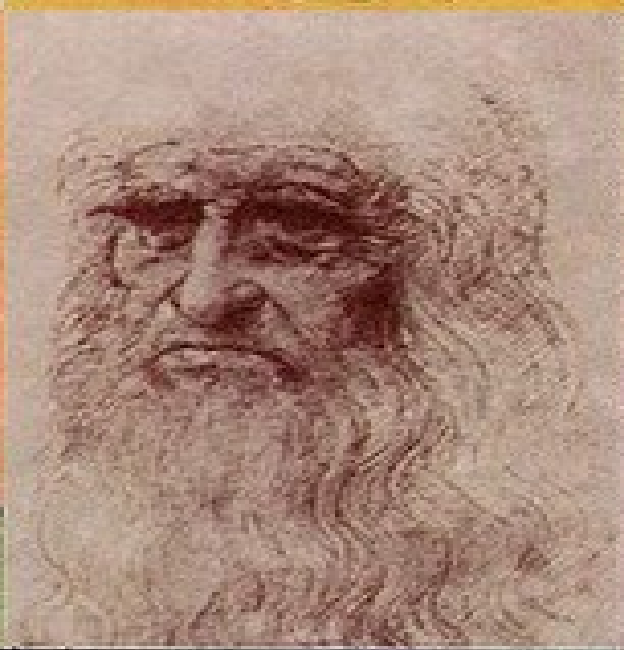


ИСТОРИЧЕСКИЕ СИЛУЭТЫ

ХУДОЖНИКИ В ЗЕРКАЛЕ МЕДИЦИНЫ



АНТОН НОЙМАЙР

Annotation

Три гения являются героями книги профессора доктора Антона Ноймайра «Искусство и медицина» — Леонардо да Винчи, Франсиско де Гойя и Винсент Ван Гог. Автор описывает жизнь этих замечательных людей со всеми ее противоречиями и сомнениями, создает глубокие медицинские портреты, раскрывая неразрывную связь творчества с состоянием души и тела художника. Все в книге достоверно и документировано. Рекомендуется широкому кругу читателя.

- [Антон Ноймайр](#)
 - [Предисловие](#)
 - [ЛЕОНАРДО ДА ВИНЧИ](#)
 - [ВВЕДЕНИЕ](#)
 - [БИОГРАФИЧЕСКИЙ АНАМНЕЗ](#)
 - [ПРОИСХОЖДЕНИЕ И ДЕТСТВО](#)
 - [ГОДЫ ОБУЧЕНИЯ У АНДРЕА ВЕРРОККЬО](#)
 - [ПРИ ДВОРЕ ЛЮДОВИКО ИЛЬ МОРО](#)
 - [ЯВЛЕНИЕ САЛАИНО](#)
 - [РАБОТА НАД «ТАЙНОЙ ВЕЧЕРЕЙ»](#)
 - [В ЛАГЕРЕ ЧЕЗАРЕ БОРДЖИА](#)
 - [ВОЗВРАЩЕНИЕ ВО ФЛОРЕНЦИЮ](#)
 - [В МИЛАНЕ И РИМЕ](#)
 - [ЗАКАТ ЖИЗНИ ВО ФРАНЦИИ](#)
 - [ЗНАЧЕНИЕ ЛЕОНАРДО ДЛЯ МЕДИЦИНЫ](#)
 - [РИСУНКИ ЛЕОНАРДО ДА ВИНЧИ](#)
 - [ХУДОЖНИК ЛЕОНАРДО В ЗЕРКАЛЕ МЕДИЦИНСКИХ ИССЛЕДОВАНИЙ](#)
 - [ПОРТРЕТ](#)
 - [ДЕТСТВО ЛЕОНАРДО, УЛЫБКА МОНЫ ЛИЗЫ И СУБЛИМАЦИЯ ВЛЕЧЕНИЙ ДУШИ](#)
 - [ГОМОСЕКСУАЛЬНОСТЬ И ТРАВМАТИЧЕСКИЙ ОПЫТ](#)

- «ЛЕВОРУКОСТЬ» И ФУНКЦИЯ МЕХАНИЗМОВ ТОРМОЖЕНИЯ
 - БОЛЕЗНИ В СТАРОСТИ
- ФРАНЦИСКО ГОЙЯ
 - ВВЕДЕНИЕ
 - БИОГРАФИЧЕСКИЙ АНАМНЕЗ
 - ДЕТСТВО И ЮНОСТЬ
 - МЕДЛЕННОЕ СТАНОВЛЕНИЯ ГЕНИЯ
 - ВЛИЯНИЕ ТЯЖЕЛОГО КРИЗИСА НА ЖИЗНЬ И ТВОРЧЕСТВО
 - УЖАСЫ ГРАЖДАНСКОЙ ВОЙНЫ
 - ПОСЛЕДНИЕ ГОДЫ ЖИЗНИ И СМЕРТЬ
 - РИСУНКИ ФРАНЦИСКО ГОЙИ
 - ПСИХОПАТИЧЕСКИЕ ЧЕРТЫ В ГЕНИИ ГОЙИ
 - ЛИЧНОСТЬ И ХАРАКТЕР
 - ПРЕДВАРИТЕЛЬНЫЙ ДИАГНОЗ: ШИЗОИДНЫЙ ПСИХОЗ
 - ФИЗИЧЕСКИЕ ЗАБОЛЕВАНИЯ
 - ГОЙЯ — ЖЕРТВА ОТРАВЛЕНИЯ СВИНЦОМ?
- ВИНСЕНТ ВАН ГОГ
 - ВВЕДЕНИЕ
 - Биографический анамнез
 - СЕМЕЙНОЕ ОКРУЖЕНИЕ
 - РАЗЛУКА С РОДИТЕЛЯМИ
 - ОКОЛЬНЫМИ ПУТЯМИ К СВОЕМУ ПРИЗВАНИЮ
 - ПОВОРОТНЫЙ ПУНКТ: РЕШЕНИЕ ПОСВЯТИТЬ СЕБЯ ИСКУССТВУ
 - СЕКСУАЛЬНЫЕ КОЛЛИЗИИ
 - МЕЖДУ НАДЕЖДой И ПОКОРНОСТЬЮ
 - В ЖЕЛАННОМ КРАЮ: АРЛЬ
 - УБИЙСТВЕННАЯ ССОРА
 - БОРЬБА С БОЛЕЗНЬЮ
 - В БОЛЬНИЦЕ СЕНТ-РЕМИ
 - НАВСТРЕЧУ КОНЦУ
 - СУИЦИД

- РИСУНКИ ВИНСЕНТА ВАН ГОГА
 - КАРТИНА БОЛЕЗНИ
 - МЕДИЦИНСКАЯ ПОПЫТКА ОБЪЯСНЕНИЯ
 - ДИАГНОЗ ШИЗОФРЕНИЯ
 - ОСТРАЯ ПЕРИОДИЧЕСКАЯ ПОРФИРИЯ
 - БИПОЛЯРНЫЙ ПСИХОЗ
 - ЭПИЛЕПСИЯ ВИСОЧНОЙ ДОЛИ
-

Антон Ноймайр

Художники в зеркале медицины

«Иногда я спрашиваю себя: как могут убежать от панического страха и хандры, присущих человеческому бытию, все те, кто не пишет стихов, музыки и картин».

Грехем Грин

Предисловие

Издавна попытки медицинского толкования болезни и смерти выдающихся личностей в искусстве дают чрезвычайно разнящиеся между собой результаты. Частично потому, что у одаренных людей, как правило, очень необычные биографии, в которые биографы при всем их стремлении к объективности все же приносят в картину жизни данного художника элементы субъективизма и измышлений. Нередко интерпретация текстов первоисточников (писем или автобиографических записок) происходит таким образом, что налицо желание автора в своих представлениях стать крестным отцом своего героя. Для медика же, который хочет создать не развернутую биографию, а историю болезни данной личности, существует, наверняка, немного опасностей. Он трудится как ученый, который упорядочивает описанные симптомы функционального или органического заболевания так, чтобы можно было установить правильный диагноз, принимая во внимание опыт современной медицины. В первоисточниках — письмах, дневниках и комментариях — не всегда логически выверены детали, отчего возникает необходимость в диагностическом приближении.

Как и в моей трилогии «Музыка и медицина», в настоящем исследовании для дополнительного диагностирования формируется по возможности точный биографический анамнез, потому что опытный врач может отфильтровать детали, которые ему необходимы как структурные элементы для окончательного суждения. Привлекаются и сообщения, которые интересовали врачей, но не упоминались в биографиях популярных людей. К ним относятся не только медико-исторические факты, но и специальные исследования современной медицины. Кроме этого здесь упоминаются труднодоступные, разбросанные по зарубежным библиотекам и институтам источники.

Я предпринял попытку проанализировать с точки зрения врача личности Леонардо да Винчи, Франсиско Гойи и Винсента ван Гога прежде всего потому, что эти три великих мастера, каждый из которых стал гением своей эпохи, произвели на меня неопишное впечатление. Разумеется, я выбрал их еще и потому, что врачебные загадки,

связанные с ним, до сих пор не разгаданы, как, например, в случае с Гойей или ван Гогом; а Леонардо да Винчи, этот универсальный гений эпохи Ренессанса, оказал большое влияние на развитие основ медицины.

Я отдаю себе отчет в том, что медицинский анализ конкретных психограмм и болезней художников такого уровня будет воспринят читателями неоднозначно. Подобный подход не может объяснить все аспекты проблемы интерпретации художественного творчества, которые необходимо осмысливать в исторических взаимосвязях. Но я искренне верю, что многие произведения искусства станут понятнее, если мучительные периоды творчества, в течение которых художники колдовали над своими величественными творениями на бумаге или холсте, будут изложены объективно.

Вена, 1996 Антон Ноймайер

ЛЕОНАРДО ДА ВИНЧИ

ВВЕДЕНИЕ

«В истории искусства Леонардо стал Гамлетом, которого каждый для себя открывал по-новому». Эти слова Кеннета Кларка, одного из глубоких знатоков этого загадочного явления на небосклоне итальянского Ренессанса, очень метко подчеркивают непреодолимые трудности, с которыми встречается исследователь при попытке объять в целом творчество Леонардо, неповторимого «мастера природы». В личности Леонардо да Винчи воплощались не только одаренный художник и архитектор, но и изобретательный инженер, страстный исследователь в области естествознания, а также философ, затрагивавший серьезные вопросы. Джорджо Вазари (1511–1574) итальянский живописец, архитектор, историк искусства, в своей книге «Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих эпохи Ренессанса» писал о Леонардо: «Иногда небо посылает нам человеческие творения, которые по своей сути не только человечесны, но и божественны, и от этого наш дух и лучшая часть нашего интеллекта приближается к возвышенным небесным сферам. Опыт учит, что каждый, кто случайно соприкоснулся со следами прекрасного гения и последовал за ними, изучая их, тот приблизился по меньшей мере к неземным творениям, в которых есть что-то божественное, — даже если природа им оказывает очень мало поддержки или не оказывает ее вовсе». Вазари в восторге убеждает, что «каждое творение Леонардо божественно; все другие смертные, оставшиеся после него, отчетливо осознают: то, что он создал — от Бога, но не от человеческого искусства». Для одних Леонардо был вторым Архимедом, для других — как, например, для французского короля Франциска I — «великим философом» и культурнейшим человеком на земле, как уверяет нас итальянский ювелир и скульптор Бенвенуто Челлини (1500–1571).

С началом нашего века появляются реалистические описания характера Леонардо, но не только как выдающегося, единственного в своем роде гения, но и отмечаются ошибки и слабости этого человека. Минувшие столетия создали из Леонардо образ полубога, но об «аномальности», о неограниченности и обо всех телесных и материальных неизбежностях освобожденной души, «совершающей

движение по доброй воле в абсолютном эфире идей», стали говорить только начиная с Поля Валери. Свое удивление человеком из Винчи Валери выразил такими словами: «Индивидуум, который сделал все, чтобы привести в движение центральные видения, воплощающие в себе все и вся; задействовал исполинский мозг». Леонардо предстает, утверждает Валери, в качестве «конструкции, практической абстракции», изображающей в себе душу «интеллектуала, идущего по несуществующему лабиринту Минотавра».

Мне представляется сомнительным, что такой абстрактно-идеалистический способ размышления пригоден для того, чтобы приблизиться к истинной сущности этого загадочного гения и предугадать его смутные очертания. Скорее следует ожидать, что с помощью медицинского анализа, психотерапевтического подхода можно получить более полное представление о многослойности его существа и непростой психической констелляции. В 1910 году в психоаналитическом исследовании Зигмунда Фрейда по поводу «аномальности» Леонардо предпринималась попытка, содержащая в себе способ обработки некоторых слабостей и своеобразных отклонений в виде психических факторов торможения и невротических реакций. Естественно, заключения Фрейда не могут быть восприняты однозначно, но это была первая медицинская попытка объяснить Леонардо не как гения, а как человека. Укором Фрейду может быть то, что на основании своего учения он сделал из человека Винчи больного и засвидетельствовал его слепые предубеждения и профессиональное безрассудство. Правда, вопреки мнению дилетантов, психоанализ ни разу не позволил себе втоптать в грязь величие. Предлагаемый биографический анамнез этого одаренного художника, философа и научного экспериментатора прослеживает все жизненные обстоятельства, которые оказали влияние на формирование его личности и принимали предположительное или достоверное участие в развитии его индивидуальности. Возможно, некоторые клише и полюбившиеся легенды о Леонардо претерпят изменения но, с другой стороны, многие поступки и прижизненные высказывания станут понятны с точки зрения реалистической и человеческой сути.

В истории медицинских исследований привлекательный образ Леонардо да Винчи приобретает громадное значение, поскольку он

был новатором в анатомии и физиологии. Многие его открытия противоречили положениям галльских и других врачей античности, но продолжали традиции арабской медицины и развивали основные научные положения своего времени. Британский гинеколог и анатом Уильям Хантер (1718–1783), характеризует Леонардо как анатома своей эпохи и считает, что в своих рисунках, а их больше 200 листов, с иллюстрацией человеческого тела и описанием его своеобразия, он превзошел все то, что могло быть достигнуто в этой области. Жизнь и деятельность выдающейся личности итальянского Ренессанса исследуется в этой книге в двух аспектах: с одной стороны, Леонардо да Винчи представляется нам как пациент, с другой — как истинный анатом и физиолог.

БИОГРАФИЧЕСКИЙ АНАМНЕЗ

ПРОИСХОЖДЕНИЕ И ДЕТСТВО

На последней странице нотариальной книги, которая одновременно служила и семейным альбомом с изображением генеалогического древа, появляется старинный документ, сохранивший сведения о Леонардо: написанное от руки подтверждение о крестинах, сделанное Антонио, дедушкой со стороны отца. Он сообщает, что 15 апреля 1452 года, в 3 часа ночи у его сына Пиеро родился мальчик, которого окрестил священник Пиеро де Бартоломео и нарек именем Леонардо. О матери ребенка не сказано ни слова, так как в то время рождение внебрачных детей считалось обычным делом.

Кто же была его мать? Если верить словам Антонио Гаддиано, то она носила имя Катерина и была «хорошей крови и куэлфийского происхождения». В момент рождения Леонардо ей исполнилось 22 года; и можно предположить, что симпатичная крестьянская дочь уже долгое время была возлюбленной Пиеро, отца ребенка. В провинции Тоскана в те времена девушки выходили замуж очень рано: первой мачехе Леонардо была 16-летняя Альбиера Амадони, а второй — Франческе Ланфредини — пятнадцать лет.

Синьор Пиеро, честолюбивый юрист, продолжавший традиции своей семьи, слыл в деревне Винчи покорителем дамских сердец и соблазнил молоденькую Катерину. Как раз в год рождения Леонардо он женился на благовоспитанной флорентийке Альбиере; не особенно заботясь о своем внебрачном сыне, преуспевающий молодой юрист большую часть времени пропадал в различных тосканских городках. Маленький Леонардо находился у своей матери, по крайней мере до окончания кормления его грудью, примерно до полутора лет. По прошествии этого времени, самое позднее в 1454 году, Катерина вышла замуж за Антонио де Пиеро де Андреа де Джованни Бути, который получил прозвище «L'Accattabriga» (что означает «задира»); его небольшое хозяйство находилось в соседней деревне в двух километрах от Винчи. В этот момент Леонардо перешел на попечение

дяди Франческо, который стал старшим другом Леонардо, проявлявшим отеческую заботу. У Франческо не было детей и они с Леонардо жили в маленькой усадьбе, расположенной на холме выше деревни. Зигмунд Фрейд, еще не знавший о записях Антонио, считает, что ребенок после пяти лет своей жизни, выйдя из-под материнской опеки, попал в отцовскую семью. Сегодня появилось еще одно мнение, высказанное Сержем Брамли: течение первых лет жизни Леонардо было определено договором, по которому Катерина должна была исполнить свой материнский долг вплоть до передачи ребенка семье отца. Согласно этой гипотезе, это могло произойти после получения разрешения на заключение брака. Дата бракосочетания с «Задирой» в конце 1454 года подтверждает эту версию.

Ранние детские годы Леонардо проходили по сценарию, в котором отразились как отчим и мачеха, так и отдельно живущие родители. Мы не знаем, как часто у ребенка появлялась возможность навещать свою мать, которая жила в полчасе пути от него, и какие чувства он испытывал к отчиму и подрастающим сводным братьям и сестрам. Нет сомнений только в одном, что у растущего мальчика существовала проблема отношений с родной матерью, заставлявшей его страдать: грудной ребенок и маленький мальчик был привязан к своей матери, в то время как она пыталась вытеснить его из своего сердца. Что касается его взаимоотношений с первой мачехой Альбиере, то они, принимая во внимание ее редкие визиты в Винчи, вряд ли сыграли заметную роль. У Альбиеры не было собственных детей, и она могла проявлять к ребенку материнские чувства. Но о том, что сердечный контакт с ней все-таки состоялся, свидетельствует письменное сообщение Леонардо брату о ее заботе.

Считается установленным факт, что внебрачный сын по имени Леонардо по меньшей мере с трехлетнего возраста рос в семье отца, относительно состоятельных и образованных людей; его мачеха, Альбиера, также принадлежала к знатной семье из Флоренции. Но несмотря на это, Леонардо, посещая младшие классы в деревенской школе, обучался с трудом чтению, письму и счету. Частично это было связано с тем, что снисходительные родители не требовали от него дисциплины, и он, сообщает Вазари, что как и другие детишки из деревни, пребывая в радости и веселье, слонялся без дела по окрестным холмам и полям, в чем его, вероятно, с большим

воодушевлением мог поддержать дядюшка Франческо. Дядя Франческо сопровождал его во всех рейдах по окрестным землям и воспитывал любовь к природе, особенно к животным. Вазари также сообщает, что дядюшка не мог вынести жалкого состояния находившихся в клетках птиц; и к великому удивлению крестьян покупал их, чтобы затем выпустить на волю.

Причиной, по которой отец не старался сделать из сына нотариуса или не допустить его к профессии врача, было даже не отсутствие у сына дисциплины или неудовлетворенность его слабым рвением, а лишь то обстоятельство, что он был незаконнорожденным. В то время для внебрачных детей путь в университет был закрыт, и о судейской или нотариальной деятельности нельзя было даже помышлять: незаконнорожденные дети не могли находиться в одном ряду с аристократами. По той же причине отец ни разу не дал Леонардо указаний изучать латинский язык, который тогда являлся обязательным фундаментом для хорошего школьного образования. И отсутствие знания латинского языка сказывалось долгие годы. Даже школьные учителя проявляли мало заботы о мальчике: в деревенской школе даже не стали себя утруждать попытками исправлять у него «дефект» левой руки или левши, что в те времена являлось правилом. Инквизиция утверждала, что левша — это человек, который помечен чертом, и поэтому дети-левши отучались в школах от «дурной привычки» всевозможными способами.

Так и не познав истинной материнской любви, Леонардо рос в более или менее благородной среде и, может быть, поэтому в ранние годы у него проявилось пристрастие к изысканной одежде и антипатия ко всему женскому. Здоровый, а также сильный и очень красивый юноша, по описанию Вазари, он отличался особой грацией, которая привлекала к нему людей: «От сияния его лица просветлялись печальные души и от речей его перестраивались на другой лад даже упрямы». Ежедневно в нем проявлялась бросающаяся в глаза одаренность, тяга к искусству, что не осталось незамеченным его отцом. Чтобы всегда иметь возможность улучшить свои рисунки, мотивы которых, наряду с песнями, доставляли ему огромнейшую радость, он с упорной настойчивостью и терпением наблюдал за всем происходящим в природе, и в этой передаче наблюдений, вытекающих из мельчайших деталей, находился источник своеобразного слияния

науки и искусства, которое должно было происходить в его душе. Как свидетельствует Вазари, свой первый заказ — нарисовать в качестве настенной декорации щит округлой формы — он исполнил по поручению отца, который воспользовался предложением соседей, питавших страсть к охоте. Синьор Пиеро передал их заказ Леонардо, и тот сразу же с невероятным рвением приступил, насобирав в свою комнату «различных сверчков, кузнечиков, змей, ящериц, ночных бабочек и летучих мышей», он «из всей этой кучи сконструировал подлинно мерзкое чудовище, которое выползало из мрачной скальной расщелины, а из пасти и глаз его извергалось пламя и капал яд». Мальчику казалось, что трупы животных, распространяющих в его комнате неопикуемый смрад, для «честного энтузиаста в искусстве» всего лишь небольшая помеха, и позже у него также не возникало никаких ощущений в связи с исследованием мертвых тел и изучением симптомов их разложения. Отец, взглянув на «чудовище», в ужасе отпрянул, но Леонардо, как пишет дальше Вазари, сказал: «Это произведение наполнено определенного смысла. Бери его и уноси, потому что оно достигла ожидаемого эффекта». Синьор Пиеро испугался так называемого щита, нарисованного для охотников, и продал это «произведение искусства» одному из флорентийских купцов за 200 дукатов.

В «непостоянном и изменчивом» характере, о котором говорит Вазари и в который позже проявился в том, что многие работы им не были закончены, поскольку у него появлялось желание перейти к новым; скрывались, очевидно, непреодолимые проблемы, связанные с неутраченной тоской по материнской ласке и заботе, и неудовлетворенные детские желания. Даже в зрелом возрасте он мужественно рассказывал о тех «тайных кошмарных снах», которые терзали его, возвращаясь вновь и вновь. Для Зигмунда Фрейда они стали ключом к пониманию переживаний Леонардо, о чем он утверждал в уже упоминавшемся психоаналитическом исследовании.

ГОДЫ ОБУЧЕНИЯ У АНДРЕА ВЕРРОККЬО

1464 год для безмятежного мальчика стал годом прощания с родными краями. Смерть мачехи Альбиеры Амадори, которая умерла от родильной горячки, вскоре после смерти бабушки, показала синьору

Пиеро, что его ничто больше не связывает с родными местами в Винчи, и он решил переселиться во Флоренцию. Годом позже отец женился на Франческе Ланфредини, происходившей из уважаемой флорентийской семьи, и в 1469 году вместе с семьей навсегда покинул Винчи. Только дядюшка Франческо остался в поместье на холме. Решение послать Леонардо во Флоренцию, было, по-видимому, принято сразу после смерти деда, самое позднее в 1465 или 1466 году. Пиеро отобрал несколько лучших рисунков Леонардо и обратился к Андреа Верроккьо, одному из известных художников и скульпторов города, с просьбой высказать свое мнение о них. Как пишет Вазари, «Верроккьо был удивлен таким экстраординарным дебютом мальчика и побудил Пиеро дать разрешение ему на обучение этой профессии». Так, Леонардо с малым интеллектуальным и художественным багажом, полученным на родине в деревне Винчи, вступил в мастерскую Верроккьо, где должен был провести следующие 12 лет своей жизни.

Верроккьо очень ценил Лоренцо иль Магнифико; он давал ему много заказов, и его мастерская во Флоренции была одной из самых процветающих. Верроккьо (его настоящее имя Андреа дель Чони) был 31 год, когда он вошел в жизнь Леонардо. Он был ответственным человеком с «четырёхугольным, несколько припухшим лицом и тонкими губами», подчеркивавшими строгость и сдержанность в проявлении чувств. Таким он предстает на портрете, написанном Лоренцо ди Креди в 1485 году. Это впечатление не случайно. Дело в том, что еще мальчиком, вместе со сверстниками своей улицы он сразил камнем сорокалетнего прядильщика шерсти, за что был осужден и заключен в тюрьму. Эти трагические события, прежде всего смерть невинного, потрясли его до глубины души, и теперь, чтобы смыть грех перед Богом, он видел свой долг в постоянном труде и бескорыстной заботе о членах своей семьи, живших в большой бедности. Когда Леонардо познакомился с работающим с «силой и упрямством быка» мастером, то с самого первого дня скромно подчинился дисциплине и духу своего учителя, имевшего намерение обучить его существовавшим ранее традиционным способам смешивания цветов, подготовки литья, а также рисования, раскраски и гравировки. Если ученики владели некоторыми теоретическими познаниями в области математики, геометрии и анатомии, то все равно вынуждены были оставаться ремесленниками, потому что в ученых

кругах не прощало отсутствие знания латинского языка, философии и художественной литературы. Это вызывало у Леонардо внутренний протест против надменных «ученых», которых он презрительно называл шарлатанами. Но, с другой стороны, он получил стимул к ликвидации пробелов в знаниях, наверстывая упущенное в прошлом всеми возможными способами.

Вскоре Леонардо вместе с Лоренцо ди Креди и Пьетро Перуджино стал любимым учеником Верроккьо, который всегда ставил перед ними ответственнейшие задачи, даже такие, как изображение фигуры, ангела из «Крещения Христа». Уже в 1472 году Леонардо становится членом гильдии художников. Гильдия святого Лукаса, объединявшая, в основном, врачей, аптекарей и художников, находилось в госпитале Святой Марии Нуова, где Леонардо, вероятно, впервые представился удобный случай изучать анатомию человеческого тела. Нельзя забывать также, что в те времена организация медицинского дела во Флоренции была лучшей во всей Италии. Мартин Лютер в своей «Застольной речи» о путешествии по Италии говорил: «Во Флоренции я увидел, что больницы содержат образцово. Госпитали в Италии очень хорошо отстроены и превосходно снабжены питьем и пищей; в их распоряжении образованные врачи и усердная прислуга. Кровати изумительно чистые, а помещения прекрасно оформлены... Итак, в этих домах происходят подобные метаморфозы и наблюдаются качества, присущие прежде всего детям — оживленность, отличное питание, необходимые наставления и обучение».

После получения образования Леонардо, как член гильдии художников, еще долгое время оставался во Флоренции в мастерской Верроккьо, хотя общество товарищей, в кругу которых он находился, его больше не удовлетворяло. Поэтому он начал совершать продолжительные прогулки по окрестностям Флоренции, во время которых запечатлевал на бумаге угольным карандашом красоту природы. Сильвия Альберти де Маццери упоминает о рисунке того времени, датированном 5 августа 1473 года. Хотя в те годы Леонардо еще не излагал свои мысли и наблюдения письменно, но все равно можно предположить, что, вероятно, уже тогда он мог вступить в контакт с некоторыми учеными и философами Флоренции. То, что он фактически оформил совокупность гуманистических идей, которые не всегда совпадали с догматической идеей мирового христианства,

доказывают строки из упоминавшейся неоднократно биографии, написанной Вазари: «Философствуя о явлениях природы, он подошел к еретическим представлениям, которые были уже не совместимы с религией».

В те дни мастерская Верроккьо была своеобразным местом встреч, имевшим притягательную силу для молодых художников Флоренции. Здесь не только дискутировали и иногда критиковали значительные художественные работы на стадии их создания, но и обсуждали философские вопросы, в особенности учение и комментарии флорентийского врача Марсили Фичино, руководителя платоновской академии во Флоренции. Эпоха итальянского Возрождения стала временем постоянных искусствоведческих обновлений и открытий в искусстве и характеризовалось стремлением приблизиться вновь к мнимым возвышенным целям, а именно к античному идеализированному образцу. Но, по мнению Леонардо, принимать искусство прошлого в качестве образца недостаточно, и поэтому у художника появляется много вопросов о том, что необходимо обновлять и улучшать его. В этом он был последователем знаменитого Джотто, который считал, что «недостаточно имитировать произведения своего мастера Чимабуэ». Аналогичным образом Леонардо пытался превзойти своего учителя мастера Верроккьо, хотя испытывал к нему чувство благодарности и с его стороны ощущал отеческую заботу.

В своих частных житейских проявлениях Леонардо был типичным сыном своего времени. Усовершенствование социальной структуры развивающегося и очень сильно разрастающегося города Флоренции повлияло на женскую и мужскую моду. Мужчины не уступали дамам в щегольстве, пышности и кокетстве. Эта тяга к модной новизне овладела даже Леонардо. Он постоянно надевал, как подчеркивает де Маццери, одежду элегантно строгую, оказывая предпочтение сочным и ярким цветам. В те годы, когда он учился у Верроккьо, он не мог позволить себе особенно дорогие и модные ткани и вещи. Но, кажется, уже тогда, как думает Серж Брамли, он «упражнялся в изысканности и в том, что называют „дендизм“». Леонардо подчеркивает в одной из своих записей: «Кто желает видеть, как живет душа в теле, тот наблюдает, как тело ежедневно использует

свое пристанище. Если это пристанище грязно и запущенно, то и душа, пребывающая в теле, также грязна и запущенна».

С расширением свободы передвижения и повсеместного проживания общественная жизнь в республиканской Флоренции характеризуется расшатыванием нравов и манерами, которые до сих пор воспринимаются как распутство. Это относится прежде всего к гомосексуализму, очевидно распространенному в те времена и воспринимавшемуся с ярко выраженной снисходительностью, потому что гуманистические представления того времени заключались в повторении обычаев и нравов, существовавших в античности. Знаменитый современный поэт Лудовико Ариосто, автор «Неистового Роланда», придерживался даже взгляда, что «все ученые рано или поздно занимались гомосексуализмом». Во Флоренции, как пишет Маццери, в те времена легко было встретить в городских садах загримированных или даже переодетых в женские одежды мужчин, которые прогуливались, нежно обнимая друг друга.

Хотя к гомосексуализму в обществе относились терпимо (в группы молодых людей развратного поведения входили и члены таких знатных семейств, как Медичи и Сроцци), тем не менее это считалось преступлением. Способы, с помощью которых устанавливалась виновность мужчин-гомосексуалистов, были довольно странными. Власть опиралась, прежде всего, на анонимные заявления, которые были равносильны доносам, они хранились в специальных «почтовых ящиках» *tamburi* или *buchi della verita* — уста истины). Естественно, что с помощью доносов было легко обвинить, например, нелюбимых соседей, которые должны были доказать свою невиновность или отречься от собственного имени. Случаи анонимных обвинений в гомосексуализме во Флоренции находились в компетенции «офицеров тьмы и святой обители» — предшественников современной полиции нравов, которые, детально расследовав дело, арестовывали виновных и отдавали под суд.

8 апреля 1476 года, как раз в тот год, когда отец Пиеро, связанный брачными узами с третьей женой Маргаритой (вновь девушка была молода и имела значительное приданое), дождался законного сына, Леонардо был обвинен вместе с тремя другими мужчинами: ювелиром, портным и неким Лионардо Торнабуони, родственником Медичи, в совершении развратных действий. Один неизвестный гражданин

донес, что некоего Якопо Сальтарелли, позировавшего у Верроккьо, изнасиловали, совершая с ним содомические действия. Понятие «содомия» произошло от названия города Содом, с течением времени оно изменялось. Согласно истории о Лоте и его дочерях, рассказанной в Ветхом завете, содомию необходимо было трактовать как гомосексуализм. Но с тех пор понятие содомии связывают чуть ли не с каждой формой нормального совокупления. В средние века она отождествлялась с онанизмом, а в англоязычных странах под содомией понимают либо мужской гомосексуализм, либо гетеросексуализм, либо совершение ректального полового акта. Лишь в старинной немецкой специальной литературе содомию рассматривают как совершение половых сношений с животными.

Сальтарелли был учеником ювелира в возрасте 17 лет и, как говорили, умственно отсталым. В случае доказательства содомии закон предусматривал в качестве наказания смерть на костре, но уже на первом заседании суда 9 апреля 1476 года выдвинутые обвинения не были доказаны. Обвиняемых посадили в тюрьму до 7 июля, когда состоялось второе слушание дела. Но и в этот раз суд не нашел доказательств и обвинение было полностью снято. Вероятно, в вынесении оправдательного приговора сыграло роль то обстоятельство, что один из подозреваемых был родственником Лоренцо Медичи. Но почему Леонардо ввязался в эту авантюру, сегодня вряд ли можно установить. Сам он об этом ни разу определенно не высказался. Существуют только некоторые записи, связанные с этим событием, начертанные его собственной рукой по происшествии многих лет. В них он в образной форме подтверждал роль Якопо Сальтарелли как натурщика. Опираясь на эти строки, можно было бы предположить, что Леонардо описывал момент, когда он был взят под арест, а может быть, время предварительного следствия: «Я рисовал божество в виде мальчика, а оно заперло меня в тюрьму; сейчас, когда я представляю его зрелым мужчиной, он причинит мне пакость».

Эта афера, которую Леонардо воскресил в памяти, по-видимому, была слишком унижительна для него. То, что процесс закончился оправдательным приговором, отнюдь не означало, что исчезли факты, которые вредили его репутации и порочили его имя. Его оправдали не самого по себе, а из-за родственных связей одного из обвиняемых,

принадлежавшего к влиятельной семье Медичи. Может быть после этого у него появилась психологическая травма в виде клаустрофобии — непреодолимой боязни закрытых помещений. Он рассказывал о страхе, который «неожиданно возникал при виде всех посторонних предметов». Возможно, что его первое изобретение было предназначено для выламывания металлических прутьев из окон, а затем, «может быть, для того, чтобы открыть тюрьму изнутри», эскиз которого он нарисовал, переживая заново причинность событий спустя несколько лет после процесса. Наконец, из-за этого процесса могли возникнуть также еще и другие неприятности, а именно, возможность лишиться, по причине своего «распутства», расположения отца. Сейчас уже невозможно узнать, о ком он писал и о каком грехе хотел сообщить: «В действительности пороки не нравятся лишь тем немногим людям, которым они ненавистны от природы. Многие ненавидят своих отцов и теряют своих друзей, когда те упрекают их за ошибки, но сами не могут ни переубедить, ни дать человеческий совет».

Все свои действия и поступки он прикрывал вуалью, которая, по его собственному выражению, скрывала их «туманом сообщницы ночи». Естественно, это отнюдь не связывалось с его необычным почерком, поскольку он был левша, но у него было стремление, в хорошем смысле слова, «из всего делать тайну». В одном из писем к дяде Франческо он говорил о своей уединенности, и ему казалось, что от людей необходимо удалиться по крайней мере больше, чем на год.

В 1477 году он приступил к активному изучению всего того, что касалось человека: жестов, осанки, уродства. В заброшенной старости, в искалеченных фигурах и в беспризорных детях он искал олицетворение красоты. Уединенное существование, которое Леонардо вел соответственно своей более поздней максиме: «Нелюдим тот, кто бежит от других!» — было внезапно прервано кровавыми политическими событиями апреля 1478 года, когда состоялся заговор семьи банкиров Пацци против правящего семейства Медичи. В ходе процесса над мятежниками, которые во время богослужения, проходившего в кафедральном соборе Флоренции, зарезали Джулиано де Медичи и ранили его брата Лоренцо иль Магнифико, было вынесено около ста смертных приговоров. А главу заговорщиков повесили прямо в окне Дворца правосудия. В те времена было

обычным делом, когда художник зарисовывал смертную казнь, чтобы сделать из нее устрашающий наглядный пример. И в этом случае было поручено группе художников запечатлеть экзекуцию над заговорщиками. Поручение в первую очередь относилось к Сандро Боттичелли, который запечатлел смертную казнь Бернандо ди Бандино Барончелли, убийцы Джулиано де Медичи, сбежавшего в Константинополь и в декабре 1479 года там схваченного и выданного Флоренции. По поручению синьории в этой работе должен был принять участие и Леонардо. Холодным и пытливым взглядом он изучал искаженные лица и позы задыхавшихся преступников, при этом не забывал фиксировать во всех подробностях дорожную и элегантную одежду, видимо, предумышленно надетую на них.

Леонардо, всесторонне изучая выражение лица и осанку человека, настойчиво старался изобразить различные душевные порывы. При этом он оставлял собственные чувства в стороне, чтобы по возможности объективно передать впечатления в соответствии со своей максимой: «Все наше познание основано на восприятии». Это необходимо для того, чтобы объективно передать восприятие и избежать фальсификации через субъективные тона. Такая установка объясняет, почему он уклонялся в своих художественных изображениях от религиозной темы. Он последовательно отвергал веру в чудо, вступающую в противоречие с законами природы, и для него было особенно трудно изображать различных библейских святых. И все-таки благодаря отцу, который стал посредником в получении заказа от монаха Сан Донато из Скопето, он вынужден был писать на алтаре «Поклонение волхвов». Здесь еще раз проявился «непостоянный и изменчивый» характер Леонардо, ставивший его очень много раз в затруднительное положение при выполнении работ по заказу. Несмотря на то, что ему удавалось воочию представить концепцию произведения, он быстро терял к нему всякий интерес и отказывался от работы.

Такой отказ мог быть еще связан и с тем, что Леонардо в конце 1481 года решил покинуть Флоренцию и переехать в Милан. Серж Брамли считает, что Леонардо, разочаровавшись в любовных отношениях, приходит к мысли покинуть родные места и где-нибудь в другом месте начать новую жизнь. Свои слова он подкрепляет листом бумаги, на котором рядом с почерком Леонардо написаны разборчиво

другим человеком следующие строки: «Леонардо, мой Леонардо, почему такая печаль? Зачем мучить себя напрасной любовью?» И четкий ответ Леонардо: «Не презирай меня, так как я не беден. Бедность лишь для тех, кто имеет великие желания. Где я обрету покой? Вскоре ты это узнаешь». Из последнего предложения ясно следует, что он намерен переехать в какое-нибудь другое место.

Наверное, у него не было иного способа избавиться от разочарования. Когда в 1481 году папа Сикст IV предложил Лоренцо де Медичи послать в Рим лучших мастеров живописи для оформления новой капеллы — знаменитой Сикстинской капеллы — Леонардо мог видеть, как отбирались его соратники: Перуджино, Боттичелли, Гирландайо и другие, но по поводу его не было сказано ни слова. Это глубоко ранило его и одновременно усилило желание переехать в Милан.

ПРИ ДВОРЕ ЛЮДОВИКО ИЛЬ МОРО

В 1481 году Леонардо обучался у Аталанте Миглиоротти, музыканта, известного тем, что должен был спроектировать с помощниками лютню, напоминающую формой череп лошади и украшенную серебром. Сегодня нельзя определенно объяснить: почему Леонардо, пытавшийся самостоятельно понять музицирование, принял поручение Лоренцо иль Магнифико и что могло привлечь его к проектированию инструмента. Но одно известно точно, что Медичи купил эту драгоценную лютню и решил подарить ее известному в Милане покровителю музыки Людовико иль Моро. Для того, чтобы завершить поиск художника, который спроектировал бы конную статую — памятник его отцу Франческо Сфорца, и отлил ее из бронзы, Лоренцо иль Магнифико рекомендовал Леонардо да Винчи. Но человек из местечка Винчи в конце концов так и не сообщил, что он вышел из мастерской того Верроккьо, который создал знаменитый памятник Бартоломео Коллеони в Венеции. Прежде чем Леонардо с лютней отправился в путь, он подготовил длинное письмо, в котором предложил могущественному правителю Милана взять его на службу. Разумеется, у нас нет оригинала этого письма, имеется лишь набросок с большим количеством исправлений, и все-таки сегодня можно предположить, что он вряд ли серьезно надеялся, что переписанное

начисто письмо будет передано герцогу. Безусловно, только то, что ставшее уже знаменитым письмо, подлинность которого не вызывает сомнений, обдумывал и писал он сам, сопоставив все свои способности и достоинства, с помощью которых хотел произвести на герцога хорошее впечатление. Так, перед герцогом он изображал себя, главным образом, изобретателем и конструктором «военно-технических средств», надеясь пробудить к себе интерес высокого господина. С готовностью слуги он писал герцогу следующие слова: «С разрешения Вашего высочества, я хотел бы Вас побеспокоить и приоткрыть некоторые секреты». Далее он перечислял ряд сведений и преимуществ, которыми он овладел, получая образование во Флоренции. В этих двенадцати пунктах на огромном листе шла речь о различного рода военно-технических средствах: движущихся огнеупорных мостах, которые необходимы при осаде городов, «безопасных и неуязвимых» крытых передвижных конструкциях, без труда пробивающих брешь во вражеских рядах. При этом он обещал: «Если возникнет необходимость, то я смог бы изготовить все эти бомбарды, катапультные и метательные машины, а также и другие необходимые устройства, имеющие превосходную действенность». Он предлагает свои услуги в качестве архитектора, который сумел бы спроектировать конструкцию здания частного и общественного назначения, и инженера водно-технических сооружений, способного осуществить «прокладку каналов от одного места к другому». И только в самом конце он обмолвился о проекте, явившемся причиной для предложения Лоренцо или Магнifico послать его в Милан: «Я мог бы также работать над конной статуей из бронзы, с тем чтобы блаженные воспоминания о Вашем отце были овеяны бессмертной славой, а дом господина Сфорца пребывал в вечном почете». И дальше: «Я могу выполнять скульптуры из мрамора, бронзы и глины, а также могу рисовать так же хорошо, как и кто-либо другой».

До сих пор нам неизвестно, были ли переданы герцогу эти письменные предложения и в каком качестве Леонардо был принят: как инженер военно-технических сооружений или художник. Вероятно, была представлена программа работ, которую он мог бы реализовать, если бы был принят на службу. Впрочем, совершенно ясно, почему он предлагал себя прежде всего как инженера. В момент его прибытия в Милан в Италии был установлен более чем

сомнительный мир, а в Апулии высадились турки и была организована союзническая лига, выступавшая против Венеции. А та, в свою очередь, находилась в коалиции только с Римом и то там, то здесь подвергалась агрессии со стороны герцогства Феррара. В этой напряженной политической ситуации Леонардо считал, что миланскому герцогству безотлагательно необходим военный инженер, и именно представитель искусства, тем более, что миланское оружейное мастерство осталось в прошлом, а, как сообщает современник, в те годы нужда в художниках и скульпторах была «столь, право, редкой».

Если верить Вазари, Людовико иль Моро подготовил в Милане Леонардо блистательную встречу: «Герцог восхитился его талантом. Он предложил ему нарисовать изображение для алтаря, иллюстрирующего момент рождения Христа, который послал позже немецкому кайзеру». С аналогичным энтузиазмом описывал обстоятельства дела и упомянутый выше анонимный биограф. Однако в действительности прошло довольно много времени, прежде чем человек из Винчи добился милости миланского герцога. О том, что Вазари приукрасил действительность свидетельствует уже и то обстоятельство, что в 1490 году Леонардо жаждал себя проявить в роли инженера; на деле же ему необходимо было показать, какими способностями, так широко объявленными, он обладает. Поскольку его технический проект не нашел отклика у герцога, он должен был, в силу необходимости, вернуться к живописи. Он стал искать возможность работать коллективно, потому что в Милане в то время обычно предпочитали предоставлять заказы местным ломбардским художникам. Ему удалось наладить отношения с семьей Предиса, большинство сыновей которой занимались искусством. 25 апреля 1483 года мы встречаем уже имя Леонардо в договоре, в котором испанский дворянин, гранд, поручает ему расписать алтарь в церкви святого Франциско, принадлежавшей братству непорочного зачатия девы Марии. Об этом свидетельствовала надпись, сделанная на табличке: «Магистр Леонардо да Винчи, флорентиец, выполнено маслом». В то время считалось обычным, что заказчик — в данном случае приор — ставил условие следовать в композиционном оформлении исключительно предписанной теме, поэтому Леонардо, не уклоняясь от своего взгляда на искусство, обдумывал предъявленные требования,

определяемые теологической концепцией. Срок поставки — 8 декабря 1483 года, когда отмечался праздник непорочного зачатия девы Марии, что особенно было неудобно для именитого художника, привыкшего писать неторопливо и, кроме этого, работа с самого начала была запрограммирована на трудности. Договор был подписан, но Леонардо не выполнил его дословно, поставив братство перед свершившимся фактом. Вместо предписанной темы, обозначенной как «Мадонна в гроте», он создал не только некоторую путаницу, но и вызвал оживленный спор. Эта картина существует в двух версиях: одна находится в Лувре, а другая — в Лондонской национальной галерее. Согласно сегодняшнему пониманию проблемы, первая могла быть сделана еще во Флоренции. Очевидно, Леонардо был настолько сильно увлечен мыслями о Мадонне, сидящей у грота, что согласился выполнить предложенный ему в Милане заказ. Так как спор с монахами не был разрешен, ему уменьшили гонорар — более чем на десятую часть. И все-таки картина некоторыми доброжелательными критиками была воспринята в братстве, и спустя короткое время Леонардо получил заказ от герцога. Мы вполне можем допустить, что Людовико иль Моро не признал в Леонардо истинного гения, но то, что он увидел в нем молодого человека, ярко и всесторонне одаренного — бесспорно. Все-таки он был в состоянии организовать проведение пышных торжеств, сделать эскизы костюмов и нарядов для придворных дам, нарисовать фрески или портреты и даже, может быть, построить каналы, улучшающие орошение ломбардских равнин. Однако если представители искусства эпохи Возрождения не могли отказаться от выполнения подобного рода поручений, то сегодня можно сказать, что организация пышных процессий или создание эскизов костюмов для придворных маскарадов являются для человека, «идущего в мир с открытым сердцем», не чем иным, как обычным расточительством. С другой стороны, это совпадало с его «женскими пристрастиями», потому что он, видимо, испытывал истинное удовольствие, оформляя костюмы и наряды для Беатриче, супруги Людовико, и его фаворитки Цецилии Галлерани (которая, вероятнее всего, стала прототипом Мадонны, сидящей у скального грота), а также для Лукреции Кривелли.

Летом 1484 года в Милане вновь разразилась чума, которая бушевала почти два года и унесла тысячи человеческих жизней.

«Черная беда», как прозвали этот бич в народе, был завезен в середине XIV века из стран Востока и, убивая практически каждого десятого, выкосил в то время в общей сложности треть населения Европы. Уже с 1346 года, когда чума начала свое шествие по Европе, на протяжении целых десятилетий она лихорадила как христианский, так и исламский мир. Начиная с так называемых доисторических времен, в Китае следили за тем, как постепенно из Азии на Запад она распространялась с монгольскими войсками. Кроме этого, ее носителями стали полчища крыс и блох, сопровождавшие караваны, которые устремились в сторону земель заходящего солнца, а средневековые города к этому не были гигиенически достаточно подготовлены. Милан, где Леонардо стал свидетелем эпидемии чумы, не был исключением. Нерешенные проблемы удаления отходов открыли ворота и двери для распространения эпидемии, и, как сообщает органами здравоохранения того времени, ямы с отходами, которые находились в подвалах жилищ, опорожнялись только один раз в год, что считалось нормальным и само по себе не могло восприниматься в кризисное время как достижение. Так как врачи того времени не были еще знакомы с возбудителем чумы и в связи с этим не могли проводить необходимые мероприятия (например, осуществление карантина), то все полагали, что необходимо читать молитвы, которые не были знакомы инфицированным крысам. Религиозные фанатики говорили о божественном наказании и верили, что добиться божьей милости можно только публичным самобичеванием во время шествия через весь город.

Бессилие врачей остановить чуму произвело на Леонардо сильное впечатление. Он установил, что предписываемые лекарства (терьяк и другие таинственные «эликсиры») только ускорят смерть больных чумой. Это относилось и к слабительным средствам и осуществлявшимся часто кровопусканиям. И нет ничего удивительного в том, что Леонардо, изучавший человеческое тело, делает мрачные и правильные с точки зрения врача-терапевта иронические замечания: «Каждый человек ищет возможность оплатить хлопоты врача, чтобы тот смог дать отпор приходящему разрушению жизни. Итак, по всей видимости, врачи — состоятельные люди... Беспокойся о своем здоровье, и это будет наилучший способ твоей

защиты от врачей. Ибо их микстуры всего лишь разновидность алхимии».

Боккаччо, осознав беспомощность врачей, заметил, что уберечься от чумы можно, удалившись от городских поселений и уединившись в горах, где воздух чище. Его девиз звучал так: «Бежать, оставив и забыв про все, пока эпидемия сама собой не исчезнет». Этому совету последовал и Людовико иль Моро. Он сбежал в свою главную резиденцию, расположенную среди ломбардских полей, откуда отсылал деньги для миланской больницы, а сам жил в стороне от зоны заражения. И чума его пощадила, но, по его мнению, спасение заключалось в том, что он точно следовал рекомендациям своего врача и астролога Амброджио де Розате, запрещавшего ему есть устриц и другую рыбную пищу, а также требовавшего сжигать письма, полученные из мест, зараженных чумой.

Поразительно, но факт: Леонардо ни разу не упомянул и словом об ужасных сценах, происходивших во время эпидемии чумы в Милане, и 16 марта 1485 года, когда катастрофа достигла своего наивысшего подъема, ничего существенного не предпринял. А в день, в который, как свидетельствует хроника, можно было наблюдать полное солнечное затмение, которое так пленило его, что он нарисовал на листе бумаги из рабочей тетради приспособление, с помощью которого можно было наблюдать это астрономическое явление непрерывно без ущерба для глаз. Здесь невольно напрашивается сравнение его манеры поведения с манерой поведения Гете во времена французской кампании. Хотя Леонардо с детства не мог выносить вида находящихся в клетке птиц, он все же оставался явно равнодушным к неопишуемой нищете и просто отвратительным сценам, разыгрывавшимся в кварталах бедноты. Более того, все вопросы, связанные с изменением градостроительства и улучшением гигиенического положения в городе, он осмысливал исключительно с точки зрения повышения качества жизни богатых людей. Из его элитарных намерений следовало лишь то, что жизнь города в связи с угрожающим перенаселением столицы должна быть поделена на две плоскости: верхняя закрепляется за богатыми и знатными людьми; а нижняя отводится под жилища обычных горожан: торговцев и ремесленников, которые здесь же, равно как и животные, осуществляют свои передвижения. Под нижними этажами протекают

каналы, которые напрямую связываются с ними; верхние этажи также соответствуют этой схеме. В его утопической модели осмысливаются даже некоторые способы вывоза мусора из беднейших кварталов и обустройство приемлемых по своему качеству туалетов. Но если бы даже этот проект градостроительства был предложен Людовико иль Моро, то вряд ли он получил бы от него соответствующий отклик.

Очевидно, что среди других придворных художников к этому времени его имя уже приобрело вес, и в 1485 году он получил от герцога заказ на портрет Цецилии Галлерани, фаворитки его высочества. С помощью этой картины, которая называется «Дама с горностаем» (она находится в Краковском национальном музее, как часть собрания Чарторыских), Леонардо добился благосклонности Людовика.

Со времени прибытия в Ломбардию Леонардо работал в мастерской Предис не только как живописец (к этому времени относятся картины «Дама в профиль», «Мадонна Литта», и «Портрет миланской дамы»), но и как архитектор. В 1487 году он принимал участие в конкурсе, объявленном по поводу строительства миланского дома милосердия. Тщательно проверяя все детали, он развивал модель будущей постройки, которую по его поручению должен был изготовить ответственный за строительство дома плотник. В одном из его писем сохранились некоторые наброски, где, разрабатывая архитектурную тематику, он сравнивал архитекторов с врачами и при этом обстоятельно описывал, оптимальный вариант «дома для больных». Но в последних документах комиссии уже не встречается имя Леонардо, отчего можно допустить, что он выбыл из соревнования.

Уже в 1485 году Леонардо окончательно оформил некоторые положения своего учения о человеческом черепе и, что для него вошло в привычку, записал все мысли и наблюдения, возникавшие по этому поводу. Уже в это время он выдвигал следующие постулаты: «Все наше знание основано на восприятии» и удивлялся, почему «наши предки» всегда утруждали себя такими «недоказуемыми вещами», как жизнь или душа, тогда как существуют вещи, которые можно объяснить опираясь на опыт. Свое мнение он обосновал тем, что душа была «связана с телесными силами и имела бестелесные величины», отчего ее нельзя охватить анатомически. Видимо, поэтому он резко

отвергал магию и заклинание духов, разумеется «еще и потому, что мог наблюдать: к какому абсурду и безумию при дворе приводили суеверия». Сам Людовико иль Моро был настолько суеверен, что ничего не предпринимал, не спросив мнения своего врача и астролога Амброджио де Розате. Вера во всемогущество ведьм, действующих заодно с чертом и ввергающих в соблазн, была очень велика. Леонардо справедливо отмечал, что черное искусство магии является «знаменем, развевающимся на ветру, и обольстительным соблазном для темной массы». Он также утверждал, что это выдумка мошенников, которые «уничтожили бы Бога и весь мир, лишь бы удовлетворить собственную жадность». У Леонардо появилось подозрение, что суждения о магии и заклинаниях приводят к тому, что колдовство обслуживает само себя; в особенности оно обнаружилось тогда, когда стала известна его страсть приглашать в мастерскую для своих исследований нищих, чудовищно обезображенных людей, горбунов или старых мужчин с огромнейшим зобом, чтобы иметь возможность зарисовать их. С другой стороны, его можно было заподозрить в атеизме, потому что он такими утверждениями отвергал бессмертие духа, то есть неизвестно, рассматривал ли он дух как «призрак». Он отказался от определения души, и при этом потешался над такими выражениями, как «Монахи — отцы народов», с тем, чтобы не возникало кривотолков по поводу того, что «духовные вещи, не поддающиеся осмыслению, являются ничтожными и порождают вредную истину». Как утверждает легенда, Леонардо опасался инквизиции и делал свои записи «зеркальным» письмом, чтобы скрыть истинные мысли.

«Дама с горностаем» способствовала тому, что при дворе к «своеобразному» художнику, который рисовал и писал левой рукой и по ночам посвящал себя полностью учебе и исследованиям, росло уважение. Со своей стороны он прилагал все усилия, чтобы подчеркнуть индивидуальное своеобразие и, может быть, даже обозначить свою особую «отличительность», одеваясь, правда, неброско и стараясь всегда иметь ухоженный вид. Но недостаточное владение итальянским языком приводило к тому, что контакт с поэтами и философами миланского двора ему не удавался. Впервые за годы упорного труда он с удовлетворением мог записать: «На родном языке я постиг такое количество слов, что ранее должен был бы

сожалеть, что плохо понимал вещи; поэтому зачастую мне не хватало выражений, с помощью которых я мог бы корректно выразить собственную мысль». Другим его недостатком было незнание латинского языка, что при каждом научном споре оставляло его в статусе «не имеющего учености». Кое-как он пытался возместить это созданием собственного словаря, вмещающего в себя более тысячи слов, но до конца дней своих так и не выучил латинского языка.

В феврале 1489 года состоялась свадьба Гиана Галеаццо Сфорца (в двадцатилетнем возрасте он вступил во владение Миланом, будучи племянником своего опекуна Людовико иль Моро) с Изабеллой из Арагона. Юный принц скончался пятью годами позже, по-видимому, из-за нервного истощения так и не произведя на свет наследника, отчего дедушка Изабеллы — король Ферранте из Неаполя — хотел потребовать обратно огромное приданое. Но Людовик иль Моро решил развеять эти слухи, устроив торжество, и поручил Леонардо подготовить единственный в своем роде «райский» спектакль. 13 января 1490 года в замке Сфорца состоялось событие, которое вошло в историю как «бал планет» и принесло Леонардо огромную славу. Современник описал выдуманные художником иллюзии, изобразившие астрономический мир чудес. Леонардо, занимавшийся уже долгое время астрономией, соорудил гигантскую полусферу, «украшенную изнутри золотом, и разместил в ней большое количество факелов, имитировавших звезды, устроил в ней нишу, которая послужила основанием для семи планет, расположенных в порядке, соответствующем их рангу. За гранью этой полусферы, позади стеклянного диска, озаренного светом факелов, можно было увидеть двенадцать знаков зодиака, являвших собой все великолепие зрелища».

Однако бурно прославляемый современниками «бал планет» был для его создателя отнюдь не важным событием. Об этом празднике в своих манускриптах он ни разу не упомянул ни словом, что несколько удивительно, ибо мы знаем, какую радость он испытывал от подготовки подобного рода торжеств и как вдохновлялся в последующие годы вновь и вновь, когда использовал неограниченную фантазию для того, чтобы придумать очередной трюк или какой-либо неожиданный эффект, приводящий в восторг двор. Но описанное событие коснулось его так же мало, как пагубный ураган чумы, унесший человеческие жизни. Даже сердцем Леонардо мало

воспринимал политику дня. Очевидно, когда он вдохновлялся мыслями о науке и технике, его внутренний мир был очень далеко от внешних событий.

ЯВЛЕНИЕ САЛАИНО

После грандиозного «бала планет», спустя несколько месяцев, Леонардо сделал в рабочей тетради следующую запись: «В 1490 году в день святой Марии Магдалены (22 июля) явился мне Джакомо; ему 10 лет». Вероятней всего, встреча с мальчиком, по прозвищу Салаино (значившегося по старинным документам как Джуан Джакомо де Капротти — то же самое, что и Салаино) произошла на улице, когда Леонардо возвращался к себе домой. Из эскиза, сохранившегося в виндзорском архиве, можно заключить, что беспризорный мальчик обладал прекрасным лицом, нежными, утонченными чертами и роскошной шевелюрой. Отсутствие воспитания и безнадзорность сделали из него коварного и закоренелого воришку. В жизнь Леонардо Салаино привнес очень много беспокойства. В рабочей тетради почти целая страница занята записями о расходах на покупку одежды, пищи и, прежде всего, связанных с возмещением ущерба, причиненного различными способами.

В действительности не существовало человека, о котором Леонардо писал бы так много, как о Салаино, прозвище которого делало ему честь во всем (чертенок — образ, заимствованный из эпоса Morgante поэта Луиджи Пульчи). И хотя он знал о пороках мальчика, которому ничего не стоило набедокурить, он продолжал шефствовать над ним и оплачивать причиняемый им ущерб. Для Леонардо Салаино был не столько учеником или подмастерьем, сколько — образом, над которым работал художник. Если мальчик был хорошо одет, то принимал вид возвышенной радости. Когда ученик вел себя неблагопристойно и воровато, то принимал единственное и только ему присущее выражение, которое очаровывало Леонардо. В истории жизни Вазари описывал Салаино как «пленящего красотой и грацией мальчика с роскошными волосами, которого очень любил мастер».

Подавляющее большинство мнений, высказанных биографами по поводу роли Салаино, сводится к тому, что художник воспринимал своего «ученика» не иначе, как отец или покровитель. При этом они

апеллировали к некоторым разбросанным, но уместным здесь замечаниям, сделанным самим Леонардо, из которых складывается впечатление, что мастер питал величайший страх перед совершением греха и испытывал отвращение к сексуальным отношениям: «Процесс совокупления и части тела, которые при этом используются, настолько отталкивающие и безобразны... что чувственные наслаждения, гримасы и эмоции совокупающихся не могут быть связаны с чем-то прекрасным... Нет ничего страшнее, чем плохая репутация». Последнее предложение наталкивает на мысль о Сальтарелли, юноше с улицы, из-за которого Леонардо, проживая во Флоренции, оказался замешанным в дело, рассмотренное судом в апреле 1476 года и описанное ранее. Этот инцидент прямо указывал на то, что Леонардо испытывал к симпатичному малышку огромную привязанность, что и в обществе это, разумеется, кроме его постоянных краж и вранья, не комментировалось; не нашли своего комментария и достоинства тела юноши, облаченного в нарядную одежду из бархата и пестрых лент. Об этих годах можно судить еще и по багажу, упакованному в дорожный чемодан, который дает представление о том, как Леонардо избаловал своего Салаино: «Туника Салаино, зашнурованная на французский лад, серая фламандская туника; накидка герцога Валентино (Чезаре Борджиа, — прим. автора), выполненная на французский лад, принадлежащая теперь Салаино».

На основании имеющихся у нас документов, сегодня трудно объяснить отношение почти сорокалетнего мужчины к десятилетнему мальчику. Однако Леонардо, как пишет Альберто де Маццери, должен был признать властное проявление чувств и притягательные силы любви, иначе он не смог бы поверить в то, что к телесному единению людей побуждает только любопытство. В одном месте он пишет: «Мужчина желал бы видеть то, как женщина поддается напору, который называется распутством», — такое восприятие сексуального единства мужчины и женщины, основанное на чисто рациональном осмыслении положения вещей, характеризовало его отношение к половому акту чисто с животной точки зрения: «Кто не может обуздать сладострастие, тот уподобляется животным». Но только недавно при проведении реставрационных работ с Codex Atlanticus на листе бумаги обнаружена записанная от руки ссылка, недвусмысленно поясняющая гомоэротическое отношение мастера к Салаино.

Поэт Джованни Пауло Ломаццо, известный своими работами по теории искусства, как свидетельствует Серж Брамли, писал в одном из своих рассказов, что «воображаемый Леонардо был защитником гомосексуализма», и при этом упоминал Салаино как пример для тех, «кто затевал игру сзади, которую так сильно любил флорентиец». В связи с этим можно предположить, что миланцы в эпоху Возрождения интересовались этой своеобразной напряженностью, возникшей из-за герцогского *ingenarius* и человека, смущавшего всех неуместной откровенностью, и питали к нему двойственное отношение. Леонардо, может быть, даже умышленно шокировавший окружающих своими склонностями, собственноручно внес вклад в смятение, появившееся тогда, когда он нарисовал на листке бумаги стоящих близко друг к другу, спина к спине, мужчин (знаменитая так называемая первая оксфордская аллегория), которые произрастали от одного общего туловища, но не могли видеть друг друга. Младший, изображенный с тростью камыша в правой руке и кудрявой головой, откровенно несет в себе черты Салаино. Очертание лица взрослого человека, держащего в левой руке, согласно интерпретации Эмиля Меллера, прут, искажено скорбью и приобрело известность как символ, обозначающий «покупку дорогих удовольствий, наслаждение которыми никак не рассеется».

К этому рисунку Леонардо сделал следующую пометку: «Это страсть, соединенная с печалью; они словно близнецы и не могут быть когда-нибудь отделены друг от друга... В основу положено одно и то же тело, поэтому у них одно и то же основание; ибо в основе страсти лежит тягостный труд, а в основе труда лежит распутная страсть». Австрийский ученый Курт Р. Айсслер, занимающийся психоанализом, в своем большом исследовании о Леонардо увидел в рисунке прежде всего принципиальное «страстное желание гомосексуального объекта любви», но одновременно и «невозможность этого достигнуть». Показательно то, что в произведениях Леонардо, и на этом строится линия аргументации Айсслера, неоднократно всплывает необычная комбинация молодого кудрявого и старого мужчины, как например, на рисунке, выполненном в 1495 году сангиной (сангина — мягкий темно-красный или красновато-коричневый карандаш без оправы, — *прим. перев.*), находящемся в картинной галерее Флоренции, — «Старый и молодой мужчина в профиль», отчего таким образом

охватывался определяющий, главный момент в «психосексуальной экономии» Леонардо, как это называл Айсслер. В связи с этим Кеннет Кларк, исследовавший жизнь Леонардо, был в праве утверждать, что художник будто бы проявлял насилие, отразившееся в «прекрасном юноше и старом бойце с устрашающим профилем щелкунчика», причем тогда, «когда хотел нарисовать лицо». Этот достойный внимания феномен, в котором Айсслер видит «патологическую форму связи с объектом», изображенную Леонардо, следует, по-видимому, рассматривать в связи с сексуальными наклонностями гения из местечка Винчи. Причем здесь не умалчивалось даже то, что Леонардо всегда похвалялся обратным, а именно воздержанием. Свою страсть к научным занятиям художник объяснял тем, что этим он возрождается нравственно, уходя от «низменных» инстинктов человека: «Страсть души в том, чтобы изгонять чувственные наслаждения». Курт Айсслер увидел в этом прямое свидетельство «страха перед физическим контактом с женщиной». В качестве доказательства он привел вторую оксфордскую аллегория — «Добродетель и нужда», где изображены женская и мужская фигуры, слитые нижними частями тела. Нужду воплощала женщина, сердитая и некрасивая, а добродетель — истинно светлый образ Аполлона. Стрела, похищенная из колчана, являлась символом силы. Причудливым образом женская фигура напоминает язык змеи, равно как и хвост скорпиона. Курт Айсслер, естественно, в этом изображении усмотрел определенную проекцию вытесняемой сексуальной фантазии. Ярко выраженное преобладание различных признаков, символизирующих мужской половой орган, связывается им с глубоко почитаемыми Леонардо мужскими гениталиями и его гомосексуальными наклонностями.

После длительной паузы Леонардо в 1490 году возобновил работу над всадником из бронзы. МонуMENT должен был иметь по желанию Людовико огромные размеры. Причины, объясняющие, почему он взялся вновь за эту работу с огромной энергией, видимо, заключались в следующем. Флорентийский посланник Пиетро Алеманский, сообщил 22 июля 1489 года Лоренцо де Медичи: «Господин Людовико намерен воздвигнуть достойный памятник своему отцу и отдал приказ, чтобы огромную бронзовую лошадь, на которой скачет герцог Франческо с оружием в руке, изваял Леонардо да Винчи. Но так как его величество хотел бы воздвигнуть выдающееся и ни с чем не

сравнимое произведение искусства, то дал мне поручение предложить Вам прислать двух мастеров из Флоренции, которые знали бы толк в этом ремесле. И хотя он доверяет эту работу Леонардо, я не уверен, что тот в состоянии довести работу до благополучного конца». По всей видимости, письмо все-таки не было услышано, и известное нетерпение герцога вновь побудило Леонардо приняться за работу над скульптурой. С огромной работой, проделанной предварительно в конюшне миланского двора, мы знакомимся в начале тетради, посвященной исключительно Салаино: «23 апреля 1490 года я начал вести эту тетрадь и возобновил работу над скульптурой». В то же время он основал собственную мастерскую, набрал учеников, среди которых был и Салаино. Несмотря на то, что ему приходилось периодически прерывать работу из-за торжеств, проходивших при дворе герцога (среди прочих было бракосочетание хозяина с Беатриче де Эсте из Феррары), он в относительно короткие сроки изготовил и представил общественности модель будущего памятника. Вероятнее всего, это случилось в ноябре 1493 года во время церемонии обручения племянницы Людовико Бианки Марии Сфорца с королем Максимилианом I. Гигантские размеры скульптуры, а она, включая пьедестал и всадника, достигала почти 15 метров в высоту, должны были вызвать безграничное удивление и восторг. Вот как описывает это событие Вазари: «Все те, кто увидел внушительную модель будущего памятника, выполненную из терракоты, нашли ее прекрасной и великолепной». В начале 1494 года Леонардо закончил все приготовления к отливке изделия из бронзы, технологию которой он развил и усложнил собственноручно, но завершить дело так и не смог. Политические события и связанный с ними экономический кризис в миланском герцогстве помешали ему опробовать его методы отливки, которые он во всех подробностях записал на семнадцати страницах в тетради.

В мирные и счастливые годы жизни в Милане Леонардо испытывал великодушное обхождение герцога. В качестве служащего двора ему полагалось 2000 дукатов в год, но выплата жалования производилась нерегулярно. Кроме этого, удалось установить, что расходы Леонардо превышали его доходы. Из его записной книжки, где он тщательно фиксировал их, видно, что он попросту разбазаривал деньги на различного рода безделушки: «Сапоги, накидка, гребень,

перчатки, столовая салфетка, ночной колпак, легкая шляпа, рубашка, ремень для шпаги, карта мира и т. д...» Вопреки этому постоянную нехватку денег он объяснял герцогу необходимостью содержать мастерскую. Он писал, что у него «на протяжении 36 месяцев на иждивении шесть человек, а он получил всего лишь 50 дукатов». Очевидно, что затруднительное финансовое положение складывалось еще и потому, что Леонардо желал жить в соответствии со своими представлениями. Так, Вазари сообщает: «Хотя он не был богат, у него всегда была прислуга и большое количество лошадей, которых он очень любил и о которых заботился всеми возможными способами». Его огромная любовь к животным превратила его в убежденного вегетарианца, который «переполненный страхом спрашивал: почему природа разрешает жить ее существам за счет смерти их друзей». Он не хотел, чтобы его тело стало «могилой для других животных... футляром, где происходит разложение».

Несмотря на то, что он был вегетарианцем, у него сложилась определенная система разумных оценок, позволяющая вести здоровый образ жизни и приемлемая для всех, которую и сегодня могли бы рекомендовать врачи своим пациентам. Серж Брамли цитирует некоторые руководящие принципы, записанные Леонардо:

«Если хочешь остаться здоровым, то уделяй внимание следующим правилам: никогда не ешь без аппетита и ешь только то, что легко усваивается. То, что ты глотаешь, хорошо обжюнявливай, а пищу готовь хорошо и неприхотливо. За столом сиди прямо и после еды не ложись спать. С вином обходись заботливо: пей часто, но мало, никогда не вставай из-за стола с пустым желудком».

Этот пример еще раз иллюстрирует, что Леонардо никогда в своей жизни не совершал действий и не имел помыслов, отчета в которых себе не давал бы. И это касалось не только собственных жизненных правил, это относилось и к существовавшим в обществе вредным для здоровья обычаям, которые он категорически отвергал. Так, были обнаружены записи, где он говорил о недопустимости тугого пеленания. Подобным образом он вникал в суть сокровенных качеств животных; зарисовывал их схематично *Bestiarium*, отображая

иносказательно, но в доступной форме их специфические свойства. Он даже начал сочинять сказки, в которых в центре событий фигурировали животные; писал сатирические истории, направленные против монахов и священников. У Леонардо появилась привычка постоянно носить с собой как можно больше листов бумаги, где он при необходимости фиксировал все свои наблюдения, внезапные мысли и афоризмы, а затем оформлял их начисто. Он надеялся, что приведенные в порядок записи смогут им быть изданы в виде многотомных трудов, но своего намерения так и не осуществил. Нам известно, что на момент его смерти существовало около 13 тысяч рукописных страниц, из которых лишь около половины сохранилось. С самых ранних лет вплоть до 1490 года, наряду с короткими сочинениями об искусстве, скульптуре и музыке или поэзии, он писал трактаты о технических проблемах или геологических открытиях, предупреждавших о многом ученых последующих столетий. В результате изучения окаменевших моллюсков ему удалось сделать неожиданный для его современников вывод: в доисторические времена «вершины Апеннинских гор являлись островами, ибо были окружены со всех сторон соленой морской водой, а итальянская равнина, над которой сегодня летают стаями птицы, — дном, где плавали в большом количестве рыбы».

