

**МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ УКРАИНЫ
ДНЕПРОПЕТРОВСКИЙ НАЦИОНАЛЬНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
имени ОЛЕСЯ ГОНЧАРА**

На правах рукописи

ДОРОГАНЬ ИЛОНА ВИКТОРОВНА

УДК 82-94.82.091+74.01/09

**«ДНЕВНИК» М. БАШКИРЦЕВОЙ:
АВТОФИКЦИОНАЛЬНОСТЬ, АРТИСТИЗМ, ЭКФРАСИСНОСТЬ**

10.01.05 – сравнительное литературоведение

Диссертация на соискание ученой степени
кандидата филологических наук

Научный руководитель
Наривская Валентина Даниловна,
доктор филологических наук, профессор

Днепропетровск – 2014

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	4
РАЗДЕЛ I. АВТОФИКЦИОНАЛЬНОСТЬ И	
ЭКФРАСИСНОСТЬ: ПРОБЛЕМЫ НАУЧНОЙ РЕФЛЕКСИИ	12
1.1. Личность и творчество М. Башкирцевой как предмет критической рефлексии.....	12
1.2. Автофикциональность и ее «женские варианты»: понятийный смысл.....	40
1.3. Экфрасис как художественно-мировоззренческий феномен.....	62
РАЗДЕЛ II. АВТОФИКЦИОНАЛЬНОСТЬ КАК СРЕДСТВО	
СОЗДАНИЯ МИФА О ХУДОЖНИКЕ	95
2.1. Мария Башкирцева – зачинатель мифологизации собственной личности.....	95
2.1.1. От артистического поведения – к артистичности дневникового письма.....	110
2.2. Развитие автофикциональности мифа.....	121
2.2.1. Миф об «Изысканной Деве» (А. Терье).....	121
2.2.2. Мифотема величия руин Храма (У. Гладстон).....	126
2.2.3. Мифологизация с «натуры» (Ф. Коппе).....	131
2.2.4. Мифотема «Поэта» (М. Цветаева).....	141
РАЗДЕЛ III. ЭКФРАСТИЧНОСТЬ КАК КОМПОНЕНТ	
МИФА О ХУДОЖНИКЕ В ЭСТЕТИЧЕСКИХ	
ПОИСКАХ М. БАШКИРЦЕВОЙ	154
3.1. Тематика экфрасисности «Дневника».....	155
3.1.1. Урбанистическая «картинность».....	155
3.1.2. Автопортрет в экфрастическом осмыслении.....	164
3.1.3. Скульптура «Горе Навсикаи» в экфрастическом переживании.....	204
3.2. Авто-фото-фиктио-графия М. Башкирцевой:	

соблазн артистизма.....	220
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	231
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ.....	234
ПРИЛОЖЕНИЯ.....	1–45

ВВЕДЕНИЕ

Диссертация задумана как компаративное исследование Дневника Марии Башкирцевой (1860–1884) – «французской художницы и мемуаристки русского происхождения» [1, с. 68]. Его публикация во Франции в 1887 году, а со временем в переводе на многие языки мифа, в том числе и на русский, засвидетельствовала обогащение литературы и культуры произведением, оказавшем существенное влияние на совершенствование духовного мира европейцев. Автор Дневника предстала перед читателями высокообразованной, целеустремленной личностью, в судьбе которой так многогранно проявилось взаимодействие ее природных дарований – литературных, изобразительных, музыкальных, артистических, публицистических, поразив и профессионального и массового читателя творческой неординарностью их преломления. М. Башкирцева артикулировала «самоосновное», чем жила вторая половина XIX века как культурная эпоха, – сочетанием новаторства с опытом прошлого, разрушения канонов с одновременным преклонением перед ними, свободы творческого сознания, усиливающегося субъективизмом мировосприятия, видоизменением языка искусства, но в котором художник, как «творящая личность», представал «все более одиноким» [2, с. 15]. На этом фоне весьма ощутимы предвидения будущих художественно-эстетических открытий, осуществленных М. Башкирцевой, во многом получивших воплощение в ее жизнетворчестве, что всегда вызывало значительный интерес.

Многочисленные переиздания Дневника, популяризация живописи и скульптурных изваяний, создание художественных произведений о ее жизни и судьбе укоренили в сознании нескольких поколений образ Башкирцевой как творческой личности тонко ощущавшей динамику и организацию европейской культурной жизни. В особенности это касалось Франции, в

которой она прожила значительную и интеллектуально насыщенную часть своей жизни и которая стала для нее творческой *incunabueis*.

В то же время ее творческие поиски и открытия в сфере изобразительного искусства еще при жизни оценивались неоднозначно, обрастая слухами о соавторстве с именитыми художниками. Публикация Дневника, с одной стороны, принесла ей мировую известность, сделала ее знаковой фигурой времени, с другой – усугубила ее противоречивый статус, прежде всего на почве мнимого возрастного и интеллектуального несоответствия, явной недооценки полученного высокого домашнего образования в традициях русской дворянской семейной культуры. Отголоски недоверия к высокому письму девочки-подростка были весьма ощутимы на протяжении всего XX века, во многом обусловив недооцененность творческого наследия в целом.

Россия продемонстрировала как восторженное восприятие Дневника и высоко пафосное отношение к его автору (М. Цветаева, В. Брюсов), так и несколько снисходительный взгляд на произведение «французской знаменитости», без малейшей соотнесенности с образцами, русско-французской дневниковой культуры (Л. Толстой, А. Чехов). С течением времени ее уже имя было малоизвестным и упоминалось лишь в узких кругах специалистов.

На волне кардинальных изменений к культурному наследию, происшедших в России в конце XX века, возврата к забытым именам, их наследию, Дневник М. Башкирцевой был переиздан одним из первых и слава ее, «лихорадочно вспыхнувшая после ее ранней гибели, разгорается вновь, теперь уже спокойно и сильно» [3, с. 84]. Но за рубежом интерес к личности М. Башкирцевой никогда не угасал. Новая его волна обусловлена сенсационной находкой в Национальной библиотеке Франции, полного текста рукописи Дневника, что способствовало решительному переходу от эмоционально-эссеистического его восприятия к научному.

Сегодня Дневник М. Башкирцевой принадлежит к наиболее известным произведениям мировой литературы в своем жанре, но вместе с тем пока еще и наименее исследованным, что обусловлено не только отсутствием комплексного систематического изучения творчества писательницы и художницы, но и превалирующих избирательных, точечных подходов к столь объемному и многогранному наследию.

Актуальность темы диссертационной работы обусловлена назревшей к началу XXI века необходимостью обозначить в первом приближении границы филологической компетенции «проблемы Башкирцевой». Замысел работы состоит в том, чтобы используя современные научные подходы к «культовому» произведению, каким является Дневник, создать новое исследовательское пространство, в котором бы свободно пересеклись автофикциональные намерения Башкирцевой как автора литературного произведения с природной одаренностью к изобразительным искусствам, нашедшей воплощение не только в создании живописных полотен, графики, скульптурных изваяний, но и их литературно образном воссоздании/описании, именуемого экфрасисом. Описание визуального изображения становится определяющим для дневникового письма Башкирцевой, в котором слово, помимо прочих значений, направлено на «разворачивание заложенной зримости» [4, с. 379], как одного из наиболее веских составляющих ее мировоззрения и эстетических воззрений, обеспечивающих возможность рассуждений об искусстве, его взаимодействии с литературой, демонстрируя их реализацию в литературной практике. Таким образом, актуальность выбранной темы определяется несколькими факторами:

– во-первых, активизацией «проблемы Башкирцевой» как научной на волне национального и духовного возрождения отечественной культуры в конце XX – начале XXI века, обусловленной логикой ее развития, поисковыми стратегиями по восстановлению имен выдающихся ее деятелей;

– во-вторых, возросшим интересом к проблеме автофикциональности в ее женской модификации в сопряженности с мифологизацией творческой личности;

– в-третьих, современной проблематизацией взаимодействия слова и изображения как универсальных эстетических категорий, выразившейся в эстетике экфрасиса, т. е. впервые предпринятого целостного подхода к осмыслению творческого наследия Башкирцевой.

Значительный научный интерес представляет процесс преломления в творческой целостности Мастера романтического опыта вагнерианско-ницшеанского содержания в соотнесенности с эстетическими поисками и открытиях второй половины XIX века с их натуралистически-декадентски-импрессионестической направленностью. На этом фоне онтологически-аксиологическое оправдание обретает автофикциональность дневникового письма, подчиненная мысли о свободе творческого сознания, свободе выбора, ценности творческой личности, ее «раскрепощения» и необходимости «возвышения», связанная с формированием нового типа художника, с обратной связью с Башкирцевой-писателем «представленного самому себе в духовном и материальном смысле» (В. Раздольская). Эта прописанная в Дневнике цепная реакция автофикциональности, мифологизации, экфрасисного мышления предполагает необходимость глубокого осмысления с тем, чтобы обобщить особенности взаимодействия литературы и искусства в Дневнике М. Башкирцевой как явлении поликультурном.

Связь работы с научными программами, планами, темами. Работа выполнена на кафедре зарубежной литературы Днепропетровского национального университета имени Олеся Гончара в рамках комплексного научно-исследовательского проекта «Функционирование литературы в культурном контексте эпохи» (код государственной регистрации – № 01020007096). Тема диссертации утверждена на заседании Ученого совета

Днепропетровского национального университета имени Олеся Гончара (протокол № 7 от 04 февраля 2009), уточнена (протокол № 8 от 27 февраля 2014).

Цель исследования состоит в раскрытии компаративного содержания Дневника на основе текстологической связи между собственной мифологизацией личности, ее артистического начала с экфрастичностью мышления, направленных на создание автофикционального мифа о Художнике.

Достижение цели предполагает постановку и решение следующих **задач**:

- изучить теоретико-литературные и историко-литературные работы по проблеме автофикциональности, выделяя ее «женский вариант»;
- обозначить доминантные приемы в мифологизации М.Башкирцевой собственной личности;
- осмыслить автофикциональность как средство создания мифа о Художнике;
- проанализировать онтологическую особенность артистизма М. Башкирцевой и его роль в создании автофикционального мифа;
- обобщить особенности развития автофикционального мифа в произведениях А. Терье, М. Цветаевой, а также в работах Ф. Коппе, У. Гладстона;
- рассмотреть эфраксис как художественно-мировоззренческий феномен;
- раскрыть возможности экфрастичности как компонента мифа о Художнике.

Объектом исследования является Дневник Марии Башкирцевой в изданиях: «Дневникъ Маріи Башкирцевой»/ Переводъ съ французскаго. Съ приложеніемъ статей Гладстона и Франсуа Коппе и двухъ портретовъ автора. Издание редакціи Съвернаго Вѣсника. С.-Петербургъ 1893; Мария

Башкирцева. Дневник. М.: Захаров, 2000; Marie Bachkirtseff. Journal.Edition integrale 26 september 1877-21 Decembre 1879; Texte etabli et annote par Lucile le Roy. L`Age d`Homme, 1999.

Предметом исследования являются особенности взаимодействия автофикциональности в «ее женском варианте», артистизма с экфрастичностью как художественно-мировоззренческим феноменом в создании мифа о Художнике в Дневнике М. Башкирцевой.

Методологическая основа работы. Цель и задачи, обозначенные границы объекта и предмета исследования предполагали необходимость единства нескольких методик в литературоведческом подходе к анализу текста Дневника М. Башкирцевой – автофикционального, автобиографического, артистического, мифопоэтического, экфрастического, историко-культурного. Их применение обусловлено самой спецификой текста, процессом его прочтения, а не абстрактно выведенной теоретической парадигмой. Автофикциональный анализ в диссертации основывается на первоисточках – работах С. Дубровского, В. Колонна, Ж. Женетта – и на специфике дальнейшей его разработки в трудах Т. Амиряна, М. Левиной-Паркер, В. Подороги, В. Фесенко. Ориентиром в сфере взаимодействия литературы и искусства стали работы М. Алексева, Л. Андреева, Т. Венедиктовой, Л. Генералюк, М. Германа, С. Даниэля, М. Коцюбинской, А. Лосева, Т. Соколовой, В. Силантьевой; в экфрастичности – Н. Брагинской, Л. Геллера, А. Михайлова, В. Тишуниной, М. Фуко, Р. Якобсона; в онтологии артистизма – А. Габричевского, С. Зенкина, О. Кривцуна, Н. Маньковской, А. Якимовича. Значимым элементом в разработке методологии исследования стали работы по автобиографии и творческой биографии – С. Аверинцева, М. Бахтина, О. Кривцуна, Ф. Лежена, В. Подороги; по социокультурной мифопоэтике – Я. Голосовкера, Г. Кнабе; в аспекте историко-культурного подхода – М. Афасижева, Л. Баткина, П. Волковой, Н. Пахсарьян; по

творчеству М. Башкирцевой – Л. Аннинского, В. Дебрабандер-Дескамп, Л. Конз, П.-Ж. Реми, К. Элар-Коснье.

Научная новизна работы состоит в том, что впервые в украинском литературоведении осуществлен анализ «Journal» Marie Bashkirtseff («Дневника» Марии Башкирцевой). Диссертация является первым компаративным исследованием Дневника М. Башкирцевой с опорой на культурные и литературно-изобразительные французско-русские и украинские традиции. В основе научной новизны – осмысление автофикциональности как средства создания мифа о Художнике в единстве с артистичностью и экфрасичностью как компонентом этого мифа.

Теоретическое значение диссертации состоит в том, что осуществленный литературоведческий анализ Дневника М. Башкирцевой уточняет представления о нем как литературном памятнике, актуализирует его автофикциональный смысл, артистическое и экфрасическое содержание, а также особенности мифологизации творческой личности.

Практическое значение исследования. Результаты работы могут иметь влияние не только на углубленную интерпретацию Дневника М. Башкирцевой, а также его взаимодействия с дневниковым жанром XIX-XX столетия, в целом, но и уточнение представлений о взаимодействии литературы и искусства, особенностях мифологизации творческой личности. Материалы исследования могут быть использованы в разработке спецкурсов и семинаров по истории «женского» дневника, анализа текста в аспекте его поликультурности, взаимодействия литературы и искусства, автофикциональной мифологизации творческой личности. Копцептуальное и аналитическое прочтение Дневника М. Башкирцевой имело бы значение и в практике перевода.

Личный вклад соискателя состоит в анализе и интерпретации Дневника М. Башкирцевой в аспекте автофикциональности, артистизма и экфрасисности, в их единстве на основе создания мифа о Художнике. Работа

выполнена автором самостоятельно, процесс разработки материала отражен в соответствующих публикациях. Полученные результаты, теоретические положения и выводы сформулированы непосредственно автором.

Апробация работы. Работа в полном объеме обсуждалась на заседании кафедры зарубежной литературы Днепропетровского национального университета имени Олеся Гончара. Материалы диссертации нашли отражение в докладах на научных конференциях: «Література в контексті культури» (межвузовская, Днепропетровск, 2013); «Філологічні читання пам'яті Н.С. Шрейдер» (всеукраинская, Днепропетровск, 2013); «Місто як текст: літературні проєкції» (международная, Бердянск, 2009); «Проблеми сучасного зарубіжного літературознавства і мистецтвознавства» (международная, Севастополь, 2009); «Восток – Запад у межкультурном діалозі» (международная, Слупск, Польша, 2010); Крымские международные Шмелевские чтения (Алушта, 2011, 2012); «Філологічні семінари. Парадигма сучасного літературознавства: світовий контекст» (международные, Киев, 2012); «Література ХХ–ХХІ століть: історія та перспективи вивчення» (международная, Москва, 2012, 2013); «ХVІІІ століття: література в епоху ідилій і бурь» (международная, Москва, 2012); «Поетика інтермедіальності в літературі ХІХ–ХХІ століть» (международная, Харьков, 2013).

Публикации. Основные положения диссертации изложены в 12 публикациях, 8 из которых напечатаны в профессионализованных изданиях, а также 3 – в зарубежных.

Структура работы обусловлена ее основной целью и заданиями. Диссертация состоит из введения, трех разделов, заключения, списка использованной литературы, приложений. Исследование изложено на 305 страницах, из них 240 – основного текста, 45 – приложений. Список использованной литературы составляет 199 позиций.

РАЗДЕЛ I

АВТОФИКЦИОНАЛЬНОСТЬ И ЭКФРАЗИСНОСТЬ: ПРОБЛЕМЫ НАУЧНОЙ РЕФЛЕКСИИ

1.1. Личность и творчество М. Башкирцевой как предмет критической рефлексии

Жизнь и судьба Марии Башкирцевой всегда была привлекательна для исследователей. «Вот уже более ста двадцати лет, – пишет Пьер-Жан Реми, – как мы, тысячи читателей (а прежде нас было сотни тысяч), до беспамятства влюблены в Марию, прекрасную и своенравную, которая не сходила с полос светской, а затем и художественной хроники восьмидесятых годов прошлого XIX столетия, пока не скончалась в двадцать шесть лет от чахотки. Нас тысячи, если не миллионы, тех, кто на едином дыхании проглатывал ее Дневник и мечтательно разглядывал те сотни фотографических портретов, которые она с болезненной поспешностью заказывала, догадываясь, что завтра будет уже поздно. И теперь нас все еще несколько сотен тех, кто порой совершает паломничество на кладбище в Шайо...» [5, с. 76]. При всей возвышенности, эмоциональности стиля французского критика очевидным является то, что Мария Башкирцева оставила значительный след в истории европейской культуры. Европейцы пережили настоящее потрясение, открывая для себя мир Марии Башкирцевой. Перед миллионами читателей предстала «непорочная дева, творец до кончиков ногтей, феминистка ровно настолько, насколько нужно, чтобы не выйти за рамки хорошего тона, опьяненная искусством слова, как и несчастливymi любовными историями, в общем, сочетание Сен-Сюльписа и Монпарнаса с буржуазными ценностями конца века, – вот чем была для читателей Мария Башкирцева» [5, с. 78]. Тем не менее П.-Ж. Реми в Предисловии к первому тому полного издания

Дневника М. Башкирцевой указал на то, что «несколько лет тому назад уже не только специалисты осознали, что это розово-голубое леденцовое почитание покоится на невероятном обмане» [5, с. 78], имея в виду то, что в 1995 году вышла в свет книга «Marie Bashkirtseff. Portrait sans retouches» («Мария Башкирцева. Портрет без ретуши»), неоднократно переиздававшаяся во Франции, изданная в переводе на русский язык (дважды). Ее автор, Колет Коснье, тогда преподаватель в университете Ренна, обнаружила в Национальной библиотеке Франции 105 тетрадей рукописи Дневника. Это событие спровоцировало формирование главной критической интриги в «проблеме Башкирцевой» – сравнительный анализ текста первого, сокращенного издания Дневника и полного, многотомного (Marie Bashkirtseff. Mon journal. Texte integral transcript par Ginette Apostolescu. Cercle des amis de Marie Bashkirtseff, 1995 – 2005 / Мария Башкирцева. Мой дневник. Полный текст в транскрипции Жаннетт Апостолеску. Кружок друзей Марии Башкирцевой, 1995 – 2005; Marie Bashkirtseff. Journal. Edition integrale. Texte etabli et annote par Lusile le Roy. Editions l'Age d'Homme, 1999 / Мария Башкирцева. Дневник. Полное издание. Текст подготовлен Люсиль ле Руа. Издательство «l'Age d'Homme», 1999). Направленность сравнительного анализа французской критики особенным разнообразием пока не отличается. Он подчинен осмыслению вопроса о причинах столь жесткой цензуры Дневника, особенностей «женского» дневникового письма и внезапно вспыхнувшей на этом фоне проблемы де- и мифологизации личности Башкирцевой. Это не вопросы, которые, по преимуществу, рассматривает последние два десятилетия французская критика, обладая полным текстом Дневника. Надо отдать ей должное относительно определенной последовательности в изучении жизни и творчества Башкирцевой, в котором условно можно выделить несколько этапов. Первый из них связан с публикацией «фантастического дневника» в 1887 году в Париже, стремительно переведенного на многие языки, в том

числе и на русский. Они сопровождались предисловиями журналиста Андре Терье, при поддержке которого и было осуществлено первое издание, британского премьер-министра Уильяма Гладстона и французского поэта Франсуа Коппе. В таком виде, с этими предисловиями, в которых соединились воспоминания о Башкирцевой-художнице, ее победное участие в выставках с восторженными впечатлениями от Дневника и, в конечном итоге, с тоской и болью от столь раннего ухода из жизни. Ценность их в том, что они отразили не только личностное восприятие талантливой художницы и писательницы, но и реакцию общества на событие бытия европейского уровня. Именно это осталось в сознании читателей нескольких поколений. Поэтому трудно согласиться с оценкой П.-Ж. Реми первого издания Дневника, в котором, по его мнению, «хотели явить нам... маленькую дерзкую бедняжку, отчаянно желавшую жить, под мужским именем писавшую Мопассану игривые письма и уже тогда знавшую, что многие из ее полотен забудутся или будут утрачены, фотографии поблекнут, но останутся будоражающие душу признания Дневника...» [5, с. 81].

А впрочем, представители русской культуры восприняли дневниковые записи М. Башкирцевой сдержанно и не всегда одобрительно. Если Л. Толстой указал на искусственность Дневника, А. Чехов назвал его «чепухой», затем все же скорректировав свое мнение: «Только к концу повеяло чем-то человеческим» [6, с. 597], то В. Брюсов скажет иное: «Это я сам, со всеми своими мыслями, убеждениями и мечтами» [7, с. 5], так, как будто М. Башкирцева спроецировала мироощущение человека декаданса. М. Цветаева напишет в 1914 году еще более пронзительное признание: «Марию Башкирцеву я люблю безумно, безумной любовью. Я целые два года жила тоской о ней. Она для меня так же жива, как я сама» [8, с. 22].

Тем не менее, ни восторженные отзывы русской культурной элиты, ни признание в среде массового читателя не способствовали более плотному обживанию Дневника, как и творчества М. Башкирцевой в целом. Вследствие

и в свете разительно меняющегося хода исторического развития, стремительно нарастающих настроений «вырождения», «сумеречности», «закатности» не менее стремительно видоизменялись и идеалы. Как отметил М. Нордау в своей известной работе, «некоторые из представителей вырождения в литературе, музыке и живописи вызывают чрезвычайный шум за последние годы и прославляются многочисленными своими поклонниками как творцы нового искусства, как провозвестники полного обновления в наступающем столетии». Нордау призывал не относиться к «этому явлению... безучастно», поскольку «книги и произведения искусства сильно влияют на массы. Из них данная эпоха черпает свои этические и эстетические идеалы. Когда они безрассудны и противообщественны, они путают и извращают понятия целого поколения. Поэтому необходимо предостеречь его и разъяснить ему истинное значение произведений, вызывающих слепое поклонение...» [9, с. 21]. По мнению Нордау, «ходячая критика этой задачи не исполняет» [9, с. 21]. Этим объясняется необходимость пересмотреть сложившийся литературный сюжет, демонстрируя возможности научных подходов, вытесняя, тем самым, внелитературную заданность в характеристике эпохи декаданса. В работе подчеркивалось, что «процесс вырождения распространяется... и на писателей и художников» [9, с. 21]. Нордау, как известно, психиатр, глубоко занимавшийся изучением европейской литературы. В своей книге он акцентировал значение психологического метода в подходе к анализу художественного творчества, пытаясь выяснить, насколько картина вырождения соотносима с современными ему писателями и художниками. Творческая личность как *entarterer* (выродившийся субъект) подвергается беспощадному анализу. Р. Сементковский, первый переводчик работы Нордау на русский язык, отметил: «Признаюсь откровенно, я нередко чувствовал искушение смягчить некоторые чересчур, по моему мнению, резкие выражения, к которым автор прибегает по живости своего

темперамента. Но я почти не поддался этому искушению, потому что уверен, что читатель сумеет оценить полное беспристрастие автора. Всякие личные соображения ему чужды. Как человек, преданный науке, он руководствуется в своих суждениях исключительно избранным им методом, воодушевляющей его идеей, и поэтому резкие выражения не могут набросить тень на его беспристрастность» [10, с. 18].

Тем не менее, характеристика Марии Башкирцевой была все же слишком резкой и, как показало время, несправедливой. По сути, ее имя упоминается вскользь, в связи с созданием «медицинской карты» писателя-декадента Барреса, автора романов «Под взором варваров», «Свободный человек», «Сад Вереники», «Враг законов», известного в среде интеллектуалов еще и тем, что «канонизировал Марию Башкирцеву, преждевременно умершую от чахотки, выродившуюся девушку с признаками нравственного помешательства, манией величия и преследования и болезненно эзотерической мечтательностью» [9, с. 209]. Не развивая в деталях свое мнение, Нордау вспомнил о таком событии в жизни Барреса как «увлечение жалкой Башкирцевой» [9, с. 213]. Безусловно, такие характеристики известного психиатра оказали определенное влияние на общественное мнение. Если в России имя Башкирцевой стало забываться, то европейский мир значительно умерил свои восторги, обращаясь к личности Башкирцевой спонтанно. Но вскоре и сам Нордау, и его резкие выпады утратили актуальность. Как отмечает В. Толмачев, «социально-этический тип мысли, возникший под влиянием философии знания XIX века и представленный, в частности, Нордау, прелполагает такой государственно-политический способ восприятия человека и истории, который отменяет понятие о постоянной величине» [11, с. 388]. В. Толмачев вписал Нордау в ряд известных создателей представлений о «человеке-машине», «человеке-звере», «человеке играющем», «человеке абсурда» и пр., «то есть тех, кто конструируя *феномен* человека как такового на основании одного

специального признака, принципиально оставлял в стороне мысль о его духовном единстве» [11, с. 388]. Воспринимая авторитетность суждений Нордау, культурное сознание вместе с тем столкнулось вновь с проблемой бездуховности. Обществу был брошен вызов, разрушающий представление о кумире, что заставляло задуматься, а с течением времени забыть и о Нордау, и о его резких суждениях. Мир нуждался в кумирах, притом настолько, что готов был им многое простить, со многим согласиться. И хотя о Башкирцевой Нордау говорил предельно интолерантно, ему не удалось вытеснить ее имя с поля европейской культуры – слишком привлекательным был образ «чудо-ребенка», «любимой богами, умершей молодой». На протяжении длительного времени ее бытие в культуре можно было бы обозначить как незамеченное. Но «списания со счетов» не произошло. Башкирцева словно продемонстрировала «искусство отсутствовать» (по терминологии И. Каспэ [12]), сохраняя потенциальную силу к вырождению как своеобразный ответ на запросы общества. Вторую половину 80-х годов XX века, когда был найден полный текст Дневника, можно обозначить «временем Башкирцевой», ее возвращением после длительного отсутствия в культуру, из которой она сделала шаг в большой мир, что активизировало современную научную мысль. В России это произошло в 1990-е годы на волне републикаций Дневника, обусловленных культурной программой по возвращению забытых имен.

Французская критика в осмыслении феномена Башкирцевой, располагая полным текстом Дневника, была последовательной. Усилиями и стараниями французских критиков творчество и личность Башкирцевой обретает научно проблемное содержание, становится более отчетливым в научных контурах и границах. Так Ф. Лежен, известный специалист в сфере изучения автобиографических текстов, четко обозначил – хронологически и содержательно – первый этап «проблемы Башкирцевой», начало которого усматривается после выхода в свет Дневника, т. е. с 1887 по 1899 гг. По его

мнению, на этом этапе закономерной была проблема восприятия, а именно: «Что судить: текст, поступок или личность?» [13, с. 162]. Колебание критики между восхищением и неприятием личности Башкирцевой в конце XX века разрешилось желанием еще раз пережить ее взлет, но уже с новых критических позиций, а именно: социокультурной мифологизации личности, текстологического изучения Дневника, его автобиографической специфики, вопроса о взаимодействии культур в творчестве и моделях поведения и, тем самым, уйти от ложной проблемности.

Индивидуальное видение Ф. Лежена в осмыслении Дневника М. Башкирцевой вырисовалось в намерении акцентировать французскую специфику автобиографии на фоне переживаемого автобиографического бума. В своей книге «Автобиография во Франции» (1971) («L'Autobiographie en France») Ф. Лежен дал следующее определение явлению: «Мы называем автобиографией ретроспективное повествование в прозе о собственном существовании, повествование, в котором основной акцент ставится на жизни индивида, в частности, на истории становления его личности» [13, с. 10]. Важнейшим условием понятийного бытия автобиографичности, по условиям разработанной концепции, является тождественность автора, повествователя и героя [13, с. 11]. По мнению Ф. Лежена, во Франции создание автобиографии как жанра связано с выходом в свет «Исповеди» Жан-Жака Руссо во второй половине XVIII века. Критик обратил внимание на тот факт, что до появления книги Руссо в литературе отсутствовало «автобиографическое соглашение» как не менее важное условие жанра – своеобразный договор, который автор «заключает» с читателем, обязуясь говорить правду в своем сочинении.

Последующие труды Ф. Лежена («Дорогая тетрадь», 1989; «"Я" молодых девушек», 1993) обозначили тенденцию к изучению автобиографий, созданных не писателями, а «обычными» людьми, т. е. нехудожественных произведений. В это же время французский социолог Даниель Фабр ввел в

научный оборот понятие «обычного письма» (*écriture ordinaire*), что типологически соотносилось с направленностью российских и украинских исследований, в которых отмечалось, что «биографии, казалось бы, ничем не примечательных “простых”, “рядовых” людей могут, при наличии достаточно богатой документальной базы, пролить свет на неизученные аспекты прошлого» [14, с. 7].

Книга Ф. Лежена «”Я” молодых девушек» («*Moi des Demoiselles: Enquête sur le journal de jeune fille*», 1993) представляет собой разработку методологических основ к анализу особенностей «обычного письма». Дневники молодых француженок – Альбертины де Соссюр (родственницы писательницы Жермены де Сталь) Жермены Неккер (будущей госпожи де Сталь) и Люсиль Дюплесси (впоследствии жены деятеля Французской революции К. Демулена, гильотинированной вслед за мужем) – Ф. Лежен рассматривает в аспекте созидания собственной личности под воздействием литературных моделей, религиозных воззрений, ярко выраженной внутренней необходимости в самоопределении – пожалуй, главной проблемы в исследовании. Вместе с тем, на фоне анализируемых традиционно женских дневников Ф. Лежен неожиданно озадачивает себя вопросом: «Может ли сама девушка бросить на себя... критический взгляд в своем дневнике и не приведет ли он в результате к бунту?» [15, с. 18]. В поисках ответа критик обратил свой взгляд к Дневнику Марии Башкирцевой. Сложность виделась в том, что к этому моменту полный текст Дневника еще не был опубликован. Но более значимой представляется мысль Ф. Лежена о том, что ее Дневник являет «текст, выламывающийся из описанной мной традиции, текст, не подчиняющийся нормам, сильно опережающий свою эпоху» [15, с. 18]. Если описываемые им дневники предоставляли ценные сведения о повседневном бытии, семейном укладе, занятиях, увлечениях и развлечениях, связях, то Башкирцевой всему этому «противопоставлены резкий, бурный взрыв нарциссической искренности и своего рода бунт против условий женского

существования» [15, с. 18]. Ф. Лежен отметил ее стремление к «самореализации», которую она искала не в любовных историях, а в творчестве [15, с. 18].

Особое внимание Ф. Лежена в Дневнике привлекает его предисловие, в котором критик увидел своего рода «манифест жанра», идущий «вразрез с предшествующей традицией», поскольку «дневник ведется в расчете на будущих читателей» [15, с. 18]. В предисловии, написанном за полгода до смерти, 1 мая 1884 года, Башкирцева сказала о главном: «... я очень долго писала, совершенно об этом не думая; а потом – я писала и пишу безусловно искренно именно потому, что надеюсь быть изданной и прочитанной. Если бы эта книга не представляла *точной, абсолютной, строгой правды*, она не имела бы никакого смысла. И я не только все время говорю то, что думаю, но могу сказать, что никогда, ни на одну минуту не хотела смягчать того, что могло бы выставить меня в смешном или невыгодном свете. Да и наконец, я для этого слишком высоко ставлю себя. Итак, вы вполне можете быть уверены, благосклонный читатель, что я *вся* в этих страницах. Быть может, я не представляю достаточного интереса для *вас*, но не думайте, что это *я*, думайте, что это просто *человек*, рассказывающий вам все свои впечатления с самого детства. Это очень интересный человеческий документ» [16, с. 7].

