як виклик, ретельно збираючи всі доступні матеріали. На жаль, доступними для нього були аж ніяк не всі навіть відомі на той час документи; а з вели-

кою частиною тих, на які віденський професор спирається у своєму аналізі, він знайомився за роботами інших авторів, часто у перекладах (не завжди точних). Що ж до малярських і графічних робіт Леонардо да Вінчі, уточнення їхньої атрибуції в останні десятиліття показало, що З. Фройд міг бути неправильно поінформований щодо походження, авторства чи історії цих творів.

Слід зазначити, що формальна критика аргументів Фрейда буває надміру сувора. Наріжним каменем у будові всього есе є згадуваний спогад Леонардо з дитинства, коли він ще «лежав у колисці» і до нього нібито прилетів «un nibbio»<sup>1</sup> – італійською «шуліка». Фройд – можливо, послуговуючись німецьким перекладом з трактату Марії Герцфельд – вживає слово Geier, що на думку численних критиків є відповідником італійської назви іншого птаха *avvoltoio*, стерв'ятника. Саме стерв'ятник є ієрогліфічним символом єгипетської Мут і символом материнства, а також птахом, згадуваним у Горатоллона. Через цю помилку нібито розвалюється вся аргументація Фрейда. Невідповідність термінології заперечувати не випадає, однак слід би зважити на те, що німецький відповідник «шуліки», «*Milan*», вживається рідко, і скоріше як орнітологічний термін, а на означення шуліки використовують саме слово Geier (як у висловах, засвідчених з XV століття *Daß dich der Geier hole!* – Щоб тебе шуліка вхопив! *Geh zum Geier!* – Іди до шуліки! *Sich wie ein Geier*

---

<sup>1</sup> У сучасній іт. орфографії «un nibbio».

stürzen – Накинутись, як шуліка). Якщо Фройд послідовно вживає всюди слово Geier, то Леонардо не міг не розрізняти шуліку і стерв'ятника. Однак шуліка асоціювався у Давньому Єгипті з двома іншими божествами – Нефтіс і Ізідою, з яких остання була, поза рештою, уособленням жіночності і материнства – Фройд згадує культ Ізиди у своїх міркуваннях, але зосереджується, собі на лихо, саме на Мут.



*Ізіда і Нефтіс в образах шулік при мумії (XIII ст. до Р.Х.)*

Якщо не чіплятися до лінгвістичних і орнітологічних деталей (зрештою, плутанина з шулікою і стерв'ятником є поширеним явищем у єгиптології як такій), образ птаха і його символічний зв'язок з матір'ю конкретно для Леонардо залишається чинним, тож немає підстав відкидати подальші міркування автора у цьому напрямі, включно з появою силуету «Geier» (стерв'ятника/шуліки) на картині «Святої Ан-

ни втрюх». У листі від 17 червня 1910 р. Юнг висловлює Фроїду свій ентузіазм з приводу есе, і він перший знаходить на виставленій у Луврі картині обриси грифа, що «його дзьоб саме в паховій області». І аж 1913 р. пастор Пфістер, друг і учень Фроїда, публікує статтю, що справила на експертне середовище сумнівне враження. Пфістер знаходить у композиції тієї таки картини іншого Geier (див. у тексті есе). Фройд підтверджує обґрунтованість відкриття у доповненні до видання 1919 р., але визнає, що «не кожен почуватиметься готовим визнати його переконливим».

Не кожен готовий також визнати переконливою запропоновану Фроїдом інтерпретацію образів святої Анни і Марії в цьому творі Леонардо, згідно з якою постать Марії уособлює його мачуху, донну Альб'єру, а свята Анна – це Катеріна, його біологічна мати. Таке прочитання є правдоподібним, хоча не може спростувати іншу інтерпретацію: свята Анна – це Мона Лючія, бабуся, як для Ісуса, а Марія – рідна мати. Питання в тому, чи так радикально суперечить версії Фроїда альтернативна інтерпретація сцени? Себто що Леонардо жадав би безпосереднього піклування і любові Катеріни упродовж усього життя; а бабуся Лючія, як матрона, спостерігає за сценою між Ісусом і ягням.

У своєму есе Фройд надає виняткової ваги факту незаконнародженості Леонардо як ключовій обставині, яка визначила емоційну атмосферу його дитинства і формування його вдачі, хоча й зазначає, що це «в ті часи не вважалося за ве-

лику ваду в суспільному становищі». Сьогодні, за понад сто років по написанні есе, ми можемо ретроспективно зауважити особливості історичного контексту, які могли позначитись на оцінках автором обставин іншої історичної доби й суспільства, істотно відмінного від Австро-Угорської імперії напередодні Першої світової.

В італійських містах Кватроченто (XV ст.) позашлюбні сексуальні стосунки чоловіків з вищих верств суспільства з жінками нижчого стану були справою так само повсякденною, як, либонь, у Відні часів Фройда, однак не засуджувалися так гостро, не приховувалися як ганебні, не ставили жінок у становище знехтуваних, парій; відповідно й діти, народжені поза шлюбом, не були аж так «незаконними», як можна уявити собі з викладу Фройда. Цілком у межах традиції, таких дітей приймали і виховували або у батьковій родині, або у родині одного з батькових родичів. Було заведено, щоб діти, прийняті в родину, отримували повний доступ до всіх суспільних прав і можливостей, які мала сім'я, і обмежувалися тільки у правах законного успадкування нерухомості. Так сталося з Леонардо, який виховувався у сім'ї батька скоріше за усталеним звичаєм, ніж за браком дітей у першому шлюбі синьйора П'єро, як вважає Фройд. (Строго кажучи, цей шлюб не був бездітним – у синьйора П'єро з Альб'єрою народилася дочка, що, втім, прожила тільки місяць.) Також всупереч його припущенням, яким автор надає особливої ваги, нині встановлено, що Леонардо потрапив у батькову родину не

у віці від трьох до п'яти, а ще немовлям. Поширеною традицією флорентійського Кватроченто було також те, що для дітей з багатих родин на перші роки життя запрошувалися няньки, і нерідко діти на цей час перебували з нянькою окремо від своєї сім'ї. Не виключено, що Катеріна, біологічна мати Леонардо, виконувала роль такої няньки – знову ж таки, для флорентійського Кватроченто, доволі типова домовленість. Тому не варто уявляти собі якісь особливі страждання напівсироти чи відчуття браку батька, на якому наполягає автор, яких мав зазнати малий Леонардо у ранньому дитинстві. Нам відомо тепер – але про це не знав Фройд, – що Катеріну дуже скоро (імовірно, через вісімнадцять місяців) по народженні Леонардо видали заміж (за солдата-найманця у відставці Антоніо Буті на прізвисько Аккаттабріга) і уже 1454 року вона народила дівчинку, Піру, заледве на два роки молодшу від первістка. (Згодом у цьому шлюбі народилися ще Марія, Лізабетта, Франческо і Сандра.) Схоже, Леонардо, від дуже раннього віку, мав ділити матір з іншими об'єктами її любові. Втім, тезу автора про неподільність любові Катеріни до Леонардо-немовляти – тобто до народження першої зведеної сестри – цей факт не спростовує.

Узагалі, піднісши питання про таємничу матір Леонардо на рівень визначальних у розумінні характеру й долі митця і вченого, есе Фройда сприяло інтенсивним пошукам відповіді на нього впродовж останніх ста років. Однозначної відповіді на це питання, мабуть, не буде ніколи за браком фак-

тичних даних (за якими Катеріна могла народити сина чи у 25, чи то у 18 років), але віденському професору, напевне, цікаво було б дізнатися, що з численних версій на сьогодні найпереконливішою видається «досі єдина, – за визначенням одного з провідних леонардознавців, Алессандро Веццозі, – гіпотеза, яка може обгрунтовано відповісти на кожне питання про матір Леонардо», за якою мати Леонардо була рабинею багатого флорентійського лихваря Ванні, з яким батько Леонардо, синьйор П'єро, був пов'язаний дружніми і професійними стосунками і частину майна якого дістав у спадок по смерті лихваря. Факт походження від матері рабині (цікаво, що саме з 1452 року у Флоренції став діяти закон, що посилював права власників рабів) не міг не позначитися на долі, світогляді і вдачі Леонардо; однак Фройд ні у 1910 р., ні до своєї смерті у 1939-му не міг взяти до уваги цей чинник.

Можна припустити, що маючи доступ до тих матеріалів, які маємо сьогодні, З. Фройд включив у свою систему аргументації чимало нового і, ймовірно, не тільки скоригував би деякі хисткі твердження своєї версії, а поширив би її на аспекти, які не наважився обговорювати саме за браком на той час відповідної фактографії. У своєму есе, обговорюючи тему «ідеальної гомосексуальності» Леонардо і згадуючи про те, як той оточував себе вродливими хлопчиками і юнаками, своїми учнями, автор не говорить про мотиви – еротичні або інші, – які схиляли Леонардо до використання їх як натур-

ників, з конкретними результатами такої роботи, як у випадку Джан Джакомо Капротті, більш відомого як Салаї, одного з улюблених учнів Леонардо. Молодик став моделлю для жіночої постаті Монни Ванни, або «Оголеної Джоконди», спільної роботи самого Леонардо і Салаї. Подібність з портретом юного учня є більш ніж очевидною у картині «Святий Іоанн Хреститель». Але ж тільки у 1991 р. у Німеччині вигулькнув так званий «Втілений янгол», малюнок Майстра з явним еротичним змістом, надзвичайно подібний до картини Леонардо «Святий Іоанн Хреститель» (1508–1513), що зберігається у Луврі. Щоправда, зображення прутня у стані ерекції на малюнку «Янгола» має відмінний тон через застосування сангіни: не виключають, що йдеться про «жарт» учнів Леонардо – не перший і не останній, це видно з деяких аркушів «Атлантичного кодексу» (зокр., 132v і 133v).



*Салаї.* Монна Ванна



*Леонардо да Вінчі. Ескіз (Музей Конде)*



*Леонардо да Вінчі*. Так званий «Втілений янгол»

Знавець мистецтва З. Фройд міг, однак, помилятися щодо мотивів написання «Святої Анни втрюх». Зазначаючи, що Леонардо обрав сюжет, який «нечасто зустрічаємо в італійському живописі», автор не враховує, що саме на той час, коли Леонардо брався до цього сюжету, культ святої Анни в Італії зазнав виняткового піднесення. Попри те, що доктрину Непорочного зачаття Марії святою Анною офіційно сповідували на той час тільки францисканці, легенда ця набула надзвичайної популярності, і з колишній францисканець Папа Сикст IV зробив день святої Анни обов'язковим святом і заборонив теологам засуджувати ідеї Непорочного зачаття нею Марії як ересь. Тому картина Леонардо створювалась в атмосфері посиленого загального зацікавлення бабусею Ісуса, яка стала символом цноти, дублюючи в цьому свою доньку і залишаючись символом материнства. Знову ж таки, ці обставини не підважують міркувань Фройда, але могли б змінити характер аргументації, якби були йому відомі.

Можливо, головним закидом Фройдю з боку критиків його есе, «навіть з числа друзів», стало те, що він ступився на чужу територію, тлумачачи мистецтво через методи психології. Робота засновника психоаналізу, яка ґрунтувалася на сміливих твердженнях про сексуальність і особистість Леонардо і про те, як твори мистецтва співвідносяться з реальним життям, стала класичним твором в історії психології,

але упродовж понад ста років залишається майже непоміченою мистецтвознавством, попри нечисленні виключення, якими стали свого часу праці істориків мистецтва Кеннета М. Кларка або Мейєра Шапіро.

Хтозна, чи мистецтво підлягає теоретизуванню й поясненню з точки зору психологічної науки, надто коли фактичний матеріал такий обрідний і непевний, як у випадку, обраному Фройдом, але глибоке розуміння психіки і сексуальності у його спробі пояснити рушійні сили, що керували інтересами і мотивували Леонардо, аж ніяк не баналізують постать велетня Відродження. Авторитетний американський психоаналітик Джозеф Ліхтенберг в інтерв'ю Лінді Гунсберг (квітень 2010) зауважив: «Фройд допустився помилок щодо Леонардо, але він знав, як функціонує геній. Такого Леонардо він вигидав, щоб написати своє есе».

*В. Чайковський*

# Дитячий спогад Леонардо да Вінчі

## I

Коли психоаналітичне дослідження – зазвичай вдовольняючись кволішим людським матеріалом – наближається до велетнів духу, то робить це геть не з тих мотивів, які спадають на думку обивателеві – не для того, щоб «осяйне очорнити й піднесене у куряву стягти»<sup>2</sup>; не заради задоволення зменшити прірву між довершеністю ідеалу і недосконалістю пересічного. Натомість, варто зрозуміти у славетних все, що ми в них бачимо, бо навіть їм не завдає сорому коритися законам, які однаково суворо керують нормальною і хворобливою діяльністю людини.

Один з корифеїв італійського Відродження, Леонардо да Вінчі (1452–1519), визнання зажив уже серед своїх сучасників, і вже їм його постать видавалася такою таємничою, як нам. Всебічно обдарований геній, «обриси якого можна тільки прочувати, але нікóбли – пізнати»<sup>3</sup>, на тогочасний світ він вирішально вплинув як художник, і тільки нам судилося визнати його велич як натураліста й інженера, який уживав-

---

<sup>2</sup> «...das Strahlende zu schwärzen und das Erhabene in den Staub zu ziehen» – рядки з «Орлеанської діви» Ф. фон Шиллера (*прим. пер.*).

<sup>3</sup> Слова Якоба Буркхарда, цитовані О. Константиною (*прим. авт.*).

ся в ньому з митцем. Попри залишені ним живописні шедеври – тим часом як його наукові відкриття залишалися неопублікованими й неоціненними – дослідник у його вдачі ніколи не поступався художникові, ба навіть тиснув на такого, а зрештою, здається, взяв над ним гору. Вазарі вкладає у його уста слова самокатування в останні години життя, мовляв, він образив Бога та людей, не виконавши свого обов'язку перед мистецтвом<sup>4</sup>. І нехай бувальщина Вазарі не відзначається ні зовнішньою, ні внутрішньою переконливістю, вона є частиною легенди, яка почала снуватися навколо таємничої постаті Майстра ще за життя, тож становить незаперечну цінність як свідчення про думку його сучасників.

То що перешкодило їм осягнути багатогранність генія Леонардо? В жодному разі не його різнобічність як така, що дозволила йому, при дворі герцога Мілана, Лодовіко Сфорци, званого Іль Моро, виступати виконавцем гри на щойно сконструйованій власноруч лютні, або писати тому ж таки герцогові листа, вихваляючи свої здібності цивільного архітектора і військового інженера. Зрештою, поєднання розмаїтих талантів у одній особі є типовим для діячів доби Відродження; хоча, маємо відзначити, що Леонардо став найяскравішим прикладом цього. Він також не належав до то-

---

<sup>4</sup> «Egli per reverenza, rizzatosi per sedere sul letto, contando il mal suo e gli accidenti di quello, mostrava tuttavia quanto aveva offeso Dio e gli uomini del mondo, non avendo operato nell'arte come si conveniva». [З побожності сівши у ліжку і виповідаючи обставини своєї недуги, він, однак, свідчив, як образив Бога і людство, не виконавши у мистецтві, що належало] Дж. Вазарі (*прим. авт.*).

го типу геніїв, що, обділені зовнішньою вродою, і, своєю чергою, байдужі до зовнішніх форм життя, у хворобливо-му смутку уникають людської марноти. Навпаки, він був поставний, гармонійної будови вродливець, надзвичайної фізичної сили, мав витончені манери, чарував дотепністю й вишуканістю мови, веселий і до всіх лагідний. Він оточував себе красою, любив ошатно вбиратися і цінував життєві втіхи. У своєму трактаті про малярство (*Trattato della Pittura*), порівнюючи мистецтво живопису зі спорідненими жанрами, він так змальовує труднощі, що чекають на скульптора: «... обличчя заліплене мармуровим пилом так, що він схожий на пекаря, з ніг до голови у мармуровій крихті, наче йому у спину снігом мело; а по всій хаті розкидані кам'яні уламки і все у пилюці. Живописець у геть іншому становищі... бо сидить зручно влаштований, гарно вбраний і вмочає легенькі пензлики у приємного кольору фарби. Він одягається ошатно, на свій смак, житло його прикрашене картинами і бездоганно чисте. Він часто перебуває у товаристві музик або читців розмаїтих творів, які він може слухати собі на втіху, без гупання молоту чи іншого неприємного супроводу».

Ймовірно, уявлення про щасливого, променисто-радісного Леонардо правильніше пов'язувати з його першим і тривалішим періодом життя. Згодом, коли занепад влади Лодовіко Моро змусив Майстра залишити забезпечене становище і згідний з його інтересами стиль життя у Мілані й шукати долі з поперемінним успіхом деінде, аж до останнього

притулку у Франції, блиск його темпераменту зблякнув, а натомість виразнішими зробилися химерні риси його вдачі. Дедалі помітніше зацікавлення науками, коштом інтересу до мистецтва, теж поглиблювало розкол між його особистістю і сучасниками. Всі ті студії – на які він, на їхню думку, тільки марнував свій час, замість старанно виконувати художні замовлення і збагачуватися, як його колишній однокашник Перуджино – здавалися сучасникам легковажними примхами, а то й служінням «чорному мистецтву». Ми розуміємо Леонардо краще, знаючи з його нотаток, на що він замірявся. У часи, коли авторитет церкви заледве почав поступатися античності, а практичні наукові пошуки заледве допускалися, цей попередник Бекона і Коперника – в усьому їх гідний – неминуче опинився в ізоляції. Розчленовуючи трупи коней і людські, конструюючи літальні апарати, або вивчаючи харчування рослин та їхню реакцію на отрути, він, природно, дуже віддалявся від коментаторів Арістотеля і наближався до зневажених алхіміків, у лабораторіях яких експериментальні дослідження знайшли хисткий притулок у ту несприятливу добу.