Июль 1493 года упоминается биографами Леонардо как месяц, в котором произошло событие, спутавшее, естественно, только до некоторой степени, историков, — точные детали его установить трудно, а сопутствующие обстоятельства наполнены тайной: в его доме для ведения хозяйства появилась пожилая женщина по имени Катерина. И хотя на сегодняшний день не сохранилось достоверных источников, по которым можно было бы идентифицировать эту женщину, существует гипотеза, что речь идет о матери Леонардо. По этому поводу в его рабочей тетради можно найти только две записи: «16 июля 1493 года пришла Катерина». Такое краткое указание достойно дополнительного внимания: при приеме ученика Леонардо в своей тетради записал «явился мне», а не «пришел ко мне». Повторение датирования событий появилось в связи со смертью его отца синьора Пиеро, правда, уже с указанием точных временных сведений: «9 июля 1504 года, среда, 7 часов. Синьора Пиеро да Винчи, работавший нотариусом во дворце городского головы, скончался в 7

часов в возрасте 80 лет». Такое повторение сухих цифр свидетельствовало об эмоциональном возбуждении или, как выразилась Жозеффина Фумагалли, специалист в области психоаналитического языкознания, о «замещении» в себе малосущественных второстепенностей, которые недооценивались им. Все это возможно было бы понять, если бы однажды на пороге его дома неожиданно появилась мать. В защиту этой версии Героламо Кальви ссылается на то, что на оборотной стороне листа рукой Леонардо было записано несколько имен, связанных тесно с его детством; это в свою очередь, дало повод Сержу Брамли считать, что встреча Катерины с Леонардо навеяла цепь детских воспоминаний. В 1493 году матери Леонардо исполнилось 66 лет; очевидно, она уже овдовела и, потеряв законнорожденного сына, осталась без какой-либо поддержки. С тех пор многое говорило о том, что между нею и незаконным сыном возобновились отношения. Такой точке зрения соответствует и приглашение, написанное Леонардо, которому она могла последовать: «сделать все, что желает Катерина». В дальнейшем эта гипотеза подкреплялась еще и тем, что в Codex Antlanticus существовало недатированное сообщение неизвестного адресата: «Скажи мне, как обстоят дела (семьи Accattabriga), и хочет ли Катерина приехать». Не последним аргументом считается тот факт, что Леонардо в своих записях и рабочих тетрадях едва ли когда-нибудь упоминал имена женщин, отчего подобная ситуация должна была бы расцениваться как ситуация особая. Едва ли вероятно, что Леонардо нуждался в ней только в плане ведения домашнего хозяйства, и, как думает Курт Айсслер, она была ему необходима для того, чтобы осуществить «замещение матери». Была ли в действительности Катерина его матерью или нет, останется тайной, которую она унесла вместе с собой в могилу. Для нас же решающим является только то, что существовала, согласно формулировке Курта Айслера, «психологическая тяжесть упоминания ее имени». Спустя полгода в его записях ее имя появляется вновь со словами: «Катерина — 10 сольдо». По происшествии двадцати лет после ее прибытия в Милан в связи с ее смертью Леонардо упомянул о ней в последний раз. Тщательно оформленная в тетради совокупность расходов, связанных с лечением у врача (5 сольдо) и с ее погребением (123 сольдо), по верному определению Сержа Брамли, была слишком большой суммой

для служанки и очень малой для матери. Как всегда в таких случаях, Леонардо не проявил особых чувств, и воспринял смерть, скорее всего, как действие закона природы.

Примерно с 1490 года возникает впечатление, что исследования Леонардо приобретают характер постоянного стремления к «спиралевидному» познанию высших сфер. Отчасти это соответствовало рационально вычисленному покорению нового, неизвестного, во-вторых, он следовал таинственной интуиции, которая нередко помогала ему делать прыжок через столетия. Подумайте только над известным высказыванием, предвосхитившим открытие кислорода: «Там, где не живет пламя, не может жить животное, которое дышит». Здесь необходимо вспомнить и о всех его пророческих открытиях и познаниях, и это несмотря на то, что он, *uomo senza lettere*, не только не получил образования в университете, но даже не посещал гимназию. Он овладевал всеми существующими знаниями, скрупулезно наблюдая за явлениями окружающего мира, читая научные статьи и принимая участие в дискуссиях, проходивших между учеными и философами миланского двора. В своей рабочей тетради он упоминал многих авторов, с которыми, по-видимому, контактировал; а в списке его личной библиотеки было 170 книг, которые он в то время читал. В возрасте сорока лет ему стало совершенно ясно, что продолжение образования невозможно без знания латинского языка, и он словно гимназист, начал упражняться в спряжении и склонении, писал свой словарь латинского языка, постепенно расширяя словарный запас. Как у ревностного поклонника трудов Аристотеля, у него зародилось дерзкое желание создать универсальную энциклопедию, в которую были бы включены все достижения и открытия в области техники (от строительства новых типов военно-технических аппаратов с применением гидравлики до чертежей летательных машин), а также все знания в сфере геологии, оптики и анатомии с тем, чтобы передать их потомкам. Такой труд, обобщавший все достижения своего времени, настраивал художника на описание «гипотетическим образом бесконечности, животного и растительного мира, а также географических местностей». Леонардо-ученый стремился к универсальности, как и Леонардо-художник. Если Вазари обвинял его в ереси, то только потому, что он не был сторонником религии и «ставил научное познание выше христианской

веры». Разумеется, Леонардо верил в Бога, как создателя и творца всего сущего, и никогда ни под каким предлогом не занимал атеистической позиции. Его очевидный антиклерикализм определялся, впрочем как и у многих верующих того времени, только протестом против двурушничества, лживости и лукавства священников, которые, как он пишет, «болтают, обогащаются и сулят рай». Он осуждал постыдные индульгенции, обогащавшие церковь, насмеялся над бесполезными прелатами, «утверждающими, что делают Богу приятное тем, что год от года бьют баклуши, пребывая в роскоши». Можно лишь удивляться тому, что высказывания Леонардо по поводу реформации воспринимались как ересь: ведь по сравнению с непрерывной проповедью разлагающегося морально высшего духовенства они не имели сколько-нибудь значимого влияния на общество.

РАБОТА НАД «ТАЙНОЙ ВЕЧЕРЕЙ»

В 1495 году Леонардо, писавший уже к тому времени Мадонну, получил почетный заказ от Людовико иль Моро расписать трапезную доминиканцев в миланской церкви Санта-Мария делле Грацие; темой заказа должно было стать последнее причащение Иисуса в окружении апостолов, или тайная вечеря. Леонардо желал придать картине соответствующую динамику, и его привлекал не тот момент, когда Христос совершал евхаристию, а тот, когда он объявлял своим ученикам, что нынешней ночью один из них его предаст. Чтобы наиболее реалистично передать страх, негодование и недоверие отразившиеся на лицах апостолов, узнавших от любимого учителя об измене, Леонардо на протяжении многих дней посещал кварталы бедноты, где делал зарисовки. Стремление мастера достичь во всем совершенства привело к тому, что работа приняла затяжной и мучительный характер. Писатель Маттео Банделло в своих новеллах 1554 года сообщал, что иногда был свидетелем того, как Леонардо «рано утром поднимался на подмости и ни разу до самого вечера не выпускал из рук кисть, забывая о еде. Иногда он не притрагивался к кисти по три-четыре дня, хотя ежедневно проводил долгие часы у своей картины, рассматривая ее, скрестив руки, и критически исследуя изображенные фигуры. Я даже видел, как он наносил на одну из фигур

всего лишь пару мазков и затем сразу исчезал». Художественное изображение драматизма ситуации, когда Христос сообщает своим ученикам об ужасном предательстве, потребовало от Леонардо мучительных размышлений, о которых мы читаем в краткой записи: «Один из них шепчет что-то на ухо своему ближнему, и тот, внимательно слушая, поворачивается к нему, ... затем шептавший кладет руки на стол и присматривается... затем еще один наклоняется вперед и заслоняет при этом рукой глаза». После долгих поисков прототипа для образа Христа он наконец остановил свой выбор на «графе Джованни, который происходил из семьи кардинала из Мортары». Однако черты апостолов Леонардо находил на улицах города и в тавернах, пользовавшихся дурной славой.

Так как краски должны были высыхать одновременно со штукатуркой, медленная и нерешительная работа Леонардо была неприемлема для изготовления фресок и, чтобы достичь целостности изображаемого, он решил использовать в самом конце темперу (разновидность краски, — прим. перев.), что явилось трагической ошибкой, способствовавшей относительно быстрому проявлению и прогрессированию эрозии. Около трех лет понадобилось Леонардо для окончания работы над «Причащением», о чем мы могли сделать вывод из сочинения *De Divina Proportione*, написанного математиком Лукой Пачоли в 1498 году и посвященного Людовико иль Моро. В нем Пачоли утверждал, что произведение искусства зависит от личностного восприятия. Но уже в XVI столетии «Тайная вечеря» представляла собой ужасающее зрелище и, как свидетельствует очевидец, в 1624 году «уже было почти ничего не видно». Различные попытки реставрации шедевра терпели неудачу, и только после окончания Второй мировой войны началась работа по восстановлению великого творения мастера. С помощью современных средств производству вернули почти первоначальный вид.

В 1496 году между мастером и герцогом возникло противоречие, причиной которого послужила многолетняя задержка обещанных денег. На 1 апреля 1499 года сумма долга составила уже 218 флоринов, которые Леонардо все-таки получил в качестве поощрения за изготовление модели всадника. На эти деньги он приобрел земельный участок с виноградником, но до конца дней своих его не использовал.

На протяжении нескольких лет, вплоть до самого окончания работы над «Тайной вечерей», Леонардо с особым рвением посвящал себя занятиям, связанным непосредственно с изучением геометрии. Причиной этому послужило знакомство, состоявшееся в 1496 году, с упоминавшимся уже Лукой Пачоли. Францисканский монах из Тосканы, родившийся в 1445 году и умерший в 1510 году, был учеником известного живописца и знаменитого математика Пиеро делла Франческа и принадлежал к выдающимся математикам Европы того времени. Леонардо с его помощью овладел учением Евклида. Леонардо сразу же купил изданную в 1494 году Пачоли *Summa de arithmetica geometria proportioni et proportionalita*, разновидность энциклопедии теоретического естествознания, и сделал копии многочисленных упражнений в тексте, их ему, по-видимому, объяснял Пачоли. Это укрепило их дружбу, которая увенчалась тем, что Леонардо выполнил 60 рисунков в книге Пачоли *De Divina Proportione*. По словам Луки они «были произведены несравненной левой рукой нашего флорентийского Леонардо, занимающего сегодня среди смертных первое место». Воодушевление ученостью Пачоли достигло в Леонардо такой степени, что он начал набрасывать черновики собственного произведения под названием *De Ludo geometrio*, но так никогда его и не закончил, как и многое другое.

Для Леонардо встреча с Пачоли настужеь распахнула двери в новый мир и благодаря приобретенным знаниям в области математики и физики помогла подойти к осуществлению планов по созданию конструкций машин, имевших различное предназначение. Как свидетельствуют эскизы в *Codex Madrid*, он, очевидно, мечтал создать аппараты, которые должны были бы облегчить тяжелый человеческий труд или вообще заменить его. Среди них были конструкции по обработке металла, древесины или камня, а также ткацкий станок, насос, дамба, мельница и... знаменитый летательный аппарат, *ornitottero*, на котором он хотел осуществить полет, используя хитроумные сплетения механической конструкции. Серж Брамли по этому поводу высказал даже такое мнение, что Леонардо предпринял самостоятельное исследование полетных свойств и, разумеется, потерпел неудачу.

Однако мыслитель Леонардо одновременно признавал опасность, возникающую в связи с техническими изобретениями человека в

будущем; по его мнению, они могли повлечь за собой разорение и разрушение окружающего мира, а, может быть, даже и гибель. Его апокалипсические пророчества, предвещавшие мрачные последствия безграничного использования природы в корыстных целях, подтвердились сегодня. Страшные пророческие слова встречаем мы в одном из трактатов, где он с яростью бичует жестокость и жадность человека: «В своем коварстве люди не знают границ. Большую часть гигантских лесных массивов в мире они втаптывают в землю, и если они когда-нибудь этим пресытятся, то только тогда, когда они удовлетворят свою жажду смерти, боли, бедствия, испуга и страха. Даже в своих безграничных прихотях они стремятся попасть на небо... Но здесь, на земле, под землей и в воде, не останется, ничего что они бы не смогли откопать, разрушить и преследовать».

Довольно странным является то, что тот самый Леонардо, который называл войну «зверским безумием», неуклонно стремился стать инженером военно-технических средств и постоянно проектировал эффективные системы вооружения. Но если учитывать быстро сменявшееся политическое соотношение сил, которое происходило во времена итальянского Возрождения, то становится закономерным, что правящий герцог должен был просчитывать ситуации военных споров и, по возможности, создавать оборонительные и наступательные средства, для чего ему необходим был инженер с военно-техническим уклоном. В постоянной борьбе внутри итальянского государства правители герцогств, чтобы достигнуть собственных политических целей, применяли меры, вступавшие в противоречие с традиционной этикой. Даже если взять окончательную формулировку понятия «государственной целесообразности», предложенную впервые в 1513 году и воплощенную Никколо Макиавелли в сочинении *Il Principe*, то станет ясно, что мысль о применении силы во имя государственных интересов была определяющим фактором в политических играх герцогских дворов.

Являлись ли изобретения инженера военно-технических средств Леонардо, которые были поставлены на службу улучшения индустрии и интенсивного ее развития, выдающимися или нет? Во всяком случае все чертежи его машин воспринимались современниками с удивлением и изумлением.

Леонардо был художником, который вел подчеркнуто аристократический образ жизни. Сопровождаемый пажами, он шел одетый в меха и шелка, на нем были высокие сапоги и пестрящие вышивкой перчатки. Такая броскость должна была показать современникам его привычки и «непостоянный и беспокойный» характер. В различных письменных свидетельствах сообщалось, что «ему доставляло особое удовольствие наблюдать за мимикой людей, приговоренных к смерти, и если их вели на смертную казнь, то он внимательно следил за каждым движением их бровей, глаз и уходящей жизни». Как уже упоминалось, он испытывал страсть к изучению внешнего вида стариков и сильно обезображенных болезнью лиц, он постоянно искал их и зарисовывал. Или, давая волю своей фантазии, творил чудовищ, которые предоставляли обильную пищу для психоаналитических толкований. Так, упоминавшийся уже художник и поэт Джованни Ломаццо сообщал об изображении «неописуемой красоты мальчика, носившего на лбу свои конечности и не имевшего носа; с обратной стороны его головы было второе лицо, на котором вырисовывался под подбородком пенис, а в ушах — семенное яичко». Впрочем, Леонардо-поэт черпал все это из фантастических миров, в которых свирепствовали силы природы, и изображал во всех ужасающих подробностях мировую погибель, чтобы напугать читателя.

После того как в 1498 году французский король Карл VIII стал жертвой несчастного случая и на трон взошел Людовик XII, над Миланом сгустились темные тучи, которые не предвещали ничего хорошего. Новый король Франции, ссылаясь на требования Орлеанского дома предоставить миланской знати статус виконтов, послал через Альпы летом 1499 года в направлении на Милан армию, одновременно на востоке герцогства была атакована союзническая Венеция. В это время в городе царил беспорядок, и Людовико иль Моро в начале сентября подготовил себе побег в Инсбрук, а Леонардо, как бы ни развивались военные события, посвящал себя полностью экспериментам, связанным с весом и движением твердого тела, и, пребывая в спокойствии, создавал чертежи отопительных печей и руководство к ним для водяной бани Изабеллы из Арагона. Впервые внешние события затронули его, когда 6 октября 1499 года Людовик XII вошел в город и спросил его, на чью сторону он встанет.

После небольшой заминки Леонардо решил, что французские оккупанты опустошат город, и покинул Милан, чтобы вернуться в родную деревню. В начале 1500 года он прибыл в Венецию и узнал, что Людовико рассчитывал на поддержку турецких войск, действовавших против города дожей, и планировал ответный поход на Милан. У Леонардо появилась надежда на возвращение к своему бывшему покровителю. Однако уже в апреле 1500 года стало ясно, что попытка герцога оказалась неудачной: наемники из Швейцарии дезертировали и перешли на сторону французов. Людовико был сильно подавлен, когда узнал о том, что его солдаты, переодевшись, бежали, а граф де Лигни пленен и отослан обратно в Турин. Там после восемнадцатилетнего бесславного плена он скончался. Всего лишь несколько строк посвятил Леонардо этому событию. Не касаясь судьбы своего покровителя, он только записал: «Герцог потерял свое герцогство, все свое личное имущество; его предприятие не имело успеха». Впрочем, последние слова записи могли бы относиться и к скульптуре бронзового всадника, о разрушении которой он в своей записной книжке не упомянул. При вступлении французов в Милан исполинская глиняная модель будущего памятника была полностью разрушена.

В ЛАГЕРЕ ЧЕЗАРЕ БОРДЖИА

24 апреля 1500 года Леонардо прибыл в город своей юности, который не видел уже почти 20 лет. Тем временем ему исполнилось 48. Но он попытался еще раз связать свою жизнь с Флоренцией, некогда оставленной им. Последние десятилетия XV века полностью изменили город на реке Арно: господство Медичи было прервано, и в 1494 году на смену им пришел доминиканский монах Джироламо Савонарола, который добивался демократии с ярко выраженной теократической окраской и выступал за отмену обычаев, пришедших из глубины веков. Многочисленные сторонники культурного достояния прошлого, клейменые им как «язычники», стали жертвами этого разрушительного процесса. Но конец его правления был также бесславен: отлучив от церкви и объявив вне закона, его приговорили к смертной казни, и 23 мая 1498 года он был сожжен на костре. Однако после его смерти в моде по-прежнему оставался новый пуританский

образ жизни, который существенно отличался от стиля жизни при миланском герцогском дворе. Придворная роскошь, к которой так привык Леонардо, стала для него больше недоступной. Поскольку слава созданной им «Тайной вечери», хоть и медленно, докатилась и до Флоренции, его здесь принимали с почестями. В это время он получил заказ от монахов на изготовление картины для алтаря в церкви святого благовещения. Так Леонардо вместе со своим «хозяйством» поселился в обители нищенствующих монахов, которые с охотой пользовались материальными благами всего общества.

Заказчик у Леонардо вызвал удивление, и, как пишет Вазари, монах «вместо того чтобы начать, долго дышал» и когда наконец стал назойливо напирать на то, что они должны будут изготовить, и на то, что он, великий мастер, преспокойно занимается различными физическими экспериментами, усердно изучая вместе с Пачоли математику и геометрию, то Леонардо подумал, что сэкономленные им в дни пребывания при миланском дворе 600 дукатов позволяют ему отказаться от этого заказа. Но все-таки, если они такие же щедрые заказчики, как Изабелла, то он мог бы нарисовать портрет. В марте 1501 года брат Пиетро да Новеллара, посредник одной дамы, увлекавшейся искусством, сообщил своей патронессе об отрицательном ответе Леонардо: «По моему мнению, жизнь Леонардо протекает в быстро сменяющемся разнообразии и в целом неупорядоченно; складывается впечатление, что он живет одним днем и... своими математическими экспериментами, отчего забросил рисование красками настолько, что прикосновение к кисти у него должно вызывать отвращение».

Но если Леонардо и снизошел до работы над картиной, то только потому, что увидел в этом возможность провести некоторое время в обстановке спокойствия, о чем, естественно, не знали монахи. Прошло, по их меркам, много времени, прежде чем Леонардо, наконец, представил им рисунок, на котором, по сообщению Вазари, «изображалась „Богородица со святой Анной и младенцем Христом“ настолько прекрасно, что шедевр выдающегося мастера Леонардо поверг в удивление не только всех художников, но и всех тех, кто двумя днями раньше видел мужчину и женщину, пожилого и юного возраста, остановившихся в комнате паломников и направляющихся на блистательные праздничные торжества». Но у брата Пиетро да

Новеллара было относительно увиденного им рисунка свое мнение. Он сообщил маркграфине в Мантую, что «младенец Христос вот-вот выскользнет из рук своей матери, после чего его схватит ягненок и, кажется, задушит». Речь в данном случае идет о знаменитой картине Леонардо «Святая Анна с Марией и младенцем Христом», которая хранится сегодня в национальной галерее Лондона. Написание ее продолжалось вплоть до 1507 года. Критики до сих пор удивляются единству трех фигур, свободе их движения и передаче нежных оттенков их лиц и заднего плана. Кроме того, картина привлекла внимание известных представителей психоанализа, о толкованиях которых мы поговорим далее.

Очевидно, занятие математикой и естествознанием отнимали достаточно много времени, но несмотря на это Леонардо постоянно искал возможность поступить на службу к герцогу, который пошел бы навстречу его замыслам и потребностям. Он верил, что таким влиятельным лицом для него мог бы стать Чезаре Борджиа, герцог Валенсии, который ему действительно сразу же предложил место военного инженера. Чезаре Борджиа, сын папы Александра VI и одной из римских куртизанок, готовился к своей очередной военной кампании, и ему срочно был нужен человек, который смог бы нарисовать топографические карты. В восемнадцать лет Чезаре Борджиа был назначен архиепископом Валенсии, но карьере священника вскоре оставил, жертвуя ею ради своих тщеславных захватнических планов. Он был очень властолюбив и не скрывал этого, что оказывало сильное впечатление на Никколо Макиавелли, являвшегося секретарем Совета десяти и выполнявшего функцию представителя флорентийской республики. Он пробыл при дворе Борджиа с октября 1502 года по январь 1503. Хотя в личности Борджиа воплощалась вся низость человеческая, современники, а позже и историки судили о нем очень неоднозначно. Одни считали его очаровательным, даже гениальным искателем приключений, не брезговавшим никакими средствами для достижения целей; другие отзывались о нем как о «кровожадном варваре и явном бандите, отвратительном, как турки». Как и его отец, папа римский, он имел любовницу несмотря на то, что был женат на племяннице французского короля и в связи с этим произведен в герцоги Валенсии. Но современники единодушно осуждали семейный клан Борджиа,

происходивший от испанского дворянского рода, за склонность к инцесту: Чезаре питал любовь к своей сестре Лукреции, «считавшей его братом так же мало, как к своей прекрасной дочери испытывал отеческие чувства Александр VI».

Очевидно, что Чезаре и Леонардо почувствовали симпатию друг к другу, и может быть потому, что оба нуждались в личной свободе и независимости от общепринятых, действующих норм: Леонардо должен был проявить смелость в качестве военного инженера, а Чезаре — герцога, презирающего людей. Но то, что идеи Леонардо по созданию новых военных машин оказывали на Чезаре сильное впечатление, маловероятно. Большинство его идей Чезаре Борджиа считал непригодными на практике, хотя и оплачивал их разработку. Но все же он так высоко ценил работу мастера, что уже 18 августа 1502 года Леонардо, получив соответствующие письменные полномочия, приступил к исполнению обязанностей военного инженера. Борджиа отдал приказ, в котором говорилось: «наш глубокоуважаемый и любимый друг, архитектор и генеральный инженер Леонардо да Винчи имеет поручение осматривать все долговременные укрепления и крепость, свободно передвигаться и в любой момент по своему усмотрению все измерять и оценивать».

Нам неизвестно мнение Леонардо о Чезаре Борджиа. Нам также неизвестно, почему судьба связала его на столь короткий срок с Борджиа. Он посетил очень много городов в Романье, сделал ему в подарок шесть больших карт Средней Италии и был даже свидетелем того, как Борджиа повесил в Сенигалии четырех офицеров, уличенных в измене. По сообщению Джукардини, Леонардо принимал участие в захвате Борджиа Сан-Сеполкро. Это была единственная военная акция, при которой он лично присутствовал. Кроме этого нам неизвестно ничего о разбоях и эксцессах, сопровождавших различные предприятия «синьора Валентино», как называл его служащий Леонардо, и какую реакцию в нем они вызывали. По меньшей мере здесь должен был бы возникнуть конфликт, который, достигнув своего пика, повлек бы определенные действия со стороны Леонардо, человека респектабельного. Интересно было бы сопоставить его мнение о Чезаре Борджиа с мнением Макиавелли. Но случилось все наоборот: дела и личность Борджиа, вдохновили флорентийского дипломата, и он создал то самое эпохальное произведение, которое

получило название *Il Principe* и позже было узаконено в качестве нормативного акта, равно как и осуждено, начиная с Вольтера заканчивая Монтескье. И только Наполеон отдал ему должное, назвав его «единственной книгой, которую можно читать».

В настоящее время склоняются к тому, что Макиавелли испытывал меньше всего восторга в связи со своими глубокими размышлениями о человеческой душе, как считает французский писатель Жан Жионо, начавший в 1947 году ряд своих *Chroniques*: «Это первая рентгеноскопия человека, может быть, даже единственно чистая объективность, одно из бесстрастных изучений страсти, словно исследование математической проблемы». Макиавелли несколько месяцев пользовался доверием Чезаре Борджиа и неизбежно должен был периодически встречаться с Леонардо, однако, кажется довольно странным, что они оба не упомянули об этом. Каждый из них придерживался аналитических методов: Макиавелли исследовал механизмы власти, а Леонардо — законы природы. В этом отношении несколько не удивляет то, что некоторые предложения Леонардо созвучны с предложениями Макиавелли. Некоторые страницы из *Codex Atlanticus* свидетельствует о том, что между ними происходил живой обмен мыслями, и после возвращения в апреле 1503 года во Флоренцию этот обмен был продолжен, углублен и, таким образом, между ними стала развиваться истинная дружба.

ВОЗВРАЩЕНИЕ ВО ФЛОРЕНЦИЮ

Из рабочих тетрадей Леонардо невозможно выяснить, когда точно и почему он покинул Чезаре Борджиа. На трон папы взошел противник семьи Борджиа, и благополучие Чезаре вследствие этого рухнуло. Сейчас можно только предположить, что накануне краха Чезаре Борджиа он увидел новую возможность (может быть, даже не без содействия Макиавелли, который пребывал теперь в должности секретаря по военным вопросам при флорентийском совете) вернуться во Флоренцию и предложить свой опыт военного инженера. В те времена между Флоренцией и Пизой, имевшей в своем распоряжении важнейшую гавань Тосканы, шла война. Вопреки эмбарго, введенному Флоренцией и действовавшему на всей территории от суши до моря, пизанцы даже не думали сдаваться, и в этой ситуации Леонардо решил

предложить план мероприятий по захвату Пизы. Проект, авторство которого приписывают ему, с воодушевлением поддержал Макиавелли: с изменением течения реки Арно осажденный город должен был лишиться важнейшего пути, по которому осуществлялось снабжение, и вследствие этого без борьбы сдаться. Уже в августе 1503 года начались широкомасштабные земляные работы, но шестью месяцами позже все-таки возникли непредвиденные трудности. Пиза же сдалась флорентийцам только в 1509 году. Исследователи предполагают, что Леонардо, признавший вскоре бесперспективность подобного рода сооружений, выполнял в то время роль критического советчика.

Разумеется, идея строительства судоходных каналов во Флоренции, сооружаемых до Средиземного моря, им не была забыта, о чем свидетельствуют многочисленные исследования Codex Madrid, проведенные в 1965 году. И хотя Леонардо не смог реализовать свои честолюбивые планы, примечательно, что при строительстве автобанов Флоренции в наше время на лигурийском побережье использовались маршруты каналов, предложенные им. Его также не отпугивало, что в долине Серрафалле необходимо было преодолеть разницу горизонтов порядка 80 метров, ибо он, как пишет, считал, что «с помощью насосного принципа любую реку можно закачать даже на самую высокую гору». Разумеется, для технического решения этой проблемы, принимая во внимание строительство необходимых шлюзов и каналов, он проводил детальную предварительную работу.

Осенью 1503 года флорентийская синьория предоставила ему право изготовить почетный заказ для зала Большого совета городской ратуши в Палаццо Веккьо. Леонардо предстояло нарисовать гигантское полотно на тему истории Флоренции. Отцы города, выбрали битву при Ангиари, ознаменовавшую победу флорентийцев над миланскими войсками. Место фрески — напротив стены Микеланджело, изображавшей сцену из войны с Пизой, а именно сражение под Каскино. Размеры произведения — 20×4 метра. В феврале 1505 года должна была быть передана на утверждение его первая композиция, изготовленная на картоне. Леонардо начал работу в папском зале Святой Марии Новеллы, который ему был предоставлен особым распоряжением. В феврале 1504 года он с помощью плотника соорудил «очень замысловатый» аппарат, который,

по сведениям Вазари, представлял из себя передвижные строительные леса с мостками (они могли также менять и свою высоту), отчего у Леонардо появилась возможность обозревать превышающий естественные размеры картон. С особой тщательностью он воспроизводил многочисленные эпизоды битвы при Ангиари, о которых можно было найти письменные свидетельства. Всегда считалось, что Леонардо-художник не способен изобразить патриотическую смерть. Но в действительности он, как свидетельствуют его записи, уже на протяжении многих лет анализировал формы изображения военных событий; возможно, это было связано с воспоминаниями о страшных картинах, увиденных им во время военных походов Цезаре Борджиа, и привезенными оттуда бумагами. Может быть, даже работа над изображением битвы вызвала в нем такое чувство давящей злости, что он хотел таким образом освободиться от ужасных воспоминаний, по его собственному высказыванию, о скотском безумии — *pazza bestialissima*. К сожалению, роспись полотна он начал с трагической ошибки; она заключалась в том, что он сушил краски на гипсовой основе с помощью раскаленной жаровни. Низкая зимняя температура не позволила достичь необходимой степени жара, и от этого краски в верхней части картины расплывались. Именно по этой причине мы не можем создать сегодня представления об общем виде этого монументального труда. В нашем распоряжении лишь некоторые эскизы и описания, сделанные самим Леонардо, а также частичные копии фресок. Но все-таки из этих копий и отрывочных сведений становится совершенно ясно, что Леонардо не только не возвеличивал войну, но настойчиво осуждал ее, беспощадно изображая зверски исколотые человеческие тела и вздыбленных в смертельной схватке коней.

Почти три года он работал над «Битвой при Ангиари», не переставая при этом заниматься математикой, гидравликой и механикой. В записях того времени есть также сообщение о том, что его отец синьор Пиеро скончался от старческой немощи. В его рабочей тетради этому событию посвящены следующие строки: «9 июля 1504 года, среда, 7 часов, сэр Пиеро да Винчи, нотариус при дворе городской главы, скончался в семь часов вечера в возрасте 80 лет. Он оставил после себя десять сыновей и двух дочерей». Точно такая же

запись встречается вновь в Codex Atlanticus: «9 июля 1504 года, в среду, в семь часов скончался синьор Пиеро да Винчи, — в среду около семи часов». Не стоит считать, что оба высказывания являются ошибками: синьор Пиеро умер в возрасте восьмидесяти лет и день его смерти был не в среду, а в четверг. Из этого повторения и подобной описки можно судить о том внутреннем волнении, которое вызвало сообщение о смерти. Эту маленькую косвенную улику Фрейд в своем анализе тесно связал с эффективным состоянием в виде торможения, связанного непосредственно с его отцом, которое выразилось именно как раз в этой «важности цифр».

Смерть отца отдавала горьким привкусом спора, разгоревшегося вокруг завещания: его братья не хотели выплачивать ему причитающуюся часть наследства, и судебный процесс затянулся на долгие годы. Это разочарование, а также провал, во время осуществления Арно-проекта и трагический финал работы над огромным полотном в Палаццо Веккьо, привели к тому, что дальнейшее пребывание во Флоренции стало невыносимым. Но синьория, уплатившая вперед за работу над «Битвой при Ангиари», не разрешала художнику уехать пока он не вернет деньги. Однако в мае 1506 года волей-неволей он вынужден согласиться с отъездом в Милан, потому что французский король Людовик XII пожелал немедленно видеть Леонардо при дворе.

В МИЛАНЕ И РИМЕ

Прежде чем покинуть Флоренцию, художник завершил работу над ни с чем не сравнимой картиной, которую описывали неоднократно на тысячах страниц, не жалея чернил, — портрет Моны Лизы. Вазари назвал ее «Джоконда» — супруга «одного дворянина из Феррары по имени Франческо дель Джокондо». Согласно этой версии, Мона Лиза — третья жена Франческо дель Джокондо, которая в 1499 году, по документальным свидетельствам, потеряла ребенка. Это трагическое событие объясняло меланхолическую серьезность, которая скрывалась под улыбкой женщины. Сегодня едва ли можно сказать больше того, что на этом портрете «добродетельной итальянской дамы» (а ей на картине примерно 26 лет) изображена супруга Франческо дель Джокондо. Не одна дюжина попыток, разумеется, имеющих право на

существование, провести идентификацию этой дамы привела к тому, что со временем возникла версия, согласно которой речь в данном случае могла идти и о любовнице Джулиано де Медичи. Это предположение опирается прежде всего на высказывание кардинала арагонского, который накануне своей смерти посетил Леонардо; он показал художнику три картины, которые должны были быть изготовлены «по желанию тогдашнего господина Джулиано де Медичи и на одной из которых должна была быть изображена некая флорентийка на фоне природы».

Определенные подтверждения, того, что эту картину заказал не супруг модели, а, по всей вероятности, почитатель или любовник этой «добродетельной итальянской дамы», мы найдем у Леонардо в знаменитом *Trattato della Pittura*, который он вместе со своими книгами и манускриптами завещал своему любимому ученику Франческо Мельци. Возможно, здесь с помощью таинственных, но в то же время содержательных ссылок мы узнаем об истории возникновения Моны Лизы: «И со мной это случилось, — я написал портрет, на котором отобразилось нечто божественное. Его купил у меня один любовник, потому что хотел получить возможность целовать без страха изображение этой богини. Но наконец-таки его совесть одержала победу над его вздохами и желаниями, и он принудил меня к тому, чтобы я творил этот портрет вне дома». Такое странное поведение заказчика, описываемое Леонардо, кажется несовместимым с ролью солидного дворянина. Но все-таки высокая вероятность, свидетельствующая о подобной связи божественной Лизы, или Елизаветы, с Джулиано, доказывается тем, что в 1493 году, когда состоялось свержение семьи Лоренцо иль Магнifico, его третий сын в возрасте 15 лет бежал в герцогство Урбино и там был принят как собственный ребенок Елизаветой Гонзага, одной из блистательных дам, символизировавшей своим видом эпоху итальянского Возрождения. Позже Джулиано, не только как поклонник искусства, но и, по словам Кастилионе, упоминавшем о нем в своем *Libro de Cortegiano*, как совершенный дворянин и особенно привлекательный мужчина, вызывавший восторг у дам, приобретет вес при всех герцогских дворах, где он пребывал во время своего изгнания. Дальнейшая судьба картины может быть представлена следующим образом: после женитьбы на принцессе из дома Савойя Джулиано,

испытывая угрызения совести, возвратил Леонардо портрет возлюбленной Моны Лизы, которую тот несколько позже взял картину во Францию и продал «за 12 тысяч дукатов французскому королю». Наконец, не в последнюю очередь сошлемся на то, что Джулиано действительно был благосклонен к Леонардо. И когда тот в 1513 году пребывал в Риме, то воспользовался защитой Джулиано де Медичи, активно хлопотавшего о нем несмотря на то, что его брат, избранный тем временем папой римским, по высказываниям современников, считал Леонардо не слишком выдающимся представителем искусства. Вероятнее всего, еще появятся разные суждения о том, кто был моделью для картины, и о таинственной «леонардовской» улыбке Моны Лизы, но сегодня мнения высказываются разные. Так, Серж Брамли говорит о том, что портрет Моны Лизы мог быть посмертным портретом его матери. Зигмунд Фрейд увидел в картине тесное родство со святой Анной и представил в этой связи тезис, что улыбки на лицах этих двух картин должны были разбудить воспоминания о первых «детских годах» художника, особенно тогда, когда появилось «обещание безграничной нежности», сочетавшейся со «зловещей угрозой» расставания. Это душевное переживание увидел также и Айсслер, который связал его в своей психоаналитической интерпретации с гомосексуальными наклонностями Леонардо: «Поскольку такая склонность развивалась в связи с определенным опытом маленького мальчика по отношению к своей матери, то его мать представлялась как источник нежности и симпатии, а также предрасположенность к такому несчастью».

После возвращения в Милан Леонардо увидел город сильно изменившимся в худшую сторону. Прежде всего он возобновил свою деятельность в качестве гидроинженера, отчего обратился с предложением улучшить сеть уличных ломбардийских каналов, сделав их судоходными, к молодому миланскому наместнику короля Франции Шарлю Д'Амбуазу. Этот проект был реализован лишь столетие спустя. Зимой 1506–1507 годов Леонардо отправился в Фаприо, погостить в загородном доме семьи Мельци. Здесь состоялась его первая встреча с пятнадцатилетним Франческо. По сообщению Вазари, это был прекрасный юноша благородного происхождения, к которому Леонардо обращался «Messer Франческо». На портрете, написанном учеником Леонардо Больтраффио, изображен симпатичный юноша с

густыми, свисающими до плеч волосами. Отношение художника к Франческо Мельци, разумеется, существенно отличалось от отношения к Салаино. Уже то, что он завещал ему все свои записи и чертежи, а также обучал его живописи, позволяет предположить, что он в действительности взял на себя роль отца. Другое в данном случае было немислимо. Между Леонардо и Салаино зашел спор по поводу принятия в ученики Франческо Мельци, в котором 28-летний Салаино угрожал мастеру тем, что лишит его своей «любви». В записи, сделанной в 1508 году, Леонардо дает понять Салаино, что тот должен принять безоговорочный мир: «не войну я предлагаю тебе, потому что сдаюсь».

В мае 1507 года французский король произвел Леонардо в *reintre et ingénieur ordinaire*. Это не было никоим образом синекурой, потому что на него возлагалось большое количество обязанностей. Он вновь занимался постановкой театральных действий, руководил торжественными шествиями и даже изготовил для Джакомо Трифульцио, выдающегося маршала короля, надгробие. Зимой 1507–1508 года он вновь поехал во Флоренцию, так как процесс, возбужденный им против его братьев о причитающейся части наследства, еще не завершился. Он использовал этот месяц для упорядочивания своих бесчисленных записей: «22 марта 1508 года... все выписки пребывают в беспорядке, даже фрагменты записей, которые я надеялся позже распределить по определенным листам, используя то содержание, с помощью которого хотел их обработать». Это было хорошей идеей, так как он считал свое пребывание здесь напрасной тратой времени, которое ему пригодилось бы больше для естественнонаучных исследований. Уже 12 сентября 1508 года в его рабочей тетради наряду с космологией речь идет о гидравлике. Сабба де Кастильоне писал: «В дальнейшем самый лучший художник мира стал презирать искусство, в котором он достиг исключительных успехов, и начал заниматься философией, развивая странные представления и новые химеры, отчего все его искусство рисования не получало воплощения». Не удивительно, что 1 мая 1509 года вернувшийся в Милан король Людовик XII дал понять Леонардо, что от него ждут «произведения изобразительного искусства». Повинуясь этому желанию, мастер вновь приступил к теме святой Анны, которую он выполнил уже на так называемом бурлингтонском картоне во

Флоренции. Леонардо создал еще одну геометрическую композицию в форме пирамиды, изображавшую своеобразные, примерно одинакового возраста переплетающиеся между собой фигуры святой Анны и святой Марии. Эта композиция вызвала огромное количество искусствоведческих и психоаналитических толкований. Это также явилось отправным пунктом для грандиозного учения Зигмунда Фрейда, в котором он, как уже упоминалось выше, развивал мысль о том, что Леонардо в этой картине (он ее не закончил и оставил при дворе Франциска I) возвращался к раннему детству и нарисовал на ней портрет родной матери Катерины и своей мачехи Альбиеры. Даже если Фрейд в толкованиях этой единственной в своем роде картины пошел, может быть, слишком далеко, как это будет показано позже, то совершенно очевидно, что художник, создавая произведение использовал свои детские воспоминания.

В это время также появляются «Леда и Лебедь» и «святой Иоанн Креститель». «Леда» единственный женский акт, не представлявший угрозы и вышедший из-под кисти Леонардо. Вероятно, его пленила история, взятая из греческой мифологии, о том, что бог Зевс, превратившись в лебедя, овладел Ледой, матерью Диоскуров. Об этом Леонардо прочитал в «Метаморфозах» Овидия. К сожалению, эта картина утрачена, и представление о ней мы можем составить только по многочисленным копиям, а также по рисунку Рафаэля. Впрочем, Ломаццо якобы видел это произведение: «Обнаженная Леда, заключенная в объятия лебедя, стыдливо опускает взгляд». Некоторые критики также хотели увидеть в этом произведении нечто вроде душевного возбуждения, и Серж Брамли пишет об: «Картина рассказывает о таинственности процесса рождения, о генетическом заблуждении, о сильно выраженных внутренних потребностях тела и земной бездне». Но более тщательно рассмотрим трактовку картины Куртом Айслером, который признал в ней как «чарующую эротическую силу притяжения», так и «трагический аспект сексуального вожделения». Изображение близнецов Кастора и Поллукса Айслер связывает с аллегорией «добродетель и зависть» и устанавливает: «Кастор и Поллукс являются символическим знаком, сублимирующим гомосексуальную дружбу, определенным типом отношений, который зафиксирован в Леонардо».

В изображаемой Леонардо теме «Леды и лебедя» не случайно отсутствует та похотливость, которую можно было бы выразить, всякий раз меняя содержание (подумайте о подобной картине во времена третьего рейха). Элементарная чувственность, наслаждение, которые могли бы даже неосознанно выразиться, по своей сути глубоко отталкивали художника. «Причиной несчастий являются разнообразные наслаждения... Если ты должен предаваться удовольствиям, то знай, что они содержат в себе то, что приведет тебя к мучениям и раскаянию», — записал он в своей рабочей тетради. Такая укоренившаяся и четко выраженная травматическая позиция, которую могли бы здесь заметить не только Фрейд, но и все психоаналитики, определялась гетеросексуальностью, вытекающей из детского опыта Леонардо, и из промискуитета отца, сыгравшего огромную роль в его жизни и определившего, таким образом, его отношение к матери. Сам по себе гетеросексуальный коитус является средством для удовлетворения определенных потребностей, как следует из его записей, сделанных в 1506 году во время его тяжбы по поводу наследства: «Кто с усилием и неохотой осуществляет коитус, тот порождает вспыльчивых и задиристых детей (его сводные братья?). Но кто занимается этим с великой любовью и сильным желанием, тот получает ребенка с сильным интеллектом, живого, остроумного и преисполненного любви».

Одновременно с работой над Ледой Леонардо интенсивно занимался различными анатомическими исследованиями, ибо хотел оформить свое учение об анатомии. «Я надеюсь, — писал он, — зимой 1510 года окончить свою „Анатомию“». Нет сомнения в том, что рвение в изучении анатомии, продолжавшемся уже больше 20 лет, особенно возросло, когда зимой 1509–1510 годов состоялось его знакомство с Маркантонио делла Торре, доктором медицины, преподававшим в университете города Пизы и посвящавшим себя с особым усердием «изучению трупов». И хотя Леонардо пренебрегал врачами и всячески остерегался их, Маркантонио составил исключение — видимо, потому, что занимался препарированием трупов. Если Леонардо ограничил себя изучением строения человеческого тела и его физиологии, равно как и функций его отдельных частей, то только потому, что впервые встретил необыкновенно одаренного, блистательного тридцатилетнего врача

Маркантонио, который проводил исследования на животных, сравнивал полученные результаты, а также изучал тело в процессе его развития от зародыша до взрослого состояния. По личным свидетельствам, прямо-таки с лихорадочным воодушевлением, он расчленил около 30 мертвых тел, которые при свете свечей в ночной секции отпугивали своим ужасным видом: «...разорванный на куски или вскрытый труп». При этом существовала очень большая опасность заражения. Насколько она была велика, свидетельствует тот факт, что уже в 1511 году скончался его учитель Маркантонио делла Торре, заразившийся чумой при обследовании больных.

Чтобы наиболее полно проиллюстрировать то, как Леонардо развивал свою технику рисования, изображая каждую часть человеческого тела, его органы, кости и мускулы, необходимо передать или воспроизвести под различным углом зрения то, как он об этом говорил: «Вид такого рисунка должен быть приравнен к личному присутствию „нотомии“ (как Леонардо называл анатомию)». Так появились более двухсот листков с анатомическим изображением человеческого тела, выполненным с невероятной точностью и научной аккуратностью, которые вплоть до окончания XVIII столетия никем не были востребованы.

Между тем оформившиеся были отношения между Леонардо и Миланском герцогством ухудшились. Прежде всего оттого, что вновь грянула война, ибо французы продолжили свою экспансию на Апеннинском полуострове. В августе 1508 года Людовик XII заключил союз с Максимилианом I и двинулся в направлении Венеции. Надежду на завоевание венецианской территории питал прежде всего папа Юлий II, один из бессовестных и агрессивных мужей папского престола, избравшего себе имя в честь Юлия Цезаря. Однако уже тремя годами позже, а именно в 1511 году, он изменил направление своих действий: для городов дождей отменил интердикт. Сделал он это, чтобы только предать анафеме французов и с помощью «Святой лиги» (Ватикан, Венеция и Испания) изгнать с итальянского полуострова «врагов христианства». В этой военной неразберихе Леонардо должен был оказаться на некоторое время на стороне французских войск, действовавших против венецианцев, но в военных действиях участия никогда не принимал, разумеется настолько, насколько это возможно для человека, одержимого деятельностью военного инженера. Но

прежде чем Людовик XII потерпел ряд поражений от союзнических наемных войск и, пройдя через Альпы, вернулся во Францию, Леонардо покинул Милан и отбыл в Фаприо к семье Мельци, где вынашивал планы по расширению загородного дома хозяев и упорядочению собственных анатомических исследований. Тем временем в Милане процветал Максимилиане Сфорца, сын Людовико иль Моро, который жестоко мстил всем, кто сотрудничал с французами.

После того как Леонардо потерял могущественного покровителя в лице французского короля, он стал подыскивать себе нового мецената, потому что художник без финансовой помощи не смог бы существовать. Тем временем ему исполнился 61 год, и он решил попытаться найти счастье в Риме, где 11 марта 1513 года на должность папы был избран Джованни де Медичи. Торжественную литургию по этому поводу совершил Лев X. Получив приглашение от Джулиано де Медичи, брата святого отца и, вероятно, заказчика «Моны Лизы», Леонардо отважился на новый переезд. В своей рабочей тетради он записал: «24 сентября я в обществе Джовано Франческо Мельци, Салаи, Лоренцо отбыл из Милана в Рим». К сожалению, ожидания Леонардо в Ватикане не оправдались. Почти все Медичи, в отличие от чрезмерно прожорливого толстого папы, были ярко выраженными поклонниками искусства и очень щедро одаривали художников, что привлекало в вечный город большое количество представителей искусства. При папском дворе вынуждены были приспособляться не только такие художники как Микеланджело, Браманте, Рафаэль или Синьорелли, но и люди, желавшие просто услужить первосвященнику, потому что они решили, что их жизнь создана для наслаждений. Для Леонардо борьба за достойное место при папском дворе была невозможна, так как это общество погрязло в коррупции и интригах. Более того, ему были глубоко ненавистны все шумные мероприятия, так что биографы, вероятно, правы, считая, что для Леонардо годы, проведенные в Риме, были самыми несчастными в его жизни.

Правда, Джулиано де Медичи дал возможность мастеру и его ученикам обустроить большинство покоев в своем роскошном доме, находившемся в непосредственной близости от папского дворца; там Леонардо в первые дни своего пребывания встретил большинство своих старых друзей, таких как Рафаэль, Синьорелли, Фра Бартоломео

и Донато Браманте, но все-таки мастер уже не скрывал, что он стар, и относил себя к ушедшему поколению. Он больше не задавал вопросов без сомнения талантливым, проворным и усердным молодым коллегам, находившимся рядом с ним при папском дворе. Кроме того, он видел, как ежемесячно тридцатитрехлетний флорентиец, выплачивал щедрые гонорары Рафаэлю и другим художникам, и в то же время жаловался и глубоко оскорблял известных мастеров.

Не обращая внимания на неблагоприятную обстановку в Риме, Леонардо начал заниматься естественнонаучными исследованиями, используя протекцию своего теперешнего покровителя Джулиано де Медичи. Наряду с математикой, механикой, ботаникой и анатомией человеческого тела он на протяжении трех лет занимался гидравликой и конструированием больших зеркал. Причину этого можно найти в том, что папа «на свой страх и риск» передал своему брату Джулиано право на осуществление труднейшего проекта, а именно — на осушение степных болотистых мест. Эти с затхлым запахом стоячие воды, наполнявшие окрестности, являлись не только очагом распространения малярии, но и причиной регулярно происходивших неожиданных разливов, отчего бедному населению, проживавшему в этих районах, нельзя было использовать землю. Перед тем, как начать работу над проектом, Джулиано распорядился, чтобы ему представили «суждения в высшей степени сведущего геометра», и так как он знал о подобном опыте Леонардо, который собирался проводить работы по строительству каналов и осушению болот в Ломбардии, то обратился к нему. Мастер сделал чертежи и рисунки на карте «Agro Pontino» и подал на утверждение свои предложения. Но, как и во многих других начинаниях Леонардо, эта работа прервалась через несколько лет и завершилась только тремя столетиями позже.

Второй проблемой, которая его в то время очень занимала, была попытка изготовить гигантское вогнутое зеркало, с помощью которого он хотел, используя солнечную энергию, нагреть котел, необходимый для текстильного производства (большая его часть находилась в руках Медичи). Но огромный солнечный рефлектор так и не был построен, во-первых, потому что у него возникли разногласия с зеркальщиком из Германии, во-вторых, потому что ему зачастую давали различные поручения в других городах. Во время конфликта с немецким

зеркальщиком он даже приостановил вскрытие трупов и прекратил анатомическую работу.

Большинство записей, сделанных Леонардо в рабочей тетради, свидетельствуют о том, что 1515 году он серьезно заболел. Замечание, что ему необходимо плотно укрываться и купить себе «жакет из меха», наталкивает нас на мысль, что он страдал либо ревматизмом, либо, что вероятнее всего, «зародышем чумной болезни», как тогда называли малярию. Он мог ею заразиться во время путешествия по степным болотам в качестве технического советника. В Codex Atlanticus мы встречаем наброски Леонардо, сделанные для Джулиано Медичи, в которых говорится и о болезни мастера: «Я настолько рад восстановлению вашего здоровья, августейший господин (Джулиано мучил прогрессирующий туберкулез легких), что моя болезнь меня почти не тяготит». Кроме того, на одном из листков рабочей тетради появляется пометка, сделанная чужой рукой, с именем и адресом врача, проживавшего в Риме, который не был близким человеком для Леонардо и других представителей его профессии. Еще в одной короткой записи, сделанной в рабочей тетради мастера, он показывает врачей «разрушителями жизни» — (*medici me crearono ed esstrusso* — «Врачи меня создали и меня убили», Codex Atlanticus), — при этом вспоминают его суждения: «Наблюдай за тем, чтобы у тебя оставалось хорошее здоровье; оценивая его по достоинству, сторонись врачей». Другая запись, сделанная его рукой, недвусмысленно предостерегает от «лекарственных напитков, изготовленных аптекарями». Нам неизвестно, как долго продолжалась его болезнь; однако, из указанных уже ссылок можно сделать вывод, что его здоровье было подорвано хронической малярией.

Вероятно, для того, чтобы прогнать мрачные мысли о своем недуге, он (аналогичным образом это мотивирует Фрейд) занялся описанием могущественного природного катаклизма, где изображал на этот раз во всех деталях мировую погибель и уничтожающий все на своем пути мировой потоп. Из текста сочинения «О всемирном потопе и изображении его в живописи» можно сделать вывод, что он вынашивал мысли о том, чтобы изобразить это событие, может, даже в виде гигантской фрески. Многочисленные рисунки к этой теме, находящиеся в Виндзорской библиотеке, задокументировали выразительное значение, которое придавал ей художник. С тех пор его

уже не занимали даже литературные описания гигантских размеров катастрофы. Очаровывавшие его ранее бури, извержения вулканов и землетрясения, не повергали его в такой панический страх, какой он испытал от действия несущего смерть всемирного потопа. «Нет ничего ужаснее, ничего бесчеловечнее, чем высокая волна нахлынувшей реки, накатывающейся на побережье», — восклицает Серж Брамли, цитируя утверждения Леонардо. Это странное на первый взгляд пристрастие Леонардо к литературному и живописному отображению природного катаклизма, и, прежде всего, ужасающего могущества воды, могло бы объясниться следующим образом. В детские годы он пережил сильное потрясение, наблюдая бушующие силы природы, и, вероятнее всего, это оставило в его памяти неизгладимые впечатления. Но в своих рисунках Леонардо не оставил нам ключ к решению этой загадки. В «Истории Флоренции», написанной Макиавелли, мы находим упоминание об урагане 1456 года в окрестностях Винчи (Леонардо тогда было около четырех лет), принесшем очень сильные разрушения. Десятилетием позже — 12 января 1466 года, когда художнику уже исполнилось 14 лет, это вновь повторилось. Катастрофически высокая волна реки Арно накрыла все побережье, сметая на своем пути дома, деревья и людей. Наверняка, эти ужасные впечатления остались в памяти мальчика. Вероятнее всего, эта юношеская травма обернулась страстью, возникшей в более поздние годы, регулировать водные потоки, воздвигать дамбы и строить каналы.

Во время пребывания в Риме Леонардо сделал около дюжины изображений бушующих морских волн. Одновременно с этим он окончил свою последнюю картину, находящуюся в Лувре, — добродушно улыбающегося Святого Иоанна Крестителя. Рассуждения о том, что он пытался одолеть в себе апокалипсические картины гибели мира и, следуя проповедям о предстоящем появлении спасителя, изобразил Святого Иоанна Крестителя, ища в нем противовес душевный, являются чисто спекулятивными, но в то же время допустимыми.

В своем сердце папа Лев X оставлял мало места для науки, и естественнонаучные эксперименты и исследования Леонардо классифицировал как «помешательство», ибо ему казалось, что некоторые планы Леонардо не реальны по своей сути и прямо-таки богохульны. Прежде всего, возможно, он оценил так попытки

осуществить полет на построенном Леонардо летательном аппарате, и, как свидетельствует современник Джеронимо Кардано, итальянский математик и врач, эта «попытка осуществить полет была сама по себе неудачной». Может быть поэтому, позже мастер отрекся от «естественной концепции» птичьего полета и развивал принцип пропеллера: «винтовой инструмент, вращающийся быстро, крепился сверху и разгонял воздух». Разумеется, такие авантюрные планы Лев Х оценил как капризную и бесполезную забаву. Он потребовал от брата Джулиано признать Леонардо непригодным для работы при дворе художником, осуществляющим свою деятельность медленно, вяло и непродуктивно.

Примерно в это время Леонардо нарисовал сангиной знаменитый туринский автопортрет. Усталые глаза, длинные волосы, густые брови и величественная светлая борода были отмечены Ломатцо как «истинный образец достоинства, покоящегося на знаниях». Кажется, что Леонардо примирился со своим прошлым и уже больше ничего не ждал от будущего. Выражение горечи, возникшее в уголках рта, высокий благородный лоб, на котором кроме телесной усталости можно увидеть, что он готов с неутомимой энергией продолжить работу, не прерывая ее.

Тем временем фурия войны вновь возникла на горизонте. В 1515 году, в день нового года, в Париже скончался заклятый враг Италии Людовик XII. Франциск уже летом текущего года решил попытаться счастья на Апеннинском полуострове. Со своими войсками он перешел через Альпы в Ломбардию, в жестокой битве при Мариньяно одержал победу над Максимилианом Сфорца и вступил в Милан. В середине декабря состоялись переговоры папы римского с Франциском I, и был согласован новый конкордат, по которому французское государство существенно расширило свою автономию от Ватикана. В этот момент Леонардо находился в папской свите и использовал удобный случай, чтобы добиться благосклонности нового французского короля, что ему, вероятно, было сделать нетрудно: ведь когда-то раньше он уже был на службе у французов. Действительно, как позже напишет Бенвенуто Челлини, король сразу с великой любезностью принял Леонардо. Итак, он с помощью своего нового покровителя одержал победу, оставив не обративший на него внимания Рим, но не отказавшись от верности защитнику Джулиано де Медичи, который до 17 марта 1516 года

умирал во Флоренции от туберкулеза. Леонардо поспешил покинуть двор Льва X и направился на берега реки Луары, где располагалась резиденция французского короля.

ЗАКАТ ЖИЗНИ ВО ФРАНЦИИ

В сопровождении Мельци и Салаино после трехмесячного путешествия через Гренобль и Лион Леонардо въехал в Амбуаз, где ему Франциск I предоставил поместье Cloux, находящееся в нескольких шагах от амбуазского королевского замка. К этому времени художнику исполнилось уже 64 года и его здоровье было совершенно подорвано. И, видимо, Франциск I не ожидал от него чрезмерно большой активности, когда вручал ему свидетельство «первого художника, инженера и архитектора короля». Франциск I намеревался выплачивать ему ежегодно 1000 «солнечных талеров», потому что глубоко почитал гений Леонардо. Король лично подготовил, по высказываниям современников, к приезду великого художника и ученого, взявшего с собой все свои рисунки, картины и рукописи, всевозможные развлечения и особенно радовался, когда анатомические рисунки Леонардо вызывали у придворных французских врачей восторг и восхищение.

Первое время Леонардо старался оправдать соответствующими услугами столь щедрый и справедливый гонорар. Он вновь организовывал пышные шествия и маскарады, разработал планы соединения рек Луары и Сены, а также осушения обширных болот Солонии. К тому же, король запланировал строительство нового замка и новой столицы, что существенно расширило намерения Леонардо. Так, он решил, чтобы из Роморантии начинались водные каналы, которые связали бы новую резиденцию короля с важнейшими частями страны. Брамли отметил эту смелую идею Леонардо как «обширный и революционный, с точки зрения строительства, городской объект, доселе не планировавшийся в Европе».

Наконец, как сообщает Вазари, он обещал королю «изобразить на картоне Святую Анну», и нам точно известно, что в это же время он продолжал работу над «Святым Иоанном Крестителем». Относительно этой картины Альберто де Маццери думает, что «изображенная фигура воплотила в себе нечто взятое от похотливой чувственности, а также

многозначность, смущающую наблюдателя. Картина представляет собой духовное завещание Леонардо: в нем заключена амбивалентная (двойственная — прим. перев.) тайна природы и, может быть, даже характера художника». На лице Иоанна Крестителя нет следов аскетизма, что дало повод Альберто де Маццери оценивать «нежную, смущенно-двусмысленную улыбку, вероятно, как истинное проявление души мастера».

Единственные современные сведения о жизни Леонардо в Слoux, находятся в дневнике путешествий Дона Антонио де Бейтиса, секретаря кардинала Луиджи Арагонского. Это духовное лицо в начале октября 1517 года посетило «очень известного художника», и гостю показалось, что Леонардо уже «больше чем 70 лет», хотя в то время ему было всего лишь 65. Леонардо показал ему три картины, «исполненные с великим совершенством»: «Мону Лизу», «Святую Анну» и «Святого Иоанна Крестителя». Кроме этого, гость увидел большое количество рукописей и рисунков, которые произвели на него колоссальное впечатление. В дневнике путешествий он дальше записал: «Он сочинил свой труд по анатомии, особенно касающийся изучения живописи, попытался объяснить такие части человеческого тела, как мускулы, нервы, вены, суставы, внутренности и все то, что относится к телу как мужчины, так и женщины. Ничего подобного еще никем не предпринималось. Он, кроме того, сказал, что провел более чем 30 вскрытий мужских и женских тел... Разумеется, у монсиньора Леонардо большое количество книг о природе воды, различных машинах и на другие темы, на которые он ссылался. Все книги написаны по-итальянски и являются для него источником наслаждения и пользы, если он обращается к ним каждый день».

Но в дневнике секретаря арагонского кардинала есть и другая, очень важная информация: он пишет, что «от художника нельзя ожидать дальнейших прекрасных вещей, ибо его правую руку разбил паралич». Но, как он сообщает дальше: «Он очень хорошо распоряжается своими учениками из Милана, которые превосходно работают под его руководством. И хотя у мастера больше нет возможности с нежностью наносить цвета, он им сам по себе необходим, по меньшей мере потому, что старается рисовать и контролировать работу других». Он сообщает об одаренном ученике Франческо Мельци, так как уже в 1516 году разрешил преданному

Салаино построить на виноградниках Порта-Версиллина, подаренных некогда художнику Людовико иль Моро, собственный дом. Не обращая внимания на трудности, возникавшие в связи с параличом правой руки, Леонардо не хотел смириться со своей участью, он говорил: «Железо ржавеет, если его не используют, а стоячая вода станет нечистой и от холода превратится в лед. Аналогичным образом безделье ослабляет силу духа». Долгое время исследовательская работа была целью его жизни, и болезнь не могла препятствовать его занятиям геометрией, а также осуществлять философское осмысление действительности, равно как и давать различные советы и распоряжения к осуществляемым проектам, и поэтому он не видел причин, чтобы оставаться бездеятельным. С ожесточенным усердием и несокрушимой силой воли он посвящал себя труду, что подтверждается всего лишь тремя словами, начертанными в 1518 году на листке бумаги: «Я буду работать».

В первой половине 1518 года большое количество праздников отняли у него много сил, и после их окончания он вернулся в Сloux совершенно измученный и разбитый. Предположительно тогда Мельци нарисовал его портрет в профиль. Сосредоточенное выражение лица, высокий хмурающийся лоб и волосы, плавно переходящие в бороду. Однако наиболее сильное впечатление производит автопортрет Леонардо, который он тогда же нарисовал. Лицо, как пишет Альберто Маццери, «кажется, сияло несравнимой ни с чем экспрессией, а глаза до самой глубокой своей сути пронизывали своим блеском наблюдателя».

Ухудшающееся здоровье Леонардо привело его в апреле 1519 года к мысли составить завещание. В нем он никого не забыл, даже своих сводных братьев, с которыми в свое время судился. Исполнителем завещания он определил Франческо Мельци. О последних днях Леонардо Вазари сообщает: «Под самый конец его жизни и несмотря на то, что уже долгие месяцы он был болен, он с прилежностью обучался католическим обрядам и верному учению святой христианской религии. Плача, он исповедовался, полный раскаяния, и хотя он не мог больше стоять на ногах, он находил поддержку у друзей и прислуги, находившихся около кровати». Необходимо признать, что в момент составления завещания Леонардо обратился к религии по меньшей мере формально, относительно своего погребения. Поверил

ли он в жизнь после смерти, нам об этом ничего не известно. Но его знаменитое высказывание о том, что «хорошо насыщенный день заканчивается счастливым сном, так же как пресыщенная делами жизнь приводит к счастливой смерти», позволяет сделать предположение, что он проникся гомеровской идеей о смерти, утверждающей, что она является братом сна.

Леонардо умер 2 мая 1519 года. И, как уверяет Мельци, художник заснул «полностью подготовленный» к таинствам церкви. Утрата его для всего мира невосполнима, ибо природа не в состоянии еще раз дать миру столь всесторонне одаренного человека. Сообщение Вазари о том, что Леонардо умер буквально на руках у короля Франциска I, современными историками подвергается сомнению. Но все-таки пребывание короля Франциска I у постели великого художника и ученого в момент его смерти не может быть исключено.

Сразу же после кончины Леонардо Франческо Мельци написал письмо его сводному брату: «Я принял на себя обязанность сообщить Вам о смерти Вашего брата, мастера Леонардо. Для меня он был буквально во всем лучшим отцом и потому у меня не хватает слов, чтобы выразить скорбь, которую вызывает во мне его смерть. До конца дней моих, пока мое тело не будет погребено в землю, я буду чувствовать ее и иметь для этого определенные основания: в действительности он ежедневно дарил мне свои теплейшие и преданнейшие чувства... Его утрата для всех нас является огромной, ибо не во власти природы возратить нам такого человека, как он».

ЗНАЧЕНИЕ ЛЕОНАРДО ДЛЯ МЕДИЦИНЫ

Многие люди знают Леонардо да Винчи как великого художника, признанного во все времена, ценят его как создателя сложных технических аппаратов, имевшего в этой сфере человеческой деятельности огромное количество идей, многие из которых были воплощены в жизнь намного позже. Но представление о нем как об исследователе существенно изменилось в последние десятилетия, когда в Мадриде было обнаружено собрание его рукописных сочинений, из которых мы узнали, что он занимался гидравликой, гидродинамикой, геометрией, астрономией, акустикой, геологией и ботаникой. Леонардо, всегда проявлявший себя как «инженер и

художник», оставался универсальным человеком, одним из величайших представителей эпохи итальянского Возрождения. Но меньше всего были признаны его необычайные достижения в области медицины, отчего возникает необходимость обратиться к этой сфере деятельности единственного в своем роде гения и оценить по достоинству с точки зрения врачей его исследования в области анатомии и физиологии.

Уже Вазари в своей книге, рассказывающей о биографиях известных художников, скульпторов и архитекторов, вышедшей в 1550 году, отмечал: «Еще он прилежно занимался изучением анатомии человеческого тела; в этом он и Маркантонио делла Торре оказывали друг другу помощь. Этот Маркантонио, превосходнейший философ, читавший в то время лекции и описывавший строение человеческого тела, впервые, как я слышал, начал разъяснять медицинское наследие галлов и анатомию в целом, которая до настоящего времени пребывает в великой тьме. Используя ум и руки Леонардо, он снабдил всю книгу рисунками, наброски которых с большой прилежностью исполнялись сангиной сразу после анатомирования человеческих тел. Он совершенно изобразил скелет, связал в едином порядке нервы и мускулы, которые впервые были прикреплены к костям, одни из них находились на костях, другие давали силу, а третьи — движение. Каждую часть тела он пояснял, но довольно плохим почерком, обусловленным, тем, что писал левой рукой, поэтому пояснения можно было прочесть только с помощью зеркала, и кто не желал этого делать, тот ничего не выяснял». Разумеется, в этом сообщении не все верно. Маркантонио делла Торре не был первым человеком, который занялся изучением анатомии посредством вскрытия мертвых тел. Уже в середине XIII столетия просвещенный король Фридрих II, принадлежавший к известному роду Штауфенов, не считался с запретами церкви и разрешал проводить вскрытие тел казненных преступников. Более того, хирургам, обучавшимся в основанной им школе в городе Салерно, Фридрих II запретил даже заниматься своей профессией без изучения анатомии. Примерно в это же время в Болонье появилась школа, в которой проводилось вскрытие тел, если причины смерти оставались неясными. Мондино де Люччи, преподававший в болонском университете анатомию и хирургию, ввел в действие новые направления в области анатомии, в которых начало

постепенно проявляться наследие галльской доктрины. Его «анатомия», написанная в 1316 году, являлась фундаментальным трудом вплоть до XVI столетия. Но подъем медицинских исследований, а также врачебной практики не смог все-таки улучшить качество анатомических изображений. В 1500 году доминировали грубые деревянные гравюры и эстампы, передававшие в целом и очень неясно скелет и контуры внутренних органов. Известный при жизни Леонардо анатомический труд Иоганесса Кетамса *Fasciculus medicinae*, изданный дважды в Венеции в 1495 году, был некоторым прогрессом (потому что представил изображение женского мочевого выделительного аппарата), но в остальном был снабжен иллюстрациями, выполненными в технике давних времен.

Интерес к изучению анатомии у Леонардо возник впервые отнюдь не с появлением в его жизни Маркантонио делла Торре. Как сообщает Кеннет Кларк, Леонардо стал заниматься анатомией наряду с другими работами уже с 1472 года, то есть задолго до того, как повстречался с Маркантонио. Впрочем, Леонардо был не только учеником и иллюстратором, но и сам являлся значительным анатомом XV столетия, несмотря на то, что Андре Везали, опубликовавший в 1543 году свое известное сочинение *De humani corporis fabrica*, с полным правом получил славу основателя современной анатомии, ибо анатомические рисунки и рукописи Леонардо еще не были опубликованы. Они впервые были найдены в 1778 году в Кенсингтоне секретарем короля Георга III, после чего стали доступны науке и сегодня являются предметом гордости королевской библиотеки в Виндзоре. Впрочем, как сам Леонардо подчеркивал, он видел в анатомии всего лишь часть своего антропологического учения, в котором «начиная с рождения человека обрабатывается его организация и его телесные и духовные функции». Это дало ему также возможность осуществлять поиск правил идеальной пропорции, не ограничивая себя уже в ранние годы описанием внутренних органов с точки зрения их истинной природы. Его интересовали способы соединения нервов между головным мозгом и глазами, а также внутренность желудка, половые органы мужчины и женщины, сердце и большое количество кровеносных сосудов, гортань и бронхи.

«Дидактическая оригинальность» анатомических иллюстраций Леонардо занимает примерно 150 листов большого размера, дошедших

до нас. В нем он представил последовательно различные части тела человека — от внутренних до наружных. Такая последовательность рисунков способствует формированию у зрителя пространственного впечатления, а также помогает узнать принадлежность определенных частей к различным системам. Зигфрид Эше говорит о Леонардо, как о создателе демонстрационных рисунков в науке, который опирался на «искусство рисования, владея тонкими средствами выражения настолько совершенно, что до него вряд ли кто мог подобное начертать пером». Это стало возможным только потому, что он в своей научной деятельности был максималистом, строившим ее на основе точных наблюдений в природе, и наконец-таки преодолел традицию галлов, авторитет которых, как упоминали об этом во времена Леонардо, мешал каждому самостоятельному исследованию. Он придавал серьезное значение науке своего времени, но говорил: «Кто только спорит и прибегает к авторитетам прошлого, тот использует не дух, а скорее свою память».

Леонардо был убежден в том, что еще не существовало точных описаний к достоверно выполненным рисункам. На его анатомических листах можно прочесть: «О, пишущий, какими словами ты сможешь наполнить столь совершенные конфигурации, которые зарисованы здесь?» Для него очень важно было постоянно сравнивать их с иллюстрациями, не имеющими описания. Вначале речь шла только о перерисовке различных анатомических репродукций старинных авторов, таких как Мондино де Люччи, натолкнувшего Леонардо во время его первого пребывания в Милане на мысль, что такие рисунки являются чем-то большим, чем стиль рисования, так как они, с того самого времени как появились, в действительности соответствуют органам человеческого тела и основываются на некоторых анатомических исследованиях. И он, как представитель искусства, решил дать наконец полноценные изображения, столь значимые для анатомов его времени. Его достижения состояли в особенности в том, как правильно подчеркивает Зигфрид Эше, что он в своей иллюстрационной технике последовательно применял «осмысленный принцип», который называл изображением, содержащим в себе максимальное упрощение сложного положения вещей. Кроме этого, Леонардо впервые стал придерживаться принципа: «Рисуй каждую часть тела с четырех сторон».

Из записей Леонардо, сделанных на полях рисунков, создается впечатление, что он, полный страстной одержимости, начал изучение анатомии и каждое открытие, сделанное им, наполняло его гордым чувством удовлетворения. Разумеется, он осознавал, что это действовало отталкивающим образом на некоторых современников. К воображаемым студентам, которые могли бы принимать участие во вскрытии трупов, он обращался со следующими словами: «Если ты любишь свое дело, то борись с отвращением, возникающим при этом в твоём желудке, и если даже оно не проходит и ты испытываешь страх оттого, что должен будешь провести ночь в обществе разрезанного на куски ужасного трупа, все равно борись с ним». Разумеется, самому Леонардо не было противно расчленять человеческие тела и он даже открыл для себя истинную красоту подобного творения, считая его шедевром, воодушевленно записывая на одном из своих анатомических листов: «О ты, человек, который при помощи моей работы соприкоснулся со знанием прекрасного творения природы, если ты веришь в то, что расчленение человеческого тела является преступлением, то подумай: насколько преступным является то, что забирает жизнь человека, и если эти выраженные формы в своем строении покажутся тебе прекрасными, осмысли их, ибо ничто не идет в сравнение с душой, живущей в этом строении, так как это всегда должно быть творением Бога. Пусты в его творение свое удовольствие и волю и не допускай того, чтобы твой гнев и злость разрушили такую жизнь ибо истины нет для тех, кто не ценит жизнь, и незаслуженно владеет ею».