Выводы, к которым пришел Ф. Лежен, анализируя Дневник, кардинально меняли представление о роли Башкирцевой в развитии французской культуры, дневникового письма, в частности: «Перед нами полная противоположность назидательного дневника: гордое утверждение ценности собственной личности, обещание говорить всю правду, призыв к будущим читателям. Дневник Марии Башкирцевой – результат изменений, происшедших между 1880 и 1914 г. Но он опережает свою эпоху, немного напоминая Эйфелеву башню (1889). Он предвещает ряд дневников, отличительными чертами которых является интроспекция, активный протест

против уготованной женщинам участи и жажда самовыражения» [15, с. 19]. Тем самым, феномен Башкирцевой не только полностью отождествляется с содержанием французской дневниковой культуры, но продуцирует развитие ее новаторских тенденций. Это предполагало необходимость сделать следующий шаг или «побег» от предыдущего исследования, как обозначил Ф. Лежен свою новую работу, посвященную рецепции Дневника М. Башкирцевой. Критик подчеркнул, что это «не биографический документ, проливающий свет на жизнь известного художника» [17, с. 162]. Созданное Башкирцевой он определил как «дневник-произведение искусства» [17, с. 162]. Таким, по его мнению, он был и в замысле, и представлен читателю, а в написанном предисловии автор «сама себя узаконивает» [17, с. 162]. В поисках ценностных доминант текста Ф. Лежен пришел к выводу, с одной стороны, о значимости «точности описаний», с другой – «ценности модели», или, как уточняет исследователь, «с двумя потенциально “литературными” составляющими ее поведения: искусством беседы и искусством подражания» [17, с. 163]. Лежену Мария виделась как «прирожденная *рассказчица*», которая «умеет рассказать свою жизнь, сделать зарисовки, удивить, владеет искусством формулировок, кратких определений, сатиры, умеет упредить и обезоружить критиков и т. д. Ее дневник – копия ее разговора, живого и обаятельного» [17, с. 163]. Здесь впервые Лежен акцентировал такое качество Дневника как экфрасисность. Не используя этот термин, критик отметил умение Марии «делать зарисовки», связывая их с талантом рассказчицы, что можно рассматривать как качественно новое состояние дневникового письма, выразившееся во взаимодействии визуального изображения и литературного текста. Это наблюдение Лежена является важнейшей методологической слагаемой диссертации, подчеркивающей ее компаративный смысл.

Одним из первых Лежен «увидел» и отметил, что Мария – «прирожденная *актриса*». Исследователь зримо, хотя и лаконично, прописал этапы ее артистического поведения: «Прежде чем предстать как свой

двойник в дневнике, она раздваивается в жизни, становясь одновременно режиссером и актрисой. Она выступает как сценарист и следит за своей игрой» [17, с. 163]. Методологически значимой представляется мысль Лежена о том, что «”литературное” качество дневника связано не столько с искусством описывать те или иные поступки» (снова указание на экфрасичность мышления – И.Д.), «сколько со способностью автора превращать свой текст в продолжение описываемых поступков. Жизнь перетекает в письмо, а оно дает форму жизни» [17, с. 163]. По сути, Лежен демонстрирует привлекательные возможности жизнетворчества по Башкирцевой.

На фоне отмеченного дневникового слова Башкирцевой как «зарисовки» у Лежена возникает ремарка, несколько неожиданная в данном контексте, а именно: «Существует полная противоположность между Марией-художницей (труд, композиция, копии мастеров, станковая живопись, условная эстетика) и Марией-писательницей, которая совершает своего рода импрессионистскую революцию, изобретая, если можно так выразиться, *писательство на пленэре*» [17, с. 164]. Отметим, ремарка весьма противоречива по своему содержанию, анализ Дневника был подчинен, в том числе, искусству описания как эстетической целостности, характерной для Башкирцевой. К тому же, известный ученый Л. Андреев, исследуя импрессионистическое искусство и литературу Франции (а также Бельгии, Германии, Австрии и Англии) XIX века, в анализе романа Дюжардена «Внутренний монолог» (1931) отметил особенности освоения литературой принципов импрессионизма: «Непосредственно, зрительно воспринимаемый мир реализуется в серии описаний, истинно живописных пейзажей. Преобладают красочные гаммы... Улица – это нечто “прекрасное, меланхолическое, миловидное”. Один пейзаж в импрессионистической “пленэрной” манере сменяется другим...» [18, с. 53]. Наверное, целесообразнее было бы говорить не о «противоположностях» Мари-

писательницы и художницы, но о том, что Башкирцева стояла у истоков импрессионистического метода, продемонстрировав его специфику в дневниковом письме на основе своего художественного опыта. Выражение «я чувствую» – одно из ключевых в Дневнике, которое бытует в контексте с видением и словесным выражением, а ведь это ключевые концепты импрессионизма.

В своей беседе с Е. Гальцовой от 28 октября 2000 года Ф. Лежен еще раз подчеркнул, что Мария Башкирцева «совершенно изменила общепринятые понятия о дневнике во Франции XIX века» [19, с. 268], отметив, что это сделала «русская (точнее украинка) по происхождению, но пишущая по-французски» [19, с. 269]. Такая оценка роли М. Башкирцевой обусловила значительный научный интерес к ее творческому наследию в контексте развития французской дневниковой литературы. Это исследования, которые уточняют различные грани проблемы, придавая выразительность дневниковой мысли Башкирцевой, прежде всего, пытаясь типологизировать ее с «обычным письмом». Но, как отмечалось, повседневное письмо – «непритязательное». Однако для Башкирцевой оно было как Прокрустово ложе. Это ощущали все, кто пытался об этом писать. Башкирцева взрывала повседневность письма парадоксальностью.

Так, для Франсуазы Симоне-Тенан весьма привлекательной была идея рассмотреть дневник как литературный жанр и «обычное письмо». Развивая мысль Ф. Лежена о том, что Дневник М. Башкирцевой «нарушил все известные каноны» [20, с. 78], Ф. Симоне-Тенан сделала весьма важные жанровые уточнения: «Если сравнивать дневник “общественной морали” и дневник “современности”, происхождение которого неотъемлемо связано с именем Марии Башкирцевой, можно четко проследить, как изменились понятия “интимный” и “личный”. В XIX веке семья и семейный уклад были святы святым. В дневниках поколение “общественной морали” слово “интимный” подавалось с точки зрения личной и семейной жизни. В то же

время набирала популярности тенденция отстаивать право на личную жизнь, которая шла вразрез с семейной. Вот тогда и изображение повседневной жизни из нравственно-поучительного превратилось в ниспровергающее любые авторитеты, поскольку стало средством для создания новой жизни» [20, с. 79]. По мнению исследовательницы, «женский дневник “современности” выиграл за счет провозглашения свободы, которая позволяла высмеивать и иронизировать. Следуя примеру Марии Башкирцевой, молодые девушки могли искусно высмеивать» [20, с. 79].

На основе осуществленного анализа в том числе и написанного Башкирцевой, исследовательница отметила: «Дневник нас интересует только тогда, когда неизгладимое впечатление производит сам автор. Он пишет, потому что ощущает внутреннюю потребность рассказать о неповторимой личности, создав все условия для общения...» [20, с. 181]. Одним из наиболее интересных наблюдений, имеющих прямое отношение к Дневнику Башкирцевой, является то, что «в этом виде письма есть что-то, что бросает вызов», а причиной этого «может быть вечный поиск» [20, с. 182].

Беатрис Дидье, профессор Парижского университета, исследовала специфику европейского интимного дневника (*le journal intime*), его развитие на протяжении двух веков, функционирование «Я» как «другого». При этом есть ощущение некоторой снисходительности к «трогательной» болезненной Башкирцевой [21, с. 74], отличавшейся, по ее мнению, «легкостью в обращении с большим искусством» [21, с. 91]. В подборе корпуса текстов для анализа исследовательница предпочитала известные писательские дневники (Ж. де Сталь, Жорж Санд, Вирджинии Вулф), потеснив написанное М. Башкирцевой во второй ряд. Б. Дидье использовала в своем анализе «приобретения психоанализа» с тем, чтобы «наметить новый подход к предмету», позволяющий «прийти к анализу механизмов текста и его структурам», особенностей «функционирования текста» [21, с. 26]. Подобающее место в этом анализе М. Башкирцева не занимает. Вместе с тем,

в результатах исследования Б. Дидье «интимного» дневника актуализированы явления, имеющие прямое отношение к творчеству М. Башкирцевой. Рассматривая личный дневник писателя как источник для его творчества, Б. Дидье подчеркивает, что «дневник для писателя является тем, чем альбом зарисовок для художника» [21, с. 191]. В этом процессе взаимодействия дневника и произведения нет четкого обозначения о востребованности дневниковой записи, «воспоминания», как пишет Б. Дидье, «сможет ли оно для него “служить” когда-либо», но «писатель будет хранить свой дневник, как пианист свои партитуры» [21, с. 191], словно ожидая того часа, когда дневниковые слова подтолкнут развитие художественной мысли.

Б. Дидье рассматривает дневник как «источник, из которого произведения выделяются в процессе своего образования» [21, с. 191], отмечая, что «некоторые фразы, даже ритм часто напрямую повторно используются, как это происходит с дневником Maurice de Querin и ее поэмами в прозе» [21, с. 191]. Привлекает внимание следующий акцент Б. Дидье: «Поэма Querin как дневник рождается от пейзажа и от ощущения, а “демаркационная линия” между ними отмечена степенью художественного обобщения дневникового материала в поэме» [21, с. 191]. При этом Б. Дидье обосновывает понимание дневника как «чистописания» в соотнесенности с художественным текстом, из него рождающимся как «матрица произведения в зарождении» [21, с. 193]. На этом фоне важным аспектом представляется поиск «меня» более полной и глубокой представленности. По мнению Б. Дидье, «матричное предназначение личного дневника – довольно опасное, если дневник является только поводом для излияния “меня” и, напротив, становится восхитительно плодотворным, если дневник – текст, порождающий другие тексты, их постоянный генезис» [21, с. 193].

Эти выводы Б. Дидье представляются весьма важным методологическим подспорьем в нашем исследовании вопроса об особенностях экфрастического взаимодействия дневникового текста

М. Башкирцевой с ее живописью и скульптурой – в каких случаях текст дневника был матрицей для живописных и скульптурных произведений, а в каких произведения искусства имели матричный смысл для дневникового письма. Это тот важный аспект, который характерен для творчества М. Башкирцевой, как, например, и для Т. Шевченко, М. Жука и др., но который остался вне поля зрения Б. Дидье.

Книга «История одной практики: личный дневник» («Histoire d'une pratique: un journal à soi», 2003), написанная Катрин Богерт, член Ассоциации автобиографии и автобиографического наследия Франции, является одной из наиболее интересных работ, рассматривающая историко-литературные и культурологические аспекты становления дневника в европейской культуре. В работе просматривается определенная связь с концепциями Ф. Лежена, их развитие. Вместе с тем в работе ощутим прямой посыл к объекту и предмету нашего исследования – Дневнику М. Башкирцевой, что выразилось не столько в непосредственном к нему обращении, сколько в теоретизировании, культурологических размышлениях на основе осуществленного анализа избранного корпуса текстов. Так К. Богерт уточняет европейский семантический смысл слова «дневник», его французские тонкости – «это каждодневное описание событий с указанием времени, когда они происходили. По-немецки дневник называется *Tagebuch*. По-английски: *diary, journal*. На испанском и итальянском – *diario*. По-французски к слову *journal* (дневник) добавили еще *intime* (интимный), так как по-французски *journal* – это еще и газета. Можно еще в таком случае употребить выражение *journal* – личный дневник» [22, с. 3 – 4]. Рефлексируя, К. Богерт уходит в более отдаленную историю: «слово *diaire* существовало в старофранцузском и исчезло в XVI веке, но осталось в других романских языках и в английском. Мы позаимствовали в английском языке существительное *diariste*, т. е. тот, кто ведет дневник, потому что наш язык не имеет слова, которое называло бы того, кто ведет дневник (*journaliste* – журналист – это

тот, кто работает в прессе), *intimiste* (от слова интимный) – это слово слишком узкого значения. Что касается слова *journal*, оно произошло от прилагательного (*diurnalis*), что означало “каждодневный”. В XVI веке вместо понятия “каждодневные бумаги” стали употреблять просто *journal* (газета)» [22, с. 4]. Отметим то, что российское литературоведение рассматривает этимологию слова как «старое, заимствованное из французского название дневника (а в XIX веке в России и более употребительное) – журнал, исходя из определения французского слова, есть запись по-дневная» [23, с. 11].

К. Богерт акцентировала значение даты в дневнике: «Дневник без даты – это записная книжка. Дата может быть полной и не очень. Но в любом случае дата в дневнике является основополагающей. Начало дневника – это то, что произошло именно в тот или иной момент без каких-либо прогнозов на будущее» [23, с. 4]. Здесь ощутим посыл к Дневнику М. Башкирцевой, в котором особую, «основополагающую» значимость обретает дата ни первой, ни последней записи, а предисловие, написанное ею за полгода до смерти, когда она остро ощутила свой скорый уход. Предисловие как обращение к будущим читателям представляет собой своеобразное обрамление текста дневника, в котором раскрыт его смысл и предназначение. И вместе с тем, в записях Башкирцевой очевидно то, что менее заметно в других текстах: «Дневник – это серия “следов” событий. В нем время отмечается серией временных показателей. Один единственный “след” – это событие будет иметь другое назначение: не просто подчеркнуть ход времени, а его зашифровать в своем в своем единственном и неповторимом моменте» [23, с. 4].

Указала К. Богерт на еще один аспект, имеющий прямое отношение к Дневнику М. Башкирцевой: «Отредактированный дневник может стать литературным достоянием, но он потеряет главное: истинность того, что произошло в данный момент. Когда пробьет полночь, я не имею права что-

либо менять. Если я это делаю, это уже не будет дневником, а автобиографией» [23, с. 5]. Отредактированность стала одним из слагаемых «проблемы Башкирцевой». Ф. Лежен по этому поводу имеет свою точку зрения: «Считается хорошим тоном бросить камень в Андре Терье за те цензурные изменения, которым он подверг дневник Марии. Но дело в том, что он ради того, чтобы ее дневник воспринимался как роман, провел его скрытую драматизацию, отдав предпочтение сильным повествовательным фрагментам, напоминая главы» [17, с. 165].

Непосредственная перекличка с позицией Ф. Лежена видится и в оценке дневника как рукописи. К. Богерт отметила как весьма важный аспект то, что «дневник – это след жизни (события), почти всегда – это рукопись, написанная особым почерком. Рукопись, написанная в тетради, полученной в подарок, или на листочках, вырванных из тетради. Иногда описанный след какого-то события дополняют другие “следы”: цветы, предметы, различные значки, связанные с повседневной жизнью и превращенные в реликвию, это могут быть рисунки и графики. Когда вы читаете “тот же текст”, напечатанный в книге, действительно ли это тот же текст? Как произведение искусства, дневник существует только в одном экземпляре» [21, с. 4].

Не менее важное направление современной французской критики – демифологизация личности Марии Башкирцевой. Едва ли не впервые об этом, как о новой научной проблеме, заявила Колет Коснье. Сопоставляя рукопись дневника с имеющимися изданиями, она пришла к выводу, что текст, положенный в основу повествования, «был подделан и выхолощен. Рукопись, автор которой ничего не утаивает, была подана в совершенно неверном, ложном свете. В опубликованных версиях Дневника Мария Башкирцева, узница роли, которую ей навязали с детства, была сведена к образцовой девице на выданье, к архетипу по мерке того общества, которое осмелилось похоронить ее подлинную, прочтя над ее могилой траурную речь, посвященную не ей, а девочке Мусе» [24, с. 14]. В связи с тем, что

полный текст Дневника еще не был доступен массовому читателю, К. Коснье «пожелала разнести в пух и прах предание и оживить настоящую Марию – женщину, одураченную рассеянной судьбой, наградившей ее жизнью на столетие раньше срока, узницу не своей эпохи, героиню нашего времени» [24, с. 14], т. е. развенчать легендарный образ, сформированный обществом. Емкий текстологический труд вылился в доклады и публикации и, в конечном итоге, в книгу, в которой изъятые части дневника щедро прокомментированы.

Книга К. Коснье структурирована в соответствии с Дневником, т. е. в хронологическом порядке. Названия глав имеют не научно проблемный характер, а полемически заостренный, акцентирующий противоречивые аспекты жизни и судьбы Башкирцевой с тем, чтобы продемонстрировать миру тот образ Марии, которого он еще не знал.

К. Коснье внесла существенные уточнения, в особенности о дате рождения, а именно: 24 ноября 1858 года, а не 11 ноября 1860 года (по всем изданиям Дневника: «Я родилась 12 ноября, а должна была родиться лишь 12 января по старому стилю»). Причины того, что «официальный» день рождения Марии отмечали в январе, исследовательница видит в намерениях семьи избежать унижительных подозрений: она родилась через семь месяцев после бракосочетания родителей, и, по свидетельству отца, «вовсе не раньше времени» [24, с. 24]. Коснулась французская исследовательница и причин разлада в семье, не столько видимых, сколько предполагаемых, сказавшихся на судьбах детей.

В числе неопубликованных преобладали те страницы, в которых Мария была предельно откровенна в выражении своих чувств и эмоций, как, например, в описанной сцене свидания: «Ваши губы! – вскричал он в страстном порыве, – дайте мне ваши губы! Я и не подумала ослушаться и вытянула навстречу ему шею. Правду говорят, что поцелуй в губы... Запрокинув голову, закрыв глаза, свесив руки, я не могла оторваться» (запись

от 19 мая 1876 года) [24, с. 88]. Располагая полным текстом Дневника, К. Коснье имела уникальную возможность осмыслить особенности чувственного мира М. Башкирцевой, те его качества, которые наиболее подвергались мифологизации, попытаться понять приоритетность такого выбора. Но исследовательница сосредоточилась лишь на комментировании текста, к тому же не всегда лояльно. Данный пример – яркое тому подтверждение, поскольку К. Коснье ограничилась едким замечанием: «Дальше все как в плохих романах Дюма, которыми она зачитывается...» [24, с. 88]. Но ситуация предполагала иной подход – анализ модели поведения, формирующейся на освоении литературных архетипов. В этой же записи М. Башкирцева указывает на это: «Очень похоже на сцену из какого-нибудь романа» [24, с. 89]. Но исследовательница и ее проигнорировала, хотя совершенно очевидно, что эта запись Башкирцевой, как и многие другие, представляет собой ценность не в качестве факта события собственного бытия. Это описание типа романтического свидания, в котором явлен не столько собственный опыт, сколько результат освоения литературных текстов, в том числе и романов Дюма. Это очень интересная попытка Башкирцевой строить жизнь по моделям романтической культуры и интуитивно разрабатывать соответствующий стиль письма. Но этот аспект К. Коснье проигнорировала.

Создается впечатление, что французская исследовательница лишь эмоционально восприняла факт вторжения в текст Дневника и не менее эмоционально истолковывала неопубликованное, без целостной связи изложенных событий. Так, К. Коснье приводит следующую запись: «Я могу дышать лишь в мастерской или с чужими людьми. Появляться где-то со своей семьей давно уже превратилось в пытку» (запись 30 апреля 1880 г.) [24, с. 176], которую К. Коснье прокомментировала не в основном тексте, а лишь в сноске: «В рукописи на полях имеется приписка, сделанная г-жой Башкирцевой: “Это не так, она обожала свою семью, но в минуты

раздражения человеку свойственно говорить не то, что он думает”.

Подлинные причины недовольства Марии ее мать всегда ловко скрывала» [24, с. 176]. Если мать и могла объяснять те или иные ситуации лишь семейными обстоятельствами или состоянием здоровья, то исследовательница текста не могла оставить в стороне тот известный факт, что Башкирцеву называли «Музой декаданса». Следовательно, на определенном этапе творчески насыщенного бытия она ощущает усталость от семьи, мелочных бытовых проблем, выразившуюся в состоянии отчужденности как формы защиты своего «Я». Более естественной средой для нее была творческая богема нового поколения, прочно осваивающая парижские кафе, улочки и переулки, где она все больше проводила времени. Она описывала эти свои прогулки, пребывая в роли живописца этого нового поколения. К. Коснье не могла не знать того, что «спор о декадансе и упадке вкуса» во Франции возник еще в XVIII веке. Более откровенными эти разговоры были после революции 1789 года. Как утверждают французские исследователи, «около 1850 г. возникает множество работ о декадансе и одновременно возникает мода на эпохи декаданса, в частности латинского. Параллельно появились псевдонаучные доказательства того, что современные нации физиологически вырождаются, что современники XIX века были невротиками. Бодлер, Теофиль Готье, Золя, Гонкуры серьезно утверждают, что декаданс, эта неуравновешенность нервов и чувств, есть следствие эпохи» [25, с. 385]. Весьма важной представляется и точка зрения на декаданс современных российских исследователей, а именно: «... феномен декаданса было бы неверно толковать только в негативном аспекте, ... ему присуще стремление к экстремальной культурной практике на грани освоенного и неадаптированного, мобилизация поисковой энергии, ставка на эксперимент... Не природа, не личность, не окружающий мир вдохновляют на творчество, а художественное произведение, т. е. нечто, уже однажды воспринятое кем-то, пропущенное через человеческое сознание и как бы

“пересозданное” другим человеком» [26, с. 540]. К. Коснье не увидела в отретушированном образе движения о романтической идеи творчества к декадансу, к его предвестническим чертам в облике и стиле письма Башкирцевой. Здесь целесообразно прислушаться к мнению Е. Бычковой, указывающей на «важный аспект эстетического восприятия декадентов», определяемый словом «*precieux*», «смысл которого можно передать и как вычурное или даже или даже манерное, и как драгоценное, и одновременно, как изысканное, изящное» [26, с. 541]. Это тот смысл, которому не смогла дать оценку К. Коснье, но тот, кто готовил к изданию сокращенный вариант Дневника, тем самым расставил точные акценты.

Несколько раздражительно восприняла К. Коснье и то, что «критические высказывания Марии в адрес своих учителей в изданный “Дневник” не попали. В угоду какому конформистскому взгляду?» [24, с. 222]. Имелась в виду фраза Башкирцевой по поводу современных художников и их творений – «Хотелось бы вдохнуть современного воздуха... Знаю, что все на продажу, но все же! Такое и продавать не стоит» [24, с. 222]. К. Коснье склонна видеть в этом «конфликт поколений, конфликт разных школ живописи, плюс иллюстрация того, чем являлось обучение живописи для женщин. Мария была лишена учителей, которые были ей нужны, никто не помогал ей развить способности, заложенные в ней от природы, никто не понимал, какими были ее чувствительность, переживания, которые она стремилась выразить в своих полотнах» [24, с. 223]. Вывод, по нашему мнению, слишком суров. Тем более, что одно из лучших полотен М. Башкирцевой «В мастерской Жулиана» дает представление о том, чем было для нее обучение живописи, какой обновленной и одухотворенной стала ее жизнь и она сама в статусе художника.

К. Коснье была обеспокоена тем, что «набросала здесь лишь эскиз в общих чертах. Подлинный образ Марии еще скрыт от нас» [24, с. 270]. С этим можно только согласиться. Попытка развенчать существующие мифы

тоже не удалась. Скорее, создан новый миф – на сей раз под названием «биография» (по определению К. Коснье). В своем докладе на конференции, посвященной 150-летию со дня рождения Башкирцевой, рассказывая историю создания своей книги, К. Коснье подчеркнула: «Я должна была написать ее биографию и показать, какой она была в жизни» [27, с. 12]. Но упрежденность в восприятии М. Башкирцевой весьма ощутима. По крайней мере вывод К. Коснье, что «создание ребенка-чуда – бледной и непокорной юной девы разлетается на осколки. Муза существовала лишь в представлении литераторов, которым не хватало положительных героев» [24, с. ?] был подхвачен и получил развитие.

Так, Э. Шартье, автор дипломной работы «Опубликованное наследие Марии Башкирцевой и цензура», выполненной в Университете Пари – VII (2002 г.), анализируя причины и особенности цензуры Дневника, выделила «три основных формы»: «Во-первых, правка, рассчитанная на то, чтобы привлечь читателя, заставить публику того времени принять это произведение ценой романизации жизни молодой девушки; во-вторых, вмешательство в текст с целью соблюсти интересы третьих лиц, предупредить, быть может, даже судебные процессы, в общем, с целью защиты личной жизни, защиты, приведшей к устранению тех признаний, которые семья Башкирцевой считала компрометирующими; и, наконец, в-третьих, идеологическая цензура, смягчающая те аспекты “Дневника”, которые представлялись слишком смелыми, неприличными, слишком “современными”, как сказали бы мы» [28, с. 187]. Последнее уточнение представляется важным, поскольку современные критики даже спустя столетие отказывают Башкирцевой в том, что она во многом была законодательницей поведенческих моделей. Слова М.-Э. Шартье еще одно тому подтверждение. Исследовательница пытается всячески подчеркнуть «двусмысленность» образа Марии, которая ей видится в том, что «в детстве и отрочестве она очень умна, образована, одарена не по возрасту, при этом

проблемы переходного возраста табуированы, в противном случае господствующие идеи оказались бы опровергнуты (поскольку подлинная, чувственная женщина считалась глупой по существу). Когда же она повзрослела, стала художницей и забросила кокетство, следовало доказать, что она продолжала оставаться обаятельной и безобидной девушкой, так похожей на других. Девочка-вундеркинд, внушающая некоторую тревогу, но все же достойная стать образцом она превратилась в художницу с детским личиком, очаровательную и наивную» [28, с. 190]. Создается впечатление, что М.-Э. Шартье сосредоточена лишь на анализе неких «недоразумений» в судьбе Башкирцевой, тиражируя образ «маленького чудовища», интерес к которому вспыхнул на «космополитической» волне [28, с. 199]. Но главное противоречие исследований как М.-Э. Шартье, так и К. Коснье состоит в том, что исследовательницы возлагали большие надежды на прочтении полного текста Дневника с тем, чтобы увидеть истинное лицо Башкирцевой, разрушив ее утвердившийся образ. Но сравнительный анализ текстов не только не дал повода усомниться в необходимости общества отдать предпочтение мифологизированному образу, но сохранить это как дань традиции.

Среди работ французских исследователей особое внимание привлекают суждения Беатрис Дебрабандер-Бекамп, сотрудницы музея изобразительных искусств в Ницце. Так, буклет Музея с экспозицией творчества Марии Башкирцевой состоит из нескольких глав *Marie Bashkirtseff un rêve de gloire* (Мария Башкирцева, мечта о славе), *Marie Bashkirtseff, un auteur* (Мария Башкирцева, писательница), *Marie Bashkirtseff, une femme* (Мария Башкирцева, женщина), *Marie Bashkirtseff, un peintre* (Мария Башкирцева, художница), а также дополнительных – *Marie Bashkirtseff en quelques dates et quelques repères niçois* (Мария Башкирцева: некоторые даты и ключевые события в Ницце), *Marie Bashkirtseff et les peintres de son temps* (Мария Башкирцева и художники ее эпохи) [29].

Наиболее характерной особенностью стиля Б. Дебрабандер-Бекамп – автора текста буклета – является сочетание научно-музейного подхода (весьма далекого от привычного музейного аскетизма и логики) и биографических компонентов, выходящих за пределы музейных канонов, с неожиданной лирической струей в структурировании материала. Значительная роль при этом отводится цитированию дневника, а также их комментированию, осуществленному Б. Дебрабандер-Бекамп, в которых ощутимы интонации дневниковых записей Марии Башкирцевой, что дает основания предполагать, что создательница буклета тоже испытала на себе влияние талантливой творческой личности. Это отразилось в композиции буклета, с преобладанием биографического изложения личностных качеств.

Описание музейной коллекции живописного наследия Марии Башкирцевой начинается с рассказа о ее мечте – *gloriae cupiditas* (жажда славы), которая вынесена в эпитафию дневника. Б. Дебрабандер-Бекамп воссоздавая впечатление от дневниковых записей отметила: «читать ее личный дневник, восхищаться ее живописью, пытаться понять ее сложную личность, означает отдать ей ту долю славы, к которой она так стремилась» [29, с. 5], тем самым поставив в один ряд мечту и открывшиеся возможности для ее реализации. Комментируя роль дневника в судьбе М. Башкирцевой, как и другие французские исследовательницы, Б. Дебрабандер-Бекамп подчеркнула, что он «подпитывает легенду художницы» [29, с. 13].

Описание находящихся в музее картин предваряет рассказ о Башкирцевой как женщине, которая слыла в парижских кругах модницей. Б. Дебрабандер-Бекамп приводит выдержку из письма Луизы Бреслау (1885), с которой Мария училась вместе в «Академии Жулиана»: «Я думаю, что после рисования, одежда является для нее основным приоритетом» [с. 13]. Тут же Б. Дебрабандер-Бекамп высказала свое предположение об истинных побуждениях к творчеству: «...за девушкой, любовавшейся собой в зеркале, скрывалась молодая женщина, обуреваемая сомнениями и обращающаяся к

перу и кисти, чтобы выразить свой протест и душевные страдания» [29, с. 13], тем самым несколько сместив акценты с «жажды славы», на которые традиционно указывают исследователи.

Рассказ о Башкирцевой-художнице имеет свои особенности и очевидные отклонения от музейных канонов. Вместо традиционной информации о количестве в целом созданных работ живописи и графики (предположительно 142), о тематическом подборе хранящегося в музее (автопортреты) Б. Дебрабандер-Бекамп акцентирует внимание на творческом окружении Марии Башкирцевой в «Академии Жулиана», среди которых имена Анны Билинской, Сесиль Бодри, Амели Бори-Сорель (жена Жулиана с 1895 года), Элизабет Гарднер, Анна Клюмпке, Шарлотта Труссард (многие из них были представительницами творческих семей). Такая необходимость давно назрела, поскольку и в научных исследованиях, и в воспоминаниях Мария Башкирцева представлена вне контактов с окружающими ее личностями – известными, талантливыми, оставившими свой след в истории европейской культуры. Б. Дебрабандер-Бекамп в буклете сделала попытку обозначить эти возможные контакты Башкирцевой на наиболее важных этапах бытия (вплоть до творческого соперничества) и созданных карикатур на Марию в той среде, которая, по мягкому выражению Б. Дебрабандер-Бекамп, «не очень высоко ценили ее» [29, с. 23] так как «на карикатурах она изображена уродливой, несчастной с до невозможности тонкой талией, принимающей поздравления учителей, поскольку она была их любимицей» [29, с. 23]. К таким Б. Дебрабандер-Бекамп отнесла обучение в «Академии Жулиана», указав при этом и преимущества полученного образования, например, в сравнении с Национальной школой художеств, возглавляемой Розой Бонёр, а именно: молодые леди «не могли оттачивать свои навыки в исторической живописи и в крупном формате, традиционно предназначенных для мужчин. Жулиан поддерживал обучение, работая с натурщиками, что считалось неподобающим для женщин» [29, с. 19].

Анализируя автопортреты Башкирцевой, хранящиеся в музее изобразительных искусств в Ницце, Б. Дебрабандер-Бекамп в очередной раз подтвердила мысль известную в искусствоведческой среде «женские автопортреты – редкое явление» [29, с. 25]; не менее значимым представляется и продолжение этой фразы – «... что делает работы Марии еще более ценными для Музея изобразительных искусств в Ницце» [29, с. 25].

Как известно в музее Ниццы находится пожалуй наиболее известный портрет Марии Башкирцевой: «Я написала свой портрет в полную величину, до бедер, в руках – палитра: в черном, с воротником и белым жабо, без которого я не похожа на себя. Очень похоже. Голова – в тени, белый воротник ослепительно сверкает», (запись от 23 марта 1883 г.). Б. Дебрабандер-Бекамп не сделала детального анализа автопортрета, но лишь обозначила научно значимые проблемы, а именно: «автопортрет... является одной из самых интересных работ Музея изобразительных искусств Ниццы, живое свидетельство жизни, посвященной искусству, и поиска славы, который традиционно является мужской прерогативой» [29, с. 25]. Таким образом, французская исследовательница обозначила как проблему образ творческой личности в живописи Башкирцевой, но не столько в своей самодостаточности, сколько в неразрывной связи с поисками славы, вопроса, который излишне волновал западноевропейских исследователей.

Несколько иной подход к проблеме наметился в американской критике, в частности, в работе Лули Конз «Жизнь Марии Башкирцевой в автопортретах (1858–1884). Женщина как художник во Франции XIX века» [30]. Исследовательница уточнила цель своей работы осмыслить становление женщины как профессионального художника и создателя культурных ценностей, как женщины XX в., т. е. опередившей свое время. Л. Конз также подчеркнула то, о чем умалчивалось, а именно: «она была художником не только в традиционном смысле слова, но также и в своем с зразе жизни и

поведении. В ее образе все было в стиле «арт»: ее одежда, ее с гиль письма, ее подпись. Обычно историки ищут только осязаемые продукты искусства, созданные творческими людьми. При таком подходе значительной части творений Башкирцевой – просто нет» [30, с. 6]. Т. е. Л. Конз сосредоточилась на особенностях «выбора идентичности жизни» (по Ж. Старобинскому). Для Марии Башкирцевой это был не диктат, а «зов идентичности» [31, с. 27], предполагающий возможность и внутреннюю необходимость «испытать себя, изобразить себя» [31, с. 27]. Башкирцева идентифицировала себя с европейской культурой, что называется, «не прямым путем», а через «положение на бумагу» [31, 40–41]. Она пережила состояние внутренней идентичности, определив для себя образную модель бытия, что открывало возможность одновременного пребывания в нескольких культурных эпохах, что и отметила Л. Конз.