На його малярстві це позначилося тим, що Майстер неохоче брав у руки пензлі, малював дедалі менше, початі роботи, здебільшого, позалишав незакінченими, не надто опікувався долею своїх творів. Саме за таке ставлення дорікали йому сучасники, для яких воно залишалось загадковим.

Пізніші шанувальники Леонардо намагалися очистити його образ від ганджу мінливості. Мовляв, те, що закидають Леонардо, є загальною рисою великих художників: навіть енергійний Мікеланджело, цілковито відданий мистецтву, залишив чимало незавершених робіт – так само не з власної вини, як Леонардо. Поза тим, наполягають знавці, деякі картини були не такими незавершеними, як він сам стверджував, і те, що публіка називає шедевром, творцеві може здаватися недостатнім втіленням його намірів – йому ввижається ідеал, який він відчайдушно намагається відтворити. І у будь-якому разі, стверджують вони, художник найменше відповідальний за долю своїх творів.

Попри обґрунтованість деяких з наведених аргументів, вони аж ніяк не вичерпно пояснюють стан справ у випадку Леонардо. Болісна боротьба з задумом, остаточні зусилля з його втілення, байдужість до його майбутньої долі можна спостерегти у багатьох інших художників, але у Леонардо така поведінка виявляється граничною мірою. Едмондо Сольмі<sup>5</sup> (1910, с. 12) наводить слова одного з його учнів: «*Pareva, che ad ogni ora tremasse, quando si poneva a dipingere, e però non diede mal fine ad alcuna cosa cominciata, considerando la grandezza dell' arte, tal che egli scorgeva errori in quelle cose, che ad altri parevano miracoli*»<sup>6</sup>. Його останні картини,

---

<sup>5</sup> Edmondo Solmi (1874–1912), професор, італійський історик і філософ, був експертом з мистецтва доби Відродження (*прим. пер.*).

<sup>6</sup> Іт. – «Здавалося, він тремтів щоразу, коли брався до живопису, але ніколи не

«Леда», «Мадонна ді Сант Онофріо», «Вакх» та «Юний Іоанн Хреститель», залишилися незавершеними, «come quasi intervenne di tutte le cose sue»<sup>7</sup>. Ломаццо,<sup>8</sup> який виконав копію «Святої Вечері», згадує у терцині легендарну неспроможність Леонардо закінчити свої роботи:

*Protogen che il penel di sue pitture  
Non levava, agguaglio il Vinci Divo,  
Di cui opra non è finita pure.*<sup>9</sup>

[Протоген, що пензель з полотном не розлучав,  
Подібний був до дивного Да Вінчі,  
Який своїх творінь ніколи не скінчав].

Стало приказкою те, як повільно працював Леонардо. По найретельніших попередніх дослідженнях, він писав «Святу Вечерю» у міланському монастирі Санта-Марія делле Граціє упродовж трьох років. Один з його сучасників, письменник Маттео Банделі, що був тоді молодим ченцем у монастирі, розповідає, що Леонардо часто, рано вранці видершись на риштування, не випускав пензля з рук до сутінків, навіть не

---

закінчив нічого з початого, маючи таку високу думку про велич мистецтва, що бачив помилки в тих речах, які іншим здавалися дивовижними».

<sup>7</sup> Іт. – «...як сталося майже з усіма його творами».

<sup>8</sup> Ломаццо Джованні Паоло – міланський художник і теоретик мистецтва XVI ст. – доби маньєризму (прим. пер.).

<sup>9</sup> За N. Smiraglia Scognamiglio. *Ricerche e Documenti sulla giovinezza di Leonardo da Vinci*. Napoli, 1900 (прим. авт.).

думаючи про їжу чи питво. Потім, по кілька днів, не торкався роботи; іноді годинами вистоював перед живописом і втішався, оглядаючи його. Іншим разом, просто з Міланського замку, де саме формував модель кінної статуї Франческо Сфорци, він приходив до монастиря, щоб покласти кілька мазків на одну з фігур, і одразу йшов геть<sup>10</sup>. За словами Вазарі, він чотири роки працював над портретом Мони Лізи, дружини флорентійця Франческо дель Джокондо, і ніяк не міг довести роботу до кінця. Ця обставина також може пояснюватися тим фактом, що картина ніколи не була передана замовникові, а залишилася у Леонардо, який взяв її з собою у Францію<sup>11</sup>. Придбаний королем Франциском I, портрет зараз становить один з найбільших скарбів Лувру.

Порівняння свідчень про стиль роботи Леонардо з вмістом надзвичайно численних залишених ним ескізів і етюдів схиляє нас відкинути припущення, буцімто у ставленні Леонардо до свого мистецтва могла виявлятися мінливість чи несталість. Навпаки, відзначається цілковите занурення у роботу, багатство варіантів, вибір між якими передбачає вагання, вимоги, які складно задовольнити, і гальмування у виконанні, яке неможливо виправдати самою тільки гонитвою творця за ідеалом. Від самого початку типова загайність

---

<sup>10</sup> За W. von Seidlitz *Leonardo da Vinci, der Wendepunkt der Renaissance*, 1909. Том I., с. 203 (прим. авт.).

<sup>11</sup> За W. von Seidlitz *Leonardo da Vinci, der Wendepunkt der Renaissance*, 1909. Том II, с. 48 (прим. авт.).

Леонардо у роботі видається симптомом цього гальмування, провісником його відвернення від живопису у пізніші роки<sup>12</sup>. Саме воно визначило – не сказати б, що геть незаслужену – долю «Святої Вечері». Леонардо не міг примиритися з особливостями фрескового живопису, який вимагає швидкої роботи – доки ґрунт залишається вологим; з цієї причини митець обрав олійні фарби, повільне висихання яких дозволяло йому працювати над картиною відповідно до його гумору, настрою і вільного часу. Але ці фарби не трималися на стіні, відвалювалися від ґрунту; до цього додалися нерівності муру й подальша лиха доля будівлі – все разом спричинило неминуче псування живопису<sup>13</sup>.

Унаслідок неуспіху дальших спроб з тим самим технічним експериментом, загинуло зображення кавалерійської битви при Анг'ярї на стіні Дорадчої Зали Синьйорії у Флоренції, до якого він згодом узявся у суперництві з Мікеланджело і теж покинув незавершеним<sup>14</sup>. Складається враження, що тут сторонній інтерес до експериментаторства спершу підтримував у Леонардо художника, а згодом спричинив до пошкодження твору.

---

<sup>12</sup> W. Pater: «У певний період свого життя він, безперечно, майже перестав бути художником» (Die Renaissance. Aufl. 2. 1906). (Прим. авт.).

<sup>13</sup> Поп. у W. von Seidlitz, *Die Geschichte der Restaurations- und Rettungsversuche* (прим. авт.).

<sup>14</sup> Як видається, у 2011–2012 група, очолювана Мауріціо Серачіні, отримала докази існування під фресками Вазарі давнішого муру з залишками фрески Леонардо, яка вважалася цілковито знищеною (прим. пер.).

Вдача Леонардо виявляє також інші незвичні риси й сповнена суперечностей. Доволі наочними видаються певна його бездіяльність і байдужість. У часи, коли кожне прагнуло здобути якнайширший простір для своєї діяльності, що, звісно, потребувало енергійного вияву агресії проти суперників, він усіх дивував своєю погідністю, уникаючи будь-якої конкуренції чи суперечок. Він був м'яким і добрим до всіх; відмовився, як розповідають, від споживання м'яса, бо не вважав справедливим позбавляти тварин їхнього життя, і тішився тим, що купував на ринку пташок і випускав їх на волю<sup>15</sup>. Він засуджував війну і кровопролиття і визначав людину не так царем природи, як найгіршим з диких звірів<sup>16</sup>. Але ця жіноча тендітність почуттів не перешкождала йому супроводжувати засуджених злочинців до страти, щоб робити ескізи їхніх спотворених жахом облич, ані винаходити найжорстокішу наступальну зброю, чи вступити на службу головним військовим інженером до Чезаре Борджія. Він часто здавався байдужим до добра і зла, можливо, вимірюючи ці категорії за своїм особливим стандартом. Він супроводив Чезаре як активний учасник військової кампанії, що віддала область Романьї у руки цього найжорстокішого і найпідступнішого з деспотів. Жоден рядок у нотатниках Леонардо не містить

---

<sup>15</sup> E. Müntz, *Léonard de Vinci. Paris, 1899. S. 18* (У своєму листі з Індії до одного з Медічі, про це дивацтво Леонардо згадує один з сучасників. За J. P. Richter.) (Прим. авт.)

<sup>16</sup> F. Botazzi, *Leonardo biologo e anatomico. Conferenze fiorentine, 1910* (прим. авт.).

жодної критики чи схвалення подій тих днів. Порівняння з гете під час французької кампанії тут не варто відхиляти.

Якщо біографічне дослідження по-справжньому прагне проникнути у душевне життя особистості, не слід, як це відбувається у більшості біографій, з делікатності чи моралізму, замовчувати сексуальне життя чи сексуальні схильності цієї особи. Про Леонардо у цьому розумінні нам відомо дуже мало – і цей факт важливий як такий. У добу боротьби між буйною розбещеністю й похмурим аскетизмом Леонардо виступає зразком холодного відторгнення сексуальності, неочікуваного для художника, поціновувача жіночої вроди. Сольмі наводить вислів Леонардо, що демонструє його фригідність: «Акт продовження роду і все, з ним пов'язане, настільки огидне, що людство скоро вимерло б, якби не глибоко укорінена традиція та не гарненькі личка й чуттєві схильності»<sup>17</sup>. Посмертний архів Леонардо, що включає документи не тільки з наукової проблематики, але також геть тривіальні, які видаються нам заледве гідними такого великого розуму (алегорична історія природи, байки, дотепи, пророцтва<sup>18</sup>), цнотливий до ступеня такої абстиненції, що у белетристиці здивувала б навіть сьогодні. У своїх нотатках він так стережеться всього сексуального, наче Ерос,

---

<sup>17</sup> E. Solmi. *Leonardo da Vinci* [Deutsche übersetzung von E. Ilirschberg.] Berlin, 1908 (прим. авт.).

<sup>18</sup> Marie Herzfeld: *Leonardo da Vinci der Denker, Forscher und Poet*. Jena, 1906 (прим. авт.).

запорука підтримання життя, не є гідним цікавості дослідника<sup>19</sup>. Відомо, як часто великі художники в ескізах дають волю своїм еротичним фантазіям і навіть непристойності; у випадку Леонардо, натомість, маємо лише кілька анатомічних зображень внутрішніх статевих органів жінки, схему розташування плоду в утробі матері тощо<sup>20</sup>.

---

<sup>19</sup> Винятком може бути його збірка *belle facezie*, дотепів. Див. у М. Herzfeld, *Leonardo da Vinci*, с. 151 (прим. авт.).

<sup>20</sup> Малюнок Леонардо з зображенням статевого акту у поздовжньому розрізі тіл, що не може, звісно, називатися непристойним, містить кілька курйозних помилок, відзначених доктором Р. Райтлером (*Internat. Zeitschrift fur Psychoanalyse*. 1916/17. IV) і розглянутих у контексті психологічної характеристики Леонардо: «... надмірний дослідницький потяг геть відмовив йому у зображенні статевого акту – як видається, внаслідок дедалі більшого сексуального витіснення. Чоловіча постать представлена у повний зріст, жіноча – лише частково. Хто гляне неупередженим оком на горішню частину цього етюда, так що решта буде чимсь закрыта, побачить скоріше жіночу голову – хвилясті пасма, що спадають на чоло і вздовж спини майже до четвертого чи п'ятого хребця, тільки підкреслюють це враження. Жіночі груди демонструють два недоліки: по-перше, естетичний, окреслюючи некрасиві обвислі перса, а по-друге, анатомічну неточність, бо, як дослідник, Леонардо, либонь внаслідок свого відсторонення від усього сексуального, не оглянув достатньо уважно соски годувальниці.



Навряд чи Леонардо колись у житті стискав у любовних обіймах жінку, і не відомо, щоб він колись мав інтимний духовний зв'язок з жінкою, як Мікеланджело з Вітторією Колонною. Коли він іще мешкав на правах учня у домі майстра Вероккйо, юного Леонардо разом з іншими молодиками звинуватили у заборонених гомосексуальних стосунках, але зрештою його було виправдано<sup>21</sup>. Підозра впала на нього, схоже, через те, що запрошував натурником хлопчину з сумнівною репутацією<sup>22</sup>. Ставши майстром, він оточував себе

---

<sup>21</sup> само зручно, як це робили наші пращури. Така поза відображає намір перебувати у жаданому стані тривалий час. Жіночні риси чоловічого обличчя виявляють неприховану огиду: брови насуплені, погляд гидливо звернений убік, губи стиснені, а куточки рота опущені. У цьому виразі обличчя немає ні задоволення, ні прихильності, ні блаженства, ні, бодай, поблажливості – самі тільки обурення і огида. Грубої помилки Леонардо допустився у зображенні нижніх кінцівок пари. Нога чоловіка мала би бути правою: оскільки два тіла у статевому акті Леонардо зображує у анатомічному поздовжньому перерізі, то ліва нога чоловіка має бути поверх площини зображення, а жінці, навпаки, з цієї таки причини слід було намалювати ліву ногу. Фактично Леонардо переплутав жіночу і чоловічу ноги: постаті чоловіка дав ліву, а жінці – праву. Щодо підміни найпевніше свідчать великі пальці ніг партнерів, обернені всередину. Уже виходячи з цього анатомічного малюнка, можна було б визначити, як великого художника і дослідника заплутало витіснення лібідо». Утім, ці міркування Райтлера було піддано критиці: неприпустимо з недбалого малюнка виводити такі серйозні висновки – зрештою, достеменно не встановлено, чи частини малюнка становлять одне ціле (*прим. авт.*). Насправді, впродовж життя Леонардо звинувачення у содомії висувалися проти нього двічі. Вдруге, як видається, його врятувало високе суспільне становище другої особи (*прим. пер.*).

<sup>22</sup> Згідно з Scognamiglio (1900, с. 49), цей епізод згадується у Codex Atlanticus у неясній фразі, яку по-різному тлумачать: «Quando io feci Domeneddio putto voi

вродливими підлітками, приймаючи їх учнями. Останнього з тих учнів, Франческо Мельці, який супроводжував учителя у Францію і залишався з ним аж до його смерті, Леонардо призначив своїм спадкоємцем. Не поділяючи впевненості, з якою сучасні біографи великого італійця відкидають імовірність сексуальних відносин між ним і його учнями як безпідставну образу славетного, набагато правдоподібнішим слід вважати, що ніжні стосунки Леонардо з юнаками не доходили до статевих дій. Не варто взагалі було б очікувати від нього високої сексуальної активності.

Особливість такого емоційного і сексуального життя у контексті подвійної натури Леонардо як художника і дослідника можна зрозуміти лише в одному сенсі. З біографів, яким психологія взагалі часто чужа, тільки один, Едмондо Сольмі, на мій погляд, наблизився до розв'язання загадки. Але письменник Дмитро Сергійович Мережковський, який обрав Леонардо як героя великого історичного роману, обґрунтував на цьому розмежуванні своє розуміння незвичайної особистості, яке дуже виразно висловив – нехай не у сухих термінах, а у поетичних зворотах<sup>23</sup>. Сольмі судить про Леонардо так: «Але незадоволене бажання зрозуміти все

---

mi metteste in prigione, ora s'io lo fo grande, voi mi farete peggio». [Коли я написав Доменеддіо хлопчиком, ви мене кинули у в'язницю, нині, якщо я напишу його великим, ви мені заповідете гірше] (*прим. авт.*).

<sup>23</sup> Д.С. Мережковский: «Леонардо да Винчи. Биографический роман конца XV столетия». Це другий роман з трилогії «Христос и Антихрист»; дві інші частини називаються «Юлиан Отступник» і «Петр Великий и Алексей» (*прим. пер.*).

довкола і холодним розумом проникнути у найглибшу таємницю ідеального прирекло роботи Леонардо на довічну незавершеність». В одному з есе Флорентійських Конференцій наводиться вислів Леонардо, що демонструє його віру і надає ключ до його вдачі:

*Nessuna cosa si può amare nè odiare, se prima no si ha cognition di quella*<sup>24</sup>.

Тобто, «ніщо не можна любити чи ненавидіти, не набувши спершу знань про це щось». Те саме повторює Леонардо у «Трактаті про малярство», де він, здається, захищає себе від закидів щодо браку релігійності:

«То нехай огудники радше помовчують, бо така дія є способом показати майстрові незліченні дива, і це також спосіб полюбити великого Винахідника, бо воістину велика любов впливає з великого знання коханого предмета, а якщо ти мало знаєш про нього, то й любитимеш мало чи взагалі не любитимеш».