Однако Леонардо не ограничился в своих исследованиях только анатомическим описанием, он занимался также и вопросами патологии, а именно прогрессирующими изменениями под действием болезни. К примеру, он стал первым, кто в истории медицины описал атеросклероз. Во время работы во Флоренции над «Битвой при Ангиари» ему пришлось проводить вскрытие тела старика, который до конца своей жизни считал себя здоровым. В сообщении Леонардо говорится: «Некоторые сведения, собранные мной о его жизни перед смертью, говорят мне о его возрасте; он прожил 100 лет и в канун смерти не чувствовал ничего другого, кроме старческой слабости... Я провел вскрытие, целью которого являлось установить причины такой безболезненной смерти, и обнаружил, что смерть наступила

вследствие бессилия, проявившегося в отказе работоспособности крови и артерий, обслуживающих сердце и другие сопутствующие органы (в общем это была аорта, иначе главная артерия), и я записал на пергаменте, что обнаружил их изуродованными и сморщенными». Это ярко выраженное изменение показалось ему достойным особенного внимания, потому что он примерно в это же время провел вскрытие трупа 12-летнего ребенка, в котором он обнаружил «полную противоположность случаю со стариком». Он описал также труп одного мужчины, который вследствие прогрессирования болезни — вероятно, он страдал раком, — был настолько изможден и худ, что «его мускулы истощились и по состоянию своему превратились в тонкую кожу». Очевидно, что смерть наступила вследствие экстремальной атрофии всего мышечного аппарата.

Морфологические исследования, связанные непосредственно со вскрытием человеческих тел, усиливали в Леонардо мысль об изучении функций различных частей тела живых организмов, что относилось уже к сфере физиологии. В его рабочей тетради появляются вопросы, которыми он особенно занимался, а именно: «причины и принципы проявления дыхания, кашля, зевоты, чихания, рвоты, а также биение сердца, мочевыделение, чувственные раздражения и другие естественные телесные процессы». Решение такой физиологической проблемы побудило Леонардо к эксперименту, подобного тому, который был уже до него осуществлен в Александрии 1000 лет назад Стратосом и прежде всего Геростратом. Но так как оба исследователя, изучая физиологические процессы, проводили кастрацию животных, то в последующие столетия их, исходя из этических норм, осудили. Но все-таки мы узнали от Алуса Корнелия Кельзуса, римского энциклопедиста первого века нашей эры, который сам не был врачом, что в детальных описаниях греческих врачей александрийского периода содержатся сообщения о том, что Герострат и его коллега Герофил занимались вскрытием приговоренных к смерти преступников, которые еще едва дышали и поэтому имелась возможность «наблюдать органы относительно положения, цвета и формы в еще живом человеке». Разумеется, действия Леонардо от такого бесчеловечного поведения ранних исследователей отличались фундаментальным образом: его внимание к сущности жизни происходило от огромной любви к животным. И в этом нет ничего

удивительного, потому что он не провел ни единого эксперимента над живым животным, ибо испытывал отвращение и осуждал каждый способ кастрации как грех перед самой природой. Упоминавшийся уже Джованни Ломаччо утверждал, что Леонардо якобы сопровождала тяга к смерти, возникавшая всякий раз при вынесении приговора о смертной казни для мужчин. Он стремился изучить выражения лиц и жесты в момент смертельной схватки, но интерес к этим деталям, которые, наверное, не являются легендой, Курт Айсслер объяснил как «„противострессовый механизм“, который прямо-таки давил художника, притягивая его ко всему, что он ненавидел».

Его биологические эксперименты проходили принципиально иным образом: он просто-напросто использовал законы физики и особенно механики. По словам Леонардо, механика являет собой «рай математической науки». Прежде всего Леонардо очаровала вода, которой он занимался достаточно много, пребывая в должности инженера при Людовико иль Моро. Он знакомил герцога со всеми физическими свойствами воды, проявлявшимися при проведении им эксперимента, связанного с гидростроительством. Само собой разумеется, что Леонардо, одержимый своей экспериментальной деятельностью, увидел в движениях мускулов действие принципов механики и закона движения рычага, а течение крови попытался сопоставить с правилами гидродинамики.

Центральным пунктом анатомических исследований Леонардо стало изображение отдельных частей тела, описываемых в процессе функционирования, с точки зрения исполнения механической роли, что явилось базисом для развития физиологии. У него было достаточно информации о механических принципах движения органов, и он попытался воссоздать их функции во всех деталях, дополняя свои эксперименты «имитационной моделью». Так, в рамках изучения функций глаза и восприятия им света появилась модель «*caméra obscura*», которую автор всегда ставил возле себя. Больше всего Леонардо привлекали экспериментальная физиология сердца, гемодинамические проблемы которого представляли для него особый интерес и при исследовании которого он использовал знания физических свойств и динамических законов воды. Леонардо осуществил попытку создания протеза клапана аорты, через который проходил ток крови, попадая в стеклянную модель. Ее он разработал

после того, как создал из воска левый желудочек сердца и начальную часть аорты, чтобы иметь возможность изучать их. Таким образом, Леонардо предвосхитил развитие сердечной хирургии. Его открытия в области гастроэнтерологии сопровождались примерными описаниями аппендикса, или червеобразного отростка слепой кишки, а также мастерскими изображениями сосудистой системы и галльской системы внутри печени посредством инъекционной техники и связанного с этим удаления части печени. От внимания Леонардо не ушли даже аномалии, возникающие в речевом аппарате человека, что подтверждается рисунками, выполненными им в период с 1480 по 1500 год. В конце XVIII столетия, когда рисунки были найдены, о них писали: «На первый взгляд кажется, что эти рисунки чистая фантазия и не являются изображением человеческой головы. Но, приглядевшись внимательно и изучив просмотренные карикатуры голов, в особенности крестьян, возвращаясь к мысли, что здесь в самом деле изображены человеческие головы». Разумеется, рисунки Леонардо не являлись карикатурами, а изображали анатомо-патологические деформации лица — особенно аномалии подбородка, губ, челюсти и зубов. Леонардо впервые также нарисовал плохо оперированную «заячью губу». Подобные хирургические неудачи во времена Леонардо были уже известны и не являлись редкостью.

Во время своего пребывания при дворе Сфорца Леонардо занимался изучением феномена продолжения рода. В качестве программы он под рисунком с изображением двух тел записал: «Я открываю возникновение человека во второй, нет, в первый раз или, может быть, даже второе появление самого себя». В те времена он детально рисовал мочеполовую систему: в различных вариантах пенис, женские половые органы воспроизводились только дважды, причем грубо и неточно, он опускал изображение клитора и малых губ, потому что женские наружные половые органы, по выражению Брамбли, были сами по себе «зияющими и ужасающими, словно вход в пещеру». На его рисунках, воспроизводивших половой акт между мужчиной и женщиной в положении стоя, всегда точно описывалась и изображалась анатомия мужчины, но отнюдь не женщины. В своих анатомических работах он откровенно и очень точно рисует пенис в возбужденном состоянии («длинный, массивный, упругий»), яички, которые он прозвал «свидетелями совокупления» и образованием для

производства спермы. Предпочтение мужским половым органам явилось ярко выраженным фактом. Так, в рисунках мастера всегда преобладал больше мужской акт, а женский практически отсутствовал. Отметим также, что Леонардо всегда концентрировал внимание на области гениталий, вообще пропуская головку. Естественно, эта особенность вызвала далеко идущие интерпретации психоаналитиков. Айсслер считает, что это связано «напрямую с преувеличенным страхом кастрации»; вероятно, таким образом, можно установить предполагаемую склонность Леонардо к гомосексуализму.

Свои размышления над феноменом продолжения рода он закончил исследованием зародыша в 1512 году. Это время его совместной работы с Маркантонио делла Торре. Он показал, как ребенок развивается в околоплодных водах, нарисовал его положение, внутренние органы плода и его кровеносные сосуды, а также то, «как ребенок дышит, получая питание через пуповину, и почему одна и та же душа обитает в двух телах». Здесь Леонардо коснулся белых пятен в знании того, как происходит связь матери и ребенка в ее утробе. Воспроизведение эмбриона в матке до этого времени вообще не предпринималось. Зигфрид Эше считал, что эти рисунки являются отображением эмбриональной жизни и таинственности рождения самого «прекрасного и нежного, что отмечено исследователем Леонардо».

Чтобы полностью оценить значение анатомических исследований Леонардо, необходимо вспомнить о состоянии науки в его время. В те дни она была еще полностью в оковах бесполезной схоластики и глубоко укоренившегося мистицизма. Наряду с этим проявлялся оживленный интерес к изучению классической старины и разумным идеям античных ученых. Леонардо своими ясными и свободными от предрассудков мыслями опередил на столетия своих современников. Его строгие и точные наблюдения стали отправным пунктом в его естественно-теоретической научной деятельности.

Леонардо стал первым, кто «перешагнул порог зала для анатомирования трупов без руководителя». Одновременно с этим он приобрел огромное значение как художник, рисовавший изображения прямо-таки революционным способом и поднявший их на новый уровень, отчего он по праву может считаться подлинным основателем современной анатомии. Остается еще добавить, что Леонардо в своих

описаниях и изображениях всегда возвращался к сравнению соответствующих данных у животных. Этим он заложил краеугольный камень сравнительной анатомии, а о его значении в основании физиологии человеческого тела было сказано ранее.

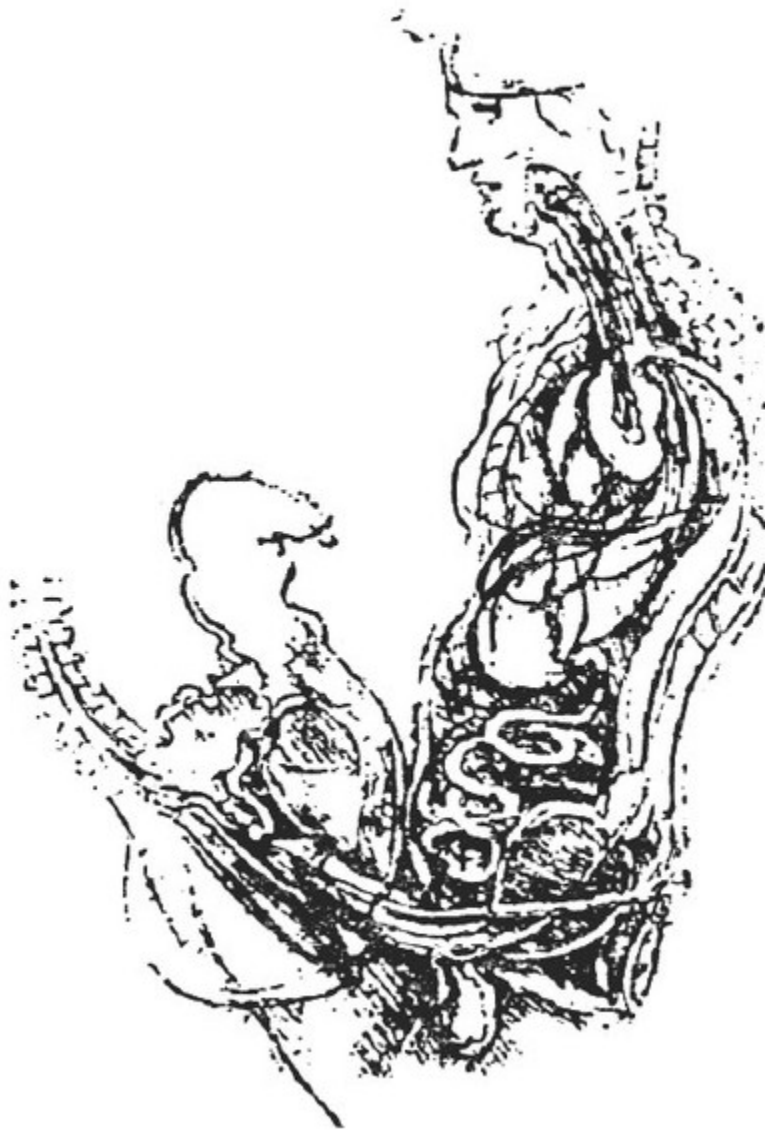
Многогранность и изобилие идей, плодотворность его таланта, делают Леонардо единственным и неповторимым, потому что он проявил себя еще как исследователь и в области зоологии и ботаники. Он по праву может считаться предшественником современной биологии. Ипполит Тэн, французский философ, литературовед, увидел в Леонардо «самого раннего открывателя всех идей и всех современных курьезов».

РИСУНКИ ЛЕОНАРДО ДА ВИНЧИ











ХУДОЖНИК ЛЕОНАРДО В ЗЕРКАЛЕ МЕДИЦИНСКИХ ИССЛЕДОВАНИЙ

ПОРТРЕТ

Что за человек был этот исполин среди художников, этот универсальный гений, про являвший себя с неслыханной одаренностью как естествоиспытатель и изобретатель и опережавший часто своими открытиями в различных областях науки своего времени целые столетия? Вазари восхваляет его в своих «Жизнеописаниях» с непривычным пылом: «Его внешность обладала никогда не воспетой скромной красотой... сияние его прекрасного лица могло поднять настроение любой опечаленной душе», «бесконечная прелесть» выражалась в каждом его деле, а «большая сила соединилась в нем с ловкостью, его мужество и храбрость были величественны и благородны». К сожалению, мы не располагаем изображением этого «юного бога», так как с самого начала на протяжении всех шести десятилетий в его жизни не существовало так называемого аутентичного портрета. На автопортрете, находящемся сейчас в библиотеке замка Виндзор, он являет нам лицо с добрыми глазами, которое обрамляют свисающие до белой бороды длинные волосы. На выполненном сангиной автопортрете, хранящемся в Турине, уже отчетливо видно, что его одолевала преждевременная старость: на лбу и щеках появились глубокие морщины, на передний план выступал лысый череп, а лицо почти полностью прикрывалось волосами, смешивающимися с бородой. Леонардо носил элегантную одежду и тщательно ухаживал за своей длинной вьющейся бородой. Он обладал, утверждает Вазари, необычной силой и мог голыми руками согнуть подкову. Известно, что он являлся отличным фехтовальщиком и превосходным пловцом, а также, зная толк в верховой езде, находил общий язык с лошадьми, которых почитал за самых благородных животных и любил их. Впрочем, его любовь к животным, как убеждает нас Вазари, вошла в поговорку: «никому не позволено причинять боль живым существам». Как и многие художники, он был чрезвычайно тщеславным и эгоцентричным, отчего предпочитав оставаться один,

так как: «если ты будешь один, то полностью будешь принадлежать самому себе... Но если ты испытываешь страх остаться наедине с собой, то будешь принадлежать себе только наполовину и, может быть, даже после этого беспощадного поступка еще меньше». Его ценили в обществе как блистательного исследователя и одаренного музыканта, который приводил людей в восторг игрой на лютне. Он ценил красоту во всем, что его окружало. В искусстве он предпочитал трудную работу скульптора, описываемую им в Trattato della Pittura: «Так как его лицо припудрено мраморной пылью, то он выглядит словно пекарь, который наслаивает выше и выше маленькие мраморные плиты, некогда свалившиеся на его спину и жилище, полностью заполненное каменными плитами и пылью... Иное дело художник... Он хорошо одет и совершает легкие движения кистью, грациозно кладя цвета. Его одежда может быть такой, какая ему будет нужна. В его жилище обитает радость живописи и сияющая чистота. Он часто оказывается в мире музыки и литературы, различных прекрасных произведений и к своему огромному удовольствию не слышит грохота молотка и иного громкого шума».

ДЕТСТВО ЛЕОНАРДО, УЛЫБКА МОНЫ ЛИЗЫ И СУБЛИМАЦИЯ ВЛЕЧЕНИЙ ДУШИ

Едва ли найдется другой художник, который бросил бы столь резкий вызов психоаналитическим исследователям как Леонардо да Винчи. Его жизнь и искусство превратились в модель, олицетворяющую собой многогранность дискуссий, с помощью которой появилась возможность оспаривать методологическую постановку вопросов, приводимых при психоаналитической аргументации, и, анализируя произведения искусства, установить психосексуальную ориентацию представителей искусства. В настоящее время существует необъятное количество психоаналитической литературы о Леонардо, но ее отправным пунктом является большое исследование Фрейда под названием «Детские воспоминания Леонардо да Винчи», которое он исполнил классическим образом, имея в своем распоряжении малое количество сведений, и представив нам детство и юность художника, развитие его «душевных настроений». Джанини Чейз-Смирджел по праву говорит о

«ни с чем не сравнимой интеллектуальной экскурсии», которую совершает читатель этого эссе. Тезис Фрейда о том, что детство художника являлось основой, «побуждавшей его к сублимации либидо, выразившейся в замещении сексуальных влечений стремление к знаниям и определившей в нем для всей его дальнейшей жизни сексуальную неактивность», всякий раз будет становиться центральным пунктом и камнем преткновения для всех психоаналитических дискуссий о Леонардо.

Что касается его детства, то автобиографические сведения о нем отсутствуют, а отдельные подробности современников, взятые из различных источников, как уже говорилось, очень скудны. Только единственный раз детально Леонардо выразил интимное проявление своей души. В 1505 году, когда он изучал полет птиц, на одном из листов рабочей тетради он записал то самое знаменитое детское воспоминание, которое вошло в мировую литературу как «вымысел коршуна»: «Ко мне пришло очень раннее воспоминание — в том смысле, что я нахожусь еще в колыбели, ко мне прилетел коршун, открыл хвостом мой рот, и этим своим хвостом бил много раз по моим губам».

Это «в высшей степени враждебное» ощущение стало для Зигмунда Фрейда отправным пунктом в создании собственной аналитической модели: прежде всего он выразил мнение, что «сцена с описываемым коршуном являлась не воспоминанием, а фантазией», которая «появилась позже и переместилась в его детство». В действительности же психоаналитик хотел засвидетельствовать, что детские воспоминания часто появляются в позднее время и тогда, выдуманные по-новому, служат своими закономерными функциями взрослым людям, потому что они не могут быть ограничены надежно фантазией. Эти воспоминания взрослых людей неразрывно связаны с их переживаниями и в соответствии с этими переживаниями постоянно ими осознаются. Случай Леонардо мог бы быть интерпретирован матерью, которая неоднократно говорила своему ребенку о большой птице у его колыбели, что позже стало в действительности его переживанием. Даже если это детское воспоминание было рождено позже фантазией, то все равно оно приобрело для психоаналитиков символическое значение, которое впервые попытался расшифровать Зигмунд Фрейд, потому что с

особой энергией подчеркивал: «Не является безразличным то, во что верит человек из своих детских воспоминаний; как правило, оставшаяся часть неосознанных воспоминаний представляет собой бесценное свидетельство значительнейших перемещений, скрывающих тайну душевного развития».

Фрейд последовательно расшифровывает «код» этого текста: «Хвост» коршуна означает замещение мужского члена, и, согласно представлениям Фрейда, указывает на то, что коршун осуществляет свои действия с ртом ребенка, что соответствует фелляции, а именно сексуальному акту, когда пенис вводится в рот. Из рассуждений Фрейда следует, что пассивный характер детской фантазии подобен некоторым снам женщин и должен быть пассивным гомосексуализмом, обусловленным ролью женщины в сексуальных сношениях. Так как психоанализ признавал, что сексуальное удовлетворение есть не что иное, как переработка элементарного жизненного опыта, а именно впечатления грудного ребенка о сосках матери или его кормилицы, то Фрейд решил, что эта своеобразная фантазия о коршуне является не чем иным, как воспоминанием, полученным еще в грудном возрасте, что должно было стать — хотя это равным образом важно для обоих полов — «переработкой пассивных гомосексуальных фантазий».

При жизни Леонардо его гомосексуальные наклонности были тайной, и к этому мнению позже примкнуло большинство биографов, но все-таки из заключений, вытекающих из фрейдовской «фантазии о коршуне», следуют существенные возражения. Прежде всего, было неправильно переведено итальянское слово *più*, которое означало не «коршун», а «коршун красный». Кроме этого, птица, описанная им, могла быть похожа на канюка, питающегося улитками, осами и небольшими рептилиями и тем самым уже выразительно отличающегося от коршунов, точно так же и коршуны, потрошащие огромное количество мертвых тел животных и имеющие длинные клювы на скудно прикрытых перьями головах, не могли быть увязаны с ролью, приписываемой птицам, прилетающим к колыбели маленького ребенка, трансформируясь в «вымысел коршуна».

Эта языковая ошибка привела к тому, что появилась психоаналитическая путаница, из-за которой позже на Зигмунда Фрейда часто нападали. К вопросу о том, откуда, собственно говоря,

пришел этот «коршун» и каким образом он коснулся детских воспоминаний Леонардо, Фрейд вернулся в работе, описывающей древнего египтянина, в котором изображалась мать коршуна. При этом он указывал на то, что она носила имя «Mut». Однако спекулятивные заключения основателя психоанализа завели его в этом вопросе так далеко, что он даже не захотел связывать имя богини Mut с нашим созвучным словом «Mutter» — мама, мать. Кроме этого, Фрейд пришел к тому, что Леонардо должен был бы назвать своего коршуна древним египтянином, в котором коршун проявляется в качестве символа материнства. Египтянин воспринимался как то, что могло бы дать образ птицы с чисто женской точки зрения, не требующей при своем оплодотворении мужского проявления коршуна.

Переноса это все на Леонардо, Зигмунд Фрейд думал о том, что детское воспоминание взрослого художника выразило то, что он не хотел стать птенцом коршуна, у которого нет отца, а есть только мать. При этом вымысел леонардовского коршуна имел своей целью обозначить незаконное рождение и указывал на то, что он, будучи ребенком, воспринимал себя только со стороны своей матери, отчего с особой страстью пытался разрешить великую загадку: откуда появляются дети и какую роль в их появлении играет отец. Таким образом, Фрейд подкрепляет свое мнение тем, что у Леонардо уже в ранние годы развилось стремление к исследованиям. Иными словами, любознательность Леонардо привела к тому, что позже, и это отнюдь не случайно, выразилось в полете птицы, который психоаналитики признали как последствие инфантильного сексуального исследования.

«Вымысел коршуна» не останавливал Зигмунда Фрейда. Не пытаясь исправить языковую ошибку, он последовательно подошел к интересующему его вопросу: почему Леонардо содержание этих воспоминаний трансформировал или перенес в гомосексуальную ситуацию. Его фантазию «материнского коршуна», который был описан как «бьющий хвостом», он представил в виде проявляющегося символа отцовства. Впрочем, эта нелепость Фрейду не показалась проблемой. Он указывал на то, что женское божество Mut в большинстве случаев древними египтянами изображалось фаллически, и на ее теле рядом с грудью появляется также эрегированный пенис. Этот двупольный отличительный знак был в древние времена и у других божеств. Объяснение этому Фрейд видел в самой детской душе, а

именно в особенно настойчивом интересе к гениталиям. Кроме этого, детские представления о пенисе у женщин могли бы стать «источником тайн, из которых происходило двуполое изображение материнских божеств в Египте и „код“ коршуна, проявившийся в детских фантазиях Леонардо», — но это предположение по причине ошибки перевода само по себе излишне, и сегодня больше не рассматривается психоанализом. Поэтому «египетские размышления», сопровождавшие фрейдовские дискуссии о Леонардо, не принимаются больше во внимание.

Однако описанная интерпретация роли хвоста коршуна все-таки не удовлетворила Фрейда, и он использовал пассивность детского рта при странной активности коршуна как «ситуацию, при которой не возникает сомнений в гомосексуальном характере», отчего при вербальном описании детских воспоминаний, связанных с необычайно сильной эротической связью между матерью и ребенком, обнаружилась тайна Леонардо. То, что активность коршуна отождествлялась с матерью и связывалась с зоной рта, интерпретировалась Фрейдом как то, что у Леонардо остались впечатления, полученные от материнских «бесчисленных страстных поцелуев в рот».

Однако Фрейд пошел еще дальше: он попытался связать с историей детства известную картину художника, а именно «Святую Анну». На этой картине изображены святая Анна, которая была бабушкой Иисуса, его мать — Мария и сам Иисус — ребенок. В ней поднималась очень редкая тема для католической иконографии, и, прежде всего, тот странный факт, что обе женщины, казалось, были одного возраста. Святая Анна выглядела так же, как ее дочь Мария и несмотря на то, что она все-таки была намного старше, не растеряла своей красоты, причем обе женщины смотрели на маленького Иисуса сверху вниз с сияющим чувством материнского счастья. В этом Зигмунд Фрейд увидел связь с детством Леонардо, а именно, с двумя его матерями: Катериной — его родной матерью и донной Альбиерой, которая была моложе, не имела детей и, очевидно, являлась ласковой мачехой. Вторая особенность картины, которую отметил Фрейд, заключалась в заботливом выражении лиц матери и Марии. Чтобы передать смысл сублимации, связанной с выражением лица матери, Фрейд сослался на то, что любовь матери к своему грудному сыну

укоренилась так глубоко, как глубоко она проявилась к ней у выросшего ребенка, и отсюда вытекало «полностью удовлетворенное отношение к любви» не только во всех проявлениях психических, но и во всех соматических потребностях. Огромная нежность матери Леонардо, по Фрейду, должна была переродиться в злую судьбу для остальных мужчин, потому что Катерина «предпочла бы компенсировать по отношению к этим мужчинам всеми возможными способами неудовлетворенное чувство материнства к маленькому сыну и хотела бы всячески во время раннего его эротического созревания лишить отцовской стороны».

Примерно в то время, когда появилась «Святая Анна», Леонардо создал еще одно произведение — «Мону Лизу». Оно появилось между 1503 и 1507 годами. И в нем также Фрейд нашел связь с детством мастера, а именно очаровательную леонардовскую улыбку, замеченную им уже у Марии из «Святой Анны» и интерпретирующуюся на протяжении столетий как единственный в своем роде шедевр. Улыбка Моны Лизы являлась воспоминанием о его матери, а ее повторение — то, что она была у него и «он ее потерял», тем самым флорентиец вновь открыл для себя портрет модели, которым и овладел.

Возможность делать подобного рода заключения, связанные с изображением святой Анны и Моны Лизы, оценивается достаточно критически, потому что психоаналитическая интерпретационная работа приобретает гротесковые черты, так как в связи с этим устанавливается, что в одеяниях Марии могла быть скрыта «неосознанная фиксация изображений» легендарного коршуна. Это «открытие» сделал в 1913 году швейцарский священник и психоаналитик Оскар Пфистер, и Фрейд не смог уклониться от признания фиксированного изображения, в котором он «со всей очевидностью увидел коршуна как символ материнства», в примечаниях, сделанных ко второму изданию своего исследования. Оскар Пфистер писал: «Если мы последуем взглядом вслед за шалью, которая резко выделяется из ее одеяния, то в середине получим крыло. Итак, мы заметим, что ребенок, с одной стороны, опущен до ног женщины, с другой — возвышается до уровня ее плеча. Эта первая частность составляет примерное крыло и, разумеется, хвост птицы, последнее проявляется в выглядывающем животе, и если мы уделим

особенное внимание контурам, форма которых, подобно линиям пера, выступает в виде струящихся лучей, то признаем в них расширяющийся хвост птицы, который, как в детской мечте Леонардо, заканчивается правым концом у рта ребенка, самого Леонардо». Проблематичной выглядит в этой связи и современная психоаналитическая теория Janine Chasseguet-Smirgel, который во введении к своему новому изданию о леонардовском учении Фрейда «принудительный натиск» Леонардо к конструированию все новых машин и механизмов объясняет как непрерывную попытку «назначить субститута отцовского пениса, детородная способность которого отрицается».

Однако как наполнить смыслом то, что устанавливает интерпретация произведений искусства Леонардо, пусть даже не вызывающая сомнений, в связи с его детством? Каково влияние личного конфликта на его творчество, и возможно ли вообще заниматься творческой деятельностью и одновременно с этим лично влиять на нее? Здесь хотелось бы привести мнение Айсслера, который исходил из «внутренней вероятности» того, что такой «шедевр, как „Святая Анна“, над которым много лет работал исполин Леонардо, нонконформист и скептик, упорно боровшийся за свою духовную независимость, должен быть связан с глубокими слоями вытесненного». Касается ли этот вопрос лишь структуры, очевидных фактов и следов такой связи, требующий дополнительного исследования, так как ни психоанализ, путь для гениальным образом указал Фрейд, ни искусствоведы до сих пор не дали нам окончательного на него ответа. Но одно установлено точно, и со времен Фрейда подтверждается огромным объемом клинического опыта, что события и конфликты детства определяют различные формы проявления характера человека, и Леонардо, разумеется, здесь не исключение. Ряд его личностных особенностей, а именно, глубокое одиночество и изоляция, латентная гомосексуальность и странное отношение к собственным произведениям, которые по большей части оставались незаконченными, еще очень многое могли бы объяснить.

ГОМОСЕКСУАЛЬНОСТЬ И ТРАВМАТИЧЕСКИЙ ОПЫТ

Зигмунд Фрейд утверждал: чтобы лучше понять особенности характера Леонардо, необходимо связать между собой его образ жизни, наклонности и стиль работы как в искусстве, так и в науке.

Прежде всего он обратился к вопросу историков: имел ли художник, будучи взрослым, гомосексуальную связь по крайней мере в платонической форме ее проявления, или, как уже говорилось, это может быть представлено как случайная связь между сердечным отношением ребенка к своей матери и его более поздними гомоэротическими склонностями. Однако психоаналитическое исследование могло бы привести доказательство того, что гомосексуальные мужчины в большинстве случаев связывают свои необычные потребности в любви с женской персоной, и, как правило, со своей матерью, *overprotective mother*. Итак, любящая и проявляющая заботу мать возвышает их или, по меньшей мере, оказывает покровительство. Эта интенсивная эротическая тяга к женской персоне, сформированная на ранней стадии детства, позже забывается, и, попадая в бессознательное, вытесняется. С вытеснением любви к матери у таких мальчиков начинают формироваться собственные личности, которые замещают ее, таким образом, они ее идентифицируют и приводят в соответствие с объектом любви. В таких случаях обычно говорят о возвращающемся скольжении автоэротизма, который эти мальчики считают, подрастая, привлекательным и достойным любви и наконец любят не личность, являющуюся замещением, а собственные детские представления о ней: «он так любит, как мать любила его в детстве». Из таких глубоких психологических рассуждений Фрейд вынес убеждение, что «путь гомосексуальной сущности в бессознательном фиксируется в воспоминаниях о своей матери. Вытесняемая им любовь к матери подобным образом консервируется в его бессознательном, и он тем самым остается предан ей. Если мальчику-любовнику покажется, что он хотел бы от нее убежать к другим женщинам, то он все равно им не будет верен».

Описание детских воспоминаний Леонардо подводит нас близко к тому, чтобы предположить необычайно интенсивную эротическую связь, имевшую место во взаимоотношениях матери и ребенка, а описываемый Фрейдом процесс проявления гомосексуальных задатков мог бы сыграть определенную роль. Такое проявление в свете

устоявшихся традиций кажется весьма вероятным, даже если при этом речь не вести о сексуальных отношениях художника. Однако большинство фактов, указывающих на гомосексуализм, уже отмечалось в биографическом анамнезе. Среди них всегда будет тот, что Леонардо выбирал учеников только среди мальчиков и юношей с очень привлекательной внешностью. Причем постоянно будет акцентироваться то, что он по отношению к ним был добр и снисходителен и оберегал их словно мать, когда они заболели. Леонардо также никогда не скупился и покупал им дорогие одежды. Очевидно, потому, что он выбирал своих учеников не по степени одаренности, а исключительно по красоте, среди них не было действительно значительных художников.

Первое прямое свидетельство о его гомосексуальных наклонностях появилось во времена пребывания в доме Верроккьо, где он жил вместе с другими мальчиками. Но Леонардо тогда оправдали. Несмотря на то, что большинство современных биографов считают, что толкования о возможных сексуальных контактах между Леонардо и его учениками безосновательны и определенно дезавуируют их, все равно многие полагают возможным, что «нежное отношение» художника к мальчикам, не соответствовавшее тогдашним традициям, выражалось также и не в сексуальных действиях. Это мнение касается по меньшей мере Салаино, которого он, едва встретив, взял к себе в нежном десятилетнем возрасте и несмотря на его лживый и вороватый характер любил и баловал. Они также размышляют об упоминавшейся уже здесь «позорной карикатуре» на листке Codex Atlantikus, которую доставил в его мастерскую один из учеников, она откровенно свидетельствовала о связи мастера и Салаино. Но, тем не менее, современники отметили двойную игру в отношении обоих, о чем уже упоминалось в рассказе Ломаццо.

Охотно поговаривают еще и о том, что одно время Леонардо овладело безграничное чувство мрачного аскетизма и, по Фрейду, это было «примером сознательного отказа от секса». Зигмунд Фрейд в этой связи подчеркивал, что Леонардо в противовес другим великим художникам с удовольствием пытался дать волю своей фантазии в эротических и часто по праву считающихся постыдными изображениях. Фрейд об этом писал: «Оставаясь целомудренным, говорит о желании пребывать в воздержании, и когда б только был

один эрос, то все живое не было бы достойным материалом для научных устремлений исследователя». Разумеется, здесь Зигмунд Фрейд заблуждался. Вспомните об упомянутом уже сообщении Ломатцо, где он рассказывал об изображении «„симпатичного мальчика“, который на лбу носил части своего тела... под подбородком находился пенис, а на ушах яички». Однако в своих записях он, преисполненный стыдливости, не избегал эротических намеков и легкомысленные, имеющие неоднозначное толкование шутки не осуждал. Существует также прямая порнографическая сентенция, в которой он откровенно пишет о том, что «женщина, прежде чем попадет на труднопроходимый и вязкий путь, поднимает вверх то спереди, то сзади свое платье. И едва она ощутит прикосновение к влагалищу и зад, трижды изречет истину, в которой только и будет сказано: это трудный проход». В других местах он высмеивал далеких от жизни священников, описывая как их обманывали проститутки, прижимаясь к ним безо всякого стыда.

То, к чему он испытывал чувство отвращения и ненависти, в действительности было гетеросексуальным актом. В качестве доказательства того, что Леонардо испытывал эти чувства, Зигмунд Фрейд привел рисунок, на котором Леонардо представил анатомический разрез совершения полового акта и приписал ему странные заблуждения замещений. Р. Райтлер, анализирувавший это своеобразное изображение акта совокупления, писал: «Мужское тело нарисовано во весь рост, а женское только частично. И если беспристрастный наблюдатель представит передаваемый здесь рисунок... он с уверенностью может сказать, что голова выполнена в чисто женском стиле. Вьющиеся кудри как на переднем, так и на заднем плане, опускаясь вдоль спины, характеризуют голову больше как женскую, чем мужскую. Женская грудь показана с двумя изъянами: первый в изобразительном отношении передает контур некрасивой обвисшей груди, второй — в анатомическом плане представляет точный вид грудных сосков кормящей матери, выполненный им только один раз. Бросается в глаза еще и тот факт, что Леонардо не уделил внимания женским гениталиям. И хотя можно признать то, что здесь показаны влагалище, вход, то матка изображена беспорядочными и сбивчивыми линиями. Мужские гениталии Леонардо рисовал намного корректней... Половой акт происходит в положении стоя, отчего

можно было бы предположить, что причины этого гротескового изображения находятся в особенно сильных сексуальных замещениях... Черты лица феминизированной головы мужчины свидетельствуют о защите. Брови нахмурены, а взгляд, устремленный в сторону, выражает страх. В действительности, по этому лицу нельзя было бы признать ни радости любовной жертвы, ни блаженства, гарантированного ею, а только лишь гнетущую тяжесть досады и отвращения».

Леонардо не признавал ни притягательной силы, ни благотворного действия телесного слияния двух людей. Он проклинал распутную любовь, так как «если возлюбленная личность подлая по своей сути, то унижает любящего». Его максимализм не был аскетизмом, а лишь точным соблюдением сущности всех вещей. Леонардо считал: «Кто не может удержать все свои желания в узде, связанные с распутством, тот уподобляется животным»; отчего компетентный Фрейд выразил мнение о том, что «он в своих сексуальных потребностях и своей сексуальной активности существенно принизил мужчину и в его возвышенных стремлениях необычно возвысил животную необходимость». Этот взгляд, разумеется, противоречит многим фактам из жизни художника, отраженным в биографическом анамнезе. В его записях имеется достаточное количество примеров того, что мужчине подобает не отвергать наслаждения от потребления мясной пищи. Впрочем, он их обозначил как вред для тех, кто ее употребляет слишком много. Кроме этого, он считал, что чувственность, вызываемая любовью, вредна, связана с неизбежным разочарованием и болью. Он намекал на опасность заражения, потому что с 1495 года в Италии устрашающим образом распространился сифилис.

Но все-таки не было случая, когда бы сексуальная активность Леонардо была сведена до минимума, как нас пытался заверить Фрейд. Его сексуальные потребности были направлены со всей очевидностью только на привлекательных мальчиков, соответствовавших его эстетическому вкусу, которых он, может быть, воспринимал не только в платоническом смысле. Такая предрасположенность не вызывала в нем чувства отвращения к гетеросексуальному половому акту и сексуальным действиям в целом, и он проявлял к ним огромный интерес, поскольку соотносил их с мужским половым органом. В этой связи Серж Брамли указывал, что на листе, усыпанном техническими

рисунками, Леонардо изобразил пенис, направленный прямо в заднюю часть мужчины, и это изображение соответствовало упомянутой уже постыдной карикатуре, выполненной одним из его ассистентов. Интерес, который возникал у художника к мужскому половому органу, особенно проявился в небольшом сочинении, в котором он анализировал мышечные свойства: «Реакция мужского полового органа обуславливается духом человека и потом остается независимой. И хотя он стимулируется духом мужчины, но все равно остается упрямым и следует своим путем. Иногда он приходит в движение произвольно, независимо — думали о нем, или нет. Спите ли вы или бодрствуете — ему все равно. Часто бывает так: когда мужчина спит — он бодрствует, а когда мужчина бодрствует — он спит. Когда мужчина желает реализовать свои похотливые желания — он не хочет, но когда он хочет — мужчина не желает. Поэтому, чтобы овладеть духом и жизнью этого создания, необходимо рассмотреть его отдельно от мужчины. После этого выясняется, что мужчины стыдятся дать ему имя и выставить его напоказ. Его стараются прикрыть и спрятать, хотя должно быть наоборот — его необходимо торжественно показывать словно „священника, читающего мессу“». На основании этого описания можно с уверенностью утверждать, что у Леонардо исключалась импотенция, приписываемая ему неоднократно, потому что здесь он выразительно ссылается на наличие эрекции, возникающей ночью.

Согласно Зигмунду Фрейду, случайное незаконное рождение и нежные чувства матери, для которой он стал единственной радостью, выразившиеся «в поцелуях на этапе его раннего сексуального развития», стали фактором, оказавшим влияние на формирование его характера и дальнейшую судьбу в целом. Однако это толкование Фрейда существенно принизило значение других событий, которые должны были бы психически травмировать Леонардо в детстве, и поставило во главу угла одиночество как результат разлуки с горячо любимой матерью. В рабочих тетрадях Леонардо находим большое количество «пророчеств», связанных с очень волновавшими его тогда загадками, и их можно признать (как, например, записи, сделанные при изучении растительного и животного мира) травматическим опытом, полученным в детстве ребенком, вследствие незаконного рождения и разлуки с родителями. О подобных ситуациях говорят

примерно так: «Многие дети, если они отлучены от своей матери, становятся безжалостными и жестокими» или: «Нежная, горячо любящая всем своим сердцем мать становится частью своего ребенка, свирепая и неумолимая мачеха — всем остальным; я вижу, что твои дети попали в рабство... Оно будет угнетать их в течение всей их жизни». Далее Серж Брамли цитирует примеры на эти же темы и, таким образом, приходит к выводам о значении переживаний, полученных в ранние детские годы. Возможно, что то же самое хотел сделать и Леонардо, разделявший боль своей матери, которую ей причинил его отец, вступив в брак с другой женщиной в то время, когда она находилась на последних месяцах беременности. Позже, изучая эмбриональное развитие человека, он написал о «единой душе, наделяющей жизнью мать и эмбрион» и решил для себя, что страдания матери передаются новому созданию так же, как и всем частям женского тела. Из этого следует, что «чувства матери оставляют след не только в ее душе, но и в теле ребенка, связанного с ней». Таким образом, он изучал серьезнейший вопрос, подхваченный в конце XIX столетия в большинстве научных работ: передаются ли страдания матери плоду.

Разумеется, психофизическое развитие Леонардо было обусловлено не только со стороны матери; огромное значение играл в его жизни отец не только своим отсутствием в первые годы жизни, но и присутствием в детские годы жизни мальчика. В этой связи Зигмунд Фрейд указывал: «Какой ребенок, жаждущий своей матери, и этого никоим образом нельзя избежать, не желал бы поставить себя на место своего отца, тем самым идентифицировать свои фантазии, связанные с ним, и сделать целью своей жизни позже ликвидировать их». Это чувство соперничества, проявляемое в связи с его отцом, должно было бы возникнуть в то мгновение, когда он был передан в руки молодой мачехи, находившейся в доме его отца и в действительности исполнявшей обязанности его матери.

Из небольшого количества документов, дошедших до нас, можно сделать вывод, что молодая мачеха проявляла к ребенку самые нежные чувства, отчего она в его жизни могла бы занять положение его собственной матери, с которой он был разлучен в первые годы жизни. С наступлением половой зрелости, когда обычно определяется сексуальная ориентация, идентификация первоначальных стремлений

к своему отцу уже не играет для дальнейшего сексуального развития никакой роли. Очевидно, что в одном из его пристрастий — носить великолепную одежду и окружать себя роскошью — проявилась настоящая потребность подражать отцу и, возможно, даже перещеголять его. Даже если он окружил себя, как сообщает Вазари, прислугой и лошадьми, хотя «почти ничего не имел и они мало работали», то это свидетельствовало о том, что он несмотря на то, что был беден и имел крестьянское происхождение со стороны своей матери, так же, как и его отец, принадлежал к состоятельному сословию и держал себя как знатный и элегантный господин. Впрочем, его целью было не скопировать, а перещеголять во всем своего отца.

Впечатления, полученные в первые годы жизни, оставаясь в бессознательном, не были вытеснены опытом дальнейшей жизни, даже когда он пытался их корректировать, не оценивая больше поведение своего отца как «насилие». Таким образом, Леонардо-художник, который, как и все представители искусства, должен был проявлять отцовские чувства к своим произведениям, устранил роковые последствия: по прошествии времени он заботился о них так же мало, как его отец заботился о нем. С другой стороны, протест против отца позитивно окупился и, по мнению Фрейда, воплотился в «инфантильные потребности исследователя, стимулировавшие его великие достижения». Если все-таки он стал первым исследователем нового времени, изучавшим природу, то только потому, что он резко осудил чисто искусственное подражание «старине» и в познании опирался только на собственные наблюдения природы и вытекавшие из них суждения. Психологи считают, что авторитеты для него отождествлялись с отцом, а природа со всеми ее тайнами воспринималась в качестве добросердечной матери, родившей и вскормившей его грудью. Если бы в первые годы жизни над ним не было насилия со стороны отца, выразившегося в его отсутствии, то он, одержимый мужеством и отвагой, никогда позже осознанно не отсекся бы в своих научных опытах и экспериментальных исследованиях от опоры на тот самый авторитет и не стал бы на путь независимых исследований.

Отсутствие авторитета отца в детские годы могло быть связано также с осознанием Леонардо религии. Так как он, являясь свободным исследователем природы, не был подвержен влиянию библейского

учения, рассказывающего об истории сотворения мира и вычислял геологическое развитие земли, равно как и возникновение форм жизни за период в сотни тысяч лет, то не удивительно, что Леонардо опасался обвинений в неверии или по крайней мере задавал себе вопросы о своей вере в Христа, о чем поведал нам Вазари еще в первом издании своих «Жизнеописаний». Психоаналитическое исследование расценило это как сознательную критическую установку Леонардо по отношению к догмам христианства. Зигмунд Фрейд увидел в этом суть интимной связи между комплексом отца и верой в бога, где «личный бог психологически означал не что иное, как возвышенного отца». Этим он хотел объяснить, почему молодой человек зачастую теряет религиозную веру, и это происходит так скоро, как скоро распадается авторитет их отца. Таким образом, психоанализ признал, что корень религиозных потребностей находится в комплексе родителей, где, как пишет Фрейд, всемогущий для нас Бог и благосклонная природа проявляются в величественной сублимации отца и матери.

Зигмунд Фрейд пытался объяснить биологическую потребность в религиозности тем, что у маленького ребенка на длительный период возникает беспомощность и настоятельная необходимость в ней, и «если позже в действительности будет признана слабость или беспомощность против великих сил жизни, то он отождествит свое положение так, как мог бы пережить его в детстве, не испытывая печали, ища возможность отречься от безутешности с помощью регрессивного возобновления инфантильной защиты. Такой способ защиты от невротических заболеваний, гарантированный религиозной верой, легко объясняется тем, что родительский комплекс снимается с отдельного человека, так как сознание вины зависит как в целом, так и в отдельности от человечества, и для себя доводят до конца то, что, когда станут неверующими, должны справиться с задачей быть ко всему готовым самому». Что касается Леонардо, то он оберегал свои записи, из которых можно было определить его отношение к религии, что воспринималось как осуществляемая долгое время борьба с догматической религией. Об этом можно догадаться из его произведений, в которых он «лишил святые образы оставшейся части их церковной принадлежности и воплотил их в человеческое», и, по выражению Мутгера, воспроизвел бьющие через край настроения XV

столетия, право человека на чувственность и радостное наслаждение жизнью.

Идентификация Леонардо со своим отцом в его художественном творчестве могла также сыграть определенную роль. Некоторые поклонники мастера, появившиеся позже, остаются просто беспомощными перед фактом, что многие произведения не были окончены. Это непостоянство ошибочно списывали на недостаток его характера. Но в переводе на язык психоанализа это значит, что он, творя в мучительной борьбе свои произведения искусства и затем относясь к ним безразлично, заботился об их дальнейшей судьбе так же, как позаботился некогда о нем отец. Возможно, что бессознательно существенную роль в этом сыграли вытесненные воспоминания детства. Но не будем забывать, что подобные попытки интерпретации упускают из виду утверждения автора о том, что некоторые его картины остались не такими уж незаконченными. А именно, создателю этих произведений искусства мерещится совершенство, которое невозможно увидеть собственными глазами, и поэтому он не хотел больше продолжать работу над картинами. Речь идет о сохранившихся набросках и рисунках, в которых бесчисленное количество раз варьируется изображение каждой детали. Различия, которые в своих вариантах были достаточны для всех его притязаний, должны были стать каждый раз преодолением сомнений, возникавших у него, и ликвидацией процессов торможения. В этой борьбе за совершенство проявился ставший притчей во языцех медлительнейший способ его работы, как например, трехлетний труд над знаменитой «Тайной вечерей» в миланском монастыре Санта-Мария делле Грацие или работа над портретом Моны Лизы, который он, как свидетельствует Вазари, рисовал на протяжении четырех лет «без возможности ее полного завершения». Впрочем, Вазари при этом забывает указать, что медлительность при работе над «Тайной вечерей», равно как и над «Битвой при Ангиари», была результатом неудачной попытки Леонардо применить технику рисования масляными красками «al fresco».

Характер Леонардо часто загадывал современникам различные загадки. Так, одной из сторон его была ярко выраженная неактивность и отсутствие агрессивности. Он постоянно пребывал в спокойном, уравновешенном состоянии души и старался избежать всеми

возможными способами споров или враждебных отношений. Наделенный медвежьей силой, он был добродушным и мягким во всем человеком, даже если проявлял себя как дикое и хищное животное во время дискуссий. Он очень любил животных, их жизнь казалась ему святой, он предпочитал даже воздерживаться от мясной пищи. Что касается женщин, то нам известно, что он не позволял им распространять на него свое влияние. Он сопровождал в последний путь осужденных на смерть преступников и тщательно фиксировал любое изменение их мимики в своем альбоме для рисования. Такое странное сочетание добра и зла может быть объяснено только ненасытной жаждой исследований, в которых он не останавливался даже перед ужасающим видом рассеченных мертвых тел, когда при свете свечи проводил ночные вскрытия трупов, чтобы тщательно изучить каждую деталь человеческого тела. Видимо не зря назвали неутомимого исследователя Леонардо итальянским Фаустом!

Зигмунд Фрейд считает, что, по всей вероятности, эти чрезмерно сильные влечения в образе страстных желаний проявились еще в раннем детстве Леонардо, и он зафиксировал их господство посредством детских переживаний, изначально усиливая их силой сексуального влечения. Психоаналитические исследования свидетельствуют, что высокоодаренные дети примерно на третьем году жизни проходят фазу инфантильного сексуального познания и получают особенные, важнейшие переживания. Этот период сокрыт тягой интенсивных сексуальных вытеснений, так как они диктуют дальнейшие влечения в судьбе познающего и, как думает Фрейд, в зависимости от сексуальных интересов познающего в раннее время представляют три возможных варианта: «Исследовательское начало познающего разделяет судьбу сексуальности; страстные желания с этого времени остаются в угнетенном состоянии, а свобода умственной деятельности может быть ограничена в течение всей жизни. Это тип невротических торможений... Во втором типе интеллектуальное развитие проявляется достаточно сильно, чтобы противостоять мешающему сексуальному замещению. Спустя некоторое время после прекращения инфантильных сексуальных познаний, когда интеллект уже окреп... подавляемые сексуальные познания возвращаются из бессознательного в виде навязчивой склонности анализировать их. Здесь познание сексуальной

деятельности приводит к чувству, часто единственному в своем роде, ясного и освобожденного осознания и занимает место сексуального удовлетворения... Третий, самый редкий и совершенный тип в силу особого предрасположения избегает сдерживания интеллектуального поиска, равно как и навязчивого влечения к анализу. Сексуальные влечения имеют место и здесь, но этого недостаточно, чтобы направить частичное влечение к сексуальному наслаждению в бессознательное и вопреки этому либидо избегает участи вытеснения и с самого начала сублимируется в любознательность. Здесь также познание до некоторой степени несет в себе давление и замещение сексуальной деятельности, но... характер их протекания не будет невротическими». Случай Леонардо, а именно — его чрезмерное влечение к исследовательской деятельности и неактивная сексуальная жизнь, Зигмунд Фрейд охарактеризовал как проявление классического третьего типа и увидел суть его тайны в том, что инфантильная деятельность любознательности была поставлена на службу сексуальных интересов, чтобы в большей своей части либидо могло сублимироваться в интеллектуальную деятельность.

Для объяснения сдерживающих факторов в сексуальной жизни Леонардо и его деятельности как художника Зигмунд Фрейд в своем анализе подводит итог следующими словами: «Незаконное рождение Леонардо, вероятно, устраняет его, возможно, до пятилетнего возраста от влияния отца и отдает нежным заботам матери, для которой он являлся единственным утешением. Заласканный ее поцелуями и благодаря этому преждевременно сексуально развившийся, он должен был неизбежно вступить в фазу инфантильной половой деятельности, из которой достоверно одно единственное проявление — это интенсивность его инфантильного сексуального познания. Влечение подсматривать и знать наиболее возбуждалось его ранними детскими впечатлениями; эрогенная зона рта приобрела значение, которое сохранилось навсегда... Энергичный толчок к замещениям обрывает это детское излишество и устанавливает предрасположения, которые должны проявиться в период полового созревания. Отвращение ко всему грубочувственному — самый наглядный результат превращения; Леонардо может вести воздержанный образ жизни и казаться несексуальным человеком. Даже если волны полового возбуждения проснулись в его юности, то они не сделали его больным, а толкнули

его к дорогим и вредным заменителям; большая доля потребностей к сексуальному влечению полового акта благодаря раннему проявлению сексуальной любознательности смогла сублимироваться в стремление познания вообще и таким образом избежала замещений. Лишь незначительная часть либидо осталась для достижения сексуальных целей и представляла собой в жизни взрослого Леонардо слабое проявление половых отношений. Эта маленькая часть либидо вследствие вытеснения его влечений к матери проявилась в его гомосексуальной установке и выразилась в идеальной любви к мальчикам. Но в его подсознании осталась фиксация матери... Свидетельства Вазари о том, что головы улыбающихся женщин и красивых мальчиков, а значит изображения его сексуальных объектов, бросаются в глаза уже в первых его художественных опытах, едва ли указывает на то, что творчество художника отводило от него сексуальные вождения. Когда Леонардо был в юношеском цветущем возрасте, он работал, прежде всего, не испытывая факторов торможения. В своем внешнем образе жизни он брал за образец тип отца и в Милане, где судьба послала ему заместителя отца в лице герцога Людовико иль Моро, пережил время мужской творческой силы и художественной продуктивности. Но вскоре его опыт окажется пригодным для подавления желания реальной сексуальной жизни и создания благоприятных условий для деятельности... В нем медленно осуществлялся процесс, который можно было бы рассматривать со стороны регрессии, проявляющейся у невротиков... с потерей отца, которого ему замещал покровитель Людовико, и усиливающихся житейских тягот он все больше попадал под власть регрессивных замещений... Исследования, которые заменяли ему художественное творчество, вероятно, носят в себе некоторые черты деятельности бессознательных влечений, а именно ненасытность, не считающееся ни с чем упрямство, нежелание приспособляться к обстоятельствам... На вершине зрелости, после пятидесяти лет ... в его жизни произошли новые перемены... Он встретил женщину, которая пробудила в нем воспоминания о счастливой и чувственно нежной улыбке своей матери и под влиянием этого пробуждения он вновь ощутил влечения, которые возвращали его к первым художественным попыткам, когда он рисовал изображения улыбающихся женщин. Появились „Мона Лиза“, „Святая Анна“ и

целый ряд других таинственных картин, изображающих все те же загадочные улыбки... Эта последняя фаза развития расплылась для нас во мраке его приближающейся старости. Но его интеллект вознесся еще ранее до высших ступеней достижений, и его мировоззрение намного опередило свое время».

Это обобщение результатов психоаналитического учения Фрейда во многом объясняет загадочную сущность Леонардо да Винчи, проявившего себя мастером, создавшим различного рода шедевры, и помогает понять, почему он сам оценивал эту работу как самое лучшее в его жизни. Возможно, результаты исследований наметили определенную модель для всех последующих психобиографических описаний. Это должно будет выглядеть примерно так же, как Фрейд попытался исключить из имеющегося скудного материала характерные странности Леонардо и вывести расшифровку их проявления, а именно неторопливый темп работы художника Леонардо и потеря всяческого интереса, при пока еще невыясненных обстоятельствах, к своим работам; полная отдача себя научной деятельности; женская мягкость в восприятиях и уклонение от противоречивых ситуаций; откровенное индифферентное отношение к добру и злу; а также трезвые и отрицательные установки к сексуальным отношениям и его гомосексуальные тенденции. Но все-таки мне кажется, что приблизительность некоторых утверждений Фрейда неприемлема, и, прежде всего, о якобы несексуальной сущности Леонардо. Нетрудно обнаружить живой интерес к сексуальной теме на некоторых листках его рабочей тетради, в виде пометок и в большинстве случаев совершенно отчетливых рисунков, но, разумеется, это еще не опровергает то, что в идеальном естестве Леонардо была только любовь к мальчикам. Хотелось бы также подчеркнуть, что мы не считаем Леонардо невротиком; и даже если Фрейд представил регрессивные изменения художника в конце его жизни с этой стороны, то это отнюдь не означает, что он хотел зачислить Леонардо в эту категорию, на что недвусмысленно указывал. Необходимо опровергать все спекуляции, связанные с тем, что попытался вывести Фрейд из детской фантазии Леонардо «о коршуне», что уже само по себе не должно ставить вопросов о ценности подобного анализа детских воспоминаний.

К концу своей жизни Леонардо покорился судьбе: «Как королевство катится к гибели, когда оно делится на части, так и душа становится слабой и запутанной, когда она занимается большим количеством различных тем». В действительности только малая часть его планов была претворена в жизнь, а обещанные трактаты об искусстве и различных технических проектах и изобретениях, вплоть до создания летательного аппарата, а также об анатомических и физиологических исследованиях, так и не были оформлены. На тысячах разрозненных листков можно встретить невыстроенную концепцию, бегло записанные примечания и текстовые наброски, для систематической обработки которых он не нашел времени. Подобно тому, как при создании великих шедевров его интересовали преимущественно концепция, проблема и идея, он занимался обработкой обозначенных планов и эскизов к ним, а также письменных изложений наблюдаемых в целом феноменов, и все это покажется нам непродуктивным расточительством времени — времени, которое он хотел использовать для важнейших вещей, затрагивавших нерешенные вопросы в мире. Сейчас можно задавать вопросы, почему он проектировал сценические декорации, фонтаны, наряды и костюмы для придворных дам миланского двора и трудноисполнимые художественные эффекты — сюрпризы, конструировал к пышным торжествам львов, которые самостоятельно могли бы двигаться. Вероятно, это для нас останется непостижимым. Но все-таки кажется, что эта деятельность приносила ему радость и удовольствие. Нечто подобное можно вспомнить о Моцарте, который во многом на протяжении всей своей жизни оставался ребенком. Вазари сообщал, что искусный Леонардо занимался конструированием пустяков, даже когда ему это не поручали: «В Риме он изготовил тесто из воска и лепил из него, пока оно не затвердело, очень нежных зверей, наполненных воздухом; и когда он их надувал, они летали и, выпустив воздух, падали на землю... Он очищал кишки барана таким образом, что мог поместить их в руке; он раскладывал их в большой комнате, а затем в соседней комнате прикреплял к кузнечным мехам и надувал до тех пор, пока они не заполняли всю комнату». Подобные пустяковые удовольствия свидетельствуют о его замыслах и загадках, в которых он олицетворял уже упоминавшиеся «пророчества».

«ЛЕВОРУКОСТЬ» И ФУНКЦИЯ МЕХАНИЗМОВ ТОРМОЖЕНИЯ

Несмотря на то, что многие врачи занимались изучением почерка и связанного с ним искусства Леонардо, до сих пор уделяется мало внимания воздействию левой руки на написание и прежде всего на рисование. Впервые в 1938 году профессор Бонвичини рассмотрел и изучил документы, о «леворукости» Леонардо, а именно Codex Atlanticus, который послужил ему неисчерпаемым источником. При этом указывалось, что в первое время очень беглое написание левой рукой сопровождалось исполнением левосторонних своеобразных завитушек, от которых Леонардо отказался на третьем десятилетии своей жизни. В его записях отчетливо проявлялась особенность левой руки, причем тогда, когда он выполнял штриховку теней или волос и изображал кривые линии, представляющие внешнее вращение. Но особенно выделялись отдельно стоящие числа, которые в большинстве случаев выполнены правосторонним нормальным почерком, хотя, может быть, они были исполнены левой рукой — точно так же, как многочисленные зачеркивания, сделанные слева направо. То здесь, то там встречаются цифры, написанные нормальным почерком. Особенно выделялось в рисунках то, что профиль изображаемых лиц был направлен более вправо, а источник света находился с левой стороны. Характерным являлось также еще и то, что штриховка рисунков и эскизов исполнялась постоянно снизу слева направо. Об этой особенности Леонардо уже в 1496 году писал Лука Пачоли, который вместе с Леонардо работал над иллюстрациями к Divina proportione. Больтраффио, ученик Леонардо, также подтверждал, что его мастер мог не только писать левой рукой, но и рисовать ею. В действительности нет примера, как правильно отметил Пофам, чтобы Леонардо хоть раз выполнил свои рисунки правой рукой. Но все-таки эксперты считают, что при случае во время работы он использовал и правую руку.

Способность рисовать левой рукой сейчас не вызывает сомнения, однако, очень трудно найти ответ на вопрос: существовала ли с самого начала эта способность или она приобретена позже. Если сравнить почерк Леонардо с почерком его отца (который совершенно очевидно не был левшой), то обнаруживается ошеломляющее сходство,

особенно если наблюдать его в зеркале. Дедушка по линии отца также не был левшой: известно, что он отвергал этот способ письма. Существует очень мало исключений, когда Леонардо использовал бы общепринятый способ написания, и одно из них — длинное письмо, в котором он накануне своей встречи с герцогом Людовико иль Моро перечислял свои таланты и способности, пригодные для должности придворного инженера и художника. Заглавие, выполненное на титульном листе, написано общепринятым способом, тоже время он оформлял все без исключения листы с чертежами левой рукой, из чего можно заключить, что Леонардо написал письмо левой рукой справа налево, то есть наоборот. То, что он записывал часто цифры, как уже неоднократно упоминалось, общепринятым способом, может быть объяснено тем, что во время изучения им арифметики в Scuola dell'Abbaso учитель критиковал его почерк, и он должен был постоянно упражняться в написании чисел общепринятым способом, что он непременно должно было довести до автоматизма.

«Зеркальный» почерк относится к патологическим феноменам, природой которых занимаются невропатологи и психологи. Но случай с Леонардо привел к самым фантастическим рассуждениям: либо художник, используя почерк левой руки, шутил, либо защищал себя от плагиата, предотвращая тем самым несанкционированное распространение своих изобретений и наблюдений. В особенности такое сохранение тайны ему должно было понадобиться для сокрытия от церкви своих материалов о вскрытии трупов, хотя авторы столь невероятной аргументации должны были бы знать, что анатомирование трупов проводилось частично в госпиталях, возглавляемых церковью.

Вероятно, в ранние времена медицина своими сбивчивыми гипотезами могла пролить больше света на проблему «леворукости» Леонардо. Впервые Фогт доказал, что зеркальные движения регулярно встречаются в детстве и, проявляясь позже, вероятно, с помощью механизмов торможения, не могут быть определены как клинический случай. Природные способности Леонардо писать зеркальным почерком остались нетронутыми и не были подвержены влиянию, которое обычно в наших культурных кругах — делать из человека левши общепринятого правшу.

Новейшие исследования выявляют то, что позиция рук при письме и «доминирующая рука» индивида неразрывно связаны с полушарием головного мозга, ответственным за речь. Это полушарие находится с противоположной стороны относительно доминирующей руки. И поэтому сегодня, спустя почти пять столетий после смерти Леонардо, можно сказать: скорее всего, с самого раннего детства Леонардо был левшой и держал в руке перо общепринятым способом, а его речевой центр был локализован в правом полушарии.

БОЛЕЗНИ В СТАРОСТИ

В 1515 году, занимаясь длительное время проектом осушения болот, заболел лихорадкой, которая сильно подрывала его здоровье на протяжении почти трех лет. Сейчас едва ли можно сомневаться в том, что речь идет о малярии, которая в районе понтийских болот была обычным делом и называлась «болотной лихорадкой». В Риме малярия была известна еще в дохристианские времена. Скорее всего, болезнь туда занес Ганнибал, который совершил переход через Альпы и остановился перед воротами Рима. Уже Варрон, великий просвещенный римский писатель первого столетия до нашей эры, а также Витрувий, который занимался системой водоснабжения Рима и был при Цезаре и Августе военным техником и инженером, признали пагубное влияние болот, и, может быть, даже обозначили роль комаров, как переносчиков этой болезни. В Римской империи начали проводить комплекс мероприятий для подавления малярии. Спуск воды, осушение болот приводили к тому, что объем болотистой воды существенно уменьшался. Однако во времена упадка и гибели Римской империи эта деятельность прекратилась и уже в средние века происходили ужасающие вспышки эпидемий малярии.

Еще сто лет назад малярия считалась заразной болезнью, инфекция которой якобы находится в почве. Среди различных симптомов отмечались приступы лихорадки, которым предшествовала на протяжении многих часов стадия озноба. Вот почему Леонардо последовал совету укрываться потеплее и даже купил себе шубу. Так как в те времена еще не было возможности вылечить больного малярией, болезнь переходила из острой в хроническую форму, сопровождаясь скачками температуры. Вскоре у пораженных малярией

развивалась анемия и хроническое расстройство желудочно-кишечного тракта. Другими симптомами болезни являлись слабость и недомогание, наступавшие даже при незначительной затрате сил. Легко понять, почему Леонардо на протяжении почти трех лет чувствовал себя совершенно измученным. Опасным последствием хронической малярийной анемии являлась закупорка сосудов, сопровождаемая эмболией.

Когда в 1517 году Антонио де Батис навестил Леонардо в его маленьком поместье Слюх, то заметил, что у него парализована правая рука. В литературе нет ссылок на то, что дало бы нам повод говорить об апоплексическом ударе, мы можем связать этот недуг только с осложнением хронической малярии, которая способствовала эмболической закупорке сосудов артерий головного мозга и развитию тромбозов.

Но сообщение Батиса интересно еще и по другим причинам. Говоря о параличе правой руки художника, он не упомянул о расстройстве речи у Леонардо. Более того, он рассказывает о посещении кардиналом художника, который демонстрировал свои картины, взволнованно комментируя их, что свидетельствовало о совершенно безупречном речевом центре Леонардо. Это действительно было возможно, потому что в его правом доминирующем полушарии головного мозга локализовались центры, ответственные за речь и ее восприятие. Письмо, которое сочинил Леонардо спустя год после посещения его кардиналом, написано типичным почерком левой руки и доказывало, что он не утратил возможности писать ею.

Едва ли можно создать исчерпывающее психобиографическое описание Леонардо, этого универсального человека, и представить действительную психограмму его личности. Какое место мы смогли бы отвести ему? Кто из нас смог присвоить себе право оценить такого человека? Вилли Дюрانت закончил свое эссе о Леонардо следующими словами: «Очарование, которое излучает его универсальная душа, соблазняет к тому, чтобы оценить все, чего он достиг, потому что он преуспевал в конспектировании и изложении. Художник, скульптор, мыслитель, великий ученый своего времени и выдающийся инженер — и все это один человек, овладевший равным образом всеми этими сферами человеческой деятельности, и ставший в каждой из них

самым лучшим... Он был универсальным человеком не только своего времени, но, возможно, всех времен».

ФРАНЦИСКО ГОЙЯ

ВВЕДЕНИЕ

Творчество Гойи пленяет нас в течение последнего столетия. В его удивительных творениях соединились натурализм, барокко и импрессионизм, и он, подобно Гердеру и юному Гете, стал убедительным примером того, что импрессионизм восемнадцатого столетия почти естественным и даже необходимым образом вышел из рококо, и не во власти строго классицизма было теснить его долгое время. Гойя, подобно Фридриху Фердинанду Рунге в Германии или Джону Констеблю в Англии, не только предугадал почти в совершенстве импрессионизм, но и в «мрачные» периоды творчества своей упрощенной техникой ушел от него вперед, поэтому его мрачные картины в Квинто дель Сордо, выполненные в виде призрачных кошмаров, дьявольских искушений и грубых карикатур, в современной европейской истории искусства ставятся в один ряд с произведениями Эль Греко или Оноре Домье, принадлежавших к группе «жутчайших» художников.

Огромное количество произведений Гойи (около пятисот картин, почти триста гравюр и литографий, а также около тысячи рисунков) не могут быть объединены универсальной формулой. Единственным связующим элементом всех его произведений является человек с его радостями и страданиями, надеждами, мечтами и разочарованиями, которые зарисовывал и гравировал художник. Такое понимание центральной роли человека и выбор средств, использованных для отражения, возвысили его творчество к революционным высотам в искусстве живописи.

Попытки биографов и историков пролить свет на некоторые периоды его жизни наталкиваются на таинственные обстоятельства, которыми окружены его значительные произведения, и большое количество легенд, возникших еще при жизни художника. Но эти биографы и историки считают, что необходимо разделять его фактическую одаренность и случайность его земного существования, необходимо представить истинную картину тех событий, течение которых много раз прерывалось различным образом и глубоко изменяло внутреннюю организацию его личности в целом. Все это

поможет лучше понять суть творения Гойи, своеобразный ритм становления его как художника.

Схематично можно выделить четыре ясно отличающихся друг от друга периода, которые определялись внутренним ритмом течения его жизни и послужили причиной для различных событий. Некоторые врачи на исходе девятнадцатого столетия стали говорить о болезни Гойи, которая в 1793 году прервала «нормальный» творческий процесс становления его как художника и высвободила в нем безграничные творческие силы, или о болезни 1819 года, которая могла послужить причиной того, что он в обстановке таинственной замкнутости в Кинтадель Сордо посягнул на «мрачное искусство живописи», которое превратило все его творческое наследие в странные и могучие произведения искусства. Кроме того, современники Гойи намекают на другие его заболевания в конце жизни, когда он находился в изгнании во Франции, но точный диагноз их до сих пор неизвестен. Поэтому понятно стремление исследователя попытаться установить с точки зрения современной медицины болезни Гойи на основании документов, которые находятся в нашем распоряжении. Как и всякий другой врач, определяющий диагноз, автор должен был бы побеседовать с больным лично и собрать таким образом необходимые сведения для истории болезни, но так как эта возможность отсутствует, автор заменяет ее тщательной разработкой анамнеза, собранного из имеющихся биографических сведений.

БИОГРАФИЧЕСКИЙ АНАМНЕЗ

ДЕТСТВО И ЮНОСТЬ

Франсиско Хосе де Гойя и Люсьентес родился 30 марта 1746 года в Фуэндетодосе, в доме матери Евграсии Люсьентес, в бедной крестьянской деревушке с населением около 150 душ, которая располагалась на каменистых холмах пустынных земель Арагона. Так как все мальчики Иберийского полуострова находились под защитой своих патронов и при рождении должны были получать имя отца и матери, то при крещении ребенка нарекли именем Франсиско де Гойя и Люсьентес. Приставка «де» перешла от его матери Евграсии и означала принадлежность к арагонскому поместному дворянству. Более подробная генеалогическая информация о его семье отсутствует, так как все документы и архива пастора Фуэндетодоса во время Гражданской войны в Испании 1936–39 гг. сгорели при пожаре. Сейчас нам только известно, что у Франсиско Гойя было три сестры и что его родители обвенчались в 1736 году. Его отец Хосе Гойя в Сарагосе, где дед художника, по документальным свидетельствам, работал нотариусом, содержал маленькую мастерскую по покрытию различных изделий позолотой и как мастер был весьма уважаем, в его мастерской работало 14 мастеров этого цеха.

В Фуэндетодосе семья художника пребывала недолго, так что детство Гойя по существу полностью провел в столице Арагона — Сарагосе. Подрастая в окружении мастеровых и различных представителей искусства, он получил довольно скромное образование в церковной школе, где священник, отец Хоакин, научил его только писать и читать. В этой школе он подружился с Мартином Сапатером, дружбу с которым он оберегал еще долгие годы, ведя активную переписку с ним. К сожалению, эта переписка, столь важная для медицинских исследований, опубликована только частично. Таким образом, о детских годах Гойи нам известно немного, и мы располагаем только устными сообщениями и случайными ссылками в письмах к Сапатеру.

МЕДЛЕННОЕ СТАНОВЛЕНИЯ ГЕНИЯ

Примерно около четырнадцати лет от роду Гойя поступил учеником в мастерскую Хосе Лусана, в которой изучал основные принципы рисования, делая копии работ старых мастеров. Обучение у Лусана соответствовало тогда академическим требованиям, потому что он был признан не только искусным художником города, выполнявшим заказы церкви, но и «художником короля» Филиппа V, ускорившего различными способами академизацию искусства в Испании. Причина состояла в том, что во времена обучения Гойи искусство Арагона находилось в кризисе, поэтому обучение художника было более чем посредственное и, по мнению Гассье, сдерживало становление Гойи на протяжении четырех лет пребывания его в мастерской Лусана. Тем не менее он приобрел необходимые знания, которые пригодились ему в течение остальной жизни, и прежде всего овладел техническими навыками ремесла и научился быстро рисовать. Единственным свидетельством о периоде, когда Гойя учился, было изображение, созданное им в 1762 году на деревянных воротах церкви Фуэндетодоса, но, к сожалению, о нем нам известно только по фотографическим репродукциям, так как оригинал был уничтожен во время Гражданской войны 1936 года.

Становление Гойи как художника, по всей вероятности, началось в Мадриде, где он встретился с Франсиско Байеу, будущим своим шурином. Этот живописец, принадлежавший к кругам арагонских художников, работал в Мадриде и стал ведущим представителем классицизма, но решающего влияния на молодого Гойю он все-таки не оказал из-за большого разрыва между малозначительным окружением Байеу и огромным талантом и темпераментом Гойи.