Но при этом Л. Конз полагает, что «она играет эту роль», к тому же «уникальным образом, рушит стереотипы» [30, с. 7]. Именно в этом ею усматривается огромное значение ее жизни и работы для искусства, истории, культуры. Л. Конз рассматривает жизнь, творческую судьбу и работу М. Башкирцевой как «иллюстрирующие» создание концепции профессиональной женщины-художницы, т. е. своеобразное изображение, сопровождающее, дополняющее текст, состоящий из дневниковых записей и художественных полотен, автопортретов, фотоснимков. В анализе концепции Л. Конз вычленяет «игру между фантазией и реальностью в работах Башкирцевой» [30, с. 12], определяя таким образом особенности творческого подхода, который «позволял ей ладить с парижским обществом». По сути, речь идет о специфике культурной идентификации Башкирцевой в весьма своеобразной форме – «вызова традиционному противостоянию XIX в. между профессионалами и любителями, художниками и моделями» [30, с. 16], направленного на то, чтобы «изменять и разоблачать».

В непосредственном анализе того, «как Башкирцева изображала себя как метафорически, так и символически» [30, с. 7], Л. Конз сосредоточилась не только на дневниковых описаниях творчества повседневной жизни, но и на изобретенных Башкирцевой сценариях «с собой в главной роли», вписанных в страницы дневника, что открывало возможность осмыслить ее жизнь как «произведение искусства». Созданный Башкирцевой образ в работе американской исследовательницы рассматривается не только и не столько через драматические и романтические события жизни художницы, но и как повседневность, в значительной мере театрализованная.

Характерно то, что каждая эпоха усматривала в Башкирцевой свою современницу, выразителя идеалов своего времени, объясняя это богатым духовным миром, инаковостью мысли и поступка, неординарностью творческого мышления, что всегда возвышало ее над окружением. Так, в 1920-е годы критика, хотя и не всегда убедительно, заговорила о Башкирцевой-феминистке, а в 1930-е ее образ усиленно романтизировался и романизировался. На волне расцвета неоромантизма как в американской, так и в европейской литературе Мария Башкирцева была объектом не столько критической мысли, сколько образного, романного мышления. О ней писали романы, киносценарии, в ней видели уже не только «музу декаданса», но и неоромантическую женщину-мечту – эмоциональную, страстную, избалованную, – а поэтому так естественно вошла она в элитный мир новой эпохи вместе с Гретой Гарбо, Вивьен Ли, мечтавших воплотить ее образ на экране, Бет Девис, Зельдой Фицджеральд.

Русское и украинское литературоведение в освоении «проблемы Башкирцевой» держится на почтительном расстоянии от своих зарубежных коллег, занимаясь, преимущественно, популяризаторской деятельностью. Именно эту цель преследовали организаторы двух Международных конференций – к 150-летию и 155-летию со дня рождения Башкирцевой (Полтава, 2008, 2013), подчинив свои усилия созданию музея писательницы и

художницы на ее родине, а именно: поискам архивных материалов и художественных полотен (Т. Швец); знакомству с наследием Башкирцевой, хранящимся в музейных коллекциях Украины и России (Н. Асеева, А. Балабко, С. Бочарова, О. Недогарко, И. Чистякова); уточнению страниц биографии (Люсиль де Руа, Л. Кондратюк), а также осмыслению образа Башкирцевой в художественных произведениях (Т. Моженок-Нинен, В. Панченко) [32], роли ее личности в культуре (Л. Аннинский) [3].

Не располагая пока полным текстом Дневника русские исследователи весьма осторожны в его оценке, предпочитая дать имя автора в общем контексте дневниковых авторов [23] либо обозначить его жанровые контуры [32]. Вместе с тем исследователи рассматривают Дневник М. Башкирцевой как предвестник современных постмодернистских явлений, например, в колумбийской прозе [32].

Но в целом литературоведение и критика пока оставляют вне своего поля зрения не вероятное, а очевидное, присущее М. Башкирцевой как творческой личности – взаимодействие литературы и искусств, которыми она владела. Осмысление этого вопроса – проблема назревшая, дающая возможность пролить свет и на специфику мифологизации личности, и на особенности дневникового письма.

1.2. Автофикциональность и ее «женские варианты»: понятийный смысл

Заявленная тема предполагает необходимость обозначить общее состояние вопроса об autofiction / автофикциональности / автовымысле, столь широко и всесторонне представленного французской и англо-американской критикой, включающее как реферативные обзоры [33–35], разнонаправленность контекстов [36–38], так и полемичную реакцию на высказывания об этом явлении. Отметим также явственную направленность

усилий на осмысление auto / авто (после архи-, мета-, интер-) как некоей универсалии, создающей новый критический смысл от соприкосновения / противостояния автобиографии и художественного вымысла как бы на ее основе, выливаясь в форму вымышленной (автофикционализированной) автобиографии. «Оно (autofiction – И.Д.) смогло стать новым словом в нарратологии и шире – в теории субъективности, – пишет Маша Левина-Паркер, – вызвать тем самым определенный интеллектуальный резонанс – пусть пока не общемировой, затронувший только французскую гуманитарную элиту или ее часть – и стать предметом активной дискуссии в академических, литературных и литературно-критических кругах» [39, с. 12].

Открытие французских интеллектуалов Сержа Дубровски (с 1977) и Венсана Колонна было теоретически обосновано Женеттом для узко национального обихода, как бы «клуба» избранных, в сравнении с иными теоретическими открытиями (интертекст, интермедальность и др.) так и не превратилось в одно из широко употребляемых литературно-критических понятий. Тем не менее именно autofiction стало непременным атрибутом современного истолкования автобиографии с ее метаморфозами. Если судить по реакции зарубежной критики, то выход в свет романа С. Дубровски с такими яркими чертами автофикциональности был полной неожиданностью, поскольку каких-либо теоретических предпосылок явления со стороны писателя не наблюдалось. Отношение писателя к автофикциональности свидетельствует о том, что и для него его открытие было полнейшей неожиданностью. Между тем, растиражированная цитата из романа «Сын»: «Я пишу автофикшн. Мой взгляд спускается к пупку, я застываю в самом себе. Здесь я пытаюсь нащупать свою квинтэссенцию» [40], рассматриваемая ныне как маркер автофикциональности, является ни чем иным как проявлением творческой интуиции, которую А. Бергсон назвал «симпатией», выразившейся в способности человека «видеть целое раньше его частей» [41, с. 579]. Обозначенная линия взгляда автора/героя представляет собой

интуитивное постижение себя в бергсоновской форме «очищенного инстинкта», которому художественность придает смысловую завершенность. Конечная цель взгляда как бы завуалирована. Интуитивное прозрение автора/героя, идущее из глубин духа, стимулирует эстетическое восприятие и себя, и действительности, к тому же почти всегда на грани «обличения» скрытого, невидимого и недоступного разуму человеческого бытия.

С автофикциональностью в плане ее распространенности в научной среде произошло то, что бывает крайне редко. Данное явление критика осмысливала крайне настороженно в процессе анализа романа «Сын». Рассматривая его как единичное явление, критика не была нацелена на излишнюю универсализацию, тем самым открывая возможность к понятийному эксплицированию автофикциональности, в том числе и С. Дубровски, который посвятил анализу автофикциональности две статьи, по сути являющиеся теоретическими размышлениями: «Описывая психоанализ (“Ecrire sa psychanalyse”, 1979) и «Автобиография / Правда / Психоанализ» (“Autobiographie / Verite / Psychanalyse”, 1980). Безусловно, эти разработки представляют собой значительный интерес в плане обживания критикой автофикциональности, реакции самого писателя на свое открытие с определенного временного расстояния. Но более значимым на эти вещи представляется взгляд Венсана Колонна, чье имя прочно связывают с автофикциональностью, позицией всегда «второго» между С. Дубровски и Ж. Женеттом.

В. Колонна известен как автор «Автофикшн. Эссе на тему фикционализации «я» в литературе» («L'autofiction (essai sur la fictionalisation de soi en Littérature», 1989). Если учесть то, что теоретическая концепция автофикциональности была разработана Ж. Женеттом, то позиция В. Колонна в вопросе эссеизации автофикциональности как критических размышлений, представляющих собой предварительные суждения во многом

на основе художественной практики С. Дубровски. Анализ эссеистики способствует раскрытию двух ключевых позиций в данном вопросе.

Эссе В. Колонна привлекает внимание тремя эпитафиями, в которых обозначены эстетические грани предстоящих размышлений, а в некоторой степени даже обобщений. Так, первый из них является фразой Люсьена, примечательного своей предельной откровенностью: «Я решил исказить правду, но со всей своей честностью, в отличие от остальных, поскольку есть то, о чем я не смогу соврать, когда буду рассказывать о лжи» [42, с. 7]. Это указание на двуединую природу душевных состояний, восходящих к двуединству мира – день и ночь, свет и мрак, жара и холод. К ним относится правда и ложь, но с весьма размытыми границами взаимодействия, разной степенью конвенциональности и востребованности такого соположения. Всегда, во все времена более востребованным было то человеческое, которое выходило за пределы своей культуры, не было ограничено узкими рамками одной традиции, тем самым утверждая свою самодостаточность.

Второй эпитаграф – фраза баснописца Никола Ретиф де ла Бретонна, в которой он утверждает: «Я – многослойное существо» [42, с. 7], соотнося его («я») с анималистическими образами басен, акцентируя значимость не реальных, а формульных черт в бытии отдельного человека, связанных с социокультурными особенностями как его эпохи, так и близких по духу людей.

Третий эпитаграф представлен фразой Витольда Гомбровича: «Взять и создать себя?...» [42, с. 7], где ориентиром может быть Гамлет или Дон Кихот. В этой фразе есть отголоски аристотелевской мысли о художественном образе как явлении, формирующем новую реальность, а образ обретает множество форм проявления. Но наиболее значимой и привлекательной в образной форме «создания себя» является то, что, с одной стороны, образ вбирает в себя всю палитру жизненных впечатлений, но, с другой – утрачивает связь с действительностью, наполняясь новым

содержанием. Образ представляет собой единство конкретного и условного. Процесс создания неизменно приводит к наполненности «себя» понятийным смыслом, где в подтексте слышится фраза Л. Выготского «Мы мыслим посредством имен» [43, с. 99], следовательно, подключаем к процессу возможности нашей памяти.

Таким образом, В. Колонна создал из названия работы и эпитафий к ней своеобразный научно-эссеистический заголовочный комплекс, в котором четко просматривается идея с оттенком греческих смыслов (греческое *Ἰδέα* – «наружность», «образ», «вид», «лик») как направленности уловить слагаемые первообраза автофикшн, выявления его фундаментальных аспектов на уровне «образа» и «лика», прежде чем оно обретет форму жесткой понятийности. Поэтому в своих размышлениях на тему фикционализации «я» В. Колонна может позволить себе взаимодействие абстрактного мышления и чувственного восприятия с тем, чтобы тремя эпитафиями с кажущимися различиями утвердить мысль о характере их внутренней связи как необходимости бытия автофикшн. От этого момента и имя критика вписано в заголовочный комплекс автофикшн как неотъемлемая его часть.

Этим роль эпитафий не ограничивается. Они предпосланы каждой части работы, акцентируя глубинные смыслы рассматриваемого вопроса. Так, введение предваряют слова А. Бергсона о возможности «встречи со своей собственной историей» [41] через того, кто «создает персонажи», т. е. через осмысление роли литературы в этом процессе с дальнейшим уточнением угла зрения на этот вопрос, а именно: «Когда на страницах изображен опыт, выходящий за рамки привычного чтения и не имеющий ничего общего с известными типами повествования» [42, с. 9]. Отвечая на вопрос себе, о чем повествуется в таком тексте, что в нем происходит, В. Колонна дает очень точный ответ – «фикционализация “я” (“олитературирование себя”) – прием, при помощи которого “я” становится предметом вымысла, таким образом, сюжет формируется непосредственно в

ходе повествования» [42, с. 9]. Обозначив фикционализацию как прием, В. Колонна говорит о нем и как о методе в процессе непосредственного анализа примера из романа Альбера Козна «Любовь властелина» (1968): «Чтобы лучше понять специфику метода, необходимо противопоставить его автобиографическому роману» [42, с. 9]. Тут возникает одно из противоречий в размышлениях В. Колонна, когда «писатель использует свою биографию как материал для создания нарративной формы» лишь «из-за отсутствия воображения или крайней внутренней потребности» [42, с. 9]. Но, как известно, воображение является важнейшим слагаемым мыслительной деятельности, смысл и задачи которого видятся в создании и преобразовании образов как результата взаимодействия творческой личности с внешним миром. Это внутренняя потребность, направленная на действие «ума = воображения» (Я. Голосовкер). Тем не менее именно в этой противоречивости В. Колонна видит обусловленность того, как «образовался термин» [42, с. 9]. И тут же критик уточняет: «фикционализация “я” подразумевает создание героя, который носит имя писателя, и описание его вымышленных приключений. При этом важно не наделять вымысел фигуральностью или метафоричностью, поскольку он исказит “правдивость” истории. Образ, подходящий к данной игре воображения, когда выдумка становится средством и целью, был представлен Германом Гессе в романе “Игра в бисер”» [42, с. 10]. Анализируя роман, В. Колонна использует термин «вымышленная биография». Его отличие от «автобиографического романа» В. Колонна усматривает в том, что «содержание истории является вымыслом автора, без использования масок и претензий на правдивость» [42, с. 11]. Этот процесс критик оценивает как «свободную игру воображения» [42, с. 11], на основании чего сделан вывод, что «фикционализация “я” многое переняла от формы художественного вымысла, добавив двойственный и изощренный характер под лозунгом автобиографичности. Так писатель превращает факт своего существования в фикцию...» [42, с. 11]. Для

дальнейших размышлений В. Колонна важно уточнение: «Фикционализация “я” может иметь воздействие, если и автор, и читатель задействованы в процессе создания текста, используется техника помещения автора в текст, а не за его пределы» [42, с. 12].

В. Колонна ставит целью своей работы дать «анализ» и «определение» «одного из видов вымысла, который имеет место в ряде значительных произведений, интересных не столько своей автобиографичностью, сколько фикционализацией “я” авторов», называя явление «жанром». Критик подходит к термину «автофикшн» как к «неологизму», который «описывает литературную деятельность по фикционализации “я” в литературе» как «новую форму автобиографии» [42, с. 16].

Появление неологизма датируется 1977 годом в качестве аннотации к роману «Сын». В. Колонна подчеркнул, что «в отличие от своих предыдущих работ, в книге Дубровски появляется собственной персоной» [42, с. 16]. Рассказчик/герой повествует лишь об одном дне жизни профессора французской литературы. Венсан Колонна отмечает – «а-ля Серж Дубровски», преподающий в университете Нью-Йорка, «о его метаниях между двумя языками, двумя профессиями, двумя женщинами, между прошлым и настоящим» [42, с. 16]. Аннотацию книги, в которой значилось «стандартное слово “роман”», его «тезисное содержание» В. Колонна склонен трактовать как «анализ жанра»: «Автобиография? Нет. Автобиография – привилегия, оставляемая важным деятелям этого мира, сумеркам их жизни и красивому стилю. Перед вами – вымысел абсолютно достоверных событий и фактов; если угодно, автофикшн (autofiction), доверивший язык авантюры авантюре языка, за пределами синтаксиса романа, будь то традиционного или нового. Столкновения, нити слов, аллитерации, ассонансы, диссонансы, письмо до или после литературы, конкретное, как сказали бы о музыке. Или вот еще: автофикшн, терпеливый

онанизм, который надеется теперь, что другие разделят его удовольствие» [42, с. 17].

В. Колонна в фационализации С. Дубровски выделяет четыре аспекта. Характеризуя функциональную специфику, критик подчеркивает: «В отличие от автобиографии, которая полна памятных событий, в автофикшн собраны события довольно обычные, поскольку можно рассказывать о своей жизни в преломлении через призму вымысла» [42, с. 17]. В. Колонна видит в этом первопричину того, что «определение родового понятия “роман” в тексте довольно референтно» [42, с. 17]. Критик считает этот вопрос «достаточно спорным, но это не война, объявленная Дубровским» [42, с. 17]. Вместе с тем истинные причины появления автофикшн В. Колонна обозначил почти афористически: «Ничто не угасает так быстро, как интерес к жизни сильных мира сего, и простое документирование их воспоминаний не сможет обеспечить им бессмертие» [42, с. 17]. Акцентируя «баланс выдумки и автобиографии», В. Колонна видит в автофикшн «перевоплощение автобиографии, способ разрешения определенных проблем, связанных с “я”» [42, с. 18]. Эту связь В. Колонна видит в заголовках двух его «самокритических» статей.

Тематический аспект автофикшн, по Дубровски, «включает в себя разные формы письма о себе (автопортрет, автобиографию), т. е. присутствует и подлинность пережитого» [42, с. 18]. Таким образом, «второй чертой можно считать истинность рассказанного» [42, с. 18]. С. Дубровски отметил: «Все факты и жесты в повествовании буквально взяты из моей собственной жизни» [44, с. 89-94], но и «выдумка» имеет место. Отсюда вывод В. Колонна: «Несмотря на заявление Дубровски о намерении создать автобиографическое произведение, “Сын” – скорее, роман и представлен как вымысел» [42, с. 19].

Категориальный аспект представляет собой весьма важное слагаемое, «поскольку является основой метатекстуального дискурса Дубровски» [42, с.

19]. В. Колонна подчеркивает: «В романе хорошо просматривается язык авантюры и связь написанного с жизнью, несмотря на искажение хронологии. Повествование частично диктуется “вещественностью” языка при помощи таких явлений, как омофония, ассонанс, аллитерация, параномазия, каламбуры и т. д. Такой “потенциал языка” Дубровски обозначил “консонантическим (или созвучным) письмом”, т. е. “определенного контроля для согласования с биографией и организацией повествования”» [42, с. 20]. По мнению В. Колонна, «из-за такого эффекта “правдивости” “консонантического письма” и возникает термин “автофикшн”» [42, с. 20]. Развивая свою мысль о специфике романа «Сын», критик подчеркивает: «Жизнь воссоздается по наброскам письма самого автора, его прошлому, на то она и авто-био-графия» [42, с. 20]. Именно такая ситуация и обусловила появление выражения Дубровски «Автофикшн – вымысел, к которому прибегает писатель, чтобы представить себе самого себя, чтобы провести анализ не только в тематическом плане, а и в плане воспроизведения текста» [44, с. 96].

Осмысливая родовой аспект автофикшн, В. Колонна акцентирует «оригинальность» Дубровски в литературе, использование в литературе «горизонта ожиданий». Писатель задумал создать новый жанр, который существовал только «гипотетически», «поэтому важность введенного понятия “автофикшн” можно будет оценить спустя некоторое время, вновь и вновь возвращаясь к изучению понятия» [42, с. 21]. Предварительные выводы В. Колонна сформулировал следующим образом: «Перевоплощение автобиографии, реферативное, с точки зрения теории, и фиктивное на практике, романтическое по восприятию современности, новое в жанровой классификации – вот те признаки, которые можно выделить, согласно Дубровски» [42, с. 22].

В. Колонна отметил, что работа С. Дубровски стала «письменным манифестом психоаналитической автобиографии» [42, с. 22], подчеркивая ее

связь с Фрейдом. Но «чтобы понять смысловое развитие термина “автофикшн”, необходимо учитывать два фактора», указывает критик. «С одной стороны, очень долгое время не существовало термина для описания данного метода письма, несмотря на длительные поиски, которые, скорее, вносили неясность, нежели давали пояснения. Был и “автобиографический роман” (“roman-autobiographique”), и “роман-автобиография” (“autobiographie-roman”), и “выдуманная автобиография” (“autobiographie fantasmée”), и “воображаемая автобиография” (“autobiographie rêvée”), и “роман-зеркало” (“roman-miroir”, Н. Juin), и “итог-выдумка” Бертрана Буало-Дельпека (“fiction-bilan”), и “роман о приключениях во внутреннем мире” (“roman d'aventures intérieures”, F. Bott)» [42, с. 23]. В. Колонна считает, что «термин “автофикшн” предстал в выгодном свете, поскольку был у всех на слуху, и означал введение “я” в художественное произведение или же олитературивание себя в выдумке» [42, с. 23]. Рассматривая произведение С. Дубровски как «чистый вымысел», критик подчеркивает, что «сам автор от своего термина никогда не отрекался» [42, с. 23], а поэтому «вошел в использование» [42, с. 23].

Если Серж Дубровски и Венсан Колонна являются первооткрывателями автофикционализации, то Жерар Женнет осуществил «независимое» теоретическое обоснование данного явления в работе «Вымысел и слог» (Fiction et diction, 1991), разрабатывая «эстетический аспект литературы», с тем, чтобы «уточнить, при каких условиях некий текст, устный или письменный, может восприниматься как “литературное произведение”, или, шире, как (вербальный) объект, обладающий эстетической функцией» [45, с. 342]. В поле зрения исследователя – проблема «режимов, критериев и модальностей литературности» (взяв за исходную позицию Романа Якобсона), с выделением «таблицы модальностей литературы» с соответствующим распределением ее на «тематический критерий *фикциональности*». Известный со времен

Аристотеля, по условиям которого «вымышленное произведение (вербальное), независимо от оценки своего качества, почти неизбежно воспринимается как литературное», регулируемое кантовским императивом об условной «незаинтересованности в реальном мире; “другая модальность” (нефикциональная проза) может восприниматься как литературная лишь при известных условиях, ...в силу некоего индивидуального к ней отношения» [45, с. 343]. В качестве такого примера Женнет называет «отношение Стендаля к стилистике гражданского кодекса» [45, с. 342].

Обосновывая специфику фикционального и фактуального повествования (“*Fictionis narratio, facti narratio*”), Женнет своеобразный провокативный тезис, а именно: «...каковы бы ни были достоинства и недостатки фикциональной нарратологии на нынешнем этапе ее развития, я сомневаюсь, что она избавит нас от необходимости специально исследовать фактуальное повествование. Так или иначе. Бесспорно одно: она не может до бесконечности уклоняться от вопроса, применимы ли ее результаты – если не методы – к сфере, которой она никогда по-настоящему не занималась и которую присвоила себе молчком, без рассмотрения и без объяснений» [45, с. 385–386]. Сознаваясь. Что и сам был причастен к такой постановке вопроса в работах «Повествовательный дискурс» и «Новый повествовательный дискурс». Женнет уточняет целесообразность употребления «небезупречного» термина «фактуальное повествование». Поскольку «сам вымысел тоже состоит из последовательностей *фактов*» [45, с. 386].

Прописал Женнет и присущие «дискурсу фактуального повествования» характеристики, связанные с такими явлениями, как «историческое сочинение, биография. Личный дневник, заметка в газете, полицейский протокол, юридическое *narratio*, бытовые сплетни и прочие формы...» [45, с. 386]. Четко обозначена в работе направленность исследования «в чисто теоретическом или, во всяком случае, априорном плане» – «почему фактуальное и фикциональное повествование по-разному обращаются с

историей, которую они “излагают”, только из-за того, что в одном случае эта история является (считается!) “правдивой”, а в другом – вымышленной, то есть придуманной тем лицом, которое рассказывает ее в данный момент, или кем-либо другим, от кого он ее унаследовал» [45, с. 387]. При этом Женнет вносит весьма существенное уточнение относительно того, как понимать выражение «считается правдивым» – то ли ситуацию, когда «историк выдумывает какую-нибудь деталь или выстраивает связную “интригу”», или ту, когда «автор романа черпает вдохновение в реальном происшествии» [45, с. 387]. По мнению Женнета, в таких случаях «важен только официальный статус текста и горизонт его прочтения» [45, с. 387]. В этом вопросе мнения исследователей крайне противоположны. Так, Дж. Серлем считает, что не существует никаких особенных свойств, «текстуальных, синтаксических или семантических», которые бы давали возможность «идентифицировать данный текст как вымышленное произведение», поскольку фикциональное повествование – «просто притворство или чистая симуляция повествования фактуального, когда автор романа только «делает вид» (*pretends*), будто рассказывает правдивую историю», но при этом, как подчеркивает Женнет, «не оставляя в тексте ни малейших следов этой не-серьезной симуляции» [45, с. 387]. В качестве противоположной точки зрения Женнет рассматривает высказывания Кэте Хамбургер, усматривающей «мнимость» лишь в романах от первого лица, «неотличимой от оригинала подделкой под аутентичный автобиографический рассказ», уточняет Женнет, подчеркивая и противоположное качество мысли, выявляющее «в собственно вымысле (от третьего лица) неопровержимые текстуальные “признаки” (*symptoms*) фикциональности» [45, с. 387]. Для того, чтобы изложить свое понимание существующей проблемы, Женнет изначально не примыкает ни к одной из позиций (хотя мнение К. Хамбургер ему явно предпочтительней), а предлагает «рассудить эти две соперничающие точки зрения», прибегнув к

разработанной им системе теоретических доказательств через «проблемы порядка, темпа, повторяемости, модальности и залога повествования» [45, с. 387–388].

В разделе «Порядок» Женнет вносит существенные коррективы в ранее высказанную им мысль о том, что «порядок в фольклорном повествовании более строго следует хронологии событий, чем в повествовании, принадлежащем к литературной традиции, которую открывает “Илиада”» [45, с. 388]. Затем Женнет «сделал одну уступку», отметив, что «анахроническим построением отличается, скорее, “Одиссея” и что этот прием получит развитие не столько в эпической традиции, сколько в романном жанре» [45, с. 388]. Поводом для дальнейших размышлений критика в этом направлении послужила полемическая статья Барбары Хернштайн Смит, «интереснейшей», по мнению Женнета, в том плане, что она пришла к выводу – «нелинейность дискурса по самой его природе является в повествовании скорее правилом, чем исключением» [45, с. 388]. Возражая Женнету, Хернштайн Смит высказала предположение о том, что «абсолютно хронологический порядок действия» возможен или «достижим» лишь в текстах «чрезвычайно жестко организованных, “художественных” и “литературных”». Соглашаясь во многом с критическими замечаниями, Женнет поддержал мысль о том, что «ни один рассказчик, в том числе и внефакциональный, в том числе и внелитературный... не может заставить себя ... строго соблюдать хронологию». Отсюда – уже более обобщенные выводы Женнета о невозможности противопоставления фактуального повествования, «в котором порядок событий задается сторонними источниками, повествованию факциональному, где этот порядок якобы в принципе непознаваем», что исключает возможность «с определенностью судить об анахрониях» (хотя на исключения Женнет указывает, в том числе и в повествовании фактуальном) [45, с. 391]. В целом, Женнет согласен с Хернштайн Смит (при наличии и разногласий), а именно: «Факциональное и

фактуальное повествование в основном ничем не отличаются друг от друга по использованию анахроний и по способу их обозначения» [45, с. 391] (подчеркнуто нами – И.Д.).

Следующий пункт концепции Женнета – темп. Исходная точка размышлений – ни фикциональное, ни нефикциональное повествование «не способно», «не обязано соблюдать темп своей истории» [45, с. 392]. Как фактуальному, так фикциональному повествованию присущи ускорения и замедления действия, остановки и пр., а поэтому, констатирует Женнет, «и здесь нельзя а priori дифференцировать наши два типа повествования». Тем не менее критик соглашается с разработанными признаками фикциональности, к которым относятся детально разработанные сцены, диалоги, воспроизведенные «in extenso и дословно», пространные описания. Женнет уточняет: «Любая сцена, диалогизированная или нет, является фактором замедления, а описание – повествовательной паузы, если только оно не отнесено на счет перцептивной деятельности персонажа, что также, согласно Кэте Хамбургер, выступает признаком фикциональности» [45, с. 392]. Женнет полагает, что эти приемы приемлемы и для исторического повествования, хотя и «несколько снижает его правдоподобие», тем самым создавая впечатление, «вполне обоснованное», «фикционализации» повествования [45, с. 392].

Принцип повторяемости (*stricto sensu*), истолкованный Женнетом как «интеративное повествование», представляет собой один из способов ускорения событий («по воскресеньям»), который используется как в фикциональном, так и в фактуальном жанрах («биография» и «ее частный случай, автобиография», на что указывал Филипп Лежен). Пример использования интератива Прустом дает основания Женнету говорить о признаке «подражания характерным приемам автобиографии, то есть как заимствование фикциональным типом повествования у типа фактуального» [45, с. 393].

Вопрос о модальности связан с истолкованием «повествовательного вымысла», обусловленного его отличительной чертой – «непосредственным доступом к внутренней жизни персонажей» [45, с. 393]. По мнению Женнета, если полагать, что только фикциональное повествование открывает такую возможность, т. е. «доступ к внутренней жизни другого человека», то это не результат «чудесного преимущества перед иными типами повествования», а потому, что «этот “другой” является существом вымышленным (либо подается как вымышленное, когда речь идет о персонаже историческом, наподобие Наполеона в “Войне и мире”)), при этом автор, «якобы излагая его мысли, на самом деле их *воображает*: угадать наверняка можно лишь то, что *выдумываешь*» [45, с. 393]. К основным признакам «вымышленного/выдуманного/воображаемого» повествования Женнет относит «глаголы со значением чувства и мысли», внутренний монолог, который «пропитывает собой весь дискурс целиком», несобственно прямой стиль, выразившийся в сосуществовании «прошедших времен и пространственных дейксисов во фразах типа: ... *назавтра* его корабль *отплывал* в Америку» [45, с. 393–394].

Первое определение «автофикшн» Ж. Женнет сформулировал следующим образом: «Способ, при помощи которого Пруст описывает и обобщает свое произведение, нельзя сравнить с тем, в котором речь идет об авторе романа от первого лица, как, к примеру, у Жиль Бласа. Но мы знаем, а Пруст знал лучше всех – что это произведение не отличается правдивостью автобиографии. Для “Поисков” необходимо было разработать промежуточную концепцию, как можно лучше отвечающую ситуации, которая открывалась или подтверждалась, изобретательно и косвенно, но не двусмысленно. Своеобразное “соглашение с читателем”, как назвала ее Шейкевич. “В этой книге я, Марсель Пруст, рассказываю (придумываю), как я случайно сталкиваюсь с некоей Альбертиной, как я в нее влюбляюсь, как я лишаю ее свободы и т. д. В какие приключения я пушусь – зависит от меня, и

неважно, что на самом деле ничего подобного не происходило. Иначе говоря, я придумал для себя жизнь и личность, которые мне не принадлежат (в большинстве случаев)». Как назвать этот жанр, эту форму выдумки в полном смысле слова? Лучше термина, предложенного Сержем Дубровски, нет – значит, «автофикшн»» [45, с. 293]. Ключевой фразой является «соглашение с читателем».

Наработки российских ученых свидетельствуют о том, насколько близко они подошли к проблеме. Не оперируя понятийным рядом автофикшн, исследователи (О. Аронсон, В. Майков, О. Никифоров, Е. Ознобкина, Е. Петровская, А. Парамонов, И. Чубаров) анализируют автобиографический дискурс в аспекте аналитической антропологии, демонстрируя новизну подхода к авто-био-графии, в дефисном членении. Известный специалист в этом вопросе В. Подорога подчеркнул: «Последовательность как будто очевидна: *переживать* – это “био”, понимать – это “авто”, *рассказывать (описывать)* – это “графия”. Введением фундаментальной оппозиции “авто” (Я) и “био” (Жизнь) сразу же означает узел ее разрешения, “снятия” в активной посредствующей субстанции – *письме*» [46, с. 8]. Исследователь акцентировал не только «противопоставление одного термина другому», которое «порождает новую схему *синтеза*, новое преобразование отношений», но и указал на «неравновесность всей автобиографической конструкции с точки зрения понятийного плана, открывающего богатые возможности анализа» [46, с. 8–9]. Как представляется, это философско обоснованный подход к автофикшн с очевидной перспективой дальнейших разработок. Этот отмеченный Ф. Леженом аспект предполагает необходимость более тщательного анализа вопроса о возможных прорисовывающихся границах автобиографии/автофикциональности, как и уточнения смысла обозначенных «двух ремарок». По мнению Лежена, «существует полная противоположность между Марией-художницей (труд, композиция, копии

мастеров, станковая живопись, условная эстетика) и Марией-писательницей, которая совершает своего рода импрессионистскую революцию, изобретя, если можно так выразиться, писательство на пленэре!» [17, с. 164]. Но при этом Лежен совершенно исключает наличие автобиографических компонентов (о которых сам и говорит, анализируя Дневник) как связующих звеньев. В связи с этим целесообразно обратиться к размышлениям В. Подороги, который утверждает, что «предметная область автобиографии предстает в виде поля сражения, в котором участвуют наиболее влиятельные современные дискурсивные практики». По мнению известного исследователя, «в сущности, аналитическая работа сводится к реконструкции смысла, которым наделен тот или иной объект (“автобиографический”) в каждом из противоборствующих дискурсов» [46, с. 8]. Дополним. Немаловажную роль в осмыслении характеристики автобиографической целостности играет использование приема «членения» – авто-био-графия, – который разработали Олни, Усдорф, Подорога с целью, во-первых, более точного жанрового раздела между «биографией» и «автобиографией», а во-вторых, «чтобы определить всю сумму возможных отношений между понятиями и тем содержанием опыта, который они представляют (вместе и порознь)» [46, с. 8; 47; 48]. Так можно рассмотреть «две ремарки» Лежена к толкованию Дневника, в котором сталкиваются, по его мнению, «Мария-художница» и «Мария-писательница» через прием «членения», в котором *авто* связано с *пониманием*, *био* – с *переживанием*, *графия* – с *рассказыванием/описанием*.