У цих висловлюваннях Леонардо не варто шукати вагому психологічну істину, оскільки вони цілковито хибні, і Леонардо мав знати це не гірше за нас. Неправда, боцім-то люди здатні утриматися від любові чи ненависті, не вивчивши спершу предмет своїх почуттів – навпаки, вони залюблюються імпульсивно і керуються емоційними мотива-

---

<sup>24</sup> F. Botazzi, *Leonardo biologo e anatomico*. 1910, с. 193 (прим. авт.).

ми, які не мають нічого спільного з пізнанням і які скоріше послаблюються роздумами чи міркуваннями. Леонардо радше натякав, що любов, якою послуговуються люди, неналежна і необ'єктивна, а треба любити, стримуючи афект і піддаючи його розумовому опрацюванню; тільки після того, як він витримає інтелектуальне випробування, можна давати йому волю. Отже, ми розуміємо, Леонардо хоче нам сказати, що такого способу тримається він, і що варто було б також усім ставитися до любові й ненависті так, як він.

І здається, він такого способу справді тримався. Він володів своїми почуттями і піддавав їх дослідженню, він не любив, не ненавидів, а питав себе, звідки походить і що означає те, що йому випадає любити чи ненавидіти, тож, спочатку він поставав байдужим до добра і зла, до краси і потворності. У процесі дослідження любов і ненависть втрачали свої етичні ознаки і обидві перетворювалися на однаковий інтелектуальний інтерес. Насправді, Леонардо не був безпристрасним, йому не бракувало божественної іскри тієї непрямой або безпосередньої *рушійної сили* – *il primo motore* – людської діяльності. Він лише перетворив свою пристрасть на допитливість. Тоді він узявся до студій з тією наполегливістю, сталістю і глибиною, що випливає з пристрасті, і на злеті інтелектуальних звершень, коли знання було здобуто, він дозволив тривалий час стримуваним афектам вирватися і плинути вільним струменем, як рукав річки, що здобув собі власне русло. На висоті пізнання, осягнувши вели-

ку частину цілого, охоплений відчуттям патосу, він в екстатичних виразах вихваляв велич тієї частини творіння, яку вивчав, або, ховаючись у релігійні шати, – велич Творця. Сольмі правильно розгадав цей процес перетворення у Леонардо. Цитуючи пасаж, у якому Леонардо возвеличує вищий імпульс природи («O mirabile necessita...»), він зазначає: «Tale trasfigurazione della scienza della natura in emozione, quasi direi, religiosa, è uno dei tratti caratteristici de' manoscritti vinciani, e si trova cento e cento volte espressa...» [Це перетворення природознавства на емоції, майже, я б сказав, релігійні, є однією з характерних рис рукописів да Вінчі, що виявляється сто по сто разів...]<sup>25</sup>.

Леонардо називали італійським Фаустом за його ненаситне і невгамовне прагнення до пізнання. Та навіть, якщо ми знехтуємо фактом можливого зворотного перетворення жаги до пізнання на радощі життя, яке передбачається у трагедії Фауста, можна зауважити, що система Леонардо нагадує спосіб мислення Спінози.

Перетворення психічного мотиву на різні форми діяльності, мабуть, так само не відбувається без втрат, як у випадку фізичних перетворень. Приклад Леонардо показує, яким вимогливим є цей процес. Не любити, перш ніж отримаєш повне знання про об'єкт любові – це передбачає болісну затримку. А по досягненні необхідного пізнання ми вже не любимо і не ненавидимо у власному сенсі слова; особа зали-

---

<sup>25</sup> E. Solmi, *La resurrezione etc.* 1910, с. 11 (нрм. авт.).

шається поза любов'ю та ненавистю. Особа досліджувала, а не любила. Ймовірно з цієї причини життя Леонардо було набагато біднішим на любов, ніж у інших видатних особистостей і великих митців. Бурхливі пристрасті, що іншим яtringять і пожирають душу упродовж більшої частини їхнього життя, здавалось би, обминули його.

На послідовників Леонардо на цьому шляху чекають також інші наслідки. Замість того щоб діяти і творити, тільки досліджуєш. Той, хто починає упізнавати велич всесвіту і його потреби, легко забуває власне незначуще «Я». Коли людина схиляється у захваті і стає по-справжньому смиренною, вона забуває, що сама є частиною цієї живої сили, і, домірно своєї особистості, має право докладати зусиль до зміни курсу, в якому рухається світ – той світ, у якому незначущий є не менш дивовижним і важливим, ніж великий.

Сольмі вважає, що дослідження Леонардо почалися з його мистецтва<sup>26</sup>: він намагався дослідити властивості й закони світла, кольору, відтінків і перспективи, щоб стати майстром у наслідуванні природи і показувати шлях іншим. Ймовірно, вже тоді він перебільшував значення цього знання для малярства. Ідучи за потребою живописця, він потім рухав-

---

<sup>26</sup> *La resurrezione etc.*, с. 8; «Leonardo aveva posto, come regola al pittore, lo studio delta natura... poi la passione dello studio era divenuta dominante, egli aveva voluto acquistare non fin la scienza per l'arte, ma la scienza per la scienza» [«Спочатку Леонардо взявся, як заведено у художників, до вивчення природи... потім пристрасть до студій стала переважати: він захопився не наукою заради мистецтва, але наукою заради науки»] (прим. авт.).

ся далі й далі, досліджував такі об'єкти мистецького відтворення, як тварини і рослини, пропорції людського тіла, і, не вдовольняючись зовнішнім, заглиблювався у їхню внутрішню структуру й біологічні функції, які, власне, виявляються також у зовнішньому вигляді й мають відобразитися у мистецтві. Нарешті, його цілковито затягло це непереборне бажання, схиливши до розриву з домаганнями мистецтва, тож він відкрив загальні закони механіки і розгадав історію стратифікації та скам'яніння долини Арно, аж доки зміг вивести великими літерами у своїй книзі пізнання: *Il Sole non si muove* («Сонце не рухається»). Таким чином, його дослідження поширилося практично на всі області природознавства, у кожній з яких він був першовідкривачем або хоча б пророком чи попередником<sup>27</sup>. Проте його цікавість уперто спрямовувалася у зовнішній світ – щось утримувало його від дослідження психічного життя людей: не знайшлося місця для психології в «Академія Вінчана», для якої він намалював дуже вигадливу емблему.

Коли згодом він доклав зусиль, щоб повернутися від досліджень до мистецтва, з якого колись починав, Леонардо відчув, що його не відпускають його нові інтереси і зміна природи його психічної роботи. У живописі його цікавили, перш за все, проблеми, за якими він бачив численні ін-

---

<sup>27</sup> Дивись перелік його наукових досягнень у прекрасному біографічному вступі Марії Герцфельд (Jena, 1906), в окремих есе у *Conferenze Fiorentine*, 1910 та в ін. вид. (прим. авт.).

ші проблеми – картина, до якої він звик уже у нескінченних непередбачуваних дослідженнях природних явищ. Малар більше не здатний був обмежувати свої вимоги, ізолювати твір мистецтва, вириваючи його з того великого сплетіння взаємозв'язків, про яке він уже знав як учений. По виснажливій праці, спрямованій на вираження всього, що він відчував у собі, всього, що було пов'язане з твором у його думках, він був змушений покинути його незакінченим або оголосити роботу незавершеною.

Свого часу митець закликав дослідника до себе на службу, як помічника; нині слуга зробився сильнішим і пригнобив свого господаря.

Коли ми відзначаємо у вдачі особи переважання одного єдиного, гранично розвиненого потягу – як-от цікавість у випадку Леонардо, – ми шукаємо пояснення в особливостях її конституції, стосовно ймовірного органічного походження яких нічого напевне не відомо. Наші психоаналітичні дослідження нервово-хворих ведуть нас далі до пошуку двох наступних очікуваних у кожному конкретному випадку моментів. Ми вважаємо ймовірним, що цей надпотужний потяг був активним уже в ранньому дитинстві, і що його найвищий вплив був закріплений дитячими враженнями; а далі ми припускаємо, що, спочатку спершись на сексуальні рушійні сили для свого відновлення, згодом він забрав місце статевого життя. Така особа, наприклад, досліджуватиме природу так пристрасно і віддано, як інша кохатиме, і, власне, до-

сліджуватиме, замість кохати. Ми б ризикнули зробити висновок про сексуальне підсилення не тільки у випадках дослідництва, але у більшості інших випадків особливо інтенсивного потягу.

Спостереження за повсякденним життям показує нам, що більшість людей мають можливість спрямовувати істотну частину своїх сексуальних імпульсів на професійну діяльність. Сексуальний імпульс особливо придатний для таких перетворень, оскільки йому притаманна здатність сублимації – себто, властивість обміну своєї найближчої мети на інші високі цінності, вже не сексуальні. Ми вважаємо доведеною наявність такого процесу в особи, історія дитинства або психічна історія розвитку якої показують, що у дитинстві цей потужний потяг служив сексуальним інтересам. Ми вважаємо додатковим підтвердженням цього помітний занепад сексуального життя особи у зрілому віці – так, ніби сексуальна активність замінюється діяльністю, обумовленою тим домінуючим потягом.

Застосування цих припущень до випадку дослідження домінуючого потягу наштовхується на особливі труднощі через небажання визнати, що у дітей присутній серйозний статевий імпульс або що діти виявляють істотний сексуальний інтерес. Втім, ця недовіра легко усувається. Невтомність маленької дитини у безнастанному розпитуванні дорослих може спантеличувати тільки тих з них, які не розуміють, що всі ці питання навідні, і що вони ніколи не припиняться, бо

заміняють одне єдине питання, яке дитина не ставить. Коли дитина підросте і починає розуміти більше, цей прояв цікавості раптово зникає. Проте психоаналітичне дослідження дає нам повне пояснення явища, показуючи, що чимало дітей – можливо, більшість – принаймні, найбільш обдаровані, проходять період, приблизно з третього року життя, який можна визначити як період *інфантильних сексуальних досліджень*. У дітей цього віку прокидається допитливість – але не спонтанно, а під враженням важливого досвіду – через появу малих братика чи сестрички, або через страх перед ймовірністю такої події, в якій дитина бачить небезпеку для своїх егоїстичних інтересів. Дослідження спрямовується на питання, звідки беруться братики і сестрички – так, якби дитина шукала засобів захисту від небажаної події. Ми дивуємось тому, що дитина відмовляється вірити у запропоновану їй інформацію, рішуче відкидаючи, наприклад, геніальну побрехеньку про лелеку. Насправді, психічна незалежність починається з цієї недовіри і дитина часто, відчуваючи серйозні розбіжності з дорослими, не пробачає їм обману. Вона з'ясовує по-своєму і здогадується, що маля у матері в череві, і, керуючись відчуттями власної сексуальності, формулює для себе теорію про походження дітей від їжі, про народження через кишківник, про не дуже зрозумілу роль батька, і десь у той самий час зароджується туманне уявлення про статевий акт, який дитині уявляється чимсь ворожим, насильницьким. А оскільки власна статева конституція ще не відпо-

відає дітородженню, дослідження питання про те, звідки беруться діти, приречене на нерозв'язність і має залишитися незавершеним. Враження від цієї невдачі за першої спроби інтелектуальної незалежності, як видається, є гнітючим і закарбовується глибоко і на тривалий час<sup>28</sup>.

Якщо період інфантильного сексуального дослідництва закінчується енергійним сексуальним згніченням, ранній зв'язок із сексуальним інтересом може обумовити майбутню долю дослідницького потягу за одним з трьох різних типів розвитку. Дослідництво може зазнати тієї самої долі, що сексуальність: допитливість відтак згнічується, вільна розумова активність звужується на все життя; особливо це уможливленоється потужним релігійним гальмуванням, якого невдовзі зазнає мислення через освіту. Це тип невротичного гальмування. Ми добре знаємо, що набута у такий спосіб психічна слабкість ефективно сприяє виникненню невротичного захворювання. У другому типі інтелектуальний розвиток достатньо сильний, щоб протистояти дії сексуального згнічення. Іноді, по зникненні інфантильного сексуального дослідництва, інтелект надає підтримку давнім асоціативним зв'язкам, щоб уникнути сексуального витіснення, а згнічене

---

<sup>28</sup> На підтвердження цих нібито неймовірних тверджень, див. мій «Аналіз фобії п'ятирічного хлопчика (Analyse der Phobie eines fünfjährigen Knaben, 1909) і аналогічне спостереження у статті «Інфантильні сексуальні теорії» (Infantilen Sexualtheorien), 1908); я писав: «Ці розумування і сумніви стають прототипом всієї пізнішої інтелектуальної роботи над проблемами, а перша невдача має гальмівний вплив на всі дальші часи» (прим. авт.).

сексуальне дослідження повертається з несвідомого як компульсивне мислення – ясна річ, перекручене і не вільне, але достатньо сильне, щоб сексуалізувати інтелектуальну діяльність і забарвити її задоволенням і побоюванням щодо реальних сексуальних процесів. У цьому випадку дослідження стає сексуальною діяльністю, часто єдиною; почуття звільнення у думках, просвітлення займає місце сексуального задоволення; втім, нескінченний характер інфантильного дослідження відтворюється також у тому, що це компульсивне мислення ніколи не закінчується, і в тому, що жадане інтелектуальне відчуття розв'язання постійно відсувається вдалину.

Унаслідок особливої схильності третій тип – найрідкісніший і найдосконаліший – уникає гальмування думки і компульсивного мислення. І, хоча тут теж відбувається сексуальне згнічення, воно не здатне спрямувати імпульс сексуального задоволення у несвідоме; проте лібідо як таке уникає витіснення, сублімуючись від самого початку у допитливість і знову підсилюючи потужний дослідницький імпульс. Тут теж дослідництво має більш-менш компульсивний характер і стає заміником статевої активності, але внаслідок абсолютної відмінності психічного процесу в його основі (сублімація замість виринання з несвідомого) характер неврозу не виявляється, підпорядкованість первісним комплексам інфантильного сексуального дослідження зникає, і потяг вільно переходить на службу інтелектуальним інтересам.

Він зважає на сексуальне згнічення, яке зробило його таким сильним, завдяки сублимації лібідо, і уникає будь-якої сексуальної тематики.

З огляду на поєднання в особистості Леонардо неймовірної жаги до дослідництва з украй бідним сексуальним життям, що обмежувалося, сказати б, ідеальною гомосексуальністю, ми схильні бачити в ньому взірєць третього типу. Найістотніший аспект його вдачі і її таємниця, мабуть, полягає в тому, що після вживання дитячої допитливості задля сексуальних інтересів він зміг сублимувати більшу частину свого лібідо у потяг до дослідництва. Але забезпечити докази цієї концепції непросто. Для цього ми мали б отримати уявлення його психічний розвиток у перші роки дитинства, а сподіватися на такий матеріал, коли дані про [той період] його життя мізерні і непевні, було б, здається, нерозумно – надто, коли йдеться про інформацію, і якій навіть наше покоління відмовляє стороннім.

Ми мало знаємо про молодість Леонардо. Він народився 1452 року в маленькому містечку Вінчі між Флоренцією та Емполі, незаконною дитиною, що в ті часи не вважалося за велику ваду у суспільному становищі. Його батьком був синьйор П'єро да Вінчі, нотаріус і нащадок нотаріусів і фермерів, прізвище яких походило від місцини Вінчі; його мати, така собі Катеріна, ймовірно, сільська дівчина, згодом вийшла за іншого уродженця Вінчі. Ніщо більше стосовно матері не виринає в історії життя Леонардо, тільки письменник Ме-

режковський вважав, що знайшов якісь її сліди. Єдиною чіткою інформацією про дитинство Леонардо є правовий документ від 1457 року, податковий кадастр, у якому Вінчі Леонардо згадується серед членів сім'ї як п'ятирічний незаконний син синьйора П'єро<sup>29</sup>. Оскільки шлюб синьйора П'єро з Донною Альб'єрою залишався бездітним, малий Леонардо міг виховуватися у домі свого батька. Він не покидав цей будинок, аж доки не вступив учнем – невідомо, якого року – у майстерню Андреа дель Вероккйо. У 1472 році ім'я Леонардо вже можна було знайти в реєстрі членів «Compagnia dei Pittori». Оце й усе.

---

<sup>29</sup> Scognumiglio. Цит. с. 15 (прим. авт.).

## II

Один-єдиний раз, наскільки мені відомо, Леонардо в одному зі своїх наукових нарисів повідомляє дещо зі свого дитинства; в уривку, де йдеться про політ шуліки, він раптом переривається, щоб віддатися спогаду, що виринув з пам'яті про дуже ранні дитячі роки:

«Здається, мені заздалегідь судилося так ретельно вивчати шуліку, бо у моєму дуже ранньому спогаді з дитинства мені здавалося, що я лежу в колисці, а до мене прилетів шуліка, розтулив мені рота своїм хвостом і багато разів штовхнув тим хвостом у уста»<sup>30</sup>.