Существует легенда, что юный художник родом из Фуэндетодоса был рубакой и романтическим искателем приключений. Однажды в драке он смертельно ранил своего противника, и опасаясь судебного преследования в Сарагосе, вынужден был уехать в Мадрид. Вторая причина, по которой Гойя решил переселиться в столицу Испании, заключалась в том, что Франсиско Байеу, вернувшись на короткое время в Сарагосу, поведал ему о новом короле Карле III, который очень содействовал развитию искусств. Он даже пригласил в свой город двух известнейших в то время художников: Антона Рафаэля Менгса и

Джованни Баттиста Тъеполо. В этом Гойя увидел и свой шанс, возможность реализовать свой творческий потенциал. Итак, отнюдь не зверская потасовка, а стремление к получению академического образования стало причиной перемены мест. Племянник дона Мартина Сапатера реабилитировал пользовавшегося дурной славой художника и опубликовал несколько его писем, в которых раскрылись черты характера Гойи. Но, тем не менее, в действительности Гойя был очень несдержан, легко раздражался и вступал в спор, имел ярко выраженное пристрастие к корриде и охоте, а в остальном был абсолютно искренен и тверд характером.

Воодушевленный надеждой на успех, он решил принять участие в состязаниях, проводившихся 4 декабря 1763 года королевской академией Сан-Фернандо, но получил отказ, повергший его в уныние, так как в свою пользу не услышал ни одного голоса. Несмотря на это, в июле 1766 года он предпринял вторую попытку, которая также обернулась неудачей. Впрочем, об этом времени мы знаем так же мало, как и обо всей его жизни. Из пометок, сделанных в январе 1772 года в *Mercur de France*, мы только узнаем, что он пребывал в Мадриде и продолжал свое образование у Франсиско Байеу. Эти сведения получили подтверждение в письме, отправленном Гойей из Рима в 1771 году. В нем он сообщал, что является учеником Байеу. Вероятно, в это время он был представлен Менгсу и Тъеполо, с которыми сблизился. Они сумели разглядеть то, что в истинной живописи живет гений, свобода, отвага, а отнюдь не академические предписания и литературные этюды. Это понимание стало важнейшей отправной точкой развития единственного в своем роде и неповторимого стиля.

Но, тем не менее, Гойе было совершенно ясно, что без связей с королевским двором и без статуса ученика академии ему не добиться успеха. Поэтому он решил за собственные деньги поехать в Италию, чтобы приобрести «знания канонического искусства». Нам неизвестно, когда точно он отправился в это путешествие. Известно лишь то, что он якобы должен был присоединиться к группе людей, державших путь на корриду. Гойя с самых ранних лет своей жизни был страстным почитателем тореадоров и, по всей видимости, с другими выбегающими на улицу мальчишками подтверждал с глазу на глаз перед быком свое мужество. Об этих моментах рассказывает письмо, которое он написал своему другу, писателю и основателю современной

испанской комедии Леандро Фернандесу де Моратину: «В детстве я бывал на корриде и с мечом в руках я не испытывал страха». Во всяком случае, он достиг Италии, о чем свидетельствовало отправленное в 1771 году письмо из Рима, в котором он среди прочего сообщал, что принимал участие в состязании, проходившем в Парме при академии изящных искусств. На этот раз он получил вторую премию и в 1770 году услышал похвальное слово секретаря этой академии: «Господин Гойя выполнил очень точно предписанную тему, и в этом было так много истины, что она по своему колориту была достойна первой премии». Эту работу Гойя датировал 1771 годом, потому что датированные работы могли появиться только в Риме, и из их свободного исполнения вытекало то, что он открыл для себя в Италии особенную силу красок в искусстве живописи, которую боялся задуть в нем академическим подходом Антон Рафаэль Менгс.

В июне 1771 года Гойя вернулся из Италии в Сарагосу, в город свой юности, и стал работать в качестве свободного художника, о чем свидетельствует сохранившаяся налоговая декларация. Свои честолюбивые планы о карьере при дворе короля он, кажется, решил похоронить. Вскоре он попал в число тех художников города, которые получали многочисленные заказы, и за три года по доходам перещеголял даже своего бывшего учителя Лусана. Одной из его первых значительных работ стало выполнение росписи полукупольного свода базилики Nuestra Senora del Pilar. Величественные фрески, выполненные Гойей в картезианском монастыре Aula Dei, стали первым проявлением высшей творческой фазы Гойи. В непостижимо короткие сроки (ему понадобилось всего лишь семь месяцев) он закончил 11 композиций, причем площадь каждой из них составляла 25 квадратных метров. Необычайно быстрая техника его работы при исполнении заказа проявлялась в очень сильной пастозности, когда наспех набросанный на полотно или стену земной свет получал окончательное моделирование с белым, синим, черным цветами, а также охрой. Этот стиль работы очень сильно выделял Гойю, что имело определенное значение для последующих медицинских исследований.

После того как он заработал примерно 15 тысяч реалов, он стал подумывать об основании семьи. И, как часто это бывает в жизни, выбрал будущую спутницу жизни случайно, из своего окружения. 25

июля 1773 года Гойя женился на Хосефе, сестре Франсиско Байеу, с которой познакомился уже во время своего пребывания в Мадриде. Она много раз позировала ему, когда он изучал технику рисования портрета. Гойя не очень долго отсутствовал в Сарагосе, потому что на его счет непрерывно поступали деньги. Из старых налоговых листов следует, что налоговые отчисления, осуществлявшиеся им, были намного выше, чем у его коллег, хотя он был еще довольно молод — ему исполнилось 27 лет. Но тем не менее в 1774 году он оставляет Сарагосу и окончательно обосновывается в Мадриде. Гойя говорил, что в столицу Испании его пригласил Антон Рафаэль Менгс, который поручил ему разработку эскизов для шпалер королевской ковроткацкой мануфактуры в Санта-Барбаре. В действительности же здесь приложил свою руку Байеу, который был «художником Королевской палаты». Он продвигал по службе любимчика двора всемогущего Менгса и всегда был готов оказать услугу своему зятю. Однако Гойя позднее подчеркивал, что прибыл ко двору не по протекции шурина, а по личному приглашению великого Менгса. В 1777 году Менгс, отметил способности Гойи, после чего тот был назначен старшим по надзору за всеми художниками, которые разрабатывали эскизы для мануфактуры. Гойей овладело чувство собственного достоинства, которое, по всей вероятности, подкреплялось дворянским происхождением его матери. Эта новая самооценка отразилась в автопортрете, отражающем радость жизни и удовлетворенность ею. Работая художником королевской ковроткацкой фабрики, Гойя бросает серьезный вызов, который должен стать решающим для его карьеры. Следуя желанию короля, он на короткое время вживается в материал. Его целью становится преодоление культа фламандских и французских мастеров в искусстве с их библейскими и мифологическими сюжетами и изображение, как этого желал Карл, на картонах популярных сцен из жизни испанского народа. Вскоре он превзошел в этом «своих искусных конкурентов». На его эскизах, изображавших элегантный и радостный по своей природе испанский народ, появляются броские штрихи и живые краски. Исполняя эти картонные эскизы для ковров, Гойя постепенно заработал статус «виртуозного художника номер один», которому позже судьба уготовила неслыханную славу. На его картонах изображались сцены повседневной жизни и праздничных народных развлечений. Это было чем-то новым, доселе невиданным.

Осознав свои творческие способности, Гойя противопоставил еще сильным тогда в испанском искусстве традициям парадно-торжественного барокко и рассудочного классицизма дух темпераментного наслаждения бытием и жизнерадостного демократизма. Получив заказ на гравировку некоторых портретов из королевского собрания, он преодолел сияние и прелесть красок, а также под впечатлением малозначительности картин Тициана, Веронезе, Тинторетто, Ван Дейка или Рембрандта, решил, что способен на нечто большее и достойное восхищения. Предчувствуя в себе гения, он с растущей уверенностью в своих силах отважился на решение новых задач, которые находились вне сферы рисования эскизов для королевских ковров. Его творческий дух выразился в высшей степени новом и оригинальном введении, а именно в методе аควатинты, который двадцатью годами позже удался ему в *Caricños*, исполненных в светло-темных тонах. Позже эту идею подхватили Клингер и Мане, а развил ее Пикассо. Серия гравюр, изображавших картины Веласкеса, которые он изготовил по заказу графа Флоридабланка, оказалась неудачной и не получила одобрения при дворе.

Несмотря на то, что жизнь художника не выделялась среди других чем-то выдающимся, Гойя был полностью удовлетворен своим существованием, о чем можно заключить из письма, адресованного Сапатеру: «Я зарабатываю 12 или 13 тысяч реалов в год и доволен своей жизнью так, как может быть доволен ею зажиточный человек». В январе 1777 года его ощущение счастья увеличилось с рождением первого сына Висента. Он наслаждался ролью отца и посвящал себя полностью семье, лишь на короткое время покидая свой дом, чтобы выйти на улицы Мадрида и подсмотреть там новые сюжеты для своих картин.

В апреле 1777 года он неожиданно серьезно заболел. Об этом нам стало известно из записи, сделанной для Мартина Сапатера, но о деталях болезни сообщено не было. Неясные намеки Сапатера и доктора Бланко-Солера указывали на то, что речь, возможно, могла идти о венерической инфекции. В те времена Испанию поразила болезнь — сифилис, о которой современный дипломат писал: «Этот ужасный подарок, завещанный древним миром новому времени, стал унаследованным имуществом всех испанских семей». Большинство

биографов Гойи предполагают, что «его семейное счастье разрушила спирохета». Валентин также присоединился к этому мнению и говорил даже о загадочных причинах инфекции, которую он приобрел по причине «ошибки молодости». Он имел в виду повышенный интерес Гойи к «симпатичной девушке с пританцовывающей походкой и завлекающим взглядом», продажную кокотку, которая однажды оказалась рядом с художником. Томас де Ириарте, один из знаменитейших испанских поэтов, который сам страдал этим недугом, в своем коротком стихотворении изображал эту болезнь как безжалостный бич, уничтожающий человечество, не делая различия между бедными и богатыми.

Как долго был болен Гойя, мы не знаем. Сейчас только установлено, что он в 1778 году вновь был принят на работу художником мануфактуры и в начале января 1779 года представил большое количество картонных эскизов, среди которых была прелестная картина «Торговец посудой». Уже в следующем году на него обратил внимание король, который даже назначил ему аудиенцию. Письмо Гойи, датированное 1779 годом, отразило безграничное счастье художника, наивно восторгавшегося этим событием: «Если бы у меня было больше времени, я бы сообщил тебе о том, какую честь мне оказали король, принц и принцесса; они позволили мне с помощью божьей милости показать им четыре картины, и я поцеловал им руки (такого счастья еще никогда не выпадало на мою долю), я уверяю тебя, что я никогда не мог желать ничего большего, чем то, что досталось мне от моей работы, если б я смог только оценить ту радость, которую они показали при рассмотрении картин, и то удовлетворение, которое в тот день овладело королем, но еще больше Их Высочествами...»

Необычайная благосклонность короля Карла III придала Гойе бодрости, и несколькими месяцами позже он добился места придворного художника, которое оставалось вакантным с 29 июня этого года, когда умер Антон Рафаэль Менгс. 24 июля 1779 года в прошении на имя короля он написал: «После занятий этим искусством у себя на родине в Сарагосе и в Риме, куда поехал и жил на собственные средства, я был приглашен доном Рафаэлем Менгсом для того, чтоб продолжить занятия этим искусством на службе у Вашего Величества». Назначение его членом королевской академии Сан-

Фернандо отразилось на его произведениях, которые сейчас могут показаться гладкими и холодными, и его картина «Христос на кресте» скорее всего соответствовала академическим нормам.

С октября 1780 по июнь 1781 года он пребывал в Сарагосе, куда его пригласили для росписи купола El-Pilar-Kathedrale. На время проживания в родном городе ему было необходимо пристанище, примыкающее к городскому совету. Он возложил исполнение этой задачи на прислугу своего друга Сапатера. Его пожелания были более чем скромные: «Мне нужно немного мебели; мне кажется, что достаточно будет эстампа с изображением Святой Девы, стола, пяти стульев, сковородки, бутылки с вином, гитары, духовки и свечей — все остальное будет лишним». В процессе этой работы скрытый раздор между Гойей и его шурином Байеу перерос в открытый скандал. Последний официально контролировал художественное оформление обоих куполов кафедрального собора и занимал руководящее положение, и Гойя ощутил себя только «простым подручным и оплаченным служащим» своего шурина. Особенно это проявилось в связи с исключением его из членов академии, и он пришел к выводу что наконец может освободиться от попечительства брата собственной жены, которое для него было тяжким бременем, и он бесцеремонно отклонял все его наставления. О том, насколько оскорблено было его чувство собственного достоинства, говорят некоторые выражения в письме Сапатеру. Его дальнейшее сотрудничество оказалось бы под вопросом, если бы в дело не вмешался его богатый друг из Сарагосы, купец Хуан Гойкох, внучка которого позже вышла замуж за сына Гойи Хавьера. Таким образом, предписания Байеу оставались без внимания и Гойя выполнял свою работу, отдаваясь полностью свободному движению кисти и своему пристрастию к цветам. Не удивительно, что Байеу со своими коллегами, имевшими академические установки, противились этому.

В июле 1781 года Гойя вновь появляется в Мадриде. Ему показалось, что здесь его не ждет ничего хорошего и его существование в опасности. Итак, нет ничего удивительного в том, что глубокое чувство подавленности овладело им и усиливалось из-за воспоминаний об интригах его коллег в Сарагосе. В письме к Сапатеру он выразил сожаление о своей судьбе очень горькими словами. Забросив кисти, он стал полностью посвящать себя обществу

любимых друзей, предаваясь «истинным своим страстям, а именно охоте и шоколаду». Этот серьезный критический период был им преодолен, когда в октябре 1784 года на открытом конкурсе он смог одержать победу над многими своими соперниками и уже в июле 1781 года приступил к исполнению заказа на огромную картину для церкви Сан-Франсиско эль Гранде в Мадриде. Однако эта картина, изображавшая «Проповедь святого Бернандино из Сиены Альфонсу V, королю Арагона», не соответствовала тому высокому качеству, которым отличались его работы, выполненные для кафедрального собора Pilar Kathedrale и Aula Dei, возможно, потому что он еще находился под сильным впечатлением случившегося в Сарагосе. В эти беспокойные и малопродуктивные годы, когда он работал над исполнением официального заказа, появлялись и другие картины, большая часть которых утрачена. Исключение составляет лишь знаменитый портрет графа Флоридабланка, созданный в 1783 году и сыгравший в жизни художника второстепенную роль. Тот год принес Гойе несколько счастливых недель, когда он, последовав приглашению инфанта Дон Луиса де Бурбона (брата короля Карла III), прибыл летом в его резиденцию Arenas de San Pedro. Жизнь королевской семьи стала для него новым миром, который неожиданно открылся его взору и очаровал: «В течение месяца я был постоянно около Их Высочеств», сообщал он с наивной гордостью, подобно тому, как он писал в 1779 году о своей аудиенции у Карла III. Ему хотелось нарисовать не только инфанта и его жену, но и дочку Доны Марии Терезы, которой исполнилось почти три года. Позже она стала графиней Чинchon и несчастливой супругой Годоя, портрет которой Гойя нарисовал еще раз в апреле 1800 года. Прощаясь с ним, они настаивали на его возвращении, о чем он, преисполненный гордости, сообщал своему другу Сапатеру: «Мой отъезд вызвал такое сожаление, что мне пришлось их заверить, что по меньшей мере один раз в году я их буду навещать. Если бы я мог тебе все рассказать, что там приключилось, то наверняка ты был бы доволен, но я не могу этого сделать, потому что совершенно разбит долгой поездкой в карете». Эти письма к Сапатеру дышали умиротворенностью, что указывает нам на то, с каким прилежанием и усердием Гойя рисовал в то время свои картины. Красноречивым свидетельством этому были строки, сделанные на

обратной стороне портрета Дон Луиса: «... нарисовал между 9 и 12 часами пополудни 1-го сентября 1783 года».

Протекция инфанта Дон Луиса открыла перед Гойей двери высшего аристократического общества Мадрида и была собственно началом его восхождения к славе. Казалось, все изменилось к лучшему: торжественное открытие фресок в церкви Сан-Франсиско эль Гранде неожиданно для него принесло грандиозный успех. Король не только прибыл в сопровождении двора, но и присоединился к всеобщим похвалам, потому что речь шла о тех самых фресках, которые запечатлели прекраснейшие картины эпохи. Период безрадостных лет закончился, и перед ним замаячили обнадеживающие перспективы. «Я был очень угнетен, но Бог послал мне вновь бодрость духа», — облегченно писал он Сапатеру и присовокупил следующее: «Я доволен своими доходами так, как ими может быть доволен счастливый человек».

В то время состоялось очень важная для него встреча с Гаспаром Мельчором де Ховельяносом. Этот государственный деятель был писателем и ученым, выдающимся представителем испанского просвещения, и одновременно покровителем культурной жизни Астурии. В 1784 году Гойя должен был выполнить заказ для его коллегии в Саламанке, а годом позже то же самое для банка в Сан-Карлосе. Ховельянос установил также контакт между важнейшими деятелями испанского просвещения — *illustrados* — и Гойей, которые при правительстве Карла III проводили осторожную политику реформ. Но все-таки невозможно себе представить, что Гойя, получивший относительное образование, мог быть допущен к дискуссиям, проходившим в элитарных кругах. Главным для него было то, что эти люди признали и оценили его как художника. Аналогичное значение имела для Гойи его творческая деятельность в испанских дворянских кварталах, а именно работа, заказанная герцогом Осунаским. Всего за один портрет герцогини и изображение ее семьи Гойя получил гонорар в 12 тысяч реалов, что соответствовало его годовому доходу. Кроме того, герцогиня, осыпая его почестями, оказала ему протекцию в получении других заказов. В 1785 году Гойя выполнил и очень скромный заказ временно исполняющего обязанности руководителя класса Академии в Сан-Фернандо.

В том же 1785 году он наконец получил почетный заказ — нарисовать портрет короля. Как всегда в таких случаях, он отобразил Карла III таким, каким увидел его в действительности: уставшим, преждевременно постаревшим, со сгорбленными плечами, худым лицом, без зубов и кривоногим, а также с «шеей общипанной птицы». Но все-таки талант художника превратил изображаемую модель в шедевр искусства и наградил всемогущего монарха миролюбивыми чертами человеческой сущности. После возобновления деятельности на королевской мануфактуре Гойя получил титул «художника короля». То, как он отнесся к этому успеху, свидетельствует письмо, наполненное радостным содержанием, направленное к Сапатеру в великой спешке в июле 1786 года: «У меня действительно нет времени, чтобы тебе рассказать о том, как король дал поручение Байеу и Мэйллу найти двух художников, которые были бы лучшими из лучших, для того чтоб они смогли набросать маслом в фреске образец ковра ручной работы, который затем будет помещен во дворце. Ты должен знать, что Байеу предложил своего брата, а Мэйлла решил привлечь меня. Их выбор был передан королю и он, я это не знал, решил оказать мне милость и выбрал меня... Мартин, сейчас я художник короля с доходом в 15 тысяч реалов!» В этом случае миролюбивые заявления двух шуринов оказались излишними. Гойя не забыл свою обиду на Франсиско Байеу и нарисовал его портрет, который стал истинным шедевром искусства, — он косвенно «отомстил своему интимному врагу, вырвав его имя из забвения».

В это время у Гойи стала заметна одна черта, которая не проявлялась ранее, — высокомерие. Письмо к Сапатеру поясняет это — в нем он открыто пишет о желании отделаться от надоедливых посетителей: «Сейчас мое положение несколько иное, чем думают люди; во-первых, потому что моя позиция нужна мне для того, чтобы выполнить великие задачи, во-вторых, потому что она мне нравится... Я не могу себя ограничивать так, как, может быть, ограничивают себя другие, так как я здесь очень почитаем». Эти настроения отразились в известном автопортрете того времени. В описании его позже сын Гойи Хавьер указывал на шляпу отца, на которой устанавливалась свеча для того, чтобы он мог не прекращать работу даже ночью. Впрочем, эти строки о себялюбивом благополучии и связанных с ним привилегиями были только попыткой стать независимым самостоятельным

художником: «Свою жизнь я обустроил завидным образом. Я больше не пресмыкаюсь. Если кто хочет от меня чего-либо, он должен меня найти, но я стараюсь появляться очень редко, и если это личность невысокого ранга или не поручение от моего друга, то я ни с кем не работаю. Однако чем больше я себя им предлагаю, тем меньше они меня оставляют в покое, и не знаю, каким образом я должен с этим покончить». С этим «псевдоаристократическим сознанием», назовем это именно так, Гойя пытался приблизиться к образу жизни царедворца. Первым шагом в этом направлении была покупка лошади и экипажа. Этот двухколесный кабриолет был очень нежен и хрупок, и потому нет ничего удивительного в том, что художник при первом своем выезде разбил его. Этот несчастный случай отразился также на его ноге, и месяцы спустя он все еще хромотал.

Тем временем Гойя достиг сорокалетнего возраста. Долгие годы напряженной борьбы против завистливых конкурентов и вражеских интриг раньше времени состарили его. В письме к Сапатеру, написанном в 1787 году, мы читаем: «Я стал старым, на моем лице много морщин, ты меня даже, может быть, не узнал бы, если бы не мой плоский нос и не мои впалые глаза». В этот момент он не думал, что в его жизни будет еще много событий и предстоят даже великие достижения. До сих пор, кажется, он был удовлетворен своими успехами и наслаждался привилегированным положением, которому немало содействовал его новый дом на берегах Мансанареса, окруженный садом. Кроме того, он, контактируя часто с аристократами, должен был изучать язык этих господ, которые отдавали предпочтение французскому. Его занятия языком увенчались успехом, и вскоре он, преисполненный чувства гордости за себя, начал писать письма своему другу в Сарагосу на французском языке.

Светлое небо успешного 1787 года только один раз, на короткое время, омрачилось беспокойством, и он в мае сообщил Мартину Сапатеру: «Все против меня: моя жена больна, у дитя все плохо, и у девочки также лихорадка». Гойя стал бывать больше в своей семье и работать дома, и в это время он написал единственный портрет своей жены, который мы знаем. Биограф Кальверт пишет о женщине, «уставшей от многих беременностей или овечьей печалью из-за супружеской неверности Гойи».

В декабре 1788 года скончался Карл III. Его первый сын Филипп был слабоумен и не имел права наследовать трон. Корона досталась его второму сыну, которого характеризовали не очень лестным образом, «слабоумный наполовину». Новый правитель был коронован 17 января 1789 года и взошел на трон как Карл IV, а 25 апреля 1789 года он официально назвал Гойю своим придворным художником, который, как и большинство служащих королевской резиденции, занимался подготовкой к торжественному вступлению в должность нового монарха. Окончание официального придворного траура было намечено на осень. Выполняя заказ нарисовать портреты короля и королевы, Гойя сохранил свое положение при дворе. Получив декрет, в котором Франсиско Гойя назывался «придворным художником», наделенным всеми необходимыми для этого правами, он имел возможность обратиться к королю с приветствием «Ваше превосходительство», что сделало его и счастливым и гордым.

Король Карл IV был наивным и простодушным человеком, так как с детства не являлся наследником трона; он полностью отдавался охоте, еде и проявлял заботу о своей семье. Он был добродушен, покладист, поэтому нет ничего удивительного в том, что он с самого начала добровольно подчинил свой скипетр супруге Марии Луизе Пармской. Мария Луиза отдавала предпочтение интересам либерального толка, в первые годы правления продолжала подталкивать своего супруга к тому, чтобы авторитетные представители испанского просвещения: Флоридабланка, Ховельянос и Кампоманес (всех их Гойя изобразил на портретах) — спокойно осуществляли свою программу реформ. Гойя старался прийти в соответствие с новым окружением, и, помня о своем привилегированном положении при дворе, пытался высказывать «Его Превосходительству» собственные мысли о том, что «необходимо установить изысканный идеал, тщательно оберегать его достоинства с тем, чтобы человек мог ими овладеть». Когда дирекция королевской ковровой мануфактуры стала принуждать его к исполнению обязанностей, связанных с ковроткацким делом, он резко отклонил их требование, обосновывая тем, что назначение придворным художником освобождает его от подобных обязанностей. Такое высокомерное поведение привело в замешательство весь двор, и его шурина Франсиско Байеу стоило огромных усилий уберечь его от

высочайшей немилости. Такая неожиданная и великодушная любезность со стороны шурина побудила Гойю послать в знак благодарности 3 июля 1791 года эскиз большого ковра, который он «усердно выполнил в течение дня». Он сопроводил эскиз письмом следующего содержания: «По правде сказать, я чрезвычайно благодарен, что наши отношения не омрачились, и я вновь и вновь обращаюсь к Богу с просьбой освободить меня от вспыльчивой гордости, которая овладевает мною. И если я осознал уже, что должен иметь чувство меры, то меня привлекает мысль о том, что поступки в дальнейшей моей жизни будут менее плохими». После такого раскаяния он немедленно, с затаенной злобой в сердце, возобновил работу на мануфактуре в Санта-Барбаре, но в конце концов ему удалось освободиться от этих обязанностей. Последним примером его прекраснейших эскизов стала «Игра в жмурки». Именно в это время он создал шедевр — групповой портрет «Герцог и герцогиня Осунские со своими детьми».

В августе 1789 года Гойя по рекомендации врача проводил свою жену в Валенсию, на морское побережье. Теперь у него появилась возможность нанести кратковременный визит в Сарагосу и он совершил поездку в родной город. Там он сполна наслаждался восхищением своих земляков и желанием города заказать ему свои портреты. Среди почитаемых людей, которых он рисовал в прошлые времена, он встретил Дона Хуана Мартина Гойкоха. С особой радостью Гойя воспользовался случаем, представившим ему возможность поблагодарить Дона Мартина Сапатера за искреннюю дружбу. Свою сердечную привязанность к нему он хотел доказать тем, что добившись славы, нарисовал портрет с посвящением: «Моему другу Сапатеру. Мне очень дорог этот портрет». В октябре 1790 года Гойя отбыл в Мадрид.

При королевском дворе с момента захвата Бастилии в Париже, царило некоторое беспокойство. Запуганный король Карл IV готов был отдать в руки политической реакции могущественного министра Флоридабланка. Правительство снова обратилось к церкви, которая стала сильнейшим бастионом монархии. Многие положения программы реформ, проводимой под руководством Флоридабланка и Ховельяноса, были свернуты. Инквизиция подталкивала власть к запрету ввоза зарубежных газет и выпуску вместо всех испанских

средств массовой информации только ежедневного листка *Diario del Madrid*. Главные покровители Гойи Ховельянос и Кампоманес был отлучены от двора, и только народ, необразованный и невежественный, ликовал и праздновал триумф религии над движением реформ испанского просвещения. Гойя еще раз попытался приспособиться к ситуации, но все-таки доверительно сообщал своему другу Сапатеру: «Ты можешь мне поверить, но я всем этим не очень-то доволен». Об остальных моментах жизни и творчества Гойи в 1791 и 1792 годах известно очень мало. Известно лишь, что в 1792 году он создал величественный портрет своего друга Себастьяна Мартинеса, выполненный маслом в синеvато-серых тонах, а также начал работу над «Молочницей из Бордо», которую он закончил незадолго до своей смерти.

ВЛИЯНИЕ ТЯЖЕЛОГО КРИЗИСА НА ЖИЗНЬ И ТВОРЧЕСТВО

В то время, когда Гойя недолго находился в Кадисе, его поразила болезнь, которая поставила его, на грань жизни и смерти. Сегодня точно неизвестно, почему Гойя в декабре 1792 года некоторое время жил в Кадисе у своего друга Себастьяна Мартинеса, генерального советника по финансам и страстного поклонника искусства. Историки предполагают, что Гойя, по всей видимости, в первых числах ноября покинул Мадрид без официального разрешения, и причиной удаления от двора стала неожиданная болезнь, которая продолжалась уже многие годы. Но так как подобное самоуправство могло лишить Гойю жалования, то его друг и гостеприимный хозяин Мартинес постарался убедить Франсиско Байеу выхлопотать художнику официальный отпуск, потому что Гойя «должен был отправиться в Андалузию и восстановить там свое здоровье». В январе 1793 года ему был предоставлен отпуск на два месяца. В то же самое время Гойя попросил управляющего герцога Осунского выплатить ему аванс, который он должен был передать ему в Севилье. Основанием для этой просьбы послужило то, что он «уже два месяца лежал в постели и страдал от мучительных колик, поэтому ему необходимо было предпринять оздоровительное путешествие в Севилью и Кадис». Герцог Осунский выслал в Севилью 10 тысяч реалов.

Однако за два месяца болезнь Гойи не прошла, и 19 марта 1793 года Мартинес передал секретарю придворной палаты два письма, в которых высказывалась настоятельная просьба о продлении отпуска тяжелобольному другу. Из этого письма мы узнали, что Гойя якобы отбыл из Мадрида в Севилью для того, чтобы посетить «лежащий на этом пути город» Кадис, и, заболев, попал таким образом к своему другу Мартинесу, проживающему в Кадисе. Здесь им овладело «плохое расположение духа». Десятью днями позже Мартинес проинформировал друга Гойи Сапатера о состоянии здоровья пациента: «Шумы в голове и глухота еще не прошли, однако, выглядит он намного лучше и к тому же не страдает больше нарушениями координации движения. Он уже может подниматься и спускаться по лестнице и делает все то, чего не мог делать раньше». Сапатар сообщил о состоянии здоровья своего друга Франсиско Байеу и в этом письме сделал загадочное замечание, которое позже послужило поводом для многочисленных спекуляций: «Как я тебе уже сказал, Гойя потерял рассудок, которого у него уже так давно нет».

Пользуясь немногочисленными ссылками, которые есть в нашем распоряжении, мы должны разобраться в столь неожиданном проявлении заболевания, которое подвело его очень близко к смерти. Он страдал от частых головных болей и потери ориентации, шума в ушах, временной слепоты, у него была парализована правая рука, наблюдались лихорадочное подергивание и дрожь мышц, частые колики и даже коматозное состояние. Способность видеть относительно быстро восстановилась, мало-помалу исчезли головокружения и нарушения координации движения, а правая рука еще долгое время оставалась недееспособной. Но слух безвозвратно исчез, и Гойя до самого конца жизни оставался глухим; разговоры других людей он читал по губам и сам общался с ними посредством письма или рисунков. Таким образом, Гойя с появившимися шумами в ушах пережил мучительный акустический феномен, который воздвиг «ужасающую перегородку между внешним миром и его чрезмерной раздражительностью».

Этот зловещий кризис наложил свой отпечаток не только на жизнь художника, но и на образы его произведений. Страдание и страх изменили художника, а глухота проявилась наследием баскской родины его предков, а именно склонностью к фантазмагории и

особенным интересом к колдовству. В письме от 4 января 1794 года он сообщал, что этим посредственно занимался сам, и когда он представлял свою новую картину в академии Сан-Фернандо, то объяснил, почему он рисовал ее именно так: «Для того, чтобы передать силой воображения боль моего паралича и по меньшей мере частично засвидетельствовать мою болезнь, я нарисовал целый ряд изображений, где собрал воедино наблюдения, которых обычно нет в заказных произведениях, так как там едва ли можно развить шутку и фантазию». О последней, еще неоконченной серии картин он писал следующее: «Я нарисовал безумный двор, где двое обнаженных избивают друг друга, а в это время санитар смотрит на них, и другие тоже дерутся палками, — эту сцену я пережил лично в Сарагосе».

К этой первой картине, в которой отразилась тема «народной забавы», примыкают картины «Чертова лампа», «Летающая ведьма», а также две сцены с заклинанием ведьм, в которых определенно выразились его устрашающие и призрачные видения. В другой серии, рассказывающей о чудовищных преступлениях маньяков, он реалистично изобразил отвратительные извращения и мерзкие рожи.

В июле 1793 года Гойя настолько хорошо себя почувствовал, что ощутил потребность вернуться в Мадрид и вновь заняться живописью, но теперь его живопись существенно отличалась от прежней. Таким образом он, отрезанный своей глухотой от звуков внешнего мира, прокладывая путь к собственному «я», где, как формулировал Гассье, прежде жизнерадостный человек превращался в «художника психических проявлений». Так как сам Гойя уже ясно определился в этой новой манере живописи, то он с нетерпением и напряженным беспокойством ожидал ответа из академии Сан-Фернандо; свои одиннадцать картин, которые должны были оценить, он снабдил сопроводительным письмом к Дону Бернандо Ириарте. Разумеется, он очень обрадовался, узнав, что «общество его коллег почувствовало к картинам большую симпатию и одобрило превосходное искусство Гойи». Гассье и Вильсон считают, что среди этих маленьких картин, известных как «Комедианты», «Бандиты», «Падающая карета», «Кораблекрушение», «Огонь в ночи» (они появились, с уверенностью можно сказать, в 1793–94 годах) была и тягостная картина «Двор помешанных». Этот шедевр стал первым свидетельством того, что выздоравливавший Гойя после перенесенной болезни, в результате

которой получил возможность создавать «фантастические и полные выдумки картины, берущие свое начало из трагической интенсивности и человеческой глубины», обратился к новому искусству. Остальные пять картин также передают радикальные изменения, которые произошли в его палитре. Теперь в ней преобладали нейтральные тона: коричневый, серый и черный и освещались яркими цветовыми пятнами, которые вкраплялись, словно сверкающие молнии, на темном заднем плане. Специалисты также указывали на то, что Гойя применил новую технику написания кистью — линии стали короче и нервными. Зрителей удивляло внезапное уплотнение цветов. Измененная техника написания картин и их темы преобразовали существовавшие прежде элегантные и многокрасочные образы в болезненную, карикатурную, извращенную массу, проявили их по-новому и определили их оригинальный стиль, в котором Гассье увидел даже характер современного искусства живописи, получившего признание через 50 лет. Критик Канадей описывает оправившегося от болезни Гойю как огорченного наблюдателя человеческого общества, который в своих картинах пытается обрисовать с бичующей остротой пороки и жестокость людей и вскрыть глубочайшие бездны человеческого бытия. Причиной такого наполнения его воображения фантастическими изображениями ужасов являлось, несомненно, безутешное одиночество оглохшего человека, в ушах которого бушевал шум, а сердце было полно горечи, жажды и упреков Богу и всему миру.

Только таким образом можно осознать то, что Гойя, кроме прогрессирующего оздоровления, в момент своего творческого успеха переживал подавленность, и только в начале 1794 года, как можно заключить из дневниковой записи Ховельяноса, сделанной в феврале, окончательно встал на ноги: «Я пишу о Гойе, который мне сказал, что он еще ничего не написал после того случая, когда с ним случился апоплексический удар». Подавленность и гнетущая усталость сменились периодом, когда он регулярно испытывал настоящее отчаяние, о чем сообщал в апреле 1794 года в письме к Сапатеру: «Мое состояние здоровья по-прежнему такое, как и было. Иногда я бываю так взволнован, что не могу этого вынести, но так как сейчас я успокоился, я пишу тебе. Но я быстро устаю».

Окончательное восстановление Гойи произошло тогда, когда он работал над картиной в церкви Санта-Кеова в Кадисе, которую закончил в 1795 году. Здесь появляется новая манера рисования и в конце концов воплощается в драматической фреске, выполненной в Кинта дель Сордо. В его новой палитре цветов различные нюансы серого и чистейший белый цвет. Они появились в первые два года после болезни и воплотились в его знаменитом портрете «La Tirana», известнейшей актрисы Мадрида, невестки Франсиско Байеу и герцогини Альба.

Герцогиня Альба, написанная Гойей в 1795 году, стала не только моделью знаменитого портрета художника, но и существенной частью его жизни. Герцогиня Альба вышла замуж за дону Хосе де Толедо, которому было 30 лет, и этот слабый с детства больной человек постоянно находился в любимом доме и полностью посвящал себя музыке. Не случайно Гойя нарисовал его портрет в момент исполнения им на клавесине партитуры Йозефа Гайдна. Он умер в 1796 году, оставив совсем молодую и жизнерадостную вдову, которая стремилась удовлетворить все свои прихоти и капризы. Она была прекрасна, высокомерна и сентиментальна, и о ней французский путешественник мог бы подумать, что «на ее голове нет ни единого волоса, который не мог бы не принести возбуждающего удовольствия». Поэтому на первый взгляд кажется не совсем понятным, что могла чувствовать эта женщина к мужчине почти пятидесятилетнего возраста, глухому, часто пребывающему в подавленном состоянии. Портрет герцогини датирован началом 1794 года, когда Гойя только стал оправляться от болезни и якобы «из-за последствий своей болезни был абсолютно неспособен к рисованию». Франсиско Байеу сообщает о том времени: «И хотя правда то, что он перенес тяжелую болезнь и еще далек от полного выздоровления, чтобы мог рисовать, он еще никогда не был столь усерден и сдержан». Сердечная привязанность герцогини к Гойе вполне объяснима, если учесть два обстоятельства. Первое — в сердце этой необычной женщины скрывалась эксцентричность, великодушие и сентиментальность. Из чистого сострадания к бедным, старым, хромым и одноглазым монахам, например, к тому же брату Базилио, она принимала их, а также маленьких брошенных детей чернокожих на работу по ведению домашнего хозяйства. Поэтому можно допустить, что ее сочувствие несчастным, терпящим бедствие и

страдающим людям распространилось также и на оглохшего художника. Второе — она ценила талант Гойи, восхищалось его живописью и портретами и с помощью его кисти увидела возможность прославить и даже обессмертить себя. Эта мысль, без сомнения, оправдывала все затраты.

На первом портрете Гойи у герцогини утонченные линии лица, пышно уложенные волосы и повелительный взгляд. Она указывает на надпись, сделанную у ее ног: «A la duquesa de Alba Fco de Goya 1795». Этот факт мог свидетельствовать о дружеской связи между ними.

После смерти герцога Альба их отношения стали еще более близкими. Когда герцогиня, пребывая в трауре, удалилась в свое поместье Санлукар де Баррамеда, находящееся недалеко от Кадиса, она недолго оставалась одна. Правда, с точностью не установлено, сопровождал ее туда Гойя или нет. Но мы знаем, что с октября 1797 года он отсутствовал в Мадриде. Мы не располагаем документами о путешествии и остановках художника. Но имеется большое количество свидетельств его пребывания в Санлукаре. Это рисунки и наброски, представляющие собой прямо-таки интимный дневник, в котором он зарисовывал карандашом возлюбленную, ее позы и часто меняющееся настроение и причуды. В качестве примера можно привести тот самый эскиз, на котором она в гневе тербит свои длинные волосы. С краю рисунка был приписан комментарий Гойи: «Она рвет на себе волосы и топает ножками, потому что аббат Пикхурис сказал ей, что она выглядит бледной».

В это время появляется ее второй портрет, выполненный в темных тонах, на ее пальцах два кольца одно с именем Альба, другое с именем Гойя. У ног на песке написано «Solo Goya». Эта надпись была закрашена, но рентгеновское облучение позволило исследователям прочитать ее. Эта деталь могла бы, очевидно, показывать, подобно большинству рисунков из так называемого Санлукарского альбома, что между ними установилась интимная связь. Однако Гассье придерживается иного мнения, потому что «нет ничего более неправдоподобного, чем романтическая легенда о страстном отношении Гойи к герцогине Альба». При этом он ссылается, прежде всего, на письмо к Сапатеру, единственное, где он упомянул герцогиню: «Ты должен мне помочь получше загримировать мой отказ герцогине Альба, которая посетила мою мастерскую для того, чтобы

заказать свой портрет». Однако факт остается фактом, Гойя в 1812 году после смерти жены завещал портрет герцогини своему сыну Хавьеру и ничего не сохранил из того, что указывало на любовь к этой женщине. Вероятной причиной этого могла быть ревность, которая подтверждается рисунками, сделанными в Санлукаре, где ясно обозначены две фигуры, одна из них герцогиня, а другая — поклонник из офицерского корпуса. Его ревность подвергалась сомнению, но она подтверждается словами, написанными на неопубликованных листах из его *Caricños*: «Ложная мечта и непостоянство».

Эта запись — несомненное свидетельство того, какую мучительную страсть он испытывал к герцогине Альба. Изображая символический полет бабочки на одном из листов, Гойя имел в виду герцогиню и то, как она с выражением высокомерного презрения упорхнула (*Caricños* 61).

Конечно, если учесть их возраст, физическое состояние и сущность, то очень трудно поверить во взаимную любовь. Страстное чувство Гойи скорее всего не получало ответа со стороны этой женщины. Она вступала в противоречие с ним во всем: ее природой была непредсказуемость и непостоянство, а сострадание и чувственные наслаждения переплетались между собой. Однако без ответа с ее стороны страстные чувства Гойи привели бы его к новому отчаянному положению, а он опять испытывал радость жизни и был полон сил, чтобы выйти навстречу новому блистательному периоду в своей карьере. 4 октября 1795 года Гойя стал преемником Франсиско Байеру (который скончался в августе этого года) и был назначен на должность директора отделения живописи в академии. О том, насколько эффективным и окончательным было его восстановление в работе, доказывает то обстоятельство, что в начале 1796 года он принял на службу человека для смешивания красок. В апреле 1797 года, когда Гойя прибыл в Мадрид, любовная история с герцогиней осталась в прошлом. Пришло отрезвление и чувство разочарования, связанное непостоянством и неверностью этой женщины.

У него было два дела, которые избавили его от монотонной работы в мастерской по изготовлению портретов, а именно — фреска в мадридской церкви Сан-Антонио де ла Флорида и роспись дворца Мануэля Годоя. Они стали наивысшим достижением творчества Гойи, и этот год в жизни художника был самым плодотворным. Необычайная

фреска вошла в историю живописи как удивительный шедевр, и Гойя, не испытывая забот, ощущая полную свободу, в творческом порыве выполнил ее за сто двадцать один день. И хотя этой фреске уже два столетия, она до сих пор воспринимается так, как тогда, когда она была изготовлена. Правда, духовенство пришло в некоторое замешательство, потому что Гойя придал ангелам слишком округлые, почти сладострастные формы, но все-таки критики сошлись на том, что мастер на куполе и тимпане церкви вдохновенно передал пламенную, полнокровную жизнь улиц Мадрида и создал изображение земной и небесной сути, заполнившее фреску «образами, которые невозможно описать словами». То, что он во время работы над фреской испытывал сильнейший творческий подъем, единодушно отмечали все современники.

Вторым заказом, который он исполнял в то время, была роспись дворца Годоя, любовника королевы, бывшего офицера гвардии, на глазах ничего не подозревавшего монарха ставшего могущественным правителем Испании. Ему удалось при помощи Марии Луизы убрать со своего пути государственного министра и доверенного лица короля графа Флоридабланка. И, как часто бывает, он вскоре занял место государственного мужа и призван был совершить великие дела. Когда во Франции судьба Людовика XVI была решена, Годой в своих мемуарах записал: «Границы нашего государства окружены пожаром террора, и все вокруг цепенеет от леденящего страха, поэтому я вижу свое призвание в том, чтобы стать у руля государства». Однако у этого выскочки, как позже его назвал французский посланник, отсутствовало все необходимое для такой должности и прежде всего умение вести разговор: «Он ведет беседу на таком невероятно низком уровне, что из всего, что бы он ни сказал, становится явным его умственное убожество и постыдная неосведомленность». Как и большинство его предшественников из офицерского корпуса гвардии, Годой олицетворял моральную развращенность своей венценосной партнерши. Французский посол в Мадриде писал о ней: «С тридцати лет у нее появилась необходимость скрывать от супруга свое распутство, и это глубокое лицемерие превратилось даже в норму. Не женщина в ней лжет легко, а великая уверенность в том, что ей... в пятидесятилетнем возрасте нравится кокетство, которое могло бы быть присуще только юной и привлекательной женщине». Внешний облик

Марии Луизы безжалостно отразил Гойя в картине, сделанной им по заказу королевы в Ла Гранья. Очень точно описал эту картину Валлентин: «Ее лицо выписано с такой тщательностью и с такой язвительной меткостью, что становится совершенно ясной ее старость. Глаза напоминают зияющие оконные дыры в выжженном доме. Беззубый рот искажен. Гойя не уберег это увядающее тело от морщин, усталости век, складок на шее, и усилил впечатление изношенности, потрепанности человеческого существа богатыми и живописными украшениями». Каково было удивление Наполеона, тень которого уже нависла над Испанией, и французская сторона дала обещание Марии Луизе сделать ее королевой Этрурии, что Карл IV все-таки впутался в войну с Португалией. Годой был назначен генералиссимусом испанской армии и без единого выстрела, по законам опереточного жанра, пришел к победе. Пьеса, исполненная коррумпированным, продажным и развращенным испанским двором, в высшей своей точке увенчалась бракосочетанием Годоя с молодой Марией Терезой де Бурбон, отчего Мария Луиза попала в постыдную зависимость от своего любовника Годоя, и ее дальнейшая жизнь казалась ей бессмысленной и невозможной, впрочем как и ее племяннице Марии Терезе. Годой пожелал, чтобы его дворец был похож на королевскую резиденцию, и дал поручение Гойе расписать внутреннюю часть здания фресками, аллегорического содержания. Однако многие детали этой работы нам не известны.

Во время этой работы, которая, очевидно, доставляла ему мало радости, Гойя глубоко познал реальное житье высшего общества со всеми его пороками, низостями, надменностью, безграничной глупостью. Это впечатление дополнило только что пережитое разочарование в любви, и художник все больше и больше уходил в себя. Прилив мрачных мыслей неожиданно наполнил совершенно новым светом окружающий мир, и хотя он еще не нашел языка, которым смог бы передать все свои идеи в картинах, ему стало совершенно ясно, что это должна быть новая форма. Материал, которой был накоплен в его зрительной памяти, воплотился в эскизы «ужасающей общественной сатиры». И прежде всего ему удалось, предварительно предпринимая осторожные попытки, создать наброски сатирической карикатуры, которые, по словам Гассье, «оставили далеко позади Хогарта и английских карикатуристов восемнадцатого

столетия, а также французских художников девятнадцатого столетия, которые были отнюдь не свободней его и даже находились с ним в равных условиях». Так, Гойя создал первую серию графических эскизов, насчитывающих 80 металлических пластин *Caprichos* («Капризы»), начало которым положил упоминавшийся уже «Санлукарский альбом» и «Мадридские эскизы». Эскизы Гойя снабдил исконно народными комментариями на арагонском диалекте. Уже названия этих сатирических листов (например, «Сон разума рождает чудовищ») приоткрывают тайну убеждения автора в том, что «живопись способна бичевать человеческие пороки и заблуждения». Впервые гротеск и фантазмагория в живописи приобрели атеистическую ценность, что особенно оценили французские романтики. Подобно тому как впервые Хиеронимус Босх выразил чудовищность в живописи, так и Гойя осуществил это впервые в виде гравюры. Как отмечал Гассье, Гойя применил новый световой прием, который осуществлялся посредством плоской техники акватинты и решал проблему света и тени, возникшую с потерей традиций Рембрандта. И Гойя «вошел в изобразительное искусство примерно с таким же пафосом, как Бетховен в музыку». Гойя признавал идеальным средством выражения назидательности своего творчества не только гравюру, но и рисунок. Результатом развития этого направления в искусстве стало создание более тысячи рисунков.

По своей сути его *Caprichos* бессвязны как сам по себе бессвязен его сон, они не имеют логической последовательности. Эта сатира, обличающая беззаботных женщин, порочное общество, толстых и прожорливых монахов и церковь с преступной властью святой инквизиции. В своей так называемой «Ослиной серии» он показывал истинное лицо дворянства и необоснованность несправедливых привилегий, передаваемых по наследству. Среди испанцев тогда широко распространился старый комплекс: неверие и превращение в полуживотное. В Испании во времена Гойи велась охота на ведьм, но в еще более ревностном исполнении. Ужас царил в мрачных тюремных подвалах, где практиковались невероятные методы пыток, после чего трибунал инквизиции выносил приговор о сожжении на костре беззащитных женщин. Весь этот самообман по поводу ведьм потрясающим образом отражен Гойей. Валентин считает, что художник должен был лично увидеть весь ужас мучений, потому что

со времен Леонардо да Винчи человеческая фантазия не была столь убедительной, как в произведениях Гойи.

Caprichos были опубликованы в 1799 году и, как вскоре мастер сам заметил, принесли ему за рубежом больше славы, чем вся его живопись, поэтому он пришел к выводу: «Враги ревностно относятся к тому, что они заслужили, и чтобы воспрепятствовать этому, гравюры должны попасть в их руки после моей смерти, я хотел бы это графическое собрание подарить королю, моему господину». Разумеется, что для этого имелись веские причины: во-первых, Гойя, как он выразился спустя годы, в своих Caprichos затронул очень щепетильную и беспокойную тему инквизиции, от которой его защитил только король; во-вторых, столь щедрый подарок, сделанный королю, мог быть благодарностью за художественное образование сына Хавьера, которое оплатил король.

Монархия наконец признала величие Гойи, и 31 октября 1799 года наградила его титулом «Первый придворный художник»: «Для того, чтобы наградить Вас по заслугам и отдать должное Вашему искусству, которое может вдохновить других учителей, засвидетельствовать уважение к вашему таланту, нашедшему свое выражение в высоком призвании, Его величество король решил назначить Вам, первому художнику двора, ежегодное содержание в 50 000 реалов. Кроме того, 500 дукатов Вам предназначается на содержание кареты».

Подобное решение давало ему возможность заниматься графикой и рисунком. Но в то же время он вынужден был создавать портреты сильных мира сего. Так появилось на свет величественное полотно, изображавшее Карла IV и королеву Марию Луизу, которых Гойя наряду с портретом «Махи» рисовал вторично, но на этот раз в поместье на лошадях. Карл IV был так очарован Гойей, что дал ему поручение нарисовать семейный портрет. На групповом портрете «Карл IV со своей семьей» представители королевского дома изображались с почти оскорбительной правдивостью и без каких-либо скидок. Это было выдающимся произведением 1800 года, в котором Гойя проявил себя как мастер портрета. Как гениальный режиссер комедии, действие которой разворачивалось в королевстве, он смог увидеть, как заметил Гассье, «фальшивое величие застывших фигур в вибрирующей массе света и теней», их лица в убедительной пустоте королевского существования, Гойя беспощадно разоблачал

династическую ограниченность королевского бытия и виртуозно избрал внешний блеск. На этот раз они стали наивными жертвами великого портретиста, единодушно хвалили его и безгранично удивлялись. Считают, что нарисованные им в этот год портреты графини Чинчон, супруги Годоя, равно как и портрет самого Годоя, который оброс анекдотичными деталями, связанными с войной в Португалии, стали высшей точкой его официальной карьеры и одновременно завершением его 25-летней службы у испанского короля, выплачивавшего ему до самой смерти денежное содержание.

Неизвестно, что было причиной того, что Гойя с 1800 года не получал больше ни одного заказа из резиденции короля. Возможно, такому повороту событий послужили его личные контакты. С давних пор он близко общался со своим покровителем и другом Ховельяносом, что уже могло вызвать подозрение, потому что с 1801 года он находился под стражей и в 1808 году в Мальорке накануне войны был сожжен. Тень на художника могли бросить таинственные обстоятельства смерти герцогини Альба, так как всем было известно, что она была близка с Гойей. 23 июля 1803 года она в возрасте 40 лет неожиданно скончалась, поползли слухи о том, что она была отравлена. Эти предположения распространяли представители высших кругов двора. Однако факты, известные каждому, а именно то, что королева периодически провоцировала соперницу, должны были убедить окружение, что Годой, любовник королевы, пытался обольстить герцогиню, в чем она обвинила военного министра незадолго до своей смерти. Военный министр дал возмущенной королеве совет, что «герцогиню Альба и всех ее сторонников надо собрать в одну большую яму и похоронить всех вместе». Подозрения усилились, когда король отдал приказ, и именно Годоем, о проведении строгого расследования истинных причин внезапной смерти герцогини. Сомнения короля в безупречности двора, очевидно, были рассеяны, но тем не менее некоторые люди из ближайшего окружения герцогини обвинили в ее смерти врача, которого посадили в темницу.

Но как все обстояло на самом деле? Разумеется, не подлежит сомнению тот факт, что Гойя из высшего общества исчез. Однако прежде чем он окончательно расстался с Годоем, который был его формальным покровителем, художник нарисовал, может быть, даже по поручению, еще две знаменитые картины одетой и обнаженной Махи.

В свое время предпринимались упорные попытки связать изображенную модель на картине с герцогиней Альба, но сегодня точно не ясно, кто из мадридок послужил Гойе моделью. Вероятней всего, обнаженная и обворожительно прикрытая Маха очень сильно волновала тогдашние умы, потому что Гойя со времен Веласкеса, нарисовавшего свою «Венеру в зеркале», стал первым художником, который рискнул изобразить по желанию Годоя обнаженное тело женщины. Годой питал страсть к роскошной груди, стройной талии и пышным бедрам. Изображение женской натуры являлось в то время опасным занятием, потому что художника, нарисовавшего обнаженную женщину, могли посадить в тюрьму, описать его имущество и отправить в ссылку.

Годы начала войны за независимость прошли для Гойи очень спокойно. Очевидно, что он принял решение не участвовать ни прямым ни косвенным образом в интригах двора и верил в ее близкий конец. Это резко контрастировало с девяностыми годами, которые в его жизни были заполнены страстью и горечью. Буря в сердце, кажется, уступила место радостному спокойствию.

В 1803 году он приобрел в свое пользование на неограниченное время государственный дом в центре Мадрида, в котором состоялось бракосочетание его сына Хавьера и Гмерсинды Гойкох. Но уже в 1806 году, в день рождения внука Гойи Мариано, супруги съехали с этой квартиры. Как известно, об отце Хавьера — Гойе практически не осталось воспоминаний, но о сыне художника их намного больше. Хавьер был тщеславным и эгоистичным человеком, которого преимущественно интересовало только то, чтобы как можно выгоднее продать картины отца, а затем, отдавая деньги в рост, увеличить вырученную сумму. Так он старался обеспечить себе приятную и беззаботную жизнь.

С точки зрения искусства, первые годы нового столетия для художника оказались странно пустыми, его работоспособность была парализована смертью герцогини, а творческий размах заторможен. Валентин считает, что Гойя сам себя осудил на одиночество, которое сопровождалось сменой настроения от глубокой депрессии к частым вспышкам гнева, и бесцеремонным отношением к людям. В те времена на его долю выпало еще одна неудача, которую он в 1804 году потерпел от ректората академии Сан-Фернандо. На автопортрете он

изобразил измученное лицо мужчины с выражением «дикого высокомерия и скрываемой боли», а также желаниа обратить на себя внимание сильных мира.

Среди картин этого периода и выдающихся портретов особое место занимает серия работ малого формата. Речь идет о шести маленьких картинах, которые стали сенсационным событием для Испании. Они посвящены теме успешного задержания бандитов Эль Марагато с помощью брата Педро Сальдивиа 10 июня 1806 года. Гойя использовал этот случай для экспериментов по созданию нового стиля. Он пытался реалистически изображать жестокую действительность будней. С произведениями Гойи о кровавой гражданской войне против наполеоновской оккупации в живопись вошел новый реалистический стиль рисования.

Пятнадцать лет прошло со времени его тяжелой болезни, направившей его живопись на совершенно новый путь. За это время его жизнь принципиально изменилась. Произведения, появившиеся в этот период, поражают смелостью и модернизмом. Его прогрессивная техника рисования и способ изготовления гравюр предвосхитили в этой сфере почти все открытия девятнадцатого столетия и одновременно были связаны с академическим искусством. В течение десяти лет Гойя получал радость от спокойной и гармоничной жизни. Он фактически достиг всего того, о чем мечтал в юности: стал выдающимся художником и несмотря на свою глухоту вернулся в королевский дом и стал представителем высокого дворянства. И все же он не оставил своих решительных притязаний и постоянно работал, чтобы даже не вспоминать о бедности, с которой он познакомился в юности. Во время трагических событий гражданской войны он с неиссякаемой силой должен был «явить миру из пекла ужасающей войны в Европе, подобно фениксу, новое искусство для нового времени».

УЖАСЫ ГРАЖДАНСКОЙ ВОЙНЫ

Ошибки и коррупция правительства Карла IV продолжительное время подталкивали Испанию к катастрофе, поэтому политические интриги и тщеславные планы Наполеона, имевшего собственные интересы на Иберийском полуострове только ускорили процесс

разрушения. Испанская война за независимость, которую принес 1808 год, отметила начало ужасающей бойни в Европе и умножила бесчисленные интриги, которые господствовали накануне 1808 года в политике испанского двора.

Прежде всего это относилось к Годю, который в 1795 году из-за заговора в Базеле получил звучный титул «князь мира», а также к королевской чете. Все они вместе получили прозвище «троица», которая добилась того, что вступление французских войск в Испанию закончилось. Несмотря на то, что вся власть практически была сосредоточена в руках Годя, Наполеон, питая глубокое презрение к любовнику королевы, предпочел избавиться от нерешительного и ненадежного партнера. Он принял решение покончить с португальской аферой; оккупировав и разделив страну, он вступил на территорию испанского государства. Как свидетельствовал генерал Мюрат, испанское население бурно приветствовало французские войска: «Мы очень долго шли, а жители испанской провинции стояли, словно живая стена. Радость, которую они нам показывали, граничила с опьянением. Никогда народ не был столь несчастлив из-за ошибок в государственном управлении и никогда столь достойно не переносил это несчастье». Эта неопишуемая радость связывалась, с одной стороны, с ожидавшимся устранением ненавистного «князя мира», а с другой — с реабилитацией принца Фердинанда, которого Годой оговорил и, запланировав государственный переворот, арестовал. С помощью короля и королевы он пытался изменить право наследования трона не в пользу Фердинанда. Это стало возможным из-за трусливого характера принца. Карл IV 9 марта 1808 года отлучил своего сына от престола. И только когда Мюрат вошел в Мадрид, принц Фердинанд вышел из тени своего существования и стал королем Фердинандом VII, которого народ приветствовал с ликованием. Годой, ускользнув от расправы, искал новое поле деятельности.

Теневое правительство просуществовало тогда недолго. Но Гойя пока еще располагал временем, чтобы выполнить неожиданный заказ, поступивший из академии, нарисовать портрет юного короля Фердинанда, призванного позже Наполеоном в Байонну, где они вместе с Карлом IV и его семьей узнали о том, что Бурбоны отказывают испанцам в праве наследования трона и коронуют брата Наполеона Жозефа. Отлучение от трона Фердинанда VII в народе было

воспринято отрицательно. 2 мая 1808 года поднялась народная волна возмущения. Огромные толпы людей скопились возле королевского дворца, и французские солдаты из всех окон и аркад дворца начали непрерывную стрельбу. Сотни людей погибли, а на следующий день тридцать плененных повстанцев были расстреляны. С каждым днем по всей Испании разгоралась безжалостная гражданская «война за освобождение». В течение шести лет она приносила населению страны смерть, разрушения, убытки от пожаров, насилие и голод.

В своих диптихах Гойя реалистично отразил кровавые события 2 мая и расстрел повстанцев в ночь на 3 мая. Существует легенда, что за ходом событий 2 мая Гойя следил из своего окна в Puerta del Sol и что 3 мая он с помощью полевого бинокля наблюдал за экзекуцией, а потом вместе с садовником отправился к месту казни и зарисовал лежащие в крови еще теплые тела. Подобные описания некоторых биографов не соответствуют действительности: 2 мая 1808 Гойя не был в Puerta del Sol и тем более ничего подобного не мог наблюдать из Quinta del Sordo, так как приобрел этот дом спустя 11 лет. На самом деле все выглядело следующим образом: он, как и многие мадридцы, в эти дни блуждал по улицам города и видел много зарезанных, изувеченных, расстрелянных людей. Как говорил английский гравер Томас Коул, художник мог теперь делать копии карандашом или кистью, извлекая из своей памяти сцены и происшествия 1808 года, которые Гойя нарисовал впервые спустя шесть лет. Триумф испанцев 1824 года Гойя увековечил в двух картинах. В них реалистично воплотились драматические события «2 мая на Pue del Sol». Он разумеется, знал о столкновении, происшедшем там между французами и мадридским населением. «Расстрел повстанцев 3 мая» стал драматическим дополнением к этому, и запечатлел в памяти контраст страха и упорства, отразившийся в центральной фигуре, осужденных на смерть повстанцев.

Принципиально новым в испанской войне за независимость стал фон гражданской войны, которая вскоре охватила всю страну. Вера в то, что идет борьба за правое дело, была в своей ярости безгранична. Церковь же в очередной раз, прикрываясь именем Христа, посылала верующих на смерть. Францисканец Лука Рафаэль хладнокровно хвалился тем, что «шестьсот французов своими руками уничтожили алтарь нашего господина, короля Фердинанда». К сожалению,

обманутое население впервые в 1814 году увидело жалкий образ своего короля, который сразу же забыл об их крови.

И все-таки, как жил Гойя на протяжении этих шести бурных лет? Оправившись после своего поспешного путешествия в Сарагосу, где он осенью 1808 года впервые на короткое время оказался в осаде, он поспешил в Мадрид, где находился главный театр военных действий. Клич Дона Хосе Палафокса, который стал национальным героем, позвал Гойю в Сарагосу; как он сам пишет: «увидев руины города, стал изучать их, чтобы создать картины, прославляющие городских жителей, я не отрицаю громадного интереса, который во мне возник к славе моего отечества». Когда он позже написал под «Desatres de la guerra» слова: «Я это видел», то это по меньшей мере подкреплялось тем впечатлением, которое он получил от дымящихся руин и разрушений в родном городе, и болью, которую он испытывал от страданий членов его семьи. В те времена он познакомился со многими неизвестными героями войны, к которым причисляли и Марию Августину. Вместе с двумя другими женщинами, она в войне против французов, погибла с оружием в руках. После того, как он тщательно набросал все детали происшедшего в своем рисунке, чтобы поставить это бессмертное произведение в ряд творений «о славе своего отечества», он возвратился в Мадрид. Там он охотно примкнул к тридцати тысячам других с тем, чтобы присягнуть новому королю Жозефу, брату Наполеона, в «любви и верности».

В связи с этим возникает вопрос: примыкал ли Гойя к какой-нибудь партии во время этих кровавых событий, продолжавшихся в течение шести лет? На этот вопрос следует ответить отрицательно. Гойя, как и многие его друзья и сограждане, стал «пленником, который запутался в сети противоречий и внутренних разобщенностей». Противоречивость и непостоянство были присущи его характеру, его убеждения много раз менялись. Он, наверняка, не был революционером и даже республиканцем, которые хотели ускорить падение монархии в Испании. Наоборот, он свободно чувствовал себя в обществе дворян и был связан лично с королями Карлом III, Карлом IV и Фердинандом VII, был готов услужить «князю мира» Годю и брату Наполеона королю Жозефу. Но все-таки он знал, что такое нужда, и был возмущен бедственным положением народных масс, считая виновными в нем дворянство и церковь. Добрая половина

его произведений посвящена богатым и представляет собой сувенир на память, зато другая половина являлась криком правосудия в пользу бедных и громким протестом против нечеловеческих преступлений инквизиции и войны. Он был, если так можно сказать, «лояльным патриотом в своих портретах, католиком в картинах и бунтовщиком в своих рисунках и гравюрах, где выразил свирепую ненависть к несправедливости, мракобесию, безумию и жестокости».

Таким образом, в Гойе уживались две разные и трудно примиримые души: с одной стороны, он был убежденным либералом (в том же смысле, что и Ховельянос), который стремился к социальным реформам и поэтому должен был быть ориентирован на Францию, на ее просветительскую миссию, выступая против цензуры, угнетения и тирании. С другой — он был пламенным патриотом, который поклялся отомстить французам за захватническую войну и жестокое угнетение испанского народа. Эти антагонистические тенденции могли контролироваться в нем только одним свойством, которое он выработал, пройдя школу жизни среди интриг, коррупции и тайных заговоров, осуществляемых в борьбе за власть при королевском дворе, а именно — осторожностью. В 1808–1824 годах он постиг науку лавирования настолько хорошо, что не понес никакого ущерба. Он до самого конца жизни оставался первым художником двора и хладнокровно официально работал при правительстве Жозефа Бонапарта, равно как и при следующем короле Фердинанде VII. Исполнение портретов французских генералов или испанских министров франкофилов, награжденных Жозефом Бонапартом Королевским Орденом Испании, не ограничивалось все-таки рисованием героев Сарагосы, генерала Палафокса или лорда Веллингтона, освободителя Мадрида от французской оккупации.

После окончания войны за независимость Гойя объявил о желании «увечковечить великие дела и значительнейшие героические события нашего победоносного выступления против тирании Европы», но сутью этих творческих намерений, связанных с исполнением официальных изображений, было сохранение должности «первого художника короля» и сопровождавших ее привилегий. То, что он в действительности думал, заключено в его *Desastres de la Guerra* и многих других рисунках, выполненных в то время. Реалистическими изображениями он клеймил позором жестокость французских войск,

ответственных за бойню, с яростной патриотической ненавистью бичевал «ограниченных и ненужных монахов, которые парализовали страну и жили, как паразиты». Мысль о том, что испанский трон захватили чужаки, ранила его так же глубоко, как и ненависть к жестокому и злому абсолютизму Фердинанда VII, который похоронил все надежды испанского народа. Истинное господство страха началось через два года после решающей победы Веллингтона, благодаря которой Фердинанд вернулся на трон. Объявил «чистки» и систематически преследовал либеральных реформаторов, которых обозначил как «предателей». По сегодняшним оценкам около двенадцати тысяч человек были осуждены к пожизненной ссылке по подозрению в проявлении симпатий к французам. Целью многочисленных декретов, которые он издавал, было одно — восстановить католический инквизиционный трибунал в его старой и преступной форме. С подписанием конституции 1812 года у испанского народа после ужасных лет войны появилась надежда на социальный мир, справедливость и свободу, но победа реакционных сил принесла Испании окончательное порабощение.

В то время, когда испанский народ вел беспощадную борьбу против французских поработителей, Гойя не мог оставаться в стороне несмотря на то, что он симпатизировал умеренной политике Жозефа Бонапарта. Он, как и его либеральные друзья, ожидал проведения дальнейших реформ и упразднения ненавистной инквизиции. Первые два года оккупации Гойя был удовлетворен положением дел и молча подчинялся новому режиму. Однако чем больше разрасталась партизанская война, чем ярче разгоралось пламя патриотизма, тем сильнее у него было желание изготовить серию гравюр о «роковых последствиях кровавой войны против Бонапарта в Испании». Начиная с 1810 года, появилось в общей сложности 85 гравюр, которые он не рискнул опубликовать при жизни, и только в 1863 году окольными путями до нас дошли все *Desastres de la Guerra*, или «Ужасы войны». Это было яркое, потрясающее и мощное разоблачение убийственного массового ослепления войной. И хотя создание гравюр растянулось на многие годы, в них во всех деталях запечатлены воспоминания Гойи об ужасах войны, которые он пережил. Разумеется, в первую очередь его ненависть была направлена против французских солдат, но он всегда оставался объективным, поэтому в некоторых его изображениях

беспощадно разоблачались ужасающие эксцессы, связанные с его соотечественниками. *Desastres de la Guerra* была реалистичным взглядом на смерть людей, чувствующих упоение кровью и не останавливающихся ни перед каким ужасом и жестокостью.

Главное то, что эти гравюры появились с 1812 по 1814 год. В то же время Гойя работал над листами, в которых отразился ужасающий голод, и люди, словно «живые скелеты», тысячами умирали на улицах Мадрида. Наконец в его дневнике появился ряд зарисовок, дополнявших сцены голодной смерти и ужасов войны. Эта серия эскизов заключала в себе резкую сатиру против реакции и прежде всего церкви, которой уже в то время неосознанно содействовал Фердинанд VII, реставрируя все формы церковного порабощения. Эти сатирические гравюры *Caprichos enfaticos*, подобно *Desastres de la Guerra*, были опубликованы после смерти Гойи. Пятьдесят листов продолжали тему *Desastres de la Guerra* и изображали бесчеловечные действия королевского правительства. Этим единственным и ни с чем несравнимым обвинением отвратительной реставрации он не только доказывал личное мужество, но и выражал надежду на возмездие в будущем.

Вероятней всего, что в послевоенные годы Гойя работал над рисунками и гравюрами исключительно для себя. Среди массы испанского населения он отдавал предпочтение простому человеку с улицы, наблюдая за его работой, и эта тема, кажется, раскрепощала его внутренне. Раньше он изображал работающего человека так, как это было выгодно господствующему классу, но освобождение от всех условностей открыло в нем собственное видение социальных проблем. Гойя осознал, что монархия, окончательно предала народные массы, используя их в корыстных целях. Вместо того, чтобы исполнять роль придворного художника, находящегося на службе у дворянства и духовенства, Гойя выражал чувство солидарности с трудящимися, вскрывал тяжелое положение широких слоев населения. До нас дошли рисунки, воспроизводящие бегство монахов и монахинь, которые во время оккупации, растворившись во многих монастырях, «с гротесковой поспешностью освобожденных и изголодавшихся по жизни личностей устремились к различным находящимся по эту сторону возможностям их удовлетворения». Основанием для подобных насмешек со стороны верующего Гойи послужили не только подобного

рода люди, но и желание бичевать власть церкви, ограниченность которой подтверждалась отношением к науке: он саркастически изображал трибунал инквизиции, который восседает на короне. В маленькой картине «Заразная больница» он рисует людей, пострадавших от смертельных эпидемий, которые церковь обозначала как бич божий.

В личной жизни Гойи в этот период произошли глубокие изменения. Он и его семья пережили ужасный 1811-й голодный год в Мадриде, и эта жесткая проверка на выносливость стала для его жены Хосефы слишком тяжелой. В июне 1812 года она умерла, и 66-летний глухой старик остался один в своем доме. Он поделил имущество с сыном, уговорившим его отдать часть коллекции картин. В общей сложности из рук Гойи ушло не меньше 75 произведений, которые он, очевидно, выполнил сам и отдал, руководствуясь личными мотивами. Среди них, разумеется, находился портрет любимой герцогини. Особенного упоминания заслуживают двенадцать картин, посвященных теме «Ужасы войны», которые замыкали тему упоминавшейся уже «Заразной больницы», а также написанный между 1808 и 1812 годами «Колосс». «Колосс» действует словно Геркулес, но обладает лицом, которое можно сравнить с лицом «знаменитого чудовища Калибана» из шекспировской «Бури», от также похож на бога войны Марса, отдыхающего после победоносной битвы. В собрание картин вошли натюрморты, которые предвосхищали экспрессионизм XIX и XX столетий.

Гойя, оставаясь верным осторожной тактике, продолжал роль официального художника двора и в этом качестве присутствовал на приеме у короля 8 июля 1814 года. Но все-таки, даже попытавшись упорядочить свое отношение к двору, нарисовав ряд портретов короля с различными официальными трактовками, он так и не добился благосклонного отношения к себе со стороны Фердинанда VII, этого нетерпимого, злопамятного, мстительного и лицемерного монарха. Как всегда в таких случаях, король отдал поручение и преемником Гойи был объявлен Вицент Лопес, который и занял место первого художника. Таким образом, Гойя попал в немилость нового реакционного режима, это случилось в 1814 году. В мае 1815 года он должен был по повестке прокуратора предстать перед судом инквизиции, потому что великий инквизитор решил наложить арест на

имущество Гойи в виде двух знаменитых картин «Махи», а также трех «непристойных» изображений.