Методологически значимым для данного исследования является вопрос о «женской» автофикциональности. Как известно, французские критики соотносят данную практику только с авторами мужского пола, относясь к женщинам-писательницам с некоторым предубеждением. Тем не менее, присутствие писательниц на поле автофикциональности все более ощутимо,

хотя бытует мнение, что «женский вариант» явления был привнесён извне, продуцируя женскую практику.

Писательницы Катрин Кюсе, Катрин Милле, Алину Рэе относят к тому направлению, которое называют «диссоциативной» автофикцией, где ключевой является роль травмы, нанесение боли (изнасилование, инцест, насилие, болезнь, смерть), которые приводят к самовозрождению. Считается, что именно травма, прежде всего эмоциональная, придает автофикциональности определенную форму, задает ритм.

Одно из направлений современной «женской» автофикции – этическое, с актуализированным вопросом о правомерности вмешательства в право на частную жизнь. На этом фоне формируется новая практика автофикции, с отказом как от фикции, так и от автобиографии.

Но наиболее значимым представляется вопрос о дальнейшей разработке «я», отношение между читателем и автором – если автобиография насыщена взаимным недоверием, то автофикция его усиливает. Призыв к дальнейшим исследованиям предполагает выявление специфики взаимодействия созидательного процесса женщины-писательницы и читателя. Превалирует в этом «пакт с читателем».

Среди актуализированных вопросов «женской» автофикциональности – опыт неразделенной любви, нарциссизм и фотографии – «загадочной автофикции» (“uncanny autofiction”), которая рассматривается как «аналог улики, ведущей к себе». Несмотря на наличие ряда интересных работ [49–56], зарубежные критики, тем не менее, говорят о недостаточности разработки проблемы. Но есть работы российских исследователей, которые требуют внимательного прочтения. Так, Т. Амирян в статье «Автофикциональное письмо Амели Нотомб. “Сверхголод” как нарративный код письма»¹ вступает в диалог с исследовательницей автофикционального

¹ Статья Т. Амиряна «Автофикциональное письмо Амели Нотомб. “Сверхголод” как нарративный код письма» находится в печати. Текст статьи был любезно предоставлен нам автором.

жанра Карен Ферейра-Мейер, рассматривающей творчество известной бельгийской романистки в свете теории С. Дубровски. Исследовательница видит в Амели Нотомб автора «женского варианта» автофикционального жанра. В чем исследователям видится смысл данного явления? На первом плане – происходящий диалог между представителями разных национальных культур, как и «нахождение между разными жанровыми и культурными пространствами», где эпистолярные предстает как «промежуточное пространство (“*enter-deux*”): между интимным, личным и публичным; между “историей одной болезни” и симптомом современности; реконструкция изначально деконструктивной плоскости под названием “история”, история XX века, личная история, история собственной семьи, история собственного становления (писателем, женщиной, носителем языка, иностранцем и пр.)». Тигран Амирян рассматривает этот комплекс в качестве тем. Но, как известно, тема является и проблемой. Без снобизма и вторичности восприятия исследователь на основе анализа текста романа «Форма жизни» делает глубокие и емкие теоретические умозаключения по поводу «женской» автофикциональности. Т. Амирян, соглашаясь с определением М. Гонтаром относительно текстов Нотомб как «культурных микстов», расшифровывает его автофикциональный смысл, говоря о тексте, в котором «одновременно проблематизируется “кризис субъекта”, сложность отношений “Я”/“Другой” и просходит нарратизация “себя” с использованием принципов диалогизма и билингвизма». По мнению Т. Амиряна, популярность романов Нотомб предопределена «фундаментом» постмодернистской эстетики – «активное привнесение в культурный ландшафт не только “себя” как “другого” и “исключительного”, но и “Другого” как фрагмент “себя”, так “другость” существует в нас».

Т. Амирян отметил в автофикциональном письме весьма важные аспекты, имеющие прямое отношение к данному исследованию. Речь идет о стремительном скачке от «модернистских экспериментов Сержа Дубровски,

Мишеля Лейржа и Ролана Барта» до убедительных разговоров о «существовании этого жанра в произведениях авторов самого широкого спектра: от Руссо до Сартра, от Колетт до Филиппа Рота». Т. Амирян подчеркнул, что «этот тип повествовательного жанра трансформируется и в пространство постмодернистской культуры, усваивая характерное для него стремление к массовости (в значении формульности)». Отметил Т. Амирян и востребованность «формулы женского дневника» в современной прозе, в создании «мини-романов», столь важных для автофикциональности.

Осмысление специфики «женской» автофикциональности в работах русских и украинских исследователей активизировалось, но пока на основе анализа зарубежной литературы. Привлекают в них очень мощные теоретические выкладки. Так, А. Рекут анализирует проявления автофикциональности в итальянском женском романе 80-90-х годов XX века, – произведения Д. Марайни С. Верды, М. Беллончи, С. Тамаро, П. Каприоло и С. Петринени. Исследовательница пришла к выводу о наличие в итальянской женской прозе «фиктивной автобиографии» как разновидности «непреднамеренной автофикционализации» [57, с. 6]. При этом используется опыт фактуальной, документальной литературы – мемуаров, дневников, автобиографий. Специфическими чертами женского письма на семантическом уровне является тематика женской сексуальности, материнских чувств, на дискурсивном – фрагментарность письма, инверсионность, возвращение к сказанному, его уточнения и дополнения. Отмечено также обращение к травестии и маске, использование интертекстуальности, тема частной истории. Анализ нарративной идентичности субъекта автофикционализации дал основания для вывода, что такой субъект часто совмещает в себе черты автора/рассказчика/героя. Это свидетельствует о внимании женщин-писательниц к фикциональной самоидентификации, их стремлении к созданию персонального мифа. Причины этого видятся в личной борьбе с десубъективизацией

личности, в реакции на пропаганду стереотипных идеалов и общественных клише [57, с. 17].

Значимым представляется «женский» взгляд на «мужскую» автофикциональность. Так, Н. Киреева в осмыслении постмодернистской литературы США, направила свои усилия на анализ «детектива как жанра массовой литературы и автобиографии как жанра, проблематизирующего границу между документальным и вымышленным» [58, с. 21]. Столь разведенные в литературном пространстве жанры – детектив и автобиография – объединены проблемой реального/фикционального в произведениях Т. Пинчона, П. Остера, С. Кинга, Дж. Барта, демонстрируя возможности жанровых конвенций. Не затрагивая вопрос о детективном жанре, укажем на отмеченные исследовательницей особенности автобиографического нарратива, где во главу угла поставлена «проблема способов воссоздания идентичности» [58, с. 45], «изменение представлений о соответствии факта и вымысла» [58, с. 47], стремление к осмыслению «себя» и собственного «я». Н. Киреева в непосредственном анализе выделяет три разных способа трансформации «базовых конвенций автобиографии»: AUTOS («сам»), BIOS («жизнь»), GRAPHO («письмо») [58, с. 52]. Для нашего исследования весьма интересным представляется анализ Н. Киреевой книги «Изобретение одиночества» (1982) П. Остера в аспекте AUTOS. Исследовательницей представлена картина фикционализации «себя» через введение в повествование нехудожественных биографических текстов (интервью, эссе, статьи). Только в автобиографическом произведении возможно осмыслить собственное творчество, неудачи писательские и житейские. Таков посыл П. Остера. И все же Н. Киреева заостряет внимание на наличии третьего лица, создающего дистанцию между биографическим автором и тем, которые не создается, а реконструируется. И «книгу», и «одиночество» исследовательница рассматривает как образы, назначение которых в том, чтобы «вести переговоры между представителями разных

идентичностей» [58, с. 70–71], «вписать свое “Я” в контекст истории “Мы”» [58, с. 71].

В аспекте BIOS Н. Киреева рассматривает произведения Джона Ирвинга, Стивена Кинга, а также Джона Барта. Если Ирвинг, по мнению исследовательницы, не пародирует автобиографию, а «исследует процесс создания писательской репутации» [58, с. 76], делает попытку демифологизировать представления о жизни писателя, создавая, тем самым, «ироническую апологию» литературной биографии, то Кинг создает новаторский автобиографический текст с характеристиками сочетания научного текста и размышлений о собственном писательстве. К тому же, этот тип автобиографии реабилитировал писателя с «”подмоченной” репутацией» [58, с. 82]. Так появился жанр «автобиографии как критики».

Весьма привлекателен анализ творчества Томаса Пинчона в аспекте GRAPHO в автобиографии, формулирующей как «минус-автобиография» с «семиотическим принципом значимого отсутствия» [58, с. 119], воссоздается по обретающим ключевое значение в этом процессе эссе, статьям, письмам автора. Исследовательница приходит к выводу, что все тексты Пинчона продуцируют создание легенд о писателе, создавая направление в культурной индустрии. Н. Киреева акцентировала очень интересный вопрос, когда биографический образ, созданный писателем, вовлекает в этот процесс читателя с его намерениями создать свой образ из нехудожественных текстов. «Минус-автобиография» – это знак отсутствия собственного «я», не раздавленного натиском легенды, но существующего с размытыми очертаниями.

Маша Левина-Паркер, в своей известной работе анализируя пройденный путь столь интересного явления, словно, не стремилась найти однозначный ответ о будущем «самомочинения», его возможных взрывах, которые спровоцируют новый виток развития или тихого увядания. Исследовательница, с одной стороны, высказала предположение, что «теория

автофикшн, возможно, уже исчерпала себя, и критическое самовыражение на эту тему тихо иссякнет и сойдет на нет, оставив некоторый интеллектуальный вакуум» [39, с. 38]. Вместе с тем, ее же анализ автофикшн, при наличии некоторых противоречивых аспектов, является «интеллектуальным возбудителем» для нее в предвидении дальнейшего обживания явления: «За пределами Франции, возможно, пока еще рано судить» [39, с. 40], но тут же озвучены «несколько слов об американской рецепции автофикшн» [39, с. 40]. Но, оказывается, далеко не исчерпаны примеры судеб французских «автофикшнеров», например, Ролана Барта. Именно в таком качестве к нему вплотную подошли французские и отечественные исследователи сегодня. Тем не менее, усматривая в автофикшн черты «культурного провинциализма», сугубо национального явления, с «локальным» к нему теоретическим интересом [39, с. 39], исследовательница в конечном итоге склонна видеть в этой концепции универсальность с возможным приложением к «гибридным явлениям» уже не только во французской, но и «американской, немецкой, русской или любой другой литературе» [39, с. 26], что можно расценивать как робкую надежду и ненавязчивый призыв к объединению усилий вокруг автофикшн с возможным расширением его границ, в том числе и смысловых. Упоминание о русской литературе в этой ситуации далеко не случайно, как и предполагаемые надежды на русское литературоведение, несмотря на то, что оно всегда долго держалось на почтительном расстоянии от зарубежных теоретических новаций, осваивая их в несколько замедленном ритме, но основательно, даже те, которые проросли на русской почве (например, немецкая и американская рецептивная эстетика из эстетики русского формализма, открытия Ю. Кристевой – из учения М. Бахтина и т. д.).

С автофикшн сложилась несколько иная ситуация, причины которой видятся в запоздалом освоении автобиографии, весьма нежеланного жанра для советской идеологии. Только со второй половины 1980-х гг., когда

любые формы запретов и цензуры прекратила свое существование, открылись архивы, и на тогда еще «самый читающий народ» обрушилась мемуарно-биографическая лавина изданий, поразивших прежде всего информативной новизной. Разговор о поэтике жанра только набирал силу. А в это время французские интеллектуальные страсти уже бушевали вокруг фразы Сержа Дубровски «Я пишу автофикшн», т. е. в ином измерении и взгляде на автобиографию с акцентом на пятой аристотелевской сущности, самом тончайшем элементе, через фикциональность, обоснованную Ницше, так изящно соотнесенных с новым теоретическим мышлением, на которые пока не обращают внимания. Но это контекст, в котором, вероятно, созревала автофикциональная мысль М. Башкирцевой.

Какими пессимистическими прогнозами не обростал вопрос об автофикциональности, развитие явления очевидно. Прописываются новые его аспекты, связанные с «женским» вариантом в сопряженности с иными жанрами. Но, наверное, одним из главных достижений является поиск генезиса в иных культурных эпохах и иных литературах, особенно при их взаимодействии, а также роль русской литературы в этом процессе. Русско-французское взаимодействие на материале Дневника М. Башкирцевой как предтечи женской автофикциональности позволяет поднять вопрос о «чужой» составляющей явления, как и осмыслить то, что считать «чужим», а что – своим.

1.3. Экфрасис как художественно-мировоззренческий феномен

Бурное обсуждение вопроса о взаимодействии живописи и литературы, живописи и других видов искусств, получившее развитие в XX в., сопровождалось очевидной недостаточностью понятийно-терминологического аппарата, необходимого для анализа непосредственно текстов. Именно этим объясняется появление интермедальности,

трактуемой ныне в разных сторон – и со стороны интер-, и со стороны медиа- и со стороны его компаративной целостности. Этим объясняется и интерес к экфрасису, к его истории, функционированию, преобразению и преломлению в современном анализе. На этом пути пересеклись представители самых разных направлений – литературоведческого, искусствоведческого, философского, культурологического. Для нас интересно выявление не столько целостности, направленности таких концепций, сколько разработанная ими терминология, открывающая возможность осуществить анализ произведений, отмеченных искусством такого взаимодействия.

Экфрасис на протяжении длительного времени был в стороне от литературоведческого мейнстрима, несмотря на то, что является одним из древнейших терминов, известных со времен античности. Его возвращение в активную научную жизнь примерно три десятилетия тому назад было все же менее заметным в сравнении, например, со стремительно обживаемой интертекстуальностью. На это часто сетуют современные исследователи экфрасисности, словно забывая о том, что существование литературоведческих (как и искусствоведческих) понятий, как правило, не отличается ни стабильностью, ни плавной эволюцией, а обусловлено историческими разрывами с последующей за ними востребованностью. Этот исторический миг всегда предполагает необходимость возвращения к генезису понятия, истории его функционирования и осмысления того нового содержания, которым оно пополняется с течением времени. Экфрасис предстает в этом смысле весьма показательным явлением.

Экфрастические исследования, стремительно развивающиеся в зарубежной и отечественной науке в последние десятилетия, восстановили в культурной памяти представление об экфрасисе, или, как обозначил Л. Геллер на Лозаннском симпозиуме «Экфрасис в русской литературе», произошло «воскрешение понятия» [59, с. 5], следовательно, возвращение к

генезису, к античности (в исследованиях Н. Брагинской [60], многогранным преломлениям в анализе художественного текста [61–62]. Тем самым, вопросы взаимодействия литературы и искусства обрели возможность более утонченного его осмысления – не только лишь как поэтологического приема, но и как мировоззренческой позиции автора, продуцирующей создание экфрасисного типа текста. Общим местом разного рода научных работ все же остается вопрос о малоисследованности экфрасиса как самого термина, так и его мировоззренческих слагаемых, а также меняющейся функциональности в литературе, в связи с чем просматривается согласованность с известным мнением о том, что «начиная со второй половины XIX века, в поэзии... произведение искусства более упоминается, чем описывается» [63, с. 235]. Тем не менее, есть и исключения из утвердившихся закономерностей, в особенности когда речь идет о творчестве Марии Башкирцевой.

Экфрасис сегодня привлекает внимание не только компаративистов, но специалистов-филологов разных направлений. Мы не склонны в диссертации рассматривать многообразие разработок в сфере экфрасиса, а сосредоточиться лишь на тех, которые обрели статус классических, с акцентами на мировоззренческих аспектах. Они немногочисленны. Поэтому мы сосредоточимся на анализе наиболее известных работ, но остающихся до определенного времени если не маргинальными, то несколько в тени. Но пришло время их объединить на волне экфрастических усилий.

XX век характеризуется активизацией интереса вокруг проблемы взаимодействия литературы и искусства, рассматриваемых в литературоведческом плане. У истоков разработки этого направления стоял известный ученый – академик Михаил Алексеев, рассматривавший пути взаимодействия национальных культур, взаимообогащения темами, образами, мотивами. Уже в 1976 году, в последнем своем докладе подводя определенные итоги развития направления, М. Алексеев отметил: «Одна из

особенностей развития науки, констатированная науковедением, – поиски сочетаемости друг с другом отдельных научных отраслей, иногда чрезвычайно отдаленных друг от друга. Однако возникают затруднения в сочетании близких или сближенных областей знания, хотя для них утверждена общая терминология – например, в живописи и литературе термины *реализм*, *натурализм* и др.» [64, с. 7]. Т. е. М. Алексеев обратил внимание на литературные и живописные различия реализма и натурализма, на которых была сосредоточена в своих эстетических поисках и М. Башкирцева.

Не менее значимо и то, что, по мнению Р. Данилевского, «одним из первых в советском литературоведении М.П. Алексеев соединил историю русского искусства с историей литературы и изучение литературных традиций – с проблемой восприятия мирового искусства. При этом он рассматривал отношения между литературой и другими искусствами как одну из органических сторон литературного процесса. К вопросу о взаимосвязях литературы с музыкой, живописью, графикой, скульптурой М.П. Алексеев всегда подходил как литературовед, владеющий, однако, всем арсеналом методов искусствоведения» [65, с. 20]. Пожалуй, это один из наиболее важных методологических аспектов, проявившийся в методике экфрасиса. М.П. Алексеев продемонстрировал это в своей работе «Теккерей-рисовальщик» (1934). Подчеркнув то, что «история искусств знает немало примеров совмещения живописного и литературного дарования в одном лице и, вероятно, не одного случая их гармонического сочетания в сложном единстве творческой личности» [66, с. 419], упоминая при этом имена Гюго, Гофмана, Блейка, М.П. Алексеев отметил, что не всегда такие опыты были удачными. Таким ему виделся «дилетантизм живописца Лермонтова», «педантичное линование рисовальщика Жуковского». По его мнению, «даже Шевченко, брюлловец, цеховой художник, выученик Академии» уступал перед тем, что «кипело и взрывалось в его стихах» [66, с. 419]. Весьма

важным представляется вывод исследователя: «Речь здесь идет, конечно. Не об эстетическом примате одного искусства над другим, но ... о возможности одновременной двойной артистической деятельности» [66, с. 419].

Одно из условий такого сочетания, по М. Алексееву, то, что «границы живописи и поэзии должны быть четко размежеваны», поскольку «специфическая конкретность художественного слова всегда прямо противоположна живописной конкретности. Живопись говорит языком зрительной наглядности, слово прибегает к образу» [66, с. 420]. Но, рассматривая пути «сближений и расхождений» искусств, М. Алексеев указал, что они «взаимно действуют друг на друга, реформируют творческие приемы, ... давая тем самым неожиданные импульсы для дальнейшего раздельного развития и самостоятельного роста каждого из “встречающихся” искусств» [66, с. 421].

На основе взаимодействия литературы и живописи М. Алексеев подошел к решению вопроса о реализме и натурализме, подчеркнув, что «теория литературного реализма во Франции опирается также именно на живопись, на “программные” полотна Гюстава Курбе» [66, с. 421]. Развивая свою мысль, определяя реализм как «одну из форм познания и освоения жизни», М. Алексеев отметил то, что он «стремился к некоей материализации слова-образа и тяготел к пластической стороне выражения. Для реализма характерно было умение “видеть” вещи реального мира в их предметной конкретности и запечатлеть их в точных образах почти вещественной осязательности» [66, с. 422]. Одним из наиболее важных в мировоззренческом плане представляется мысль М. Алексеева о том, что «даже чисто словесные построения реалистов были прежде всего живописны в прямом смысле слова, когда “подлинность” достигалась путем зрительно-наглядного описания» [66, с. 422]. Отсюда, по мнению М. Алексеева, «статика и живописная конкретность образа» и у реалистов, и у

натуралистов. Отметим, именно этими качествами обозначала «свой» натурализм М. Башкирцева, что предполагает более тщательное исследование вопроса. Но к мысли о содружестве писателя и художника М. Алексеев возвращается вновь и вновь, усматривая в этом «их слияние в единую артистическую семью» [66, с. 424], и это «вошло в моду» не только в Англии, но в европейской культуре в целом.

Мы коснулись далеко не полного объема вопросов, поднятых М. Алексеевым, а лишь тех, сопряженных с литературой и искусством XIX века, которые входили в круг интересов М. Башкирцевой, востребованных сегодня более, чем когда-либо, поскольку это связано с тем взаимодействием, которое порождает новые поэтологические смыслы, придает выразительность реализму и натурализму. При этом М. Алексеев обратил внимание на наработки формалистов в данном вопросе, касаясь проблемы иллюстрации.

Для нас представляются важными работы Романа Якобсона «Статуя в поэтической мифологии Пушкина» и «Стихи Пушкина о деве-статуе, вакханке и смиреннице». Работа о статуе впервые была опубликована в 1937 году на чешском языке, в 1987 году – на русском и по сей день не утратила своей значимости. Она посвящена осмыслению элементов, вносящих «целостность индивидуальной мифологии поэта» [67, с. 145]. Тому предшествовало общее состояние прежде всего русской культуры, которому столь емкую и выразительную характеристику дал Вяч. Иванов в предисловии к сборнику работ Р. Якобсона: «Расцвету новой русской поэзии предшествовало замечательное развитие новой живописи. Французское постимпрессионистическое изобразительное искусство и увенчавший его достижения кубизм широко проникли в довоенную Москву... Я рос среди художников, и их сосредоточенные обсуждения основных элементов живописного пространства, цвета, линейной характеристики и фактуры полотен были мне так же близки, как назревшие вопросы словесной массы в

поэзии по сравнению с обиходной речью» [68, с. 12]. Вяч. Иванов отметил остроту вопроса о «природе и значимости элементов, несущих семантическую функцию в пространственных фигурах, с одной стороны, и в языке – с другой». В этом «любопытный подросток» видел «решающие задачи путей к новому искусству и к новому пониманию элементов значения, как в живописи, так и в языке» [68, с. 12]. Иванов пришел к выводу об остром переживании Якобсоном «единства научного и художественного переворота во взглядах на время и пространство» [68, с. 12], что оказало влияние на становление его мировоззрения. Один из его аспектов – разработка основ сравнительного славянского литературоведения, в том числе и вопросов взаимодействия литературы и живописи.

Весьма важной представляется установка Р. Якобсона на то, что «особое значение имеет некая постоянная мифология, лежащая в основе стихотворного цикла, а нередко и всего творчества поэта» [67, с. 146]. При этом исследователь предостерегал от возможных крайностей – не впасть «ни в вульгарный биографизм, рассматривающий литературное произведение как воспроизведение ситуации, из которой оно возникло..., ни в вульгарный автобиографизм, догматически отрицающий любую связь между литературным произведением и жизненной ситуацией» [67, с. 146]. Не менее значимо еще одно предостережение: «Не следует думать, что мифология Пушкина ... есть целиком и полностью *исключительно собственное* достояние поэта» [67, с. 147]. Что происходит в этом случае, Якобсон предложил разобраться с помощью «систематического описания» [67, с. 147], направив его на создание образа статуи. Методологически привлекателен анализ, в котором изначально акцентируется поэтика заглавия трех произведений, «названия которых указывают не на живое действующее лицо, но на статую, скульптурное изображение, и в каждом случае эпитет обозначает материал, из которого сделана статуя: трагедия “Каменный гость”, поэма “Медный всадник” и “Сказка о золотом петушке”» [67, с. 148].

В этих названиях, помимо многих смыслов, которые раскрывает Якобсон, есть и экфрастический прием.

Рассматривая всю сложность взаимодействия главных героев произведений с изваяниями, Якобсон подчеркивает: «И в драме, и в эпической поэме, и в сказке образ ожившей статуи вызывает в сознании противоположный образ *омертвевших людей*, идет ли речь о простом сравнении их со статуей, о случайном эпизоде, об агонии или о смерти. Здесь граница между жизнью и неподвижной мертвой массой намеренно стирается» [67, с. 150]. Это ситуация, которую пережила М. Башкирцева, создавая скульптуру Навсикаи, о чем будет детальный разговор в соответствующем параграфе работы.

Подчеркивая «безусловную *оригинальность* мифа Пушкина» в «Каменном госте», Якобсон отметил, что «из иностранных прототипов он отбирает только те элементы, которые согласуются с его собственной концепцией, а все то, что ей противоречит, он преобразует по-своему» [67, с. 151]. Этой мысли подчинен анализ названий. Так, в анализе «Каменного гостя» Якобсон видит «неотвратимость вмешательства и смерти Дон Гуана, чем справедливость наказания, как это сделано в пьесе Мольера или либретто оперы Моцарта» [67, с. 151]. С Болдинской осенью, сватовством к Наталье Гончаровой Якобсон связывал (по периоду) «миф о губительной статуе» [67, с. 152], а затем уточнял новое появление «темы статуи», «скульптурной темы» уже с конца 1820-х годов [67, с. 153]. Исчезает и возрождается «скульптурная тематика» лишь в 1836 году. Весьма интересным представляется лаконичный анализ пушкинского «*Exegi monumentum*», в котором поэт осуществил описание собственного памятника, что можно рассматривать как экфрасис, в котором «непокорная глава» превосходит Александровскую колонну. Вывод Якобсона – «так *logos* (слово) побеждает *eidolon* (кумир) и кумиропоклонство» [67, с. 153].

Процесс создания Пушкиным «поэтических метаморфоз статуи» дал основание поставить вопрос о концепции поэта: «Неподвижная статуя подвижного существа понимается либо как движущаяся статуя, либо как статуя неподвижного существа» [67, с. 168]. У Пушкина «бронзовый конь понимается... как *подвижный*, и из этой подвижности проистекает *подлинное движение* – это есть *эпическая* реализация *скульптурного* мотива» [67, с. 168]. Но не менее значима, по мнению Якобсона, и «*неподвижность* вздыбленного всадника» как «элемента сюжета» – «это проявление сверхчеловеческого *покоя* и вечно *непоколебимой* *мощи* бронзового героя...» [67, с. 168]. Смысл созданного образа Петра виделся как «уравнивание “вечного сна” покойного Петра и вечного покоя его бронзового двойника и одновременно противоречие между эфемерностью его останков и прочностью его статуи порождают идею жизни изображенного существа, продолжающейся в скульптурном образе, в памятнике» [67, с. 169]. Образ статуи Якобсон рассматривает как «вершителя человеческой судьбы», связанного «с его поэтической мифологией в целом» [67, с. 172], оказавшей влияние на поэзию XX века.

Не менее значимы и другие работы Р. Якобсона, среди которых статья «О стихотворном искусстве Уильяма Блейка и других поэтов-художников», а также «Анри Руссо: стихотворное приложение к последней картине» с очевидным экфрасисным содержанием. Ярким примером экфрасистичности является непосредственный анализ: «В стихотворной композиции Руссо, как и в изобразительной, драматическое действие передано четырьмя подлежащими стихотворениями – соответственно, их зрительными прообразами на холсте... Они все объединены тремя бинарными оппозициями, отчетливо выраженными поэтом-художником и трансформирующими эту необычайную четверку и шесть противопоставленных пар, которые определяют и разнообразят словесный и графический сюжет» [69, с. 356].

Не менее интересна и статья «Восьмистишие Пауля Клее», которая выстроена как реализация эпитафия из дневника художника 1901 года: «Речь без смысла... Вдохновение – зряче ли оно – сомнамбула? Произведение искусства как действие: Деление дольки на три части: 1+3+1» [69, с. 357]. Она сопровождается разработанной «чисто метафорической, пространственной конструкцией библейского чекана» [69, с. 359]. Анализ дал основания для вывода о том, что «поразительное единство ослепительной прозрачности и мастерской простоты с многообразием сложности дает Клее-художнику и Клее-поэту возможность развернуть на клочке холста или в нескольких строчках блокнота гармонический строй на редкость разнообразных приемов» [69, с. 362].

Работы Р. Якобсона о взаимодействии литературы и живописи, созданы в разные периоды, но опубликованы в конце 80-х годов, в период развивающегося литературоведческого кризиса. Поэтому их актуальность по обозначенной проблеме сегодня более очевидна и востребована.

Наиболее авторитетным ученым в сфере освоения экфрасиса является Н. Брагинская. Ее исследования о появлении и функционировании термина в античности [70–77] вышли за пределы обозначенного периода, продуцируя развитие экфрастичности как термина современной компаративистики. Большое значение имеет работа исследовательницы под названием «"Картины" Филострата Старшего: генезис и структура диалога перед изображением», рассматриваемая в контексте теоретических проблем культуры. Н. Брагинская отметила определенный итоговый характер своих наблюдений над конкретным произведением, оцениваемым как «нервный центр, прикосновение к которому обнаруживает скрытые внутренние связи» [77, с. 274]. Вместе с тем изучение «Картин» дает представление «о почти утраченной античной живописи» [77, с. 274]. Анализируя памятник античности, Н. Брагинская отметила, что «впервые был выделен определенный тип текста, а именно: беседа, связанная с изображением и

содержащая его описание, названная нами диалогическим экфрасисом» [77, с. 275]. Заслуживает внимания замечание исследовательницы: «Термин “экфрасис” использовался в эллинистической риторике для обозначения любых описаний; однако достаточно рано “экфрасисом” стали именовать преимущественно описания произведений искусства. В новоевропейской научной литературе такое суженное использование термина стало правилом, почти не знающим исключений» [77, с. 275]. Именно такое определение наиболее приемлемо для нашего исследования, с теми уточнениями и дополнениями, которые были осуществлены в разработках XX и XXI веков.

Так, Н. Брагинская выявила совокупность элементов в памятнике античности, которые обозначены «конструкцией диалогического экфрасиса» [77, с. 275]. Анализ их происхождений дал возможность говорить о «жанре откровения», в котором «на месте картины или статуи – видение, пророческая ревелация или эпифания божества» [77, с. 275]. При этом каждый элемент у Н. Брагинской имеет понятийную обозначенность с перспективой дальнейшего использования в экфрасисном анализе. Так, демонстрируя условность границ «театра» и «пластики», исследовательница вводит понятие «театр вещей и изображений», которое охватывает явления изобразительных искусств [77, с. 277].

Непосредственный анализ «Картин» дал основание для предположения о том, что «теряя ценность как источник для истории живописи, “Картины” вместе с тем обретают ценность как явление, на котором сфокусированы основные проблемы античной культуры» [77, с. 278]. Раскрывая смысл заявленного, Н. Брагинская возвращается к высказанным предположениям о том, что «картины в “Картинах” были вымышлены, созданы воображением» [77, с. 279]. Следует обратить внимание и на следующий вывод в изучении экфрасисов – это создание истории описаний произведений искусства как «истории досадных искажений» [77, с. 279]. Это вопрос, который требует дальнейшей разработки в связи с творчеством М. Башкирцевой. Ее глубокие

знания античной культуры во многом определили ее ключевые мировоззренческие позиции, в том числе и в стиле письма, его экфрасичности со склонностью к воображению, к воссозданию замысла, далеко не всегда осуществленного. Иногда воображаемое, которое мы склонны обозначить как экфрасисная интенция, имело более глубокую выразительность, чем созданное ею произведение искусства, как, например, «Жены-мироносицы». Этот вопрос предполагает необходимость более обоснованного рассмотрения.

Один из наиболее существенных вопросов, исследуемых Н. Брагинской, – о диалогическом и монологическом экфрасисе, понимаемом как «беседа, включенная в художественное произведение, связанная с изображением и содержащая его описание». Н. Брагинская уточняет – «слова “изображение”, “беседа”, “описание”, “связанная” и “художественное произведение” используются нами как термины» [77, с. 281]. Этот терминологический ряд выстроен на основе анализа античного произведения, но именно в такой своей целостности он находит преломление в экфрасисных текстах иных культурных эпох. Ярким примером тому является Дневник М. Башкирцевой, текст которого выстроен как диалог со своим «Я», как впечатления от увиденных городов, музеев Европы. Но в особенности это касается периода обучения в школе Жулиана, с размышлениями экфрасического характера о произведениях искусства. При этом Башкирцева часто ссылается на античность как образец высокого искусства. На это указывает и Н. Брагинская, характеризуя свое открытие, а именно: «Встреча с изображением происходит на чужбине, в дороге, во время путешествия» [77, с. 282]. Примечательно то, что путешествует «даже само изображение», по Брагинской, но вместе с тем и по Башкирцевой, которая неоднократно могла обращаться к описанию одной и той же вещи несколько раз, в разных ситуациях. Среди четырнадцати характеристик диалогического экфрасиса Н. Брагинской особенное внимание привлекает следующее:

«Описание богато световыми образами, блеском, сиянием, сверканием, огнем (что не соответствует колористическим особенностям греческой живописи)» [77, с. 282], чем отличается экфрасисность Башкирцевой как творческой личности, бытующей на грани нескольких эпох – романтизма, реализма/натурализма, декаданса. Не менее значима еще одна характеристика Н. Брагинской – «описание подчеркивает неотличимость изображенного и изображения; в том или ином смысле изображение считается “живым”, а в группе “вырожденных” текстов, в которых эксегет и изображение совпадают, мотив “живое искусственное” получает предельное выражение: изображение говорит; жизнеподобие – почти исключительная характеристика мастерства художника» [77, с. 282–283]. Среди наблюдений Н. Брагинской методологически значимым для понимания экфрасического текста является мысль о сосредоточенности «зрителя и эксегета» «не на художественном объекте, а на предмете изображения и на его вербализуемом, пересказываемом смысле» [77, с. 283]. Именно поэтому «картина или статуя и рельеф учит, наставляет, открывает жизненную, религиозную, философскую тайну, толкует миф» [77, с. 283].