Отже, дитячий спогад надзвичайно дивного характеру. Дивний за змістом і за віком сновидця. У тому, що людина зберегла спогад про те, як була немовлям, немає нічого неймовірного, хоча він аж ніяк не надійний. Однак те, що розповідає Леонардо – як шуліка хвостом розтуляє рота дитині – настільки неймовірне, казкове, що ймовірнішим видається інше припущення, яке за одним разом пояснює обидві причини. Сцена з шулікою є не спогадом Леонардо, а фанта-

---

<sup>30</sup> «Questi seriver si distintamente del nibio par che sia mio distino, perche nella mia prima ricordatione della mia infantia e mi pareva che essendo io in culla, che un nibio venissi a me e mi aprissi la bocca colla sua coda e molte volte mi percuotesse con tal coda dentro alle labbra» (Cod. atlant. F. 65 V).

зією, яку він створив пізніше і переніс у своє дитинство<sup>31</sup>. Дитячі спогади людей часто мають саме таке походження: вони взагалі не засвоюються з переживання як свідомі спогади і не відтворюються, як спогади зрілішого віку, але згодом, коли дитинство вже у минулому, вони воскресають – змінені, перекручені, пристосовані до пізніших тенденцій, так що їх важко буває відокремити від фантазій. Можливо, найліпше уявлення про їхню природу дає аналогія з формуванням історії давніх народів. Доки народ малий і слабкий, він не думає про написання своєї історії: обробляє землю свого краю, борониться від сусідів, намагаючись, своєю чергою, захопити в них землі і збагатитися. Це героїчні, але доісторичні часи. Потім починаються інші, коли народ усвідомлює себе багатим і сильним, і виникає потреба дізнатися, звідки він прийшов і яким чином став тим, чим є. Історія, почавши послідовно фіксувати події поточного часу, кидає також

---

<sup>31</sup> Г. Елліс у в цілому доброзичливій рецензії на цей твір у «Journal of mental science» (липень, 1910) заперечує проти такого пояснення: дуже ймовірно, цей спогад Леонардо має реальні підстави, оскільки спогади дитинства часто сягають набагато далі у часі, ніж зазвичай вважається. Зрозуміло, великий птах не мав неодмінно бути саме шулікою. Я охоче на таку думку пристаю і додам лише припущення, що мати спостерегла приліт великого птаха до своєї дитини, і могла сприйняти це як важливу прикмету, а згодом неодноразово розповідала про це синові, тож він запам'ятав її розповідь і потім, як часто трапляється, міг сплутати її зі спогадом про власне враження. Така зміна не шкодить моїй теорії. Фантазії людей про своє дитинство, створені пізніше, спираються найчастіше саме на дрібні деталі забутої реальності минулого. Тому потрібен таємний мотив, щоб витягти подробиці минулого з небуття і відповідно переробити, як це сталося у Леонардо з птахом, названим шулікою, і з його дивними діями (*прим. авт.*).

погляд у минуле, збирає традиції і саги, пояснює старожитності народною вдачею і звичаями і створює, таким чином, історію давніх часів. Природно, що така історія минувшини виступає радше виявленням бажань і сподівань теперішнього, ніж відображенням давнини, бо багато що стерлося з пам'яті народу, інше спотворилося, а якісь сліди минулого витлумачені хибно в дусі нового часу; крім того, історія писалася не з мотивів об'єктивної допитливості, а для того, щоб впливати на сучасників, надихати їх, представити їм їхнє відображення у дзеркалі минулого. Свідоме пригадування зрілої людини про пережите надзвичайно подібне до цього процесу творення історії, а спогади цієї особи про своє дитинство – за способом творення і безпідставністю – до пізно і тенденційно складеної долітописної історії.

Отже, якщо розповідь Леонардо про шуліку, що відвідав його у колисці, є тільки фантазією пізнішого віку, то мало б думати, що не варто на ній затримуватися. Можна б її пояснити бажанням виправдати свої заняття проблемою пташиного польоту тим, що так було призначено долею. Однак це стало б такою несправедливою зневагою до матеріалу, як нехтування сагами, традиціями й легендами у вивченні давньої історії народу. Попри всі перекручення і хибні тлумачення, вони представляють реальне минуле – народ створив їх з досвіду своєї давнини під впливом потужних у минулому і досі ще чинних мотивів; тож, маючи відповідні знання про всі сили, які були задіяні у процесі творення, можна усунути

перекручення і, за тим-таки мітологічним матеріалом, відтворити історичну правду. Те саме стосується спогадів дитинства або фантазій окремих осіб. Те, що людина пригадує або вважає, що пригадує зі свого дитинства, не є випадковим. За уривками спогадів, незрозумілих самій особі, зазвичай ховаються неоціненні свідчення найважливіших рис її духовного розвитку<sup>32</sup>. То, оскільки психоаналітична техніка надає нам чудові засоби для висвітлення цього прихованого, спробуймо за допомогою аналізу заповнити прогалину дитинства в історії життя Леонардо. Якщо ж не досягнемо в цьому достатнього ступеня достовірності, то зможемо вті-

---

<sup>32</sup> Від того часу я намагався розшифрувати незрозумілий спогад про своє дитинство іще однієї славетної особистості. На перших сторінках автобіографії Гете («Dichtung und Wahrheit») розповідається, як він у віці приблизно шести років, підбурюваний сусідом, викинув у вікно іграшковий керамічний посуд, і той розбився на друзки – ця єдина сцена запам'яталася йому з найбільш раннього дитинства. Нейтральність змісту цього спогаду, подібність до спогадів про дитинство деяких інших людей і та обставина, що в цій частині Гете не згадує молодшого братика, на момент народження якого йому було три роки і дев'ять місяців, а на момент його смерті ще не було десяти, спонукало мене взятися до аналізу цього сну. (Гете згадує цю дитину згодом, коли змальовує численні захворювання дитинства.) Я сподівався замінити наочний зміст сну чимсь, що краще пасувало б до цілісного тексту Гете і було б гідне за значенням у відповідному місці біографії. Невеликий аналіз («Eine Kindheitserinnerung aus "Dichtung und Wahrheit"», 1917) дозволив мені визначити, що викидання глиняного посуду є магичною дією, спрямованою проти докучливого прибульця, а в тому місці, де повідомлялося про подію, воно мало б означати тріумф з приводу того, що другий син не мав права тривалий час перешкоджати задушевному зв'язку Гете з матір'ю. Чи варто дивуватися, що найбільш ранні спогади дитинства стосуються матері, як у Гете, так у Леонардо... (прим. авт.).

шити себе тим, що багатьом іншим дослідженням щодо цієї великої і загадкової особистості судилася не ліпша доля.

Погляд психоаналітика на фантазію Леонардо про шуліку не знайде в ній нічого аж надто дивного: ми часто подибуємо подібний зміст у снах, тож упевнені, що зуміємо перекласти цю фантазію з її дивної мови на загальнозрозумілу. Наш переклад одразу вказує на еротичний компонент. Хвіст (*coda*) – один з найуживаніших символів і способів замаскованого зображення чоловічого статевого органу – в італійській мові не менш чинний, ніж в інших; образ фантазії, в якому шуліка розтулив дитині вуста хвостом і вовтузив ним у роті, дає уявлення про феліцію – статевий акт, при якому прутень вводиться в рот іншої особи. Досить дивно, що ця фантазія має суто пасивний характер, нагадуючи деякі сни жінок або пасивних гомосексуалів, які виконують у статевому акті жіночу роль.

Нехай читач на разі стримає спалах обурення і не відкидає ідею застосування психоаналізу через те, що метод одразу спричинився ніби до огуди на постать славетної людини. Адже обурення нам ніколи не розтлумачить, що означає фантазія Леонардо про своє дитинство; з іншого боку, він недвозначно зізнався у цьому спогаді, і ми не відмовимося від думки – нехай навіть упередженої, – що така фантазія, як будь-який продукт психіки – сон, видіння, марення – неодмінно має якесь значення. Тому правильніше буде приділити трохи уваги аналітичній роботі, яка ще не сказала свого

останнього слова.

Схильність брати в рот чоловічий член і смоктати його, що у бургерському суспільстві вважається огидним збоченням, часто трапляється також у сучасних жінок, як свідчать старовинні зображення, траплялася у жінок давнини, і, здається, у разі закоханості не має відразливого характеру. Лікар зустрічає фантазії, обумовлені цією схильністю, у жінок, які познайомилися з можливістю такого способу статевого задоволення не з лекцій «Psychopathia sexualis» Крафт-Ебінга чи з інших джерел. Жінкам притаманне творення мимовільних бажань-фантазій<sup>33</sup>. Ці, суворо засуджувані суспільною думкою, дії насправді можна легко пояснити – вони тільки відтворюють іншу ситуацію, в якій ми всі колись почувалися затишно, коли, немовлятами («essendo io in culla») брали в рот сосок матері або годувальниці й смоктали його. Органічне враження цієї нашої першої життєвої насолоди, звісно, глибоко закарбовується в душі; потім, коли дитя знайомиться з коров'ячим вим'ям, яке за своєю функцією подібне до материнської груді, а формою і розташуванням у пахвині нагадує пеніс, воно осягає перший ґрунт для пізнішого формування цієї непристойної сексуальної фантазії.

Ми розуміємо тепер, чому спогад про уявний епізод з шулікою Леонардо пов'язав зі своїм немовлячим віком. За цією фантазією ховається ремінісценція про годування матір'ю немовляти, прекрасну картину, яку він, так само як

---

<sup>33</sup> Див. мою роботу «Bruchstück einer Hysterieanalyse», 1905 (прим. авт.).

чимало інших художників, зображав у сюжеті Божої Матері з немовлям Ісусом. У будь-якому разі, не забуваймо – попри те, що ми ще не розуміємо значення цього факту, – як цю однаково важливу для обох статей ремінісценцію Леонардо переробив у пасивну гомосексуальну фантазію. Не займатимемо на разі питання про те, як пов'язана гомосексуальність зі смоктанням материнської груді, і тільки запам'ятаємо, що традиційно Леонардо приписували гомосексуальні емоції. Нам байдуже, чи обгрунтованими були звинувачення проти юного Леонардо – не реальні дії, а чуттєва природа особи вирішує, чи маємо ми вважати її гомосексуальною.

Нас цікавить також інша незрозуміла риса дитячої фантазії Леонардо. Ми пояснюємо його фантазію смоктанням материнської груді, однак мати замінена шулікою. Звідки взявся шуліка і як він сюди потрапив?

Одна зачіпка спадає на думку – настільки віддалена, що хочеться відразу її відхилити. У священних ієрогліфах давніх єгиптян мати справді зображується за допомогою символу шуліки<sup>34</sup>. Єгиптяни також шанували божество материнства з головою шуліки<sup>35</sup> або з багатьма головами, з яких, принаймні, одна була головою шуліки<sup>36</sup>. Ім'я цієї богині вимов-

---

<sup>34</sup> Horapollo. *Hieroglyphica* I.II (прим. авт.).

<sup>35</sup> Строго кажучи, йдеться про стерв'ятника. Див. мою передмову (прим. пер.).

<sup>36</sup> Roscher. *Ausf. Lexikon der griechischen und römischen Mythologie*. Artikel «Mut». Bd 1894–1897; Lanzone. *Dizionario di mitologia egizia*. Torino, 1882 (прим.

лялося «Мут»; у нас може виникнути питання, чи випадковою є співзвучність зі словом «Mutter» [мати]? Отже, шуліка справді має зв'язок з уявленням про матір, але як це може нам допомогти? Як припустити наявність таких знань у Леонардо, якщо прочитати ієрогліфи зумів тільки Франсуа Шампольйон<sup>37</sup> (1790–1832)?

Було б цікаво також дізнатися, як давні єгиптяни прийшли до вибору шуліки за символ материнства. Релігія і культура єгиптян була предметом наукового інтересу вже для греків і римлян, і задовго до того, як ми навчилися читати єгипетські письмена, нам були доступні поодинокі свідчення про давньоєгипетську культуру у збережених творах класичної давнини, які здебільшого належать таким поважним авторам, як Страбон, Плутарх, Амміан Марцеллін, а інші – невідомим і сумнівні за своїм походженням і часом написання, як «Ієрогліфіка» Горраполлона чи книга східної жрецької мудрості, що дійшла до нас під божественним ім'ям Гермеса Трисмегіста. З цих джерел ми дізналися, що шуліка вважався символом материнства через переконання, що ці птахи бувають тільки жіночої статі<sup>38</sup>. Природнича історія давнини знала протилежне обмеження: на думку єгиптян, у скарабеїв – жуків, шанованих ними як священних, були тільки

---

авт.).

<sup>37</sup> Hartleben H. Champollion. Sein Leben und sein Werk. 1906 (прим. авт.).

<sup>38</sup> Über die androgynische Idee des Lebens // Jahrb. f. sexuelle Zwischenstufen. V. 1903. S. 732 (прим. авт.).

самці<sup>39</sup>.

А як відбувалося запліднення шулік, якщо всі вони були тільки самицями? Вичерпне пояснення дає відповідне місце у Горapolлона<sup>40</sup>. Певної миті ці птахи зупинялися у своєму польоті, відкривали свої піхви і їх запліднював вітер.

Несподівано ми прийшли до необхідності визнати ймовірним те, що не так давно мали відкинути як нісенітницю. Леонардо цілком міг знати про наукову казку, за якою єгиптяни зображали поняття материнства через шуліку. Він був пожадливим читачем, цікавився всіма областями літератури і знання. У «Codex Atlanticus» маємо список усіх книжок, які належали йому в той чи інший період, а також численні нотатки про інші книжки, які він позичав у друзів; за вибіркою, зробленою Ріхтером з документів Леонардо, ми навряд чи можемо перебільшити обсяг прочитаного ним. Серед тих книжок не бракує творів природничо-історичного змісту і давніх, і сучасних йому авторів. Всі ці книги були на той час уже друковані, і саме Мілан був центром молодого друкарства в Італії.

Якщо ми підемо далі, то натрапимо на повідомлення, здатне ймовірність того, що Леонардо читав казку про шуліку, перетворити на впевненість. Вчений видавець і коментатор Горapolлон робить примітку до вже цитованого тексту: «*Caeterum hanc fabulam de vulturibus cupide amplexi*

---

<sup>39</sup> За свідченням Плутарха (прим. авт.).

<sup>40</sup> Horapollinis Niloj, *Hieroglyphica*. Ed. Conradus Leemans Amstelodami. 1835.

*sunt Patres Ecclesiastici, ut ita argumento ex rerum natura petito refutarent eos, qui Virginis partum negabant; itaque apud omnes fere hujus rei mentio occurrit*». [Втім, Отці Церкви вважали природною річчю ту байку про шулік, про їхнє непорочне зачаття, яке відбувається в особливий спосіб.]

Отже, байка про одностатевість і зачаття шулік, на відміну від аналогічної бувальщини про скарабеїв, аж ніяк не залишилася байдужою побрехенькою – служителі церкви спиралися на неї, як на природничо-історичний аргумент проти тих, хто ставив під сумнів священну історію. Якщо за найліпшими джерелами давнини шулікам дозволялося запліднюватися від вітру, чому щось подібне не могло коли-небудь статися з дівчиною? Внаслідок цього «майже всі» Отці Церкви переповідали байку про шуліку, і навряд чи випадає сумніватися, що з такого авторитетного джерела вона стала відомою Леонардо.

Утворення фантазії Леонардо про шуліку можемо уявити собі так: коли він прочитав у когось з Отців Церкви або у природничо-історичній праці про те, що всі шуліки самі самиці і вміють розмножуватися без втручання самців, у його пам'яті виринав спогад, що перетворився на цю фантазію, яка насправді стверджувала, що він сам таке пташеня шуліки, що має матір, але – не батька, і, як часто трапляється з такими давніми спогадами, до цього додалося відлуння насолоди, отриманої при материнських персах. Алюзії до дорогоцінного для кожного митця образу Святої Діви з Немов-

лям мусили посприяти тому, що й ця фантазія видалася йому дорогоцінною і значущою, адже у такий спосіб він приходив до ототожнення себе з немовлям Христом, порадником і рятівником.

Коли ми аналізуємо дитячу фантазію, то прагнемо відокремити її реальний зміст від пізніших впливів, які її змінюють і перекручують. У випадку Леонардо ми гадаємо, що тепер знаємо реальний зміст його фантазії: заміна матері шулікою вказує на те, що дитина, живучи з матір'ю, відчувала брак у своєму житті батька. Факт незаконного народження Леонардо пов'язаний з його фантазією про шуліку тільки тим, що він міг порівняти себе з пташеням шуліки. Але ми достеменно знаємо також про іншу обставину з дитинства Леонардо: у п'ятирічному віці він уже мешкав у будинку свого батька; опинився він там за кілька місяців після народження чи за кілька тижнів перед складанням того податкового кадастру, нам невідомо. Але тут вступає тлумачення фантазії про шуліку і показує нам, що критичні перші роки життя Леонардо минали не у батька і мачухи, а у бідної, покинутої справжньої своєї матері, таким чином, що він мав час відчутти брак батька. Таке твердження здається слабким і надто сміливим висновком психоаналітичної роботи, але подальші міркування поглиблюють його значення. Ймовірність його посилює розгляд фактичного стану речей у родині на час дитинства Леонардо. Відомо, що його батько, синьйор П'єро да Вінчі, одружився ще у рік народження Леонардо

на шляхетній донні Альб'єрі; завдяки тому, що вони не мали дітей, хлопчика легально прийняли на п'ятому році життя у домі батька чи, радше, у дідовому будинку. Не заведено, однак, молодій жінці, яка сподівається на благословення дітьми, від самого початку давати на виховання незаконного сина. Поза сумнівом, мали минути роки розчарування, перше ніж подружжя зважилося взяти, ймовірно, чудово розвинену, незаконнонароджену дитину, щоб відшкодувати собі за марні очікування на законних дітей. Найліпше узгоджувалось би з нашим тлумаченням фантазії про шуліку, якби минуло три або навіть п'ять років життя Леонардо, доки його забрали від матері-одиначки. Тоді було б уже запізно на зміни: у перші три-чотири роки життя враження закріплюються і виробляються способи реагування на зовнішній світ, які не втрачають своєї значущості, незалежно від пізніших переживань.