Для дворянского общества Гойя в те времена был уже неприемлем, и поэтому заказы давали только новой звезде — Виценту Лопесу. До 1826 года он еще рисовал портрет герцогини Абрантес и ее брата герцога Осунского, которые являлись детьми его бывшего покровителя и поэтому относились к нему лояльно. Кроме того, в 1815 году он создал автопортрет, на котором можно увидеть определенную усталость и следы переживаемых страданий. Однако неизвестно, что побудило его в этом автопортрете изобразить себя более молодым и привлекательным, чем в жизни. Вероятней всего, причина в том, что уже в 1811 году у него установились близкие отношения с доньей Леокадией Вайсс, которая в 1814 году в возрасте 26 лет родила девочку — маленькую Марию дель Росарио, — и Гойя ее нежно любил, считая своей дочерью. Моралисты возмущались по этому поводу, им, очевидно, не приходила в голову мысль, что они «порицают то, что Гете прославлял в еще более старшем возрасте».

Гойя решил изготовить серию гравюр, отражающих сцены боя быков, полюбоившиеся ему еще с юных лет. Так появилась на свет знаменитая *Tauromaquia*. Гойя задумал создать серию гравюр, повествующих об истории развития «искусства» боя быков. При этом он опирался на знаменитый трактат «Исторические письма о происхождении и развитии боя быков в Испании» Николаса Моратина. Как подчеркивал в своей истории Моратин, просветители окрестили бой быков пороком нации, берущим свое начало от мавров. Но в Испании он был принят, прежде всего, христианским дворянством и стилизован под рыцарские турниры, так как король Филипп V упразднил этот варварский обычай. С тех времен бой быков стал достоянием народа.

Однако вопрос — действительно ли Гойя хотел использовать изображение быков в публицистическом споре с Наполеоном как политический символ, где бык — враг, а борьба с ним — героизм в гражданской войне, — остается только вопросом. В *Tauromaquia* он достиг очаровательного синтеза, воплощавшего в себе жесточайшее театральное представление, в котором участвуют животное, человек и кровожадная масса зрителей. Кроме того, он постарался передать мгновение, когда совершается движение, и это ему удалось в высшей

степени, что характерно для него, отчего Гойя еще раз приблизился к порогу современного искусства.

ПОСЛЕДНИЕ ГОДЫ ЖИЗНИ И СМЕРТЬ

В 1815 году Гойя начал работу над загадочной серией гравюр, которая носила название *Los Disparates* — что можно перевести как сумасбродство или экстравагантность, — оба эти значения имеют право на существование, так как, с одной стороны, он указывал на маловажность этой темы, а с другой — это название одновременно ставило большое количество вопросов, на которые трудно ответить. При жизни автора эта серия работ не была опубликована и впервые появилась на свет в 1864 году, когда была издана королевской академией Сан-Фернандо совместно с *Desastres de la Guerra* под названием *Los Proverbios* («Пословицы»). То, что эти юмористические изображения появились позже *Caprichos* и даже были подобны *Caprichos infantiles*, приоткрывает тайну. Прямая социальная и политическая сатира была завуалирована бесхитростным названием серии. В феврале 1819 года Гойя приобрел дом, окруженный симпатичным садом, который соседи называли *La Quinta del Sordo* — «дом глухого». Он купил это владение, чтобы убежать из города, поскольку атмосфера угнетения, притворства и доноительства, царившая там уже в течение пяти лет, для него стала невыносимой. Инквизиция снова начала собирать против него сведения, протягивая к нему свои вездесущие руки. Положение становилось еще более опасным из-за скандальной ситуации в его личной жизни: он жил вместе с Леокадией Вайсс, которая была хозяйкой в его доме, а также его возлюбленной. У нее было двое детей — мальчик по имени Гильермо и упоминавшаяся уже маленькая девочка Мария дель Росарио — единственное утешение глухого художника в последние годы жизни. Постоянная слезка со стороны родственников, опасавшихся за свою долю наследства, угнетала Гойю.

1819 год в творческом плане стал для Гойи многозначительным. Его поразительная способность восприятия всего нового в искусстве и живой интерес открыли неизвестную ему до сих пор технику изготовления гравюр — литографию. Первым, кто в Мадриде занялся литографическим ремеслом, был Хосе Кардано, друг Гойи, человек,

которому он полностью доверял. Неслыханная гибкость этой технологии сразу принесла успех. Уже в феврале 1819 года Гойя выполнил свои первые литографии, которые одновременно стали первыми в Испании. Даже когда годом позже во Франции у него появилась возможность исчерпывающе изучить новую технологию, он еще раз доказал свою изобретательность, очень быстро изготовляя гравюры, которым вверял свои образы, как скульптор вверяет их камню.

К сожалению, его здоровье было уже подорвано, может быть, даже у него появилось предчувствие тяжелой болезни, которая в декабре 1819 года поставила его на грань смерти. Как предполагает Гассье, Гойя, сам не осознавая истинных причин своего страстного внутреннего желания найти утешение в лоне католической церкви, «испытывая метафизический страх, предшествующий смерти, рисовал святое причащение для смертных — „Евхаристию“». Таким образом, появилась картина «Последнее причащение святого Хосе де Каласанца», заказанная одной из церквей Мадрида и приоткрывшая тайну глубокой религиозности художника, потому что она прочувствованно изображала молящегося человека. Еще яснее его религиозную взволнованность подчеркивает написанная маслом в 1819 году маленькая картина «Христос на горе Елеонской». Гассье предположил, что изображение Христа является своеобразным предчувствием собственных страданий Гойи. И все же обращение к религии было всего лишь мгновением и не соответствовало истинному образу мыслей Гойи, потому что спустя небольшой отрезок времени эти чувства полностью угасли.

В декабре 1819 года его постигла тяжелая болезнь, детали которой, к сожалению, до нас не дошли. О ней стало известно благодаря портрету, а точнее копии. На нем Гойя изобразил себя во время приступа болезни и врача — друга Арриету, который вырвал его из объятий смерти. Внизу написано: «Гойя в благодарность своему другу Арриете за мастерство и заботу, спасшие его жизнь во время тяжелой и опасной болезни в конце 1819 года, случившейся с ним на 71-м году жизни. Нарисовано в 1820 году».

Это смертельно опасное заболевание совпало с третьим периодом в духовном и творческом развитии Гойи. Речь идет об упоминавшемся уже *Disparates* и прежде всего о выполненной в темных тонах

«Живописи в Кинто дель Сордо». На последнее он решился в начале 1820 года, когда практически стоял одной ногой в могиле из-за неуклонно прогрессирующей болезни. Рисуя на стене Кинто дель Сордо, он хотел передать потомкам свое завещание, но не имел в распоряжении достаточных возможностей ясно выразить его, поэтому до сих пор эта творческая работа до конца не понятна. После окончания автопортрета, который дошел до нас в копии, восстановив свои силы, он выполнил огромный объем работы: набросал эскизы 14 картин для стен своего дома, причем некоторые из них превышали размер 6 квадратных метров. В этих «черных картинах» (*Pinturas negras*), названных так из-за того, что выполнены они преимущественно в темных тонах, его гений достиг высшей степени своего развития. В то время его очень занимали кошмары и галлюцинации, которые вытекали из предощущения им смерти. Он покрыл стены своего дома тревожной и таинственной живописью с густой смесью черного, серебряно-серого и чистейшего белого, с вкраплением оттенков ярких цветов. Эти творения продолжали тему изображенных ранее сцен с ведьмами, волшебниками, представляли мрачные процессии фанатичных пилигримов или образы старых людей с искаженными от страха лицами. Однако существует кардинальное различие между всеми изображаемыми чудовищами, которые в его *Sargichos* были всего лишь «сном спящего рассудка», и черной живописью, где Гойя все довел до экстремального выражения. Здесь появляются отдельные смелые образы или массовые сцены призрачности, нечеловечности и чудовищности. При этом все многообразие тем образует такое же единство, как выписанные поздним стилем эпизоды со святыми и сцены из мира ведьм. Мрачное расположение духа отражено во всех его композициях, связанных с воспоминанием о его кошмарах.

Если внимательно рассмотреть «Черные картины» Гойи, то можно поверить, что он находился на грани помешательства. Кошмары, которые всплывали из его подсознания в виде всевозможных снов и видений в сфере человеческого миропредставления, его сокровенные желания, не утихающая страсть и ужасающие ночные образы он выплескивал в изображениях на стенах своего жилища. Встречается много страшных образов в виде так называемого «Великого козла», а точнее огромного черного козла — сатаны и властного Бога, которым

приносятся дары, или отвратительный образ, вошедший в историю искусства как «Сатурн, поедаящий своих детей». Однако если на это посмотреть как на символ безумия нации, которая во время войны пожертвовала своими детьми, то в данном случае речь может идти о человеке, которого измучили злоешие представления, а потому он рисовал как одержимый, чтобы освободиться от них. Создание «Черных картин» должно было окончательно освободить Гойю от этого давящего груза. Таким образом, Кинта дель Сордо, как выразился Валлентин, стал мавзолеем его безрассудства.

Вторым важным трудом, законченным в период кризиса, были начатые им ранее и упоминавшиеся уже *Disparates*, гравюры, разделенные в общей сложности на 22 листа, в которых Гойя коснулся всех проблем человеческого существа. В этом труде он намеревался бичевать человеческую глупость, распущенность и скверность, он предложил очень пронизательный анализ человеческих психотипов. «Вне времени и вне пространства, — пишет Гассье, — „*Disparates*“ в своих формах становится еще более человечным и с даром ясновидца закликает человека от падения в преисподнюю».

1 января 1820 года в Кадисе, где в 1812 году была объявлена первая либеральная конституция в истории Испании, стало днем открытого мятежа. Рафаэль Риго организовал восстание, которое поставило точку прежде всего на абсолютизме Фердинанда VII. В течение шести лет трусливый и мстительный деспот преследовал либералов в Испании, которые объявили о конституции в Кадисе, и, наслаждаясь роскошью, подготавливал для ничего не подозревающих жертв возвращение во французскую ссылку. Однако пришло время, когда многострадальный испанский народ должен был избавиться от порабощения и от преследований, а напуганный монарх вынужден был об этом объявить. 9 марта 1820 года Фердинанд VII, шокированный изменениями в политической жизни, принес присягу на верность ненавистной и омерзительной для него либеральной конституции, и, таким образом, оправдал на этот раз надежды большинства испанского населения, которое верило в изменение своей судьбы. Более того, он запретил даже инквизицию. Несмотря на свою изоляцию от общества, Гойя присутствовал 4 апреля в последний раз в своей жизни на заседании Академии, где принималась эта присяга конституции. Преисполненный радости, он сразу же набросал

аллегорическую сцену, которая носила название «Божественная свобода».

К сожалению, внутренние притязания и личные реваншистские устремления воспрепятствовали установлению истинной конституционной монархии, и из возникшего хаоса стало зарождаться новое движение, которое могло привести к гражданской войне. На этот раз Фердинанд VII, опасаясь за свою жизнь, обратился к святому альянсу с прошением и была восстановлена в первоначальной форме абсолютная монархия. Эта «великая политическая благодарность» появилась, как нарочно, от Франсуа Шатобриана, который в 1803 году был назначен посланником в Рим и уволен с этой службы при Бурбонах. Французские войска под командованием герцога Ангулемского за три месяца продвинулись вглубь полуострова до самого Кадиса, где в 1812 году Кортес декларировал свободную конституцию, а Фердинанд VII посадил в тюрьму всех либералов. 30 августа 1823 года со всеми беспорядками было покончено, и Фердинанд VII получил еще одну возможность предъявить свои претензии на трон. Однако королем овладело болезненное желание преследовать либералов, высылать их или казнить. В течение трех лет мстительный Фердинанд отплачивал за навязанный ему образ либерального поведения, невообразимая волна террора стала слишком дорогой платой для его соотечественников.

Жажда преследования и жестокое порабощение многострадального народа приобрело такие размеры, что даже герцог Ангулемский вынужден был направить королю послание: «Четырнадцать дней захвата власти Его Величеством ознаменовались арестами и указами, творящими произвол, отчего вновь повсюду распространяются волнение, неудовлетворенность и страх». Не обращая внимание на это, Король 7 ноября 1820 года казнил руководителя народных волнений Рафаэля Риго и 13 числа этого же месяца вошел в Мадрид. Он ехал в своей триумфальной карете в сопровождении 24 придворных. Аресты, садистские пытки и массовые смертные казни стали обычным явлением. Одновременно король создал военные комиссии. Король надеялся с их помощью подавить протесты во всех провинциях Испании. Они выслеживали врагов абсолютной власти и осуждали их, как «чудовищных преступников, которые хотят иметь упраздненную конституцию». Все книги,

журналы и карикатуры, вышедшие в свет во времена вынужденного либерализма, при сотрудничестве священников представлялись в цензурную комиссию, и «комиссии по политическим чисткам» проверяли надежность горожан, начиная от высоких чиновников и кончая школьниками. В Испании в конце концов не осталось ни одного человека, кого бы не коснулся произвол тайной полиции. Как следствие этого либералами овладел массовый страх.

Гойя скрывался у своего друга в Арагоне. Несмотря на то, что пробные экземпляры *Desastres de la guerra* иссякли, оставалось достаточно материала для того, чтобы описать его имущество или даже отправить художника на каторгу, потому что существовала еще добрая дюжина листов и рисунков *Disparates*. В страхе перед надвигающейся опасностью, он поспешно написал письмо в Кинто дель Сордо своему внуку Мариано, предупредив его о возможной конфискации имущества. В нотариальном документе сообщалось, что он пришел к решению «засвидетельствовать свою симпатию, которую он чувствует к внуку, и не нуждается больше в своем имуществе, так как у него всего достаточно, чтобы вести приличный образ жизни». Таким образом, постоянные опасения подвели Гойю к мысли последовать примеру своего друга и покинуть родину.

Но ему предстояло решить одну труднейшую проблему, связанную с должностью придворного художника, за которую он получал жалованье. Впрочем, так как он непозволительно далеко находился от королевского двора, его лишили бы суммы 50 000 реалов в год. И все же Гойя попытался добиться официального разрешения короля покинуть родину, потому что это сохраняло за ним должность и привилегии, связанные с ней. Ситуация складывалась неблагоприятно: он подвергался опасности из-за своего поведения во время правления короля Жозефа Бонапарта, когда присягнул на верность конституции в Кадисе, и, кроме этого, в его доме находились рисунки, которые могли бы стать обвинительным материалом против него. К тому же сын спутницы его жизни Леокадии Вайсс, Гильермо, примкнул к народному ополчению и попал в список преследуемых. Гильермо бежал во Францию раньше Гойи, а Леокадия вынуждена была укрываться у своих друзей. Но из документа, найденного в Бордо, известно, что «Леокадия вынуждена искать убежище во Франции, потому что ее преследуют по политическим убеждениям». В

действительности же в 1823 году Леокадия находилась еще в Испании, потому что, согласно официальному сообщению, она пересекла испанско-французскую границу в районе Байонны позже в сопровождении двоих детей.

Гойя сам был вынужден скрываться со второй половины января по апрель 1824 года. 1 мая 1824 года, после выхода декрета об амнистии, Гойя рискнул официально выхлопотать себе шестимесячный отпуск, потому что «ему из-за возраста и болезней было необходимо лечение на водах». Таким образом, он хотел получить возможность в любой момент вернуться из Франции в Испанию. Фердинанд, конечно, удивился, но все-таки 30 мая 1824 года дал свое согласие: «Король, наш господин, удовлетворяет заслушанную просьбу придворного художника Дон Франсиско Гойя о королевском отпуске с остановками на водах и курорте с тем, чтобы облегчить его страдания». 24 июня из префектуры министерства внутренних дел в Байонне поступило сообщение, что «Гойя с сегодняшнего дня отбыл в Париж». В Бордо он оставался три дня, которые использовал для того, чтобы увидеться со своими друзьями, бежавшими во Францию. Примкнув к ним, «юный путешественник», как они его называли, в возрасте 78 лет незамедлительно отбыл в Париж, где пробыл до 31 августа 1824 года. Встречи со старыми знакомыми вызвали в нем ностальгические воспоминания о счастливом времени в Испании.

В сентябре 1824 года Леокадия Вайсс со своими двумя детьми прибыла в Бордо, чтобы «присоединиться к своему супругу», как она объяснила при переходе границы чиновникам в Байонне. Разумеется. Гойя предполагал, что она будет впредь жить с ним как супруга. Он обустроил дом недалеко от центра Бордо, и надеялся, что будет жить в нем с Леокадией. Об этом сообщал его друг Моратин: «Гойя с сеньорой и ее детьми хорошо обустроили себе жилище. Я думаю, что зиму они благополучно переживут». Не известно почувствовал ли Гойя в Париже новый творческий импульс или нет. Вероятней всего, он интересовался там прогрессивной техникой изготовления литографий, которая скоро стала во Франции ведущей. Во время своего проживания в Париже Гойя создал четыре значительные литографии, появившиеся в Бордо под названием «Бордоские быки». Из официальных полицейских сообщений в Париже нам стало известно, что он

«прибыл для того, чтобы посетить достопримечательности и прогуляться по общественным местам». Тем не менее, во время таких прогулок по Парижу он зарисовал карандашом сцены жизни простого народа и инвалидов. Правда, от такой работы, связанной с движением руки, он очень уставал.

Вскоре эмиграция стала тяготить Гойю, потому что он просто не умел ориентироваться в чуждом окружении. Исключение составляли лишь испанские земляки, которые пребывали там обособленно. 30 сентября 1824 года Моратин написал: «Гойя утомлен и ни минуты не находит себе покоя. Он здесь со своей Доньей Леокадией. Я не обнаружил между ними гармонии». Леокадии приходилось испытывать на себе частую смену настроений старика и его значительные претензии. Сейчас художник рисовал намного меньше, и в этот период появилось небольшое количество портретов его друзей. Среди них портрет того же Моратина, которого он уже однажды, 25 лет назад, нарисовал, и теперь Моратин был особенно горд оттого, что его еще раз нарисовали, он писал: «Он хочет сделать мой портрет. Должен ли я рискнуть получить нечто прекрасное, конечно, если то, что пошлет мне, кисть преумножит мои картины»? Гойя работал над портретом не прерываясь, и когда он был наполовину готов, Моратин сообщил: «Гойя полностью ушел в себя и рисует ровно столько, сколько позволяет ему обходиться без творчества время».

Последние годы жизни художника озарились светлым образом маленькой Марии дель Росарио. Ослепленный своей истинно отцовской любовью, он удивлялся способности ребенка к рисованию, о чем можно сделать вывод из письма к другу Ферреру: «Этот удивительный ребенок и миниатюрный живописец хочет учиться, и я хочу также, так как это то, что осуществится с возрастом, и, может быть, даст миру великий феномен». С его почти достойным сострадания ослеплением он верил в то, что его гений продолжает жить в этом ребенке, и страстно желал того, что никогда не осуществилось.

После того как в жизни Гойи появилась нужда, потому что он лишился постоянного жалования придворного художника, он стал подумывать о продлении отпуска. 7 января 1825 года он подал прошение о продлении своего курортного пребывания во Франции и с трепетом ожидал ответа из королевской палаты в Мадриде. 25 апреля

1825 года Моратин описал состояние его души в письме: «Гойе исполнилось 79 лет, и он со своим недостатком не знает, на что надеяться и чего желать. Я говорил ему, чтоб он успокоился по поводу своего отсутствия в Мадриде и получения разрешения. Ему нравится город, страна, климат, еда, независимость, тишина, которыми он наслаждается. С тех пор, как он здесь, у него не было болезней, которые его ранее беспокоили. Но, в его голове сидит мысль, что он в Мадриде многое уладит, и если она его не отпускает, то он, как упрямый ишак, собирается в путь, имея при себе крестьянскую шляпу, накидку, винную фляжку, деревянное стремя и рюкзак».

Наконец он получил документ, представляющий ему право в течение шести месяцев «использовать минеральную воду и ванны... по возможности восстанавливать свое здоровье». И хотя эта хорошая новость его удовлетворила, все равно его ностальгия и страстное желание вернуться домой в Мадрид не утихли. Он не хотел больше продавать свои произведения. Когда парижский друг сообщил Гойе, что его *Sarcichos* пользуются большим успехом и предложил изготовить еще одну партию, он отказался. Раньше его интересовало то, какую реакцию вызовет анонимная публикация в Париже его литографии «Бордоские быки»; хотя в то время в Париже не было надобности в быках, они, как указывает Феррер, были обьежены. 20 декабря 1825 года Гойя ответил на это: «Ваше высказывание о моих оттисках „...быков“ убеждает меня, что у Вас нет возможности говорить о *Sarcichos*, потому что больше двадцати лет назад я доверил их королю. За это я был обвинен святой инквизицией. Впрочем, они должны были быть мне благодарны за плохой росчерк, так как у меня нет зрения, сил, чернильницы, пера — у меня осталась только сила воли». В действительности его зрение ослабло, и он во время работы и при чтении должен был использовать лупу. Когда он писал, его руки дрожали, и мы знаем, что причиной было больное сердце, и не перестаем удивляться, откуда у него находились силы, как у юноши, и тому, что он сам выразил символически в заголовке своих рисунков, выполненных в то время: «Я все еще учусь».

Весной 1825 года Гойя вновь тяжело заболел. На этот раз врач установил у него паралич мочевого пузыря и опухоль толстого кишечника, которые, по его мнению, учитывая возраст пациента, нельзя было вылечить. Гойя был прикован к постели и его друзья

ожидали самого худшего. Вторая половина отпуска истекала, его сын Хавьер стал хлопотать о его дальнейшем продлении. На этот раз, принимая во внимание вызывающее опасение состояние здоровья отца, появилась возможность остаться лечиться еще на целый год на курортах Франции. 4 июля Фердинанд VII, а королю сообщили, что для Гойи это, может быть, последние мучения, дал свое одобрение. Никто не рискнул бы питать надежды на то, что случилось: Гойя пришел в себя и на этот раз, уже в середине июня 1825 года приступил к работе. 30 октября Гойя, как писал Моратин, переселился в маленький дом с садом и спокойно жил в нем вместе с Леокадией и ее маленькой Марией дель Росарио, а его «курортное проживание» сопровождалось выплатой жалованья, причитавшегося художнику двора.

30 марта 1826 года художник отпраздновал свое 80-летие и доказал, что в таком возрасте он может еще работать, потому что он нарисовал портрет председателя банка Бордо и управляющего имуществом Гойи. Но он все равно тосковал по родине и как-то сказал своему сыну Хавьеру: «Несмотря на то, что в Бордо жить очень приятно, но этого недостаточно, чтобы оставить родину». С Испанией было связано все его творчество, и он почувствовал, что для него — дело чести съездить еще раз в Мадрид. Кроме этого, его второе разрешение на отдых вскоре после дня его рождения подходило к концу, он понимал: необходимо третье позволение короля на его продление. Из создавшейся ситуации Гойя видел только один выход, а именно: король лично удовлетворяет его прошение об уходе со службы придворного художника и назначает пожизненную пенсию.

Последняя просьба для него имела особенное значение, так как его общее имущество было уже долгое время передано в право владения по наследству и жалование придворного художника необходимо было для проживания в Бордо с Леокадией и Марией дель Росарио. Преждевременную передачу поместья Гойи можно было бы объяснить только давлением Хавьера, который боялся, что его отец в последнюю минуту переписет часть на Леоккадию и ее детей. Поэтому Гойя, неоднократно повторяясь, вынужден был успокаивать Хавьера: «Ты знаешь точно, что все, чем мы располагаем, принадлежит тебе». И хотя из этого можно сделать вывод, что Гойя

имел в своем распоряжении резервные деньги, которые находятся в банке Бордо, все равно он не перестал хлопотать о пенсии.

Гойя считал, что он должен поехать в Мадрид и там уладить все свои дела при дворе, но он был уже стар и путешествие становилось довольно рискованным предприятием. 7 мая 1826 года Моратин писал своему другу: «Если он не приедет в Мадрид, то не удивляйтесь, так как легкое недомогание, возможно, имеет последствия, и где-нибудь в углу приютившего его дома он, может быть, испускает дух». 30 мая 1826 года «в день, когда исполнилось ровно два года со дня удовлетворения его первой просьбы об отдыхе», Гойя, невзирая на все опасения, прибыл целым и невредимым в Мадрид. Он собственноручно принял отставку и затем верноподданически напомнил королю, что с того самого дня, когда «Менгс пригласил меня из Рима», он верно служил трем королям испанского дома Бурбонов и только прошение об отставке сместило его с должности придворного художника. 17 июня Фердинанд VII удовлетворил его просьбу и заверил, что он будет получать пожизненную пенсию, а также разрешил возвратиться во Францию. Тем временем Вицент Лопес стал первым художником двора и выполнил знаменитый портрет мастера, который сейчас находится в Прадо. Разумеется, он был абсолютно достоверным с точки зрения ровной, до мельчайших деталей исполненной академической живописи и не соответствовал восприятию искусства Гойей.

Освобожденный от материальных хлопот, Гойя после своего возвращения из Мадрида успокоился, и Моратин сообщал: «У Гойи все хорошо. Он развлекается эскизами, гуляет, ест и спит. В его доме царит только умиротворенность». Если прежде его очень волновала поездка в Мадрид, то теперь он охотно возвратился в Бордо. Во Франции он ощутил полную независимость и личную свободу, но платой за это было пребывание на чужбине. Впрочем, чужбина для него оказалась не только тяжким бременем. Он на глазах освобождался от духовных установок эмигрантов и все больше начинал воспринять французский менталитет. В его записной книжке, в которую он заносил пометки об улицах города, сделаны пером или сепией бесчисленные рисунки, изображавшие жизнь простого народа. Благодаря Леокадии и Марии дель Росарио, питавшим особую страсть к цирку, он с волнением наблюдал за номерами с участием животных и

клоунов и рисовал их карандашом. В его рисунках чередуется анекдотичность ярмарок, цирковых представлений с фантазмагорией.

Очень долгое время считалось, что Гойя до самой своей смерти не покидал Бордо. Однако при реставрации портрета внука Мариано была обнаружена дата, свидетельствующая о том, что летом 1827 года предпринял свое второе путешествие в Мадрид, причина которого нам точно не известна. Впервые Мариано приехал к своему деду в Бордо в 1828 году, в то время как на портрете было начертано, что «Гойя посвящает этот портрет своему внуку, в 1827 году в возрасте 81 года». Было доказано, что портрет нарисован в Мадриде, а не в Бордо, как предполагали до сих пор. Вероятнее всего, он прибыл в Мадрид, чтобы проинформировать семью о том, что деньги в банке Бордо принадлежат Мариано и что о семье он заранее позаботился. Его второе путешествие в столицу Испании прошло с невероятной быстротой, о чем свидетельствовал документ из Байонны: «20 сентября 1827 года Гойя прибыл из Испании и продолжил свое путешествие в Париж».

В последний год жизни Гойя достиг техники, которую можно определить как свободу творчества. Он наносил цвета пальцами или кусочками сукна, использовал жидкие краски, которые одновременно с красящим веществом втирал в полотно — и все это происходило спонтанно, естественным образом. В последний год накануне его смерти появились портрет внука, эффектное изображение монаха и монахини, в которых он явился провозвестником экспрессионизма. Шедевром стала полная оптимизма картина «Молочница из Бордо». Над грациозным и смиренным образом сияет свет, и ее мечтательное лицо пребывает в гармонии цветовых тонов голубого и зеленого, что побудило Готье высказать: «Ренуар еще не родился, а мастер импрессионизма уже есть».

В начале 1828 года внук Гойи Мариано отправился в путешествие вместе со своей матерью в Гибралтар, и Хавьер сообщил отцу, что они оба намерены прибыть в Бордо и что он сам планирует длительную остановку во Франции. Очень счастливый Гойя отправил свой ответ 17 января 1828 года: «Самое прекрасное мгновение для меня было, когда я получил от тебя письмо... Сообщение о гибралтарских путешественниках вызвало во мне оглушение от радости. День прошел так быстро и ты получишь это письмо с небольшим

опозданием, но что, собственно, такого произойдет, если они будут уже здесь и ты, может быть, тоже подъедешь, и вы останетесь на пару лет. Я надеюсь, и это будет так здорово, что мы все время будем вместе, что будем жить в Бордо у меня... Ты должен мне заранее написать, когда они уедут из Барселоны, а также о твоих намерениях на этот счет».

Но вскоре лихорадочное ожидание старика и бьющий через край оптимизм поостыли, потому что любимая семья не торопилась отправиться в путешествие в Бордо. Гойя даже представить себе не мог, что приезд семьи меньше всего связан с желанием увидеть его, что ими двигало стремление находиться поблизости и вмешаться, если вдруг последняя воля старика окажется в пользу Леокадии и ее детей. 3 марта 1828 года Гойя, устав от длительных ожиданий, написал своему сыну: «Я вижу, что у тебя всегда найдутся причины, чтобы отложить решение о твоём путешествии. Я ожидал, что вы приедете, и надеялся, что получу письмо, но я уже... Прощай, у меня нет больше желания писать». Ожидание радости и разочарование сыграло с Гойей плохую шутку, потому что из письма от 26 марта можно заключить, что у него был приступ: «Я чувствую себя уже лучше. Я надеюсь, что мое состояние здоровья достигло того уровня, что был до приступа. Своим выздоровлением я обязан Молине, который готовил мне настой из порошка корня валерианы». Вероятно, в это время он находился в доме Хосе Пио де Молины, портрет которого рисовал накануне приступа. Этот последний шедевр, сохранившийся до сих пор, не был закончен. Но все мысли Гойи были вокруг страстно ожидаемого приезда внука, о чем свидетельствует письмо от 26 марта: «Я с нетерпением жду любимых путешественников, беспокоюсь о них. Все то, что ты мне говоришь в последнем письме, называется отказом от поездки в Париж, потому что вы могли бы пробыть у меня слишком долго. Однако если ты приедешь ко мне летом, то это все, чего я хочу... Я очень счастлив, что мое здоровье улучшается и что могу встретить искренне любящих меня путешественников». Наконец желания Гойи сбылись и он смог заключить в объятия своего внука. Но через три дня после встречи с ним Гойя дрожащими пальцами написал последние слова сыну: «Мой дорогой Хавьер, я только хочу тебе сказать, что радость, которую я испытал, была очень большой. Я чувствую себя не очень здоровым и вынужден быть прикован к

постели. Милость Господня исполнит мою просьбу о том, чтобы ты приехал и мог до краев наполнить чашу моего счастья».

На следующий день его разбил правосторонний паралич и он потерял способность говорить. Но несмотря на то, что он находился в столь жалком состоянии в полузабытьи, он с нетерпением ожидал Хавьера. Только однажды он приподнялся, и на короткое время к нему вернулся дар речи. Но он был настолько слаб, что нельзя было понять ни единого слова. 28 апреля Донья Леокадия передала письмо находившемуся в Париже другу, в котором рассказывала детали последних часов жизни Гойи: «Внук и невестка приехали к нам 28 числа прошлого месяца. 1 апреля мы вместе обедали. До пяти часов следующего дня, дня его святого, он не говорил. Речь к нему вернулась ненадолго, потому что он был наполовину парализован. Такое состояние его здоровья продлилось еще 13 дней. За три часа до смерти он призвал всех. Он смотрел на свою руку в простодушном удивлении. Он хотел составить завещание и высказать свою благосклонность, однако его невестка сказала, что он это уже сделал. Для него этот момент так и остался неясным. Его слабость не дала возможности что-либо понять, он говорил невнятно. В ночь с 15 на 16 апреля в 2 часа он умер... Молина и Бругада видели его смерть, а я буквально за две минуты вышла из комнаты, так как после полуночи у меня не осталось сил, чтобы сидеть около кровати... Когда он уснул-таки смирным и веселым, даже сам врач удивился его терпению и силам. Он думает, что он не испытывал страданий, но я не уверена в этом». Гойю похоронили в Бордо. В 1901 году его прах переправили в Мадрид, а в 1919 году он обрел окончательное пристанище в монастыре Сан-Антонио де ла Флорида, где он изобразил на чудесных фресках ангелов, которые ожидали его на протяжении более чем столетия.

РИСУНКИ ФРАНЦИСКО ГОЙИ



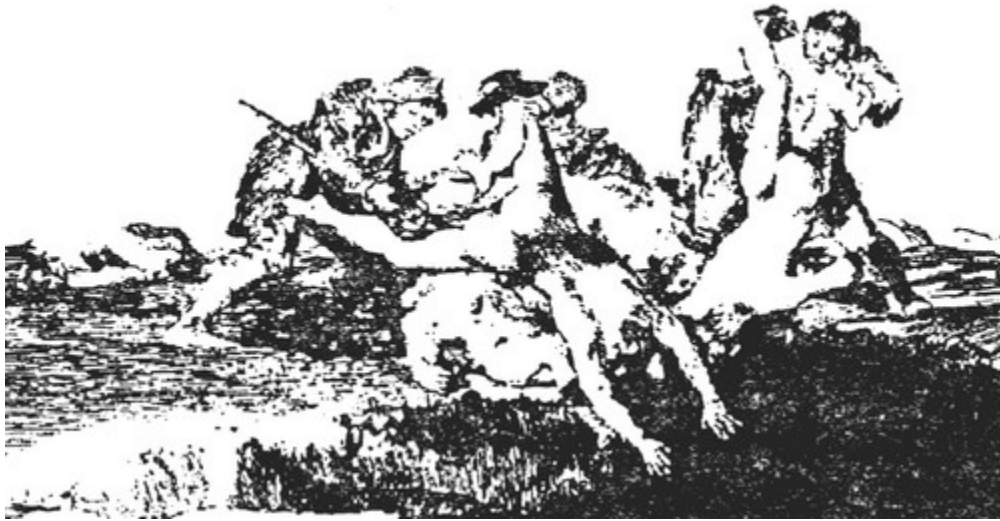
От какой болезни он умрет? 1797–1798. Гравюра, аквантинта

*Fatales consecuencias de la sangrienta guerra
de España, contempóranes - y otros caprichos fantásticos,
en 40 estampas - inventadas, dibujadas y grabadas por el
pintor original D. Francisco Goya y Lucientes - en Madrid -*

Почерк Франциско Гойи



Здоровье и болезнь. 1812–1815. Гравюра, акватинта



Следующая любовь. 1810. Гравюра

ПСИХОПАТИЧЕСКИЕ ЧЕРТЫ В ГЕНИИ ГОЙИ

Литература о Гойе чрезвычайно обширна по своему объему, но в ней освещены хорошо лишь вопросы, связанные исключительно с эстетикой его творчества и его вкладом в историю развития искусства. Жизнеописания художника более или менее соответствуют событиям, происходившим в его жизни. Однако вопреки всеобщему восхищению, высказываемому по поводу его произведений, практически все авторы отмечают, что некоторые картины Гойи трудно понимаемы и с психологической точки зрения едва ли объяснимы. Поэтому врачи, и прежде всего психиатры, испытывают каждый раз соблазн объяснить непонятное и необычное в его творчестве, понять отклонения, проявляющиеся в нем. Из-за малого количества документов, которые в большинстве случаев ненадежны по своей сути, объективный диагноз болезни практически не возможен, но все-таки на основании биографического анамнеза и анализа его художественных работ с психологической точки зрения, а также исторических и социальных особенностей того времени, которым он противостоял, можно попытаться разработать и интерпретировать приблизительную картину его характера и личных качеств. Таким образом, можно надеяться на то, что медицинские заключения позволят нам с большой вероятностью лучше узнать фактические обстоятельства жизни мастера.

ЛИЧНОСТЬ И ХАРАКТЕР

Прежде чем приступить к психопатологическому изучению личности Гойи, необходимо коснуться происхождения его предков, иначе мы не сможем понять значение некоторых его картин. Его прародители восходили к Vascongadas, как в Испании называют басков. Этот не индоевропейский народ, объединившийся с населением Пиренейского полуострова, является создателем всех этнических и языковых особенностей современной, богатой со всех точек зрения культуры Испании, накопившей бесчисленное количество

сказок, преданий, мифов и легенд, в которых преобладают ужасающие темы убийства, человеческих жертв и каннибализма. Влияние на эту культуру в период раннего средневековья оказали кельты. В мифах магические силы природы создавали атмосферу страха и духи, которые преследовали человека, приобретали грозные очертания. Наверняка Гойя, как и Шекспир, верил в сверхъестественные силы природы, которые у англичанина персонифицированы в произведениях «Сон в летнюю ночь» и «Макбет». Отсюда следует, что даже если Гойя и создал в своих *Caprichos*, *Proverbias* и *Pinturas negras* страшные и непонятные образы, то это не обязательно прямое выражение нездоровой психики художника.

С другой стороны, нет сомнений в том, что Гойя очень близко подошел к границе психопатологии, если, конечно, речь не идет об истинном психозе в его фазообразном течении. Из общей массы черт его характера, описанного в биографическом анамнезе, для тщательного изучения мы должны были выбрать следующие.

Прежде всего, бросается в глаза, что Гойя часто боялся преследования. Его побег из Сарагосы произошел от страха полицейского преследования: ведь он был участником ночной драки. Допустим даже, что он не был виноват в убийстве, но все-таки весь город считал его хулиганом и ему не оставалось ничего другого, как в 1765 году отбыть в Мадрид, что было очень похоже на побег. Позже эта неожиданная смена мест объяснялась профессиональными причинами, связанными непосредственно с должностью придворного художника. Но затем могло произойти следующее: пятью годами позже в Мадриде Гойя при удовлетворении своих сексуальных потребностей не ввязывался уже в опасные приключения, но должен был все-таки опасаться святой инквизиции. Вместе с группой *toreadores* он бежал в Италию. Его приключения в Риме привели к тому, что он вновь вынужден был бежать якобы из-за того, что пытался увести монахиню из монастыря. Разумеется, он мог быть посажен в тюрьму и только благодаря вмешательству испанского посольства в Риме, что в общем маловероятно, вернуться назад в Сарагосу. Все мотивы, которые должны были побуждать Гойю к побегу, детально не выяснены и наполнялись сюжетами любовных романов, и невозможно отделаться от впечатления, что побег был выдуман, а затем узаконен. Иначе как можно объяснить тот факт, что именно инквизиция и испанская

полиция с помощью испанского посла освободили Гойю из тюрьмы и он вернулся на родину, где еще несколько лет назад был в опасности? Из этого можно сделать вполне справедливый вывод, что сами по себе причины, которые побуждали его к побегу, были недостаточно вескими. Однако его манера поведения могла быть объяснена только отсутствием интерпретации настоящих фактов или еще, может быть, реакцией, протекавшей на фоне истерических и параноидных проявлений.

Вторая ярко выраженная особенность касалась сексуальной жизни Гойи. Бесчисленное количество галантных приключений в Мадриде, к которым он стремился не испытывая угрызений совести, существенно повлияли на его брак. Впервые истинно глубокое чувство любви Гойя, будучи уже зрелым мужчиной и отцом семейства, испытал в связи с его отношениями с герцогиней Альба. Но ему все-таки на этот раз не удалось достигнуть гармонических любовных отношений, о чем можно заключить из замечания, сделанного им в письме к своему другу Сапатеру: «Некоторое время назад ко мне в мастерскую пришла герцогиня Альба, и она изъявила желание, чтобы я ее нарисовал. Рисовать это живое тело, мой дорогой друг, в высшей степени прелестное занятие». Это хвастовство, выбалтывание интимных подробностей свидетельствует о моральном аффективном раздвоении его сознания.

Третья особенность состояла в том, что он не испытывал социальной гармонии. Будучи молодым человеком, Гойя прослыл хвастуном, задирой и драчуном, что многих пугало, одним словом у него была дурная репутация. В качестве примера напомним еще раз его ссору со своим шурином и конфликт с комитетом по надзору, которому он должен был представить эскиз фресок в Сарагосе. Тогда, 17 марта 1781 года, он написал письмо, в котором высказывал резкие замечания комитету, и хвалился тем, что он член королевской академии и пользуется благосклонностью королевской семьи. Он был убежден, что стал жертвой интриг личных врагов, которые разжигали против него общественные настроения и выносили на суд общества его частную жизнь. Если его трудности, связанные с комитетом, не вызывали сомнений, то его вспыльчивая реакция на простые предложения комиссии оказалась более скрытной. Эта болезненная реакция нашла отражение в его письменных оправданиях. Тип его

поведения можно характеризовать как склочный или даже параноидный.

Своеобразный, не совсем нормальный тип поведения выразился также и в том, что Гойя очень трудно приспособился к обстоятельствам в стране. Особенно резко это проявилось, когда в 1778 году на трон вошел Карл IV, которым с помощью королевы Марии Луизы управлял ее любовник, и при дворе началась настоящая эпидемия аморальности и коррупции. Именно тогда Гойя строго изолировал себя и удалился от общественной жизни. Причем эта уединенность не прерывалась и после политических изменений в стране. Сегодня подлинные причины его ухода в изоляции остаются по-прежнему загадочными.

Все указанные выше отклонения от нормы: его стремление спастись бегством без видимых на то мотивов, невозможность гармонического вхождения в семью и общество, почти параноидная реакция на маловажные критические замечания, аффективная раздвоенность сознания в выборе сексуальных партнеров, сменяющиеся периоды возбуждения с кажущимся безосновательным уходом в строгую изоляцию — все это имеет лишь четкое патогномическое значение, которое отнюдь не позволяет, даже на основании документальных биографических подробностей, установить определенный диагноз периодического или шизоидного психоза. Таким образом, чтобы установить примерный предварительный диагноз, необходимо обратиться к художественному творчеству Гойи.

ПРЕДВАРИТЕЛЬНЫЙ ДИАГНОЗ: ШИЗОИДНЫЙ ПСИХОЗ

Картины Гойи, выполненные до начала его болезни в 1793 году: фрески в кафедральном соборе Эль Пилар, очаровательные жанровые эскизы на картоне, различные портреты — являются шедеврами мирового искусства, обнаруживающими внутреннюю гармонию автора и его душевную уравновешенность; в них выделяются яркие цвета, привлекательные композиции и темы. Он придумывал их, когда был здоров и полон надежд на будущее. Впервые его стиль стал резко меняться после опасной для его жизни болезни... Сразу же по

выздоровлении в его картинах появляются фантастические образы опасности и призрачности, особое пристрастие к реалистичному изображению ужасов, отвратительных гримас ведьм и устрашающих сцен в сумасшедшем доме. Он стал отдавать предпочтение холодным тонам: коричневому, черному, серому. Таким совершенно новым и оригинальным стилем оглохший художник попытался разоблачить все ужасы и пороки человеческого общества. Его *Caprichos* обозначили совершенный отход от создавшегося ранее. Гравюры часто снабжались комментариями. Наряду с группой гравюр содержащих социально-критические и политические намеки на фоне сексуальных мотивов заднего плана выделяются фантастические картины — речь идет об изображениях чертей и ведьм, которые соединяются в диком полете, умертвляют свои жертвы и даже жестоко обращаются с их гениталиями. Английский психиатр Ференц Райтман, занимавшийся обстоятельно изучением этой фазы творчества Гойи, пришел к выводу, что во время работы над *Caprichos* художник находился в отклоняющемся от нормы психическом состоянии, в котором главенствующую роль играли депрессия, взволнованность и механизмы торможения. Надписи и комментарии, выполненные к отдельным гравюрам, приоткрывают эту тайну, например, *Caprichos* (12) изображает женщину, которая в предрассветный час вырывает у повешенного зубы, чтобы сделать из них амулет. Примечательным является и то, что Гойя сопроводил это преуменьшающим значением текстом, указывающим только на поверхностную связь с ним. Позже эту «охоту на зубы» он прокомментировал следующими словами: «Разве не жалко, что народ еще верит в такую глупость?» Райтман по этому поводу предполагал, что Гойя не знал, что предпринять с этой картиной, поэтому назвал её по новому, чтобы она воспринималась осознанно и была с моральной стороны приемлема.

Тот факт, что Гойя не отражал потребностей определенной публики, не преследовал дидактических целей и рисовал свои *Caprichos* только для себя, следует из того, что он не отразил в этих картинах моральных тенденций. Художник просто издевался над коррупцией, проституцией, порабощением церковной и государственной властью, социальным лицемерием — все это дает повод для предположения, что он не преследовал определенных целей, а лишь пытался передать самым естественным образом личный опыт и

разочарования, связанные с ним. Этот печальный опыт закончился для него одиночеством, выразившимся во враждебном и недоброжелательном отношении к своим современникам. Пребывая в таком душевном состоянии, он стал повсюду усматривать сатанинскую связь и таинственные отношения между вещами, которым ранее не придавал значения. Это выразилось в его изображениях ведьм, по поводу чего Райтман высказал предположение, что это симптом расстройства восприятия, правильность которого верна даже тогда, когда интерпретация этого утверждения не будет доказана. Напротив, можно допустить, что часть серии *Caprichos* создавалась художником в определенном психическом состоянии, когда он внешне выглядел нормальным. Одиночество и враждебная установка на его окружение были связаны с изменениями, происшедшими в его сознании и, вероятнее всего, это могло быть охарактеризовано как общее психопатическое состояние.

Если мы захотим охарактеризовать этот период его жизни как «болезненную» фазу, то нам придется сопоставить ее со стилем, являющимся главенствующим в его *Caprichos*. Его частная жизнь в Мадриде на этот момент, отношения в обществе и, прежде всего в придворных кругах, нормализовались. Однако спустя несколько лет аналогичное «болезненное» состояние вспыхнуло в нем так же, как в то время, когда появились *Caprichos*, и он снова уединился в загородном доме. На этот раз жеманство, проявившееся в его творчестве, создало большие трудности для объяснения его картин.

Desastres de la Guerra хронологически относились к первым картинам, изготовленным в этот период, Ференц Райтман подчеркивает, что его картины не имели определенного замысла и в них отсутствовала моральная тенденция. В этих ужасающих изображениях гражданской войны Гойя показывал очень много бесчеловечной жестокости. Озлобленный и огорченный страшными преступлениями, он пошел даже дальше, потому что стал бесчестить и патриотов, рисуя их мертвые тела в отвратительном виде. Гойя изображал изувеченные, разорванные на куски тела, оторванные конечности и отвратительные сцены именно так, как это делают пациенты психиатрических лечебниц.

Фрески в Кинта дель Сордо (где Сатурн поедает своих детей и великан жует откусанные руки) выражают это еще более ясно.

Патогномоничным является и изображение женщины-убийцы на картине «Юдифь обезглавливает Олоферна».

Можно предположить, что последним импульсом к созданию *Desastres de la Guerra* послужила скорее всего гражданская война, картины являлись всего лишь проекцией мрачных событий и глубоких переживаний. Ещё более ясно это становится при изучении фресок в Кинта дель Сордо, которые свидетельствуют о его чутком отношении к внешнему миру и происходившим в нем событиям. И все-таки какое состояние души должно было у него быть, если он покрыл стены своего дома фресками, которые выражали страх, ужас и господство силы. Возможно, в данном случае нужно вести речь о душевной неуравновешенности автора, о его страхе и ужасающих сатанинских видениях, которые он попытался спроецировать вовне.

Подобное состояние души художника зафиксировано и в *Proverbios*, которые являлись самым лучшим примером для сравнения с ранее выполненными на картоне картинами. На одной из картин («Соломенная кукла») он изобразил сцену из сельской жизни: крестьянки, играя, подбрасывают в воздух куклу, но в *Proverbios* подобная ситуация приобрела демонические искажения, а именно — огромный черт бросается на беззащитного мужчину. Ранее нарисованный им испанский танец, исполняемый во время народных торжеств грациозной танцовщицей, сменился великаном, окруженным дымкой облаков, что тоже передавало музыку танца, и превышающим обычные размеры, скрежещущим зубами черепом.

Райтман попытался также представить его внутренний мир и найти психопатологические симптомы в этот период творчества, руководствуясь врожденными рефлексам Гойи. Прежде всего, он имел в виду картину, на которой длинными рядами стояли люди с завязанными в мешках телами и были видны их головы, что создавало впечатление их совершенной беспомощности. Из этого он сделал вывод о существовании у художника комплекса неполноценности. С другой стороны, рисунки чертей и ведьм, особенно в тех гравюрах, где человеческая душа объединялась с толпой ведьм, символизировали его полное растворение в болезни. Таким образом, бесчисленные, разделенные на части образы должны были стать прямым указанием на раздвоение личности. Пережитые им наяву галлюцинации Гойя сравнил с танцем с кастаньетами. Подобного рода болезненные

восприятия соответствовали всем его внутренним изменениям, и поэтому некоторые из критиков охарактеризовали эти картины как «демонические видения» и классифицировали это как болезненно меняющаяся способность к восприятию.

Примечательно, что Гойя несколько позже занялся созданием знаменитой сцены боя быков. Это было именно тогда, когда описанные выше признаки болезни оставили его полностью. Он попытался вновь вернуться в общество. Гойя прекратил работу над гравюрами и стал рисовать только картины, ему особенно были необходимы заказы. До конца жизни он больше не изображал сцен, которые могли бы выявить признаки душевного нездоровья. С психиатрической точки зрения Райтман охарактеризовал период немотивированной изоляции как проявление аутистической фазы, в которой для художника имело решающее значение проживание только лишь в мире грез, сопровождавшееся, видимо, галлюцинациями. В этот период он полностью посвятил себя творческому воплощению мира фантазий.

Таким образом, в выбранных примерах на основе биографического анамнеза и медицинского анализа творческого наследия Гойи речь идет о явно препсихопатической личности, наделенной соответствующими психопатическими реакциями. Середина его жизни совпала с первым психотическим приступом — результат тяжелого заболевания. Когда происходило освобождение от симптомов болезни, зародился второй импульс, причиной которого, по всей видимости, послужила гражданская война в Испании. Позже подобные симптомы болезни никогда не наблюдались.

И все-таки, каким образом можно установить столь отчетливо видимые психопатологические симптомы у Гойи? На первый взгляд, все склоняются к периодическому психозу в виде повторяющихся депрессивных состояний души. В этом смысле можно говорить только о симптоматичном проявлении раздвоения личности, внешним поводом которому послужило заболевание 1793 года и последующие за ним события гражданской войны. Однако более внимательный взгляд на многие факты свидетельствует о проявлении у него инволюционной или реакционной депрессии; а именно картины, выполненные им в эти два периода жизни, в меньшей степени депрессивны по своему содержанию и в большей степени агрессивны, и в данном случае депрессия художника была бы нетипичной из-за его

пренебрежительного и презрительного отношения к окружающему миру. Кроме того, колоссальная творческая продуктивность художника: более трети его произведений выполнено в виде маленьких рисунков и именно в ярко выраженные периоды психического состояния его души — не могла служить подтверждением диагноза циклический психоз. Наконец, его жизненный стиль не соответствовал также сути цикличного темперамента.

Предположение, что причиной психоза, проявившегося в виде шизофрении, послужили личностные качества Гойи, а именно его задиристость по любому незначительному поводу, его параноидное жеманство, немотивированное желание убежать и эгоцентричное проявление добровольной изоляции, по всей сущности бессмысленны для обсуждения, потому что мы при этом нашли бы очень много подтверждений рецидивной шизофрении или маниакально-депрессивного синдрома с протеканием на шизоидном фоне. Убедительнейшим примером служит сцена из его картины с оторванными конечностями тела, особенно в этом направлении проявляются садистские действия, выполненные различным способом, и также слияние женской и мужской характеристик, что особенно присуще картинам художников, страдающих шизофренией. Ретроспективная ориентация Гойи во время работы над гравюрами, которые, кстати, он позже и сам не мог интерпретировать, наводит нас на то, что у художников, больных шизофренией, можно наблюдать полное отсутствие маниакально-депрессивных проявлений. Но этот диагноз шизоидного психоза противоречит рецидивному протеканию болезни, потому что в этом положении для лиц, склонных к полноте, к которым принадлежал и Гойя, нет ничего необычного. Наконец, новейшие исторические данные при постановке дополнительного предварительного диагноза указывают на очевидную генетическую склонность в его семье к возникновению психоза. Так, дед Гойи по линии матери страдал шизофренией, и ранние расследования показывают, что две сестры матери Гойи ходили на прием в сарагосскую больницу в отделение для душевнобольных. Однако следует принять во внимание то, что статистические данные того времени свидетельствуют о потребности лечения от психоза около 10 тысяч человек, а семейная наследственность предков Гойи по линии

матери происходила из деревни Фуендетодос, насчитывающей около 400 душ.

В настоящее время остается открытым вопрос: является ли в действительности психоз Гойи шизофренией. Испанские авторы доктор Фернандес и Сева предполагают, что аффективный психоз хорошо согласовывал его творческую продуктивность и оригинальность, однако, Мануэль Парео, говоря о депрессивной дистимии, считал, что генетический фактор при циклическом психозе не играет существенной роли. Такие дифференциально диагностические вопросы едва ли смогли бы нам дать уверенные ясные ответы, но мы совершенно отчетливо понимаем, что одновременная оценка всех медицинских исследований, связанных с кризисным временем в творчестве Гойи, могла бы приблизить нас с большей долей вероятности к пониманию истинного положения вещей. Поэтому из всех этих наблюдений можно сделать вывод, что у художника был рецидивный, спокойно протекающий психоз, бравший свое начало в шизоидных формах, которые уже проявились в юности в виде патогномического препсихопатического поведения.

Достоин упоминания и то, что Гойя обладал довольно подробными знаниями о душевнобольных и испытывал к ним ярко выраженный интерес. Камон Азнар, обстоятельно изучивший в своем институте в Сарагосе Франсиско Гойю, указывал на то, что он пытался изобразить подлинное «безумство в форме своих иллюзий, где отразились блуждающие жесты, зловещая радость и другие странные манеры поведения». Нам известны только две картины, в которых показан сумасшедший дом: одна из них выполнена в 1794 году после тяжелой болезни и называется «Сумасшедший дом в Сарагосе» («Двор помещенных»). На этой картине изображена драка между двумя несчастными больными. Другая картина, выполненная между 1812 и 1819 годами, как и предыдущая названа «Дом сумасшедших». Кроме того, нам известно, что изображенные в 1794 году сцены Гойя наблюдал сам. Во время своего выздоровления художник посетил в Сарагосе дом сумасшедших, и это Камон Азнар доказал публикацией письма Гойи, написанного 7 января 1794 года Дону Бернардо де Ириарте. В нем говорилось: «Картины могли бы быть помещены в Вашем доме на такой срок, который бы Вы пожелали, и у меня появилось намерение закончить уже начатую картину „Двор

помешанных“, в которой изображены двое обнаженных борющихся между собой мужчин, подстегиваемых больничным санитаром, и другое (это сцены, увиденные в Сарагосе)». Возможно, что в то время Гойя посетил это учреждение, нанося визит своим родственникам, и использовал случай, чтобы запечатлеть ужасающие условия жизни обитателей этого заведения. По словам Кромма, Гойя после этого визита выполнил еще шесть небольших картин, изображавших эту ужасную обстановку.

ФИЗИЧЕСКИЕ ЗАБОЛЕВАНИЯ

Первое органическое заболевание художника проявилось в апреле 1777 года. Оно должно было быть серьезным по своей природе, потому что только в 1778 году Гойя смог приступить к работе на королевской ковроткацкой мануфактуре. К сожалению, мы не располагаем детальными сведениями о течении и виде этой болезни. Но благодаря недвусмысленным намекам его друга Сапатера и испанского врача Бланко-Солера можно предположить, что речь шла о возможном заражении венерической инфекцией. Сапатер и Франсиско Байеу, шурин Гойи, одновременно высказали это же подозрение и по поводу тяжелой болезни 1793 года, но их предположения по-прежнему не подкреплялись медицинскими наблюдениями и носили спекулятивный характер, потому что сегодня хорошо изучен опасный для жизни Гойи кризис 1793 года и с уверенностью можно сказать, что сифилис как диагноз болезни исключается. Становится ясно, что проявлению болезни 1793 года впервые предшествовали аналогичные симптомы 1777 года.

Таким образом, мы обозначили суть вопроса, который уже долгие годы волнует многих биографов и врачей: о какой болезни Гойи могла идти речь, если в конце 1792 года, когда она неожиданно проявилась, художнику уже исполнилось 64 года и эта болезнь изменила всю его последующую физическую и духовную жизнь? Сегодня можно восстановить в памяти главные события тех недель: заболевание неожиданно началось сильными головными болями и сопровождалось потерей координации движений, грохочущим шумом в ушах. Затем наступил паралич правой руки, возникли нарушения речевого аппарата и конвульсивные подергивания мышц. Наконец, проявились временная

слепота и ухудшение слуха, быстро перешедшее в полную глухоту. Особое симптоматическое значение приобрели данные о частых коликах в теле, которые неделей раньше обнаружили у него в слабой форме. В относительно короткое время у него восстановилось зрение и постепенно — координация движений, но правая рука еще долгое время (по-видимому, на протяжении месяцев) оставалась неподвижной. Впрочем, из всего того, что тогда выпало на его долю, на всю жизнь осталась лишь совершенная глухота.

17 февраля 1793 года Ховельянос в своем дневнике записал, что для Гойи наступил кризисный период и у него случилась апоплексия. Итак, апоплексия вернулась к нему так же, как когда-то в относительно молодом возрасте, и тогда все эти симптомы прошли.

Санчес де Ривера и Маранон выступили также в защиту диагноза, определяющего болезнь Гойи как сифилис. Они полагали, что все симптомы — правосторонний паралич, трудности при письме, потеря веса, бледность, усталость, головокружение, слабость, забывчивость, головные боли и галлюцинации, возникавшие при проявлениях белой горячки, соответствуют клинике сифилиса. Авторы объясняли смерть детей Гойи в раннем возрасте тем, что они унаследовали от отца сифилис, хотя дети умирали задолго до появления у него заболевания. Доктор Бланко-Солер тоже присоединился к сторонникам этого мнения и попытался связать паралич Гойи с сифилитическими изменениями в сосудах, причем совершенную глухоту художника он считал следствием сифилитического невроблабиринтит. Однако все эти рассуждения абсурдны, потому что Гойя в течение своей долгой жизни не потерял интеллектуальных способностей, что неизменно должно было случиться, если бы его мозг подвергся сифилитическим изменениям, так как на поздней стадии болезни проявляются известные симптомы прогрессирующего паралича. Единственное, что попало под эту концепцию, так это устойчивая глухота, которая могла свидетельствовать о том, что сифилис поразил важнейшие участки головного мозга, в том числе и ответственный за слух. Часто на ранней стадии наблюдается нарушение слуха, как правило, в легкой форме, которое иногда переходит в полную глухоту. У Гойи потеря слуха обозначилась уже в начале острого течения болезни, а при сифилисе глухота проявляется через шесть месяцев. В связи с этим дискуссия о

том, что Гойя был якобы болен сифилисом и его последствия отразились на всей его жизни, должна раз и навсегда прекратиться.

Интересную гипотезу выдвинул Теренц Ковторн, который сравнил глухоту Гойи, сопровождавшуюся потерей координации движения и шумом в ушах, с картиной заболевания знаменитого английского сатирика Джонатана Свифта. У последнего зачастую происходили припадки, сопровождавшиеся временной глухотой и сильными головокружениями, и это отразилось на его слухе. Так как у Гойи аналогичные симптомы сопровождались еще и временной слепотой, то Ковторн предположил, что, согласно его собственным наблюдениям, речь могла идти об очень редком клиническом синдроме, который являлся причиной этой загадочной болезни, когда с перманентной глухотой возникает воспаление глазной оболочки. Этот редчайший синдром нам известен под именем *Morbus Vogt-Kojanagi*. Вирус, вызывающий воспаление сетчатки и кровеносных сосудов глаза, действует так же, как энцефалит и проявляется в симптомах болезни внутреннего уха. Причем, все это сопровождается повышенной чувствительностью к звуку. Такая картина очень сильно напоминает так называемый *Narada-Syndrom*, который сопровождается менингиальным энцефалитом, воспалением сетчатки глаза и выпадением волос, все это, кроме последнего симптома, потрясающим образом совпало с картиной болезни у Гойи. Так как Ковторн наблюдал очень много подобных случаев, когда у больного в качестве остаточного эффекта нарушались слух и координация движений, и при этом сохранялось зрение, то он предположил, что в данном случае речь идет о таинственном воздействии вируса типа *Vogt-Kojanagi*, который проявлялся в совершенно неожиданной картине болезни: менингиальный энцефалит сопровождается состоянием оцепенения и фазами бессознательного состояния, временная слепота наступает в результате воспаления кровеносных сосудов и сетчатки глаз, что в свою очередь приводит к болезни внутреннего уха и головокружениям. Эта гипотеза очень убедительна, но она все-таки не может объяснить всех явлений болезни Гойи: синдром *Vogt-Kojanagi*, равно как и *Narada-Syndrom*, исключают возможность проявления совершенной глухоты в качестве остаточного эффекта болезни, и когда эти синдромы длительно воздействуют на человека, у него теряется равновесие вследствие нарушений в вестибулярном аппарате, а у Гойи

осталась глухота и улучшалась координация движений, равно как и быстро восстанавливалось зрение. Кроме того, синдромы Vogt-Kojanagi и Harada-Syndrom, обязательно сопровождаются выпадением волос и ресниц, чего у Гойи не наблюдалось. Наконец, относительно долгий паралич его правой руки, частые колики в теле и бледность лица не характерны для упомянутых синдромов. Итак, мы должны найти другое объяснение этой своеобразной и разносторонней клинической картины, которую нам передали фрагментарно очевидцы в беспорядочных и путанных описаниях.

ГОЙЯ — ЖЕРТВА ОТРАВЛЕНИЯ СВИНЦОМ?

Впервые в 1972 году в университете Нью-Йорка психиатр В. Нидерланд высказал гипотезу, что симптомы опасной болезни Гойи 1793 года могут быть объяснены отравлением тяжелыми металлами. С одной стороны, психиатр опирался на клинический опыт пациента, пострадавшего от свинцового отравления, с другой — на исследование методов работы Гойи, а именно его особенной техники. Чрезвычайно продуктивный и разносторонний художник-портретист, мастер изготовления рисунков и эскизов на картоне, гравер на меди и железе и, наконец, даже литограф, неуклонно осуществлял эксперименты с новыми техническими приемами. Он создал более 1800 произведений искусства, многие из которых, к сожалению, безвозвратно утрачены. Такая колоссальная продуктивность была бы невозможной, если бы он не овладел способом изготовления картин в короткие сроки. Биографы Гойи всегда указывали на тот удивительный факт, что огромное полотно с изображением короля Фердинанда VII он сделал максимум за два сеанса, а на портрет инфанта Дона Луиса де Бурбона потребовалось лишь полдня. Свою жену он рисовал в течение часа. Это обстоятельство, а именно то, что до Гойи, как и после него, не было художников, которые в столь короткие сроки писали бы такие же выразительные портреты и владели подобной техникой исполнения, представляло для Нидерланда особую ценность. Он был убежден, что Гойя поплатился за это своим здоровьем.

В те времена считалось обычным делом, когда художник самостоятельно изготавливал для себя краски, различные смеси красок производились из твердых и жидких составных частей, а также из

особых измельченных ингредиентов. Ф. Шмид из Чикаго уже более 50 лет изучает палитру цветов Гойи, и он сделал любопытное наблюдение, что Гойя отдавал предпочтение белому цвету: «Гойя рисовал необычно быстро... и использовал три цветовых оттенка для передачи светлых телесных тонов, состоящих из зеленого, светло-красного и белого». Последнее могло быть, скорее всего свинцовыми белилами. Гойя их часто использовал, когда рисовал свои картины в белом, сером и перламутровом цветах. И таким образом ему удавалось достичь в них своеобразного очарования, примером чего может служить портрет маркизы Понтехос. Дорнер десятью годами ранее Шмида, отмечал: «Большинство картин Гойи нарисованы на чистейшем белом грунте полотна... особую прелесть приобретали перламутровые оттенки цветов».

С медицинской точки зрения анализ творческого наследия Гойи имеет огромное значение, потому что из него логично было бы сделать бесспорные выводы, о том, что он работал часто со свинцовыми белилами, которые по своей природе являются токсичным веществом. Растирание этой ядовитой субстанции, необходимой для приготовления желаемых цветов, является опасным делом, потому что возможно попадание свинца в организм посредством вдыхания и через кожу рук. Только в XIX столетии была выведена безопасная для здоровья технология изготовления белой краски, используя цинковые или титановые белила. Немаловажное значение имела техника рисования Гойи: быстрое нанесение мазков жидкими красками увеличивало вероятность попадания свинца в организм, так как разбрызгивание мелких капель красителя способствовало аэрозольному и контактному механизмам отравления. Гойя использовал жидкие краски для влажной грунтовки полотна с целью экономии времени. Все перечисленные факторы, по нашему мнению, и подорвали здоровье художника.

Нидерланд считает, что Гойя подвергал себя опасности из-за высокой концентрации ядовитых металлов в его красках. Кроме того, известно, что он, особенно при работе над фресками, зачастую работал не кистью, а куском сукна или губкой, что создавало очень тесный контакт незащищенных рук художника с ядовитым веществом. Вероятно, в этом кроется ответ на часто возникающий вопрос: почему другие художники его времени не вредили своему здоровью, получая

при работе с картинами неизбежные дозы свинца. Впрочем, эту отговорку опровергают исторические документы, сообщающие о подорванном здоровье живописцев. Рамаццини в 1713 году писал, что «почти все художники были больны, потому что они постоянно подвергали себя опасности заражений различными составными частями красок, с которыми работали и при этом вдыхали их». Фернандес и Сева, ссылаясь на переписку Гойи с изготовителем его красок Педро Гомесом, доказывали, что Гойя сам не занимался изготовлением красок. Испанские коллеги просмотрели тот факт, что Гойя впервые стал работать с Гомесом в 1796 году, то есть спустя три года после его тяжелой болезни, а до этого момента всегда делал их сам. Попутно отметим, что Гомес, в отличие от Гойи, при натирании краски на терке, соблюдал определенные меры предосторожности, благодаря чему он избавил себе от подобной проблемы. Однако, видимо, и Гомес, работая на столь плодовитого художника, как Гойя, подвергался опасности отравления свинцом и в связи с этим часто прерывал работу над смесями.

Исходя из предположения об отравлении свинцом, можно обосновать действительную картину болезни Гойи. Избыточное отложение свинца в организме повлекло за собой отравление, что сказалось на головном мозге. Впервые такая картина болезни была описана Планше в 1839 году, спустя 11 лет после смерти Гойи. Ранее было признано, что энцефалит действует практически мгновенно и сопровождается параличом и судорогами, из-за чего ему часто неверно приписывали якобы очевидные эпилептические симптомы и нарушение сознания. Нидерланд сообщил о том, что его многочисленные исследования этой болезни показали: в процессе производства шло накопление свинца в организме, что и приводило к интоксикации. Это подтверждает картина болезни пациентов, когда их внезапно разбивал паралич в области правой руки или ноги, происходила временная потеря зрения вследствие воспаления глазного нерва, возникали эпилептические припадки и даже признаки помешательства, параноидальные идеи и галлюцинации, белая горячка и кома. У большинства пациентов проявлялось нарушение слуха и потеря равновесия, но Нидерланд ни разу не наблюдал полной глухоты. Впрочем, во всех случаях указанные симптомы относительно

быстро исчезали. Во время обострения заболевания пострадавший впадал в длительную депрессию и замыкался в себе.

Чтобы полностью обосновать причины болезни Гойи, следует сказать еще о некоторых симптомах отравления свинцом. Происходит ярко выраженное сужение капилляров кожи и, как следствие этого, возникает анемия, так как свинец проникает в кровь, в частности, в красные кровяные тельца. Пациенты жалуются на отсутствие аппетита, боли в животе в виде так называемых свинцовых колик, которые в большинстве случаев являются первым симптомом, свидетельствующим об отравлении свинцом. Характерно то, что большинство пациентов испытывают частые головные боли, происходящие из-за отека головного мозга. При хронической интоксикации свинцом развивается сморщивание почек. Несмотря на то, что почки не поражены свинцом, у пациентов отмечается повышение артериального давления.

Все приведенные симптомы проявились у Гойи в 1793 году. Единственным исключением являлась непроходящая глухота. Е. Ленхардт сообщает, какую опасность для слухового аппарата представляет работа со свинцом. Он описал процесс всасывания через желудочно-кишечный тракт, образование легочных пузырьков, что в свою очередь служит причиной токсичного поражения стенок кровеносных сосудов. При этом может возникать поражение слуха, но не на ранней стадии, как у Гойи. Объяснение этому можно найти в ссылке Нидерланда, что предболезненное состояние и затем течение болезни при интоксикации свинцом могут проявляться по-разному.

Нидерланд считал, что Гойя, может быть, избавился от болезни 1793 года, о чем свидетельствует его дальнейшая творческая деятельность, что исключалось при отравлении свинцом. Но у него на протяжении многих месяцев сохранился паралич правой руки и он не мог ею рисовать. О том, что это еще долгое время мешало ему, свидетельствует автопортрет, выполненный им явно нездоровой рукой. На этой картине отражена и характерная бледность, сопровождающая отравление свинцом.

Из биографического анамнеза можно предположить, что у Гойи, кроме 1793 года, по крайней мере дважды проявлялись внешние признаки отравления свинцом: первый раз между 1778 и 1780 годами, когда на передний план у него выступила депрессивная симптоматика,

а второй — между 1819 и 1825 годами. Однако на этот раз между возникновением клинических симптомов он вел чрезвычайно активную творческую деятельность. В декабре 1819 года на его долю выпало «тяжелое и опасное заболевание», которое он отразил в портрете, где он предстает вместе со своим врачом. Из портрета можно сделать вывод, что Гойя едва вступил на путь выздоровления, потому что опирался на руку своего врача. При внимательном рассмотрении картины создается впечатление, что он задыхается. Возможно это была апоплексия, от которой Гойя скончался девятью годами позже, так как речь шла уже о сердечной недостаточности на фоне высокого артериального давления, которые зачастую встречаются при хронической интоксикации свинцом.

Наконец, весной 1825 года у Гойи возникло заболевание, которое до сегодняшних дней остается загадочным. Он был прикован к постели, и врачи говорили о «кишечном новообразовании» или высказывали предположение о «параличе мускулатуры мочевого пузыря», но в любом случае вследствие его преклонного возраста не видели шансов для выздоровления. Для них и для всех окружающих было большим сюрпризом, когда он вновь поправился, и уже к середине июля этого года был работоспособен. Следовательно, речь в данном случае не могла идти о «кишечном новообразовании». Что же было на самом деле? Единственным возможным недугом, который был тогда установлен, был «паралич мускулатуры мочевого пузыря», вследствие которого возможно увеличение мочевого пузыря в объеме. Врачи приняли это за новообразование в нижней части живота и интерпретировали как «опухоль кишечника». Проблемы с выделением мочи привели к растяжению мочевого пузыря, которое, по всей видимости, было таким очевидным, что это «новообразование» легко прощупывалось. Причины, приводящие к задержке мочи, могут носить не только механический (закупорка мочеиспускательного канала камнем), но и функциональный характер: например, паралич мускулатуры мочевого пузыря, преходящие проявления которого особенно часто наблюдаются у больных, перенесших полостные операции. При этом, когда объем мочи начинает превышать максимальную емкость мочевого пузыря, возникает непроизвольное истечение мочи по каплям. У нас нет точных сведений о тогдашнем состоянии здоровья Гойи, и мы можем только предполагать два

возможных объяснения этого недуга. Во-первых, причиной нарушения выделения мочи у Гойи могла быть мочекаменная болезнь, возникшая на фоне хронической интоксикации свинцом, который, выделяясь из организма через почки, реагировал с мочевой кислотой, что, с одной стороны, приводило к образованию мочевых камней с характерными приступами почечной колики, а с другой — к проявлению «ревматических» болей как симптома подагры. Однако, у нас нет сведений о подобных болях, которые неизбежно возникают при прохождении камней по мочевыделительному тракту. Следовательно, мы будем правы, говоря о второй причине нарушения мочевого пузыря — функциональной, то есть о слабости или параличе мускулатуры мочевого пузыря. Эта гипотеза показалась бы наиболее обоснованной, если бы мы смогли доказать наличие паралича толстой кишки, возникшего в результате свинцовой интоксикации организма, которое говорило бы в пользу токсического мегаколона — мощного, толщиной с руку, расширения участка толстой кишки — о чем писали несколько лет назад Ричардсон и его сотрудники. Препятствием оттоку мочи 79-летнего мужчины может служить сдавление мочеиспускательного канала увеличенной предстательной железой в результате гиперплазии последней, что маловероятно: в этом случае наблюдается более легкая степень нарушения мочевого пузыря. Таким образом, мы при постановке дополнительного диагноза легко попадаем в сферу различных спекуляций, в которых пунктуальная медицина надолго теряет свою актуальность.