Это далеко не полный перечень вопросов, которые были разработаны Н. Брагинской по проблемам экфрасиса, среди которых и происхождение диалогического экфрасиса, театр вещей и изображений, нарративация и экфрасис, функционирование экфрасиса у Филострата, композиция «Картин», каждый из которых вносит терминологическую ясность в экфрасис, открывает новые возможности. При этом исследовательницей отмечено, что «живопись и вообще пластические искусства именно в II–III вв. н. э. приобретают невиданное ранее значение и цену в общественном мнении. Теперь художник, а не только поэт почитается существом боговдохновенным» [77, с. 305]. Не мене значимо и то, что Н. Брагинская рассматривает античный экфрасис как явление компаративного характера, на что указывают далеко не все исследователи экфрасиса.

Среди авторитетных современных исследователей проблемы взаимодействия литературы и живописи – профессор Загребского университета Александр Флакер. Свод его работ под названием «Живописная литература и литературная живопись» (2008) объединяет статьи по развитию теории русского и хорватского авангарда, идей русской формальной школы, обогащению компаративистики исследованиями по вербально-визуальному синтезу. Но раздел «Словесное и изобразительное» наиболее привлекателен, поскольку рассматривает произведение в контексте изобразительного ряда, что способствует более глубокому пониманию истоков специфики художественного мышления. А. Флакер весьма осторожен в применении термина «экфрасис», но темы представленных исследований являются разработкой экфрасисной специфики, ее художественно-мировоззренческих аспектов. Каждая из работ, например, «Литература и живопись», «Венецианские литературные ведуты», «Город как карикатура», «Бабель и Малевич. Сопоставление», «Бабель и польское сакральное искусство» и др. предлагают свои решения новых функций взаимодействия литературы и живописи.

Судьба А. Флакера сложилась таким образом, что его наработки в сфере взаимодействия литературы и живописи были методологически весомыми для европейской филологической школы. Но советское компаративистское пространство исключало какие-либо сведения об открытиях А. Флакера. Вместе с тем их современное бытование открывает новые возможности в рассмотрении классического наследия, в том числе и М. Башкирцевой.

Каждая из работ А. Флакера требует внимательного прочтения, чтобы из, казалось бы, мозаичных полотен составить новую методологическую целостность. Но целесообразно, на наш взгляд, остановиться на анализе цикла «Итальянских стихов» А. Блока, в котором четко просматривается образная соотнесенность с судьбой М. Башкирцевой. Если возвратиться к

одной из мифологем художницы – Богородице, то приемлемо видение цикла «своеобразным поэтическим “романом поэта с Мадонной” на материале итальянского Ренессанса» [78, с. 42]. При этом А. Флакер утвердительно ссылается на соответствующее исследование 1983 года Джеральда Пирого «Aleksandr Blok. Ital`janskie stichi. Confrontation and Disillusionment. Columbus, Ohio». Статья выстроена как диалог Флакера с Пирогом, с разработкой и углублением весьма важных проблем, среди которых внимание «на усиление эротики в этом цикле и даже видели в нем решающий поворот в эволюции блоковской поэтики после 1909 г.» [78, с. 42]. Это тем более привлекательно, поскольку рассматривает эротику как элемент поэтики Блока, продуцируя мысль об эротике Башкирцевой в поэтологическом смысле как слагаемом ее эстетики и как художницы, и как писательницы, в чем ей отказывают и донныне, рассматривая ее эротизм лишь в сугубо психологическом аспекте.

Комментируя исследование Дж. Пирого, А. Флакер отметил то, как сделана семантика блоковского цикла, что превалировало в таком анализе как важнейшее, по его мнению: «Иногда сравнивал мотивы стихотворений с виденной Блоком живописью, интерпретировал поэтическое видение тех или иных картин с точки зрения иконологии итальянского Ренессанса и норм сакральной живописи XIV–XVI вв. и, применяя литературоведческую терминологию, которая лишает Блока его мнимой “демонической сексуальности”, пришел к выводам, подчеркивающим центральное место блоковского обращения к иконографии Девы Марии» [78, с. 43]. По мнению А. Флакера, «стихотворения, посвященные изображению Мадонны, занимают “геометрически маркированное положение” в его композиции» [78, с. 43]. А. Флакер выделяет мысль Дж. Пирого о том, что «любая девушка, виденная Блоком в Италии, в его поэтическом видении могла стать Марией» [78, с. 43].

Размышляя по поводу анализа Дж. Пирого стихотворений Блока «Благовещение» и «Успение», А. Флакер соотносит иконографию Благовещения в живописи, ренессансное отношение к женщине и к Мадонне с блоковским видением Мадонны в контексте философии В. Соловьева: «Особое место занял вопрос о действительно существующей живописной модели, вдохновившей Блока, и его “кощунство”» [78, с. 43]. Дж. Пирог нашел фрески в Collegio del Cambio, которые послужили Блоку моделью. Их автор Джанникола да Паоло (у Блока Джанникола Манни). Этот процесс А. Флакер обозначил как «идентификация зрительного прообраза» [78, с. 43], что вполне соотносимо с процессами, переживаемыми Башкирцевой в работе с натурщиками в школе Жулиана, в особенности с Ирмой, позирующей для «Парижанки». В этом контексте особый смысл обретает поиск живописной блоковской модели за пределами помещения с фресками Джанниколы да Паоло, даже за пределами города Перуджи на пути к Сполето, с пересадкой в Фолиньо, «где Блока встретила “французенка прелестная”» [78, с. 45].

Среди художников, оказавших огромное влияние на Блока, Флакер выделяет Фра Анджелико во Флоренции и Беллини в Венеции. Но особенно привлекателен анализ мотивов известных фресок «Успения», выполненных Блоком в образе «спеленутого тела» как тела усопшей Богородицы «по византийской и русской иконографии» [78, с. 48]. Прямая перекличка с иконографией Фра Филиппо Липпи Флакеру видится в том, что «именно *над* центральным мотивом лежащей Богородицы возвышаются на фреске пейзажные мотивы (овраги, ручей, миндальные деревья), а заключительный образ (“могильного ангела”, “смотрящего вдаль”) можно соотнести с автопортретом художника, находящегося среди группы ангелов, причем сопоставление этого ангела с “архангелом” из второй строфы указывает не только на связь этих двух образов с архангелом из “Благовещения”, но и с “художником, занавесью скрытым”. Мнимый художник, якобы присутствующий в “Благовещении”, в иконографии “Успения” приобретает

вполне реальный вид. Это мастер итальянского Ренессанса, изображающий Мадонну, полную женственности... Пять лет спустя Блок эту ситуацию своего отождествления с итальянским мастером подчеркнул поэтическим пересказом “Эпитафии” Фра Филиппо Липпи» [78, с. 49]. Закономерно возникает вопрос о том, могла ли Башкирцева видеть эти фрески? Ее уникальные познания в итальянской живописи дают основания для утвердительного ответа, а мифологизированный ею свой собственный образ художника, предварительно расписанные черты собственного Успения с итальянскими пейзажными деталями – тому подтверждение.

Взаимодействие литературы с живописью, как и с другими видами искусств в XX веке обрело проблемность, литературоведческую целостность, в которую вовлечены имена и исследования разных гуманитарных сфер, в том числе и философии. За последнее десятилетие мы имеем возможность познакомиться с работами по анализу живописи Мишеля Фуко «Это не трубка» и «Живопись Мане», которые выходят за пределы собственно искусствоведческих или философских исследований. В них усматривается и литературно/литературоведческий аспект, пока еще мало исследованный. Н. Пахсарьян указала на этот факт в предисловии к сборнику «Мишель Фуко и литература»: «В американском литературоведении уже обосновались тенденции, если не сказать школы, фукольдианского анализа литературы. Англоязычные авторы уверенно обращаются к теме “литература и Фуко” не только с целью очертить границы литературоведческого анализа, при использовании методов и оптики Фуко, но идентифицировать присутствие самой фикциональной основы в текстах Фуко и, в то же время, присутствие фигуры Фуко в пространстве литературы и литературности целой эпохи. И собственно, на родине самого философа, во Франции заметны такие тенденции – работы, исследующие значение и значимость фигуры и философии Мишеля Фуко в становлении как критической мысли, так и литературы... Мишель Фуко – одна из значительных фигур в развитии как

литературы, так и литературоведческой/критической мысли всей второй половины XX века» [79, с. 4–5]. Сошлемся в данной ситуации на высказывание Сера, которое отвечает направленности нашего подхода: «Я полагаю, что археология есть не что иное, как наука вписывания и наука о граффити. Точнее, Фуко рассматривает библиотеку и как культурное и коллективное бессознательное..., и как пространство чуждое и закрытое: историк здесь анализирует драмы другого (и того же самого), память о том, что им забыто, он – этнолог в далеком молчаливом смысле, что восстанавливает его отсутствие: он изучает книги как закопанные монументы и письмо как надпись: он археолог языка, сегодня уже утраченного... Фуко проникает в библиотеку, как в маленький музей Прадо: он слушает язык как аналитист, читает пропорции, как эпитафии, захватывает острова, как этнолог, для того чтобы понять непостижимое, непостижимое, но никогда не странное» [80, с. 199–200].

Появление работы Фуко «Это не трубка» (1973) было обусловлено необходимостью разработки «археологической» терминологии, основных ее положений. Примечательно то, что совершенствование «археологического» знания Фуко не мыслил без искусствоведческого, в частности, живописного «взгляда». Философское мышление Фуко предполагало необходимость расширения своих возможностей через освоение живописности, выражающейся в динамичности взаимодействия форм, объемов, цвета, света, тени, создающих впечатление подвижности, изменчивости, легкости переходов, свободных композиционных решений, живой выразительности, красочной образности. Видимая глазом действительность никогда не была представлена в застылой форме. Это стимулировало мысль. Для этого им был избран анализ работы Рене Магритта. «Это не трубка» – так обозначил свой комментарий Фуко, словно бы соглашаясь со словесным определением Магритта.

Хотелось бы отметить, что работы Фуко привлекали внимание многих ученых. Их комментарий представляет собой вместе с тем и развитие идей философа уже с литературоведческим акцентом. Если это связано с размышлениями В. Подороги, то имеет откровенно антропологическую направленность. В связи с этим комментарии В. Подороги целесообразно рассматривать как своеобразный диалог с Фуко, в котором мысль философа искусствоведческого характера об описании произведения Магритта обретала и литературоведческий смысл. В. Подорога свои комментарии работ Фуко обозначил как «Навязчивость взгляда М. Фуко и живопись», подчеркивая, что философ «в каждой работе этого периода (1962–1975 – И.Д.) исследует разного рода исторические трансформации, который претерпевает социокультурный и эстетический символизм зрения (“взгляда”))» [81, с. 85]. При этом обобщения В. Подороги, в целом касающиеся «взгляда», не менее интересны, чем размышления М. Фуко: «Сначала неясный взгляд, погруженный в собственное молчание и сбивчивую речь, который еще не столь ощутим в живописи и литературе позднего Возрождения и Нового времени. Мы находим его в мутном взоре безумного Дон Кихота Ламанчского, в алхимическом видении Босха, в тех церебральных испарениях, что поднимаются над персонажами Гойи... и, конечно, в описании Фуко возрожденческого “Корабля дураков”» [81, с. 85–86]. «Другой взгляд» – «нейтральный, безразличный взгляд смерти, “мертвый взгляд”, появление которого обусловлено медицинским знанием» [81, с. 86]. Тут же В. Подорога отметил, что наряду с «историей глаза» М. Фуко «вводит оппозицию говорить/видеть» [81, с. 87], которая стала «концептуальным каркасом» археологии знания. Вслед за М. Фуко к этой мысли приходит и В. Подорога – «видеть – это и говорить» [81, с. 87], подчеркнув, что «образ глаза (и его “разрешающая способность”) изменяется от эпохи к эпохе» [81, с. 87].

Но возвратимся к концептуально значимому названию «Это не трубка» Магритта-Фуко и его анализу в контексте оппозиции «говорить/видеть». Как истолковывает это Фуко: «Есть две трубки. Не лучше ли сказать: два рисунка одной и той же трубки? Или же: трубка и ее рисунок, или еще: два рисунка, один из них представляет трубку, а другой – нет, или же еще: два рисунка, где ни один не является трубкой и не представляет трубку, или: один из рисунков представляет не трубку, а другой рисунок, представляющий трубку так хорошо, что я вынужден спросить себя: к чему относится фраза, написанная на картине? К рисунку, непосредственно под которым она находится?.. но не обманывайтесь: трубка – там, а не здесь, не в этом наивном рисунке. Но может быть, фраза относится именно к этой непомерной, парящей в воздухе, идеальной трубке – простой грезе или идее трубки? Тогда надо сказать: “Вовсе не следует искать настоящую трубку там, вверху, это лишь мечта; но вот здесь, на доске, – рисунок определенный, начертанный с неукоснительной точностью, и именно его следует принять как очевидную истину”» [82, с. 11–12]. Столь пространная цитата по своему смыслу адекватна тому названию, которое изначально дал своей картине Магритт – «Вероломство образов». Но есть замечание В. Подороги, с которым трудно не согласиться: «Между изображением трубки, “самой трубки”... и ее отрицательным именованием существует неснимаемое противоречие, преодолеть которое мы не в силах» [81, с. 121]. Тем не менее весьма привлекательным представляется студирование Фуко слова «это», которое в выражении «Это не трубка» трудно было представить ключевым. Парадоксально, но Фуко акцентирует: «”Это” (этот рисунок, который вы видите и форму которого вы, несомненно, узнаете, чьи каллиграфические пути мне едва удалось развязать) “не” (не связано субстанциально с... не состоит из... не покрывает ту же материю, что и...) “трубка” (то есть слово, принадлежащее вашему языку, составленное из созвучий)...» [82, с. 28–29]. По Фуко, оно может быть прочитано как «*Это не трубка*», в то же время

изображенное графически/схематически/линейно. Но видит в таком тексте Фуко и «совершенно другую вещь: “Это” (это высказывание, которое вы видите расположенным перед вашими глазами в виде линии разрозненных элементов и в котором *это* – одновременно обозначающее и первое слово) “не” (не может быть тождественным, ни заменить, не может адекватно представлять...) “трубка” (один из тех предметов, фигуру которого вы можете видеть здесь, над текстом, – вероятная, заменимая, анонимная...)» [82, с. 29–30]. Вывод Фуко: «”Обозначать” и “рисовать” не покрывают друг друга, разве что в каллиграфической игре, маячащей где-то на заднем плане всей конструкции» [82, с. 30]. Исследование Фуко продуцирует мысль Подороги, который увидел стремление «выговорить условия описания (изображения) предмета до языка как не-существующего. Есть *очевидности* визуально-чувственные, и их обслуживает словечко *это*: как только оно появляется, то тут же нечто начинает существовать» [81, с. 126]. Живописный образец, описанный Фуко с «максимальной точностью», заставляющей «распадаться “картинку” на “составные элементы”, которые “фрагментируются”, вплоть до утраты “визуальности”» [81, с. 136].

Несколько иной аспект представляет собой лекция Мишеля Фуко «Живопись Мане», которая была прочитана в 1971 году в Тунисе и считалась утраченной. Ее текст, имеющий название «ненаписанной книги» о французском художнике Эдуарде Мане, был восстановлен почитателями и исследователями творчества ученого. Фуко осуществил анализ наиболее известных его полотен в контексте своих «археологических» исследований. Параллельно с представлением лекции Фуко мы будем обращаться к сопровождающим ее статьям по материалам коллоквиума 2001 года «Мишель Фуко, взгляд». Издание предваряет замечание Тьерри Маршеза и Доминик Сеглар, на которые необходимо обратить особое внимание. Смысл его в том, как подчеркивается, что опубликованы «исключительно транскрипции событий устной мысли... Письменные памятники – отзвук

речи, а не письма, перенос публичного пространства в иное, а не “публикация”» [83, с. 5].

Во «Введении» к изданию Маривонн Сезон заостряет внимание на вопросе: «Следует ли рассматривать ее как часть утраченной книги или как то, что заставило Фуко отказаться от написания книга? Это след так и не увидевшего свет шедевра или свидетельство утраченной иллюзии?» [84, с. 7]. Исследовательница озабочена вопросом о праве на существование сопоставления живой речи Фуко с позднейшей публикацией, не имеющей такого права, что вызвало необходимость расположить «между речью и письмом, как произносимый текст, в котором читаемому придаются дыхание и ритм устной речи» [84, с. 8]. Рецензия этого неизвестного текста, по мнению Маривонн Сезон, «порождала двойственную рефлексию как о Фуко, так и о Мане» [84, с. 9].

Весьма важной представляется мысль исследовательницы о том, что высказанное написанное о лекции Фуко не является «комментариями». По ее мнению, «они представляют собой фикцию в том смысле, какой придал этому термину Фуко в своем тексте 1966 г. о Бланшо: “Фикция, – писал он, – состоит не в том, чтобы показать насколько невидима невидимость видимого”, подчеркнув, что в настоящем издании речь как раз идет о невидимости видимого» [84, с. 15].

Чтение лекции М. Фуко начал с «предупреждения», что не является специалистом ни по живописи, ни по Мане, подчеркнув, что «буду говорить о Мане как профан» [84, с. 19]. Осознанный уход в профанность был своеобразным приемом, который открывал возможность к анализу не живописной целостности Мане, а сосредоточиться на объяснении «некоторых деталей», которые Фуко выделял, казалось бы, произвольно. Но есть ключевая установка по отношению к Мане – «изменил техники и приемы живописного изображения, сделав возможным движение импрессионизма, господствовавшее на авансцене истории искусства почти

всю вторую половину XIX» [84, с. 20]. Целостность в форме «движения импрессионизма» Фуко отклоняет, приемля то, что «предложил» Мане – «куда больше, чем возможность импрессионизма», а именно: «глубинный разрыв, или разрыв в глубине», «ситуировать», которые, по мнению Фуко, «куда труднее, чем все те перемены, что сделали возможным импрессионизм» [84, с. 20], «шлейф импрессионизма» [84, с. 21].

Нас в размышлениях Фуко привлекает то, что соотносимо с задачами нашей работы: акценты на живописной новизне, проявившейся во второй половине XIX века, которая была в том числе и временем Марии Башкирцевой. Смысл увиденного Фуко, едва ли не важнейшего открытия Мане обозначен как то, что художник «применил и задействовал... внутри своих картин, внутри того, что они изображали, материальные качества поверхности, на которой он писал» [84, с. 21]. Углубляясь в историю вопроса, Фуко подчеркнул, что до определенного исторического момента («начиная с *кватроченто*») условием бытования живописи было «скрывать отрицать тот факт, что картина вписана в квадрат или прямоугольник линиями, обрезанными прямыми углами» [84, с. 21], более того, «отрицать и уклоняться от того факта, что картина написана на прямоугольной поверхности, в действительности освещаемой неким реальным светом, меняющимся в зависимости от местоположения картины и дневного освещения» [84, с. 22]. «Заслугу» Мане как важнейший аспект перемен, Фуко видел в том, «чтобы заставить вновь явиться... изнутри того, что изображено на картине, те свойства, качества, материальные ограничения холста, которые прежде живописная традиция старалась затушевать и скрыть» [84, с. 22–23]. Все это нашло воплощение в «изобретении» Мане, именуемого Фуко как «картина-объект», картина «как материальность», картина как «нечто раскрашенное, то, что освещается внешним светом и перед чем или вокруг чего может ходить зритель» [84, с. 23]. Это те открытия, которые соотносимы не только с творчеством Мане. Их предпосылки обозначены и в Дневнике

Марии Башкирцевой, в ее записях-размышлениях, в понимании создаваемых ею полотен и скульптур, в особом ощущении их материальности. Более детально этот вопрос будет рассматриваться в соответствующем разделе работы о специфике экфрасического мышления Башкирцевой. Сейчас же, в качестве примера, укажем на экфрасис известной картины Лепаж, видения ее как нечто материального, т. е. вещественного, подчеркивающего содержательный момент. Показательно в этом смысле и создание скульптуры «Плачь Навсикаи» и ее автоэкфрасис.

Не касаясь всего объема затронутых вопросов Фуко в анализе полотен Мане, отметим лишь пространственно-материальные размышления философа и искусствоведа. По его выводам на основе анализа картин «Музыка в Тюильри», «Бал-маскарад в Опере», «Расстрел Максимилиана», «живописное восприятие должно быть повторением, удвоением, воспроизведением повседневного восприятия. Изображаться должно квази-реальное пространство, где расстояние можно прочесть, определить, угадать, как если бы мы смотрели на пейзаж» [83, с. 29–30]. След такого восприятия особенно ощутим в автоэкфрасисе собственных произведений М. Башкирцевой, именно как «удвоение» воспроизведенного. Анализ картин «Порт в Бордо», «Аржантей», «В оранжерее», «Официантка с кружками», «Железная дорога» дал основание для размышлений о смысле материального как того, что «вызывает у зрителя желание обойти вокруг полотна, поменять положение так, чтобы увидеть наконец то, что мы явно должны были бы видеть, но что не дано на картине. Эта игра невидимого утверждается сомой поверхностью полотна, которую Мане задействует в картине так, что можно сказать, что это зло, лукаво и мрачно...» [83, с. 37].

Особенно привлекательны размышления Фуко по поводу знаменитой «Олимпии». Соглашаясь как бы с тем, что «нравственный скандал был всего лишь неловкой попыткой сформулировать то, что было скандалом эстетическим: невыносима была эта эстетика, эта плоскость...» [83, с. 43],

Фуко ищет иные причины скандала. Он действительно увидел их там, где никто не ожидал: «Именно мы делаем ее видимой; наш взгляд на “Олимпию” светоносен, он несет свет; мы сами ответственны за видимость и наготу “Олимпии”. Она обнажена лишь для нас, поскольку это мы, глядя на нее и ее освещая, делаем ее нагой, ведь, как ни крути, наш взгляд и свет – одно и то же» [83, с. 44]. Именно такое смешение в эстетической трансформации, по мнению Фуко, «может вызвать нравственный скандал» [83, с. 44]. Такой акцент Фуко провоцирует несколько по-иному посмотреть на содержание экфрасисов Башкирцевой, каждый из которых бросил вызов времени. Но главная проблема Фуко – искусство и взгляд, который формирует новое качество взаимодействия литературы и живописи, существенно обновляя его понятийные слагаемые. Доминик Шато на это и указала: «его выступление – не *познавательный* текст, но текст о *знании*» [85, с. 17].

Фоном, на котором в последние десятилетия экфрасис как понятие компаративистики весьма успешно развивался, подчас затмевая даже интермедальность (как понятие), была, безусловно, разноплановость и многогранность взаимодействия литературы и искусства. Наиболее успешными в этом были, пожалуй, 1980-е годы. Свидетельством тому являются активно издаваемые наработки ленинградской научной школы, которые дают представление об эволюции научной мысли. Так, в сборнике «Литература и живопись» (1982) акцент сделан на проблемах их взаимодействия как «самостоятельных видов искусства», «форм» такого сосуществования [86, с. 3] на примерах русского искусства. Вместе с тем, в статье А. Варганова «О соотношении литературы и изобразительного искусства» отмечена определенная конфликтная ситуация: «Художественному творчеству одинаково чужды как поиски “абсолютного” языка искусства, ведущие к разрыву всех связей между искусствами, так и стирание границ, существующих внутри искусства между отдельными его видами, сведение роли писателя, художника, композитора и т. д. К

иллюстрированию одного и того же, внутренне безразличного к возможностям, заключенным в слове, изображении, звуке и т. д., заранее заданного тезиса» [87, с. 9]. Значительный интерес и поныне вызывает статья А.Ф. Лосева «Проблема вариативного функционирования живописной образности в художественной литературе», имеющая методологическую значимость для нашего исследования своей понятийно-терминологической насыщенностью, стимулирующей возможность эффективного анализа. Раскрывая глубину и тонкость живописной образности, А. Лосев отметил его динамичность: «Живописное изображение всегда меняется, всегда “плывет” или “наплывает”, всегда “становится”. Правда, это “становление” может осуществляться только между твердо закрепленными вехами, так как иначе окажется неизвестным, что же именно “становится”, в каком направлении “становится” и к каким результатам приходит» [88, с. 33]. Едва ли не впервые в русском литературоведении М. Сапаров заявил о соотношении живописи, фотографии и слова, подчеркнув, что «присущая фотографии образность оказала глубочайшее воздействие на всю систему художественного творчества» [89, с. 68]. Методологические акценты размышлений исследователя о современной культурной ситуации преломляются и по отношению к прошлым культурным эпохам: «Взаимодействие литературы и живописи в значительной мере опосредуется фотографией, причем фотография зачастую представляет как бы от лица самой отражаемой реальности. Между тем отношение фотографического образа к запечатленному им предмету совсем не столь однозначно и самоочевидно» [89, с. 68]. Даже первый взгляд на многочисленные фотоизображения М. Башкирцевой подтверждает эту мысль, как и то, что, говоря современным языком, «фотосессии Башкирцевой» как «тип отношения и отображения реальности» мощно стимулировали человеческое воображение, тем самым представ «средством художественной деятельности» [89, с. 69].

В этом же сборнике была опубликована статья А. Михайлова «О художественных метаморфозах в немецкой культуре XIX века», которая обрела статус научной классики в исследованиях о взаимодействии литературы и искусств. Осмысление силы взаимодействия эстетических идей Лессинга дало основание для выводов, мимо которых прошли многие, постулируя роль работы Лессинга для литературоведения, словно не замечая принципиально значимых явлений: «...Лессинг так и не смог до конца “разграничить” живопись и поэзию, поскольку их взаимосвязи и внутренняя переплетенность их ведущих творческих принципов оказались гораздо более тесными и глубинными, чем это ему представлялось. Он мог лишь подвергнуть критике художественные формы в живописи и поэзии, их связи в рамках риторической системы и барочной живописи. Лессинг добивался свободы словесного искусства от скованности его художественной мысли рамками риторической системы, но не абсолютной свободы поэзии от живописного начала вообще» [90, с. 234–235]. Тем не менее, «над проведенными им резкими *разграничениями* искусств очень скоро сомкнулись волны художественного развития» [90, с. 235]. Их смысл виделся в том, «как много и – одновременно – как мало значит индивидуальное пластическое видение и субъективное ощущение художественного произведения. Иногда оно почти незаметно для смотрящего опосредуется его теорией, эстетикой, становится примером приложения общего постулата к конкретному явлению искусства» [90, с. 235–236]. У М. Башкирцевой это особенно ярко проявилось в тройном автоэпиграфическом скульптурном «Горе Навсикаи».

Представители ленинградской научной школы последовательно раскрывали особенности взаимодействия литературы и искусств. Следующий сборник исследований и материалов «Русская литература и зарубежное искусство» (1986) был посвящен разработке концепции академика М.П. Алексева о литературоведческой значимости такого

взаимодействия, о чем мы уже говорили, анализируя работы М.П. Алексеева и Р.Ю. Данилевского.

Сборник «Русская литература и изобразительное искусство» (1988) был завершающим в этом весьма интересном и научно значимом цикле, сосредоточившись на вопросе о том, что русская литература XVIII–XX вв. имела особенные связи с живописью: «Этот процесс не был односторонним – литература впитывала в себя идеи и само мироощущение, рождаемые и выражаемые живописными средствами, вырабатывала свою особую живописность (точно так же как и музыкальность)...» [91, с. 3]. Сборник строго подчинен рассмотрению этой проблемы. Рассмотрение творчества писателей в живописном контексте раскрывало малоисследованные явления. Однако ощущалось в сборнике наращивание количественных материалов, но не новых методик. В этом смысле привлекателен типологический аспект взаимосвязи литературы и живописи, на которую указал К.А. Баршт, – отсутствие «единой концепции» [92, с. 6]. Но ощущение определенной методологической исчерпанности вопроса осталось, особенно на фоне развившегося литературоведческого кризиса. Последующее десятилетие, как известно, было временем поисков и движением от взаимодействия литературы и искусства к интермедиальности. Не касаясь всех аспектов данной проблемы (это может и должно быть аспектом отдельного рассмотрения), отметим лишь то, что осталось методологически значимым. Существовал фон, который даже в условиях кризиса продуцировал развитие компаративной мысли о взаимодействии литературы и искусства. Среди таких работ исследование С. Аверинцева «Поэтика ранневизантийской литературы», продемонстрировавшая анализ «вещи»: «Вещь наличествует на границе самой себя, отбрасывая излучение “следствий”. И она кончает тем, что безвозвратно выходит из себя самой и переходит в другие вещи... Эта установка интеллекта – наблюдение причинно-следственных связей вещи» [93, с. 47].

В этот период на слуху была работа М. Коцюбинской, изданная лишь в 1990 году под названием «Етюди про поетику Шевченка», в которой исследовательница поставила вопрос: «Чи існує в творчості Шевченка паралелізм (як самостійні лінії розвитку, які ніде не перетинаються) між творчою манерою художника і поета?» [94, с. 22]. Уже сама по себе такая постановка вопроса в советское время была крамольной, поскольку указывала на негативные стороны школы Брюллова в судьбе Шевченко. По мнению М. Коцюбинской, с одной стороны открывался вход в мир искусства, но с другой – «обмежувала розвиток його індивідуальності як художника... Але, що найголовніше, його художня особистість знайшла для себе інший вихід – в поезію» [94, с. 22]. Тем самым М. Коцюбинская во многом стимулировала новую направленность шевченковских исследований, проявившихся в работах С. Гальченко, в особенности в комментировании им живописных альбомов Т. Шевченко [95] и Л. Генералюк о взаимодействии литературы и искусства в творчестве поэта и художника, в том числе и специфики экфрасиса [96], а также по сути своей компаративистские исследования искусствоведа Д. Горбачева [97].

Востребованной была и остается монография Н. Дмитриевой «Изображение и слово» (1962), в которой отмечалось: «Эстетика не может развиваться чисто умозрительным путем, как не может она исходить из практики какого-либо одного искусства... Все искусства должны быть в поле ее зрения, с учетом их специфики и взаимосвязей, границ и возможностей, меняющейся исторической роли и особых требований, предъявляемых к ним современностью» [98, с. 6]. Весьма привлекательны были исследования культурологического характера Л. Баткина «Итальянское Возрождение: проблемы и люди». В 70-ые годы они были малодоступны, но были востребованы, поскольку создавались на новых методологических основаниях – отношение к Возрождению как типу культуры через судьбы конкретных людей, где писатель и художник представлены как люди

определенной культуры: «В откровенном пафосе теоретического синтеза состоял – и, возможно, до сих пор состоит? главный (“монистический”) риск настоящей книги...» [99, с. 11].

Безусловно, мощный прорыв в проблеме взаимодействия литературы и живописи осуществлен благодаря разработкам известных искусствоведов С. Даниэля, М. Германа, В. Раздольской – авторов проекта по истории мирового изобразительного искусства архитектуры, демонстрируя «как следует мыслить историю искусства» [100, с. 3]. Так, в первой российской монографии об искусстве рококо С. Даниэль рассматривает явление в широком культурном контексте, в соотнесенности с архитектурой, театром, музыкой и поэзией, создавая предпосылки для экфрастического анализа, затрагивая в том числе и вопросы девиантного поведения как художников, так и искусствоведов [100, с. 7].

Книга М. Германа об импрессионизме написана как бы с позиции исследователя XIX века – настолько тонко и глубоко явлен блистательный период французской живописи, включающий в себя исторические и литературные параллели, оставляя «послевкусие» компаративного исследования. «Без одновременности и сама суть импрессионизма не реализуется, а литература, музыка суть искусства не распространенные, но временные и, как известно, создают именно последовательные, сменяющие друг друга сцены и события» [101, с. 15].

Книга В. Раздольской о европейском классицизме и романтизме насыщена не только сведениями о художниках. Широкий культурный аспект способствует уточнению и углублению понятий как литературных, так и искусствоведческих. «Разговорное» столетие представлено как целостность, где связующей является «нить человечности» [2, с. 65].

В последнее десятилетие на этом фоне обретают целостность усилия искусствоведов и литературоведов, что выразилось в создании резонансных изданий. К таким принадлежит сборник трудов памяти Н. Харджиева

«Поэзия и живопись» [102], монография В. Силантьевой «Художественное мышление переходного времени (литература и живопись)» [103], труды Жана Старобинского, в особенности работа «Портрет художника в образе паяца» [104], исследование Л. Тананаевой «Три лика польского модерна» [105], а также сборник «Поэтический мир прерафаэлитов» [106] и др. Эти работы, которые способствовали нашему исследованию о М. Башкирцевой и в контексте которых стало возможным проблематизировать экфрасис.