Якщо правда, що неясні спогади дитинства і побудовані на них фантазії завжди визначають найістотніше у духовному розвитку людини, той факт, підтверджений фантазією про шуліку, що перші роки життя Леонардо минули з матір'ю-одиначкою, мав визначально вплинути на лад його внутрішнього життя. За таких обставин хлопчик, якому випало на одну дитячу проблему більше, ніж іншим дітям, неминуче сушив собі голову цією загадкою і таким чином рано став дослідником. Його мучили великі питання – звідки беруться діти і яка роль батька у їхній появі. Пізніше відчут-

тя зв'язку між його дослідництвом і історією його дитинства викликало у нього той вигук – що йому, либонь, долею призначено вивчати проблему пташиного польоту, бо його ще у колисці відвідав шуліка. Вивести спрямовану на пташиний політ допитливість з дитячого сексуального дослідництва буде нашим наступним – не надто складним – завданням.

### III

У дитячій фантазії Леонардо образ шуліки становить реальний зміст спогаду; контекст фантазії Леонардо висвітлює значення цього змісту для його пізнішого життя. У процесі подальшого тлумачення ми натрапляємо на дивну проблему: чому зміст спогаду переробився на гомосексуальну ситуацію? Мати, що годує дитину груддю, чи, радше, яку смочче дитина, перетворюється на шуліку, що встромляє свого хвоста дитині в рот. Ми стверджуємо, що «coda» (хвіст) шуліки, відповідно до загальноновживаного мовного заміщення, може означати ні що інше, як чоловічий статевий орган. Але незрозуміло, як фантазія може саме материнську птицю наділити прикметою чоловічої статі, і така абсурдність ставить під сумнів можливість знайти у цій фантазії розумний сенс.

Однак не впадаймо у відчай. Скільки снів, позірно абсурдних, ми таки змусили розкрити нам їх сенс! То чому з дитячою фантазією це має виявитися складніше, ніж зі сном?

Пам'ятаючи, що недобре залишатися наодинці з незрозумілим явищем, зіставімо його з іншим, іще дивовижнішим.

Зображувана з головою шуліки єгипетська богиня Мут – постать абсолютно безособова за характером, як стверджує Дрекслер у словнику Рошера, – часто з'єднувалася з іншими божествами материнства з більш виразною індивідуальністю, як Ізіда або Гатор, але зберігала також своє самостійне

існування і шанування. Відмінною рисою єгипетського пантеону було те, що окремі божества не губилися у синкретизмі. Поруч зі зложеними божествами зберігався незалежний образ окремого божества. У більшості зображень цю богиню материнства з головою шуліки єгиптяни представляли з фалосом<sup>41</sup>; за її персами ми пізнаємо жіноче тіло, доповнене, однак, чоловічим членом у стані ерекції.

Отже, у богині Мут спостерігаємо таке з'єднання материнських і чоловічих рис, як у фантазії Леонардо. Чи повинні ми цей збіг пояснити припущенням, буцімто Леонардо знав з книжок також про двостатеву природу материнського шуліки? Вкрай сумнівно: доступні йому джерела, як видається, не містили нічого певного про це. Скоріше, слід шукати і там, і тут спільний, але ще не відомий нам мотив для такого об'єднання.

Мітологія розповідає нам, що з'єднання чоловічих і жіночих статевих рис зустрічалось не тільки у Мут, але також у інших богів, як, наприклад, Ізіда і Гатор; втім, у цих, можливо саме тому, що вони теж мали материнську природу і зливалися з Мут<sup>42</sup>. Мітологія вчить нас далі, що інші божества єгиптян, як Нейт із Саїса, з якої згодом утворилася грецька Алена, початково уявлялися двостатевими, себто, гермафродитами; те саме можна сказати про багатьох грецьких богів, зокрема, з групи Діоніса, а також про Афродіту, образ

---

<sup>41</sup> Див. малюнки у Lanzone. P. CXXXVI–VIII (*прим. авт.*).

<sup>42</sup> V. Romer, цит. (*прим. авт.*).

якої лише згодом звузився до жіночої богині кохання. Можна б намагатися пояснити, що приставлений до жіночого тіла фалос мав виражати творчу силу природи, і що всі ці божественні гермафродити представляють ідею поєднання чоловічого і жіночого, яка єдина може дати істинне уявлення про божественну довершеність. Але жодне з наведених міркувань не пояснює нам психологічної загадки, чому уява людей не бунтує на вигляд материнського образу, доповненого ознакою чоловічої сили.

Пояснення дають інфантильні сексуальні теорії. Був, безперечно, період, коли чоловічі геніталії суміщалися з зображенням матері. Зрештою, коли хлопчик початково спрямовує свою допитливість на статеве життя, його інтерес зосереджується на власному статевому органі. Він вважає цю частину свого тіла занадто цінною, щоб припустити можливість її відсутності у інших людей, близькість з якими він відчуває: не здогадуючись про інший тип статевого апарату, він вважає, що всі, включно з жінками, мають такий член, як у нього. Цей забобон так міцно вкорінюється у свідомості юного дослідника, що його не підважує навіть вигляд статевих органів маленьких дівчаток. Наочно спостерігаючи щось інше, ніж у нього, він не в змозі примиритися з суттю такого відкриття. Уявлення про брак члена настільки страшне і нестерпне, що примирити з ним може тільки ідея про те, що член є також у дівчаток, але він іще дуже маленький – пу-

сте, згодом ще виросте<sup>43</sup>. Якщо подальші спостереження показують, що його очікування не здійснюється, хлопчик приходить до іншого здогаду: член був також у маленьких дівчаток, але його відрізали – на тому місці залишилася рана. Такий поступ у теорії завдячує вже особистому болісному досвіду – хлопчик чув погрози, що йому відріжуть дорогоцінний орган, якщо він надміру ним цікавитиметься. Під загрозою кастрації хлопчик перетлумачує своє розуміння жіночих статевих органів: відтак він аж тремтить за свої чоловічі ознаки і зневажає нещасні створіння, щодо яких, на його думку здійснено жакливе покарання<sup>44</sup>.

Перше ніж хлопчик опинився у владі кастраційного комплексу, коли він іще вважав жіночу істоту рівноцінною з собою, він почав виявляти – як еротичну пристрасть – інтенсивний потяг до підглядання. Йому хотілося бачити статеві органи інших людей – спочатку, ймовірно, щоб порівняти їх з власними. Еротична привабливість, якою пашиє на нього від матері, невдовзі досягає вищої точки нестримним прагненням побачити її геніталії, які він уявляє собі у вигляді пе-

---

<sup>43</sup> Пор. спостереження у «Jahrbuch für psychoanalyt. und psychopat. Forschungen», в «Internal. Zeitschrift für arztl. Psychoanalyse» і в «Imago» (прим. авт.).

<sup>44</sup> Мені здається переконливим припущення, що тут також слід шукати коріння ненависті до євреїв, що виявляється у західноєвропейських народів стихійно і доволі ірраціонально. Обрізання несвідомо прирівнюється до кастрації. Якщо ми ризикнемо перенести наше припущення у первісні часи історії людства, то зуміємо здогадатися, що спочатку обрізання мало виступати пом'якшенням, заміною, відтермінуванням кастрації (прим. авт.).

ніса. Подальше усвідомлення того, що у жінки немає пеніса, часто перетворює це прагнення на його протилежність – почуття відрази, яке у період статевого дозрівання здатне стати причиною психічної імпотенції, жінконенависництва, тривалої гомосексуальності. Але фіксація на колишньому об'єкті бажання – пенісі жінки – залишає невикорінені сліди у душевному житті дитини, яка надто глибоко пережила цю фазу інфантильного сексуального дослідництва. Фетишизування жіночої ноги і черевичка, ймовірно, виступає символічною заміною колись обожнюваного в уяві і забраклого у реальності жіночого пеніса; стиначі кіс, самі того не знаючи, виконують символічний акт кастрації на жінках.

Ми не здобудемося на правильне розуміння дитячої сексуальності і не зможемо оцінити вагу викладених вище міркувань, доки не відкинемо нав'язану нашою культурою зневагу до статевих органів і статевої функції. Для зрозуміння дитячої психології треба вдатися до аналогії з первісними людьми. Упродовж поколінь ми виробили ставлення до *rudenda*, тобто статевих органів як до предмета сорому чи навіть відрази, у разі ефективнішого сексуального витіснення. Більшість наших сучасників гидливо підкоряється вимогам закону розмноження, відчуваючи при цьому ображеною і приниженою свою людську гідність. Відмінне ставлення до статевого життя зберігається тільки у малокультурних нижчих класах суспільства, а у вищих сексуальне життя приховується, його прояви засуджуються культурою і супроводжу-

ються гіркими докорами нечистого сумління. Інакше було у первісну добу. Ретельно зібрані колекції дослідників давніх цивілізацій переконують нас, що статеві органи спочатку були гордістю і надією людей, об'єктом культового шанування, а божественна природа їхніх функцій переносилася на всі новозасвоєні галузі діяльності. Численні образи божеств виникали з сублімування окремих елементів статевої сутності, а коли, згодом, офіційна релігія приховала свій зв'язок зі статевою діяльністю, таємні культу намагалися зберегти його в обмеженому колі посвячених. Надалі, у процесі розвитку культури, з сексуальності вилучилося так багато божественного і священного, що виснажений залишок зазнав зневаги. Та, з огляду на природну невикоріненість психічних вражень, не випадає дивуватися, що найпримітивніші форми поклоніння дітородним органам можна простежити до часів не надто віддалених, а сучасні мова, звичаї і забобони містять пережитки всіх фаз змальованого процесу розвитку<sup>45</sup>.

Вагомі біологічні аналогії підготували нас до того, що духовний розвиток окремого індивіда у стислій формі повторює процес розвитку людства, тож нам не має видаватися неймовірним усе те, що відкриває психоаналітичне дослідження дитячої душі в інфантильній оцінці статевих органів. Дитяче припущення щодо пеніса у матері є тим спільним джерелом, з якого виходить двостатеве зображення ма-

---

<sup>45</sup> Пор.: Knight Richard Payne, *Le culte du Priape*. Bruxelles, 1883 (прим. авт.).

теринських божеств на кшталт єгипетської Мут і «coda» шуліки у дитячій фантазії Леонардо. Ми тільки через непорозуміння називаємо ці зображення богів гермафродитами у медичному сенсі слова. Жодне з них не поєднує органи обох статей у такий спосіб, як це буває у випадках відразливої на вигляд фізіологічної потворності; вони тільки поєднують з грудними залозами – ознакою материнства – чоловічий орган, як це буває у ранньому дитячому уявленні. Мітологія прийняла як гідне поваги це – іще в сиву давнину сфантазоване – уявлення про тіло матері. Хвіст шуліки в фантазії Леонардо ми можемо витлумачити таким чином: в той час, коли моя дитяча цікавість звернулася на матір, я їй ще приписував статевий орган, як у мене. Це подальший доказ раннього сексуального дослідництва Леонардо, яке, на нашу думку, стало вирішальним для всього його подальшого життя.

Останні міркування не дозволяють нам задовольнитися поясненням щодо хвоста шуліки у дитячій фантазії Леонардо. Здається, в ній міститься ще щось, чого ми на разі не розуміємо. Її найдивовижніша риса у тому, що смоктання материнських грудей перетворилося на пасивну ситуацію виразно гомосексуального характеру. Історична ймовірність того, що Леонардо поведився у житті, як особа з гомосексуальними почуттями, ставить нас перед питанням, чи не вказує ця фантазія на давній зв'язок між дитячим ставленням Леонардо до своєї матері і його пізнішою явною – нехай навіть іде-

альною – гомосексуальністю? Ми б не наважилися робити висновок на підставі самої тільки перекрученої ремінісценції Леонардо, якби не знали з психоаналізу гомосексуальних пацієнтів, що такий зв'язок буває у них неодмінно і до того – дуже глибокий.

Гомосексуальні чоловіки, які в наш час почали енергійну боротьбу проти законодавчого обмеження їхньої статевої діяльності, люблять представляти себе через своїх теоретиків як споконвічну окрему статеву групу, проміжну статеву сходинку, або «третю стать». Тобто вони вважають себе чоловіками, які органічно, від народження, позбавлені потягу до жінок, і тому їх приваблюють чоловіки. Наскільки охоче, з міркувань гуманізму, можна підписатися під їхніми вимогами, настільки обережно треба ставитися до їхніх теорій, які не беруть до уваги психічне походження гомосексуальності. Психоаналіз дає можливість заповнити цю прогалину і перевірити твердження гомосексуалів. На жаль, таким обстеженням, на сьогодні, охоплено невелике число осіб, але всі досі проведені дослідження дали однаковий результат<sup>46</sup>. У всіх обстежених гомосексуальних чоловіків у ранньому дитинстві відзначався – згодом забутий – дуже інтенсивний еротичний потяг до особи жіночої статі, зазвичай, до матері, викликаний або заохочуваний надмірними виявами ніжно-

---

<sup>46</sup> Перш за все, йдеться про дослідження І. Саджера, які я можу в істотних аспектах підтвердити на власному матеріалі. До того ж мені відомо, що В. Штекель у Відні і Ш. Ференці у Будапешті прийшли до схожих результатів (*прим. авт.*).

сті з боку самої матері, а далі підкріплений відсутністю або відступленням на задній план батька у житті дитини. Саджер зазначає, що матері його гомосексуальних пацієнтів часто бували чоловікоподібними жінками, жінками з енергійними рисами характеру, які могли відтіснити батька з належного йому становища; мені теж траплялося спостерігати щось схоже, але більше враження справили на мене випадки, де батька взагалі не було від початку або він рано зник, так що хлопчик перебував під впливом матері. Складається враження, ніби присутність сильного батька гарантує синові правильне рішення щодо вибору об'єкта вподобань саме з протилежної статі<sup>47</sup>.

Після цієї попередньої стадії відбувається перетворення, механізм якого нам відомий, але мотиви якого ми ще не осягнули. Любов до матері не може розвиватися свідомо, вона підлягає витісненню. Хлопчик згнічує любов до матері, ставлячи самого себе на її місце, ототожнює себе з матір'ю

---

<sup>47</sup> Психодинамічне дослідження пропонує для розуміння гомосексуальності два факти, які не викликають сумнівів, хоча й не претендують на вичерпне пояснення причини цього сексуального відхилення. Перший факт – згадувана фіксація на потребі любові до матері, другий полягає у тому, що кожна, навіть цілковито нормальна особа здатна на гомосексуальний вибір партнера і хоча б раз у житті робила його й або зберігала у своєму несвідомому, або захищалася від нього за допомогою сильного протилежного налаштування. Дві ці обставини змушують нас заперечувати як намагання гомосексуалів визначати себе як «третю стать», так кладуть кінець спробам розрізнити вроджену й набуту гомосексуальність. Наявність соматичних ознак іншої статі (розмір фізичного гермафродитизму) помітно сприяє прояву гомосексуального вибору партнера, але не є для цього вирішальним чинником (*прим. авт.*).

і свою власну особистість бере за взірць, вибираючи подібні до себе об'єкти любові. Так він став гомосексуальним, по суті, повертаючись до аутоеротизму, бо хлопчики, яких тепер любить він, дорослий, виступають заміною або відтворенням його власної дитячої особистості, і він любить їх так, як мати любила його дитиною. Ми говоримо, що він знаходить предмети своєї любові шляхом нарцисизму, тому що давньогрецька легенда називає Нарцисом юнака, якому ніщо так не подобалося, як власне відображення і який був обернений на чудову квітку, що відтак перебрала його ім'я.

Глибші психологічні міркування виправдовують твердження, що той, хто набув гомосексуальності у такий спосіб, у несвідомому залишається фіксованим на образі своєї матері. Витісняючи любов до матері, він зберігає цю любов у своєму несвідомому і відтак залишається вірним їй. Здається, що він, як закоханий, упадає за хлопчиками, а насправді він біжить від жінок, які схилили б його порушити вірність матері. Безпосередні спостереження в окремих випадках підтверджують, що той, хто здається чутливим тільки до чоловічих сексуальних стимулів, насправді сприймає жіночу привабливість так само, як інші чоловіки; але він поспішає щоразу отримане від жінки подразнення перенести на чоловічий об'єкт і повторює, таким чином, знову і знову механізм, за посередництвом якого він отримав свою гомосексуальність.