Окончательная медицинская оценка болезни художника должна вытекать из двух совершенно различных клинических патологий: прежде всего речь следует вести о психическом заболевании Гойи, предрасположенность к которому, по всей видимости, он получил по наследству. Это мнение разделял и Пикфорд, изучавший произведения искусства с точки зрения психологии. Это психическое заболевание объясняло помешательство Гойи, проявлявшееся в истинно шизоидных формах. Данное суждение объясняет отклонения в психике Гойи независимо от того факта, что они могли возникнуть в результате хронической свинцовой интоксикации, которая проявилась у художника в виде опасного для жизни энцефалита, длительного пареза правой руки и в оставшейся на всю жизнь глухоте. Хроническое накопление свинца в организме также привело к возникновению в

1819 году сердечной недостаточности, а в 1825 году к параличу мускулатуры мочевого пузыря.

Рецидивные фазы его предполагаемого шизоидного психоза в меньшей степени могли быть вызваны внешними причинами, берущими начало в последствиях тяжелой болезни 1793 года, или событиями гражданской войны в Испании против Наполеона. Скорее всего, отравление свинцом поразило головной мозг художника и повлияло на психические тенденции и наклонности. Возражение, что интеллектуальные способности и творческая продуктивность Гойи не соответствовали шизоидному психозу, является необоснованным, так как этому типу психоза свойственно временное полное отсутствие симптомов, присущих ему.

Чтобы верно оценить произведения Гойи, необходимо взглянуть с медицинской точки зрения как на одно целое на его личность, искусство и болезнь. Только тогда мы сможем понять, как болезнь повлияла на его творения, обогатила его, и как, в свою очередь, искусство мастера постепенно превращалось в болезнь. Его заболевание обозначило новые ценности, которые возвысили его искусство до искусства нового времени. Пожалуй, не было художника, который так же, как и он, изобразил животную жестокость человека и овладел столь выразительным оружием живописи как тореадор, который «шпагой своей сатиры целился в сердце противника».

ВИНСЕНТ ВАН ГОГ

ВВЕДЕНИЕ

Мы слышим имя Винсент Ван Гог, и перед нашими глазами проходят одухотворенные, очаровывающие, сияющие картины. Вспоминаются потрясающие детали его трагической жизни, в которой несчастный с трудом нес свой крест. Его искусство и жизнь тесно переплетаются между собой, и их нельзя рассматривать обособленно друг от друга, как это иногда бывает при составлении биографии художников. Жизнь Ван Гога не вмещается в рамки его времени или общественного пространства так же, как и его произведения не принадлежат к какому-либо одному направлению в искусстве. Его жизнь и его искусство — необычны и единственны в своем роде.

Ван Гог стал миссионером в живописи, несущим социальную идею и, как чудесно о нем выразились Гольдшайдер и Уде, одиноким сердцем истории, которое пробивало мрачные стены тюрьмы, тосковало, страдало и само не знало, почему.

С самого начала его жизнь была наполнена любовью и печалью. Любовь была пронизана глубоко религиозным отношением к человеку, любовь эта была грандиозной, расточительной и жертвенной. Однако страсть милосердия не приблизила его к человеческому обществу, и он, подозревая непонимание, носил в своем сердце рядом с любовью великую печаль, глубокую боль и истинное отчаяние. Для него слова Баруха Спинозы приобрели истинно ужасающее значение: «Кто любит Бога, тот не желает, чтобы Бог возлюбил его также». Доктор Гаше, его последний лечащий врач, справедливо заметил: «Слова „любовь к искусству“ для него не подходят; следует говорить: вера в мученичество».

Среди живописцев очень редко можно встретить человека с такой трагической судьбой, как у Винсента Ван Гога. Его небесная любовь, оцененная бедностью, эксплуатацией, бессилием и болезнями, была вознаграждена так же мало, как земная, которую он трижды в своей жизни возлагал к ногам женщины. Его картины, прославляющие солнце, встретили непонимание ближних. Чрезмерное преувеличение формы, самое произвольное исполнение рисунков и использование в них чистых и страстных красок, благодаря чему он стал лидером

импрессионизма, а также использование световых эффектов, зачастую патетическое или даже карикатурное изменение форм указывало на экспрессионизм, развитию которого он способствовал. Сегодня Ван Гог воспринимается как замечательный художник, произведения которого высоко ценятся на мировом рынке искусства.

Интерес к своеобразной манере художника появился более чем через сто лет после его смерти, и в настоящее время он не ослабевает. Выпускается необозримое количество литературы о Ван Гоге. Большое внимание к личности и творчеству проявляют медицинские исследователи. В бесчисленных, в большей или меньшей степени спекулятивных работах они анализируют трагические подробности его истории болезни. Изучают вопрос: что лежит в основе его своеобразной творческой манеры? К сожалению, скудные и запутанные описания врачей едва ли представляют необходимый материал для установления точного диагноза. Однако Маттиас Арнольд, выдающийся историк искусства из Мюнхена и, по-видимому, лучший в наше время знаток творчества и жизни Ван Гога, отыскал оставленные по наследству документы, провел тщательную исследовательскую работу и опубликовал грандиозную, обширную биографию. Он изучил многочисленные не опубликованные до сих пор письма и весьма ценные для будущих медицинских исследований первоисточники.

До настоящего времени существовали противоречивые мнения о болезни Ван Гога, но благодаря Арнольду в нашем распоряжении оказалась критическая биография, которая помогает медицинскому анализу и постановке дополнительного диагноза на основании биографического анамнеза, выписанного до мельчайших деталей. С помощью современных медицинских знаний можно приблизиться к объяснению болезней Винсента Ван Гога. Чтобы по возможности полностью прояснить историю болезни великого художника, необходимо связать между собой психопатологические наблюдения и его творения, хотя едва ли найдется другой художник, зависимый от столь многочисленных биографических особенностей. Для врачей меньше всего важен искусствоведческо-критический спор, который сам по себе для них не существует, по поводу символического значения рисунков и картин Ван Гога, которые чрезвычайно проникновенно вскрывал и интерпретировал в своем анализе Гейнц

Крейц. Исследование символического языка обусловлено тем, что в нем появляются драгоценные ссылки, приемлемо объясняющие некоторые загадочные психические процессы в жизни художника и его способы реагирования. Однако постоянно повторяющиеся символы, значение которых автор сам иногда не осознавал, могли бы стать более содержательными в своих закодированных формах, если бы их дополнили письменные высказывания.

Точное знание психогаммы Винсента Ван Гога и сущности его заболевания поможет найти доступ к произведениям художника, которые непосвященному наблюдателю вряд ли будут понятны.

Биографический анамнез

Умереть трудно, но жить еще труднее.

Винсент Ван Гог у смертного одра своего отца.

СЕМЕЙНОЕ ОКРУЖЕНИЕ

В семье Ван Гогов, корни которых уходят в XVI столетие, преобладали два ярко выраженных призвания, а именно, служение церкви и искусство.

Следуя этим семейным традициям, дед Винсент, равно как и отец Теодор состояли на церковной службе. Странно, но протестантская семья пастора Ван Гога, проживавшая в Северном Брабанте, где преобладал католицизм, не придерживалась кальвинизма, доминировавшего в Голландии, известного теологической школой при университете Гронингена.

Отец Теодор руководил маленькой паствой в Гроот-Зюндерт, и уже через два года после того как в 1849 году он приступил к исполнению своих обязанностей в деревне недалеко от Антверпена, он женился на Анне Корнелии, дочери «придворного переплетчика» Карбентуса. Теодор вопреки своей милосердной деятельности беспокоился о респектабельности своей персоны, отчего его шутливо называли маленьким протестантским папой. Его жена Анна Корнелия обладала нежным и человеческим сердцем. Она фанатично любила природу и обладала дарованием писать письма, но кроме этого имела талант художника. После нее остались рисунки и картины, выполненные акварелью.

30 марта 1853 года Анна Корнелия родила сына, которого нарекли именем Винсент. В этот день годом раньше в семье священника появился на свет мертвый мальчик, которого похоронили на маленьком кладбище возле деревенской церкви и на его могиле написали: «Винсент Ван Гог 1852 год». Этот обычай переносить имя умершего ребенка на рожденного следом, в те времена был обычным делом не

только в Голландии (вспомним случай с Рембрандтом, у которого большинство дочерей по очереди носили имя Корнелия). Никому даже в голову тогда не приходило прекратить это, так как подобная практика давать второму ребенку имя умершего могла породить идентичные роковые проблемы, о чем говорит современный психоанализ.

Умберто Нагера, подробно обсуждавший эти вопросы, писал: «Замещение умершего ребенка вторым стало темой многочисленных исследований психоаналитиков. Они считали, что после смерти ребенка родители с трудом переносили значительные изменения в их жизни и глубоко влияли на судьбу второго ребенка, пытаясь заместить смерть первого. Склонность родителей к этому проявлялась в отождествлении детей, и с новым ребенком они связывали все свои желания и надежды, тем временем сильно идеализируя его, что в свою очередь принуждало к замещениям и неосознанному идентифицированию обоих детей. Причем, обычно они не были способны к равноценному восприятию этих замещений. Причиной этому всегда служило огромное разочарование, присутствующее в их жизни, и идеализация мертвого ребенка. Очень часто личностное развитие таких детей во многом искажалось. Их родители, особенно матери, мучили себя странными фантазиями о том, что ребенок-заместитель, умрет и о нем проявляли чрезмерную заботу. С другой стороны, у ребенка развивалось убеждение, что он не совсем полноценен и легко уязвим перед непредвиденными опасностями, постоянно существующими в мире».

Вполне можно допустить, что с самого начала Винсент был мальчиком, замещавшим мертворожденного ребенка, и это неизбежно привело к аналогичным проблемам в его жизни. С самого раннего детства он должен был безнадежно соревноваться с идеальным образом своего предшественника по имени Винсент и постоянно подавлять в себе мысли по поводу мертвого брата. Поэтому нет ничего удивительного в том, что он стал очень трудным и интровертивным ребенком. Позже его свояченица Иоханна Ван Гог-Бонгер вспоминала: «В детстве он был трудным, назойливым и капризным ребенком, и странно сопротивлялся своему воспитанию, только с возрастом он стал более сговорчив во всем с родителями. Когда впервые в Зюндерт приехала бабушка Ван Гога, проживавшая в Бреда, то она увидела внезапные проявления капризов маленького Винсента, и так как она

имела опыт воспитания двенадцати детей, она взяла энергичной хваткой маленького озорника за руку, дала пощечину и указала на дверь. После этого его мать так разболелась, что в течение всего дня не разговаривала со своей свекровью, и только молодому отцу удалось ее успокоить. Вечером он запряг небольшой экипаж и повез обеих дам на полевой луг, где они чудесным образом примирились во время заката».

Это описание очень метко иллюстрирует страх и болезненную заботливость матери Винсента, как отметил в своей характеристике Умберто Нагера, потому что она испытывала преувеличенную любовь к своему ребенку и ею владел неопределенный страх новой утраты.

В семье тесные отношения у него сложились с братом Тео. Они любили гулять и изучать красоту и особенности Брабантских окрестностей. Подобный опыт познания природы утешал и радовал Винсента уже в раннем детстве, и она, природа, казалось, компенсировала ему недостаток человеческого участия, которого он недополучал со стороны родителей. Позже, оглядываясь назад, он говорил: «Моя юность была холодной, мрачной и бесплодной». Почти в семилетнем возрасте, когда Ван Гог пошел в деревенскую школу, он занялся изучением трех иностранных языков: немецкого, английского и французского, которыми овладел так же хорошо, как и своим родным языком — голландским. Его одноклассница описывала Винсента как добросердечного, приветливого и сострадательного человека, и эту характеристику разделяло большое количество современников. С другой стороны, тогдашняя служанка семьи Ван Гогов оценивала Винсента как маленького и особенного мальчика, у которого были «чудовищно своеобразные манеры», и по этой причине родители часто его наказывали. Эти различные описания его характера дают нам возможность заключить, что среди чужих у Винсента был другой тип поведения, а дома, внутри семьи его отношения с родителями оставались напряженными. Такие противоречивые высказывания современников могут означать, что его своеобразие заключалось в том, что он лучше понимал выходцев из простых крестьянских и рабочих семей, чем людей благородного происхождения. И это обстоятельство с психоаналитической точки зрения истолковывается как «следствие злополучного положения вещей, сложившегося в детстве, и в результате этого проявление чувства подчиненного положения». В окружении простых людей он вел себя естественно и непринужденно,

в то время как в обществе образованных и высокопоставленных людей у него возникало чувство страха. Оно, это общество, не соответствовало его ожиданиям или вообще перечеркивало их.

РАЗЛУКА С РОДИТЕЛЯМИ

В октябре 1864 года отец Теодор отправил своего старшего сына в протестантский интернат, находившийся в тридцати километрах от Зюндерта. Расставание с семьей и разлука с близким для Винсента окружением в родной деревне, оставило в душе еще не достигшего двенадцатилетнего возраста мальчика неизгладимый след. Он просто-напросто не мог понять: зачем его насильно разлучают с семьей. Позже он получил по этому поводу только одно объяснение, — ему больше не хотели оказывать теплого расположения в семье. С точки зрения Нагеры, это стало первой травмой, которая была вызвана замещением его умершего брата и привела его ко второй; а именно отторжению любви родителей, как «наказание за то, что он не соответствует идеалу умершего Винсента».

О том, что творилось у него внутри, когда его отправили в интернат, свидетельствует его письмо брату Тео, написанное двенадцатью годами позже: «Это был осенний день, и я стоял на крыльце школы господина Провильса и смотрел на экипаж, в котором уезжали домой мать и отец. Эта желтая кибитка была видна на фоне длинной улицы, мокрой от дождя и окаймленной с двух сторон тонкими деревьями, и катилась словно по лугу. Серое небо возвышалось над всем этим и отражалось в лужах». Маттиас Арнольд в своей замечательной биографии по этому поводу указывал, что эта сцена расставания, особенно момент, когда желтая кибитка увозила от него по мокрой улице отца и мать, оставила в его сознании неизгладимое впечатление. Он вспоминал, что в связи с этим позже появился постоянно повторяющийся символ, — это была «первая и, может быть, поэтому самая выразительная картина расставания: карета, которую он рисовал в Арле, маленькая кибитка около кипарисов в Сент-Реми, экипаж на мокрой от дождя улице Овера. Сияние пейзажа после прошедшего дождя проявлялось как необходимая фиксация символа разлуки и нового начинания».

В сентябре 1866 года для Винсента закончился общеобразовательный период, и он был отослан в среднюю школу Тилбурга, учебный план которой даже по сегодняшним меркам представляется более чем требовательным. Особую роль среди других предметов — ботаники, зоологии, истории и упоминавшихся уже трех иностранных языков — сыграл в его становлении как художника предмет «импровизированного рисунка». Причем последний не только интегрировался в учебный план (4 часа в неделю), но и имел подавляющее значение в педагогике искусства Константина К. Гусмана. Упражнения по искусству рисования воспринимались Винсентом как что-то связанное с матерью, которая сама в юности создала ряд акварельных изображений и рисунков в бидермейерско-романтическом стиле, и он с самых первых своих систематических занятий принял в качестве образца этого живописца, который был не только художником, но и педагогом-писателем с социально-критическим мировоззрением. Поэтому кажется удивительным тот факт, что он не окончил среднюю школу и уже после полуторалетнего обучения, а именно в марте 1868 года, покинул ее и вернулся на родину.

Спустя двадцать лет после смерти Винсента его сестра Элизабет вспоминала о возвращении домой ее брата: «Он был очень большой и высокий, имел скверную привычку сутулиться и держать голову набок; коротко подстриженные рыжеватые волосы затеняли лицо — и это уже не было лицом мальчика. Лоб слегка хмурился, и на этом далеко выступающем лбу от глубоких размышлений сдвигались брови, и они скрывали маленькие, глубокосидящие глаза, которые временами были голубыми или зелеными, что создавало особое впечатление. Однако этот неотесанный и скверный внешний вид, его своеобразная странность выражали в нем несомненную внутреннюю глубину. Братьям и сестрам он уже стал чужим, и он сам воспринимал их как чужаков. Он еще не стал взрослым, но в нем жил уже гений, которого он сам пока не осознавал... он знал все места, где растут цветы... Всех птиц он знал по названиям и знал, где они гнездятся; он так их понимал, что мог приблизиться к гнезду влюбленной пары полевых жаворонков или увидеть их близко в момент низкого полета над полем ржи, при этом не ломая находящиеся вокруг стебли злаков. Тысячи голосов разговаривали с ним в природе, и он внимательно

прислушивался к ним всей своей душой; но больше, чем прислушивается, он пока был не в состоянии».

ОКОЛЬНЫМИ ПУТЯМИ К СВОЕМУ ПРИЗВАНИЮ

Во время своего пятнадцатимесячного пребывания в доме отца Винсент постоянно размышлял о том, какую профессию он должен выбрать, и так как его состоятельный дядя Сент успешно занимался торговлей произведениями искусства, он, следуя его примеру, решил обучиться профессии торговца. В июле 1869 года он поступил учеником в филиал торгово-художественной лавки «Гупиль», расположенный в Гааге. К сожалению, о его пребывании в этом городе нам известно немного. Позже он об этом времени писал: «Два года из трех, проведенных здесь, были почти полностью безрадостными и только последний был намного милее».

Профессионально, кажется, он не испытывал особых трудностей. Из большинства писем, адресованных брату Тео, ясно, что он, уделяя большое внимание истории искусства, приобрел довольно быстро знания в этом предмете. Летом 1872 года Тео посетил своего брата в Гааге, они в течение целой недели были вместе, и их тесная связь увенчалась торжественной клятвой никогда друг другу не обижать и всегда друг за друга заступаться, которая ни разу ими не нарушалась на протяжении всей жизни.

В марте 1873 года Винсент узнал о том, что должен переехать на новое место работы в Лондонский филиал художественно-торговой лавки «Гупиль», и это опечалило его.

В Лондоне Винсент попытался установить контакты со своими сверстниками, но вскоре ему стало ясно, что сердечные отношения с ними не возможны и он, отгородившись от всех, остался наедине со своими мыслями. И хотя в его письмах сообщалось, что он удовлетворен своим положением, все равно чувствовалось, что он испытывает страстное желание уехать на родину, потому что спокойные слова не могли скрыть его одиночества, причиной которого была отчужденность. Некоторым утешением стала для него дружба с хозяйкой комнаты Урсулой Луайе и ее 19-летней дочерью Евгенией. Небольшое владение Луайе находилось в Лондоне в районе Брикстона, и его обитателями были вдова и строгая молодая девушка. Винсент,

проводя время за совместными ужинами с обеими женщинами, в конце концов влюбился в Евгению. Разумеется, он долгое время сохранял это в тайне и впервые об этом поведал своей сестре Анне, подчеркивая, что речь идет о его чувстве как о чистом проявлении любви к сестре. Евгения была обручена, и он опасался, что подобным сообщением о своей любви приведет к негодованию семью священника.

К счастью, Евгения — властолюбивая и жестокая женщина — вышла замуж за того, с кем была обручена и кого Винсент охарактеризовал как «добродушного юношу». Этот факт ничего не изменил в его жизни и принес только первое разочарование в любви. Возможно, что эта трагическая история стала решающим фактором, определившим его дальнейший жизненный путь, который позже, по выражению Арнольда, указала ему судьба. Возможно, этот опыт отвергнутой любви он пронес в своем сердце через всю оставшуюся жизнь. Вероятно, он испытывал даже чувство собственной вины, потому что недостаточно боролся за любовь. Таким образом, в отказе от любви к Евгении вновь проявилась травма, связанная с рождением первого брата.

Когда-то давно, во время проживания Винсента в Брикстоне, его поразила маленькая забытая сегодня книга французского историка Жюлья Мишле, называющаяся *L'amour* («Любовь»). Это небольшое собрание высказываний о любви, идеализирующее, по описаниям Дэвида Свитмана, женщин, стало для него неким «руководящим началом», ориентиром в лабиринте чувств. Как следует из письма Винсента к Тео, он очень серьезно относился к мыслям Мишле. Он увлекся идеалом «женщины в черном» (так называл Мишле анонимный портрет XVII столетия, находившийся в Лувре) и связал этот тип с Евгенией. Он настолько поверил утверждениям из *L'amour*, что воспринял свое чувство к Евгении, как пресечение судьбы и ничего не мог с этим поделать. Евгения предпочла другого мужчину, после чего мир для Винсента распался на кусочки.

После такого разочарования Винсент провел каникулы в Хелфоурте, куда перебрался со своей семьей пастор Теодор. Он выглядел очень «тихим, худым и измученным, то есть совершенно другим человеком, но много рисовал». Впечатление, которое произвел Винсент на родителей, побудило отца Теодора отослать вместе с сыном в Англию дочь Анну. Он надеялся, что непосредственная

близость члена семьи уравнивает его психическое состояние. Увы, эти надежды не оправдались, и вскоре Винсент сообщил своему брату из Лондона: «Признаки радости моего пребывания здесь, в Англии, вновь исчезли». Винсент был зол и несговорчив. Когда дядюшка Сент узнал об этом, он решил перевести его в парижский филиал, надеясь что смена мест окажет на него благотворное влияние. За период с октября по декабрь 1874 года, когда Винсент проживал в Париже, не было обнаружено ни одного письма. Очевидно, он был расстроен тем, что его отец не возражал против его перевода, вызванного действительно благожелательным намерением дядюшки Сента.

Отпраздновав рождество в кругу семьи в Хелфоурте, Винсент вернулся в Лондон. Из-за неустойчивого психического состояния ухудшилось отношение его к сестре. Вина, может быть, лежала и на Анне, потому что она, очевидно, не догадалась о начавшихся психических изменениях в поведении брата, не проявив необходимых в таких случаях предостережений. Она очень мало симпатизировала своему брату. В это время впервые также ясно обозначилось непонимание Винсента и отцом, о чем можно узнать из письма, написанного шестнадцатилетней сестрой Элизабет брату Тео в мае 1875 года: «Ох, если бы Анна сделала столько, сколько она хотела для него сделать... У меня никогда не было такого случая, чтобы действительно хорошо узнать Винсента; во время каникул я поняла, кто он есть на самом деле и что значит иметь брата. Я думаю, что мы должны гордиться им, во всем следовать его примеру. Если бы отец хотя бы один раз пожелал услышать о том, что он тогда говорил нам, то мог бы познать чистоту его мыслей, потому что ничего другого о нем нельзя и думать». В этих строчках ясно говорится о критическом отношении отца к Винсенту и отсутствии любви к нему у Анны.

Летом 1874 года наряду с депрессивными расстройствами усилилось его увлечение религией, которое проявилось летом 1875 года. Сестра Элизабет пишет: «Это настоящее бедствие, у него ни на что больше не хватает энергии. Мне кажется, что он совсем оупел от своей набожности». И действительно, в свободное от работы время он читал библию и религиозную назидательную литературу. Дядюшка Сент, расчетливый купец, увидел в этой усиливающейся набожности опасность для своего племянника. Винсент интенсивно занимался изучением теологических вопросов, пренебрегая профессиональными

интересами, поэтому дядюшка Сент, чтобы вывести из этого тупика Винсента, окончательно перевел его в парижский филиал фирмы, в котором сам был хозяином магазина.

Во время пребывания в Париже в мае 1875 года Ван Гог, как и в Лондоне, усердно посещал не только музеи, но и церкви, в которых с набожной восторженностью вслушивался в проповеди. Прочитанные им накануне с воодушевлением книги Гейне и Уланда теперь показались ему безнравственными и даже опасными. Он с религиозной фанатичностью предостерегал своего брата Тео от «подозрительного чтения» и больше всего ценил библию, молитвенники и церковные песнопения. Эти изменения вскоре заметили парижские клиенты, которым он демонстрировал равнодушие и раздражительность, перераставшие в нетерпимость. Такое поведение породило неприятную ситуацию, которую его начальник оценивал как мешающую торговле.

Рождественские праздники он провел у родителей и сообщил отцу, что не хочет больше работать в парижском филиале. И все-таки он неожиданно возвратился в Париж, потому что к 1 апреля 1876 года должен был получить уведомление об увольнении. 10 января этого года он написал Тео, что предложил руководителю фирмы оставить его работать еще на один год, но безрезультатно: «Я хотел бы сделать все, что необходимо в определенном смысле изменить и поэтому я так мало сказал. С чего теперь я должен буду начать, мне, право, неясно».

Как всегда в таких случаях, предлог легко было найти, но истинная причина прекращения работы продавцом лавки скрывалась в ухудшающемся психическом состоянии. Умберто Нагера с психоаналитической точки зрения описывал личность Ван Гога в те годы следующим образом: «В это время в развитии личности Винсента сформировался садистский период в виде значительной регрессии. Она оказывала заметное негативное влияние на его отношение к другим людям. Позже эта стадия прогрессировала, о чем свидетельствовал, например, его неряшливый внешний вид. Ущербность Винсента проявлялась в том, что он с трудом оценивал объективные отношения. Его способность приспособляться к реальности и испытывать эту реальность явно уменьшилась, что соответствовало приближению психоза или уже психическому помешательству в виде тяжелой невротической регрессии. Его

потребность в определенных формах орального удовлетворения и утешения была очевидно обозначена. В это время он снова начал курить трубку».

Возможно, что тогда его религиозные иллюзии, которыми он отгораживался от действительности, все меньше оправдывали себя. Нагера полагал, что он испытывал чрезвычайно сильную гомоэротическую склонность к своему брату Тео, но эти утверждения представляются весьма сомнительными. Сомнительные на первый взгляд религиозные увещания в письмах к брату также нашли разумное объяснение. В критическом отношении Тео к церкви, которое несколько позже обнаружил Винсент, он инстинктивно почувствовал психическую «опасность» и предстоящую борьбу, которую оба пасторских сына в течении всей жизни вели со своим отцом и религиозным воспитанием, с их отцом.

В апреле 1876 года Ван Гог начал работать внештатным учителем в школе мистера Штока, расположенной в южном городке Рамсгат. Кроме назидательной моральной религиозной литературы Винсент читал здесь ученикам историю и сказки. Особенно сильное впечатление в то время на него оказал роман «Адамова подать» английской писательницы Джордж Элиот, описывавшей страстное стремление простых фабричных рабочих к познанию религии. В июне 1876 года мысль миссионерской деятельности овладела им настолько сильно что он сообщил о намерении посвятить себя церкви своему брату Тео: «Мне необходимо что-нибудь найти; может быть, это должно быть связано с положением между проповедником и миссионером, которые осуществляют свою деятельность среди рабочих в пригородах Лондона». Он направил смиренное ходатайство лондонскому священнику и предпринял пеший марш, который напоминал мазохистское самоуничижение и самоистязание, позже он еще раз его повторил. Священник-методист Томас Слейд-Джонс, проживавший в своем доме в Айлворте (деревня недалеко от Лондона) и курировавший там ежедневную школу для мальчиков и большинство молитвенных домов, принял на работу внештатным учителем теологически амбициозного молодого человека.

Кроме незначительного жалования преподобный Слейд-Джонс предоставил ему возможность в будущем исполнять обязанности пастора. Уже 5 ноября преисполненный счастьем он сообщал брату о

первой своей воскресной проповеди: «Тео, твой брат в прошлое воскресенье впервые говорил в доме Бога, говорил в месте, о котором обычно пишут: я хочу дать мир этому месту». Полный внутреннего счастья, он продолжал: «Ах, если бы мне достался такой путь, чтобы вся моя жизнь была посвящена Евангелию и поставлена на службу Богу. Поэтому я молю об этом, и я верю, то, что я говорю в полном смирении, да будет услышано». Им овладела религиозная страсть и желание делать людям добро. И он чувствовал себя в высшей степени счастливым.

Эта манера поведения, выразившаяся в желании нести счастье другим людям и при этом переживать чувство удовлетворения этим счастьем, соответствовала тому состоянию, которое в медицине называют состоянием счастливого психоза. Одновременно это состояние сопровождалось неопределенным чувством страха, о котором говорят некоторые строчки, адресованные брату: «День, проведенный здесь, действительно самый счастливый, но несмотря на то, что у меня есть счастье и спокойствие, я не вправе отказаться поверить в то, что может появиться нечто другое... этот день требует от меня того, что будто бы во всем мире нет других профессий, кроме школьного мастера или священника, и что между ними находятся миссионер и лондонское миссионерство».

Таким образом, его новая профессиональная деятельность принесла ему удовлетворение и радость, но чувство совершенного одиночества, которое он испытывал в Англии, не исчезло и постоянно усиливалось скрытым состоянием ностальгии, тем более, что его брат Тео заболел и уже с сентября лежал с высокой температурой, а его мать по этой причине выехала в Гаагу, чтобы заботиться о нем. 13 октября 1876 года Винсент сообщил в письме о страстном желании приехать домой на несколько дней. Но его мать, очевидно, увидела в этом бесполезную трату денег, и Винсент вынужден был отказаться от свидания до рождественских праздников. В этот момент его еще раз лишили ожидаемого им доказательства любви, потому что отвергли его предложение наскоро, не задумываясь.

Праздник рождества в пасторской семье встречали традиционно все вместе. Винсент после его окончания намеревался вернуться в Айлворт, но семейный совет рассудил по другому. Уже несколько месяцев отец Теодор был шокирован письмами сына, в которых он в

несколько утрированном и чрезмерно раздражающем виде цитировал тексты Библии. В сентябре он написал своему сыну Тео, что «опасается за Винсента, так как он совсем не приспособлен к практической жизни». Объединившись со своим братом Сентом, «богатым дядюшкой», и при его посредничестве Теодор предложил устроить Винсента в книжную лавку Питера Браата, который проживал в городишке Дордрехт. Винсент безоговорочно последовал этому совету, по всей видимости, потому, что ожидал со стороны родителей по меньшей мере благосклонного отношения к себе. Но он долгое время не понимал, что его семья пошла ему навстречу лишь потому, что пастор и его жена при всем своем христианском смирении не обладали интуицией, позволявшей вникнуть в сложную психику их старшего сына.

Горожане увидели в Ван Гоге чудака, который после работы в книжной лавке занимался исключительно изучением Библии и усердно посещал церковь. Единственным человеком, который его хорошо здесь понимал, был молодой внештатный учитель по имени П. К. Горлиц, который делил с ним одну комнату, снимаемую у купца в Дордрехте. Сосед по комнате так описывал Винсента: «Он был человек, который отличался от обычного типа людей тем, что был совершенным ребенком. Его лицо было безобразным, рот выглядел еще более или менее, а цвет волос был близок к рыжему. Как уже было сказано, это лицо выглядело безобразно, но если он говорил о религии и искусстве, то при очень беглом взгляде можно было заметить огонек, его глаза просветлялись, а черты лица по меньшей мере оставляли глубокое впечатление, но все равно это было не то лицо, о котором можно было бы сказать, что оно прекрасно. Так как мы жили в одной комнате, то от меня не ускользнула его манера поведения, когда он в 9 часов приходил из магазина, то брал в руки большую Библию и, покуривая маленькую трубку, прилежно ее читал... Я никогда не был набожным человеком, но его набожность выглядела для меня слишком волнительной. В воскресенье Ван Гог три раза ходил в церковь: в католическую, протестантскую и старокатолическую. И когда я по этому поводу высказывал свое удивление и изумление, он с добродушной улыбкой мне отвечал: неужели ты думаешь, что в других церквях нет Бога? Никогда в его характере я не замечал ничтожного налета плохих странностей и склонностей к ним. Он жил как святой и

был во всем отшельником. Он не ел мясо; четыре картофелины, немного овощей, несколько глотков ему хватало для еды. Если говорили о том, что он должен быть деятельным и есть мясо, он отвечал: для человека телесная жизнь не может быть главной; ему вполне достаточно растительной пищи... бедный мальчик не был пригоден к своему служебному положению. Он постоянно писал или читал молитвенник, псалмы или библейские сказания, он превозмогал себя и это было слишком сильно в нем. Совершенно очевидно, что в нем не было никакого дарования к книжной торговле».

Горлиц старался освободить его от этого. Когда он по случаю посетил дом пастора, он попытался объяснить родителям Винсента устремления их сына: «Винсент не пригоден к этой специальности; его призвание в другом — в служении Богу». Впервые родители Винсента узнали, что их сын хотел быть священником, и это для них было очень неожиданным.

Таким образом, лед тронулся. Винсент отправился в Амстердам, чтобы прозондировать почву у трех проживавших там дядюшек о возможности своего теологического обучения. И уже в середине мая 1877 года он прибыл в Амстердам, чтобы полностью посвятить себя занятиям теологией. Так как его образование в гимназии не было закончено, он был вынужден наверстывать упущенное и, прежде всего, изучать греческий и латинский, но вскоре выяснилось, что он в серьезных неладах с грамматикой греческого, и он засомневался, что «кому-то необходима такая мерзость, если ее кто-то желает, но что желаю я, так это примирить существование бедных человеческих существ на земле».

Во время обучения окостеневшие традиции показались ему слишком бессмысленными, потому что пастор должен заботиться о душе, и он по собственной инициативе с особым усердием стал изучать «в частном порядке теологию» для того, чтобы побыстрее разработать принципы необходимой активной помощи нуждающимся. Каждый раз после своих занятий теологией Винсент с трудом приходил в себя, потому что в это мгновение мечтательно сформулированные религиозные фразы и заметки, сделанные в его письмах, прекращали свое существование. Теперь, даже если он и говорил о религиозных вещах, то они приобретали оттенок страха: «Очень сильно удивляет то, что необходимо знать, и хотя я ищущу

успокоения, я не могу описать словами сильное чувство страха». После этих слов едва ли в нем можно было бы узнать человека, который с воодушевлением мечтал о великой духовной миссии сотворить благополучие человечества.

С медицинской точки зрения, едва ли можно объяснить, что такой поворот событий обусловлен только отрезвлением, вызванным трудностями учебы. Предыдущая фаза болезни Ван Гога подошла к концу, фаза радостного ожидания сменилась фазой страха, основанного на внутренних причинах, как это формулировал Карл Леонгард. Такая интерпретация опиралась на сильное влечение к мазохизму, который ясно давал о себе знать. О его наказаниях и самоистязании, которым он подвергал себя за якобы невыполненные обязанности, мы узнали из сообщения его учителя Мендеса де Коста: «Винсент нашел, что его мысли слишком далеко сбились с пути, и чтобы у него дальше все было хорошо, он взял палку с собой в кровать и обработал ею спину. Он думал, что нужно лишить себя привилегии спать ночью в постели, и вечером незаметно выскользнул из дома и шел в деревянный сарай, чтобы в нем спать без постели и крыши над головой, и если он возвращался слишком поздно — его дверь находили запертой с ночи. Эти наказания, предположительно духовный мазохизм, выполнялись даже зимой для того, чтобы они получили более жесткое выражение».

Данное описанное однозначно свидетельствует о ненормальном состоянии здоровья, выразившемся в самоупреке, самонаказании и депрессивном настроении. В это время Ван Гог ясно обозначил свои желания, которые можно идентифицировать с природой унижения и причинения себе ущерба, о чем Мендес де Коста сообщил в другом месте: «Я очень быстро понял, что Винсент совершенно изнурил себя своим желанием помочь несчастным. Я заметил это у себя дома — он проявил очень много интереса не только к моему глухонемому брату, но и нашел много приветливых слов для живущей у нас нищей, слегка искалеченной женщины».

В свое время Винсент познакомился в Париже с молодым англичанином по имени Гарри Глейдвелл, который, занимаясь торговлей произведениями искусства, испытывал сильное чувство ностальгии. Их личный контакт с момента расставания исчислялся всего лишь несколькими месяцами, и в течение последующих лет они

ни разу не виделись. Но однажды осенью 1877 года Глейдвелл приехал в Амстердам к своему большому другу Винсенту в гости. Об этом Винсент сразу же сообщил Тео: «Это было превосходное ощущение — услышать в передней голос Глейдвелла... и пожать ему руку. Я вновь почувствовал это, когда он сидел около меня, и это было чувство, которое так часто тянуло меня к нему». Энтузиазм, связанный с его чувствами по поводу приезда Глейдвелла, ясно подчеркивал его изолированность в этом городе, хотя рядом были родственники. В кругу дядюшки он гордо представил своего друга, очевидно, желая этим продемонстрировать, что он способен иметь нормальную прочную связь и сердечные отношения с людьми, отчего, без сомнения, постоянно возникавший вопрос о его собственной самооценке решался в пользу ее повышения. Психологический Нагера связал энтузиазм, проявившийся во время радостной встречи с Глейдвеллом, с отношением Винсента к своему брату Тео, характеризующимся как «сублимирующийся гомосексуальный аспект, выявляющий себя в отношениях к молодым соучастникам».

Ван Гог не был готов к получению теологического образования. Для его родителей не осталось секретом то, что их старший сын испытывает все больше и больше трудностей, и в мае 1878 года пастор Теодорус разрешил продолжить учебу Винсенту еще три месяца, но уже в начале июля он прибыл в родительский дом. Коротко посоветовавшись, они сошлись на том, что Винсент поедет получать образование евангелиста в миссионерскую школу, находившуюся недалеко от Брюсселя.

По всей видимости, писем в это время не было. Однако его соученики передали собственные впечатления, из которых можно узнать, что Винсент в это время полностью осознал себя и даже был немного оглушен своей самонадеянностью. Прежде всего он был, очевидно, раздражен, как и в Амстердаме, тем, что вынужден был дать согласие на определенную специализацию; кроме того, он продолжал упражняться в самоуничтожении, предпочитая часто для сна не кровать, а коврик на земле. Он стал более агрессивным, и если кто-нибудь из его соучеников пытался его поддразнить, то он без всяких опасений пускал в ход сильный кулак.

Эти три месяца подготовки в школе евангелистов стали для него временем, когда он обнаружил и опробовал свое дарование. 15 ноября

1878 года, почти перед самым окончанием его пробных работ, Ван Гог написал брату Тео письмо, в котором приводил выразительные описания картин и характеристику собственных переживаний, связанных с пешим путешествием из Брюсселя. Эти описания доказывали, что у Ван Гога была необычная визуальная память. Уже тогда он понимал, насколько важно иметь подобное дарование художнику, потому что он писал: «Сколько прекрасного существует в искусстве! Если бы только можно было сохранить все, что было увидено». Это письмо к Тео он сопроводил маленьким рисунком и прокомментировал следующим образом: «Я сознательно прилагаю небольшой эскиз „Au charbonnade“ („Угольные копи“). Я с огромным удовольствием попытался выполнить этот грубый набросок, где изображено все, что встречалось мне на пути, и, может быть, я смогу удержать это в моей работе... Действительно, в этих маленьких рисунках нет ничего особенного, но я все-таки невольно их выполнил, потому что очень часто видел этих людей на угольной разработке: это очень своеобразный тип людей. Еще весной я хлопотал о месте евангелиста среди горнорабочих, но тогда мой запрос унес куда-то ветер... На юге Бельгии, в Геннегау, в области прозванной Боринаж, находится большое количество шахт по разработке каменного угля и там проживает очень своеобразное рабочее население. Я с удовольствием пошел бы туда работать евангелистом».

Это необыкновенно содержательное письмо свидетельствовало о том, что нерешительный Ван Гог еще не определился относительно своего будущего и что начинающий евангелист почувствовал глубоко в душе призвание к искусству. Кроме этого, в письме можно найти то, что он подумывал отказаться от разрушительного влияния занятий и решил взять в свои руки дальнейшую судьбу, потому что поехал в Боринаж без ведома отца. Наконец-таки он мог со всем усердием заняться проповеднической деятельностью и накануне рождественских праздников, которые он обычно проводил в кругу семьи, прибыл туда. В середине января 1879 года его приняли на работу евангелистом с испытательным сроком в полгода и месячным содержанием 50 франков. Однако его деятельность не ограничилась чтением библейских текстов в жилищах рабочих или организацией мероприятий, связанных с богослужением, — он с особым усердием

пытался оказать помощь людям, жившим в нужде и страшной бедности.

Дух солидарности заставлял его спускаться вместе с рабочими в угольные шахты, посещать больных и дарить им свою одежду, и если вдруг был необходим перевязочный материал, он разрывал свою последнюю рубашку. Его сострадание к бедным зашло так далеко, что он решил дарить им небольшие деньги, которые зарабатывал. Такое осознанное поведение, проявившееся в это время, больше не скрывало депрессивных настроений и привело к тому, что Винсент очень определенно выступил против грубых недостатков в управлении горным производством.

Такая бескомпромиссная интерпретация христианства раздражала региональное духовенство. Инспекция, посланная комитетом синода, обвинила евангелиста Ван Гога в самоуправстве. Он произвел на нее неприятное впечатление: его лицо покрыто угольной пылью. Он не умывается, потому что не хочет отличаться от покрытых угольной пылью людей. Его комната в доме булочника показалась ему, в его христианском восприятии смирения, слишком роскошной, потому что он сравнивал ее с жилищем бедных рабочих, и он в этой небольшой пустой комнате, по словам местного жителя, «спит, свернувшись калачиком, возле угла печки» на полу. Свою чистую одежду, в которой он прибыл, он раздарил бедным, и его видели идущим по деревне «в старом солдатском жакете и скверном картузе». Единственная роскошь, которую он себе позволил, это была его любимая трубка. После того, как его навестил отец, он еще остался жить в семье булочника, но его маленькая комната превратилась в рабочую мастерскую. «Там я создаю картины на стенах и еще что-то в этом роде», — сообщал он Тео.

ПОВОРОТНЫЙ ПУНКТ: РЕШЕНИЕ ПОСВЯТИТЬ СЕБЯ ИСКУССТВУ

Ван Гог постоянно отмечал, что он окончательно решил заняться искусством. В связи с этим обстоятельством в июле 1879 года комитет синода снял служебные полномочия с неугодного служащего церкви, так как «он обладал недостаточным даром для работы проповедника». Реакция Ван Гога на решение миссионерской школы проявилась в том,

что его религиозное верование стало постоянно уменьшаться. Прежде всего, это отразилось в его письмах, в которых он все реже и реже употреблял религиозные сентенции, в то время как пассажи об искусстве и общие рассуждения о жизни выходили на передний план.

То, как происходило неосознанное накопление агрессии Винсента в его «сверх-Я» против образа отца, Нагера проанализировал следующим образом: «Винсент был очень сильно расстроен. У него не было сомнений в идеале и его масштабных проявлениях, потому что его отец был священником, и он, идеализируя его в совершеннейший образец, пытался следовать ему во всем. Но так как средство его идеализации было подготовлено конфликтным чувством к отцу, он носил в себе зародыш разрушения. С одной стороны, он чувствовал насильственную идеализацию этого образа, с другой — испытывал негативные чувства, скрывавшиеся между идеализацией и идентификацией самоуверенного и лицемерного отца... Это экстремальное положение вещей скрывало в себе агрессивные обвинения против сознательно „любимого“ отца». Другие факторы в этом тоже сыграли одинаково важную роль.

К примеру, среди них была потребность бунтовать против авторитетов, а также его упрямство, и эти два качества являлись следствием садистской агрессии, которая обслуживала агрессивный тип поведения по отношению к этим авторитетам и общепринятым традициям. Его доброта и сострадание большей частью стали результатом проявления в нем сильных агрессивных тенденций. Для него было очень непросто отказаться от милосердного типа поведения, потому что он постоянно искал для себя приемлемый бесконфликтный путь, позволяющий выпустить наружу свою агрессию. В немалой степени конфликты были обусловлены Эдиповым комплексом по отношению к своему отцу, а также его неосознанными фантазиями, вызванными тем местом, которое он отводил ему, как человеку, представляющему духовенство... При таком положении вещей было неудивительно, что общая система, наконец, замкнулась. Но если бы конфликт по этой причине был успешно обойден, то мы ни разу не узнали бы о Ван Гоге — художнике, который появился из этой катастрофы. Очевидно, что критерий уравновешенности его личности, с точки зрения хорошего материального положения и успешного решения конфликта, не идентифицировался с тем, что обычно

проявляется в стремлении воздать себе по заслугам в социальной или научной деятельности.

Дальнейшие поступки Ван Гога неосознанно определялись его внутренними потребностями, о чем, разумеется, не догадывались его родители. Его очень мучило это непонимание, которое он выразил в письме к Тео в августе 1879 года: «Когда я со всей серьезностью ощущаю то, что я тебе или всем остальным в доме в тягость, так как от меня никакой пользы, когда я на протяжении долгого времени чувствую себя непрошеным гостем и лишним здесь, то для меня было бы лучше вообще не существовать, тем более, что я уже давно стремлюсь найти какой-нибудь выход и не нахожу его; я думаю, что мне ничего другого не остается, как преодолевать чувство печали и бороться с отчаянием. Мне очень тяжело переносить эти мысли и еще тяжелее от них становится тогда, когда понимаю, что являюсь центром всех разногласий, бедствий и печалей в нашем доме. Если бы мне удалось выполнить свое желание освободиться от этого, то решением была бы не очень длинная жизнь».

В этих словах ясно прозвучал упрек его родителям и обвинение в том, что образ его жизни и его желания не находят понимания. Одновременно с этим впервые здесь им высказаны настоящие суицидальные мысли. По-видимому, Винсент встретил скептически предложение своих родителей вернуться домой, которое передал ему Тео. Прежде всего он отправился в Брюссель и посетил там пастора Питерсона с тем, чтобы узнать: существуют еще какие-нибудь возможности для него в евангелистской миссии. Маттиас Арнольд говорит, что пастор Питерсон был информирован о прежней творческой деятельности Винсента и поэтому выбрал для него этот путь. Действительно, Винсент показал ему различные рисунки, привезенные с собой, и Питерсон из милосердных соображений даже купил некоторые из них. Это поощрение священника подтолкнуло его к дальнейшей творческой деятельности, и он уже на следующей неделе начал интенсивно рисовать. В таком настроении он неожиданно для себя принял решение вернуться домой, где был принят с радостью.

Однако вскоре выяснилось, что добрые отношения между ним и его родителями нарушились, и ему показалось, что дальнейшее пребывание в их доме невозможно, отчего он в августе возвратился в Боринаж. То, что происходило до июля 1880 года в его жизни,

неизвестно, потому что до нас не дошли письма этого периода. Одно только можно определенно сказать, что этот период Ван Гог охарактеризовал как «переходное время линьки», потому что он полностью осуществил свое превращение из евангелиста в художника. Можно лишь удивляться, как в столь короткие сроки гений Винсента справился со всеми препятствиями и встал на новый путь. Нет сомнения, что решающую роль в этом сыграло глубокое разочарование оттого, что духовные господа хладнокровно, не испытывая угрызений совести от своей зажиточной жизни, примирялись с невообразимой нищетой рабочего населения. Это фарисейское отношение церковной власти полностью разрушило его отношение к «институту церкви» и потрясло фундамент его веры. В свою очередь, это неизбежно привело к ухудшению его отношений с отцом.

О его пребывании в Боринаже в течение нескольких месяцев известно немного. Якобы он рисовал на коксовом откосе сидящих на корточках женщин, которые собирали там уголь, пытаясь передать то, как они «бедны и несчастны». Его завтрак состоял из двух кусочков хлеба и большой чашки черного кофе. Местные жители говорили, что он «все свое время проводил за рисованием. Он уходил в путь для того, чтобы рисовать; в его руках был складной стул, а за спиной болтался ящик, словно у уличного торговца». В марте 1880 года он решил пройти пешком огромное расстояние до Карьеров, надеясь найти там работу. Позже Тео сообщал, что такие дальние переходы слишком утомительны, и он, измученный и больной, вынужден был вернуться домой. Но все-таки Винсент писал: «Находясь в этом плачевном состоянии, я чувствовал, как ко мне возвращается моя сила воли, и я себе сказал: как только я смогу подняться, возьму в руки свой карандаш и, не испытывая малодушия, отправлюсь в путь, и я вновь буду рисовать... и мой карандаш будет мне послушен, и это будет происходить все чаще день ото дня». Из этих слов становится ясно, что марш осознался им одновременно «как освободительное действие, как начало его удручающего кризиса».

По всей видимости, после такого короткого пребывания в Боринаже он из-за отсутствия денег решил возвратиться в Эттен к родителям. Он чувствовал, что его новый профессиональный выбор вряд ли найдет понимание в его семье. 11 марта 1880 года его отец сообщил второму сыну, который работал у своего дядюшки сначала в

Гааге, а затем в Париже, следующее: «Винсент еще здесь. Но это так меня раздражает!» Вскоре Винсент покинул родительский дом, и это ему нужно было для того, чтобы наконец после всех перипетий, связанных с работой торговцем произведениями искусства, внештатным учителем и евангелистом-проповедником, удовлетворить свое жгучее желание служить исключительно искусству.

В июле 1880 года Тео получил очень эмоциональное и богатое по содержанию письмо от Винсента. В нем он оправдывал свои непонятные действия и делился сокровенными мыслями. Он ясно давал понять своему брату, что окончательно решил заняться искусством и надеется на то, что вернет чувство уверенности в себе и поднимет утраченную самооценку. Многие в этом письме свидетельствовало о том, что Винсент обращался к своему брат как к союзнику: «я страстный человек, имеющий склонность и возможность совершать более или менее бессмысленные вещи, в которых время от времени раскаиваюсь. Но так как это уже случилось, что тут поделаешь? Отчаяние мое прошло, но я справился с ним благодаря меланхолии, которую я стремлюсь преодолеть, но я уже потерял всякую надежду от своей печали и бездействия... Только человек, опускающийся до безнравственности, шокирующий других, при этом не желая этого, может согрешить против определенных форм, традиций и общественных обычаев. И все-таки жаль, если на это можно обидеться. Ты знаешь, что я часто пренебрегаю своим внешним видом, но я делаю это потому, что это шокирует. Но виновны в этом также жалкое существование и нужда в деньгах, малодушие... путь, которым я иду, нужно выдержать; если я не работаю, не ищу, то я потерян. Хорошо, но что можно сделать — что произойдет внутри и выйдет потом наружу? Иногда в моей душе пылает огромный огонь, и ни разу никто не пришел, чтобы согреться им... Кто-то, кто кажется не пригодным ни к чему, не способным выполнять какую-либо должность или какую-нибудь службу, найдет наконец единственное и проявит свою способность действовать в совсем ином, чем казалось прежде... Существуют бездельники и тунеядцы, которые с другой стороны являются чем-то иным. Эти бездельники ленивы, а слабые характером предрасположены к этому, и так как эти бездельники являются таковыми по собственной воле, съедают себя изнутри своими желаниями действовать, то тут ничего не поделаешь... Такой человек

иногда сам не знает, что он хотел бы сделать, но инстинктивно чувствует: я все-таки кое-что могу сделать хорошо. Однако к чему я могу быть пригоден? Кое-что во мне есть, что необходимо только мне! Если бы ты имел возможность увидеть во мне нечто другое и то, как я умею делать это нечто другое, то ты меня очень сильно полюбил бы». Спустя несколько недель, а именно 20 августа, Ван Гог сообщил брату: «Ты должен знать, что я делаю свои великие рисунки у Милле... Шли мне, что можешь, и не беспокойся обо мне. Если я смогу продолжить свою работу, то буду чувствовать себя хорошо». Тео послал ему копии оттисков желаемых образцов, и Винсент воодушевленно ответил: «Я не могу тебе рассказать, как я счастлив, что могу вновь приступить к рисованию. И если сейчас моя душа вновь обретет спокойствие, то моя энергия день ото дня будет расти». В это время он создавал произведения, которые существенно отличались от его рисунков в Боринаже, и переехал в Брюссель для того, чтобы там, по возможности, продолжить свое академическое образование по рисунку.

15 октября 1880 года Винсент писал: «Здесь, в Брюсселе, уже по беглому взгляду на собственные дела, так сказать, с новым мужеством и усиливающимся во мне желанием мне дана возможность учиться создавать что-нибудь своими руками. В целом я не отказываюсь от мысли посещать школу искусств, по меньшей мере это должно стать следующей моей целью, потому что я должен, по возможности, быстро научиться рисовать на продажу и начать зарабатывать этим себе на жизнь. Впервые я овладел рисунком акварелью, гравюрой, и поэтому я могу вновь вернуться в страну горняков и ткачей для того, чтобы там добиться успеха». В этих строчках проскальзывает антипатия к каждому виду традиций или академическому действию, которые в нем преобразовались в строгую схему насилия со времен обучения теологии в Амстердаме и евангелизму в брюссельской школе.

Скорее всего Винсент мог довериться художнику, которого он мог почитать. По рекомендации своего брата он нашел такого человека в дворянине Антоне Ван Раппарде, с которым у него вскоре установилась тесная дружба. Он считал Раппарда после Тео человеком, к которому всегда можно было обратиться за советом и денежной помощью, в то время как его богатый дядюшка, да и вся семья, едва ли могли выказать истинное чувство солидарности. И

потому он спустя несколько лет писал, что «нигде он не чувствовал себя так сильно чужим, как в своей семье и в своем отечестве».

Депрессивные настроения, которые у него появились зимой и особенно в рождественские праздники, быстро прошли, и уже в начале апреля он узнал о том, что Тео, не сообщая ему об этом, уже некоторое время оказывал ему финансовую поддержку. В приподнятом настроении он писал слова благодарности своему брату: «В последние дни я почувствовал, что судьба ко мне благосклонна. По меньшей мере я выполнил дюжину рисунков. И почти каждый день в моем распоряжении есть какая-нибудь модель. И поэтому сейчас у меня больше не бывает плохого настроения, и я испытываю прекрасные чувства к тебе и ко всему миру сразу».

В апреле 1881 года мы видим Ван Гога вновь в Эттене, в родительском доме, где ему предложили свободную комнату и хорошее питание и где он, не откладывая дел в долгий ящик, стал рисовать. Прислуга семьи Ван Гога сообщала, что Винсент вел себя весьма своеобразно. Он часто рисовал по ночам, когда его звали к завтраку, то приходилось очень долго ждать, пока он наконец оторвется от своей работы. Кроме того, он якобы питался отдельно от семьи, одиноко сидя в углу, погруженный в собственные мысли. Однажды он перестал рисовать, когда в доме появились книги, которыми он заинтересовался. Если судить по высказываниям жителей деревни, то он был «серьезнейшим человеком, который ни разу не пошутил» и предпочитал изредка заходить к бедным людям. Как-то он проявил свою безграничную любовь к ближнему, когда подарил нищему свой почти новый бархатный костюм.

СЕКСУАЛЬНЫЕ КОЛЛИЗИИ

Лето принесло Ван Гогу унижительное переживание, глубоко запавшее ему в душу. Это была зарождавшаяся любовь к его кузине Кее, которая была старше его на семь лет и уже три года как овдовела, и все это время она со своим сыном приезжала в Эттен навестить семью пастора. Ее «нет, никогда, нигде», которые она грубо бросала в ответ на объяснения в любви Винсента, заставили его во второй раз в его жизни пережить глубоко ранящий отказ и высокомерное невнимание холодной, жестокосердной и исключительно

материалистичной женщины. Он воспринял этот почти оскорбительный отказ как наказание. Но никак не хотел оставить в покое Кее. Возвратившись в Амстердам, она пожаловалась своему отцу пастору Стриккеру, который недвусмысленно заявил брату Теодору, что пора положить конец домогательствам. В ходе серьезного обмена мнениями между отцом и сыном, отец, угрожая, указал Винсенту на дверь. Трещина, которая образовалась, существовала «уже долгое время и принципиально усугублялась непониманием друг друга», как объяснил это Винсент брату Тео.

Забыв о предосторожности и ни капли не сомневаясь в своих действиях, Винсент отправился в Амстердам, чтобы еще раз встретиться с Кее. Там произошел случай, в очередной раз доказавший склонность Ван Гога к самоистязанию и мазохистским действиям. Когда дядя Стриккер ответил ему, что Кее нет дома, Винсент, подражая знаменитому римскому герою Муцию Сцеволе, сунул «палец в пламя лампы и сказал: позвольте видеть ее столько, как долго я смогу держать мою руку в пламени!». Это театральное представление не имело успеха.

За разговорами с Кее, спором с дядей и отцом последовала неудачная попытка сближения. После этого Винсент осуществил давно задуманную поездку к кузену Антону Мауве, авторитетному и признанному художнику, который работал в Гааге. Он надеялся получить у него творческий совет. Во время пребывания в Гааге его уверенность в себе усилилась. Там он встретился с женщиной (этот вопрос до сих пор остается открытым), с которой и пережил свой первый сексуальный опыт.

Он написал брату, что не долго испытывал угрызения совести. Он выразил свои чувства следующим образом: «Я хотел бы еще раз быть с этой женщиной; я не могу жить без любви, без женщины. О боже, мне не очень много нужно... Я нашел женщину, и пусть она даже немолода, и пусть даже некрасива, и пусть даже в ней нет ничего особенного. Она очень заботлива, у нее есть ребенок. Мое увядающее существование превратилось в бесконечный шарм. И это уже не в первый раз, когда я могу добиться симпатии женщин, не испытывая их сопротивления. Пасторы их проклинают, а проповедники их презирают и осуждают... Но я не проклинаю ее, я не презираю ее. Пасторы называют это грехом, но разве не грех не иметь потребностей

в любви? Я долго жил без любви, чтобы считать это обстоятельство грехом. И если я когда-нибудь в чем-нибудь раскаюсь, то только в том, что раньше было в моей жизни, потому что я был соблазнен мистической и теологической меланхолией и очень сильно увлекался собой. Но теперь это мало-помалу проходит».

Снова с ним вспыхнуло чувство солидарности с бедными и обиженными и его сострадательность выразилась в том, что он, встречаясь с проститутками в Гааге, пытался понять своего брата. Его намечающаяся эмансипация и освобождение от авторитета отца происходили таким образом, как он вел себя во время рождественского спора с отцом, который закончился для Винсента тем, что он был выброшен вон. Правда, он пытался допустить, что реагировал на него слишком горячо, но своего брата все-таки упрекал, потому что возражал против жизни своих родителей и был убежден в правильности своих поступков: «Бороться с человеком, который старше тебя, — это не искусство. Отец уже стар и я много раз ему льстил и терпел вещи, которые для меня были невыносимы. И только в этот раз не было борьбы, потому что я сказал просто „баста“, и так как разум и здоровое человеческое понимание не были услышаны, я с непринужденным видом сказал, что все хорошо, и на этот раз отец приоткрылся и выболтал, что другие иногда об этом думают». Когда он упрекал своих родителей в том, что они бесчеловечны, нечутки и недостаточно порядочны, в нем возникала душевная борьба, что еще раз доказывало ему, что он здесь чужой.

Усиливавшееся чувство собственной самооценки дало ему право признать это и в отношении брата Тео. Он думал, что обязан ему всей жизнью за оказанную финансовую поддержку, хотя порой приходилось требовать ее. Но Тео вынужден был выполнять свой братский долг и поддерживать его, потому что Ван Гог был полон творческих стремлений и решил посвятить себя искусству. Чтобы не стать попросту попрошайкой и поберушкой, Винсент несколько позже предложил брату своеобразный договор. Тео должен был присылать ему деньги, но не даром, а как плату за его картины, которые он будет передавать. Одобрения Тео было достаточно, чтобы предложение вступило в силу, но самому Ван Гогу вследствие их расхождений во мнениях это нужно было для того, чтобы остро настроиться против своего братца-любимчика.

Его связь с проституткой Христиной Хорник была необходима, в первую очередь, для того, чтобы открыто возражать Тео. Но Винсент не догадывался о том, какова будет расплата. В конце января 1882 года он сообщал брату: «Сегодня утром я был настолько жалок, что еле-еле дошел до своей кровати; у меня болела голова и накануне была температура... Но потом я встал и опять свалился в постель, а сейчас и температура прошла». Так как Ван Гог спустя несколько месяцев лечился от гонореи и упоминавшаяся температура поднялась через шесть недель после его первого интимного контакта, то можно предположить, что в конце января речь могла идти о первых симптомах его болезни, которая проявилась в «недомогании, сопровождающемся болью и температурой». Но вначале мая все было уже позади, и Винсент признался Тео: «Этой зимой я познакомился с беременной женщиной, брошенной мужчиной с ребенком, которого она носила в себе. Эта беременная женщина бродила по зимним улицам и зарабатывала себе на хлеб, — как, ты уже знаешь. Я пригласил ее к себе работать моделью и стал оплачивать ее сеансы, и до сих пор она и ее ребенок спасаются от голода и холода, потому что я с ней делю свой собственный кусок хлеба... Эта женщина зависит от меня, словно ручной голубь; я могу жениться только один раз и каким образом я могу сделать это лучше, чем в случае с ней: я остаюсь один и продолжаю ей помогать дальше. Мой хлеб в наших руках, но вдруг она лишит его меня, развернется и уйдет?»

Ответное письмо Тео не выражало ясного отношения к этому. Он с уравновешенной и спокойной манерой держаться не принял окончательного решения по этому поводу. Но в начале июля Тео вместе с деньгами отдал письмо, содержание которого неизвестно, но из возражений Винсента, можно частично восстановить: «Тебе кажется, что я должен опасаться, что семья предпримет некоторые шаги, которые объявят меня недееспособным... Это взятие под опеку, которое часто постыдными злоупотреблениями загоняет человека в угол с тем, чтобы убрать его со своего пути, не очень приятно и неудобно, и сегодня у меня все идет слишком гладко. Даже обвиняемому закон предоставляет возможность предъявлять свои возражения и получить разнообразную помощь... В сущности, мне не верится, что семья может совершить нечто подобное; но ты говоришь об этом так, будто речь идет о Gheel, куда они уже хотели один раз

меня отправить». Сегодня известно, что пастор Теодор, претерпев ущерб от Винсента, оказавшегося неспособным к деятельности в Боринаже, угрожал отправить его в клинику для душевнобольных в Gheel. Письмо Винсента, рассказывающее о тех событиях, свидетельствует, насколько далеко тогда зашли его разногласия с отцом: «Отец был очень зол, он выгнал меня из комнаты и убежал. Это принесло мне много боли и беспокойства, но я не могу поверить, что отец действительно это сделает, проклянет собственного сына и отошлет его (думаю, это желание появилось у него в прошлом году) в сумасшедший дом».

Из всего сказанного становится ясно, что Винсент ожидал помощи и покровительства брата Тео, потому что Тео однажды своим вмешательством уберег его от отправки на лечение в Gheel. В связи с этим Арнольд предполагал, что Ван Гог определял свой выбор женщины, исходя из детского чувства безопасности, и это проявилось во всех трех случаях отношений с женщинами, которые отражали отношение к матери: «Вначале он жаждал Евгению, которая питала проникновенные чувства к своей матери. Затем была кузина Кее, мать в печали; она определенным образом отождествлялась с его матерью, которая однажды соприкоснулась с горем от рождения первого мертвого Винсента. И встреча с Христиной или Син ознаменовалась тем, что она была уже матерью и брошенной женщиной. Таким образом, его симпатии определялись ролью воспринимаемой им необходимой или отсутствующей безопасности».

В январе, когда появились клинические симптомы в виде болей и температуры, возникли всего лишь подозрения на заражение гонореей, но 8 июня 1882 года в письме к Тео он с уверенностью сообщил: «Сейчас я нахожусь в больнице и в общей сложности здесь уже 14 дней. На протяжении трех последних недель у меня была бессонница, изнуряющая лихорадка и боли при мочеиспускании. Теперь уже выяснилось, что я пока еще в легкой степени поражен недугом, который называют „триппер“. Поэтому я должен спокойно лежать в постели и глотать хининовые пилюли, иногда со мной случаются казусы: либо жидкие выделения, либо квасцовые. Тебя, может, быть, это не успокоит. Ты ведь знаешь, что к таким вещам нельзя легкомысленно относиться, все в конце концов должно остаться позади, но могут случиться и обострения». В те времена лечение

гонореи у мужчин сопровождалось особенно сильными болями, потому что промывание мочеиспускательного канала осуществлялось при помощи специального гонорейного шприца, который предотвращал сужение канала. Последовательное осуществление зондирования металлическим зондом приводило к тому, что постепенно восстанавливался его диаметр и нормализовался отток мочи. То, что введение металлического зонда в воспаленный канал было очень болезненно, подтверждают врачи, практиковавшие до появления антибиотиков. Ван Гог покорился этим мукам, и в письме от 1 июля можно прочитать следующее: «Мочеиспускательный канал должен постепенно расширяться, но этот процесс никому неподвластен и его нельзя ускорить... Зонд немного толстоват и каждый раз, когда его вводят, все больше, кажется, удлиняется, и это все сопровождается болью, что особенно ужасно, потому что этот предмет на некоторое время должен оставаться внутри. Если это делать быстро, то сразу появляется кровь, и тогда в течение нескольких дней делают паузу и боль потихоньку исчезает». Винсент находился в больнице около двух недель, но затем пришлось продолжить стационарное лечение: «Эти четырнадцать дней, которые я здесь нахожусь, недостаточны для моего лечения и я должен еще предварительно оплатить дополнительное двухнедельное лечение, хотя я надеюсь, если все будет хорошо, выйти отсюда через 8 или 10 дней».

В эти дни он не только получил от родителей большой пакет и деньги, но и отец посетил его в больнице. Когда пастор проходил по коридору, он увидел Син, находившуюся здесь среди других рожениц. Это покажется странным, но у пастора Теодоруса появились мрачные предположения, потому что после своего возвращения он написал Тео: «Винсент все такой же странный и мои ожидания не оправдались; если бы он не опускался все больше и больше, если бы не занимался ненужным расточительством для недостойных существ... У него постоянное пристрастие к людям низшего класса, и из этого чувства единения получается, что он впутывается в рискованные отношения».

1 июля Ван Гог покинул больницу, а днем позже Син родила сына. Винсент во время своего первого визита к роженице и мальчику в момент встречи расплакался, и это несмотря на то, что не он был настоящим отцом. Чтобы создать необходимые для ребенка и матери

условия, он переехал на новую, лучшую квартиру, находившуюся недалеко от их дома. Перемена жилья принесла Ван Гогу беспокойство, и поэтому Тео дал понять, что гарантирует материальную поддержку и содержание жилища, но в том случае, если он будет продолжать заниматься искусством. Винсент прекрасно понимал, что без помощи брата ему придется голодать, и это касается женщины с ее ребенком. Впервые после наступившего в августе 1882 года улучшения, Тео посетил Винсента, чтобы заверить его в финансовой помощи на следующий год, но при условии, что он временно отложит свое бракосочетание. Кроме этого, брат предложил ему создать что-нибудь для продажи и настаивал на серьезных занятиях живописью, купив ему все необходимые для этого принадлежности.

Визит брата в развитии творчества Ван Гога сыграл решающую роль. Осенью этого года он сообщал, что намерен зарабатывать себе искусством на жизнь и в будущем не зависеть от финансовых ассигнований Тео. Он стал посещать выставки и мастерские художников в Гааге, но вскоре вынужден был написать своему другу Раппарду: «Я нахожусь в центре борьбы и знаю, чего я хочу, а эта болтовня об „иллюстративном“ не собьет меня с пути. Мое соприкосновение с кругом художников в целом закончилось, потому что я не могу себе точно объяснить: зачем и почему мне это нужно. Можно говорить о всякого рода особенностях, но получается так, что я иногда считаю себя правым».

Эта духовная изоляция очень угнетала его, но он не мог пересмотреть свои взгляды на искусство в угоду жалким вкусам публики, и об этом он писал Раппарду: «Иногда мне хотелось, чтобы мой друг пришел в мастерскую и посмотрел на мои дела, что очень редко случается, но я ни разу не хотел, чтобы мои вещи увидела публика. Мне небезразлично понимание моих работ, но в любом случае я должен следовать своему стилю и меньше всего думать о популярности». Из этих строк совершенно ясно, что он убежден в необходимости посвятить себя полностью искусству. Он нашел этот путь, хотя еще точно не знал, каким образом выполнить свое предназначение: «Я чувствую в себе силы, которые должны во что-то дальше вылиться, огонь, который во мне не гаснет, а разгорается, но я не знаю, чем все это для меня закончится».

В марте 1883 года, невзирая на трудности, которые ожидал, он писал своему брату: «Мне кажется, что я страшно богат, но не деньгами, а тем, что я нашел свою работу, что у меня есть что-то, чему я отдаюсь сердцем и душой, что наполняет мою жизнь содержанием и смыслом. Мое настроение переменчиво, но я в основном пребываю в радостном спокойствии».

В январе того же года Тео случайно поменялся ролью со своим братом Винсентом, потому что в Париже он принял на работу больную молодую женщину, в которую вскоре влюбился. Когда об этом узнал Винсент, то после долгого молчания смело заявил о своих отношениях с Син, указывая на то, что его любовная связь оставалась тайной, но продолжалась: «Желательно, чтобы знакомство между нами состоялось предварительно, это было бы верно и предусмотрительно. Я все сделал бы для того, чтобы это как можно лучше устроилось, но для этого вряд ли найдется другой дом, более подходящий, чем мой». Последнее, разумеется, не соответствовало истине, потому что Син жила у своей матери. Кроме того, Ван Гог представил ситуацию таким образом, что ему и Син необходимо избавиться от неопределенного положения, кроме того, Син была ему необходима как домохозяйка и сексуальная партнерша. Поэтому он пытался оправдать поведение брата, завуалировав его поступки своим братским милосердием. Тем временем его совместная жизнь с Син все больше и больше усложнялась, и он, зная о таких же проблемах у Тео, начал рассказывать ему о них откровенно и без утайки.

Его отношения с Син омрачились, как он объяснял, пагубным влиянием матери и брата. Он понимал ту «большую опасность, которая могла повториться в виде ее прежних ошибок», и его опасения были не беспочвенны. Син часто приходила домой пьяной, врала ему и встречалась с другими мужчинами. С самого начала было понятно, что женщина, которая для Ван Гога стала девушкой, нуждающейся в помощи, едва ли нуждалась в ней. Кроме того, трудно предположить, что она полностью удовлетворяла его эротические потребности, тем более если посмотреть на ее изображение на картине *Sorgow* и других — грубая женщина с безобразной и сильно обвисшей грудью.

Тем не менее, он с пылом защищал эту женщину: «Из всех старых чашек и блюдец, я желал бы только одну единственную ту, что пометила моя бедная, слабая, маленькая и любимая женщина, и я

заботился бы о ней так хорошо, что, переживая мою бедность, и шага не сделал бы к тому, что разлучило бы нас, что помешало бы нам или причинило страдание». Да, в первое время их совместной жизни он беспокоился о состоянии ее здоровья и тратил значительные средства на профессора, который тогда занимался ею, потому что «она могла бы погибнуть, если бы вновь оказалась на улице, был разгар зимы, когда я с ней познакомился, и ей нужна была помощь».

Со временем это беспокойство о ней и материальная поддержка заметно уменьшились. С одной стороны, это было связано с постоянными спорами с ней и ее семьей, с другой — Тео мягко намекал, что его финансовая помощь, включая лечение самого Винсента, будет ограничена. Беспокоясь о будущем, Винсент впадал в депрессию: «Я думал, что было бы лучше, если б я в Боринаже вместо того, чтобы рисовать, заболел какой-нибудь болезнью и умер. Я тебе только в тягость и ничего с этим не могу поделать. Мне во всем видится черное... я не знаю, сколько я могу еще выдержать. Мне очень трудно, я чувствую, что скоро все вокруг меня рухнет. Я был бы здоровее, если бы так долго не голодал».