Может создаться впечатление, что стремительное развитие экфрасиса, его понятийно-поэтологического содержания происходит на определенном расстоянии от проблемы взаимодействия литературы и искусства. Но это лишь видимость, поскольку многолетние усилия ученых в этом направлении обусловили необходимость понятийно-терминологической наполненности известного явления как возвращения к античной классике, к экфрасису, так и создания новых понятий, таких как интермедиальность. Хотя, при тех разнотолкованиях интермедиальности, которыми заполнено литературоведческое пространство, потребность в использовании классического определения – взаимодействия литературы и искусств – остается. По нашему мнению, именно классичность придает уверенность бытованию и функционированию экфрасиса.

Первый научный симпозиум, посвященный экфрасису в русской литературе, прошел в Лозанне (2001), объединив усилия европейских ученых. Организатор симпозиума Леонид Геллер в докладе «Воскрешение понятия или Слово об экфрасисе» подчеркнул цель научного собрания – «освоение этого еще мало знакомого русистике термина» [59, с. 5]. Исходную позицию своих размышлений Л. Геллер обозначил четко: «Сопоставление экфрастического хода “музыка → живопись” с классическим “изобразительные искусства → литература” дает материал для изучения миметических механизмов и заставляет воочию увидеть их множественность, разные степени разработанности и своеобразие на разных уровнях текста»

[59, с. 16]. При этом раскрывается новый смысл миметичности: «Это уже не подражание узнаваемому объекту, а следование за визуальным кодом живописи или воспроизведение физиологичности, динамики, энергии, свободы живописного акта» [59, с. 16]. Приемлема в целом и та мысль Л. Геллера, которая истолковывает современную необходимость в экфрасисе: «Сохранение термина позволяет отграничить проблематику целостного восприятия мира и синтеза искусств, направленного на рождение некоего сверхискусства, от вопроса об обновлении одного искусства по примеру другого. Техническая интерпретация позволяет развести изучение экфрасиса и комплексное изучение художественного творчества по той модели, которая закрепились в 1970-е годы» [59, с. 17]. Но это последнее замечание представляется далеко не бесспорным и требует более детального осмысления. Тем более, что по каким-то причинам не учтены исследования Н. Брагинской, многие участники симпозиума в своих докладах апеллировали к античности как истоку экфрасиса. Так, Роберт Ходель, истолковывая экфрасис как «мимесис состояния» [107, с. 24], предложил литературоведческий термин «рассматривать в двух аспектах, на уровне (а) предмета и на уровне (б) повествования» [107, с. 23]. Роман Мних осуществил анализ сакральной символики в ситуации экфрасиса в стихотворении А. Ахматовой «Царскосельская статуя», отметив, что экфрасис явлен как «идейно-эстетический центр лирического стихотворения, который, будучи сакральным по своей сути, репрезентирует связь судьбы отдельной личности и истории культуры» [108, с. 94]. Возможности топоэксфрасиса раскрыл Олег Клинг, понимая под термином «описание в литературном произведении места действия, которое несет в себе особую эстетическую нагрузку. С одной стороны, это описание сохраняет связь с топографическими прототипами, а с другой, создается по законам преображенной действительности, “второй реальности”, трансформируется и деформируется как авторским видением (реальным автором), так и образом

автора, “кругозором героя”, а также имплицитным и эксплицитным читателем, другими способами фокализации текста» [109, с. 95].

На симпозиуме были доклады об экфрасисе как литературном автокомментарии, киноэкфрасисе, попытки разобраться в этимологии слова «экфрасис» с тем, чтобы уяснить разницу между анализом и экфрасисом.

Первая в России конференция по экфрасису состоялась в 2008 году в Пушкинском Доме, и сейчас ее можно рассматривать как новый этап Петербургской школы в междисциплинарном подходе теперь уже в проблеме экфрасиса, расрывающего возможности его форм и функций в определенные исторические и культурные эпохи. В предисловии к сборнику статей «Невыразимо выразимое» Д. Токарев обозначил концептуально значимую вещь: «Экфрасис как “мосток” между невыразимым и выразимым; пройти по нему, причем в разных направлениях, пытались участники международной конференции “Изображение и слово: формы экфрасиса в литературе”» [110, с. 22]. Всего несколько лет разделяют Лозаннский форум от конференции в Пушкинском Доме, но принципиальное их различие очевидно, поскольку экфрасис рассматривается в контексте проблемы визуального, что превалирует сейчас в русских исследованиях [111; 112]. Это уже можно обозначить как новый этап изучения экфрасиса. Концептуальный подход ощущается в том, как выстроен сборник. Акцент на возможностях термина сохранен, даже с определенной провокативностью – «Экфрасис: понятие литературного анализа или бессодержательный термин» [113, с. 29]. Мишель Константины пытается разобраться в «современных недоразумениях» по поводу экфрасиса, возникших еще в 1952 году, предложив выделить три периода в его освоении – античный, византийский и современный [113, с. 31–32]. Предложены и терминологические разграничения, а именно: «экфрастическое упражнение», «экфрастический пассаж», «экфрастический отрывок», «экфрастический сборник» [113, с. 32]. Что касается последнего определения, то таким называется «литературное произведение,

составленное из продуманных и упорядоченных описаний» [113, с. 32]. И все же вопрос об эффективности экфрасиса остался открытым.

Если на Лозаннском симпозиуме Л. Геллер говорил о воскрешении понятия, то на петербургской конференции – об обнажении приема, смещая акценты к визуальной культуре. «Обнажение приема, по Л. Геллеру, правило авторефлексии, а заодно и правило авторегулировки; оно лежит глубоко в основе творческого действия, нарушая иллюзию реальности, и предопределяет работу механизмов, динамизирующих искусство» [114, с. 58].

В разделе сборника «Экфрасис и проблемы соотношения вербального и визуального кодов» рассматриваются методологически значимые вопросы, а именно: об отношении слова к образу, скорее, представляющего собой философское эссе, осмысливающее «грамматику визуального языка человечества» реконструкцией «визуального проязыка» [115, с. 127]. Поднимался вопрос и об отношении языка к живописи, и в этой связи актуальность исследования экфрасиса обозначена как начальная цель, состоящая в «поиске внеязыковой, культурной и визуально-пластической мотивировки языкового обозначения пластического (визуального) сигнификата и референта, а конечная – как поиск более глубоких, семиотических, лингвоэстетических и культурологических оснований соотношения языка и живописи» [116, с. 131].

Сборник дает представление о национальной специфике «русского» экфрасиса, о его функционировании в армянской прозе Мандельштама, «экфрасисе по-английски», во французской поэзии; акцентирована визуальная образность, визуальные ассоциации у Вяч. Иванова, К. Вагинова, В. Набокова; рассматривается специфика экфрасиса в московском концептуализме, сюрреализме; анализируются экфрастические сюжеты и экфрасис иллюзорного, а также нарратологический аспект экфрасиса. Все это свидетельствует о плотности литературоведческого освоения экфрасиса.

Подтверждением тому служит и ряд диссертаций и статей, в которых обосновывается определение экфрасиса как «описания не самого по себе предмета, а предмета, несущего изображение другого предмета, группы предметов, какой-либо сценки, сюжета и т. п. (классический пример - описание щита Ахилла в "Илиаде")» [117, с. 18]; раскрывается специфика экфрасиса, например, в англоязычной поэзии с акцентом на создании «экфрастического стиха», «экфрастической поэзии», «поэтических экфраз эпохи романтизма» и т. д. [118]; рассматриваются особенности экфрасиса в русской прозе 1920-х годов, где впечатляют глубоко обоснованные многогранные возможности понятия – как выражения авторской концепции истории России, антитезы как конституирующего принципа экфрасиса, как выражения эстетических поисков, как средства мифологизации истории и характеристики героя-художника [62]. И в этом смысле художественно-мировоззренческий аспект экфрасиса представляется наиболее интересным и привлекательным.

РАЗДЕЛ II

АВТОФИКЦИОНАЛЬНОСТЬ КАК СРЕДСТВО СОЗДАНИЯ МИФА О ХУДОЖНИКЕ

2.1. Мария Башкирцева – зачинатель мифологизации собственной личности

Мифологизация личности – важнейшее слагаемое «проблемы Башкирцевой». Необходимость изучения этого явления обострилась в связи с изданием полного, многотомного «Дневника». Возникла необходимость возвратиться к истокам, изначальной направленности мифа о личности, которая была обусловлена значением культурных подходов к пониманию роли творческой личности в общественном бытии. Один из таких подходов был актуализирован историком Г. Кнабе в рассуждениях о структуре общества, отражаемой в культуре, которая всегда состоит из «индивидов, самопроизводящих себя в процессе повседневной практики, и из надындивидуальных форм и представлений, основанных на обобщении этой практики и регулирующих поведение этих индивидов в процессе той же практики [119, с. 7]. А философ Я. Голосовкер подчеркивал связь между житнетворчеством, мифом и духовным созиданием: «Есть жизни, которые таят в себе миф. Их смысл в духовном созидании: в этом созидании воплощается и раскрывается этот миф. Творение такой жизни суть только фазы, этапы самовоплощения мифа. У такой жизни есть тема. Эта тема сперва намечается иногда одним словом, выражением, фразой. Это слово и выражение суть только пуант или ядро словесного контекста, пятно на фоне. Затем тема развивается (красной нитью). Фраза может превратиться в этюд, брошенный намек – в явный сюжет. Так возникает мифотема» [120, с. 17].

Внимательное чтение дневника убеждает в изначальной нацеленности автора на мифотворчество – не в смысле введения в заблуждение читателя, а в смысле моделирования собственной жизни, реализации жизнетворческих установок в определенных культурных формах.

Истоки мифологизации в художественной практике конца XIX – начале XX века связаны с возникновением новой ментальной модели европейской культуры. В ее основе – иррациональное мышление, тенденция к синтезу искусств, эстетизации действительности. Формируется неомифологическое сознание, особенно ярко заявившее о себе в творчестве символистов, декадентов. Хотя наследие Башкирцевой и не относится к практике указанных направлений, его установки во многом коррелируют с установками модернистских экспериментов, и не случайно «Дневник» М. Башкирцевой стал популярным чтением именно в модернистской среде (Л. Гуревич отметила необычайное увлечение Башкирцевой как во Франции, так и в России в начале XX века: «Во многих городах устраиваются чтения, посвященные Башкирцевой. “Дневником”» зачитывается и молодежь, и люди многоопытные, творцы. Репин, Брюсов, Хлебников поражаются беспримерной искренности молодой художницы» [121]).

Неомиф моделирует личность художника, его самопрезентацию, стиль поведения и собственно художественного творчества.

В Дневнике М. Башкирцевой личность автора является и объектом, и субъектом мифологизации. При этом в рамках произведения можно выделить несколько довольно устойчивых моделей-ориентиров, в которые автор вписывает свой «психологический портрет». Культура конца XIX века актуализировала образ романтика. Башкирцева наделяет себя чертами «романтической героини», в первую очередь – исключительностью. Разрабатывается типаж индивидуалиста, мятежной души, бросающей вызов обществу. Некоторые объективные факты биографии вполне располагали к такой «романтизации»: семья Башкирцевых не была принята в наиболее

респектабельных кругах русских эмигрантов из-за сомнительной репутации некоторых ее членов, а тщеславие молодой одаренной натуры требовало обязательного социального признания (мало того, социально признания требовала та часть ее личности, которая принимала необходимость замужества – respectable и перспективного, но невозможного в статусе «двусмысленном» для невесты на выданье).

Сама жизнь, телесный и духовный облик героини представляется как объект творчества или произведение искусства: *«С тех пор как сознаю себя – с трехлетнего возраста... – все мои мысли и стремления были направлены к какому-то величию. Мои куклы были всегда королями и королевами, все о чем я думала, и все, что говорилось вокруг моей матери, – все это казалось, имело какое-то отношение к этому величию, которое должно было неизбежно прийти»* (10).

Жажда признания – едва ли не главный творческий двигатель для этой личности: *«Я создана для триумфов и сильных ощущений, – поэтому лучшее, что я могу сделать, – это сделаться певицей. Если Бог поможет сохранить, увеличить и укрепить мой голос, – тогда я смогу достигнуть триумфа, которого так жаждет душа моя. Такою, какова я теперь, я имею мало надежды на его [герцога Гамильтона] любовь, он даже не знает о моем существовании»* (14).

Рефлексия автора в сочетании с гиперболизированным тщеславием способствуют мифологическому «разрастанию личности»: *«Если я умру молодой, скоро и – по несчастью – не успею сжечь этот дневник, скажут про меня: “Бедное дитя! Она любила, и отсюда ее отчаянье! Пусть говорят, я не буду доказывать противного, потому что – чем больше я буду говорить, тем меньше мне поверят”»* (52). Самолюбование в подобных случаях выглядело бы анекдотичным, если бы не искреннее отчаянье, соскальзывающее в иронию. Аналогично оценивается внешность *«Сегодня я в моем допотопном платьице, в короткой юбочке и бархатном казаке... это*

очень мило. Я думаю, это потому, что я умею носить платье и потому, что у меня хорошие манеры... Хотела бы я знать, почему на меня смотрели; потому что я смешна или потому что красива» (17). Описание собственных платьев и причесок соприсутствует рядом с рассуждениями нравственного или интеллектуального характера, с восторгами по поводу флорентийской архитектуры или философии И. Тэна и т.п.: *«Я надеваю пеньюар и читаю своего любезного друга Плутарха»* (42). События обыденные, внешне незначительные, предстают в дневнике как сверхважные, единственно имеющие смысл.

Такая «непоследовательность», тем не менее, концептуальна: еще в начале своей книги автор заявляет о своем желании воспроизвести максимально точный документ – фотографию жизни женщины (52). Для читателей, конечно, стала неожиданной и шокирующей откровенность, неприкрытость образа, объединившего самые разноречивые качества: заботу и доброжелательность по отношению к близким, любовь к искусству, способность восхищаться чужим талантом, колоссальное трудолюбие, интеллектуализм, эгоцентризм, доходивший до эгоизма, сверхамбициозность, высокомерие. Но между этими крайностями очевидно «поле высокого напряжения» – творческого поиска себя истинной. О. Кривцун, исследуя сложные творческого сознания художника, рассматривает творческий акт в качестве самоотождествления и «плавающей идентификации»: «В момент перевоплощения, очевидно, происходит некое “свертывание” Я-сознания, переход его в пассивное существование, с позиций которого творец воспринимает активность своей мысли как некое Другого, наделенного над ним опасной властью... по-настоящему активным импульсом в любой момент творчества является отношение, а не собственное «Я» художника» [122, с. 104].

Так и не вышедшая замуж Башкирцева, угасшая «на выданье» пережила несколько бурных романов, более воображаемых чем реальных,

почвой для которых стали светские мероприятия и флирт с молодыми людьми. В любовных эпизодах дневника Башкирцева предстает в образе «романной героини», которая с головой готова погрузиться в чувство, несдержанно-восторженна, кокетлива, но всякий раз завершает историю «разбитым сердцем». Очевидно, что героиня оказалась не только заложницей банальных романских схем, развенчанных еще Флобером, но и реальной социальной ситуации, сложившейся категорически не в пользу девушки, которая не готова презреть социальные условности. Болезненный любовный опыт переваривается в сознании истинной художницы: на последних страницах дневника, почти перед смертью она приходит к единственно возможному для себя выводу: *«Любовь открывает простор иллюзиям, но что за беда? То, что представляется существующим, – существует!»* (431).

Личный миф Башкирцевой транслируется и через образ «женщины-загадки», «дамы в маске» (театральность – один из основных механизмов в создании неомифа рубежа веков). Этот образ по-своему уравнивает образ шокирующей откровенности. Костюмированные балы, карнавалы (особенно итальянские) – любимое развлечение героини дневника. Это не только повод нарядиться в красивый костюм, но и сделать хоть полшага, переступая те социальные условности, которые неизменно ограничивают ее устремления в «будничной» реальности. На маскараде в поведение художницы органично входит игра, в которую она погружается с гораздо большей наивностью, чем признается в собственной тщеславии: *«Я очень боялась и не смела ни с кем заговорить, но все мужчины окружили нас, и я кончила тем, что взяла под руку одного из них, которого никогда и в глаза не видела. Это очень весело, но я думаю, что большинство меня узнало»* (60). Маскарад – возможность быть и собой, и не собой одновременно, для человека уязвимого и самолюбивого – удобнейший способ отказаться от собственного слова или поступка, сославшись на «игровые» правила праздника. Карнавально-маскарадный хаос позволяет расширить границы

чисто женского поведения и получить новый женский опыт без особого морального ущерба: *«Я видела мужчин только на бульваре, в театре и у нас. Боже, до чего же они меняются на маскированном бале! Такие величественные и сдержанные в своих каретах, такие увивающиеся, плутовские и глупые здесь!»* (62)².

Определенное место в дневнике отводится и описанию анонимных эпистолярных розыгрышей, продолжающих маскарадную тему. Это своеобразная претензия на любовный роман (потенциальное приключение) и одновременно романтический вызов скрытой под маской «дамы в балом» или «дамы в черном» (ее любимые образы в маскараде). Такой розыгрыш становился настоящим экзаменом для избранника вроде тех, которые предполагались в «рыцарские времена» – испытания на достоинство. Пробовавшая перо в области рыцарских романов, Башкирцева сама вызывала на состязание, сама интеллектуально и психологически «сражалась» с испытуемыми, но ни один из «конкурсантов» не доказал своей состоятельности – кавалеры не выдерживали натиска и не всегда понимали правила игры. Показательно, что одним из таких «испытуемых» в 1884 году стал ее любимый писатель Ги де Мопассан, но эта история осталась не освещена в дневнике, тогда как в других розыгрышах автор сознается. Можно лишь предполагать, почему этот эпизод не попал в «документ-фотографию», но, возможно, слишком болезненным было разочарование художницы. Мопассану было предложено анонимное общение с «маской», то принимающей облик сентиментальной институтки, то синего чулка, извергающего древние цитаты, то циничной охотницы за приключениями. Писателю, утомленному почтой от анонимных воздыхательниц, – импонировал наиболее понятный и комплиментарный для него образ «незнакомки» – кокетливой хорошенькой женщины, и он стал настаивать на

² Артистическая увлеченность Марии маскарадом отразилась и на листах с чернильными силуэтами – см. в приложении «Карнавальные тени» 1882 г., на которых представлены характерные гротескные персонажи, вызывающие ассоциацию с «теневого» стороной человеческого характера (См.: Избранница судьбы Мария Башкирцева. – М.: Вече, 2008. – 248 с.)

личной встрече [123]. Романтическая натура Башкирцевой требовала прежде всего духовного общения «не взирая на лица». Ведь для того и выбран был «гений». Этот конфликт «желаемого и действительного» словно под копирку из литературного произведения был перенесен в личную биографию и стал частью «личного мифа» Марии Башкирцевой.

Образы, очерченные выше (романтической героини, героини любовного романа, загадочной незнакомки) можно считать определенными культурными клише, использованными автором дневника для в житнетворческих и мифологизаторских целях. Но кроме них дневник демонстрирует и ряд культурных мотивов, которые превращаются в определенные индивидуальные «мифотемы». Прежде всего, это мотив «героя» и «героического» и мотив преклонения перед прошлым (культурный пессимизм). Эти две темы красноречиво сплетаются в цитате: *«Рим поглотил Грецию, родину цивилизации, искусств, героев и поэтов. Все, что с тех пор было построено, изваяно, придумано – разве это не подражание древним?»* (129). Героическое для Башкирцевой – одна из обязательных характеристик совершенного. В осознании совершенства художница совмещает эстетическое и этическое:

«Совершенная красота освобождает от всяких стеснений и заставляет забывать все... Геройский поступок, который в минуту его совершения оставляет в чувствах место чему-нибудь кроме удивления – не есть поступок безусловно героический. Нужно, чтобы то, что вы видите или слышите, было достаточно возвышенно, чтобы наполнить всю голову, тогда оно будет бесконечно могущественно» (232).

Очевидно, что указанный тезис помогло сформулировать внимательное чтение античной классики – как философской, так и поэтической и вдумчивое изучение римской истории.

Среди исторических персонажей, овеянных истинной героической славой, такой желаемой для самой художницы, наиболее близкими и привлекательными оказываются Наполеон Бонапарт и Жанна д'Арк. Биографию Наполеона Мария затвердила на память сама и даже

беллетристически переложила ее для своего слуги-негритенка, а потом умилялась, слушая его «воспроизведение». Наполеон и его эпоха – самое «свежее» для XIX века отражение римской истории. Доблести республики, блеск и величие империи – правление Наполеона воспроизвело эти «мифы» как в политике, так и в искусстве, что способствовало мифологизации самого Бонапарта.

Жанна д'Арк – исторический персонаж, не менее вдохновлявший Башкирцеву на мифотворчество. В ней привлекала не только масштабность деяний, но прежде всего то, что героизации удостоилась женщина и то, что эта женщина была невероятно молода (фактор времени, возраста для угасающей художницы был очень важен). Жанна воплотила в себе два начала – мужское и женское, часто соперничавшие в характере Марии.

К концу XIX века уже сформировался целый ряд мифов об Орлеанской Деве, имевших политический, религиозный, культурный характер. Собственно героизация спасительницы Франции началась в конце XVI века, под влиянием итальянского гуманизма (в разрез с неоднозначной оценкой церкви). «На месте набожной пастушки возникла весьма активная героиня, которую авторы [историографы] уподобляли не библейским святым, но Камилле, Пентисилее, Афине Палладе» [124, с. 38]. В XIX веке героический образ Жанны, померкнувший в свете рационалистской критики (Вольтера в т.ч.), снова актуализируется в культурном сознании французов. Образ Жанны-народной героини наконец совпадает с образом святой, к 1920 году этот факт подтверждается официальной канонизацией.

В 1880-е годы мифом об Орлеанской Деве вдохновляется друг и наставник Марии Башкирцевой, живописец Ж. Бастьен-Лепаж. На страницах дневника отажено восхищение и героиней, и мастерством любимого художника. В текст введен экфрасис картины Лепаж, представленной в салоне:

«Жанна д'Арк, настоящая крестьянка, облокотившаяся на яблоню, держит одну из веток левой рукой, которая написана чудесно. Правая рука свесилась вниз. Это

замечательная вещь. Голова закинута, шея вытянута и глаза ни на что не смотрят, ясные, дивные; голова изумительно эффектна; это настоящая крестьянка, выросшая среди полей, она ошеломлена, она страдает от своего видения..» (316).

Для Марии Орлеанская Дева – пример героя, воплощающего духовный аристократизм. Не по праву рождения, но по праву подвига.

Мечты и рассуждения молодой художницы соотносимы по настроению и по времени идеями Т. Карлейля или Ф. Ницше (оба – знаковые фигуры для европейской культуры второй половины XIX века).

В книге Т. Карлейля «Этика жизни. Трудиться и не унывать» содержится характерная глава «Люди и герои», в которой мыслитель формулирует свою концепцию героического: «Богатство мира состоит именно в оригинальных людях. Благодаря им и их творениям мир есть мир, а не пустыня... Можно возразить, что я проповедую «поклонение героям». Если хотите, да, – друзья, но поклонение прежде всего должно выразиться в том, что сами мы героически настроены» [125, с. 329]. Английский философ противопоставляет «холопский мир» и «мир героев». И первый должен преобразовываться во второй силами равнодушных людей. По его убеждению, герои – искренни, дерзновенны, свободны, трудолюбивы и благородны. Хотя книги Т. Карлейля не входили в круг чтения молодой художницы (по крайней мере она не упоминает его в своем произведении), но очевидны типологически близкие позиции, спровоцированные общим состоянием культуры на пороге «сумерек богов». Именно у Ницше метафорический концепт «сверхчеловека» приобретает наибольшую категоричность и отчетливость, знаменуя всплеск индивидуализма, попытку стимулировать угасающий дух секуляризованной культуры. Новая личность освобождается посредством самотворения – овладения ею же своими пробужденными иррациональными силами [126, с. 931]. Башкирцева, как истинное дитя времени, живет мифами, питающими эпоху социальных катаклизмов, которую точно охарактеризовала В. Раздольская: «Любая эпоха несет в себе противостояние старого и нового, но в XIX веке оно приобретает

особую остроту и обнаженность как в социальной, так и в культурной сфере... Французская буржуазная революция открывает эту новую эпоху общественных потрясений, за ней последовала реакция и в самой Франции, и за ее пределами. В дальнейшем новые революционные взрывы сменялись во многих странах полосами социальной депрессии... Превратности исторического развития и драматические перипетии общественных и индивидуальных судеб неизбежно становились предметом творческого внимания» [2, с. 11–12]. В этих событиях значительная роль отводится уже имеющимся, постоянно обновляющимся и вновь создаваемым общественно-историческим мифам с их идеей ценности человеческой личности, гуманной (не гуманистической) [2, с. 15].

Известный историк и культуролог Г. Кнабе, исследователь античных общественно-исторических мифов, от которых тянется нить к Новому времени и с которыми идентифицировала свое бытийственное, культурное и творческое состояние Башкирцева, отметил, что они (мифы): «представляют собой особую универсальность истории. Они возникают от того, что никакое общество не может существовать, если основная масса его граждан не готова выступить на его защиту, спокойно подчиняться его законам, следовать его нормам, традициям и обычаям, если она не испытывает удовлетворения от принадлежности к его миру как к своему» [127, с. 429]. По его мнению, «эмпирическая действительность как она есть никогда не дает такого убеждения..., поскольку она никогда не совпадает с той, какую хотелось бы видеть, и интересы каждого никогда не могут просто и целиком совпадать с общими» [127, с. 429].

Как отмечалось выше, Башкирцева – человек, укорененный в высокой культуре прошлого. Это почва, питающая ее амбиции, и источник образцов для идеалиста, для художника уловившего «идеальность» (совершенство/завершенность) прошлого. Автор дневника – пассажир, для которого переживание готовых форм сродни творчеству и становится

личным духовным событием. Оторванная в силу обстоятельств от русской культурной среды, еще будучи подростком Мария определяет для себя ориентиры в литературе, философии, изобразительном искусстве. Она читает по-французски, по-итальянски, по-гречески, изучает латынь. В кругу ее интересов – и натуралисты, и позитивисты, и Байрон, и Сюлли Прюдом... Но основной источник знаний и впечатлений – античное наследие. Знаки античной культуры «вчитываются» автором дневника в разнообразные ситуации собственной жизни – от житейски обыденных до экзистенциально принципиальных. Греческая и римская философия и история – едва ли не каждодневное занятие. *«Я занимаюсь чтением Тита Ливия. Рассчитываю делать это делать это каждый вечер, мне необходимо познакомиться с историей Рима»* (272). Римская история для нее основной источник тех героических персонажей, вокруг которых возникает ореол мифа, без которых культура невозможна и которые, по утверждению Г. Кнабе, «ценой жертв и подвигов одолевают первичный хаос, побеждают и изгоняют ранее владевших миром чудовищ и добывают для народа блага цивилизации» [128, с. 86].

Знание греческой классики позволяет автору дневника переживать гомеровские страсти, живо воображая покорение Трои и делать едкие замечания на театральные темы: *«Давали отрывки из Аристофана, в ужаснейших костюмах и с такими чудовищными сокращениями и переделками, что было просто гадко смотреть»* (281).

Чтение философских текстов признается необходимой дисциплиной ума. В последние дни жизни Мария изучала Лукреция: *«Для того, чтобы понять все, требуется большое напряжение ума. Эта вещь должна читаться с трудом даже теми, кто привык возиться с такого рода предметами. Я все поняла, моментами оно ускользало, но я возвращалась и заставляла себя усвоить»* (431).

В то же время художнице претит обывательское преклонение перед прошлым, лишенное понимания характера, духа произведения. Так, восторгаясь натурой живой улицы, Башкирцева иронизировала:

«Боже мой, до чего интересно – улица!.. вызвать к жизни всех их, вернее, схватить жизнь каждого из них [прохожих]! «Делают же художники какой-нибудь «бой римских гладиаторов», которых и в глаза не видели, – с парижскими натурщиками. Почему бы не написать «борцов Парижа» с французской чернью? Через пять-шесть веков это делается «античным», и глупцы того времени воздадут такому произведению должное почтение» (433).

Чувственная, страстная и противоречивая артистическая натура нуждалась в наставлениях, которые не могли обеспечить гувернантки и учителя, она черпала их у Горация и Тибула, вдохновлялась стоицизмом Эпиктета, пытаясь противостоять социальному неприятию: *«Я нахожу, что в дружбе надо быть стойким. Вы получаете толчок, и вы не можете удержать проявление удивления или страха – это не от вас зависит; но от вас зависит – не покоряться первым чувствам»* (116).

Именно эта связь с прошлым помогала молодой художнице осваиваться в непростом, а порою и враждебном настоящем, привить себя в почве неродной и в итоге осознавать себя как часть этой освоенной среды. Труд «самовоздвешивания» дал плод – привередливый парижский свет признал ее кумиром, посмертные исследования наследия определили его как часть французской культуры. Башкирцева стала своеобразным знаком «переходности» во-первых, из одной культуры в другую, во-вторых, из одной эпохи в следующую. Русская дворянка, воспитанная на этикетных стандартах светского общения, попадает в среду, где соотечественники держат с ее семьей дистанцию, а собственно французская культурная среда находится в фазе кардинального пересмотра ценностей, формировании эстетики декаданса и символизма. «Светское общение как основной элемент, образующий стиль жизни в девятнадцатом веке, был постепенно утерян. Исчезло искусство светской беседы, и вместе с ним – исчез салон как центр

творческих дискуссий. Понятие «дама» осталось в прошлом, дама превратилась в женщину» [129, с. 6]. Как отмечают культурологи, уже к середине XIX века смысл понятия «свет» во французском обществе существенно меняется: «Главным критерием светскости становится роскошь», «залогом светскости становится известность» (знатность, артистический талант, «умение завязать галстук и носить трость»), а также «миссия культурная» – «смягчение нравов» [130, с. 8]. При этом право на творчество продолжает оставаться мужским приоритетом (личность Жорж Санд – одно из исключений, но в этот период оказывается в тени, и что характерно, – не включается в парадигму безусловных авторитетов Башкирцевой, вероятно, поскольку литературный талант такого типа мало привлекал художницу, а миф оказался недоступен из-за малоосвоенности среды и из-за того, что находился в фазе разложения, деактуализации к концу 1870-х гг. Но «потребность» в новом женском мифе явно присутствовала, чему способствовали появившиеся институты эмансипации – вроде академии Жулиана; этим культурным ожиданиям и соответствовала натура Марии³.

Освоению Башкирцевой французской культурной среды способствовали некоторые составляющие русского дворянского быта и воспитания. Основным языком общения оказывается привитый с рождения французский, он же – язык «Дневника», написанного с пониманием того, что будет опубликован во Франции, обращенного к французскому читателю. Личность, обладающая живым умом, жаждущая знаний и творческой реализации, стала своеобразным отражением процессов, происходящих во

³ Очень точно «знаковость» фигуры Жорж Санд для французской культуры обрисовал Ф.М. Достоевский в статье, посвященной памяти этой писательницы. По его мнению, Жорж Санд – один из лидеров духовного и общественного обновления Франции, обновления «радикального, социального» (См.: Достоевский Ф.М. Несколько слов о Жорж Занде (Дневник писателя за 1876 год, май – октябрь // Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений: в 30 т. – Т. 23. – Л.: Наука, 1981. – 421 с.). Но при этом уход из жизни в семидесятилетнем возрасте остался почти незамеченным. Имелось в виду то, что на пике своего времени (1830–1840 годы) Жорж Санд воспринималась в большей степени через мифы о ней, ею же и создаваемые. Завершающий этап ее жизни не вписывался в существующий «романтический» миф о «западных новых людях»: «Пишут о ней, что она умерла прекрасной матерью, трудясь до конца своей жизни, другом окрестных крестьян, любимая безгранично друзьями своими» (См.: Там же, с. 37). Миф распался. И это была весьма ощутимая утрата. Обществу необходим был новый миф не только как воплощение его ценностей, но и как слагаемое общественного сознания, влияющее на поведение масс [127, с.429].

французском обществе и культуре. «Дамский» мир уходит в прошлое. Семейный быт для творческой души кажется пропастью: *«Неужели моя бедная молодая жизнь ограничится столовой и домашними сплетнями. Женщина живет от шестнадцати до сорока лет. Я дрожу при мысли, что могу потерять хоть месяц моей жизни»* (126). Гораздо привлекательнее и ближе – уют библиотеки, а потом – мастерской художника.

«Я имею понятие обо всем, но изучила глубже только историю, литературу и физику, чтобы быть в состоянии читать все-все, что интересно. А все интересное возбуждает во мне настоящую лихорадку.

Ни одной живой души, с которой можно было бы обменяться словом. Одна семья не удовлетворяет шестнадцатилетнее существо, особенно такое существо, как я» (126).