Ми далекі від того, щоб перебільшувати значення цих по-

яснень психічного генезису гомосексуальності. Ясно, що вони різко суперечать офіційним теоріям гомосексуалів, але ми також знаємо, що наші пояснення недостатньо універсальні, щоб уможливити остаточне розв'язання проблеми. Те, що на практиці називають гомосексуальністю, напевне виникає з різних психосексуальних гальмівних процесів, і змальований нами шлях, імовірно, є тільки одним з багатьох і відповідає тільки одному з типів гомосексуальності. Маємо також визнати, що, за нашими спостереженнями, число осіб, в історії яких присутні всі згадані нами умови формування гомосексуальності цього конкретного типу, значно перевершує кількість випадків, де вона дійсно сформувалася, тож ми не маємо права заперечувати роль невідомих нам конституційних чинників, яким приписують походження гомосексуальності в цілому. Ми взагалі б не заглиблювалися у психічний генезис цієї форми гомосексуальності, якби не мали вагомих аргументів на користь того, що Леонардо, з фантазії про шуліку якого ми почали, належав до цього типу гомосексуалів.

З огляду на те, як мало нам відомо достеменно про сексуальне життя великого художника і дослідника, мусимо сподіватися, що його сучасники у своїх свідченнях не надто відступають від правди. За їхніми розповідями, він видається людиною, статеві потреба і активність якого були дуже знижені – так, ніби якесь вище прагнення піднімало його над загальною тваринної потребою. Ми не займатимемо питан-

ня, чи він шукав бодай якого-небудь способу прямого статевого задоволення, чи обходився без нього. Але ми маємо підстави простежити у нього ті жадання, що інших владно штовхають до сексуальних дій, бо неможливо уявити духовне життя людини, у розвитку якого не брали б участі сексуальні прагнення у широкому сенсі слова, лібідо, навіть коли воно відхиляється далеко від своєї первісної мети або утримується від реалізації.

Ми не сподіваємося знайти у Леонардо щось більше за сліди неперетвореного сексуального потягу, які, втім, ведуть у визначеному напрямі, дозволяючи ствердити його гомосексуальність. Раніше ми вже відзначали, що він брав до себе в учні тільки дуже вродливих хлопчиків і юнаків. Він був лагідним і поблажливим до них, дбав про них, сам по-материнськи доглядав за ними, коли вони нездужали – як могла б доглядати за ним його власна мати. Оскільки він вибирав за вродою, а не за талантом, жоден з них (Чезаре да Сесто, Джованні Бельтрафіо, Андреа Салаїно, Франческо Мельці та інші) не зробився видатним художником. Більшості з них не пощастило досягти самотійної ролі у мистецтві й, по смерті вчителя, вони зникли, не залишивши сліду в історії культури. Тих, натомість, що за характером своєї творчості мали право називатися його учнями, як Луїні і Бацці, на прізвисько Содома, він, схоже, навіть не знав особисто.

Нам заперечать, мовляв, поведінка Леонардо щодо його учнів не має нічого спільного з сексуальними мотивами і не

дає підстав робити якісь висновки про його статеві схильності. Проти цього ми вкрай обережно зауважимо, що наша інтерпретація пояснює деякі дивні риси у поведінці художника, які, в іншому разі, залишались би загадковими. Він вів щоденник; списував його справа наліво дрібним текстом, що призначався, наче, тільки для нього. У цьому щоденнику він звертається до себе у другій особі, на «ти»: «Вивчи у маестро Луки множення коренів»<sup>48</sup>. «Нехай маестро д'Абакко покаже тобі квадратуру кола»<sup>49</sup>. Або з приводу однієї мандрівки: «Я їду у Мілан у справах свого саду... Накажи підготувати дві дорожні торби. Попроси Бельтрафіо показати тобі токарний верстат і обробити на ньому камінь. Залиш книжку для маестро Андреа іль Тодеско»<sup>50</sup>. Або намір зовсім іншого роду: «Ти повинен показати у своєму трактаті, що земля є зіркою, як місяць або на кшталт того, і таким чином довести благородство нашого світу»<sup>51</sup>.

У цьому щоденнику, який, подібно до щоденників інших смертних, найзначніші події дня часто окреслює небагатьма словами або й замовчує, є деякі дивні місця, що їх цитують усі біографи Леонардо. Це нотатки про дрібні витрати художника – педантично точні, що ніби належать суворому

---

<sup>48</sup> E. Solmi, *Leonardo da Vinci*. 1908, с. 152 (прим. авт.).

<sup>49</sup> Там же (прим. авт.).

<sup>50</sup> E. Solmi, *Leonardo da Vinci*, с. 203 (прим. авт.).

<sup>51</sup> Леонардо поводить як той, хто звик щодня сповідатися перед іншою особою і замінив її тепер щоденником. Припущення про те, ким могла бути така особа, дивись у Мережковського (прим. авт.).

філістеру і заощадливому господареві; водночас, витрати великих сум ніде не зазначаються і ніщо взагалі не вказує на те, що художник заглиблювався у господарчі справи. Одна з таких нотаток стосується нового плаща, купленого учневі Андреа Салаїно<sup>52</sup>:

	Ліри	Сольді
Срібна парча	15	4
Червоний оксамит для облямівки	9	0
Шнури	0	9
Ґудзики	0	12

Інший дуже докладний запис нотує всі витрати, які заподівав йому інший учень<sup>53</sup> своїми вадами і схильністю до злодійства: «21 квітня 1490 року розпочав я цей зошит і взявся знову до коня<sup>54</sup>. Джакомбо прийшов до мене у день

<sup>52</sup> Наводиться за Мережковським (*прим. авт.*).

<sup>53</sup> Або натурник (*прим. авт.*).

<sup>54</sup> Йдеться про кінний монумент Франческо Сфорци (*прим. авт.*).

святої Магдалини тисяча 490 року, у віці 10 років (нотатка на полях: “зłodійкуватий, брехливий, упертий, ненажерливий”). На другий день я замовив для нього відрізи на 2 сорочки, пару штанів і куртку, та коли я відклав гроші, щоб сплатити за цей крам, він викрав у мене гроші з гаманця, і неможливо було змусити його зізнатися, хоча я був цілковито цього впевнений (нотатка на полях: “4 ліри”)...» У такому дусі перелічуються інші капості малюка і завершуються рахунком: «Першого року: плащ, 2 ліри; 6 сорочок, 4 ліри; 3 куртки, 6 лір; 4 пари панчіх, 7 лір...» тощо.

Біографи Леонардо, яким не спадало на думку розгадати таємницю душевного життя свого героя через вивчення його дрібних слабкостей і дивацтв, намагаються пояснювати ці дивні рахунки добротою і турботою Майстра у ставленні до учнів. Вони забувають, однак, що пояснення потребує не поведінка Леонардо, а той факт, що він залишив нам ці свої свідчення. А оскільки малоімовірним видається припущення, буцімто він прагнув надати нам докази своєї доброти, мусимо думати, що до цих нотаток його спонукав інший афективний мотив. Нелегко було б відгадати, який саме, і ми б не були в змозі щось припустити, якби на ці дивні дрібні рахунки й подібні до них нотатки не кинув промінь світла інший запис у паперах Леонардо:<sup>55</sup>

---

<sup>55</sup> За Мережковським. Як прикрий доказ ненадійності і без того мізерних відомостей про особисте життя Леонардо я згадав би, що той самий рахунок у Сольмі (с. 194) відтворюється з істотними відмінностями. Слід припустити, що у тому рахунку флорин означає не старий «золотий флорин», а вживану пізніше грошо-

Похоронні витрати по смерті Катеріни	27 флоринів
2 фунти воску	18 ”
Катафалк	12 ”
За винесення тіла і постановку хреста	4 ”
Носіям труни	8 ”
4 священикам і 4 клірикам	20 ”
Поминальні дзвони	2 ”
Могильникам	16 ”
За дозвіл на поховання	1 ”
	Разом 108 флоринів
Попередні витрати:	
Лікареві	4 флорини
Цукор і 12 свічок	12 ”
	Разом 124 флорини <sup>1</sup>

Тільки письменник Мережковський пояснює ним, ким була ця Катеріна. За двома іншими коротким нотатками, він робить висновок, що мати Леонардо, бідна селянка з Вінчі, приїхала у 1493 році у Мілан, щоб відвідати свого 41-річного сина; що вона там захворіла і Леонардо перевіз її у шпиталь, а коли вона померла, поховав її з такою от почесною

---

у одиницю, що дорівнювала 1-2/3 ліри або 33,5 сольдо. Сольмі вважає Катеріну служницею, що деякий час вела домашнє господарство Леонардо. Джерело, з якого почерпнуті обидва варіанти цього рахунку, мені не доступне (прим. авт.).

Це тлумачення романіста, знавця людських душ, не може, звісно, виступати доказом, але у ньому стільки внутрішньої правди, воно так узгоджується з усім, що ми вже знаємо про вияв почуттів у Леонардо, що я не можу не визнати його переконливим. Леонардо спромігся підпорядкувати свої почуття жаданню дослідництва і утримуватися від їх вільного виявлення; але траплялися миттєвості, коли згнічені почуття знаходили спосіб виявлення, і однією з таких ситуацій стала смерть колись так палко коханої матері. У рахунку про похоронні витрати ми бачимо до невпізнання спотворений вияв жалоби за матір'ю. Ми дивуємося такому переверненню і не можемо зрозуміти його з точки зору нормальної психіки. Але в ненормальних умовах, зокрема у випадках так званих нав'язливих станів, ми часто спостерігаємо щось подібне: ми бачимо, як інтенсивні почуття, внаслідок витіснення, виявляються дріб'язковими, навіть безглуздими діями. Сили опору настільки послаблюють вияв цих витіснених почуттів, що інтенсивність їх здається дуже незначною, проте у примусовій нав'язливості, з якою виконуються ці дріб'язкові дії, ховається справжня сила почуттів, що лежать у несвідомому і не допускаються до свідомості. Тільки посилення на такий механізм, характерний для нав'язливих станів, може пояснити це ретельне обчислення витрат на похорон матері. У несвідомому він залишився, як за часів

<sup>56</sup> 1 Катеріна приїхала у липні 1493 р. (прим. авт.).

дитинства, емоційно-еротично прив'язаним до неї; згодом, опір згнітив цю дитячу любов, та, коли витіснення стало на заваді гідному вшануванню її пам'яті у щоденнику, цей невротичний конфлікт спричинився до компромісу у вигляді дивного рахунку, що залишився загадкою для нащадків.

Я наважуся тепер застосувати до рахунків витрат на учнів концепцію, яка склалася у нас у процесі розгляду рахунку про поховання. З цієї точки зору їх можна пояснити так, що мізерні залишки чуттєвого потягу у Леонардо нав'язливо прагнули висловитися у перекрученій формі. Його учні – уособлення його власної дитячої вроди – і його мати виступили його сексуальними об'єктами настільки, наскільки це допускало панівне у його душі сексуальне витіснення, а нав'язлива потреба педантичної реєстрації витрат на них стала дивною формою маскування цього рудиментарного конфлікту. Звідси випливає, що сексуальне життя Леонардо справді належить до гомосексуального типу, психологічний розвиток якого ми зуміли простежити, а гомосексуальна ситуація в його фантазії про шуліку стає нам зрозумілою, оскільки демонструє тільки те, що ми вже й раніше знали про цей тип. Вона стверджує: «Внаслідок еротичного ставлення до матері я став гомосексуальним»<sup>57</sup>.

---

<sup>57</sup> Форми вияву згніченого лібідо у Леонардо, зокрема схильність до педантичної уваги до грошей, належать до рис характеру, що виникають з анальної еротики. Пор.: «Charakter und Analerotik», 1908 (прим. авт.).

## IV

Фантазія Леонардо про шуліку так само утримує нашу увагу. Словами, які аж надто виразно змальовують статевий акт («...і багато разів штовхнув... хвостом [мені] у уста»), Леонардо підкреслює інтенсивність еротичних відносин між матір'ю і дітям. Зі зв'язку дій матері (шуліки) з областю рота нескладно вивести іще одне значення цього елемента спогаду, що можна сформулювати так: мати поклала на мої уста незліченні пристрасні поцілунки. Фантазію утворюють спогади про смоктання груді і материні поцілунки.

Милосердна природа обдарувала художника здатністю виражати свої найпотаємніші, від нього самого приховані душевні порухи в творіннях, які викликають глибоке хвилювання в інших, сторонніх людей, які не здатні пояснити, з чого походять ці їхні емоції. Чи не мало б у життєвому доробку Леонардо відбитися те, що його пам'ять зберегла як найсильніше враження дитинства? Цього слід би очікувати. Та, зваживши, яких глибоких перетворень має зазнати враження художника, перше ніж стане частиною його внеску у мистецтво, ми розуміємо, що варто до певної межі стримати свої сподівання знайти у творчості Леонардо аж таке чітке відтворення того враження.

Думаючи про картини Леонардо, ми одразу пригадуємо чарівливу, звабливу і загадкову усмішку, якою він оживив

вуста всіх своїх жіночих персонажів. Застигла на злегка розтягнутих елегантно вигнутих губах, ця усмішка стала характерним знаком його живопису і називається переважно «леонардівською»<sup>58</sup>. На непересічному вродливому обличчі флорентійки Мони Лізи дель Джокондо ця посмішка найбільше привертала увагу і бентежила глядачів. Ця усмішка вимагала інтерпретації і отримала найрозмаїтіші пояснення, жодне з яких не було визнано задовільним. «*Voilà quatre siecles bientôt que Monna Lisa fait perdre la tête à tous ceux qui parlent d'elle, après l'avoir longtemps regardée*»<sup>59</sup>.

---

<sup>58</sup> Тут мистецтвознавець згадає про своєрідну нерухому усмішку, характерну для пластичних творів архаїчного грецького мистецтва – зокрема, егінської скульптури; ймовірно, щось подібне демонструють також твори Вероккйо, вчителя Леонардо, тож подальший виклад потребує обмислення (*прим. авт.*).

<sup>59</sup> Грюйер (Gruyer. – In: Seidlitz. L. da V. Vol. II P. 280): (*фр.*) «Ось уже чотири століття Мона Ліза морочить голову кожному, хто, надивившись, починає говорити про неї» (*прим. авт.*).



Мутер каже<sup>60</sup>: «Глядача привертали саме демонічні чари цієї посмішки. Сотні поетів і письменників писали про цю жінку, що, як видається, то звабливо усміхається, то холодно і байдуже дивиться у простір, і ніхто не розгадав таємниці її усмішки, ніхто не прочитав її думок. Все, навіть ландшафт, загадковий, як сон, ніби тремтить у передгрозовому мареві чуттєвості».

Думку про поєднання в усмішці Мони Лізи двох різних елементів висловили чимало критиків. Вони бачать в міміці вродливої флорентійки найдосконаліше втілення суперечностей, які панують у любовному житті жінки – стриманість і звабливість, сповнену ніжності відданість і черству, вимогливу чуттєвість, що поглинає чоловіка, як об'єкт. Мюнц так висловлюється щодо цього: «*On sait quelle énigme indéchiffrable et passionnante Monna Lisa Gioconda ne cesse depuis bientôt quatre siècles, de proposer aux admirateurs pressés devant elle. Jamais artiste (j'emprunte la plume du délicat écrivain qui se cache sous le Pseudonyme de Pierre de Corlay) "a-t-il traduit ainsi l'essence même de la fémininité: tendresse et coquetterie, pudeur et sourde volupté, tout le mystère d'un cœur qui se réserve, d'un cerveau qui réfléchit, d'une personnalité qui se garde et ne livre d'elle-même que son rayonnement..."*<sup>61</sup>

---

<sup>60</sup> Geschichte der Malerei. Bd. I. S. 314 (прим. авт.).

<sup>61</sup> (Фр.) «Відомо, яку нерозв'язну і пристрасну таємницю ось уже чотири

Італієць Анджеоло Конті, бачачи цю картину в Луврі, жваву сонячним промінням, каже: *«La donna sorrideva in una calma regale: i suoi istinti di conquista, di ferocia, tutta l'eredità della specie, la volontà della seduzione e dell' agguato, la grazia del inganno, la bontà che cela un proposito crudele, tutto ciò appariva alternativamente e scompariva dietro il velo ridente e si fondeva nel poema del suo sorriso... Buona e malvagia, crudele e compassionevole, graziosa e felina, ella rideva...»*<sup>62</sup>

Леонардо писав цю картину чотири роки, ймовірно з 1503-го по 1507 рік, під час свого другого перебування у Флоренції, коли йому самому було вже за п'ятдесят. За твердженням Вазарі, Леонардо у найвишуканіші способи розважав свою модель упродовж сеансів, щоб утримати усмішку на її обличчі. З усіх тонкощів, які його пензель передав тоді на полотні,<sup>63</sup> на картині у її теперішньому вигляді зберегло-

---

сторіччя Мона Ліза Джоконда пропонує шанувальникам, що юрмляться навколо неї. Ніколи художнику (наводжу слова тонкого критика, що ховається за псевдонімом П'єр Корлі) не щастило так передати сутність жіночності: ніжність і кокетство, сором'язливість і глуху пристрасть, всю таємницю стриманого серця, замисленого мозку і особистості, яка зраджує себе заледве тільки промінчиками свого внутрішнього полум'я...»