Психические перегрузки и постоянное недоедание привели его к физическим недугам, которые преимущественно отразились на желудке. В одном письме к брату он сообщал: «Из денег, которые ты мне прислал, я купил некоторые подкрепляющие средства, но аппетита у меня по-прежнему нет, потому что мой желудок плохо работает. Временами у меня бывают головокружения и болит голова, но это от бессилия... Сейчас это особенно обременительно, мой желудок больше не выносит обычной пищи, и аппетит возникает после того, как я съем кислое яблоко».

Среди бед, которые выпали на долю Ван Гога в начале 1883 года, было медленно проходившее «воспаление глаз», сопровождавшееся болями. Это началось в первые февральские дни и проявилось сильной утомляемостью. Через несколько дней проблемы с глазами прошли, но это его не успокоило: «Мальчик, мне хочется тебя предостеречь от опасности, которая происходит со мной, мои глаза иногда устают, но я не хочу что-либо воображать себе. Сегодня, особенно ночью, они сильно слезились; ресницы постоянно слипались, зрение ухудшилось, и в глазах помутнело. Сейчас я выгляжу так ужасно, как когда шатался без дела». К концу месяца воспаление глаз стало стихать.

Примирившись с судьбой, Ван Гог в день своего тридцатилетия сказал: «Иногда я не могу понять, мне только тридцать, а я чувствую себя стариком».

С большой вероятностью можно предположить, что когда речь шла о «воспалении глаз», то это был гонорейный конъюнктивит, который быстро лечится антибиотиками. Острый конъюнктивит возникает при инфицировании гонококком или при половом контакте с зараженным. Так как Син, очевидно, не была вылечена от гонореи, то она, возможно, могла перенести гонококк на его глаза. Потому что гонорейный конъюнктивит как позднее осложнение его заболевания в январе 1882 года исключается. Это подтверждается тем, что гонорейный конъюнктивит возникает через несколько часов после контакта с инфицированным, а самое позднее — через три дня и проявляется покраснением, отеком и опуханием век, и больной не может открыть глаза. При этом возникает гнойное воспаление, которое склеивает веки. Как правило, этот конъюнктивит проходит через несколько недель, не нанеся глазам пациента особого ущерба.

1 августа 1883 года между Тео и Винсентом состоялся серьезный разговор, в котором Тео как представитель семьи принуждал своего брата принять решение относительно Син. И он его принял, судя по письму от 18 августа, с тяжелым сердцем, потому что говорил в нем, что должен расстаться с Син: «Сейчас я вынужден уйти от себя самого в окружение людей, для которых важно определенное положение, и они всегда его поддерживают. Я твердо намерен бросить все и уйти в работу. Борьба между любовью и долгом больше не существует для меня. Я говорю тебе, что выбираю долг, и этим все сказано».

Эта тяжелая покорность, связанная с жизнью семьи, освободила в нем те внутренние силы, которые сделали из него величайшего художника своего столетия. Расставшись с Син, 2 сентября 1883 года он покинул Гаагу и отправился в убогую болотистую местность провинции Дренте. Но разлука с Син и ее маленьким сыном была тяжела для него, и после прибытия на новую квартиру он захотел вернуться к ним, о чем признался брату: «Если я вижу где-нибудь бедную женщину с ребенком на руках или у груди, то мои глаза сразу же увлажняются». Впрочем, вообще он не ориентировался в своем новом окружении, потому что через несколько дней спрашивал себя: «Зачем я сюда необдуманно приехал... что я могу здесь делать? Мне

невыносимо грустно оттого, что здесь меня никто не отвлекает от работы, я должен работать и забыться, иначе я буду сражен».

МЕЖДУ НАДЕЖДОЙ И ПОКОРНОСТЬЮ

В это время Ван Гог окончательно определился в том, что своей жизненной цели и права на существование он может добиться только искусством, и только оно может сохранить его психическое спокойствие: «Когда я забочусь о том, чтобы уйти в работу или потеряться в ней, то мое настроение становится намного лучше». Это понимание дало необходимые силы и чувство уверенности в себе, но в то же время на протяжении нескольких недель вспыхивали другие проблемы, которых он опасался: ссора Тео с парижским филиалом «Гупиль» или решение Тео «улизнуть» от всех, или открыть собственную лавку по торговле произведениями искусства, потому что ему надоело постоянно финансировать Винсента, своих родителей и подругу Марию. Было ли это определенным намеком на возможное самоубийство, как это нам представил Маттиас Арнольд, сейчас трудно сказать. Но одно можно установить точно: мысль о том, что он может потерять своего лучшего друга и единственную финансовую поддержку очень волновала Винсента. Он писал Тео: «Скрыться или улизнуть и тебе, и мне хотелось неоднократно. Когда во мне возникали такие желания, я был в подавленном состоянии, но всякий раз при этой мысли я повторял себе, что это не достойно ни тебя, ни меня». В конце концов оказалось, что вокруг сообщения Тео было много шума из ничего, но у Винсента угроза потерять финансирование со стороны брата вызвала глубокие переживания и сильное душевное мучение.

Неуверенное финансовое положение и тяжелое психическое состояние заставило Ван Гога не один раз в течение трех месяцев во время его проживания в Дренте бывать у своих родителей, которые тем временем переехали в Ньюэнен, где находился последний приход пастора Теодора. Это декабрьское время ознаменовалось разнообразными «видами психических волнений». Прежде всего это выразилось в разочаровании, полученном в связи с возвращением на родину, потому что его отношения с родителями «принципиально не изменились», хотя во время его пребывания в родительском доме отец целыми днями оказывал ему дружеское расположение, но Винсенту

оно казалось «внешним доброжелательством, скрывающим железную жестокость и холод льда и напоминало песок, жечь или стекло». Даже после того, как ему предложили, после всех «ночных размышлений и взвешиваний», пожить в родительском доме и оборудовать временную мастерскую, он все равно инстинктивно чувствовал страх перед своей семьей. Свое чувство он попытался выразить брату потрясающим сравнением: «Эту боязнь, охватывающую меня дома, можно сравнить со страхом, когда в доме боятся собаку, которую тем не менее нужно иметь. Мокрая и лохматая она ходит по комнатам. Между тем, у животного несмотря на то, что она собака, человеческое лицо и душа... Этот дом для меня слишком хорош, и отец, и мать, и все остальные — чрезвычайно хороши. Но собака понимает, этот приют всего лишь „дом, где ее терпят“, — и она должна попытаться найти себе где-нибудь другую конуру. Собакой является сын, который неблаговоспитан, но об этом лучше помолчать, потому что отец давно забыл, а может, никогда и не думал, что означает связь между отцом и сыном... Я с удовольствием хотел бы признать, что отец настроен по-другому, но понимаю, что все иначе... И это так переполняет меня, что я едва сдерживаю слезы».

Возможно, это чувство послужило причиной короткой поездки в Гаагу в конце декабря для того, чтобы встретиться с женщиной, которую «очень сильно желал». Но эта встреча с Син вновь открыла его старые раны. После прибытия в Ньюэнен, он написал письмо, полное обидных слов, своему брату Тео: «Оглядываясь назад, я понимаю, что покинул достойную сожаления женщину. Но я не могу отрицать того, что когда мы вместе, то ведем себя неправильно. И я вижу теперь твои слова и даже тебя самого несколько по-другому и не могу больше думать о тебе с тем чувством, которое было раньше... В своих словах тогда ты был слишком опрометчив: с отцом, который так часто трубит об этом, у тебя так много общего, и что ваша мудрость будет жестокой».

Ван Гог становился все более требователен к брату, который, как он думал, обязан исполнять свой братский долг и содержать его, так как он полностью посвятил себя творчеству. Это выразилось в своеобразной манере поведения: Винсент знал, что Тео продал только одну его картину и уже в середине февраля 1884 года отослал ему «почтовый пакет с тремя маленькими картинами, выполненными

маслом, и девять акварельных изображений». Они были не лучшего качества, но Винсент требовал: «Ты несколько энергичнее мог бы с этим что-нибудь сделать. Ты продал пока только одну мою работу, но ты больше не пытаешься... Братья мы или нет, если ты не можешь ничего сделать, а только лишь просто давать деньги, можешь оставить их себе». Это самоуверенное отношение к доброжелательному брату свидетельствовало о том, что Ван Гог не хотел примириться с судьбой. Да, он опасался того, что этот ультиматум приведет его к разрыву с Тео, но брат на предложенную сделку не пошел. Причина заключалась не только в том, что Винсент почувствовал укол со стороны отца, но и в том, что ощутил его со стороны собственного брата, и из этого нового лишения любви он не вынес ничего кроме агрессии — могущественного способа защиты, который он применял позже в подобных ситуациях.

Неожиданно сглаживание волн раздора произошло в результате несчастного случая с матерью Винсента, которая из-за перелома шейки бедра была прикована к постели. Обеспокоенный Винсент, следуя рекомендациям врача, ухаживал за больной, причем делал это так искусно, самоотверженно и осторожно, что вся семья хвалила его: «Винсент неутомим, при этом он успевает рисовать картины и рисунки». По меньшей мере это время в семейной жизни дома пастора протекало мирно и гармонично.

Но все-таки кажется, что Ван Гог в первые месяцы 1884 года чувствовал себя несчастным, разбитым и одиноким. Антон Ван Раппард прямо указывает на его депрессивное настроение в конце февраля: «Свеча горит для того, чтобы на нее летела бабочка? Если это начинаешь понимать, то единственным вознаграждением за это может быть только самоубийство». Подобное страстное желание смерти выражено в его письме к брату, написанном в то же время: «Смерть, может быть, тяжела не так, как тяжела сама жизнь». Он просто не мог открыто проявлять свои чувства в семье. Даже если попытаться понять его странности, его небрежную манеру одеваться, то все равно нет полного понимания того, как он жил, какие творческие цели преследовал. В это время даже брат Тео по отношению к нему находился в противоположном лагере. Осенью 1884 года произошло еще одно шокирующее событие, которое на долгое время нарушило его психическое спокойствие, а именно попытка самоубийства Марго

Бегеман, которая влюбилась в Винсента. Она жила по соседству с пасторским домом. К счастью, Марго вырвало от принятого стрихнина, и после долгого пребывания в больнице в Утрехте она постепенно выздоровела. В Ньюэнен она вернулась в ноябре, и Ван Гог почувствовал облегчение. Тесные отношения с ней были прерваны.

В конце октября в Ньюэнен приехал Ван Раппард, и это вызвало у Ван Гога необычайный творческий подъем. Он даже стал давать уроки рисования трем ученикам. Один из них, Антон Керссмакер, описал работу и жизнь Ван Гога в мастерской Ньюэнена: «Удивительно то, что все здесь увешано картинами и рисунками... здесь были изображения мужских и женских лиц, простофили с курносими носами, с резко выступающими скулами и сильно торчащими ушами, мозолистые натруженные руки, ткачи и ткацкие станки, прядильщицы шерсти, люди, сажающие картофель и полющие сорную траву, бесчисленное количество натюрмортов... Вокруг печи была большая куча пепла, пара стульев, шкаф, в котором находилось около тридцати различных птичьих гнезд, разного вида мох и растения, собранные с полей и лугов, чучела птиц, старые кепки и шляпы, деревянная обувь и тому подобное. Он учил, какими должны быть палитра, ящик с красками и перспектива». Когда ему предлагали ветчину или масло, он отвергал их, обосновывая отказ тем, что это его очень сильно балует, и на протяжении шести недель он не ел мяса. «Сухой хлеб и кусочек сыра — к этому я привык и не умру в пути», — так звучал его лозунг. Крестьяне прозвали его «мужичок-художник», потому что он «всегда ходил в одной и той же одежде, постоянно в меховой шапке, и шел вдоль улицы, о чем-то задумавшись». Даже если по внешним описаниям он был «некрасивым человеком», то о нем говорили, что он «скромный человек, который никогда не веселится и не ведет себя дурно, который много вещей раздарил бедным». Это отношение к простым и бедным людям подтверждается единодушно. Но его характер был очень вспыльчив, и, прежде всего, агрессия проявлялась, когда кто-нибудь показывал свое превосходство. В первую очередь это относится к отцу, который во время приезда в Ньюэнен Ван Раппарда устроил постыдную и шокирующую сцену. Как сообщает Ван Раппард, во время общего обеда «между отцом и сыном возник спор об одном стихе из нагорной проповеди. Ярость подогревалась тем, что

Винсенту противоречил пастор, и Винсент спрыгнул со своего места и угрожал отцу ножом для жаркого».

Его ранний религиозный пыл остыл и он сам воспринимал все прошедшее как ненормальное, потому что в 1884 году писал: «Прошло всего лишь два года, и мне трудно понять: как я мог так сильно, почти мистическим образом помешаться на религиозной идее». Его вера в церковную систему подорвалась, и он теперь видел в пасторах только лживость, самодовольное высокомерие, фарисейство. Только так можно объяснить поведение Винсента во время описанного спора с отцом. Между сыном и отцом стоял «пасторский чин». Но за несколько дней до смерти, 25 марта 1885 года, пастор Теодор написал о Винсенте в примирительном тоне следующее: «Он так отчужден от нас, и все дальше... Однако он сможет таким образом достичь собственных целей». 27 марта Тео получил телеграмму: «У нашего отца приступ». Оставалась надежда, что этот приступ, а речь шла об инфаркте, отступит, но через несколько дней пастор, совершенно неожиданно для родственников, умер. Винсент по поводу смерти своего отца сказал: «Да, умереть трудно, но жить еще труднее». Это замечание характеризовало холодные отношения между ним и отцом. Однако если внешнее поведение говорило о том, что смерть отца его глубоко не коснулась и в нем появилось чувство внутреннего освобождения, то сюжеты его работ свидетельствовали об обратном. Винсент очень сильно, глубоко в душе пережил потерю отца. Чувство вины в том, что он содействовал смерти отца, приближал ее, угнетало Винсента. Большинство натюрмортов, появившихся в то время, свидетельствовали о его отношении к покойному отцу.

Особенно интересен в этой связи натюрморт, выполненный незадолго до отъезда из родительского дома. Эта картина отражала конфликт с отцом и одновременно являлась упрямой попыткой разрешить его. Библия раскрыта на 53-й главе книги пророка Исаяи. Мрачная книга, изобилующая запретами, угрозами и проклятиями, лежит рядом с другой — романом Э. Золя «Радость жизни», само название которой звучит гимном надежде. Книга, символизирующая его прошлое, его борение, нищету и отверженность — рядом с книгой, символизирующей его победу, его будущее. Этот натюрморт отразил всю глубину души Ван Гога: его надлом в отношениях с отцом, который долгие годы был главой семьи и пастором; надлом, связанный

с церковью, которую он с детских лет воспринимал с подлинным энтузиазмом, но после опыта, полученного в Боринаже, его иллюзии рухнули и больше никогда он не мог приблизиться к церкви и полностью превозмочь себя.

В ноябре 1885 года в родительском доме начался разлад: частые споры в основном касались передела имущества. С домом священника Винсента ничего больше не связывало, кроме «мастерской», но работа в ней из-за травли католических монахов стала практически невозможной. Он принял решение уехать в Антверпен. Винсент попрощался с матерью, которую видел последний раз в жизни.

Город Антверпен Винсенту очень понравился, но уже в декабре из-за бедственного положения настроение Винсента значительно ухудшилось. И хотя он предпринимал серьезные попытки продать свои работы, найти заказчиков на изготовление портретов, его бедственное материальное положение приобрело угрожающие формы, потому что все его усилия заработать деньги не увенчались успехом. В письме к Тео он взывает о помощи: «Ты должен понять, что с того самого момента, как я нахожусь здесь, я всего три раза ел горячую пищу... пришли мне сколько посчитаешь нужным, потому что я голодаю. Мое единственное спасение в том, что завтрак мне дают люди, с которыми я живу; вечером пью чашку кофе с хлебом». Когда брат ответил, что у него возникли большие расходы и Винсент должен продержаться до конца месяца, Ван Гог отреагировал на это совершенно по-новому — дерзко и требовательно. Ему показалось, что им пренебрегают, не уделяют внимания и унижают, и он в ультимативной форме потребовал: «Я настолько незначителен перед твоими кредиторами? Кто должен ждать — я или они?? Еще пару обмороков, и меня кинут в землю, потому что я уже долгое время не могу восстановиться. Иногда мне кажется, что ты привык, что у тебя было все хорошо, а мною всегда можно пренебречь. Но ты забываешь, что я уже многие годы не беру того, что мне причитается... Ты можешь сказать, что у меня невозможный характер, но меня беспокоит это меньше всего...» Вероятно, этим требованием он хотел заставить брата прежде всего уделить внимание ему.

В феврале 1886 года он сообщает: «Последний месяц я стал сильно кашлять, началось ужасное кровохарканье... То о чем я говорю, — не преувеличение: если меня сравнить с другими, то у меня

создается невольное впечатление, что среди них я выгляжу так, как будто десять лет просидел в одиночной камере». Несколькими днями позже это звучало следующим образом: «Я должен тебе с сожалением сообщить, что я решительно обессилел и переработался. Прошу, пойми: с мая, может, только шесть или семь раз я достаивался горячего обеда... Врач требует, чтобы я непременно сытно питался и поберег себя. И все у меня обостряется еще и из-за сильного курения, но я это делаю потому, что мой пустой желудок при этом не так беспокоит».

Не только в количественном и качественном отношении плохая пища привела его к тому, что у него участились обмороки и «жалобы на желудок». Отсутствие жизненно важных витаминов, и прежде всего, витамина С, привело к тому, что его зубы пришли в катастрофическое состояние. Об этом он сообщил брату в феврале 1886 года: «Не меньше, чем с десятью зубами, я уже попрощался и, может быть, еще попрощаюсь. Это очень тяжело, и, кроме того, это делает меня слишком старым, потому что я выгляжу на все сорок. Я должен уделять внимание своему желудку, который очень беспокоит меня». Можно предположить, что у него были симптомы авитаминоза, вызванного отсутствием свежих овощей и фруктов.

Это заболевание в большинстве случаев начинается с общих симптомов, таких как слабость, болезненность и потеря веса. Затем в ротовой полости воспаляется слизистая неба и десен. Все это приводит к кровоточивости, которая сопровождается болью при употреблении пищи, зубы становятся слабыми и в конце концов могут выпасть. Всю эту картину Ван Гог выразил в письмах: «У меня почти всегда возникает боль и поэтому я ем очень быстро и, по возможности, глотаю не пережевывая». В своей монографии Арнольд говорил о возможном проявлении сифилиса. Источником инфекции могли быть Син и другие проститутки, с которыми Ван Гог встречался после своего прибытия в Антверпен. Прежде всего, Арнольд опирался на расследования, проведенные английским журналистом Кеннетом Уилки, который узнал о Губерте Кавенелли, враче, лечившем Ван Гога в 1885 году в Антверпене. Опросив его внука, Уилки выяснил, что у Ван Гога якобы «тогда была прогрессирующая стадия сифилиса. Дед прописал ему квасцы и направил в больницу Штуйвенберга, для того чтобы принимать сидячие ванны, потому что на квартире Винсента не

было ванны». Это высказывание подтверждалось предписаниями, сделанными доктором Кавенелли на двух листках, которые разыскал Уилки в антверпенском альбоме Ван Гога, в которые упомянутый врач собственноручно написал имя, адрес и время предписания, а также свои врачебные рекомендации.

Однако этот рецепт не доказывает, что речь шла о лечении сифилиса, скорее всего, это была новая гонорейная инфекция или рецидив старой, так как болезнь Ван Гога в январе 1882 года могла быть не вылечена полностью. В те времена врачам был уже известен способ лечения сифилиса препаратами ртути, а квасцовые растворы применяли только при лечении гонореи. Поэтому данная интерпретация болезни Ван Гога могла быть объяснена профессиональным незнанием молодого доктора Кавенелли. В подтверждение этому нередко приводились высказывания его деда о том, что он занимался только венерическими заболеваниями. Следовательно, это описание «прогрессирующей стадии» относилось к хроническому недугу Ван Гога — гонорее 1882 года. По всей видимости, это был гонорейный простатит, потому что при его лечении тогда рекомендовали сидячие ванны и касторовое масло, которое доктор Кавенелли-старший прописал для регулярной очистки желудочно-кишечного тракта.

В Антверпене, несмотря на негативные взгляды на академическое искусство, Винсент добился принятия в государственную академию искусств, где надеялся улучшить качество образного рисования. Его появление среди студентов вызывало некоторое возбуждение, потому что он, когда утром «входил в класс, был одет в синюю блузу, словно погорелец, а на голове была меховая шапка. Вместо палитры он использовал доски, оторванные от ящиков». Позже его однокурсник сообщил: «Все только и делали, что крутились около новичка из Голландии, который уже тогда в свой нюэненский период нарисовал знаменитых „Едоков картофеля“! Большинство молодых парней хохотали за его спиной... и Винсента пристально разглядывали, словно он был диковинным экземпляром в бродячем цирке».

Ван Гог писал своему брату о том, что он отличается от остальных, потому что «он прожил 10 лет трудной и беспокойной жизни, в заботах и печалях и без друзей». В начале 1886 года Ван Гог решил уехать в Париж и продолжить там образование в мастерской

Кормона. Он рассчитывал, что будет жить с братом в одной квартире, но Тео, естественно, отнесся к этой мысли скептически. Винсент утверждал: «Не знаю, вправе ли я так свободно об этом говорить, но все-таки мы должны уладить все по-хорошему между собой... Мы должны выбросить за борт все сомнения и недоверчивость».

Несмотря на существовавшие между ними проблемы, Тео без промедления посетил его маленькую квартиру, когда в начале марта 1886 года Винсент прибыл в Париж. Личный контакт с братом и чувство семейной защищенности, так долго отсутствовавшие в жизни Винсента, привели к тому, что он в новой обстановке стал быстро поправляться и в физическом, и в психическом смысле. По случаю переезда на новую квартиру, Тео написал матери: «Ты бы не узнала Винсента, так сильно он изменился... Он потерял почти все зубы и из-за этого испортил себе желудок, ему сделали операцию по вставлению зубов. Доктор говорит, что он в целом все преодолел. У него колоссальный прогресс в работе».

В Париже братья не вели переписку, и в нашем распоряжении оказались только скудные намеки, указывающие на частную жизнь Винсента. Тео ненадолго уехал в Голландию. В это время Винсент сблизился с его женщиной. Тео пытался сам отделаться от этой дамы, потому что уже близко сошелся с сестрой своего друга Андре Бонгера, ставшей позже его женой. Но Тео свыкся с мыслью, что ему придется постоянно поддерживать Винсента и предупреждал его о том, что эти бесцеремонные аферы ничем хорошим не окончатся: «Ты можешь довести себя до обострения и из-за нее покончить жизнь самоубийством или она сведет тебя с ума». Однако Винсент жаждал совместной жизни с женщиной, несмотря на то, что потерпел печальное поражение в отношениях с Евгенией, Кее и Син. Возможно, это унижительное положение для Ван Гога, как думает Арнольд, неосознанно выразилось в идентификации с Тео, которого он расценивал как равноценного партнера и которого мог заменить.

В октябре 1886 года, когда Ван Гог начал работать в мастерской Кормона, у него впервые появилась возможность осуществить обмен картинами с большинством находившихся там художников, наряду с различными другими побуждениями. Этот обмен стал для него с тех пор страстью, от которой он не избавился до конца жизни. Он не хотел покупать, что продавали по неслыханной цене «великие торговцы

произведениями искусства: Милле, Делакруа, Коро и несколько других мастеров. Для молодого художника они недоступны», — жаловался он своему артверпенскому коллеге. Ван Гог познакомился с другими художниками, среди которых был работавший в этой же мастерской Анри де Тулуз-Лотрек. Вскоре они стали друзьями. Художник Арчибальд Гатрик в своих воспоминаниях, изданных в 1939 году, сообщал: «Бытует ошибочное мнение о том, что Ван Гог был здоровенным мужчиной, но я уверяю, что мне он казался маленьким и бледным, с перекошенными чертами лица, рыжими волосами и бородой и светло-голубыми глазами. У него был очень экстравагантный вид, когда во время ходьбы из него ключом били фразы на голландском, английском и французском языках и при этом он озирался по сторонам и шипел сквозь зубы. Когда он был взволнован, его действия выглядели несколько путанно; временами он становился ворчливым и недоверчивым... В некотором смысле Ван Гог был просто ребенком. Он откровенно высказывал свои симпатии и антипатии, но это происходило в нем без зла, неосознанно, потому что он был импульсивен и эмоционален... Одевался он, в основном, нехорошо и нетрадиционно». В начале 1887 года напряженные отношения между братьями разразились новым кризисом, как следовало из письма Тео к младшему брату Кору от 11 марта: «Винсент продолжает учебу и талантливо работает. Но его неуживчивый характер сбивает его с этого пути». Еще яснее об этом говорило письмо, отправленное несколькими днями позже сестре Виль: «Было время, когда я очень многое взял от Винсента и когда он был моим лучшим другом, но оно уже прошло. С его стороны я ощущаю только зло, потому что он не упускает ни одного случая, чтобы заметить, что он меня презирает и что я у него вызываю отвращение. В моем доме сложилась нетерпимая ситуация. Никто не приходит в мой дом, потому что он всех упрекает и, кроме того, он такой неряшливый и грязный... В нем будто два человека: один — нежный и кроткий, а другой — бессердечный и эгоистичный». Так Тео характеризовал раздвоенное сознание брата, не представляя ясно причин и глубокой сути психических расстройств Винсента. Сравнительное описание так называемого «психоза страха и счастья» указывает на то, что заболевший человек одновременно является и эгоистом, и альтруистом. С одной стороны, он чувствует, что его не

оценивают заслуженно и он не получает того, что ему положено по праву, с другой — он хочет принести людям много счастья. Поэтому для Ван Гога даже не существовало вопроса: имеет ли он человеческое право жить только для искусства и не делать ничего, чтобы содержать себя материально.

Мрачные тучи, сгустившиеся над братьями, вскоре рассеялись, и уже через несколько недель наступило примирение, которое произошло исключительно благодаря Тео. Он написал сестре: «Мы и так уже достаточно разобщены, поэтому не было бы ничего хорошего в том, если бы этот разрыв стал еще больше». Возможно, такая готовность Тео к примирению происходила из-за его подорванного здоровья. Он сообщал по прошествии нескольких недель сестре Лиз, что прошедшей зимой он не верил, что доживет до тридцати лет. Зимой в семье Ван Гогов постоянно говорили о тяжелом заболевании почек у Тео, но нам известно, что в Париже он заразился сифилисом. После того как он узнал, что болен (ведь сначала болезнь протекает в скрытой форме), у Тео развилась депрессия, и он временно дистанцировался от Винсента, так как испытывал чувство вины. А тем временем Винсента, кажется, еще раз в Париже очаровала женщина. Это была Августина Сегатори, старше его на двенадцати лет, владевшая рестораном «Тамбурин», где летом 1887 года он устроил выставку своих работ. Неизвестно, была ли в действительности между ними близкая связь или речь шла только о дружбе с этой очаровавшей его женщиной, чей прекраснейший портрет он в это время написал. Первое предположение подтверждается его собственным высказыванием: «Постепенно у меня сама собой отпала охота к браку и детям». По всей видимости, он снова потерпел крушение, связанное с тем, что у Сегатори было прерывание беременности, или выкидыш. Осенью 1887 года в письме к сестре Виль он выразил то же самое: «Я постоянно попадал в невозможные и неуместные любовные истории, большинство из которых принесли мне вред и позор... Мои приключения кончились тем, что я очень быстро постарел, мое лицо в морщинах и складках, взъерошенная борода и большое количество вставных зубов... Я намерен отправиться на юг, как только появится возможность, и там увижу больше цветов и больше солнца». По прошествии нескольких месяцев он напишет из Арля, что в феврале 1888 года он выехал из Парижа «очень, очень несчастным, немного

больным и едва ли не спившимся», потому что «чрезмерно измучился и силы покидали меня». Таким образом, создается впечатление, что он вновь пережил душевный кризис, особую роль в котором сыграли разочарования, связанные с неудачами в искусстве и разрушенными отношениями с Августиной Сегатори. За несколько недель до отъезда он нарисовал величественный автопортрет перед мольбертом, который он считал лучшим из всех собственных портретов.

В ЖЕЛАННОМ КРАЮ: АРЛЬ

Ван Гог еще весной 1887 года запланировал переехать на юг Франции. Но это намерение он реализовал только годом позже. Когда 20 февраля 1888 года он прибыл в Арль, то он был полон духа предприимчивости и несмотря на подорванное здоровье немедленно приступил к работе. Уже к середине марта он сообщил брату, что выполнил много картин и что его здоровье улучшилось: «Только еда для меня является настоящим мучением, потому что отсутствует аппетит и мучает повышенная температура». Очевидно, это было связано с чрезмерным употреблением алкоголя в последний месяц пребывания в Париже. Об этом он писал Тео: «Может быть, я находился на том пути, который привел бы меня к параличу, поэтому и оставил Париж». Эти слова охотно используются как указание на возможные симптомы сифилиса, но защитники этой гипотезы не знают, что «прогрессирующий паралич» проявляется в третичном сифилисе, который наступает не раньше, чем через 15–20 лет после заражения.

Ван Гог продолжал обмениваться произведениями с друзьями-художниками. Его собственные картины, как сообщил он в письме к Тео, впредь будут «подписываться Винсент, а не Ван Гог — по одной лишь причине: люди здесь не могут выговорить последнее имя». Но Арнольд утверждал, что он не желал быть больше Ван Гогом и хотел освободиться от опеки своего брата. Он так усердно работал в Арле, что его здоровье начало ухудшаться. Прежде всего, он жаловался на желудок: «С тех пор, как я здесь, у меня ужасно болит желудок; я стараюсь терпеть», — сообщал он брату 9 апреля. Несколькими неделями позже он написал, что его мучают и зубные боли. Он был убежден, что этот недуг «приобрел в Париже, где слишком много пил

вина плохого качества. Здесь вино тоже плохое, но я почти не пью, я слаб». В Антверпене он также часто жаловался на желудок. Скорее всего, это могло указывать на язвенную болезнь желудка или двенадцатиперстной кишки. Этот недуг чаще всего возникает у людей, перенесших значительные психологические и эмоциональные нагрузки. А нерегулярное питание обостряет болезнь. Его циклические недомогания можно объяснить тем, что весной и осенью происходят сезонные обострения болезни.

1 мая Ван Гог впервые сообщил о «желтом доме», который он снял. У него появилась постоянная квартира. Он собирался меблировать ее и устроить в ней мастерскую. Испытывая счастье от приобретения собственного жилья и оттого, что покинул гостиницу и людей, с которыми там жил, он буквально через две недели почувствовал явное улучшение здоровья, о чем написал брату: «Я очень рад, что покинул этих людей, и с тех самых пор мне стало лучше... Я вновь чувствую, как ко мне возвращаются силы, и мой желудок почти не беспокоит меня. Иногда я испытываю беспричинное волнение или чувствую себя хорошо, но безразличен ко всему, но сейчас все прошло и я постараюсь успокоиться». Последнее замечание указывает на периодические колебания психического состояния, то есть аффективные колебания, о которых мы уже вели речь как о психозе «счастья и страха».

С того самого момента, как он уехал из Парижа, он серьезно беспокоился о состоянии здоровья брата и перед отъездом обещал высылать ему ежемесячно 200 франков. Очевидно, он считал такое состояние брата невротически обусловленным и поэтому в своих письмах ссылался на роковую наследственность, полученную им, братом Тео и сестрой Виль. Он писал брату: «Возьми, к примеру, нашу сестру Виль; она не пила и не вела легкомысленную жизнь, существует, однако фотография, где она запечатлена со взглядом душевнобольного человека, — это доказательство того, что мы ничего не сможем сделать с истинным состоянием нашего здоровья и вынуждены страдать неврозом, уготованным нам надолго» (действительно, позже Виль была направлена в дом сумасшедших).

В первые месяцы пребывания в Арле Ван Гог рисовал ландшафты, хлебные поля и людей, убирающих урожай, но в конце июля он вновь принялся за изучение портретной техники. «У меня,

наконец, появилась модель — зуав», — сообщал он Тео. Тогда зуавы входили во французские колониальные войска. В данном случае речь идет о младшем лейтенанте Милье, который брал у Ван Гога уроки и был связан с ним дружбой, пока его часть не отправили в Африку. Второй моделью был Эужен Бош из состоятельной семьи промышленников Villeroy & Boch. Третьей моделью был почтмейстер Рулен, работавший на вокзале в Арле. Он был лучшим и вернейшим другом Ван Гога. Таким образом, Винсент отнюдь не был изолирован от общества своих коллег-художников и друзей, но все-таки постоянно их критиковал. Если он и уединялся, то только для того, чтобы спокойно, без помех поработать. И это подтверждается его словами из письма: «Когда я один, мною время от времени овладевает чувство опьянения работой, и тогда я уношусь в безграничность».

Итак, вновь воодушевление и чувство высшего наслаждения, доведенного до экстаза. С другой стороны, при всей его концентрации на работе усиливалась тоска по человеческой близости. Несмотря на то, что он уже долгое время занимался живописью, его постоянно беспокоила грустная мысль, что его лишили семейной жизни с женщиной и ребенком. Эти мрачные настроения дали о себе знать осенью-зимой 1888–89 годов: «Я немного опасаясь, что плохое время года вызовет реакцию и меланхолию, да, уж это я себе схлопочу».

Примечателен разговор Ван Гога с его другом художником Бернармом, с которым он познакомился в парижской мастерской Кормона. Этот разговор достоин упоминания, так как проливает свет на сексуальные потребности обоих. Сексуальный опыт Ван Гога ограничивался лишь общением с проститутками, и рассуждения по этому поводу касались преимущественно проституции и домов терпимости. С большой открытостью он вспоминал в письмах о своем юном друге, который «не мог сочетать рисование и спаривание, потому что второе ослабляло мозг». По-видимому, Ван Гог был убежден, что активная сексуальная жизнь подрывает творческие силы художника. Каждый раз он настоятельно советовал Бернарму: «Ты должен жить почти как монах, который только раз в две недели ходит в бордель. Так поступаю и я, хоть это не очень поэтично, но я знаю, что мой долг подчинить свою жизнь рисованию... Я сам воздерживаюсь. Почему мы должны напрягаться и выжимать из себя все соки, которые необходимы в творчестве, когда профессиональный сутенер или

объевшийся любовник лучше всего удовлетворяет сексуальные запросы проститутки». Он повторял это Бернару и говорил о том, что многие художники стали жертвами необузданных сексуальных потребностей, подорвав тем самым свое физическое и психическое здоровье. Он считал: чтобы хорошо работать, «необходимо хорошо питаться и жить, время от времени бывать в номерах, курить трубку и пить кофе».

Поселившись в «желтом доме», где у него была просторная мастерская, Винсент задумал основать сообщество художников. Идеальным партнером для этого ему показался Поль Гоген, который однажды на острове Мартиника заключил союз со своим другом художником Лавалем. Гоген своим самоуверенным поведением оказывал влияние на Ван Гога и создавал впечатление очень сильной личности, отчего позже в его «сверх-Я» произошла фиксация в качестве отца, что верно подметил Арнольд. К моменту пребывания Гогена в Арле Ван Гог испытывал финансовые затруднения. После того как Тео прислал ему 50 франков, Винсент предложил бедному Гогену свое жилье в Арле, и это с воодушевлением было принято. Винсент приступил к обустройству спальни комнаты и снабдил мастерскую необходимыми принадлежностями.

Гоген отсрочил свой приезд на полгода, и этот период стал для Винсента временем нетерпеливых надежд и разочарований, приведших к отрезвлению, и в этом сыграло свою особую роль неосознанное чувство ревности. С некоторых пор Гоген жил у Бернара, и этого было достаточно, чтобы настаивать на приезде и тем самым оттеснить его. С лихорадочной активностью Ван Гог принялся рисовать картины, предназначенные для убранства комнат, и это было «похоже на предсвадебную подготовку украшений для возлюбленного молодожена». Одна комната предназначалась для Тео. В конце концов он помогал ему и содержал этот гостеприимный дом, и Винсент с гордостью сообщал: «С сегодняшнего дня ты можешь сказать себе, что у тебя есть отчий дом». Нерешительность Гогена и оправдания промедления вызвали в Ван Гоге чувство душевного напряжения: «Я должен сказать, что даже во время работы постоянно думаю о том, как основать мастерскую, где мы могли бы работать, и убежище, в котором мы могли бы приютить друзей». Причина, по которой Гоген так долго и терпеливо ждал, заключалась в том, что он был ведущим и главным

членом группы художников «Школа Понт-Авена», а все те выгоды, которые предлагали ему братья Ван Гоги, ограничивали его личную свободу и налагали определенные обязательства. Поэтому все усилия Ван Гога оказать влияние на Гогена пока не возымели действия. 21 октября 1888 года Винсент сообщил брату о тревожном состоянии здоровья: «Я не болен, но из-за Гогена ускоряю работу, мне хочется показать ему абсолютно новое и, пока я не подвержен его влиянию, я хочу представить его глазам мою собственную оригинальность... Однажды у меня было короткое помешательство. Во мне в определенной степени пребывали две натуры: монах и художник, и обоими был я. Это состояние было длительным и совершенным. Но я не верю, что у меня мания преследования, просто мои чувства и мысли устали от перенапряжения. Я должен уделить внимание своим нервам».

УБИЙСТВЕННАЯ ССОРА

23 октября 1888 года Гоген, наконец, прибыл в Арль. Ван Гог через несколько дней отправил письмо брату: «Некоторое время я был болен, но теперь я счастлив, приезд Гогена отвлек меня, и теперь мне кажется, что все обойдется». Если говорить о катастрофе, которая была концом их сообщества, то необходимо брать в расчет, что Гоген приехал в тот момент, когда у Ван Гога было «душевное расстройство и полное телесное опустошение», которому предшествовало творческое упоение, но и оно не стало предзнаменованием их успешной совместной жизни. Ван Гог представлял себе созданное им гнездо для совместного проживания «очень счастливым», и это невольно отдавало описанием медового месяца, когда только что поженившаяся молодая пара начинает жизнь в новом доме. Уже в середине декабря идиллия, кажется, принципиально была нарушена, о чем можно узнать из письма Гогена Бернару: «В Арле я совсем несчастен. Я нахожу все мелочным и мерзким. У нас с Винсентом очень редко совпадают мнения, особенно это касается живописи». Итак, через несколько недель после начала совместной деятельности у них появились различия в мнениях.

Разногласия между Гогеном и Ван Гогом усилились, и Гоген 9 декабря известил Тео, находившегося в Париже, что он намерен

покинуть Арль: «Винсент и я постоянно раздражены, мы принципиально разные». Днем позже аналогично выразился и Винсент: «Я думаю, что у Гогена есть хороший город Арль, маленький желтый домик, в котором мы работаем, но, прежде всего, я сам ему надоел... Я сказал ему, что прежде чем предпринять что-либо, он должен все основательно обдумать и взвесить. Я ожидаю его решения с абсолютным спокойствием».

В действительности Ван Гог не так спокойно воспринимал неизбежный отъезд Гогена. Гоген сообщал Бернару: «С тех пор, как я решил покинуть Арль, он стал настолько странен, что я едва дышал. „Вы хотите уехать?“ — спросил он, и когда я ответил: „Да“, — он порвал на клочки газету со словами: „Убийца спасается бегством!“» Тем не менее, Гоген заверил своего покровителя, что он «не может сердиться на различные разногласия с Винсентом, потому что Винсент болен, страдает и стремится ко мне». Гоген рассказывал о ночном посещении его Ван Гогом: «Однажды вечером меня удивил Винсент, я спал в своей кровати, он подошел. Какое состояние в момент пробуждения я могу испытать? Я жестко спросил: „Чего вам не хватает, Винсент?“, и он безмолвно ушел к своей кровати».

Умберто Нагера неоднократно указывал на гомоэротический компонент Ван Гога и вспоминал в этой связи своеобразное обстоятельство, когда он специально для Гогена обставил «женскую спальную комнату». Нагера ясно определял это как попытку Ван Гога «скрыть чувство, связанное с „женственным“ положением Гогена в желтом доме, чтобы не подвергнуть опасности или не поставить под вопрос свою мужественность».

Летом этого же года Ван Гог говорил о своей усталости и подорванном психическом состоянии, которое он охарактеризовал как «невротическое, сумасбродное и искаженное», приведшим его в ноябре и декабре к неприятному событию в совместной жизни с Гогеном, после которого Гоген решил вернуться в Париж. Винсент не мог вынести душевного разочарования и отсутствия вознаграждения со стороны своего удивительного друга. Однако неизвестно, что стало решающим фактором, приведшим к катастрофе, но можно предположить, что Гоген считал себя в некоторой степени виновным в том, что случилось рождественским вечером 1888 года.

За несколько недель до смерти Гоген описал событие 23 декабря 1888 года, где сообщил некоторые подробности, о которых не говорил ранее своему другу Бернару: «Перед моим отъездом из Арля ночью ко мне сзади подкрался Винсент, я был вынужден увертываться от него. Винсент с некоторых пор молчалив, поэтому я был настороже. Он сказал: „Вы предпочитаете молчать, но я сделаю то же самое“. Я ушел спать в отель, но когда вернулся к нашему дому, то увидел перед ним почти все население Арля. Полиция арестовала меня, потому что весь дом был залит кровью. Оказалось, что, когда я ушел, Винсент взял бритву и отрезал себе ухо. Потом он отправился в бордель и отдал его одной женщине со словами: „Истинно, говорю тебе, ты станешь обо мне думать“. Винсента отправили в госпиталь, потому что ему становилось хуже. Он пожелал, чтобы его поместили с другими больными, прогнал медицинскую сестру и мылся в угольном ящике. Можно подумать, что у него протекало библейское самоистязание. Его окружало особое пространство. Мой дорогой друг утерян; наступление скорой смерти было это вопросом времени».

Последнее детальное описание указывало на то, что Гоген прилагал все усилия, чтобы оправдать себя и всю ответственность за случившееся возложить на душевнобольного Ван Гога. А эпизод в кафе в Арле он обыграл следующим образом: «Он пил легкий абсент. Но вдруг бросил в меня стакан, метя в голову. Я уклонился, схватив его за руку, и ушел из кафе. Через несколько минут Винсент уже был в постели... На следующее утро он сказал мне очень спокойно: „Дорогой Гоген, я смутно помню, чем мог вчера обидеть вас. От чистого сердца я прошу прощения“. Я сказал, что напишу его брату о решении уехать. Потом я поужинал и решил прогуляться среди лавровых деревьев. И когда я почти пересек площадь Виктора Гюго, то услышал хорошо знакомые шаги. Я повернулся как раз в то мгновение, когда Винсент бросился на меня с бритвой в руках. Но власть моего взгляда оказалась настолько сильной, что он, опустив голову, умчался в направлении дома».

Разнящиеся между собой описания Гогена дали повод высказывать различные предположения о событиях, волновавших Винсента накануне этого безрассудного поступка, о причинах которого оба умалчивали. Ван Гог об этом выразился почти мистически: «Если вы будете молчать, то я сделаю то же самое». Шла ли речь об

оскорблении, связанном с эротическими проблемами, или о ненормальной манере поведения — нам неизвестно. Но в нашем распоряжении есть намеки Винсента, сделанные в письме к брату 17 января 1889 года, когда он уже немного успокоился, и они настораживают: «Если бы Гоген в Париже проверился и освидетельствовался у специального врача, тогда бы выяснилась истина, и я знал бы, что был неправ. Я видел разные вещи, которые ни ты, ни я никогда не позволили себе, потому что наша совесть чувствует нечто другое; два или три раза я слышал от него подобные вещи и даже видел его всего вблизи, и я верю, что он теряет голову от своей фантазии». Созвучен и странный пассаж из письма Ван Гога, написанного намного позже самому Гогену: «Как счастливо вы, наверное, живете в Париже. Здесь вас даже почитают за авторитет, но вам нужно проконсультироваться у специалистов и вылечить ваше сумасшествие». Возможно, новые документы в ближайшем будущем прольют свет на эту темную главу отношений Ван Гога и Гогена, о которых сын Тео, став взрослым, многозначительно говорил, что об этих отношениях еще не сказано последнее слово.

Единственное разумное сообщение о происшедшем можно было прочитать в местной газете Арля от 30 декабря 1888 года: «В последнее воскресенье, в 20 часов 30 минут, некий Ван Гог, художник, родившийся в Голландии, появился в Доме милосердия № 1, где спросил некую Рашель и передал ей в руки собственное ухо, сопровождая словами: „Тщательно береги этот предмет!“ После чего он исчез. Получив сообщение о поступке, который мог совершить только бедняга сумасшедший, полицейские отправились утром к пострадавшему и обнаружили его в постели с едва заметными признаками жизни. Несчастливого немедленно отправили в больницу».

В сообщении говорится, что Ван Гог отрезал себе целое ухо. Но очевидцы утверждают, что речь шла только о хряще и части мочки левого уха. 23 декабря, через два дня после обручения в Париже с Иоханной Бонгер, Тео получил телеграмму о происшествии и незамедлительно отправился к своему бедному брату, он остался с ним на рождественские праздники. Тео рассказал невесте: «Пока я был с ним, он был спокоен, но очень много рассуждал о философии и теологии. Тяжело, было смотреть на глубокие страдания, которые доставляло ему его сознание, он пытался плакать и не мог этого

сделать». Определенным утешением для Тео стали заверения доктора Рея, почтмейстера Рулена и протестантского священника о том, что они позаботятся о брате. Но Тео все-таки опасался за него, потому что Винсенту могло стать хуже, так как он потерял много крови.

Первые сообщения Рулена не содержали ничего утешительного: «К сожалению, я вынужден сообщить вам о том, каким я его оставил. Поражен не только его мозг, но и сам он, потому что он очень слаб и измучен... Вчера его видела моя жена. Увидев, что она идет, он спрятал лицо, но когда она заговорила с ним, отвечал вполне разумно. Он очень плохо спит ночью и поэтому его перевели в отдельную комнату. Он заперт в этом пространстве, ничего не ест и упорно молчит». Более ободряющим было сообщение, сделанное 31 декабря пастором Салем: «Я сам видел его и обнаружил спокойным и в том состоянии, которое не имеет ничего общего с ненормальностью. К сожалению, после безумных поступков врач счел необходимым поместить его в отдельную комнату и держать взаперти. После освидетельствования его должны отправить в дом сумасшедших... Он удивлен и даже возмущен тем, что его держат взаперти и полностью лишили свободы. Он хотел бы покинуть госпиталь и вернуться домой... Он сказал мне, что очень удивлен тем, что вы с самого отъезда еще не написали. Он даже хотел, чтобы я послал вам телеграмму, чтобы вы приехали».

Очевидно, Ван Гог опасался, что его навсегда оставят в больнице. Этот страх подкреплялся воспоминаниями об угрозах отца, который в свое время хотел отправить его в Шеэл. 2 января Винсент неожиданно написал письмо, в котором просил не беспокоиться о нем. Эти строчки прочитал доктор Рей и сказал, что у пациента прошел период повышенного возбуждения. Двумя днями позже Рулен сообщил, что совершил с Ван Гогом первую прогулку и они, разумеется, направились к желтому дому. Там карандашом Винсент написал короткое послание Гогену, о котором он думал постоянно: «Я использую свой первый выход из больницы для того, чтобы написать Вам пару откровенных слов и выказать искреннюю дружбу. В больнице у меня была температура и слабость, но я очень много думал о Вас. Пожалуйста, не говорите ничего плохого о нашем маленьком желтом доме, прежде чем еще раз все основательно не обдумаете».

7 января Винсент оставил госпиталь, о чем незамедлительно сообщил Тео: «Я пишу тебе пару строк, чтобы сообщить, что сегодня вернулся домой. Мне очень жаль, что я доставил тебе беспокойство из-за этой малозначительной истории... Что делает Гоген? Мне хочется верить, что он нашел свой путь. Я очень рад, что все осталось в прошлом... Я надеюсь, что это было лишь творческое помешательство, так как у меня была высокая температура, вызванная значительной потерей крови, потому что артерия была перерезана. Но у меня вновь появился аппетит, пищеварение в норме и кровь день за днем восстанавливается». Ван Гог приукрашивал состояние здоровья, но он хотел успокоить Тео и это подтверждается словами, написанными двумя днями позже: «Больше всего я опасаюсь бессонницы. Я стараюсь бороться с ней и очень сильно боюсь оставаться один дома ночью. Я совершенно обеспокоен тем, что не могу спать. Но думаю, что это пройдет».

А вот что он писал брату 28 января: «Я удивлен своим прогрессирующим восстановлением здоровья, которое даже невозможно выразить. Почему я, собственно, становлюсь здоровым?... Невыносимые бредовые мысли, в которых было столько кошмаров, прекратились, я думаю, потому, что я принимал бромистый калий. Я отвлекаю себя работой, и это отвлечение мне помогает. Вчера я был в „Folies Arlesiennes“, в местном театре, и у меня впервые не было кошмаров во сне». Однако в этих строках ясно чувствуется депрессивное состояние. У него появилась возможность интенсивно заниматься искусством, но он сам охарактеризовал это как действенное «противоядие» против творческого наваждения! Результатом упоения работой стало его возвращение в желтый дом, где он рисовал натюрморты и портреты, среди которых особенно достойны внимания автопортрет с перевязанным ухом и изображение доктора Рея.

БОРЬБА С БОЛЕЗНЬЮ

Несмотря на общее улучшение, Ван Гог не строил иллюзий по поводу истинного состояния своего здоровья. 3 февраля он написал Тео: «У меня все хорошо, и я выполняю все, что предписал врач. Когда я вышел из больницы, то вообразил, что не могу от чего-то отказаться,

впервые это чувство возникло, когда я еще был болен. Но что я мог поделать, если это был момент потрясения воодушевлением, иллюзиями или видением... Тогда я развивал великое красноречие... особенно, когда в мое тело возвращались силы. Но при этом я чувствовал проявление серьезных признаков, о которых рассказал доктору Рею. Я доверился ему сам и потом вверил себя врачу из дома сумасшедших в Эксе... В целом я здоров и мне ничего не нужно».

Можно предположить, что наступал следующий кризис. 7 февраля пастор Саль сообщил Тео, что у Винсента вновь появились признаки помешательства: «Уже три дня утверждает, что его хотят отравить... Соседи сообщили об этом главному комиссару по надзору, и его сегодня после полудня доставили в госпиталь, где поместили в отдельную палату. Он замкнулся в себе, укрылся покрывалом и плачет, не произнося ни единого слова. Сегодня он отказался от приема пищи... очевидно, вы должны присматривать за братом и проявлять необходимую заботу, которую могут дать только семья или больница... Сообщите мне о том, что вы решите, иметь его у себя дома или хотя бы рядом со столицей». Тео советовался со своей невестой Иоханной: «Ты знаешь, что уже долгое время любой может заметить, что он сумасшедший. Мне это не мешает, но домой ему нельзя... Если он сам попросится сюда, то я не буду медлить ни минуты». Винсент почувствовал осторожность в формулировке приглашения Тео и его опасения. В ответном письме он размышлял: «Это очень хорошо, что ты приглашаешь меня в Париж, но я думаю, что этот беспокойный большой город не для меня». Это решение могло быть принято и по другим причинам, которые указывались в письме от 17 февраля: «Раз и навсегда я хочу сказать тебе и господину Рею. Раньше или позже всплывет наружу, что я был в Эксе, о чем уже однажды шла речь, я согласен и подчиняюсь... Что плохого может случиться со мной, когда я попаду туда; туда, где дважды был в отдельной палате? Здесь даже лучше: много больных, и я, по крайней мере не буду один. Я уже был в сумасшедшем доме... так что не будем это обсуждать дальше». В виде исключения Винсенту разрешалось на несколько часов покидать больницу и посещать свой дом, где он сразу брался за работу, но потом возвращался в сумасшедший дом, где его кормили и он проводил там ночь. 26 февраля Тео получил новое печальное сообщение от пастора Саля: «Вашему бедному брату запретили покидать больницу... Около

тридцати соседей пожаловались бургомистру на то, что Винсент опасен, и его свобода должна быть ограничена». Его отправили в больницу, где, согласно распоряжению свыше, строго охраняли. На этот раз речь шла об очевидной насильственной изоляции Ван Гога, потому что в это время у него не было душевного кризиса и его заключение в больницу осуществилось без санкции врача. В подтверждение этому 1 мая пастор Саль сообщал Тео, что, на его взгляд, равно как и на взгляд доктора Рея, к «человеку, который никому не причинил страдания и который, если обходиться с ним приветливо, ведет себя нормально, был применен жестокий акт, потому что его уже длительный срок держат взаперти... К сожалению, ранее совершенные безумные поступки послужили причиной его направления в госпиталь... Все, что происходит с Вашим братом, вызывает у соседей страх, и они третируют его».

Ван Гог молчал почти четыре недели и даже не ответил брату, который в письме от 16 марта написал следующее: «Если бы это не зашло так далеко, я определенно навестил бы тебя, но у меня нет времени и я спрашиваю себя: какая от этого будет польза?». Эти слова глубоко ранили Винсента. После всего, что он пережил, ему нужна была любовь брата, а не его финансирование. Разумеется, насильственная изоляция была для него шоком и глубоко ранила его. В эти недели едва не разразился новый кризис, так как его депрессивное состояние было связано не только с ужасными переживаниями по поводу преднамеренного, не имеющего под собой основания заключения в больницу. Из высказываний пастора Саля, которые он передал Тео, следовало: «Ваш брат был при мне спокойным и полностью в здравом уме, он рассуждал о своем положении. Подписанная соседями петиция его сильно огорчила. Он сказал мне: „Если полиция так охраняет мою свободу от взрослых и детей, которые препятствуют мне, постоянно окружая мой дом кольцом и проникая в окна (как будто я невиданный дикий зверь), тогда я спокоен, потому что в этом случае я не причиню зла и никого не подвергну опасности“».

Не возобновляя контакта с Винсентом, 15 марта Тео написал сестре Виль: «Состояние его здоровья такое же, как и было раньше, и ему не стало лучше. Поэтому лучшее решение — это перевод его в Экс». После длительного молчания 19 марта Винсент написал длинное

письмо брату, в котором рассказывал, как сложились обстоятельства, описывал свое душевное состояние. Он предполагал, что Тео мог бы вмешаться в ситуацию, но одновременно отговаривал его: «Я пишу тебе в здравом уме, не как душевно больной, а как брат, которого ты знаешь. Случилось следующее: люди подали бургомистру прошение с восьмьюдесятью подписями, охарактеризовав меня как человека, который не имеет права свободно передвигаться... Итак, уже на протяжении долгих дней я сижу под замком под наблюдением санитаров в отдельной палате... Если я не буду сдерживать свое негодование, то мне сразу же заявят о страшном сумасшедшем доме. Поэтому я предлагаю тебе не вмешиваться в дальнейшее развитие событий. Хотя дальше, я думаю, все может запутаться и ухудшиться. Ты понимаешь, что сейчас я совершенно спокоен, но я легко вновь могу впасть в состояние внутреннего возбуждения и чрезмерного раздражения. Ты должен понять, что для меня это был сильный удар, ведь я тебе уже сказал, что здесь очень много людей, которые трусливо объединились против одного и к тому же больного человека... Такая беда — и все, так сказать, ни за что ни про что. От тебя я ничего не скрываю: лучше сдохнуть, чем причинять и переносить так много неприятностей».

Из этих строк становится совершенно ясно, что в его голове уже появились мысли о самоубийстве, потому что ему было трудно выносить унижение и связанное с этим душевное потрясение. В этом осознанном им психическом состоянии духа для него стало истинным подарком посещение его 23 марта художником и другом Полем Синьяком. Им было дано разрешение вместе посетить желтый дом, и уже на следующий день Ван Гог сообщал брату, что Синьяк отнюдь не ужаснулся его картинами, и что отметил его здоровое состояние. Вероятно, посещение Синьяка способствовало тому, что изоляция Ван Гога прекратилась и ему разрешили в течение дня работать вне больницы. Из письма, написанного 10 апреля Синьяку, мы можем узнать, что Ван Гог снял маленькую комнату и мужественно принялся за работу: «Иногда мне бывает очень нелегко снова начинать жить, меня все еще мучает внутреннее отчаяние, и от этого я хуже себя чувствую. Лучшим, если не единственным, утешением, и я в это верю, является истинная дружба, но она может принести и вред, потому что жестко ограничивает нашу жизнь, и желаемое порой может обернуться

тяжелым страданием». Последние строки свидетельствуют о том, что в это время у Ван Гога уже существовали скрытые суицидальные мысли.

18 апреля 1889 года в Амстердаме состоялась свадьба Тео с Иоханной Бонгер. Торжественное бракосочетание и связанные с этим события не позволили Тео на протяжении двух недель написать Винсенту и это очень огорчило Ван Гога. Им овладели постоянно усиливавшиеся опасения, что в будущем в жизни Тео он будет на втором месте после Иоханны. Он снова ощутил пренебрежение собой, недостаточное проявление любви, и от этого его психическое состояние становилось неустойчивым. Впрочем, нельзя не признать, что это разочарование способствовало принятию неожиданного и крайне важного для него решения: добровольно отправиться в психиатрическую лечебницу. Этот шаг он обосновал пастору Салю следующими словами: «Я нахожусь в таком положении, что не могу сам о себе позаботиться и контролировать себя; я чувствую себя совсем иначе, чем прежде».

Нет сомнения, что основную роль в этом решении сыграла старая травма, полученная еще в детстве, а именно потеря любви. О том, как сильно он старался вытеснить из сердца брата его жену Иоханну, свидетельствуют слова: «В конце месяца я хотел бы отправиться в лечебницу в Сент-Реми. Это поможет мне, потому что это взвешенный и продуманный шаг. Надеюсь, достаточно того, что я буду полностью лишен возможности иметь новую мастерскую и жить один. Временно я хотел бы оставаться в изоляции, чтобы успокоиться и по другим причинам... Ты так занят ею и почти не пишешь мне, наверное, тебе хватает ее, если она такая, как я о ней думаю. Но я надеюсь, что это так». Решение Ван Гога обратиться в частную клинику Сент-Реми особенно приветствовалось врачами, потому что после того, как он покинул больницу, они опасались ухудшения состояния его здоровья. Одновременно с этим на них производило сильное впечатление то, как пациент трезво оценивал ситуацию и анализировал свою болезнь: «Это немного поможет мне, потому что, как и любой другой, я постепенно попадаю под влияние кошмаров болезни и терплю их в себе, но во время кризиса мне кажется, что все происходит наяву... Возможность разумно мыслить постепенно возвращается, практически я могу воспринимать уже многое, но меньше чем раньше. Я ясно ощущаю, что не было еще случая, когда я думал ненормально. Шаг,

который мы сейчас сделаем, а именно отправим меня в сумасшедший дом, простая формальность, потому что повторяющиеся кризисы настолько тяжелы, что мне кажется, я долго не выдержу... так как чувствую себя парализованным, если говорить об ориентации в себе».

Неизвестно, каким образом Винсент хотел сообщить брату о своем «жертвенном уходе» в больницу, но это решение он окончательно принял. Написав Тео, он представил ему абсурдную идею: «Я не был бы несчастлив — напротив, было бы правильнее — если бы я в определенное время записался на пять лет в иностранный легион. Разумеется, существует опасность, что меня не возьмут, потому что знают, что я душевнобольной или эпилептик, может быть, навсегда». С обратной почтой Тео прислал ему желаемое доказательство любви, свидетельствовавшее о том, что он не выдворяет его во враждебный легион и не считает идею брата сумасшедшей.

В письме, написанном Ван Гогом накануне приезда в Сент-Реми, можно найти интересную ссылку, которая позже вызвала различные диагностические толкования: «Я вспоминаю один сомнительный день (его первый кризис. — *Прим. авт.*), когда я совершенно потерял себя и ничего не могу об этом вспомнить... Меня долгое время мучают угрызения совести, которые мне очень трудно объяснить. Я думаю, что когда случился приступ, я очень громко кричал и хотел защититься, и это мне не удалось... Всего у меня было четыре тяжелых кризиса, и я не знаю, что говорил и делал тогда. Кроме этого, до третьего раза они протекали в обморочном состоянии, хотя для этого не было оснований, и у меня нет даже слабых воспоминаний о том, что я тогда чувствовал».

С медицинской точки зрения это можно истолковать как вероятное проявление скрытого суицида и попытку оправдать подобные шаги: «Если бы у меня не было твоей дружбы, — писал он брату 30 апреля, то я уже давно бы без всяких угрызений совести покончил жизнь самоубийством, но так как я труслив, то в конце концов не смог бы этого сделать. Но это единственный способ протестовать против общества и защищаться от него». Подобные мысли он высказал и в письме к сестре Виль: «Каждый день мне необходимо средство от самоубийства, которое прописал несравненный Диккенс. Оно состоит из стакана вина, кусочка хлеба с

сыром и трубки, набитой табаком. Ты скажешь, что это слишком просто, и, может, не поверишь, что таким образом можно прогнать мрачное настроение и что я не так далек от этого». В самом конце сообщения ясно слышится связь с обнаруженной им впервые возможной эпилепсией и иностранным легионом, о котором он тогда говорил.

8 мая 1889 года Ван Гог перебрался в больницу Сент-Реми, и за его спиной остался счастливейший и плодотворный период в его жизни, так как в Арле он нарисовал более 100 рисунков и 200 картин, которые проложили новый путь в развитии искусства живописи. Но одновременно с этим Арль воспринимался им, как личная трагедия, ознаменовавшаяся в этот короткий напряженный период, по формулировке Арнольда, как «одновременный взлет и падение Ван Гога».

В БОЛЬНИЦЕ СЕНТ-РЕМИ

Пастор Саль сообщил Тео, что Винсент после прибытия в больницу Сент-Реми полностью успокоился и что директор больницы доктор Пейрон познакомил его с выдержками из истории болезни. Священник передал выписку из госпиталя в Арле следующими словами: «Главный врач госпиталя написал, что названный Винсент Ван Гог, 35 лет от роду, полгода назад перенес буйное помешательство, сопровождавшееся острыми кошмарами. В это время он отрезал себе ухо. В настоящее время его состояние намного улучшилось, и он не сопротивляется лечению». Это врачебное заключение, датированное 7 мая 1889 г., дополнилось оценкой доктора Пейрона, сделанной 9 мая. В ней он указал: «Учитывая все, что было в прошлом, я пришел к мнению, что господин Ван Гог на протяжении длительного времени был подвержен эпилептическим приступам. Для наблюдения его необходимо на некоторое время оставить в больнице». На этот раз рекомендацию дал врач-специалист, занимавшийся нервными и психическими болезнями, в то время как в Арле оценить состояние здоровья Ван Гога пытались врачи общего профиля. Диагноз доктора Пейрона был подтвержден дополнительным фактом, записанным в регистрационном больничном списке. Винсент сообщил, что «сестра

его матери страдала эпилепсией и что в его семье было много таких случаев».

26 мая и 9 июня доктор Пейрон писал Тео, что состояние здоровья господина Ван Гога, страдавшего сначала «мучительными кошмарами», сильно беспокоившими его, значительно улучшилось, и ему было позволено бывать в парке больницы, где он искал сюжеты для рисунков и картин. Доктор Пейрон высказал осторожное предположение, «что, возможно, приступ, который у него был, мог быть не связан с эпилепсией».

Успокаивающие вести Тео получил и от самого брата. 22 мая он написал: «Я заверяю тебя в том, что чувствую себя здесь очень хорошо. У меня маленькая комната... и через решетчатое окно за изгородью я вижу ржаное поле. Кроме того, у меня есть еще комната для работы... Страх, связанный с кошмарами, очевидно исчезает, здесь я вижу пораженных этой болезнью и думаю о своем будущем. Сейчас я дважды в неделю принимаю ванны... Состояние моего желудка по сравнению с прошлым годом существенно улучшилось... Если говорить о моей болезни, то я наблюдал в себе нечто иное, чем другие пациенты во время приступов. Так же, как и я, они слышали странные голоса и звуки, и на их глазах происходило превращение разных вещей. Но страх, который был во время приступа, сейчас во мне ослаб. И все-таки этот смертельный страх не вызывает еще улыбки. Большинство эпилептиков злы на язык и легкоранимы. Рей рассказывал мне, что наблюдал случай, когда один из них изуродовал себе ухо так же, как и я... Но я надеюсь, что у меня все пройдет или, по крайней мере, приступы не будут частыми. Здесь есть один больной, который кричит и говорит так же, как и я, на протяжении четырнадцати дней; он говорит, что слышит голоса и речи в шумном коридоре, но у меня одновременно были и видения и голоса. Рей однажды мне сказал, что это типично для начальной стадии эпилепсии... Сейчас этот ужас почти не проявляется и мрачное настроение не столь мучительно, но воли и желаний у меня пока еще нет».

В новой обстановке у него усиливалось удовольствие от творческой деятельности, он смотрел из окна больницы на роскошный, богатый красками, цветущий сад, который в изобилии давал мотивы для творчества. О том, с каким воодушевлением он работал, говорит

письмо брату, написанное в июле: «В это время года очень много цветов и они вдохновляют на работу. Я прошу тебя прислать мне еще 5 метров полотна, так как цветы быстро отцветают. Но я могу пойти на желтое поле пшеницы... Здесь я уже целый месяц, и ни разу у меня не возникло желание быть где-нибудь в другом месте. У других я тоже не заметил ярко выраженного желания быть где-нибудь в другом месте. Может быть, все так хорошо потому, что во мне окончательно разорвалась связь с внешней жизнью... Я говорю так, потому что для меня разумно было бы не начинать все по-новому, не возвращать силы, которые были раньше; я уже привык к тому, что рано или поздно порву с внешним миром».

Последняя фраза была и в письме к сестре, которая позже тоже попала в больницу, и он, несколько опередив ее, выражал свои депрессивные настроения и покорность судьбе. Разумеется, он рассказал о своем страхе соприкосновения с нормальным внешним миром и об ужасе противостояния за стенами больницы, о чем откровенно признавался в письме от 9 июня: «У меня не хватит мужества начать все по-новому вне этих стен. Однажды в сопровождении я побывал в деревне и увидел одного человека, это так сильно на меня подействовало, что я чуть было не лишился чувств. Во внешнем мире меня поддерживает только одно — работа на вольной природе. Это свидетельствует о том, что я испытываю сильные внутренние волнения, которые были раньше. Но я не понимаю, что послужило этому причиной... Каждый раз, когда я пытаюсь понять, почему я здесь нахожусь, меня охватывает страх и ужас, отчего все мысли становятся невозможными для меня. Правда, постепенно мне становится лучше, но, наверное, мой мозг действительно немного поражен...».

Первой картиной, написанной в Сент-Реми, были знаменитые «Ирисы». За несколько лет выставления картины на аукционах цена ее достигла 50 миллионов долларов. Он рисовал намного меньше, чем раньше. Теперь у него появилось гибкое письмо и существенно расширилась цветовая гамма. По прошествии нескольких недель он открыл очарование кипарисов, «прекрасных, как обелиск». Радость работы давала Ван Гогу даже силы ободрять брата, который со времен отправки Ван Гога в Сент-Реми пребывал в унылом настроении и заботился только о здоровье своей молодой жены, которая ждала

ребенка. Винсент в связи с предстоящим событием в семье даже направил письмо Иоханне, где сообщал, что радостно принял это известие. Испытывая счастье от работы, Винсент приобретал силу. Он рисовал сеятелей на хлебном поле. На этом же поле позже он изобразил косарей — «косари, которые должны были стать чем-то вроде смерти, находились не в столь блистательном свете, как сеятели». В середине августа разразился новый приступ, который сопровождался «кошмарами». Этот приступ неожиданно произошел на поле, когда он работал над картиной «Вход в каменоломню». Это достойно упоминания уже потому, что у него после приступа осталась способность закончить ее. Зритель не сможет заметить на картине и следа тех драматических событий. Впервые он описал приблизительные подробности этого приступа брату 22 августа: «Ты можешь себе представить, как глубоко я опечален, потому что у меня вновь повторился приступ, и это в то время, когда я уже рискнул надеяться на то, что он никогда не повторится... В течение многих дней я был совершенно помешан, как и в Арле, если не еще хуже. Можно предположить, что такой приступ повторится и в будущем, и это очень ужасно. Уже четыре дня я ничего не ем, потому что у меня отек горла. Я не вижу больше возможности обрести надежду и воспрянуть духом».

Этот приступ был более страшным, чем предыдущие, но Винсент не оставил полных описаний того, что произошло. Отек горла, который на протяжении нескольких дней затруднял прием пищи, по общему мнению биографов, появился из-за продолжительных криков, как об этом писал Майер-Граф: «Его горло отекло от крика, и он на протяжении четырех дней не мог есть». Даже если принять во внимание, что гортань от продолжительного крика была сильно раздражена, то это бы не вызвало отека и никак не связано с пищеводом и глоткой. Можно предположить, что речь идет об ожоге, вызванном скипидаром или токсичными красками. Тогда совершенно понятно, почему доктор Пейрон категорически запретил ему работать и удалил из его комнаты все острые предметы и письменные принадлежности, и Винсент вынужден был писать письма Тео мягким мелом. Мысль о том, что речь шла о новой «попытке самоубийства», подобно той, которая произошла в марте 1889 года, подтверждалась сообщением Поля Синьяка, которому Винсент рассказал, что выпил

скипидар из флакона. В этой связи Арнольд справедливо предположил, что, когда Ван Гог изуродовал левое ухо, он хотел себе перерезать бритвой сонную артерию.

Не только исследователи задавались вопросом, чем в сущности был вызван приступ и что сыграло решающую роль, но и сам Ван Гог. В письме от 6 сентября он размышлял: «Мне кажется, что внешнее проявление приступа вызвано причинами, которые находятся внутри меня самого»... «Я заметил, что приступы здесь приобретают религиозно-абсурдный характер, и я уже почти поверил, что необходимо вернуться на север... Я не знаю: возможно ли это, ведь прошло уже так много времени с того момента, как я попал в больницу Арля, как живу здесь, в этой старой святой обители. Естественно, мне не нужна такая среда, мне милее улица. Меня раздражает, что вокруг я вижу хорошеньких женщин-монахинь, которые верят в Матерь Божию и сообщая пустословят об этом, поэтому я должен сказать: я пленник лечебницы, оказывающий с радостью помощь болезненному заблуждению». На самом деле, описанный оборот дела присутствовал в его приступах, и он очень сильно удивлялся «подобного рода путаным и омерзительным представлениям». «Внешним влиянием», явившимся причиной нового кризиса, могло быть сообщение Иоханны о том, что ее ребенка назвали Винсентом и что несколькими днями ранее она видела его любимого друга, с которым была связана жизнь в Арле.

В конце августа в письме Винсента к Тео звучало следующее: «То, что было с моим горлом, прошло, пока еще есть некоторые трудности с приемом пищи, но уже в любом случае лучше». Это подкреплялось строчками доктора Пейрона: «Я сообщая Вам, что кризис закончился и что к нему возвратился здравый смысл, поэтому он может возобновить свою работу над рисованием картин. Его попытка суицида прошла, но оставила после себя мучительные сновидения, которые тоже должны исчезнуть». Дополнение руководителя больницы не только подтверждает склонность Винсента к суициду, но и позволяет считать, что во время последнего приступа в состоянии глубокой депрессии он предпринял попытку самоубийства. С этим по времени совпало создание картины «Жнец», смысл которой можно понять потому, что между началом работы над ней и окончанием находится попытка суицида. То, что эта мысль отнюдь не ложная,

доказывают строки из письма от 6 сентября, когда он уже оправился от приступа: «Сейчас я ищу возможность стать здоровым, потому что тогда хотел погубить себя, но вода оказалась слишком холодной, а берег спас меня».