В характеристиках, которые она дает самым близким людям, просматривается нарастающая отчужденность: *«Дедушка человек образованный, но старый, слепой и раздражающий»* (126); *«у мамы много ума, но мало образования, никакого умения жить, отсутствие такта...»*; *«тетя немного более развита»* (126). Со временем это отчуждение становится все более ощутимым, откровенным: *«За обедом у нас, как почти ежедневно, много народу. Я прислушиваюсь к разговорам и говорю себе, что вот ведь все эти люди только и делают всю свою жизнь, что говорят глупости»* (385). Время, когда встреча с домочадцами за обеденным столом доставляла радость от общения, безвозвратно ушло.

Что могло заменить отчужденность в семье? Для женщины 1880-х, уже не «дамы», с огромным творческим потенциалом, с весьма честолюбивыми планами – войти в артистические круги, – был лишь один выход – оставить семью. Но Башкирцева не могла этого сделать и по состоянию здоровья, и по причине сильной привязанности к самым близким людям, о чем свидетельствуют записи о смерти дедушки. Она пыталась совместить несовместимое. Мечта об избраннике, семье сменяется целью покорить Париж своим искусством. Мария посещает не светские салоны, а художественные мастерские, гуляет по улицам и переулкам Парижа: *«Была в*

квартале *Ecole de Medecine*, искала различные книги... Я в восторге; улицы были полны студентами, выходящими из разных школ: эти узкие улицы, эти инструментальные лавки, одним словом, все... А! черт возьми, я поняла обаяние Латинского квартала» (243). Постигая Париж, она меняется и становится более целеустремленной, хотя «оболочка чертовски женственная» (243), меняется модель поведения и стиль в одежде: «Я обожаю бывать у книгопродавцов и у людей, которые принимают меня благодаря моему скромному костюму за какую-нибудь Бреслау; они смотрят на меня с какой-то особой благосклонностью» (243). Художница дифференцирует Париж «чужой» и «свой». С одной стороны, «люди светские, иначе говоря, люди буржуазные», с другой – «наши», т. е. творческая богема, в которую входят представители разных сословий, но их объединяет то, что они урбанисты, порождение городской культуры. Дух Парижа был тонко уловлен не только на страницах дневника, но и в ее живописи, в череде легко узнаваемых французами образов.

В мире М. Башкирцевой крайне немного метафизики. Она предпочитает мир вещественный, реальный, даже если это плод воображения. Он пронизан ожиданием чуда и переживанием невозможного. Автор ставит своей задачей показать себя без прикрас и одновременно без ложной скромности, что в результате порой выглядит непоследовательно. Но такова природа дневника, мифологического пространства, в котором авторская логика не обязана быть рациональной. Ведь логика мифа «отрицая одно, может одновременно отрицать ему прямо противоположное... Логика мифа отрицает внутреннюю противоположность» [131, с. 39]

Даже изрядно отредактированный, выхолощенный текст дневника свидетельствует о желании автора уйти от противоречий бытия – как внешних так и внутренних (это и семейные перипетии, и физический недуг, и собственная наивность и гениальность, тщеславие и трудолюбие). Так автор боролся за полноценную физическую и творческую жизнь, сплавляя

мифотворчество и житнетворчество, вписывая личную историю в общий миф культуры.

Сочетание фактуального и фикционального в пределах текста Дневника имело отчетливую направленность к созданию персонального мифа, который, пройдя через несколько мифотем, соотносимых с античностью, с мифологизацией Жанны д'Арк, Наполеона, вылилась в оформление мифа о Художнике. Направленность этого процесса виделась не в мифологической обособленности, а вписанности в общий миф культуры.

2.1.1. От артистического поведения к артистичности дневникового письма

Персональная мифологизация М. Башкирцевой, вылившаяся в создание мифа о Художнике, была обусловлена, по выражению О. Кривцуна, «мифогенными особенностями артистизма» как «определяющего фермента художественности, заслоненного и отодвинутого в предшествующие десятилетия концепциями социальной, идеологической и этико-воспитательной природы искусства» [132, с. 9; 7]. Его возвращение в современное культурное и научное пространство обозначено наличием нескольких «эстетических профилей», объединенных общим пониманием артистизма как особого выразительного качества. Один из них акцентировал в 1920-е годы известный искусствовед А. Габричевский, определив понятие «артиста» как «своеобразную категорию художественной культуры, в которой центральную роль играет личность художника, являющегося законодателем вкуса всего уклада жизни. В таком понимании артист есть носитель эстетического начала как верховной жизненной ценности» [133, с. 71]. Другой профиль выделил и обосновал О. Кривцун, трактуя артистизм как «виртуозное совершенство художественной формы, как способ творчества, культивирующий игровое начало, неожиданность, парадокс,

эмоциональную вспышку, сбивающий привычную инерцию восприятия» [132, с. 10]. В этих определениях очевидными представляются два взаимосвязанных и взаимообусловленных начала, определяющих функции артиста-художника, – артистическое поведение («законодатель вкуса всего уклада жизни») и артистическое письмо («совершенство художественной формы, способ творчества»).

Французская литература второй половины XIX в. продемонстрировала наличие феномена «артистического письма» (*écriture artiste*), связывая его с творчеством братьев Гонкуров как разновидность «импрессионистского» стиля. Однако С. Зенкин, исследуя проявление артистического письма в творчестве Т. Готье, дал более объемное его теоретическое обоснование: «Данным понятием должно обозначаться нечто большее, чем манера литературного письма, вбирающее в себя всю личность пишущего, его жизненные и социально-поведенческие установки. Иными словами, речь должна идти не просто об артистическом письме, но *письме артиста*, отсылающем к особому мировосприятию и стилю жизни» [134, с. 263], связав тем самым артистическое письмо с артистическим поведением.

С. Зенкин рассматривает артистическое поведение в основном как девиантное, т. е. как антиповедение, одной из распространенных форм которого являются розыгрыши, часто жестокие, дебоши, «бесчинства, связанные с проявлениями агрессии и сексуальности» [134, с. 265]. Целью такого поведения, по мнению исследователя, является декларация оппозиционности артиста застывшему миру буржуа, живущему по ограничивающим человека обветшавшим правилам. В связи с этим можно говорить о том, что артистическое поведение есть одно из проявлений трансгрессии, поскольку представляет собой выход за общепринятые рамки поведения и границы морали с устремлением к внутренней и внешней свободе, манифестируемой как жизненное и творческое кредо художника. Отсюда – артистическое поведение являет поведение свободного художника,

жаждущего подняться над обывательским миром, акцентировать, тем самым, свою принадлежность к особой касте – «сообществу “артистов”» [134, с. 265].

Иными формами артистического антиповедения, согласно С. Зенкину, предстают маскарад, устраиваемый «именно затем, чтобы продемонстрировать себе (а иногда и окружающим) свою обособленность, закрытость своего сообщества», а также с целью «атаковать “буржуа” и их эстетические привычки» [134, с. 267]; и обычай «окружать себя “живописными”, “характерными” вещами – изначально предметами живописного реквизита, неуместными в реальном “буржуазном” быту» [134, с. 268].

Выделенные исследователем формы артистического поведения в тех или иных модификациях проявились в дневниковых «авто-характеристиках» М. Башкирцевой. Подростковый период (который она считала наиболее насыщенным, как и период обучения в школе Жулиана) дал сильный толчок к развитию воображения не только в плане осмысления литературы и искусства, с которыми она знакомилась посредством интенсивного чтения и наблюдений во время многочисленных путешествий, но и в плане самоосмысления, самоидентификации, направленной на поиски взаимодействия с обществом и культурой своего времени. Юношеская мечта стать прославленной артисткой, петь на большой сцене, своим голосом повергая в экстаз публику в зале [*«Выходя на сцену – видеть тысячу людей, которые с замиранием сердца ждут минуты, когда раздастся ваше пение. Сознать, глядя на людей, что одна нота вашего голоса повергнет всех к вашим ногам. Смотреть на них гордым взглядом (я все могу!) – вот моя мечта, мое желание, моя жизнь, мое счастье...»* (15)], вылилась в формы театрального артистического поведения в быту. М. Башкирцева в день могла прожить свою жизнь в нескольких ролях, все зависело от того, что послужило толчком. Сама ситуация, чье-то слово или жест мгновенно

вводили ее в образ – прославленной артистки, влюбленной героини романа, танцовщицы Петипа, императрицы, даже республиканки. Во всем этом сквозила потребность в величии и славе как проявлении артистической обособленности от окружающего общества:

«Чем я только ни перебивала в моем воображение!.. Сначала я была танцовщицей – знаменитой танцовщицей Петипа, обожаемой Петербургом. Каждый вечер я надевала открытое платье, убирала цветами голову и с серьезнейшим видом танцевала в зале, при стечении всей нашей семьи. Потом я была первой певицей в мире. Я пела, аккомпанируя себе на арфе, и меня уносили с триумфом... не знаю кто и куда. Потом я электризовала массы силой моего слова... Император женился на мне, чтобы удержаться на троне, я жила в непосредственном общении с моим народом, я произносила перед ним речи, разъясняя ему свою политику, и народ был тронут мною до слез... Словом, во всем – во всех направлениях, во всех чувствах и человеческих удовлетворениях – я искала чего-то неправдоподобно великого...» (434).

Эта запись сделана в 1884 году за несколько месяцев до смерти. М. Башкирцева, перечитывая свои прошлые записи, как бы заново переживает свои юношеские ощущения, и в то же время в этом просматривается свойственный артисту и перевоплощению эффект двойственности взгляда – Башкирцева смотрит на себя иную – взгляда со стороны.

Помимо ролевого разнообразия для образа жизни и мироощущения М. Башкирцевой были характерны и такие формы артистического поведения, как эпистолярные розыгрыши и маскарад, которые были нами рассмотрены в предыдущем параграфе работы. Добавим к этому еще один, на наш взгляд, существенный момент. Маскарад для Башкирцевой был возможностью перевоплотиться не только посредством маски, но и посредством перемены одежды. Страсть к частому переодеванию, символизирующему некую смену амплуа, из маскарадно/карнавальных форм перешла в быт, обретая артистические формы. Как часть маскарадного поведения смена одежды, ее тщательный подбор, всегда рассчитанный на внешний эффект, была одним из способов подчеркнуть собственную оригинальность, артистическую

обособленность, отражающую трудный процесс поиска собственной идентичности. О такой психологической подоплеке выбора одежды и интерьера, характерной для дворянской культуры, в свое время писал В. Ключевский: «Современный человек в своей обстановке и уборе ищет самого себя или показывает себя другим, афиширует, выставляет свою личность и потому заботится о том, чтобы все, чем он себя окружает и убирает, шло ему к лицу... Вы скажете: это суетность, тщеславие, притворство. Так, совершенно так. Только позвольте обратить ваше внимание на два очень симпатичные побуждения. Во-первых, стараясь показаться себе самым лучше, чем мы на деле, мы этим обнаруживаем стремление к усовершенствованию, показываем, что хотя мы и не то, чем хотим казаться, но желали бы стать тем, чем притворяемся. А во-вторых, этим притворством мы хотим понравиться свету, произвести наилучшее впечатление на общество» [135, с. 110].

Стремление произвести эффект, казаться лучше, наряду с демонстрируемыми формами девиантного поведения, отражали тоску М. Башкирцевой по свободе, свободной жизни, которая должна была стать гарантией ее реализации в творчестве, что во многом послужило причиной развития феминистических настроений художницы. В Дневнике эта тоска по свободе часто сопряжена с завистью к мужчинам, чьи рамки проявления свободы гораздо шире:

«О, как женщины достойны сожаления! Мужчины, по крайней мере, свободны. Совершенная независимость в повседневной жизни, свободе идти куда угодно, выходить, обедать у себя или в трактире, ходить пешком в Булонский лес или в кафе – такая свобода составляет половину таланта и три четверти обыкновенного счастья...» (363);

«Чего мне страстно хочется, так это возможности свободно гулять одной, уходить, приходить, садиться на скамейки в Тюльери и особенно в Люксембургском саду, останавливаться у художественных витрин, входить в церкви, музеи, по вечерам гулять по старинным улицам; вот чего мне хочется, вот свобода, без которой нельзя сделаться художницей» (285).

Артистическое поведение М. Башкирцевой находит свою изысканную реализацию в форме артистического письма уже как стиля дневниковых записей. В данном аспекте особый смысл приобретает частое использование «театральной» лексики (играть роль, сцена, изображать, позировать, жест и т. п.): *«Я изображала из себя личность, которая хочет жить и забавляться»* (41); *«Я забавлялась, разыгрывая сцену из романа и невольно думая о Дюма»* (101); *«И вот вы уже видите, что я позирую как бы в роли мученицы»* (97); *«Я действовала в роли влюбленной, проникнутой сознанием своего чувства»* (107); *«сделать презрительный жест»* (106) и т. д. Весьма значимыми предстают и описания некоторых ситуаций, создающих эффект театральности: *«Я увидела сбоку женщину в длинном, белом платье, со свечой в руке, грустно наклоненной головой, похожую на призрак немецких легенд. Разуверьтесь, – это было не что иное как мое отражение в зеркале»* (113); использование иронично-шаблонных романских клише: *«Глаза наши встретились, и я не сумею описать, как между нами пробежала искра»* (100); детальные описания одежды: *«Я надела черное шелковое платье с длинным шлейфом, узкий корсаж, черный газовый тюник, украшенный серебряными кружевами, задрапированный спереди и подобранный сзади в виде грациознейшего в мире капюшона, черная бархатная маска с черным кружевом, светлые перчатки, роза и ландыши на корсаж»* (60); живописность домашнего интерьера, изначально романтического с деталями, характерными для культуры русской дворянки, описание мастерской художника, использование «живописной» терминологии (доминирование *цвета, свет, тень, композиция, колористка, натурщица, материал, полотно, наброски, эскизы, передний план, образ* и т. д.).

Акцентирование живописной терминологии в тексте Дневника имеет особое значение, поскольку создает «эстетскую дистанцию по отношению к изображаемым вещам, событиям, людям», являющуюся «стилистическим

эквивалентом артистического поведения» [134, с. 270]. Эта дистанция ощущается и в позиции автора Дневника – Башкирцева, по ее собственному признанию, смотрит на людей свысока («*Невольно я слишком ясно даю видеть, “с какой высоты я созерцаю толпу”*», с. 418), в описаниях людей и событий (даже в воспроизведении собственных свиданий) присутствуют только наблюдения и анализ. Стилистически эта позиция представляет собой прием внешней точки зрения как одной из форм артистического письма:

«Женщина, которая пишет, и женщина, которую я описываю – две вещи разные. Что мне до *ее* страданий? Я записываю, анализирую! Я изображаю ежедневную жизнь моей особы, но *мне, мне самой* все это весьма безразлично. Страдают, плачут, радуются моя гордость, мое самолюбие, мои интересы, моя кожа, мои глаза, но я при этом только наблюдаю, чтобы записать, рассказать и холодно обсудить все эти ужасные несчастья, как Гулливер смотрел на своих лиллипутов» (222);

«Если угодно, я даже не живописец, не скульптор, не музыкант, не женщина, не подруга: *все* обращается для меня в предмет наблюдения, размышления, анализа. Взгляд, образ, звук, радость, горе – все это немедленно исследуется, взвешивается, проверяется, классифицируется, отмечается, и когда я сказала или записала, я удовлетворена» (440).

Описывая других и себя, М. Башкирцева, по выражению С. Зенкина, одновременно «моделирует и “зрителя”-автора, глядящего на изображаемое со стороны, с безопасного расстояния» [134, с. 271], вступая, тем самым, в поле автофикциональности – разграничение «Башкирцева – “зритель”-автор» и «Башкирцева – героиня собственного самосочинения» позволяет отождествить ее с литературным образом, в котором акцентировано фикциональное начало.

Артистическое письмо М. Башкирцевой наглядно демонстрирует процесс трансформации свободного артистического поведения в *свободу творчества художника* – состояния, которое становится доступным М. Башкирцевой только в мастерской, только в процессе творчества: «*В мастерской все исчезает; тут не имеешь ни имени, ни фамилии; тут перестаешь быть дочерью своей матери, тут всякий сам по себе, каждая личность имеет перед собой искусство и ничего более. Чувствуешь себя*

такой довольной, такой свободной, такой гордой! Наконец я такая, какую уже давно хотела быть» (231). Понимание свободы как свободы творческой предполагало переход на новый уровень артистизма – как «созидания эффекта “повышенной жизни”», явленного в «способности поэтизации реальности, фильтрации и сгущения ее многообразных качеств в сторону наиболее красочных, выразительных, поражающих воображение» [136, с. 141–142]. На этом уровне формировался артистический почерк Башкирцевой-художницы и писательницы в неожиданном, но органичном сочетании эстетических слагаемых романтизма, реализма, натурализма, декаданса, заявляющего о себе импрессионизма, представляющем собой, по выражению А. Якимовича, «артистическую игру на холсте» [137, с. 51]. В своем творчестве она оказалась близка к тому состоянию владения «языком “абсолютного живописца”», которое дает право художнику на полную свободу в изображении любого предмета. Это состояние, когда «можно позволить себе очень много “вольностей”. Можно говорить опасные и ужасные вещи, которые в ином случае общество никак не простит» [137, с. 45]:

«Это настоящее очарование; кажется, что, наконец, можешь уловить свои мечтания, думаешь, что знаешь, что нужно делать, все способности направлены к одной цели – к живописи, не к ремесленной живописи, а к такой, которая вполне передавала бы настоящее, живое тело, если добиться этого и быть истинным артистом, можно сделать чудесные вещи. Потому что все, все – в исполнении. Что такое “Кузница Вулкана” или “Пряхи” Веласкеса? Отнимите у этих картин это чудное исполнение, и останется просто мужская фигура, ничего больше... Нужно соединение духа и тела. Нужно, подобно Веласкесу, творить, как поэт, и мыслить, как мудрец» (349–350).

В дневниковом письме М. Башкирцевой ощутима стремительная артистическая эволюция, в которой выстроенный ею миф о Художнике переходит из «категории мысли» в «категирию жизни» (А. Лосев) – грезы о славе уступают место кропотливому труду в мастерской. Путь, который прошла М. Башкирцева от состояния *казаться* художником к состоянию

быть им, от состояния *fiction* к состоянию *auto*, представлен в записях, хронологическая разница которых составляет два-три года:

1877 год: «Сделаться художником не так легко, как сказать: кроме таланта и гения существует еще неумолимая механическая работа... И какой-то голос говорит мне: ты не почувствуешь ни времени, ни трудностей и ты достигнешь!» (237);

1878 год: «Я хочу добиться своего – живописью или чем-либо иным... Не думайте, однако, что я занимаюсь искусством только из тщеславия. Найдется, быть может, не много людей, которые так проявляли бы свои художественные наклонности решительно во всем» (272–273);

1880 год: «Вне моего искусства, за которое я взялась из честолюбия и каприза, которое я продолжала из тщеславия и упорства, а теперь обожаю, вне этой страсти – ибо это подлинная страсть! – у меня или нет ничего, или самое ужасное существование! Ах, какое мучение!» (320–321);

1882 год: «Я начинаю чувствовать настоящую страсть к моей живописи; не считаю еще себя вправе сказать “мое искусство”: чтобы говорить об искусстве (о своих стремлениях в этой области), нужно что-то из себя представить... Я всецело предалась искусству; мне кажется, что я вместе с плевритом приобрела где-то в Испании и священный огонь. Я превращаюсь из ремесленника в художника; в голове моей создаются чудные образы, которые сводят меня с ума...» (359).

Изменения внутреннего характера, представленные в этих «декларациях» собственного состояния, продуцируют семантические изменения в технике артистического письма М. Башкирцевой. Маркеры ее артистического поведения – роль, сцена – обретают новый смысл, утрачивая свою «театральность»: беззаботное «играть роль героини романа» уступает место серьезному, вдумчивому «играть роль в искусстве», размышлениям о «высокой» и «низкой» роли в истории; изображаемые «сцены из романа» – осмыслению сцены как события, наблюдаемого в жизни с целью его изображения на полотне. Понятие «артистизма» приобретает смысл «мастерства». Изменяются и поведенческие установки, что связано с переменной бытийных амплуа – светская девица уступает место труженице.

Особенно это проявляется в резком изменении отношения к любимым еще недавно костюмированным балам и к одежде, вместо изысканности в подробных описаниях своих туалетов – усталость и пренебрежение к излюбленной роли «светской львицы»:

«Сегодня вечером мы едем на бал в министерство иностранных дел. Я буду не хороша собой, я сонная, мне очень хочется спать. Я не жажду успеха и чувствую, что буду дурна и глупа.

Я даже не думаю более о “победах”. Я одеваюсь хорошо, но не вкладываю в это души и забываю думать о производимом мною впечатлении. Я ни на что и ни на кого не смотрю, и мне скучно. Только у меня и есть, что живопись. Я уже больше не умна и не остроумна, когда я хочу говорить, я становлюсь мрачна или говорю вздор» (299).

Боязнь не показаться ослепительной сменяется страхом стать «*артистической посредственностью*» (222), требовательностью к себе, постоянной неудовлетворенностью результатами своего труда. Радость, испытываемая М. Башкирцевой от чувства причастности к прекрасному миру, идет рука об руку с подлинным страданием Художника, таланта которого, как ему кажется, недостаточно, чтобы в полной мере отразить на полотне всю красоту увиденного и эстетически пережитого:

«Скамья внешнего бульвара представляет больше материала для изучения: там больше души, больше драматизма!.. И какая поэзия в одном этом неудачнике, присевшем на краю скамейки: в нем действительно видишь человека... Это достойно Шекспира...

И вот меня уже охватила безумная тревога перед открытым мною сокровищем: если оно ускользнет от меня, если я не смогу этого выполнить, если мне не хватит времени, если... Послушайте, если у меня нет таланта, небо просто издевается надо мной, потому что заставляет меня переживать все муки гения!» (439).

Переживания М. Башкирцевой в этом смысле соотносятся с блоковским образом «радости-страдания» как основы мирочувствования

человека-артиста⁴. В страданиях и муках творчества шел процесс формирования М. Башкирцевой как эстетической личности, *человека артистического* в его вагнеровском и отчасти ницшеанском понимании, пришедшего на смену «человеку утилитарному» и «способного осознать в себе божественную сущность, до того жившую в нем как смутное предчувствие высшего существа» [138, с. 103]. Разносторонность дарования М. Башкирцевой – художницы и писательницы, – ее осознание своего высокого предназначения и служения ему отвечали вагнеровским эстетическим критериям человека-артиста, который «воплощает свою сущность, объединяя все свои творческие способности и все формы искусства <...> В творчестве <...> он утверждает себя во всей полноте своего существа как целое» [139, с. 9], раскрывая в себе божественное начало:

«О, дивная сила искусства! О, божественное несравненное чувство, которое может заместить вам все! О, высочайшее наслаждение, которое поднимает вас высоко над землю! С прерывающимся дыханием и с полными слез глазами я падаю ниц перед Богом, умоляя его о помощи. Это сведет меня с ума, я хочу делать десять различных вещей зараз; я чувствую, верю, понимаете ли, *верю* в то, что сделаю что-нибудь выдающееся. И душа моя уносится на неведомые высоты» (367).

В эстетическом мироощущении Башкирцевой, пришедшем на смену холодному анализу, выкристаллизовывался образ подлинно артистической

⁴ Ср. у А. Блока: Мира восторг беспредельный

Сердцу певучему дан,
В путь роковой и бесцельный
Шумный зовет океан.
Сдайся мечте невозможной –
Сбудется, что суждено.
Сердцу закон непреложный,
Радость - страданье одно.

(Блок А.А. Роза и Крест / А.А. Блок // Собр. соч.: В 8 т. – М.-Л.: Государственное издательство художественной литературы, 1960–1963. – Т. 4. – С. 168–246. – С. 232).

личности, наследующей романтические интенции, которая, по мысли Р. Вагнера, «в высшем обладании своими возможностями раскрывала себя высшей способности восприятия» [140, с. 242].

Косвенным подтверждением тому служит уже упомянутый нами факт переписки с Ги де Мопассаном, инициированной М. Башкирцевой. Не вдаваясь в подробности стилистического анализа самих писем, поскольку это, на наш взгляд, должно стать предметом отдельного исследования, коснемся лишь вопроса о значимости подобного «эпистолярного события». М. Башкирцева решается на этот шаг за несколько месяцев до собственной смерти. Представая перед Мопассаном в разных обликах, в том числе и в мужском (на манер образа Клары Гасуль, созданного Мериме), Башкирцева вовлекает писателя в литературную мистификацию, весьма непродолжительную во времени, что дает ей возможность *начать разговор на равных* с одним из великих своих современников, Артистом от литературы.

Переписка с Мопассаном как наиболее выразительная форма артистического письма стала, по сути, завершающим штрихом в создании Башкирцевой мифа о Художнике, в котором она видела реальное воплощение артистизма. Она мифологизировала себя, соотносясь с эстетическими концепциями Вагнера и Ницше и, тем самым, продляла жизнь романтическому типу человека-артиста, трансформируя его впоследствии в декадентскую артистичность.

2.2. Развитие автофикциональности мифа

2.2.1. Миф об «Изысканной Деве» (А. Терье)

Франция, обозначившая вехи своей исторической жизни мифами о Жанне Д'арк, Наполеоне, Великой французской революции, Жорж Санд,

обессиленная и опустошенная от неосуществленности идеалов «свободы, равенства и братства», ощущала необходимость возрождения своей духовности через миф о неординарной творческой личности. Ею стала Мария Башкирцева, а одним из первых, кто начал его осуществлять, был поэт, писатель и издатель Дневника Андре Терье.

Если бы даже Терье не обозначил дату создания стихотворения, то ее можно было бы определить по тональности написанного, по его настроению. Оно глубоко личное, передающее состояние Ее души, Ее переживания, Ее жизнь со множеством подробностей, изложенных в Дневнике. Сравнение неопубликованных ранее текстов Дневника и стихотворения будет убедительным тому подтверждением: «Мне бы хотелось откомментировать весь свой “Дневник”, потому как знаю: он содержит множество ошибок, которые проистекают не от моего невежества, но лишь от лености додумать до конца, от спешки. Я никогда заранее не знаю, что выйдет из-под моего пера. Тем лучше! Нет ничего более уродливого, чем выправленный, с иголочки дневник, особенно если его автор – не великий писатель»⁵ [24, с. 15]. Соотнесем эту запись со стихотворением Терье. Явный дневниковый субстрат поэтического текста открывает возможности для интерпретации обусловленной их тематически-мотивной соотнесенностью, того, что лежит на поверхности текстов:

И человеческим наполнив содержанием,
Творенье безыскусное нам подарила ты [141, с. 56].

С этой ситуации нецелесообразно смотреть на поэтический текст как слагаемое поэтологических приемов, в поисках смысла. Он очевиден, поскольку написанное Терье предстает как поэтическая интерпретация дневника, в которой схвачено главное – его естественность, просматривающаяся в речевом поведении, в той откровенной

⁵ В связи с тем, что мы располагаем не всеми материалами из многотомного французского издания Дневника 1995–2005 гг., будем избирательно обращаться за помощью к работе К. Коснье, в которой представлены ссылки на первоисточник, т. е. рукопись, обозначая в тексте имя автора и страницу работы. Коснье К. Мария Башкирцева. Портрет без ретуши / Колет Коснье. – М.: Терра, 2008. – 288 с. – С. 15.

эмоциональности со множеством образных деталей. Мир, в котором царила строгая этическая нормативность, не только сдерживающая, но не признающая естественного проявления человеческой природы, дневниковая откровенность Башкирцевой, с надеждой на то, что это прочитают и смогут понять, взорвала читательское сознание. Первым, кто это ощутил во всей полноте, был Андре Терье. Можно только предположить, каких усилий стоило ему редактировать текст (а может быть уже принять его таким – но от кого, остается загадкой). Очевидно только то, что с полным текстом Терье был знаком. В его стихотворении текст воплотился в образ Дневника со смыслом культурного символа. В стремлении усилить образный смысл Дневника, естественность, нерафинированность его содержания, Терье пришел к мысли о соположении этого образа с образом шиповника как символа дикой природы, завораживающего естественностью своей красоты и жизнестойкостью. Апелляция к образу источника, скалы – традиционных литературных образов, соотносимых с романтической модусностью, не только не умаляет смысловую нагрузку образа шиповника, но создает то динамическое соотношение, имя которому – жизнь. Образная система Терье выстроена на природной сочетаемости образов, они не только не исключают присутствия друг друга, но лишь так и могут сосуществовать. И это мгновенно-поэтическое и вечно-природное сочетание простоты и величия – цветка шиповника, водного источника и скалы возвещает о приходе нового феномена культуры, привносящего в беспокойный и противоречивый мир элементы изначальной мировой гармонии, абсолютной земной красоты. В созданную многослойную образность Терье инкорпорирует не только образно переосмысленное содержание дневника («желанье жизни», «преодоление скверны», «душевный трепет»), но сам образ Автора Дневника, уже покинувшего этот прекрасный мир. Три лейтмотива поэзии – природа, смерть и «Изысканная дева» навеяны элегической модусностью, возвращением к элегии, столь характерной для французских романтиков:

М. Деборд-Вальмор, А. де Ламартина, Ш. Сент-Бева, Ж. де Нарваля, В. Гюго. Представляется, что Терье подхватил эту тенденцию собственно французского развития элегии, на которую указала авторитетный специалист в области исследования французской литературы Т. Соколова, подчеркивая как неоспоримое то, что романтическая элегия «становится все более свободной как в тематическом, так и в структурном отношении и, по существу, превращается в свободное, нерегламентированное стихотворение, в котором соединяются непосредственно – эмоциональное, изобразительное и медитативное начала, «сфокусированные» в личности мифического героя. Дальнейшее развитие такого стихотворения приводит к тому, что на его основе возникает новая жанровая форма – элегическая медитация» [142, с. 62]. Андре Терье, будучи творческой личностью, взявшей на себя невероятную ответственность представить миру Дневник М. Башкирцевой, пережил эмоционально-образно текст, увидев в нем одиночество, тоску, обманутые ожидания, разочарования, любовные страдания, отчаяние, крах иллюзий, приближение смерти и волю к жизни – весь комплекс элегических мотивов, представив все это в своей поэзии как конфликт лирического субъекта с объективным миром. «Изысканная дева», «взошедшая звезда», «символ непорочности и красоты» вписана в элегический поэтический мир. Элегичность содержания текста дневника передалась Терье, как передалось и то, чем обогатила Башкирцева элегический мотив смерти: она вырвалась за пределы камерности своими философскими размышлениями о жизни и смерти, рассыпанными по всему тексту, поиски Башкирцевой, впитавшей великие традиции французской культуры, предполагали необходимость наличия медиума. Элегическая медитативность поэзии, посвященной Башкирцевой уводила как от кликушества, так и мелодраматических излияний мощным противостоянием красоты природы, с которым соотносится лирическая героиня и ее творение, и смерти, в не меньшей степени природного и закономерного завершения человеческой жизни. И

этот конфликт такой же вечный, как и мир. Терье заявляет эту проблему именно через судьбу Башкирцевой, уводя будущих читателей дневника от плаксивости и эмоций к размышлениям о том, что жизнь и смерть талантливой личности, писательницы и художницы, вышла за пределы частной жизни. Медидативно-лирическое начало, обогащенное конфликтностью противоположных природных состояний – жизни и смерти, – обусловило общественный резонанс стихотворения Терье. Его негромкий голос Медиума в стихотворении монологичен, размышляющий:

Ты не исчезла, смерть всего лишь слово.
 Душевный трепет сохранит строка – посланница твоя,
 Изысканная дева, чудишься мне снова
 Бредущей по дороге в одеянии до пят...
 Но не одежды то, – покровы славы, света [141, с. 56].

Это голос ищущий и находящий ответы, восходящие к Античности и присущие романтикам:

Исчезла плоть, но не душа творца,
 Но не Прекрасным напоенные полотна.
 Все лучшее в тебе пребудет с нами,
 Хоть и достигла ты могильного конца [141, с. 56].

Как известно в греческой философии, к которой так часто апеллировали и романтики, и Башкирцева душу понимали как метафизическую субстанцию. По Аристотелю, душа есть первой энтелехией жизнеспособного тела; только разумная душа человека (дух) может быть отделена от тела и является бессмертной. У романтиков, у Спенсера был разработан принцип необходимого ступенчатого наследования всякой духовной силы и способности. Этот контекст приверженности нормам эстетики романтизма вылился в поэзии в проблему бренности плоти и вечности души, тем более, что это «душа творца», следовательно, ей суждена жизнь в собственных творениях. Поэтому Терье взвалил на себя ношу Медиума, предпочитая в большей степени для себя эту ипостась, нежели

редакторскую, тем самым предвосхитив предисловие и комментарии многих будущих изданий Дневника М. Башкирцевой.