<sup>62</sup> (Іт.) «Жінка по-королівськи спокійно всміхалася: її завойовницькі інстинкти, спадкова жорстокість її роду, жадання підступної спокуси, грація лукавства, доброта, за якою стоїть жорстока мета – все це поперемінно з'являлося і зникало за габою сміху, змішуючись у поему її усмішки... Добра і лиха, жорстока і співчутлива, граційна і хижа, вона сміялася...»

<sup>63</sup> Так у автора. Помилка, якої допускаються упродовж сторіч навіть деякі мистецтвознавці. Насправді, портрет написаний на дошці (з тополі); полотно на території Італії стали вживати для живопису з початку «чінквеченто», себто XVI

ся не так багато; у часи, коли Леонардо писав цей портрет, він вважався найвищим досягненням мистецтва живопису; але ясно, що самого митця він не задовольнив, він оголосив картину незакінченою, не віддав замовнику, а взяв з собою до Франції, де його покровитель Франциск I придбав її для Лувру.

Залишмо нерозв'язаною фізіономічну загадку Мони Лізи і звернімо свою увагу на безперечний факт, що усмішка її причаровувала художника аж ніяк не менше, ніж потім глядачів, упродовж наступних чотирьохсот років. Ця ваблива усмішка повторюється відтоді на всіх картинах Леонардо і на картинах його учнів. Оскільки «Мона Ліза» Леонардо є портретом, то ми не маємо права припускати, буцімто художник від себе додав її обличчю аж так виразну рису, якби у моделі її не було. Ймовірно, він знайшов у неї цю усмішку і так підпав під її чари, що відтоді зображував її у всіх творах, народжених його вільною уявою. Саме такий погляд висловлює, наприклад, О. Константинова<sup>64</sup>:

«Протягом тривалої роботи майстра над портретом Мони Лізи дель Джокондо він настільки зріднився з фізіоно-

ст. (прим. пер.).

<sup>64</sup> Олександра Андріївна Константинова (1871–1944), авторка монографії «Мадонни Леонардо да Вінчі» (1908) – вчений-медієвіст. Після закінчення гімназії в Херсоні мешкала в Одесі. Скінчила історико-філологічний факультет Вищих жіночих курсів і виїхала за кордон з метою вивчення західноєвропейського мистецтва. У 1907 отримала ступінь доктора Цюрихського університету. З 1907 працювала на кафедрі історії мистецтв Вищих жіночих курсів у Петербурзі й завідувала бібліотекою Музею мистецтв і старожитностей (прим. пер.).

мічною витонченістю цього жіночого образу, що його риси – особливо таємничу посмішку і незвичайний погляд – переносив на всі написані або намальовані ним згодом обличчя; мімічну своєрідність Джоконди можна розгледіти навіть у зображенні Іоанна Хрестителя в Луврі; але перш за все воно чітко проглядається у рисах обличчя Марії на картині “Святої Анни втрьох”».



Могло, звісно, статися інакше. Чимало з біографів Леонардо відчували потребу глибошого обґрунтування цієї прикладної сили, з якою усмішка Джоконди заволоділа художником, щоб його вже ніколи не відпускати. В. Патер, що бачить у портреті Мони Лізи «втілення всього любовного досвіду цивілізованого людства» і тонко висловлюється щодо «цієї незбагненної усмішки, що завжди приховує щось зловісне у всіх роботах Леонардо», скеровує нас на інший шлях, коли говорить: «Врешті-решт, ця картина – портрет. Ми можемо простежити, як з дитинства у плетиво його мрій доміщується образ, що, хотілось би вірити, не ставлячи під сумнів наочні свідчення, є нарешті знайдений ним ідеал жінки...»<sup>65</sup>

Те саме, напевне, має на увазі М. Герцфельд, стверджуючи, що в Моні Лізі Леонардо зустрів себе самого і тому зміг так багато внести особистого в образ, «риси якого віддавна зажили дивовижної приязні у його душі»<sup>66</sup>.

Спробуймо з'ясувати суть цих натяків. Отже, усмішка Мони Лізи могла так причарувати Леонардо тим, що пробудила щось таке, що давно вже дримало у його душі – ймовірно, давній спогад. Спогад достатньо значущий, щоб, раз прокинувшись у душі митця, більше його не залишати, постій-

---

<sup>65</sup> Pater W. *Die Renaissance*. 1906, с. 157 (прим. авт.).

<sup>66</sup> У кн. Scognamiglio, с. 32 (прим. авт.). У кн. Schorn L. III Bd. 1843, с. 6 (прим. авт.).

но вимагаючи нового відтворення. Запевнення Патера щодо можливості простежити, як образ, подібний до Мони Лізи, з дитячих років вплітається у плетиво мрій Леонардо, видаються правдоподібними і заслуговують на буквальне розуміння.

Як перші художні спроби Леонардо, Вазарі згадує «*teste di femmine che ridono*» [голівки жінок, що сміються]. Це місце у тексті не допускає сумнівів, оскільки автор нічого не намагається довести: «Коли, в юності, він зліпив з глини кілька голівок жінок, що сміються, для відливання з гіпсу, і кілька дитячих голівок так чудово, наче вони створені рукою великого майстра...»<sup>67</sup>.

Отже, ми дізнаємося, що художні вправи Леонардо почалися з зображення об'єктів двох типів, які одразу нагадують нам два типи сексуальних об'єктів, які визначив наш аналіз фантазії про шуліку. Якщо чарівні дитячі голівки були повторенням його власної дитячої особистості, то усміхнені жінки відтворювали образ Катеріни, його матері, а ми, у такому разі, починаємо передбачити ймовірність того, що мати Леонардо мала загадкову усмішку, яку він утратив і яка так його причарувала, коли він віднайшов її у флорентійської дами<sup>68</sup>.

---

<sup>67</sup> Таке припущення робить також Мережковський, хоча він вигадав історію дитинства Леонардо, яка в істотних аспектах відрізняється від нашої, відтвореної через фантазію про шуліку. Якби Леонардо сам мав таку усмішку, традиція неодмінно зберегла б переказ про неї (*прим. авт.*).

<sup>68</sup> Muther, с. 309 (*прим. авт.*).

За часом написання найближчою до Мони Лізи є картина, яка називається «Свята Анна Втрюх», тобто свята Анна з Марією і немовлям Христом. Тут леонардівська усмішка виразно читається на обличчях обох жінок. Неможливо визначити, наскільки раніше або пізніше за портрет Мони Лізи почав її писати Леонардо. Та оскільки робота над обома картинами розтяглася на роки, художник, поза сумнівом, працював над ними одночасно. Найліпше узгоджувалося б з нашою ідеєю, якби саме заглиблення у риси Мони Лізи спонукало Леонардо створити композицію «Святої Анни». Бо, якщо усмішка Джоконди пробудила в ньому спогад про матір, тоді нам зрозуміло, що вона перш за все підштовхнула його до прославлення материнства, коли посмішку, знайдену у шляхетної дами, він повернув матері. З огляду на це, ми маємо перенести свою увагу з портрета Мони Лізи на цю іншу, навряд чи менш прекрасну картину, що нині теж зберігається у Луврі.

Свята Анна з дочкою і внуком – цей сюжет нечасто зустрічаємо в італійському живописі. Картина Леонардо, як на те, дуже відрізняється від решти досі відомих. Мутер так коментує її: «Деякі художники, як Ганс Фріс, Гольбейн Старший і Джироламо дей Лібри, зображують Анну, яка сидить поруч з Марією, а між ними стоїть дитина. Інші, як Якоб Корнеліус у своїй берлінській картині, зображують у буквальному сенсі “Святу Анну втрюх”, тобто у них Анна тримає в руках маленьку фігурку Марії, з іще меншою фігуркою Христа на ру-

ках»<sup>69</sup>. У Леонардо Марія сидить на колінах своєї матері, нахилившись уперед і простягнувши обидві руки до хлопчика, що доволі безцеремонно бавиться з ягням. Бабуся, взявшись у бік однією рукою, з блаженною усмішкою дивиться долі, на обох. Композицію не випадає назвати цілком невимушеною. Усмішка на вустах обох жінок, поза сумнівом, та сама, що на портреті Мони Лізи – але тут вона втратила свій зловісний і загадковий характер, виражаючи душевність і тихе блаженство<sup>70</sup>.

Трохи замислившись на спогляданні цієї картини, ми починаємо розуміти, що написати її міг тільки Леонардо, так само, як тільки він міг створити фантазію про шуліку. Ця картина є синтезом історії його дитинства; її деталі відповідають особистим життєвим враженням Леонардо. У будинку свого батька він зустрів не тільки добру мачуху донну Альб'єру, але також бабуся, матір свого батька, Мону Лючію, яка, либонь, була до нього не менш лагідною, ніж бабусям взагалі належить бути. Ця обставина мала напровадити його на ідею зобразити дитинство під опікою матері й бабусі. Інша дивовижна риса картини набуває ще більшого значення. Свята Анна, мати Марії і бабуся хлопчика, має бути у поважному віці, однак зображена тільки трішечки старшою і

---

<sup>69</sup> Muther, с. 309 (прим. авт.).

<sup>70</sup> О. Константинова (цит.) пише: «Сповнена ніжності Марія дивиться на свого улюбленця з усмішкою, що нагадує загадкову усмішку Джоконди», і в іншому місці про Марію: «В усіх її рисах панує усмішка Джоконди» (прим. авт.).

серйознішою за святу Марію, але, в цілому, ще молодою жінкою у розквіті вроди. Леонардо, насправді, дав хлопчикові двох матерів – одну, що на картині простягає до нього руки, та іншу, трохи відсунуту на задній план, і обох він зобразив з блаженною усмішкою материнського щастя. Цю особливість картини не оминули увагою автори: Мутер, наприклад, вважає, що Леонардо просто не наважився писати святу старою, спотвореною зморшками, тому представив Анну в розквіті жіночої вроди. Чи задовольнить нас таке пояснення? Інші автори схильні заперечувати «однаковість віку матері й дочки»<sup>71</sup>. Проте намагання Мутера пояснити цю особливість картини доводять, що враження про молодість святої Анни справді обумовлене способом її зображення, а не упередженістю глядача.

Дитинство Леонардо було так само дивним, як ця картина. Він справді мав двох матерів – першу свою, справжню матір, Катеріну, від якої його забрали у віці між трьома і п'ятьма роками, і молоду, ніжну мачуху, дружину свого батька, донну Альб'єру. Поєднавши згадані факти свого дитинства в єдину ідею, Леонардо створив композицію «Святої Анни втрьох». Материнська фігура більш віддалена від хлопчика, що зображає бабусю, відповідає за своїм виглядом і місцем у композиції справжній колишній матері, Катеріні. Блаженною усмішкою святої Анни художник замаскував заздрість, яку відчувала нещасна, коли мусила посту-

---

<sup>71</sup> Seidlitz W. V. L. d. V. II Bd, с. 274 (прим. авт.).

питися сином шляхетнішої суперниці, як раніше вже поступилася чоловіком.

[Розмежувати на цій картині фігури Анни і Марії не так просто. Можна б сказати, що вони сплавлені одна з одною, подібно до мішаних образів сну – в деяких місцях важко визначити, де закінчується Анна, а де починається Марія. Те, що з критичної точки зору видається недоліком композиції, аналіз визнає виправданим посиленням до прихованого змісту; двох матерів свого дитинства художник об'єднує в єдиний образ.



Цікаво порівняти святу Анну з Лувра з відомим лондонським картоном, що демонструє іншу композицію того ж таки сюжету. Тут дві материнські фігури злиті одна з одною ще тісніше, межі постатей іще умовніші, і той, кому чуже прагнення до будь-якої інтерпретації, скаже: начебто «дві голови виростають з одного тулуба».

Більшість авторів схильні вважати цей лондонський картон більш ранньою роботою, створення якої відносять до першого міланського періоду Леонардо (до 1500 г.). Адольф Розенберг (монографія 1898 г.), навпаки, бачить у композиції картону пізнішу – і більш вдалу – версію сюжету, вважаючи (за прикладом Антона Шпрінгера), що він створений після «Мони Лізи». Для нашого дослідження абсолютно неприйнятно, щоб картон був пізнішим твором. Нескладно собі уявити виникнення луврської картини з цього картону, тим часом як протилежне перетворення не видається можливим. Виходячи з композиції картону, здається, що Леонардо відчував потребу позбутися сноподібного змішання двох жінок, яке відповідало його дитячому спогаду, і просторово розділити дві голови. Він здійснив це, трохи схиливши і відсунувши голову і торс Марії від фігури матері. Така зміна вимагала, щоб немовля Христос спустився з колін матері на землю, а відтак не залишилося місця для маленького Іоанна, і його замінило ягня.

У луврській картині Оскар Пфістер зробив визначне від-

криття, і хоча немає потреби беззастережно його визнавати, воно в жодному разі не втрачає свого значення. Він виявив у контурах своєрідного і не дуже зрозумілого вбрання Марії силует шуліки і тлумачить цю загадкову картину в картині як несвідомо створену.

«Річ у тім, що на картині, яка зображує матір художника, чітко проглядається шуліка, символ материнства.

Надзвичайно характерні голова шуліки, шия, вигин його грудей окреслюють фалди синьої хустки, що покриває стегна, нижню частину живота і праве коліно передньої жіночої постаті. Жоден глядач, якому я демонстрував це маленьке відкриття, не наважувався відкинути очевидність цієї загадкової картинки» (Kriptolalie, Kriptographie und unbewusstes Vexierbild bei Normalen // Jahrb. F. Psychoanalyt. Und psychopath. Forschungen. 1913. V). У цьому місці читач, звісно, не полінується і огляне графічну ілюстрацію, щоб відшукати контури побаченого Пффістером шуліки. Синя хустка, що її краї окреслюють загадкову картинку, виділена на репродукції як темно-сіра частина світлого вбрання.



Пфістер веде далі (ibid., S. 147): «Тут виникає важливе питання: до яких меж доходить загадкова картинка? Якщо ми простежимо за обрисами хустки, що так чітко вирізняється, далі, починаючи з середини крила, то зауважимо, що з одного боку силует опускається до ступні жінки, а з іншого боку тягнеться вздовж її плеча і тулуба немовляти. Перша частина утворює в загальних рисах крило і дугоподібну голову шуліки, друга – гостре черевце і, якщо ми візьмемо до уваги стрілоподібні лінії, схожі на розправлений хвіст птаха, то права частина цього хвоста спрямована точно, як у доле-носному дитячому видінні художника, в рот немовляти, тобто самого Леонардо».

Далі автор пропонує тлумачення інших деталей і обговорює труднощі, які виникають у процесі.]<sup>72</sup>

Отже, іще один твір Леонардо підтверджує наш здогад, що усмішка Мони Лізи розбудила в душі Леонардо спогад про матір його перших дитячих років. Відколи він написав «Джоконду», мадонни і шляхетні дами на картинах італійських художників смиренно схиляли голову, з дивною блаженною усмішкою бідної сільської дівчини Катеріни, що подарувала світові благородного сина, якому судилося творити, досліджувати і терпіти.

Якщо Леонардо пощастило передати в обличчі Мони Лі-

---

<sup>72</sup> Уривок у квадратних дужках (с. 67–70) – текст і дві графічні ілюстрації – становить частину розділу, додану автором у пізніших виданнях, спершу у вигляді примітки, а згодом як самостійну частину викладу, яка дещо порушує його послідовність (*прим. пер.*).

зи подвійний сенс її усмішки – обіцяння безмежної ніжності і зловісної загрози (за словами Патера), то він також у цьому залишився вірним змісту свого раннього спогаду. Ніжність матері стала для нього фатальною, визначила його долю і труднощі, які на нього чекали. Пристрасні пестощі, на які натякає його фантазія про шуліку, були цілком природними: бідна покинута мати змушена була всю пам'ять про колишню ніжність і пристрасть вилити в материнській любові; вона змушена була до цього не тільки потребою відшкодувати собі за брак чоловіка, але також потребою відшкодувати дитині за те, що малий не мав батька, який би його приголубив. Таким чином, вона, як це буває з незадоволеними матерями, замінила свого чоловіка маленьким сином і дуже раннім розвитком його еротики викрала у хлопця частину його мужності. Любов матері до немовляти, якого вона годує і за яким доглядає, набагато глибша за її пізніше почуття до дитини, що вже підростає. За своєю природою, це любовний зв'язок, що сповна задовольняє не тільки духовні бажання, але також фізичні потреби, і якщо він стає однією з форм досяжного людського щастя, то не в останню чергу це відбувається завдяки нагоді, без докорів сумління, задовольняти витіснені бажання, які вважаються збоченнями<sup>73</sup>. Навіть у найщасливішому молодому шлюбі батько відчуває, що дитина, особливо маленький син, стає його суперником, і звідси бере початок глибоко укорінений у несвідомому ан-

---

<sup>73</sup> Поп.: «Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie» (прим. авт.).

тагонізм до привілейованого.