С началом осени у Винсента стала развиваться антипатия к больнице. В письмах к Тео он жаловался на плохое питание, которое было «безвкусным», с большим количеством бобов и часто «испорченным». Винсент стал опасаться, что, постоянно находясь в контакте с душевнобольными, он мог попасть под их влияние: «Здесь я пришел к выводу, что не могу обходиться работой рядом с этими особенными людьми или больными. Это меня убьет... Я с большим удовольствием вернулся бы обратно; но у вас маленький ребенок, и это невозможно. Но тогда я хотел бы остановиться где-нибудь недалеко от Парижа». Тем временем Тео познакомился с врачом из Овера доктором Гаше, который в течение последующих лет осуществлял надзор за Ван Гогом.

Доктор Гаше предварительно побывал в Сент-Реми у доктора Пейрона, и после того, как удостоверился, что Винсент не душевнобольной, а страдает приступами эпилепсии, удовлетворенно сообщил об этом своей сестре. «Итак, причина не в алкоголе, но это, конечно, не улучшает дела», — присовокупил он. В середине октября Винсент почувствовал себя почти здоровым и написал Тео: «Я полагаю, что господин Пейрон прав, когда говорит, что я не совсем сумасшедший, потому что мои мысли совершенно ясны и нормальны, как были раньше. Только во время приступов, и это ужасно, я теряю сознание... Господин Пейрон еще раз сказал мне, что наступило значительное улучшение и он полон надежд. Но уныние часто охватывает меня с огромной силой».

В начале ноября мучительные ночные кошмары ослабели, и в середине месяца Ван Гог наконец съездил в Арль. «Чувство кризиса» относительно дальнейшей творческой деятельности было преодолено, и он по-новому ощутил радость творчества. И только признаки поздних успехов, о которых он узнал от Тео и которые в нем должны были укрепить уверенность в себе, еще яснее проявляли его собственные сомнения. Как раз в годовщину первого приступа в Арле, 23 декабря 1889 года, Ван Гог отослал матери достойное внимания с медицинской точки зрения письмо, в котором он, полный раскаяния,

признавал ошибки в своем поведении по отношению к родителям, так много для него значившим, и объяснял их своим «несчастливым характером». Он хотел, прежде всего, дать понять, что воспринимает болезнь как наказание за свое неправильное поведение, в том смысле, что болезнь и катастрофа — это божественная кара за его средневозрастное представление о церкви. Он писал: «Изрядные упреки, сделанные мной в прошлом, обернулись для меня по собственной вине болезнью, и я сомневаюсь в том, что смогу как-нибудь загладить свои ошибки».

С приближением рождественских праздников мысли Ван Гога, как и два года назад, уносились в прошлое, когда праздник отмечался в семейном кругу. 1 января 1890 года он сообщил брату: «Поразительно, но я совершенно спокойно работаю над картинами, которые ты вскоре получишь и увидишь, но мной неожиданно, без всяких на то оснований, овладело смятение. Опасно только то, что приступы могут повториться».

В письме доктора Пейрона, адресованном Тео, говорилось, что на этот раз речь шла о возможной попытке суицида, и Тео в ответном письме успокаивал брата: «Странно, что тебе снова, спустя ровно год после первого приступа, пришлось перенести это, и, так как ты знаешь, что время от времени очень опасно брать в руки краски, ты должен их на длительное время отложить в сторону и заниматься только рисунком». Эти строки еще раз подтверждают, что Винсент пытался отравиться красками. Неясно только одно: была ли это попытка, равно как и случай с флаконом скипидара в марте 1889 года, совершенно осознанным действием или его «приступы болезни были связаны с душевным помешательством и поражением желудочно-кишечного тракта». То, что Винсент во время этого кризиса был обеспокоен и имел суицидальные намерения, доказывает, среди прочего, письмо, адресованное 5 января 1890 года семье мадам Жину в Арль. В нем он соглашался с тем, что у него была подобная мысль не только во время первого приступа в Арле, но и позже все «чаще и чаще» он приходил к тому, что было бы лучше «если бы ничего больше не появлялось и прошло». Приступы Ван Гога могли быть обусловлены и приятными переживаниями, как это случилось после визита в Арль, где он встретился со старыми друзьями и испытал одновременно и приятные и пугающие воспоминания. 29 января

доктор Пейрон сообщил Тео: «Господин Винсент — жертва нового приступа. Это ему удалось очень хорошо, и он был вновь совершенен тогда, когда хотел поехать в Арль, чтобы встретиться с новыми людьми, и это путешествие привело его к приступу».

То, что этот приступ был вызван посещением Арля, подтверждается развитием событий в конце февраля, которых Ван Гог умышленно добивался с помощью создания подобной ситуации, что пояснил 20 февраля в письме к сестре Виль: «Завтра или послезавтра я с удовольствием поеду в Арль, поеду для того, чтобы узнать: выдержу ли путешествие или обычную жизнь без повторения приступов». Он безукоризненно точно перенес опасный приступ, о котором Тео узнал 24 февраля от доктора Пейрона: «У него был новый приступ, который случился после поездки в Арль. Мне удалось выяснить, что приступы случаются тогда, когда он волнуется или собирается покинуть свой дом». Этот приступ стал для него самым длинным и непрерывным, о чем мы узнали из письма его брата, написанного 14 марта: «От самого Винсента еще не было сообщений, но доктор Пейрон в своем письме сказал, что у него больше не будет возможности читать или писать». Месяцем позже, 15 апреля, от самого Винсента еще не было известий, о чем Тео сообщал семье: «Уже больше месяца прошло, как я не получал писем, написанных Винсентом. В последний раз доктор написал мне, что то, что произошло с ним, бывает очень редко. В основном он сидит, положив голову на руки, и если кто-нибудь заговорит с ним, то он либо чувствует боль, либо подает признаки, чтобы его оставили одного».

Первые строчки, которые Винсент написал своей рукой, Тео получил 24 апреля. Винсент писал, почему он на протяжении долгого времени хранил молчание: «Сегодня я пытался читать письмо, которое прислали мне, но моя голова еще недостаточно ясно понимает то, что там написано». Неделей позже он сообщил более точные подробности: «Хотя я еще болен, я все-таки сделал несколько маленьких картин, которые появлялись в моей голове, когда я вспоминал о севере... Но что я еще могу тебе написать об этих двух последних месяцах? Что у меня все нехорошо; я не могу тебе сказать, как я печален и меланхоличен, и я больше не знаю, зачем я есть... Также получил из дома письмо, но у меня не хватает смелости его прочитать, — я печален и слишком несчастен».

В этих словах звучит глубокая депрессия, в которой он находился. О ней Тео уведомил свою мать: «Ему все еще не хватает смелости читать твои и мои письма, потому что его недомогание вследствие перенесенных приступов выражается в меланхолическом настроении, и все, что ему напоминает о прежнем, усиливает в нем эту печаль и меланхолию. Прежде всего, он желает покинуть больницу и в сопровождении кого-нибудь приехать сюда... Я забыл тебе еще сказать, что Винсент прислал несколько новых картин, среди них есть прекрасные. Удивительно то, что он несмотря на все смог так много достичь в своей работе». В начале мая появилась ссылка Тео на письма Ван Гога, в которых Винсент просит дать ему возможность уехать вновь на север: «Мой дорогой брат, моему терпению приходит конец, я больше не могу; я должен сделать изменения, даже если все изменения приведут к худшему».

Ван Гог решил, что после короткой остановки у брата в Париже он поедет дальше в Овер, чтобы там жить на свободе и ближе узнать заботливого и приветливого доктора Гаше. В конце марта Тео объяснил в письме брату, что запланировал переезд к этому врачу: «Он создает впечатление человека, знающего толк в своем деле. Если ты приедешь сюда, мы его навестим; у него в Париже два раза в неделю приемные часы. Когда я ему рассказал, какие у тебя были приступы, он мне ответил, что не верит в то, что это как-нибудь связано с сумасшествием, и если это даже так, он полагает, что сможет вылечить тебя».

13 мая Ван Гог в последний раз написал Тео из Сент-Реми: «После моей беседы с господином Пейроном я добился того, что могу упаковать чемодан... В Париже я с большим удовольствием выполню сразу картину одного желтого книжного магазина (эффект газового света). Ты увидишь, как в день моего прибытия я примусь за дело. Я говорю тебе о работе с совершенно ясной и спокойной головой, и штрихи кисточек придут ко мне совершенно разумными и последуют друг за другом». Несмотря на то, что доктору Пейрону было бы гораздо выгоднее еще долгое время держать частного пациента, он в конце концов согласился на освобождение Ван Гога. Заключительное врачебное постановление гласило: «Пациент во время своего пребывания в больнице перенес многочисленные приступы продолжительностью от двух недель до одного месяца; во время этих

приступов пациент испытывал ужасное чувство страха; у него были неоднократные попытки отравления красками, используемыми им для занятий живописью; также он пил керосин, предназначенный для лампы, который он украл у санитаря. Последний приступ, который он перенес, произошел после его поездки в Арль. Он продолжался в течение двух месяцев. Между приступами пациент ведет себя спокойно и обладает ясным рассудком, он полностью отдается своей страсти рисовать. Сегодня он обратился с ходатайством о своем отчислении, с тем чтобы перебраться на север Франции, надеясь на то, что там климат для него будет более подходящим». Доктор Пейрон совершенно неожиданно заключил документ словом «здоров», — очевидно, чтобы подтвердить успешное лечение в своей больнице.

НАВСТРЕЧУ КОНЦУ

16 мая 1890 года, с того самого момента, как Ван Гог уехал с юга, в жизненной драме художника наступил заключительный акт, сценарий которого сегодня благодаря исследованию Арнольда восстановлен с точностью почти до дня. Прежде всего, Винсент прибыл к своему брату в Париж, где познакомился с невесткой Иоханной и «со слезами на глазах», как об этом сообщила невестка, подержал на руках своего 15-недельного племянника. Винсент уехал 20 мая и направился в Овер якобы потому, что «беспокойная» парижская жизнь не подходит ему, и еще он хотел как можно быстрее «вновь приступить к работе». Как стало известно из писем, изданных в 1914 году, эта дружелюбная версия Иоханны Ван Гог-Бонгер не соответствовала действительности: на самом деле отъезд Винсента из Парижа был вызван частыми спорами, возникшими внутри семьи. Об этом Винсент ясно дал понять в недатированном письме к Тео, говоря, что Иоханна преднамеренно вычеркнула его из семейных отношений. Арнольд считает, что это письмо написано в первые дни после прибытия в Овер, по всей видимости, 23 мая. В нем Винсент признавался, что очень «любит» Тео и Иоханну и их дитя, которого «назвали в честь меня, и мне хотелось бы ему пожелать иметь спокойную душу, потому что ее могут сломать». Словно уведомление о грозящей непогоде слышатся нам его слова: «В одно мгновение

грядущее покрылось мраком, и я не видел больше перед собой счастливого будущего».

В день прибытия, 20 мая, Винсент вопреки советам доктора Гаше самостоятельно выбрал гостиницу, которая находилась далеко от дома доктора. Винсент поселился в комнате под самой крышей. Он выбрал «решительно прекрасное» место и прежде всего «очень цветное». Надев соломенную шляпу, он сразу же отправился в поле. За 70 дней, которые он прожил в Овере, Ван Гог создал не менее 80 картин и 60 рисунков. Подавляющее число их являются шедеврами — шедеврами, которые он сушил в загоне для коз и в чулане гостиницы. Это было воистину унижительным местом для хранения таких произведений искусства, за которые всегда на аукционах платят астрономические суммы. Ван Гог, как и прежде, оставался непритязательным человеком и у него случались приступы сомнений, о чем он писал из Овера: «Все, что я смог сделать здесь в моей живописи, по меньшей мере еще плохо». Иоханна говорила о «проникновенной дружбе», возникшей между Ван Гогом и доктором Гаше. По ее мнению, ни один современник не мог понять Ван Гога лучше, чем доктор Гаше. У Винсента же сложилось двойственное впечатление о враче, о чем он в день своего прибытия написал брату: «Я посетил доктора Гаше; он произвел несколько эксцентричное впечатление, но я должен наконец привести в равновесие с помощью его врачебного опыта свою борьбу с нервным недугом, которым он, как мне показалось, страдает так же серьезно, как и я... И все-таки я верю, что стану его хорошим другом и напишу его портрет. Он говорил, что я должен много и деятельно работать и вовсе не думать о том, что у меня есть».

В то время Гаше исполнилось 62 года и он якобы специализировался по сердечно-сосудистым и нервным заболеваниям, получил ученую степень и считался поклонником художественного творчества. Его дом был заполнен современными картинами, в особенности Поля Сезанна, который раньше останавливался у него. Доктор Гаше занимался графикой и рисунком. Он был вдовцом, имел дочь в возрасте 21 года и сына 17 лет. Доктор неправильно интерпретировал состояние Ван Гога, потому что говорил о его болезнях как о следствии длительного пребывания на солнце и рассуждал об отравлении скипидаром. Поэтому Ван Гог был вправе сказать: «Я думаю, что с доктором Гаше никоим образом нельзя

считаться. Он, по моему мнению, болен так же, как и я... Когда один слепой ведет другого слепого, разве они не упадут оба в одну и ту же могилу? Мой последний приступ, который был очень ужасен, был обусловлен совместным существованием с другими больными; тогда меня полностью доконала тюрьма».

С самого начала на состояние Винсента в Овере была брошена тень быстрого отъезда из Парижа из-за ненормального семейного положения, и это внутрисемейное напряжение вызвало в нем продолжительную депрессию. Он ясно выразил это в письме от 23 мая: «Учитывая обычное положение вещей, я все-таки надеюсь написать пару строчек о вас. Даже если посмотреть на вещи так, как они есть, — ну да, я нахожу в вас все несколько ниже, и мне самому нужно уйти теперь подальше, чтобы обрести покой... С другой стороны, я очень опасаюсь того, что был взволнован, и странно то, что у меня нет никакого понятия, каким образом я уехал... Я надеюсь на то, что мы увидимся, для этого есть пути и средства... Определенно только одно: мы должны все вместе думать о маленьком, и Иоханна должна сказать, чего она хочет. Тео и я должны будем присоединиться к ее мнению. В это мгновение мне хотелось бы еще одно сказать: я считаю, что всем нам нужно успокоиться. Я чувствую себя промахом».

Это письмо Винсента Арнольд был вправе истолковать как «стремление быть рядом с братом, как крик о помощи и сигнал бедствия». К сожалению, только единственный раз 8 июня состоялся короткий визит, который Винсенту навеял «прекрасные воспоминания». В середине июня это страстное желание любви и дружбы выразилось в письме к Гогену, к которому он чувствовал почти навязчивую симпатию: «Уверяю Вас, что я с момента своего возвращения каждый день думал о Вас», — подчеркивал он. О том, какую привязанность он чувствовал к Гогену, Винсент рассказал Тео в письме от 17 июня, где он повторял, что хотел бы съездить в Бретань к Гогену, что он мог бы последовать за ним даже на Мадагаскар, хотя знал, что это «почти невозможно».

24 июня Ван Гог сообщил брату, что выполнил портрет 16-летней дочери хозяина дома, Аделины. Эта девушка не только правдиво описала внешний вид художника и его манеру работать, но и подробно, объективно рассказала о смерти художника. В 1953 году в своем интервью она говорила: «Он ходил, склонив голову набок; на ту

сторону, где у него отсутствовало ухо, которое было гладко срезано. Я не считала его красивым, и он разговаривал со мной очень мало, но он был таким простым и хорошим; его губы всегда слегка улыбались, и этим он был очень привлекателен. Его очень ценили в нашей семье. Когда он рисовал, то был очень сосредоточен и его трубка непрерывно выпускала облака дыма... Его живопись пугала меня своей силой, и я ничего подобного не встречала».

Спустя несколько дней Винсент сообщил Тео: «Вчера и позавчера я нарисовал портрет дочери Гаше. Рисование этой модели доставило мне большую радость». И все-таки дочь Гаше Маргарет очаровала Ван Гога не только как модель. В настоящее время появились новые документы, свидетельствующие о том, что несмотря на разницу в возрасте между девушкой и художником установились нежные отношения. Ван Гог в своих письмах нередко делал намеки, которые не могли дать его брату конкретных сведений. Винсент писал, что Иоханна, без сомнения, очень «быстро сдружится» с дочерью Гаше, что обладающий тонким слухом и чувствительный к сообщениям Винсента Тео одобрит счастливый брак, что он придаст выразительную силу его надеждам, потому что его брат однажды «днем обретет женщину», о которой будет заботиться. В то же время он думал, полный ожиданий: «Твой портрет мадемуазель Гаше будет великолепным».

Любовные отношения Винсента и Маргарет, в соответствии с новыми данными, становятся более достоверными. В опубликованной в 1969 году биографии «нелюбимого» Ван Гога, которую написал Марк Эдо Тральбаут, имеются высказывания мадам Либерже, близкой подруги Маргарет Гаше, о том, что дочь врача отвергала симпатии Винсента и была этим «слишком горда», но «ее манера поведения и все, что она мне рассказала, приоткрывало тайну ее истинных чувств к нему». Позже этим намеком заинтересовался Кеннет Уилки, британский журналист, который взял интервью у дочери мадам Либерже мадам Жиру. Она утверждала, что ее мать была лучшей и единственной подругой Маргарет, которая полностью ей доверяла. Маргарет поведала ей тайну о том, что «Винсент и она были влюблены друг в друга, и он хотел на ней жениться, но отец очень препятствовал этому. И хотя он в теории был защитником свободной любви, но сильно противился связи своей дочери с Винсентом, который был его

пациентом. Гаше запрещал Маргарет видаться с художником». И это стало причиной отказа художнику «еще раз предстать перед гармоничной моделью».

Наконец, последние сведения об этой любовной истории сообщил Арнольд, который педантично занимался поиском достоверных источников. В 1927 году он натолкнулся на сына врача Поля Гоше-младшего, который рассказал: «Нам до сих пор неизвестно, что было между моей сестрой и Винсентом, из-за которой он стрелялся. Ах, он даже не смог бы найти причин, которые толкнули его на убийство. Он был такой отчаянный и такой безрассудный... Винсент не был приятным гостем в доме, потому что был шумным и грубым. Он был там, где находилась моя сестра. Винсент хотел рисовать ее. Он наблюдал за ее игрой на пианино... В те годы моя сестра только начинала взрослеть. Художник-незнакомец, отрезавший себе ухо, вызывал у нее порядочный страх... Она очень стыдилась об этом говорить, но Ван Гог продолжал с ней разговоры о любви. Конечно, это вызывало раздоры между Винсентом и отцом. Они поссорились; с тех пор Винсент отдалился от нашего дома. И только я иногда в течение двух недель после этого навещал его... Я тоже узнал о несчастной симпатии, которую он питает к моей сестре. Чтобы отвлечься, он еще больше принялся работать. Однажды рано утром он вышел из дома с полотном. Он рисовал свою последнюю картину... рисуя... он почувствовал, что теряет контроль и что вот-вот наступит эпилептический приступ. Когда это наступало, он не мог больше рисовать. Сейчас совершенно очевидно, что это была всего лишь злополучная болезнь!».

Так как версии Поля Гаше-младшего и мадам Либерже расходятся, то становится совершенно ясно, что сестра не открывала своих чувств брату и тем более отцу. Сама Маргарет на протяжении жизни не сказала ни слова об отношениях с Ван Гогом. Ссора, происшедшая в доме Гаше, и ее последствия глубоко ранили и даже шокировали Винсента, потому что до этого он считал, что у него установились дружеские отношения с врачом. Это душевное потрясение вызвало новый приступ и суицид.

Напряженные отношения с Тео и его женой также угнетали Винсента. С момента прибытия в Овер он пытался осуществить свое заветное желание — жить вместе с братом и его семьей. Но оно не

могло осуществиться. В ответ на письмо Винсента, сигнализовавшее о тяжелом душевном состоянии, Тео пригласил его посетить Париж и пожить в семье «столько, сколько он сам пожелает». 6 июля Ван Гог сел в поезд и отправился в Париж. Однако вечером он вернулся в Овер, видимо, потому, что во время этого изнурительного и короткого визита в Париж произошли какие-то события, повергшие крайне впечатлительного Винсента в сильное смятение.

В коротком письме нам встретился один пассаж, который до сих пор был от нас скрыт, и впервые его окончательно разъяснил Арнольд. Выяснилось, что между Винсентом и Тео с Иоханной, возможно, произошла ссора: «Она меня немного удивила желанием ускорить описанную ею ситуацию, потому что ваши мнения расходились... разве я сделал что-нибудь неправильно?» Оба факта, а именно — напряженная атмосфера в доме Тео и спор с доктором Гаше, разрушивший еще раз его желание связать свою жизнь с женщиной, вызвали в нем глубокую депрессию, которая сделала его дальнейшую жизнь невозможной.

11 июля Винсент отправил своей матери письмо, в котором говорилось о предстоящей разлуке, а в течение последующих двух недель он молчал. В его картинах, написанных в это время, отразилось внутреннее отчаяние и волнение. Особенно убедительно крайнее одиночество и печаль чувствуются в таких картинах, как «Хлебные поля под грозовым небом» или «Хлебные поля после дождя». В амстердамском музее Ван Гога Арнольд обнаружил ранее неизвестное письмо Тео к Винсенту, в котором тот сообщал о своем отъезде в Голландию. Можно предположить, что оно было ответом на ненайденное до сих пор письмо Ван Гога от 14 июля. Видимо, в нем Винсент реагировал на происшедшие события, совершенно потеряв самообладание. Арнольд указывает, что Тео отвечал на «совершенно непонятное» письмо брата. Из письма Тео можно понять, что поводом для ссоры послужил пустяк, а именно спор с братом Иоханны и самоуправство невестки, проявленное при расстановке картин в парижской квартире. Это разногласие и эти две незначительные причины привели к тому, что в «отношениях между Тео и Иоханной возник конфликт, которого Винсент очень боялся, и заключил, что это из-за него».

СУИЦИД

27 июля 1890 года в Овере во второй половине дня Винсент выстрелил в себя из пистолета. По описанию Поля Гаше: «Он нанес себе легкое ранение в области туловища. Это было не так опасно, если бы он не желал так смерти! Это была истерическая попытка самоубийства, обусловленная любовной тоской».

В данном случае речь не могла идти о легком ранении (пуля была найдена в середине тела) и эта чисто субъективная интерпретация была необходима для того, чтобы снять обвинения со своей семьи, возникшие вследствие этой неприятной ситуации. Намного убедительнее звучит сообщение дочери хозяина гостиницы Аделины Раву, которое опубликовал искусствовед Максимилиан Готье: «Рано утром он был таким же, как и во все остальные дни, молча ушел; к обеду он вернулся и затем снова покинул дом. Ел он исключительно дома, и поэтому, когда он вечером не вернулся, мы стали беспокоиться... Мы стояли на крыльце и наконец увидели его; молча, как тень, он прошел мимо нас. Большими шагами проследовал через гостиную и поднялся к себе в комнату. Уже почти стемнело, когда моя мать заметила, что он ведет себя так, словно его беспокоит боль... Мой отец поднялся наверх и услышал стоны. Так как дверь была открыта, он вошел в комнату и увидел господина Винсента, лежавшего в постели. Тот показал свою рану и сказал, что надеется, что на этот раз выстрел попал в цель. Нужно было вызвать врача. Сначала мы побежали за врачом, который дважды в неделю бывал в Овере и лечил всех в деревне. Но его не оказалось на месте. Тогда мы подумали о докторе Гаше. Он практиковал в Овере, но еще никогда не был у нас. Когда он пришел, у нас создалось впечатление, что господин Винсент и он не знакомы друг с другом... хотя мы точно знали, что Гаше был известен наш адрес от господина Тео, чтобы справляться о господине Винсенте. Когда он спустился к нам, то сказал, что ничего сделать нельзя, только нужно сообщить в полицию и родным. Мой отец всю ночь пробыл у Винсента; когда пришли жандармы, только он был рядом с ним. Одного из жандармов звали Раймонд, он допрашивал господина Винсента, который спокойно отвечал, что то, что он с собой сделал, никого не касается. И больше от него ничего не добились».

Спустя несколько лет Аделина Раву рассказала об этом инциденте более детально. Так как ее отец был у кровати Винсента всю ночь, то он видел его рану в области сердца и слышал, как тот стонал и говорил: «Я хотел убить себя». На вопрос корреспондента Аделина снова ответила, что Винсент и доктор Гаше «не обменялись ни единым словом». Врач казался чужим и этически безответственным. Подъехавший позже сельский врач Мазери тоже заявил, что ничего сделать уже нельзя. Но художник Герш, проживавший тогда в гостинице Раву, назвал поведение двух врачей недостойным их звания. По словам Герша, Ван Гог умолял: «Почему здесь нет кого-нибудь, кто мог бы сделать мне операцию?», — он не хотел умирать и хотел выздороветь.

На следующий день страшное известие достигло Тео, и он «полностью сраженный» поспешил к своему умирающему брату. 28 июля после обеда он застал его еще в живых. Винсент холодно приветствовал брата и, покуривая трубку, разговаривал с ним совершенно спокойно. Винсент, находясь на смертном одре, спрашивал об Иоханне. Это известно из письма Тео жене: «Он часто спрашивал о тебе и о маленьком, и говорил, что ты не будешь больше печалиться в жизни». Слова, адресованные Винсентом Иоханне, не совсем были понятны Тео. 29 июля в половине второго ночи Винсент умер.

Остается открытым вопрос, где Ван Гог взял револьвер. Разумеется, невозможно проверить все спекулятивные высказывания. Самая правдоподобная версия представлена Арнольдом, по ней Ван Гог получил револьвер от молодых людей, окончивших в то время гимназию Овера.

Гаше отметил, что накануне смерти Ван Гог сбрил бороду. До сих пор точно неизвестно: хотел ли Ван Гог таким образом стать моложе и более привлекательным для Маргарет или нет. Однако уже в Сент-Реми он нарисовал автопортрет для своей матери, на котором был без бороды.

30 июля состоялось погребение Ван Гога, на которое доктор Гаше пригласил немногочисленных друзей. Маргарет там не присутствовала. Друг Ван Гога Бернар несколько позже написал: «На стенах помещения, где было установлено его тело для торжественного прощания, висели его последние картины, которые образовывали над

ним ореол славы, и сияние, исходившее от них, символизировало гениальность художника и столь мучительную смерть. Гроб был покрыт белой тканью и весь обложен подсолнухами, которые он так сильно любил. Рядом с гробом находились его мольберт, складной стул и кисти... Теодор громко плакал и не мог вымолвить ни слова». Священник из Овера, холодный и бесчувственный ханжа, отказал самоубийце в церковном отпевании.

РИСУНКИ ВИНСЕНТА ВАН ГОГА



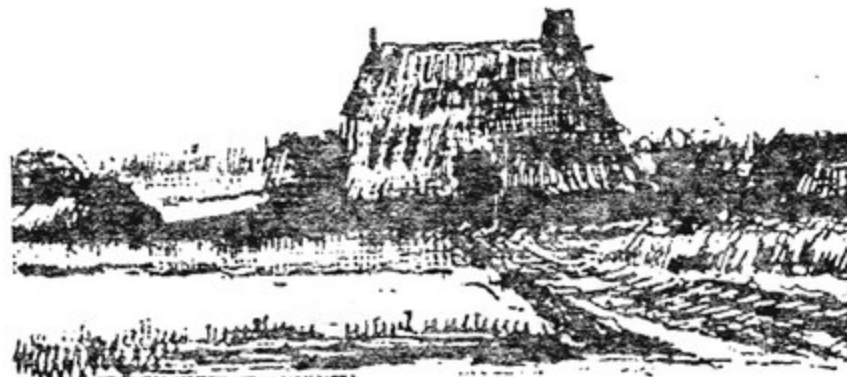
Лодки на берегу в Сен-Мари, июнь 1888. Рисунок пером



Лодки в Сен-Мари. Рисунок пером в письме Винсента брату, июнь 1888.



Скорбь

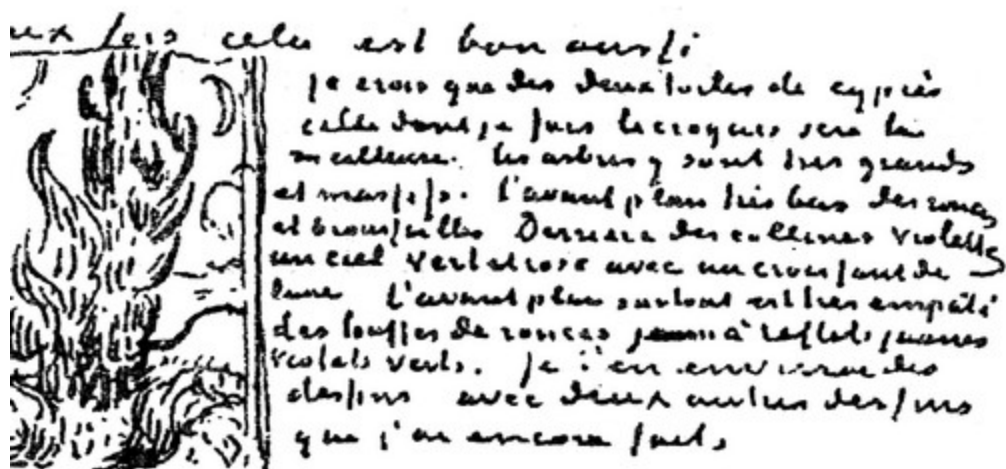


Leid aan 1 zenne van studies die de zonne verlang
y dacht te-greep. Het landschap groot leuen
auklyen in de eenzijdige lyneu en tegeestellen
an licht y brant. 1 Bekende zag de Leiden was

Эскиз пером в письме



Выход в крестьянский двор. Арль, июнь 1888. Карандаш, перо и чернила



Два кипариса. Рисунок пером в письме к брату Тео. Сент-Реми, 25 июня 1889.

«Кипарисы так долго занимали меня, что я хотел бы изобразить точно так, как и подсолнухи, и меня удивляет то, что до сих пор никто не изобразил так, как я их вижу»

КАРТИНА БОЛЕЗНИ

Я всеми силами борюсь за то, чтобы в совершенстве овладеть своей работой, и я говорю себе, если я выиграю это сражение, то это будет самый лучший громоотвод для моей болезни; я буду господствовать над нею.

Из письма Винсента брату Тео, Сент-Реми, сентябрь 1889.

Немногие исторические личности могли бы «похвастаться» столь обильным количеством диагнозов, которые приписывались Винсенту Ван-Гогу, художнику из Голландии, как до, так и после смерти. Сифилис, опухоль мозга, шизофрения, различные формы психоза, эпилепсия и даже последствия солнечного удара или отравления скипидаром. Чтобы разобраться в запутанной сети различных диагнозов, потребуется тщательно проанализировать его биографический анамнез и, прежде всего, не только письма, написанные Ван Гогом, но и картины, созданные им.

Особое внимание, с точки зрения психоанализа, надо уделить раннему детству Винсента, потому что здесь, возможно, находятся корни его психических странностей, проявившиеся в немотивированном поведении в зрелом возрасте. Как уже упоминалось, таким фактором могло быть его рождение 30 марта 1853 года — ровно через год после мертворожденного ребенка и наречение его таким же именем — Винсент, что сыграло в жизни Ван Гога немаловажную роль. Умберто Нагера предполагал, что этот факт приобрел дополнительное значение во время его позднего развития: родители постоянно помнили о первом ребенке и неосознанно считали Винсента неполноценной заменой и изначально чувствовали неосознанное разочарование. Считается, что Винсент был вынужден бороться с проблемой отождествления и как бы постоянно соревновался с идеализируемым мертвым братом, и, находясь под давлением постоянного чувства неполноценности, становился трудным и интровертивным ребенком. Одновременно с этим, в раннем

детстве могла возникнуть фобия недостаточной любви со стороны родителей, которая в более поздние годы объясняла его постоянный страх, связанный неудовлетворенной потребностью в любви.

С другой стороны, родители, испытавшие горе рождения мертвого ребенка, особенно мать, склонны к возникновению неопределенного страха, связанного с возможной потерей и замещающего мертворожденного ребенка, что приводило к почти болезненному проявлению заботливости и сверхопасениям. Тральбаут в биографии художника ссылался на «травму, полученную еще до рождения», и его новые выводы опирались на наблюдения, подтверждающие тесную эмоциональную связь матери и плода, находящегося в утробе. Еще до рождения Винсента мать должны были беспокоить страхи, потому что ей уже исполнился 31 год и она ожидала своего второго «первенца». Ее вторые роды были очень трудными, и Гастаут даже предположил, что Винсент получил родовую травму, которая позже явилась причиной неврологических приступов. Установленная по автопортретам асимметрия черепа Ван Гога подтверждает эту гипотезу, если не брать во внимание возможное рождение при помощи щипцов.

Нам доподлинно не известно, как сам Винсент воспринимал роль замещающего ребенка. Имеются лишь косвенные указания на проблему идентификации, возникшую в детстве, которая проявилась в ранимости, страхе от несоответствия ожидаемому, в особенности его родителями. Из этого неопределенного чувства в его юной душе родилось предпочтение к простым людям из крестьянской среды. Так он хотел преодолеть в себе комплекс неполноценности, потому что «чувство подчиненности», описываемое им как «грубое и холодное», стало результатом злосчастных стечений обстоятельств детства. Это чувство было вызвано страхом лишения любви родителей и тревогой то, что они наказывают его за неполноценность. Это стечение обстоятельств сыграло немаловажную роль в проявлении у него мазохистских тенденций самобичевания, самоуничтожения и самоотречения.

В своем детском сознании он воспринимал как наказание решение отца послать его в октябре 1864 года в интернат и, таким образом, лишиться родительской защиты. Эта неизгладимая травма, связанная с лишением любви, глубоко ранила его душу и отразилась позже в его картинах. Тем более неожиданным явилось, что пятью

годами позже, начав работать в гаагском магазине своего дядюшки, он с радостью посвящал себя новой профессии, торговле произведениями искусства, и сообщал в письмах о профессиональных делах и удовольствиях, получаемых в свободное от работы время. В этом удовлетворении радостями жизни он вел себя как «ребенок», и это приоткрывало тайну его стремления к семье и к родине Голландии, что было совершенно нормальным. Ощущение радости жизни у него оставалось даже после разочарования в любви, связанного с отказом Евгении. Если в этом и было какое-то негативное переживание, которое надолго могло запасть в его душу, так только то, что он легко отказался от борьбы за эту девушку и еще раз признал свою неполноценность. Особенно ярко в это время проявилась его забота, связанная с желанием уберечь себя от преувеличений, словно его подсознание уже тогда наполнилось склонностью к сверхреакции и экзальтированности.

Первоначально состояние его души резко изменилось летом 1874 года, когда в своей семье он почувствовал себя одиноким, стал тихим и молчаливым. Способствовала ли этому депрессивному настроению первая размолвка с отцом или невыясненные до конца на сегодняшний день обстоятельства его увольнения из парижского филиала дядюшки — нам точно не известно. Но одно ясно: после ухода из торговли произведениями искусства он стал искать истинный смысл жизни в будничной монашеской практике христианства. Изучение Библии и чтение религиозной литературы назидательного характера, по словам сестры, превратили его в «отупевшую набожность». Эта фанатичная религиозность, которая была религиозным самообманом, давала ему возможность искать «потерянную идентичность», как выразился Леймари, и разрушить все преграды. В своих стремлениях он отдалился от общепринятых норм. Это психическое изменение Нагера представил как явное выражение сильной регрессии в виде садистской фазы, которая отрывала Ван Гога от реальности и мешала общению с людьми, способствуя проявлению невроза в виде психического расстройства. Его стремление стать священником путем обучения теологии в Амстердаме и миссионерской школе в Брюсселе закончилось постыдным отказом. Во время обучения за мнимое невыполнение обязанностей он наказал себя, проявляя духовный мазохизм в виде самоуничтожения и самобичевания, что вместе с

депрессивным настроением и состоянием страха говорило о наличии у него тяжелого психоза. Но истинными причинами его отказа от учебы стали глубокие установки, направленные против авторитетов, что сделало невозможным подчинение начальникам или каким-либо распоряжениям.

В конце концов пренебрежение авторитетами привело его самоотверженную деятельность евангелиста к краху. Это ясно выраженное расстройство психики Ван Гога способствовало образованию неосознанного чувства агрессии в его «сверх-Я» по отношению к отцу, что достоверно показал в своем анализе Нагера. Свой идеал, без сомнения, Винсент сравнивал с отцом, которому старался подражать. Но «самоуверенное и фарисейское» поведение пастора разочаровало Винсента и вызвало скрытое агрессивное отношение к сознательно «любимому» отцу. У него сформировался Эдипов комплекс, в котором скрывалось враждебное отношение к отцу, отчего он и пытался занять место проповедника.

Непонятная беспомощность родителей и фарисейская церковная власть сильно потрясли веру Ван Гога, и он вновь возвратился в Боринаж, чтобы после девятимесячного «переходного этапа линьки» окончательно избавиться от его религиозного самообмана и уже с начала зимы 1879 года полностью посвятить себя изобразительному искусству. О его вновь обретенном душевном покое и бодром настроении можно узнать из письма к брату, написанного в августе этого года. Винсент освободился от христианства и характеризовал «пасторов, как безбожных людей общества». Так он отметил свой конфликт с отцом. Религиозные проблемы меньше всего способствовали их разногласию, истинной причиной их было злополучное приключение с кузиной Кее. Способ и действия, к которым Винсент прибегал в отношениях с нею, были настоящим «безумством, не имеющим смысла и понятия». Он описал свое состояние следующими словами: «Я человек со страстями: либо я женюсь, либо окаменею, либо погибну». Его родители были растеряны, и во время этого обмена мнениями случилась неприятная сцена, которая для Винсента закончилась изгнанием из родительского дома. Это событие ранило его так же глубоко, как и угроза отца отправить его в дом сумасшедших.

На этот раз Винсент, естественно, отреагировал по-другому. Его порыв в сексуальных потребностях шел рука об руку с агрессивными тенденциями к «раскрепощению своей личности». В один из тех дней он открылся своему брату, что после жестокого отказа Кее решил искать счастье у продажных женщин и нашел его у проститутки Син. То, с каким усердием он трудился над спасением этой женщины, ясно свидетельствует об опасных наклонностях к преувеличению, которые она использовала. Ван Гог даже хотел на ней жениться, но, как оказалось позже, все эти попытки спасения были безрезультатными. Это беззаветное альтруистическое поведение соответствовало «психозу счастья», описанному Леонгардом. По мнению Леонгарда, такие люди являются «одновременно и эгоистами и альтруистами, потому что, с одной стороны, они деятельны и наделены правом взять то, что им не принадлежит, а с другой — хотят дать как можно больше счастья другим». Наряду с альтруистической акцией спасения, он проявлял и эгоизм, о чем свидетельствует его агрессивное отношение к брату Тео. Несмотря на то, что Винсент был самостоятелен в решении своих вопросов, он все-таки не женился на Син и расстался с ней, главным образом, из-за протеста Тео, который финансировал его. В ультимативной форме он отвергал его дальнейшую поддержку и в качестве выплаты долга передавал ему свои работы. Иносказательно он боролся за свою свободу возведением баррикад против брата, когда писал: «Ты впереди как солдат правительства, а я позади как революционер или бунтовщик».

С начала 1884 года в письмах Ван Гога отражается депрессивное настроение, которое впервые содержит в себе суицидальные оттенки. По единодушным высказываниям близких, он никогда не скрывал свою радость перед ними, но и не показывал свою мрачность, угрюмость или неприятное расположение духа. Эти скромные, почти интровертивные поступки высвечивали в нем простого и социально-нуждающегося человека. Но, тем не менее, Ван Гог мог горячо отреагировать, особенно когда мнения расходились, в первую очередь это проявилось в отношениях с отцом. Однажды во время такой незначительной ссоры он угрожал ему ножом.

В Париже, куда Винсент прибыл в марте 1886 года, по-новому проявился его фанатизм в работе. Ни секунды он не рассуждал о том, есть ли у него обычное человеческое право ничего не делать для себя и

жить исключительно для искусства. В творческой работе он не нуждался в посторонних импульсах: «Я сам для себя установил: когда меня покидает чувство упоения работой, я ухожу в безграничность». Можно говорить не только об энтузиазме Винсента, но и о чисто экстазном мироощущении. Если попытаться упорядочить эту клиническую картину психоза счастья, то наряду с эгоистичной стороной дела присутствует и альтруистический аспект, потому что Ван Гог неоднократно повторял, что изображает и рисует только для простых людей: «фигуры из народа и для народа», — и хотел отдать все простым людям. Чрезвычайная способность вдохновляться не являлась еще проявлением ненормальности, но уже относилась к темпераментному выражению «психоза, обусловленного счастьем и страхом». Это своеобразие темперамента выразилось настолько, что уже сама ссылка на психоз становилась оправданной. Его брат Тео тоже увидел в этом темпераменте причину того, что Винсент всегда очень быстро впадал в аффективное состояние. И, наконец, его картины, выполненные в парижский период, свидетельствовали о его резкости, «склонности к преувеличениям и постоянным попыткам достичь границ своих возможностей. Стремление к крайностям и экстремальным ситуациям поставило его на светлый путь создания картин, которые он уже обдумывал во время своего обучения». Эти слова Франка характеризовали художника как революционера в будущем изобразительном искусстве и должны были стать инаугурацией Винсента Ван Гога.

В феврале 1888 года Винсент покинул Париж, потому что в нем, по собственным словам, он был несчастен и едва не стал пьяницей. В Париже Винсент очень много курил и пил, отчего в письме брату намекал, что ему необходимо отправиться в путь, чтобы преодолеть собственный «паралич», под которым подразумевал алкогольную белую горячку. Жалобы на отсутствие аппетита и боли в желудке побудили Тео обследовать брата у двух врачей. Первый доктор порекомендовал ему умеренность и воздержание, второй настоятельно потребовал от него отказаться от алкоголя и женщин. Эти указания Винсент принял с неохотой, но все-таки придерживался их.

С момента прибытия в Арль, он был очарован красотой сельской провинции и ему не нужно больше думать о рекомендациях врачей и наставлениях брата, потому что он с упоением начал работать. Он

сообщал брату: соприкосновение с природой было настолько впечатляющим, что он в этот момент ощущал обморочное состояние. Теперь он получал счастливое удовлетворение от выполненной работы. В Арле, опьяненный восторгом, он создал 190 картин маслом и свыше 100 рисунков!

Осенью этого года появляются сообщения о его мрачных, с оттенками страха мыслях. Он снова впал в меланхолию. Временами его депрессивное настроение, благодаря фанатичности в работе, ослабевало, но употребление алкоголя все усугубляло, как сообщал его друг художник Синьяк. Именно в этот момент, когда у Винсента наступило полное физическое истощение и душевное разрушение, причиной которого явилось творческое опьянение, Ван Гог страстно ожидал приезда в Арль Гогена, но эта запланированная совместная работа не могла быть полезной для него. Принципиальные разногласия в восприятии искусства привели Ван Гога и Гогена к дискуссии, достигшей «невероятного накала». Частые критические замечания Гогена, который для Ван Гога был учителем и мастером, по поводу работ Ван Гога, привели Винсента к тому, что он признал его превосходство над собой, после чего начал сомневаться в ценности своей работы и постепенно опасаться того, что его многолетние усилия и связанная с ними нужда были напрасными. К этому добавилась еще его любовь к сильной личности любимца женщин, к которой, по всей видимости, присоединялись гомоэротические компоненты. Нетрудно представить, что Винсент после споров о проблемах искусства с Гогеном впадал в состояние чрезмерного возбуждения, находясь в котором отрезал себе часть левого уха.

Это событие биографического анамнеза, свидетельствующее о первом проявлении кризиса, очень важно с медицинской точки зрения, потому что еще в раннем детстве был заложен основной камень его поздней психической нестабильности. Проблемы идентификации, возникшие в детстве, сформировали легко ранимую душу и вызвали чувство подчиненного положения, укоренили в нем страх. В результате он не мог соответствовать ожиданиям его родителей, а позже представлениям общества, оценивающего его как чудака и неудачника. В своих усиленных стараниях, связанных с проявлением любви и симпатий, он ощущал мнимое пренебрежение к себе или нанесение ущерба предумышленным отнятием любви, которое было наказанием

за его неполноценность и ошибки в поведении. Все это сыграло определенную роль в проявлении мазохистских наклонностей, связанных с бичеванием и уничижением себя.

Чтобы создать полную картину природы его кризиса, необходимо еще раз вспомнить прошедшие события: когда Ван Гог привезли в больницу 23 декабря 1888 года, он потерял много крови, потому что попал в больницу только утром. Потеря крови была существенной: несчастный лежал в постели с едва заметными признаками жизни. Приехав тремя днями позже, Тео застал его в депрессивном состоянии, плачущим. Он отказывался от еды, ни с кем не разговаривал. 7 января 1889 года Винсент вернулся домой.

В результате «творческого помешательства» Ван Гог пытался перерезать себе артерию, что привело к значительной потере крови и необходимости отправить его в больницу. В письме от 28 января он сообщал о бессоннице, связанной со страхом одиночества, и здесь же писал о «невыносимых безумных представлениях», которые утихли как и кошмары после приема бромистого калия. Из этих строк можно сделать вывод, что он вышел из депрессии и стал заниматься творчеством. Искусство для него было действенным «противоядием» против всякого рода творческих помешательств. Особенно важным, с медицинской точки зрения, является замечание, что после освобождения из больницы у него вообще ничего не было. В заключение письма прозвучали сердитые слова: «Для того, чтобы полностью выздороветь, мне ничего не нужно. Итак, пожалуйста, не говори, что мне что-то нужно или будет нужно».

Но уже 7 февраля 1889 года пастор Саль сообщил Тео, что у Винсента проявились симптомы помешательства: на протяжении трех дней он носился с мыслью об «отравленных и отравителях» и о необходимости его снова отправить в больницу. На этот раз его поместили в отдельную комнату, где он забрался под одеяло, отказался от еды и общения. Через несколько дней ему, видимо, стало лучше, потому что вскоре ему было позволено днем работать дома и только вечером возвращаться в больницу. Однако это не принесло ему удовлетворения, и уже 17 февраля он убеждал брата, что хочет добровольно пойти в психбольницу, так как это необходимо для выздоровления.

После двухнедельного пребывания в больнице Ван Гог возвратился домой, но уже через несколько дней его принудительно заключили в больницу. На этот раз речь шла о «жестокости и произволе», как выразился лечащий врач Ван Гога Рей, потому что население Арля с самого начала его безумных поступков, когда он в первый раз был направлен в больницу, внимательно следило за «сумасшедшим художником-иностранцем». Он впал в немилость у проживающих там людей, которые, с одной стороны, испытывали страх перед ним, а с другой — травили словно зверя.

По выражению доктора Рея, это определение в больницу не имело медицинского повода и было чистым насилием со стороны бургомистра. Это вызвало у Винсента глубокие переживания и сильную депрессию, и на протяжении четырех недель он хранил молчание. Он сообщил своему брату о том, что произошло, 19 марта и утверждал, что «владеет своими умственными способностями и не является душевнобольным». В этом письме уже видны суицидальные намерения, вызванные унижением и различными мерами принуждения. Заключение продолжалось до конца марта, и Ван Гог вновь постепенно нашел в себе силы взяться за работу, сняв небольшую квартиру.

Но он чувствовал себя крайне неважно, потому что жил в ней один, поэтому в конце апреля пришел к решению добровольно отправиться в психиатрическую лечебницу. С медицинской точки зрения представляет интерес то, как Ван Гог умел анализировать свои болезни. Во время приступов видения представлялись ему реальностью, однако, через некоторое время к нему возвращалась способность осмыслить происшедшее. Особую важность для диагностики представляет то, что, находясь три раза под надзором, он позже не оставил ни единого воспоминания о том, что при этом чувствовал.

Руководитель больницы в Арле в выписном свидетельстве говорил об «остром помешательстве, сопровождавшемся буйным проявлением», и указывал на то, что Ван Гог отрезал себе ухо. Этим самым он сообщал главному врачу больницы в Сент-Реми о статусе больного, высказывая соображения, которые необходимо принять во внимание, а именно, что «господин Ван Гог через длительные промежутки времени подвержен эпилептическим припадкам, которые

сопровожаются слуховыми и визуальными галлюцинациями». Это подкреплялось заявлением пациента о том, что сестра матери и другие родственники страдали этим недугом.

В Сент-Реми его здоровье определенно улучшалось, и вскоре ему позволили под наблюдением рисовать на природе. В конце мая он сообщил брату, что успокоился и не опасается проявлений болезни во время приступов, так как доктор Рей еще в Арле объяснил, что галлюцинации являются начальной стадией эпилепсии и тем самым смягчил ужасы приступа и смертельный страх. Ван Гог мог наблюдать аналогичные приступы у других больных. Более всего его успокоил рассказ доктора Рея о том, что подобный случай уже был и один эпилептик во время припадка изувечил себе ухо.

В середине августа у него произошел новый приступ, неожиданно, в поле, во время работы над картиной. Приступ на протяжении нескольких дней сопровождался мучительными кошмарами. По сравнению с предыдущими случаями, припадок был более тяжелым. В письме к брату Винсент сообщал, что в течение многих дней был совершенно выбит из колеи и не мог есть, потому что у него был отек горла. Что случилось на самом деле, он не мог рассказать, потому что ничего не помнил. Но об этом случае нам известно многое. Во время приступов Ван Гог пытался глотать краски из тюбиков и вследствие этого получил ожог слизистой рта и глотки, отчего возникли отек горла и трудности с глотанием. По сведениям, полученным от Стерпеллона, Ван Гог валялся в находившейся рядом куче угля, и поэтому два сильных санитары вынуждены были вернуть его в больницу и на некоторое время надеть смирительную рубашку. На этот раз с уверенностью можно говорить о попытке самоубийства, потому что доктор Пейрон писал Тео, что в конце августа кризис закончился и «его мысли о самоубийстве» прошли. Наконец в начале сентября Винсент тоже написал, что чувствует себя самоубийцей и теперь должен попытаться выздороветь.

Доктор Пейрон не испытывал сомнений в постановке диагноза эпилепсии и в этом уверил Ван Гога, сообщавшего своей сестре: «Я, собственно, не сумасшедший, потому что между приступами мои мысли были совершенно ясными и нормальными, даже яснее, чем раньше. Но как только наступал приступ, я полностью терял сознание». Особую важность для медицины представляют следующие

слова: «Людей, которых я видел, мне казалось, будто знаю, но на самом деле они были так далеки от меня, и совсем другими, чем в действительности».

С приближением рождественских праздников у Ван Гога усиливалось опасение, что скоро наступит новый приступ, как было годом раньше, и поэтому, когда он случился, все прошло в течение нескольких дней в легкой форме. Из письма доктора Пейрона, посланного Тео, можно сделать вывод, что на этот раз была попытка суицида. Не представляется возможным узнать, глотал ли он краски или скипидар, как уже делал однажды в марте 1889 года. Остается открытым еще один вопрос: попытка суицида предпринималась в ясном сознании или в момент помешательства, связанного с приступом? Необходимо еще упомянуть, что приступ произошел через два дня после поездки Винсента в Арль, поэтому попытка суицида могла быть осуществлена в состоянии душевного расстройства.

Среди внешних обстоятельств, которые вызывали припадки, было и возбуждение от пребывания на природе. Это доказал случившийся почти двумя месяцами позже кризис, продолжительный по времени. Он длился в течение двух месяцев, и только по их прошествии у Ван Гога появилась возможность написать брату. Ощущение несчастья, вызванное ужасами болезни и чувство бесперспективности ввергли его в глубочайшую депрессию. Ван Гог больше не мог выносить пребывание в лечебнице для душевнобольных и стал настаивать на срочном переселении, с чем в конце концов согласился доктор Пейрон. В выписном свидетельстве говорилось о большом количестве приступов, их продолжительности и о том, что в процессе их протекания пациент испытывал ужасный страх. Неоднократно больной пытался покончить жизнь самоубийством, глотая краски или скипидар. В документе не было упомянуто слово «эпилепсия» и сообщалось, что на момент выписки пациент практически «здоров», вероятно, чтобы подчеркнуть успешное лечение в больнице.

После того, как Ван Гог прибыл 20 мая 1890 года в Овер, он оказался на попечении доктора Гаше, который, как нам известно, неверно интерпретировал состояние здоровья Винсента, считая, что болезнь наступила вследствие интенсивного солнечного облучения и неправильного лечения после отравления скипидаром. Новейшие документы свидетельствуют о том, что произошло 27 июля:

разногласия во мнениях Винсента и Тео, очень серьезный спор с доктором Гаше, с дочерью которого у Ван Гога завязывались любовные отношения, вызвали у него отчаяние, приведшее к суициду, совершенному при помощи выстрела из пистолета в область сердца. 29 июля рано утром он умер. Выстрел был произведен в поле, куда Ван Гог отправился рисовать. Накануне свидетели из его окружения не зафиксировали в нем каких-либо признаков помешательства или проявлений припадка.

МЕДИЦИНСКАЯ ПОПЫТКА ОБЪЯСНЕНИЯ

ДИАГНОЗ ШИЗОФРЕНИЯ

Когда представляешь себе эту историю болезни, то кажется удивительным, что некоторые авторы до сих пор верят, будто Ван Гог страдал шизофренией. Когда философы, например Карл Ясперс, берутся давать заключения, появляются сомнительные утверждения, подобные тому, что у Ван Гога «необходимо признать обычный феномен, тождественный его личному отношению к своей болезни».

Ясперс указывает на то, что речь идет о предпосылке к шизофрении. Но больные шизофренией не понимают сдвигов болезни в столь совершенной форме, как это было у Ван Гога. В своих письмах он описывал состояние здоровья, ощущения во время патологических приступов — он передавал это спокойно, как нечто связанное с ним и совершенно осознанное им.

Своим необычным пониманием болезни Ван Гог сумел убедить врачей в том, что попытки изобразить его шизофреником являются напрасными. Даже если человек страдает периодическим, фазообразным психозом, он все равно не может сообщить ни одного ясного слова, потому что болен, а тем более обосновывать различные причины, указывающие на то, что речь идет о психически осознанном случае. В противовес этому Ван Гог описывал свое состояние как состояние человека, которого постигло заболевание, с которым он ничего не может поделать. Он решительно отвергал свое сумасшествие и удивительно, что во время этих патологических случаев он фактически схватывал их истинное содержание. Леонгард в связи с этим установил: «Его поведение было поведением человека, который после перенесенного психоза был совершенно здоров и в придачу имел особенную способность критически мыслить. Это объяснялось тем, что он испытывал страх перед возвращением болезни».

В проявлении своих чувств, возникавших сразу после фазового прохождения приступа, Ван Гог был очень искренен и глубок. Это выразилось не только в его отношениях к брату, но касалось и его

маленького племянника, о котором он незадолго до смерти думал: «Да, вы знаете, как велико мое участие в судьбе маленького племянника и как от всего сердца я желаю ему благополучия; вы назвали его моим именем, и я хотел бы ему пожелать более спокойной души, чем терпящая бедствие моя». Кроме этого, в последний месяц своей жизни он написал полные любви слова своей матери. Он сожалел, что выражал раньше мало любви не только к своему отцу, но и к ней.

Шизофрения у Ван Гога исключается также его творческими достижениями. Выразительные формы в картинах, превосходный стиль изложения писем и, в конце концов, сам почерк упорядочены настолько, насколько упорядочен его автопортрет, изображающий его в 38-летнем возрасте. На нем не встретишь типичного для шизофреников выражения форм. Однако отсутствие единства и своеобразная незаконченность в его картинах дали повод говорить о его творчестве как о шизофреническом искусстве. Натянутость, угловатость и «постоянная неподвижность» форм, характерных для шизофренического произведения искусства, встречаются у Ван Гога в его «трепещущем нервном возбуждении». Но это, разумеется, отнюдь не означает, что в искусстве Ван Гога был только действующий элемент болезни. Символический язык его картин свидетельствует о его идеях и чувствах, бравших начало в потаенных глубинах, в которых все создаваемое получало возможность перемещаться строго логически.

Заболевание сифилисом, предполагаемое у Ван Гога, совершенно не подтверждается биографическим анамнезом. Венерическая болезнь, которую Ван Гог приобрел в Гааге вследствие интимного контакта с Син, может интерпретироваться на основе представленных документов как гонорейная инфекция. Единственным и самым тяжелым осложнением данной венерической болезни было наличие симптомов гонорейного блефароконъюнктивита (гонорейное воспаление конъюнктивы и века). Попытка связать катастрофическое состояние зубов с венерическим заболеванием с медицинской точки зрения неверно. Утверждение Герберта Франка о том, что «Ван Гог заразился сифилисом в Антверпене(!), от которого длительно лечился и который, возможно, способствовал его душевному помешательству», представляет собой неприятную и непростительную компиляцию ошибочных медицинских интерпретаций, и ею следует пренебречь.

ОСТРАЯ ПЕРИОДИЧЕСКАЯ ПОРФИРИЯ

К разнообразным болезням Ван Гога причисляют также острую периодическую порфирию, вызванную нарушением обмена веществ, которое проявляется в нарушении синтеза гема — важнейшего компонента гемоглобина. Эта преимущественно наследственная болезнь была отягощена различными факторами, прежде всего алкоголем, эфирными маслами, а также терпенами, содержащимися в скипидаре. Клинически болезнь проявляется различными симптомами: длительными острыми невротами, сопровождающимися раздражительностью и психической нестабильностью, а также коликоподобными болями в животе, которые периодически обостряются под действием провоцирующего фактора. В ряде случаев, кроме слуховых, зрительных галлюцинаций и бредового состояния, появляется результирующий паралич периферических нервов типа «онемения руки». Такие обострения могут продолжаться от нескольких дней до нескольких недель и отличаются друг от друга только длительностью ремиссии. В преобладающем большинстве случаев первые симптомы заболевания проявляются у людей старше тридцати лет.

Большинство симптомов, имевшихся у Ван Гога, действительно, говорят в пользу диагноза, который предложили Лофтус и Арнольд: длительность и периодический характер первых обострений данного заболевания у Ван Гога, умственная и эмоциональная нестабильность были обусловлены действием провоцирующего фактора, связанного с длительным переутомлением и интоксикацией, наступившей вследствие употребления алкоголя и приема терпенов, которые содержатся в абсенте, а также скипидаре и камфоре. Так как более чем у 70 % пациентов со сходной клинической картиной развиваются психические отклонения в виде галлюцинаций и бреда, то, анализируя симптомы, наблюдавшиеся у Ван Гога, можно предположить диагноз — периодическая порфирия. Однако отсутствие главных и кардинальных симптомов — частых коликоподобных болей в области живота и проявлений периферического двигательного паралича, которые в истории болезни Ван Гога не были упомянуты, позволяет отклонить данный диагноз.

В большей степени это касается интерпретационных попыток Аренберга и Ясуды, которые хотели объяснить общий спектр клинических проявлений, возникающих у Ван Гога, наличием болезни Меньера. Конечно, слуховые галлюцинации, описанные Ван Гогом, и визуальные впечатления могли быть симптомами болезни Меньера: тиннит (продолжительный шум в ушах) и нистагм (горизонтальное или вертикальное медленное движение зрачка в одну сторону с быстрым возвращением в исходное положение), но они не характерны для психических симптомов душевного помешательства, после обострения которых наступает амнезия, следовательно, и этот диагноз также отвергается. Скрупулезный анализ истории болезни Ван Гога позволит установить подлинную картину его болезни с точки зрения современной медицины.

БИПОЛЯРНЫЙ ПСИХОЗ

Когда впервые в 1992 году Джемисон высказал убеждение о том, что комплекс симптомов болезни Ван Гога позволяет говорить о наличии так называемого биполярного психоза, сопровождающегося сменой депрессивных и маниакальных фаз, картина прояснилась. Действительно, этот диагноз среди всех остальных наиболее полно и точно сводит в одну схему многие симптомы болезни Ван Гога: наследственная предрасположенность, циклические обострения, сопровождавшиеся депрессией на фоне фанатичной религиозности, проявившиеся на третьем десятилетии его жизни; психосоциальные стрессы, неожиданные вспышки ипохондрии и галлюцинации слухового и визуального характера; нарушения сна и ночные кошмары; совершенная ясность ума в промежутках между приступами, и, наконец, высокая готовность к суицидальному действию.

Все эти симптомы вписываются в клиническую картину биполярного психоза, для которого характерны следующие проявления: маниакальная фаза, продолжительностью от недели до нескольких месяцев, сопровождающаяся повышенным и легко возбудимым настроением, повышенной энергией и гиперактивностью. После нее наступает депрессивная фаза, характеризующаяся отсутствием аппетита, нарушениями сна, отсутствием интереса к жизни, ярковыраженной усталостью, сильно заниженной самооценкой

и суицидальными мыслями. Все это у Ван Гога отягощалось повышенным употреблением алкоголя.

«Потерянное детство» развило в Винсенте крайне нестабильную структуру личности, отмеченную экзальтированными излишествами. Мечтательно-преувеличенная религиозность, тенденция к самобичеванию и самоуничижению, попытка спасения проститутки, аффективные колебания, доходившие до экстаза, — все это объясняется только биполярным психозом, и в этом смысле описанный Леонгардом «психоз счастья и страха» согласуется с ним. Менее убедительны попытки объяснить причинную связь с белой горячкой и приступом, происшедшим в декабре 1888 года, имевшим токсическую этиологию. Эпизодически возникавшая горячка также характеризовалась неожиданным помешательством, проходившим через некоторое время.

ЭПИЛЕПСИЯ ВИСОЧНОЙ ДОЛИ

Тщательно проанализировав клиническую симптоматику, изучив имеющиеся в наличии документы и высказывания современников, мы приходим к выводу, что у Ван Гога с детства был биполярный психоз, который при употреблении токсичных веществ сопровождался горячечным бредом. Лечащие врачи Ван Гога — доктор Рей и доктор Пейрон — предполагали у него эпилепсию. Однако, эти мнения не связываются с сообщениями работавшего в Сент-Реми доктора Лероя, который описывал «ауру» и судороги. Его диагноз основывался на тоникоклонических спазмах, которые сопровождались западением языка, повышенным слюновыделением, произвольным мочеиспусканием и дефекацией, и все это вместе называлось «аурой». Эта кратковременная «аура» овладевала человеком, и у него «появлялось учащенное дыхание», и переживания, возникшие в это время, очень трудно поддавались описаниям; пациенты, оставаясь в совершенно ясном сознании, часто слышали различные шумы и ощущали запахи. Все это было только во время судорожных припадков. Однако существуют формы эпилепсии, при которых не наблюдаются спазматические судороги, но имеется ряд других симптомов.

В середине XIX столетия французские психиатры пользовались высоким уважением, и в своих познаниях они далеко опередили коллег из других стран. Так, знаменитый Эскироль уже в 1838 году точно описал картину эпилепсии, не сопровождающейся судорожными состояниями, а в 1860 году Фуре достиг точнейшего нозологического разграничения «Grand-Mal-intellectuel» и «Petit-Mal-intellectuel»: первая форма выражается в путанности, беспокойстве и галлюцинациях, которые могут повлечь маниакальную форму. Если больной находится в состоянии помешательства, то потом он ничего не помнит, а если в течении дня находится в беспокойном состоянии, то он сохраняет воспоминания о происшедшем. В качестве «Petit-Mal-intellectuel» Фуре описал эпизод тихо проходящего помешательства, которое сейчас называют «сумеречным состоянием». Картина этого состояния характеризуется эпизодическим чувством страха и замедленным мышлением; у пациентов, находящихся в сумеречном состоянии, может проявляться гипоманическая раздражимость.

Сегодня известны разнообразные эпилептические состояния. В этой связи болезнь Ван Гога интересна как случай так называемой частной формы эпилепсии, или эпилепсии височной доли, которая, согласно новейшей классификации, характеризуется как «парциальный приступ с психическими симптомами» или «автономными симптомами».

Клиническая картина характеризуется искажением сознания, проходя все этапы от сумеречного состояния до полной потери рассудка. Больной ощущает себя в нереальном мире и только сам для себя признает детали своего окружения. Часто при этой форме эпилепсии выходят на первый план состояние страха и галлюцинации слухового и визуального характера. Приступ эпилепсии височной доли в очень редких и необычных случаях длителен по времени и сопровождается сумеречным состоянием и помешательством без характерных расстройств на протяжении нескольких дней. Такой двухмесячный эпизод был описан в заключительном сообщении доктора Пейрона. Кроме того, он также сообщил брату Винсента об «Epilepsia partialis continua» — именно так это состояние называется в медицине: «Это случается очень редко (спустя четыре недели, — Прим. авт.),но он поглощен только собой. В большинстве случаев он сидит, положив голову на руки, и если кто-нибудь заговаривает с ним,

то он испытывает боль и делает знаки, что хочет остаться один». Впрочем, Ван Гог сам написал брату о приступе, с начала которого прошло два месяца: «Сегодня я хотел прочесть письма, которые пришли мне, но моя голова еще не достаточно ясна, чтобы их понимать». Современная наука указывает на то, что эпилепсия височной доли очень опасна в развитии своих психических симптомов. Поэтому сообщение об иллюзиях Винсента во время отравления в феврале 1889 года вполне понятно. Кроме того, у него отмечались симптомы депрессии, страх, сомнения в собственной самооценке, взрывная раздражительность и склонность к агрессивности.

Профессор Рассел Монро, знаменитый психиатр из университета Мэриленд США, связал некоторые поступки Ван Гога с ненормальным самовозбуждением нейронов лимбической системы, расположенной в больших полушариях головного мозга. Эти парциальные формы эпилепсии, проявляющиеся в виде психомоторных симптомов, относятся, в первую очередь, к тем случаям, когда психические расстройства вызваны явлениями автоматизма и сопровождаются приступами бешенства. Поэтому Вёбер-Бингёль, занимающийся детской психиатрией в венском университете, считает, что первый кризис у Ван Гога, когда он отрезал себе часть левого уха, был чисто психомоторным действием, случившимся во время приступа, потому что «образ действий» и последовавшая за этим фаза изнеможения были типичными для эпилепсии височной доли или лимбической психомоторной эпилепсии. Все специалисты указывали на то, что эпилептики довольно часто совершают суицидальные действия, нанося себе резаные раны. Эти больные в период между приступами совершенно нормальны в своем поведении, на что неоднократно указывал врач Ван Гога. Поэтому у нас нет больших сомнений в том, что истинный диагноз болезни Ван Гога: «эпилепсия височной доли с психическими симптомами и психомоторными приступами в контексте лимбической эпилепсии». Только таким образом можно объяснить и интерпретировать все симптомы, выявленные у Ван Гога.

О причинах эпилепсии можно только догадываться. Наследственный фактор, на который указывал сам Ван Гог (у родственников по линии матери якобы наблюдались случаи заболевания эпилепсией), кажется невероятным, потому что проводившиеся до сих пор исследования не подтвердили эти

высказывания Ван Гога. Исходя из течения болезни можно исключить наличие опухолей головного мозга, после чего останется одна возможная причина — алкоголизм. Известно, что хронический алкоголизм может привести к эпилептическим припадкам, которые могут периодически повторяться. Возможно, именно этот фактор сыграл решающую роль в развитии у Ван Гога данного заболевания, потому что он на протяжении двух лет пребывания в Париже и нескольких месяцев в Арле употреблял большие количества абсента. Этот напиток состоит из алкоголя и полынного масла, с добавлением различных экстрактов, которые могли вызвать расстройства, подобные эпилепсии, галлюцинации и судорожные приступы. Монро указывал, что лимбическая эпилепсия может быть вызвана не только психоэмоциональными стресс-факторами, но и токсичными субстанциями в виде алкоголя или галлюциногенных наркотиков и т. д. Из истории болезни Ван Гога известно не только о побудительных стресс-факторах: (спор с Гогеном перед первым кризисом и различные конфликты в семье), но и о доставляющих удовольствие событиях — встречах с друзьями и, может быть, с женщиной, к которой он дважды приезжал в Арль из Сент-Реми. В это время он мог принимать в избыточном количестве алкоголь.

Эффективного метода лечения эпилепсии во времена Ван Гога еще не было. Учебник, изданный в год его смерти, описывает курс лечения бромистой солью, которая, по достоверным сведениям, назначалась и Ван Гогу. Дозы были очень высоки, и потому вскоре у него начали проявляться симптомы интоксикации. Кроме того, медикаментозное лечение включало в себя различные наркотики и стрихнин, что дало повод доктору Кортни Ли из медицинского университета Джоржтауна предположить, что некоторые симптомы болезни Ван Гога вызваны интоксикацией.

Ли указывала на то, что лечение эпилепсии предполагает не только строгую стандартизацию доз, но и различные формы настоев, которые приводят к непреднамеренной передозировке. Клинически передозировка проявляется в виде беспокойства и спутанности сознания, бреда и ксантопсии, характеризующейся видением предметов в желтом цвете. Действительно, начиная с 1888 года, когда произошли первые эпилептические приступы психоэмоционального характера, в палитре Ван Гога желтый цвет начал преобладать над

существовавшими ранее янтарно-желтыми и каштаново-серыми тонами.

Можно, конечно, и так толковать цветовую гамму Ван Гога, но известно, что уже в раннем детстве Винсент питал страсть к желтому цвету — символу любви. Итак, с уверенностью мы можем говорить о наличии у него эпилепсии височной доли, давшей своеобразный изобразительный феномен, который определенно проявился в результате болезни с приступообразным течением. Ф. Ирец из академии искусств стамбульского университета приводит в пример «Звездную ночь» Ван Гога: «Спиралевидные закорючки, производящие подлинное вихревое действие облаков, где звезды разлетаются и вновь собираются в единое вихревое действие, схватывая целый ландшафт. Не знаю, возможно ли приблизиться или удалиться от таких звездообразных, дискообразных и лабиринтообразных форм».

Арнольд указывал на возможность того, что Ван Гог по собственной инициативе принимал сантонин, который в XIX столетии был любимейшим средством против болей в желудочно-кишечном тракте, и таким образом, у него могла быть вызвана ксантопсия.

В письмах Винсента упоминаются все медикаментозные средства, которые он принимал, но ни в Арле, ни в Сент-Реми у него не было специфических медикаментов, за исключением бромистого калия.

Болезнь Ван Гога проявлялась в двух различных аспектах: с одной стороны, с момента его двадцатилетия возник биполярный психоз со сменявшимися депрессивными и маниакальными состояниями, подкреплявшимися семейной наследственной предрасположенностью. С другой стороны начиная с 1888 года наблюдалось сумеречное состояние и полная потеря сознания, сопровождавшаяся слуховыми и звуковыми галлюцинациями, агрессивностью, доходившей до буйного помешательства и причинения себе увечий, депрессивным настроением и чувством страха, повышенной суицидальной опасностью и совершенной ясностью ума — все это симптомы парциальной формы эпилепсии височной доли с признаками лимбической психомоторной эпилепсии.

Всю свою жизнь Ван Гог оставался «голландским Винсентом» и как художник никогда не изменял изобразительным традициям Нидерландов. Временно, он находился под влиянием таких художников, как Милле или Делакруа, у которых он занимался и

совершенствовался, чтобы выразить своеобразие своей родины. Как у Рембрандта, у него была страсть стоять перед зеркалом и рисовать себя. Как и Рембрандт, он в форме своего лица искал божественное и человеческое, связанное одно с другим. Поэтому мы говорим словами доктора Гаше, сказанными у его гроба:

«Мы не должны его оплакивать, потому что он не умер».