Коли дорослий Леонардо знову зустрів цю блаженно-екстатичну усмішку, що колись грала на губах матері, коли та пестила його, він уже давно перебував під владою гальмування, яке не дозволяло йому жадати ще коли-небудь таких пестощів від жіночих вуст. Але тепер він був маляр і тому намагався відтворити цю усмішку пензлем; він повторював її в усіх своїх картинах, незалежно від того, писав він їх сам, чи це робили під його керівництвом учні, як у випадку з «Ледою», «Іоанном» і «Бахусом». Дві останніх – це варіація одного й того самого образу. Мутер каже: «З біблійного пустельника, що харчувався акридами, Леонардо зробив Бахуса чи Аполлона, який загадково всміхається, поклавши одне на одне надміру повні стегна, і дивиться на нас чарівно-чуттєвим поглядом». Картини ці дихають містиккою, в таємницю якої не наважуєшся проникнути; щонайбільше, намагаєшся знайти зв'язок її з більш ранніми творіннями Леонардо. У фігурах знову суміш чоловічого і жіночного, але вже не у сенсі фантазії про шуліку. Це прекрасні юнаки, жіночно ніжні, з жіночними формами; вони вже не спускають долу очі, а дивляться з прихованим торжеством, ніби їм відомо про якесь велике щастя, про яке слід мовчати; знайома ваблива усмішка змушує відчувати, що йдеться про таємницю любовну. Дуже ймовірно, що Леонардо у цих образах звіряється і у творчий спосіб долає нещастя свого любовного життя, зображуючи здійснення жадань замороженого матір'ю хлоп-

чика у блаженному злитті чоловічої і жіночої сутності.

## V

Серед щоденникових записів Леонардо один привертає увагу читача багатозначністю змісту і крихітною формальною помилкою. У липні 1504 року він пише так: «Ad 9 di luglio 1504 mercoledì a ore 7 morì Ser Piero da Vinci, notalio, al palazzo de Potesta, mio padre, a ore 7. Era d`eta d`anni 80, lascio 10 figlioli maschi e 2 feminine» [9 липня 1504 року в середу о 7-ій годині ранку помер синьйор П'єро да Вінчі, нотаріус у палаці Подеста, мій батько, о 7-ій годині. Йому було 80 років; залишив 10 дітей чоловічої статі і 2 жіночої].

Отже, йдеться про смерть батька Леонардо. Невеличка помилка полягає в тому, що визначення часу «a ore 7» повторено двічі – ніби Леонардо в кінці фрази забув, що він те саме щойно написав на початку. Дрібниця, з приводу якої ніхто, крім психоаналітика, не стане замислюватися. Власне, ніхто б навіть не помітив її, а той, кому на помилку вказали б, імовірно сказав би: таке може з будь-ким статися через неухважність або в емоційному стані і не має жодного значення. Психоаналітик міркує інакше – для нас усе має значення як вияв прихованих душевних процесів; ми давно переконалися, що таке забування або повторення завжди має значення і що завдяки «неухважності» можна розгадати приховані мотиви.

Ми можемо сказати, що це повідомлення, так само як ра-

хунок про похорон Катеріни і рахунки з витрат на учнів, представляє ситуацію, у якій Леонардо не спромігся стримати свій афект і тривалий час приховуване виявилось у перекрученому вигляді. Навіть форма схожа – та ж таки педантична точність, нав'язлива увага до цифр<sup>74</sup>.

Такі нав'язливі повторення ми називаємо персеверацією. Це винятковий допоміжний засіб з розпізнання афективного забарвлення. Згадаймо, наприклад, обурену промову святого Петра проти свого недостойного заступника на землі з Дантового «Раю»:

Той, хто загарбать зважився мій трон,  
Мій трон, мій трон, що перед Божим Сином  
Стояв порожній, і зламав закон,  
Ще й цвинтар мій заляв смердючим плином...<sup>75</sup>

Якби не згнічення афекту у Леонардо, то згадане місце у щоденнику могло б мати приблизно такий вигляд: «Сьогодні о 7-ій ранку помер мій батько, синьйор П'єро да Вінчі, мій бідолашний батько!»; але перекручене персеверацією на байдуже повідомлення про смерть, на визначення години смерті, воно видаляє з запису весь пафос і дозволяє нам здогадатися, що тут було щось таке, що треба замаскувати і згнітити. Синьйор П'єро да Вінчі, нотаріус і нащадок но-

---

<sup>74</sup> Істотнішої похибки, допущеної Леонардо в цьому записі, оскільки 77-річному батькові він дав 80 років, я ще торкнуся (*прим. авт.*).

<sup>75</sup> Рядки з Дантового «Раю» подаємо у перекладі Є. Дроб'язка.

таріусів, був людиною енергійною, чим зажив поваги і здобув добробут. Він одружувався чотири рази; дві його перші дружини померли бездітними, тільки третя подарувала йому першого законного сина у 1476 році, коли Леонардо було вже двадцять чотири й він давно поміняв батькову домівку на майстерню свого вчителя Вероккйо; від четвертої, останньої дружини, з якою батько побрався у свої п'ятдесят, він мав ще дев'ятьох синів і двох дочок<sup>76</sup>.

Батько цей, звісно, теж відіграв роль у психосексуальному розвитку Леонардо – і не тільки у негативному сенсі, внаслідок своєї відсутності у перші роки життя хлопчика, але також безпосередньо, своєю присутністю у його пізніші дитячі роки.

Той, хто в дитинстві відчуває потяг до матері, не може уникнути бажання бути на місці батька; він ототожнює себе з ним у фантазіях і пізніше ставить собі за мету перевершити його. Коли Леонардо, не маючи ще й п'яти років, потрапив у будинок діда, молода мачуха Альб'єра, ймовірно, заступила у його почуттях матір, природно Леонардо опинився у становищі батькового суперника. Схильність до гомосексуальності настає, як відомо, тільки з наближенням до років статевого дозрівання. Коли цей час прийшов для Леонардо, ототожнення з батьком втратило будь-який сенс для

---

<sup>76</sup> Схоже, в обговорюваному місці щоденника Леонардо помилився також у кількості своїх братів і сестер, що дивним чином суперечить його позірному педантизму (*прим. авт.*).

його сексуального життя, але залишилося в інших, нееротичних частинах його особистості. Нам відомо, що Леонардо любив розкіш і гарний одяг, тримав слуг і коней, попри те, що він, за словами Вазарі, «майже нічого не мав і мало працював». Причину цієї пристрасті ми бачимо не тільки в його любові до краси, але також у нав'язливому прагненні копіювати батька і перевершити його. В очах бідної сільської дівчини, матері Леонардо, його батько був шляхетним паном, і це спонукало сина вдавати великого пана, прагнення «to out-herod Herod» [переіродити Їрода], показати батькові, що таке справжній аристократизм.

Митець у ставленні до своїх творінь почувається батьком. Для художньої спадщини Леонардо його ототожнення себе з батьком мало фатальні наслідки. Він створював свої шедеври і більше про них не дбав, як його батько не дбав про нього [в перші роки життя]. Пізніші батькові піклування вже нічого не могли змінити в цьому нав'язливому ставленні, бо воно впливало з вражень перших дитячих років, а згнічене залишається у несвідомому і не підлягає виправленню пізнішими враженнями.

У добу Відродження, так само як за новіших часів, кожен художник потребував високопоставленого пана і покровителя, патрона, який давав йому замовлення і в руках якого перебувала доля митця. Леонардо знайшов свого патрона в особі честолюбного, схильного до пишноти, спритного політика – втім, мінливого і легковажного – Лодовіко Сфор-

ци на прізвисько Моро. При його дворі у Мілані Леонардо згаяв найплідніший період свого життя; саме тут він найбільше розвинув свою творчість, доказом чому служать «Таємна вечеря» і кінна статуя Франческо Сфорци. Він покинув Мілан раніше, ніж зазнав катастрофи Лодовіко Моро, який помер у французькій в'язниці.

Коли звістка про нещасливу долю покровителя дійшла до Леонардо, він написав у своєму щоденнику: «Il duca perse lo stato e la roba e liberta e nessuna sua opera si finì per lui» [Герцог утратив свої землі, своє майно, свою свободу, і жодна справа, ним розпочата, не була доведена до кінця]<sup>77</sup>. Показово, що він тут робить своєму патрону той закид, який нащадки мали б зробити йому самому – він ніби хоче перекласти відповідальність на кого-небудь з розряду батьків за те, що залишив незакінченими свої твори. Насправді, у житті, він не був несправедливим до герцога.

Якщо наслідування батька зашкодило Леонардо як художнику, то антагонізм до батька став інфантильною умовою його – не менш значних, ніж мистецькі – наукових здобутків. За влучним порівнянням Мережковського, він був подібним до того, хто прокинувся зарано, коли ще темно і коли решта всі ще сплять. Леонардо наважився висловити сміливу сентенцію, яка захищає будь-яке незалежне дослідження: «Chi disputa allegando l'autorità non adopra l'ingegno ma piuttosto la memoria» [Хто у суперечці спирається на авторитети, той

<sup>77</sup> За Seidlitz. *L. d. V.* с. 27 (прим. авт.).

радше застосовує пам'ять замість розуму]<sup>78</sup>. Так він став першим з нових дослідників природи; першим від часів давніх греків він підійшов до таємниць природи, спираючись тільки на спостереження і власний досвід, і нові знання і блискучі передбачення стали йому віддякою за мужність. Але якщо він вчив нехтувати авторитетами і відкинути наслідування «древнім», а натомість вказував на вивчення природи як на джерело істини, то він тільки повторював у найвищій доступній людині формі сублімовану пристрасть, яка оволоділа ним, коли він іще хлопчиком вдивлявся у навколишній світ. Якщо з наукової абстрактної мови перекласти мовою особистого людського досвіду, то «древні» й «авторитети» відповідають батькові, а природа – це лагідна годувальниця-мати. Більшість людей – так само зараз, як у давнину – відчувають настільки сильну потребу триматися за які-небудь авторитети, що їм здається, світ захитається, коли що-небудь підважить ці авторитети, і один тільки Леонардо міг дати собі раду без цієї опори; він не був би на це здатний, якби в перші роки життя не навчився обходитися без батька. Не придушене батьком інфантильне сексуальне дослідження дало поштовх його пізнішим сміливим і незалежним науковим дослідженням, а відмова від сексуальності сприяла подальшому розвитку цієї тенденції.

Коли хтось, як Леонардо, уникнув у дитинстві залякувань батька і у своїх пошуках скинув пута авторитетів, годі очіку-

---

<sup>78</sup> За Solmi. *Conf. fior.* с. 13 (прим. авт.).

вати від цієї особи, що вона залишиться побожною і не спроможеться відкинути релігійні догми. Психологічний аналіз навчив нас бачити тісний зв'язок між батьківським комплексом і вірою в Бога і показав нам, що особистий бог, психологічно, – це ідеалізований батько, і ми постійно спостерігаємо, як молоді люди втрачають релігійну віру, щойно для них падає авторитет батька. Отже, у комплексі батька ми відкриваємо коріння релігійної потреби; всемогутній справедливий Бог і благодійна природа виступають величними сублімуваннями батька і матері – більше того, відновленням і оновленням ранніх дитячих уявлень про них обох. Біологічно релігійність пояснюється тривалою беспорядністю дитини і її потребою у заступництві. Коли згодом вона пізнає свою справжню беспорядність і безсилля проти могутніх чинників навколишнього світу, вона реагує на них, як у дитинстві, і її беспорядність намагаються заспокоїти відновленням інфантильних захисних сил. Захист від невротичного захворювання, який релігія надає вірянам, легко пояснити тим, що вона позбавляє їх комплексу батьків, від якого залежить свідомість провини, як індивіда, так усього людства; а тим часом невіруючі змушені самотужки долати цю проблему.

Приклад Леонардо, на нашу думку, не спростовує цього погляду на релігію. Звинувачення у безвірстві або, що на ті часи вважалося рівнозначним, у відпаданні від християнської віри, порушувалися проти нього вже за життя і були виразно відзначені у першій біографії Леонардо, написаній Ва-

зарі<sup>79</sup>. У другому виданні «Життєписів», що вийшло у світ 1568 року, Вазарі видалив ці зауваги. Нам цілком зрозуміло, що Леонардо, знаючи надзвичайну чутливість своєї доби до релігійних питань, утримувався навіть у своїх нотатках прямо висловлювати своє ставлення до християнства. Як дослідник, він анітрохи не піддавався на навіювання Святого Письма про створення світу, він ставив під сумнів факт Всесвітнього потопу і, так само впевнено, як сучасні вчені, налічував у геології сотні тисячоліть.

Між його «пророцтвами» є чимало таких, що мали ображати почуття побожного християнина, як, наприклад, про поклоніння святим іконам: «Вони говоритимуть з людьми, які нічого не слухають, у яких очі розплющені, але нічого не бачать; вони звертатимуться до них і не отримають відповіді; вони молитимуть про милості того, хто має вуха і не чує; вони запалюватимуть свічки тим, що незрячі»<sup>80</sup>.

Або про плач у Страсну п'ятницю: «По всій Європі численні народи оплакують смерть однієї людини, що померла на Сході».

Про мистецтво Леонардо говорили, що у написаних ним святих зник останній залишок церковного догматизму, що він наблизив їхні постаті до людських, щоб втілити в них прекрасні людські почуття. Мутер вихваляє Леонардо за те, що той перемиг занепадницькі настрої і повернув людству

---

<sup>79</sup> Müntz. Op. cit. с. 292 і далі (прим. авт.).

<sup>80</sup> Див. у Herzfeld. с. 292 (прим. авт.).

право на пристрасті і радість життя. Нотатки Леонардо, в яких він заглиблюється у розв'язання великих загадок природи, сповнені захвату перед Творцем як останньою причиною всіх цих дивовижних таємниць, але ніщо не свідчить про його бажання закріпити особистий зв'язок з могутнім божеством. Сентенції, в які він вклав глибоку мудрість останніх років свого життя, дихають смиренням людини, яка підпорядковується 'Ανάγκη,<sup>81</sup> себто законам природи і не чекає жодного полегшення від доброти чи милості Бога. Тож чи варто сумніватися, що Леонардо переміг як догматичну, так і особисту релігію й своєю працею дослідника дуже віддалився від світогляду побожного християнина.

Згідно з раніше вже висловленим поглядом на розвиток дитячої душі, ми можемо припустити, що перше дослідження Леонардо в дитинстві мало своїм предметом сексуальність. Сам він виявляє це доволі ясно, пов'язуючи своє прагнення до дослідництва з фантазією про шуліку. Він уявляє свою роботу з вивчення пташиного польоту як призначення, обумовлене долею. Одне дуже неясне місце в його нотатках, що має вигляд пророцтва і присвячене пташиному польоту, навдивовижу виразно засвідчує афективний інтерес, який дослідник прив'язував до бажання самому навчитися літати: «Велика птаха здійснить свій перший політ з

---

<sup>81</sup> 'Ανάγκη (гр.) – Ананке (Неминучість), у давньогрецькій міфології мати Мойр, які визначають долю людини. У філософії окреслює поняття потреб – переважно обумовлених природою (*прим. пер.*).

хребта Великого Лебедя, сповнюючи світ подивом і всі писання похвалами, і вічна слава віддячуватиме гніздо, де вона народилася»<sup>82</sup>. Ймовірно, Леонардо сподівався, що саме він коли-небудь здійснить цей політ; а ми знаємо зі снів, що містять це бажання, на яке саме щастя чекають сновидці зі здійснення цієї надії.

Чому так багато людей снять здатністю літати? Психологічний аналіз відповідає на це запитання таким чином, що польоти або перетворення на птаха уві сні маскують інше жадання, до розгадки якого веде не один місток і словесний, і візуальний. Якщо допитливим малюкам розповідають, що великий птах – лелека – приносить маленьких дітей, якщо древні зображували фалос крилатим, якщо в німецькій мові *Vogeln* [ловити пташок / злягатися] – найуживаніше позначення чоловічої статевої діяльності, якщо у італійців чоловічий орган називається просто *l'uccello* [пташка], то це лише маленькі ланки великого ланцюга, які показують нам, що вміння літати уві сні означає не що інше, як бажання бути здатними до статевої діяльності. Це є раннє інфантильне бажання<sup>83</sup>. Коли дорослі пригадують своє дитинство, воно уявляється їм безтурботним часом, коли радіють кожній миті і йдуть назустріч майбутньому, вільні від бажань, і тому дорослі зазд-

---

<sup>82</sup> Див. у Herzfeld, M. *L. d. V.* с. 32. «Великий лебідь» має означати пагорб Monte Secero у Флоренції (прим. авт.).

<sup>83</sup> Згідно з дослідженнями Пауля Федерна і Мурлі Волда (1912), норвезького дослідника, далекого від психоаналізу (прим. авт.).

рять дітям. Діти, натомість, якби здатні були розповідати про себе, дали б відмінні свідчення. Ймовірно, дитинство не є блаженною ідилією, якою воно нам видається пізніше, якщо бажання стати дорослими і робити все те, що роблять дорослі, змушує дітей до прагнення якнайшвидше пережити роки дитинства. Це бажання керує усіма їхніми забавами. Якщо діти в період, коли їхня допитливість спрямована на сексуальне дослідження, відчують, що дорослі посідають якісь грандіозні знання у цій загадковій і такій важливій царині, в якій їм, дітям, знати і діяти заборонено, то в них прокидається непереборне бажання досягти того самого, що є у дорослих, і це бажання вони висловлюють уві сні у формі польотів або готують цю замасковану форму бажання для майбутніх снів. Таким чином, авіація, що в наш час досягла нарешті своєї мети, теж сягає корінням в інфантильний еротизм.

# 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.