2.2.2. Мифотема величия руин Храма (У. Гладстон)

Анализ некоторых предисловий Дневника М. Башкирцевой, наиболее известных, переходящих от одного издания к другому необходим, хотя они и не выходят за пределы своего жанрового определения – предисловия и написанные подчас не профессиональными критиками, а известными для своего времени личностями, издателями. Смысл такой необходимости видится в том, что в таких предисловиях явлен живой, сиюминутный отклик на явления, отношение к которым было далеко неоднозначное, как в случае с дневником М. Башкирцевой, когда восторженное его восприятие читателями разных национальностей, сословий, возрастов соседствовало с настороженностью, удивлением, а то и неприятием (как известно, негативной была реакция на дневник Л. Толстого, А. Чехова). Тем не менее его весьма динамичная издательская история, то, с каким постоянством Дневник переиздавался, несмотря на отсутствие каких-либо научных порывов выписать, соотнести его с высокой литературой, видится явлением, обозначенное современной рецептивной эстетикой как «горизонт ожидания», охватывающий кроме собственно литературной системы «ожиданий» (жанра, формы, тематики) еще и ожидание реальных читателей, обусловленное уже внелитературными факторами [143], что и произошло с сочинением Башкирцевой. Дневник развернул массовое сознание к спорному, выходящему за рамки обыденного, но «ожидаемого» нового «горизонта» и в себе (в читателе), и в литературе.

Как явление французской литературы, Дневник М. Башкирцевой соотносится с теми ее закономерностями, на которые указал А. Михайлов: «Уяснение путей развития литературы при переходе от одного этапа к

другому, от одного столетия к следующему показывает, что в данном случае мы сталкиваемся не с какой-то паузой, провалом, на худой конец с замедлением литературной эволюции, а напротив, с несомненным оживлением литературной жизни, с выдвиганием на первый план не только новых имен, но и, казалось бы, непредвиденных тенденций и неожиданных литературных памятников» [144, с. 11]. Дневник М. Башкирцевой постепенно обретал статус значимого и знакового явления в литературе, несмотря на то, что в 1887 году была опубликована незначительная и отредактированная его часть. Способствовало тому то, что предисловия к этим изданиям писали известные для своего времени личности. Среди многочисленных изданий, как зарубежных, так и русских, особенно популярны были те, в которых размещались рецензия премьер-министра Великобритании У.Э. Гладстона, впервые опубликованная в журнале «Nineteenth Century» в октябре 1889 года № 152 под названием «Дневник Марии Башкирцевой», статья Фр. Коппэ «Картины Марии Башкирцевой» и одного из предисловий «к раннему французскому изданию», перепечатанного для русских изданий без имени автора под названием «Мария оказалась победительницей», в котором ощущаются переключки с мотивами и образностью поэзии Андре Терье. Но это лишь предположения, требующие подтверждения. Тем не менее, именно оно заслуживает на особенное внимание. Представленное в качестве предисловия, оно несколько не соответствовало признакам жанра. В нем отсутствовали какие-либо разъяснения о том, кем была Мария Башкирцева, не обозначены даты рождения и смерти, а главное – не представлен надлежащим образом Дневник: сведения о рукописи, кто ее унаследовал, распорядился опубликовать и в каком объеме прозвучали как бы вскользь без особенного акцента. Все это непременно должно было вызвать вопросы. Среди того, что явно бросалось в глаза даже неискушенному читателю, явное несоответствие между названием – «Journal de Marie Bashkirtseff» и его содержанием,

поскольку дневник предполагает определенную системность в записях – хронологическую, событийную и пр., которой в опубликованном тексте и не наблюдалось, и не ощущалось. Очевидны были несоответствия, разрывы, провоцирующие домыслы, предположения, предубежденность по отношению и к личности Башкирцевой, и к ее творчеству. Такая позиция имела и имеет место даже сегодня, когда опубликована наиболее полная из возможного версия Дневника.

Авторы предисловий к первым изданиям Дневника, вероятно, не могли озвучить того, что надлежало бы сделать в соответствии с жанром, поэтому они (предисловия) имели форму эссе с намерением создать образ творческой личности «с высокоразвитым интеллектом»⁶, которая «дала пример упорного и тяжелого труда» [145, с. 661]. Автор предисловия счел необходимым сослаться на то, что мать художницы «позволила нам напечатать эти неизданные тетради, из которых часть написана Марией, когда она еще была шестнадцатилетней девочкой. От них так и веет радостью и счастьем юного здорового существа. Другие же написаны ею в течение последних месяцев ее земного существования, в 1883 и 1984 годах». Из этого следует, что авторы предисловий не имели доступа к полному тексту дневника, что вносило сумятицу, разночтение и в определенной мере даже недоверие к опубликованным текстам. Но большая часть из прочитанного дала основания для объективных и убедительных выводов: «На протяжении всех этих страниц Мария черта за чертой правдиво изображает свой собственный внутренний мир. Молодая девушка искренно рисует свои восторги, свои тревоги и сомнения, как и свое ребяческое тщеславие – эту тень, за которую еще ярче выступает ее бурный, пламенный интеллект» [145, с. 662].

⁶ Цит. по: Предисловие к французскому изданию // Башкирцева М. Дневник. – 3-е изд., доп. – М.: Захаров, 2003 – 688 с. – С. 658, которое представляет собой «полностью соединенный текст двух книг: «Дневник Марии Башкирцевой» издание редакции «Северного Вестника» СПб., 1893 и Мария Башкирцева. Неизданный дневник. Переписка с Ги де мопассаном: Книгоиздательство «Джалима», Ялта, 1904, а также ряд записей, опубликованных в наши дни за границей», подчеркивают издатели, стр. 2 названного издания.

Статья У. Гладстона «Дневник Марии Башкирцевой», которая впоследствии перепечатывалась многими изданиями, в том числе и русскими, заслуженно и обоснованно. Уже в начале статьи Гладстон дал высокую оценку дневнику, которая известна многим: «Как бы не суживали мы определение слов – «замечательные книги», мы должны признать замечательной каждую книгу, которая прибавляет новую главу в исследованиях человеческой природы или хоть одну страницу к написанной уже главе. Дневник Марии Башкирцевой как раз удовлетворяет этому условию» [146, с. III]. Но восторженное восприятие и личности Башкирцевой и ее сочинения не уводило от серьезных критических замечаний, высказанных в адрес французских издателей: «Читателю приходится приступать к этой книге при довольно неблагоприятных условиях. О ней, как о песнях Гомера, следует выводить заключение из внутренней очевидности. Нам неизвестно – кто отдал ее в печать и она, подобно ребенку, является на свет совершенно нагая. Труд издателя ограничивается в настоящем случае маленьким некрологом в конце и составлением оглавления, в котором ни одна часть не занимает полных двух страниц» [146, с. III].

Развивая свою мысль о несовершенстве предисловия к французскому изданию дневника, Гладстон указал на определенную несовместимость, контрастность с ним размещенных материалов: «Дневнику предпослано хвалебное стихотворение Терье и там же помещен фотографический портрет, представляющий энергичную, преждевременно развившуюся физиономию, а далее говорится о том, как ее обладательница, в двенадцатилетнем возрасте, обожала свои руки за их красоту» [146, с. III]. Гладстон одним из первых обратил внимание на неувязки, текстовую несогласованность: «В дневнике указания на личную интимную обстановку редки и кратки, и такие важные факты, как семейные отношения, оставлены, по-видимому, с намерением в темноте; ни на один из них не пролито ни малейшего мерцания света» [146, с. IV]. При этом Гладстон счел необходимым обратить внимание читателей

на появившуюся в печати статью Матильды Блум, по его определению «живой и энергичной», «дающей много сведений на этот счет» [146, с. IV]. Тем самым акцентируя на необходимости научного подхода к феномену Башкирцевой: Гладстон создал по-своему привлекательный психологический портрет Башкирцевой, завершив свою статью образно и полемично: «Мария Башкирцева напоминает мне развалины Селинунти, не похожие ни на какие другие развалины, которые я когда-нибудь видел. Храм разрушен до такой степени, что можно сказать, что он превратился в массу отдельных камней; но каждый камень величествен сам по себе. Здесь были великие силы, нагроможденные в изобилии, подобно материалам для возведения храма Соломона. Они погибли в двойном разочаровании, – так как конечно есть другое разочарование, помимо слишком ранней смерти. Эта смерть – не подходящий предмет для деланных, изысканных сетований... Это такой урок, который следует изучать молча, и мы должны закрыть книгу с горестною, но почтительною симпатией к той, которая по яркому выражению Терье, была «*faite pour beaucoup souffrir et pour beaucoup faire souffrir*» [146, с. IV].

Чем объясняется многослойная образная инкорпорация в психологический текст Гладстона, от которой он пытался изначально уйти? На это указал и сам автор статьи: «Тенденция и характер ее сочинения видны повсюду и хотя в дневнике насчитывается до тысячи страниц, представляющих притом, множество кажущихся противоречий, но почти каждая страница представляет собою моральное сокращение всей книги. Слово «психология», по мнению Гладстона, слишком холодно и технично для обозначения деятельности этой аномально возбужденной и глубоко взволнованной души» [146, с. V]. Неординарность Башкирцевой как «наглядный урок в изучении человеческой природы», «странные вещи относительно существующих в последней величайших и самых диких контрастов», предполагало уже как необходимость обращение к образности

как познавательной функции с присущей ей чувственной субъективностью, воздействующей на читателя. В этом очевидная соотнесенность с известной гегелевской теорией образа в искусстве, с акцентом на чувственном воплощении идеи: «От теоретического, научного изучения художественное осмысление отличается тем, что оно интересуется предметом в его *единичном* существовании и не стремится превратить его во всеобщую мысль и понятие» [147, с. 44]. Эта соотнесенность размышлений Гладстона с гегелевским учением скорее интуитивна (интуитивность, как известно, является одним из слагаемых художественного сознания), поскольку доступна, так как впитала в культурном пространстве, как и многие другие мысли немецкого философа, перешагнувшие пределы своего времени. Для Гладстона это была возможность получить ответы на свои нелегкие вопросы и вместе с тем озадачить читателей дневника.

В попытке придать своим размышлениям яркую идейно-эмоциональную окрашенность Гладстон апеллирует к Шелли, к его поэзии «Alastor»:

Пусть ни художник, ни поэт
 С их сожалением бесплодным,
 Не тронут творчеством холодным
 Того, чего уж больше нет [146, с. VI].

С одной стороны Гладстон предостерегает от научных и художественных вторжений в судьбу «необыкновенной личности», с другой – направляет свои усилия на то, чтобы создать романтически-трагический ее образ. (Напомним у Тьере он романтически-элегический).

2.2.3. Мифологизация с «натуры» (Ф. Коппе)

Статье Гладстона суждена была известность, популярность. Она неоднократно перепечатывалась в новых изданиях дневника. Акценты образного характера, расставленные в ней, как и поэзии Тьере, допускало

«бесконечное число толкований» (по Шеллингу), различных интерпретаций как бы уводя читателей от главного вопроса – о полноте текста дневника. В определенной степени это удалось. Но в этом не ощущался какой-то умысел. Ф. Лежен указал на образную особенность восприятия и дневника и его автора как превалирующую: «Жизнь не испортила этот образ. Смерть вывела ее на *литературную сцену* свежей и живой... В восприятии ее образа есть одна постоянная нота: это явная или подразумеваемая элегия, надгробная речь. Стихотворение Андре Терье, предваряющее первое издание, задало т он. В 1899 г. Жорж Маз-Сансье представляет ее портрет на манер Боссюэ: “Она исчезла, словно полевая трава”. Самые строгие критики сохраняют осторожность, из чисто человеческих соображений. Но, конечно, быть мертвым, еще не означает обладать всеми правами...» [17, с. 162] (курсив наш – И.А.).

Ф. Лежен не назвал еще одно имя – Франсуа Коппе, написавшего «Предисловие к каталогу картин Марии Башкирцевой», которое, как и статью Гладстона, знали, цитировали, перечитывали. Сочинение Коппе несколько не соответствует своему назначению. Это скорее лирический этюд, в котором представлен «закатный» портрет Марии Башкирцевой на фоне созданных ею живописных полотен, эскизов. Повествование Коппе беллетристичное, в его основе случай, случайная встреча с семьей Башкирцевых в Париже, знакомство с Марией. Ф. Коппе – поэт, драматург, писатель, представитель парнасской школы, явно не ставил перед собой цель хотя бы обозначить философские истоки эстетики Башкирцевой. В рамках предисловия к каталогу картин даже такие обозначения было сделать сложно. Написанное имеет социально-филантропическую направленность, с привлечением романтической изобразительности (на эту особенность творчества Коппе указывала критика). Изобразительный ряд Предисловия балансирует на этой грани социально-реалистического и романтического в полнейшем их соответствии. Истоки его видятся в той особенности

романтической эстетики, отмеченной А. Михайловым: «Нередко романтиков привлекало и устраивало как раз нарочитое и недалекое смешивание и спутывание действительности материальной, жизненной, земной, обыденной и действительности духовной, идеальной» [148, с. 673]. Присущее Коппе внимание к повседневности берет свое начало с указания на место проживания Башкирцевых – улица Ампер словно предсказание того, что вскоре это место, как и многое другое, где была и проживала художница (дома и улицы Парижа, Ниццы, многих европейских городов и стран), обретут статус значимых в духовной жизни европейской (и не только) сообщества, будут указаны в справочниках, зафиксированы на фото научных исследований [24, с. 264].

Все это можно было бы ограничить рамками фактического материала, представляющего ценность лишь для биографов. Но сама Башкирцева придавала особенный смысл местам своего пребывания/проживания. Ее дневниковые описания европейского мира зачастую уходят от конкретной реальности, обретая фигуральный смысл и соотносятся с ее метафорой судьбы ею же прописанной. Как творческая натура Коппе уловил эту значимость дома на улице Ампера, как и той среды, «где все дышало счастьем» [149, с. XIII]. Несколькими легкими штрихами Коппе представил «симпатичную среду», «общество» дома Башкирцевых, которое «состояло исключительно из дам и молодых девушек, прекрасно говоривших по-французски с тем особенным акцентом, который придает нашему языку в устах русских какую-то нежность и мягкость» [149, с. XIII]. Чтобы уйти от поэтики повседневности, обретающей даже оттенок мещанства («Я сел подле самовара с чашкой чая в руках»), Коппе стремительно переводит внимание на портрет «одной из присутствующих девушек», «поразительного сходства», «написанным широкою и свободною кистью истинного мастера» [149, с. XIII]. Картина, вызвавшая восторг Коппе, известна под названием «Портрет Дины», кухни Башкирцевой (картина находится в музее Орсе, в

Париже). Восхищение и изумление, с которым Коппе знакомился с картинами, расположенными в гостиной, было обоснованным, как и вывод, что все создано рукой «из ряда выходящего художника» [149, с. XIII]. Сама конструкция фразы создает эффект открытия нового имени нового Маэстро живописи, материализуя мечты Башкирцевой об известности и славе.

Ощущение эффекта усиливается наличием ярко выраженного изобразительного начала, присущего Коппе, восходящего к сложному синтезу романтического живописания. И реалистически-натуралистических тенденций как особенности личностного художественного метода. Расхожей стала фраза Золя, который видел в Коппе пионера «натурализма в поэзии», которую многие считают безосновательной. Весьма важным представляется обоснование особенностей художественных течений второй половины XIX века во французском искусстве, осуществленное известным искусствоведом В. Раздольской, отметившей: «Можно было анализировать современное общество с научной достоверностью и беспристрастной точностью – такова программа натурализма – ведущего течения в литературе того времени. Флобер, Гонкуры, Золя, Мопассан, Алексис и другие следуют этому принципу. Можно было противопоставить отталкивающей прозе буржуазной действительности мир поэтического вымысла, причудливые образы субъективных грез. Эта тенденция ведет от поздних романтиков к парнасцам и символистам. Впрочем, в литературе, как и в изобразительном искусстве, границы различных, часто даже противоположных тенденций оказывались весьма шаткими и допускали их взаимодействие» [2, с. 83]. Небольшое по объему «Предисловие к каталогу картин...», но написанное поэтом, писателем ощутившего и пережившего весь драматизм и напряженность культурно-художественного развития времени, по-своему переломило эстетическое столкновение. Это нашло выражение в литературно-живописном портрете Марии Башкирцевой, написанном с «натуры», наверное, единственном в своем роде, что придает ему особую значимость,

поэтому и «Предисловию...» в целом. «Я видел ее только раз, видел только в течение одного часа – и никогда не забуду ее. Двадцати трех лет, она казалась несравненно моложе. Почти маленького роста, пропорционально сложенная, с прекрасными чертами круглового лица, со светлорыжими волосами, с темными, как будто сжигаемыми мыслью глазами, горевшими желанием все видеть и все знать, с прекрасным, твердо очерченным, мечтательным ртом, с дрожащими, как у дикого украинского скакуна, ноздрями – Башкирцева с первого взгляда производила так редко испытываемое впечатление: сочетание твердой воли с мягкостью и энергии с обаятельной наружностью. Все в этом милом ребенке обнаруживало выдающийся ум; под женским обаянием чувствовалась железная мощь, чисто мужская – и невольно вспоминалось о подарке Улисса юноше Ахиллесу: меч, спрятанный среди женских уборов» [150, с. 2]. Мало кто оставил без внимания созданный Коппе портрет Башкирцевой, в котором так естественно перемешалась эстетическая формула Золя «природа, увиденная сквозь призму темперамента художника». Это портрет, сотканный из множества явных и скрытых смыслов, более красноречивых и многомерных, чем переданное содержание недолгой беседы. В нем скрыт «чистый смысл» Башкирцевой как знакового явления культуры Франции, явленного через живописно-литературные страты, предполагающие расшифровку и толкование. Этим вызвана целесообразность обращения к работе А. Лосева «Проблема вариативного функционирования живописной образности в художественной литературе», с универсальным смыслом ее методологических посылок: «Такие термины, как «поэзия», «живопись», «образ», мы оставляем в данной статье без окончательного определения и сознательно становимся в этом смысле «некритического мышления» [88, с. 31]. Под этим углом зрения рассматривается «чрезвычайное разнообразие функционирующих в поэзии различных типов живописной образности» [88, с. 31], распределяя «в порядке их нарастающей интенсивности и

прогрессирующей насыщенности» [88, с. 32]. Весьма важным представляется мнение А. Лосева о том, что «живописная образность может иметь и всякое другое, неживописное, содержание, но только с условием перевода такого содержания на язык поверхностно-плоскостной образности» [88, с. 35]. «Прочтение» портрета, созданного Коппе через призму лосевской живописной образности дает возможность раскрыть то, что так мастерски сложилось в качестве живописно-литературных страт, прорисованных на условной «поверхностно-плоскостной конструкции». Понятийная выраженность сюжета Коппе усматривается в его намерении создать трехмерно телесный образ. По Лосеву, такой прием характерен больше для скульптуры. И хотя между живописным портретом Коппе и теоретизированиями Лосева временное расстояние, но не противостояние. Если Коппе фиксировал литературно-искусствоведческую генетичность создаваемого образа творческой личности, то Лосев акцентировал проблему взаимодействия искусств или «встречающихся искусств» как об этом говорил М. Алексеев [66, с. 421–422], витавшую в культурной сфере в ранние эпохи. «Разрисовка плоскости у Коппе представляет собой создание трехмерной телесности – «очаровательной девушки», «бедного дитя» с признаками приближающейся смерти, и скрытая «железная, чисто мужская сила» с мощными образно-литературными акцентами на андрогинной сущности образа. В зрительно-плоскостную живописную образность переводится духовная жизнь с ее мелочами и с ее возвышенными моментами, словом, вся внутренняя и недоступная непосредственному чувственному восприятию жизнь [88, с. 35], раскрывающаяся у Коппе в телесных акцентах: «золотистые волосы, темные глаза, светящиеся мыслью, горящие желанием все видеть и все знать, губы, выражающие одновременно твердость, доброту и мечтательность, вздрагивающие ноздри дикой лошади» [149, с. XIV]. В данном случае мы сочли необходимым сослаться на еще один перевод «Предисловия...», который нам представляется более профессиональным,

более выразительным в передаче телесной специфики мысли Коппе. Этот тройной сигнал, воплощенный в образах дитяти, девушки и символической «железной» «мужской силы» как жизненной, душевной, силы духа, т.е. то, что с времен Аристотеля выходит за пределы физической сферы. И тогда акценты смещаются к редко употребляемому теперь выражению «живая» сила или «действующая сила – сила в состоянии действия, т. е. на физическом языке, работа» [151, с. 403], в том числе и творческая. Следовательно, этот третий образ в плоскостной живописности самого творчества, который закрепляется в сознании через классический мифологический образ. Но почему Коппе обратился именно к образу Ахилла? Ответ на этот вопрос как в «прорисованном» Коппе образе Башкирцевой, сочетающем женственность и силу мужского начала, так и в содержании мифологической истории Ахилла. Сравнение Башкирцевой с Ахиллом, которое представлено в своей естественности, как внезапное озарение и поэтому также естественно и вписывается в живописную образность Коппе. Мифологическая образность явлена как особенность художественного сознания Коппе. Из мифа об Ахилле им выбрана наиболее яркая и живописная страница – момент распознавания мужской силы воина, до поры до времени скрытой за женскими одеждами. Трактую миф, Коппе говорит, что меч был подарком Одиссея, но по мифу это был *выбор* Ахилла: во дворце царя Ликомеда, где Ахилл жил одетый в женские одежды, Одиссей и его спутники, прибывшие туда под видом купцов, разложили женские украшения вперемешку с оружием (мечом, щитом). Одиссей велел сыграть сигнал тревоги. Испуганные девушки разбежались, но Ахилл схватил меч. Так он стал участником похода на Троию. Коппе, вероятно, обратился не непосредственно к тексту мифа, а его художественному истолкованию в «Илиаде», что было ему как поэту и писателю ближе. Коппе необходимо было ввести в образную живописность мифологически-эпосный акцент, чтобы придать особенную реальность бытию творческой личности.

Напомним вывод А. Лосева о соотнесенности в мифе естественного и сверхъестественного: «мифология всегда трактует о чем-то сверхъестественном. Но когда говорят просто о сверхъестественности мифа, здесь имеется в виду только бытовое и обыденное представление о естественном и сверхъестественном. Необходимо, однако, даже в условиях кратчайшего изложения теории мифа дать логически смысловое определение естественности. Оно заключается в том, что все феноменально и условно трактованное в аллегории, метафоре и символе, *становится в мифе действительностью в буквальном смысле слова, т.е. действительными событиями и во всей своей реальности существующими субстанциями*» [88, с. 58]. Коппе воспользовался этой особенностью мифа (известной в творческом мире, но фундаментально обоснованной только А. Лосевым), чтобы создать эстетически привлекательную реальность и доставляющий эстетическое удовольствие своим присутствием в мире образ юной художницы. И вместе с тем это и мастерски выполненная мифологизация лика Башкирцевой, которая живописно насыщается в тексте Коппе.

Мифологизацию образа Башкирцевой обогащают ассоциации с эпически-мифологической историей Ахилла: вскормленный внутренностями диких зверей, обученный игре на сладкозвучной кифаре и пению, облаченный в женские одежды, жил среди дочерей Ликомеда в его дворце. Но в живописном образе Башкирцевой Коппе доминируют соотнесенность с эпическими характеристиками Ахилла, то, что он «является храбрейшим и сильнейшим из героев исключительно в силу своих личных качеств» [152, с. 79], а также то, что он знает, что ему суждена короткая жизнь, а поэтому стремится прожить ее так, чтобы слава о его доблести жила в веках. Эти характеристики Ахиллеса рассыпаны значительными деталями в образе-портрете Башкирцевой: в сравнении ее с диким скакуном (в одном варианте «с дрожащими, как у дикаго *украинского* скакуна, ноздрями» [150, с. 2]) что предполагает необходимость сверки с оригиналом статьи), подчеркивающим

естественность ее творческой генеалогии; «она уже намечена смертью» – то, что уловил взгляд поэта, зафиксировалось в его художественном сознании и откликнулось в реакции на художественные полотна Башкирцевой «уголок тоскливого пейзажа замечательно передает уныние...» [149, с. XIV], «октябрьский туман на берегу реки, полуобнаженные деревья, большие желтые листья, усыпающие землю» [149, с. XV]. Заметим туман обозначен Коппе как «октябрьский», т.е. месяц смерти Башкирцевой, тем самым создавая неразрывную связь всего со всем. При этом он вписывает созданное Башкирцевой с достижением мировой живописи: «В один час я пересмотрел здесь двадцать начатых холстов, сто проектов, рисунки, этюды, эскиз статуи, портреты, вызывавшие на уста имя Франса Хальса, сцены подмеченные среди улиц, полные жизни» [149, с. XV]. Сравнение с Франсуа Хальсом (1582/1583–1666) – выдающимся портретистом Золотого века голландского искусства, не случайно. Как известно, Хальс создал портреты представителей простого народа, искрящиеся жизненной энергией («Шут с лютней», «Веселый собутыльник», «Цыганка», «Мальчик-рыбак»). Тем самым живописная изобразительность Коппе обретала и новые смыслы, и новые качества, поскольку придавалась особая выразительность облику Башкирцевой. По сути, речь идет о новой телесности, «становящемся теле», которое еще трудно поддается описанию. Оно собирается по крупичкам и деталям в целостность под знаком чувствительности, отмеченной и Гладстоном, и Терье, и Коппе. Европейский мир еще пребывал в плену открытий Ницше, представившего концепцию «дионисийского тела» как экстатического. Коппе сделал попытку представить «тело чувственное», имеющее в отличие от дионисийского образное воплощение в лице Марии Башкирцевой. Этот образ имеет не только собственно телесное воплощение («небольшого роста, при изящном сложении, лицо круглое безупречной правильности, золотистые волосы, темные глаза, светящиеся мыслью, горящие желанием все видеть и все знать, губы выражающие одновременно

твердость, доброту и мечтательность...») [149, с. XIV], но и легко обозначенные культурные страты разных эпох в причудливом переплетении русско-французско-украинского. К тому же это тело андрогинное, отношение к которому всегда было проблемным в плане адаптации. Тем не менее Коппе делает этот шаг, но акцентирует андрогинность лишь с одним аспектом – сугубо творческим, обретающим мифологическое имя – меч Ахилла, «скрытый между женскими уборами», т. е. делает ее (андрогинность) словесно, литературно объяснимой, следовательно объяснимой, а поэтому сверхреальной.

Мифологизированный образ творческой личности предполагал необходимость раскрыть среду ее обитания, которая оказалась неожиданной даже для Коппе, поскольку резко отличалась от тривиальных запросов. Поэтому мастерская художницы подчеркнуто абстрагирована от той части дома, в которой жила семья. Характерное для Коппе бытописание вытесняется образом творческого Дома: «вот где вполне сказывалась эта странная девушка» [150, с. 2]. Коппе дает подробное описание увиденного: «обширное «hall» разделялось на две части: на мастерскую, в собственном смысле этого слова, куда огромное окно проливало потоки света, на более темную часть, загроможденную бумагами и книгами. Там она работала, здесь читала» [150, с. 2]. Для того, чтобы продемонстрировать, что это обиталище Мастера, Коппе обращает свой взор на картину «Митинг» – «так сильно привлекавшей всеобщее внимание в последнем Салоне» [150, с. 2], получившей одобрение, «почетный отзыв» зрителей, но не жюри. «Она страдала от этой несправедливости и, благородное дитя, хотела отомстить за себя, удвоивши свои усилия» [150, с. 3]. То, что Коппе увидел в мастерской, соотносилось в его сознании с высоким искусством, с творчеством Франса Хальса, в контексте которого «все сильнее проявлялось понимание искусства, в высшей степени оригинальное и искреннее, талант, в высшей степени личный, своеобразный» [150, с. 3]. В мастерской Башкирцевой Коппе увидел

внутренний мир личности, духовную обитель. Его привлекал «темный угол мастерской», «многочисленные тома книг». Политкультурность Башкирцевой открылась Коппе во всей полноте: «Это были лучшие произведения человеческого гения. Они все были собраны тут на их родном языке – французские, итальянские, английские, а также латинские и даже греческие, и это вовсе не были «библиотечные книги», книги для мебели, но настоящие, употребляемые книги, читанные и перечитанные» [150, с. 3]. Особенное внимание Коппе привлек том Платона, «раскрытый на одной из самых чудных страниц». О какой странице шла речь, Коппе не указывает. Возможно, это были размышления о человеческом совершенстве, возможно о том, что искусство есть подражание вещам, а вещи – подражание идеям, а поэтому искусство – «подражание подражанию». Или о вневременном совершенстве эстетических размышлений. К этим проблемам Башкирцева обращалась в своем Дневнике как и к Платону, вступая в диалог с античностью в поисках духовной опоры.

Образ Дома – мастерской Башкирцевой у Коппе явлены в двух вариантах – как осеннее полотно, состоящее из нескольких картин, еще яркое, хотя и угасающее, пространство, заполненное книгами, словно ворвавшимся миром. Иной образ мастерской создан уже после смерти художницы – весьма лаконичен, ограничен в объеме, содержании, отсутствии энергии, от него исходившей: «Я вновь посетил застигнутый печалью дом. Убитая горем мать вторично показывала мне на тех же самых местах картины и книги» [150, с. 4]. Невольно напрашивается сравнение с будущим, когда Пикассо создает два образа мастерской Матисса – в ярких цветах и черно-белом, в которых ощущается мотив значительной для общества утраты. Коппе столкнул эти два образа, развивая их элегическое содержание. Он раздвигает пространство Дома, создав образ «девственной комнаты», но не обрывая связь с обозначенной им андрогинностью, дополненной новыми деталями «маленькой железной кровати, кровати солдата, на которой уснула

навсегда эта героическая девушка» [150, с. 4]. Смысл героического видится в том невероятно трудном внутреннем пути искон, духовного роста. «Маленькая железная кровать» намеренно лишена, очищена от приземляющей конкретики так свойственной Коппе. Фраза «кровать солдата» возвращает к образу Ахилла, к его ранней смерти, к деяниям, оставшихся в веках. Вместе с тем возникает ассоциация с «героической девой» символом Франции – Жанной д’Арк. Картина Лепаж в свое время вызвала восторг Башкирцевой как и все творчество художника, о чем подробнее речь пойдет ниже.

2.2.4. Мифотема «Поэта» (М. Цветаева)

Современное стремительное развитие / обживание «проблемы Марии Башкирцевой» будет неполным без Марины Цветаевой – автора неувядающей «Встречи» из сборника «Вечерний альбом» (1910 г.), посвященного «блестящей памяти» признанной «французской художницы и мемуаристки русского происхождения [1].

Вечерний дым над городом возник,
 Куда-то вдаль покорно шли вагоны,
 Вдруг промелькнул, прозрачней анемоны,
 В одном из окон полудетский лик.
 На веках тень. Подобием короны
 Лежали кудри... Я сдержала крик:
 Мне стало ясно в этот краткий миг,
 Что пробуждают мертвых наши стоны.
 С той девушкой у темного окна –
 Виденьем рая в сутолке вокзальной –
 Не раз встречалась я в долинах сна.
 Но почему была она печальной?
 Чего искал прозрачный силуэт?
 Быть может, ей – и в небе счастья нет?.. [153, с. 3]

Без этой грани, предваряющей формирование цветаевских воззрений на творческую личность, в которых Башкирцевой отводилась главенствующая роль, о чем свидетельствует с такой любовью прописанный Ее лик, ускользает значимая для культуры памяти так неожиданно открывшаяся миру взаимоупорядоченность их существования, выраженная в стремлении породить новое знание о творческой личности в меняющемся мире. Общность усилий Башкирцевой и Цветаевой на этом поприще еще предстоит выяснить. Но истолкование «Встречи» может быть важным шагом к пониманию закономерностей такого со-бытия в аспекте мифологизации творческих личностей. В актуализации проблемы Башкирцева / Цветаева нет ретро-интереса, а есть исследовательская и читательская необходимость осознания мотивов устойчивости опорных слов как социокультурных мифологем, их смысловой наполненности, раскрывающей извечную притягательность творческих личностей – одной из наиболее привлекательных форм творческого бытия.

Стихотворению «Встреча», как и всему богатому творческому наследию Цветаевой, суждено было пережить сложные перипетии, обусловленные, в том числе и несколько снисходительным отношением к первому поэтическому сборнику «Вечерний альбом», воспринимаемому, преобладающе, как собрание «полудетских» стихов. Тем не менее, сборник вызвал интерес и среди читателей, и в творческих кругах. Но на протяжении длительного времени он бытийствовал как бы в отрыве от посвящения, о котором мало вспоминали, наверное, усматривая в нем некую случайность. Хотя, как известно, посвящения со времен античности были почти обязательным условием успешности издания. Статус их на протяжении столетий менялся – от обобщенного изложения этических или политических воззрений автора, литературных взглядов, до демонстрации творческой преемственности. Именно в этом преемственном смысле типологически соотносимы, например, посвящения Ш. Бодлером «Цветов зла» Т. Готье,

которое никогда и никем не упускалось из виду, и М. Цветаевой «Вечернего альбома» М. Башкирцевой, тем самым актуализировавшей унаследованность жизнетворческого смысла своего эстетического credo. Поэтому «незамеченность» посвящения нарушает в определенной степени художественно-эстетическую целостность сборника.

Причиной недооценки значения посвящения, а, следовательно, и сборника в целом, вероятно, было то уникальное стечение обстоятельств, когда роль Башкирцевой, чей жизненный путь завершился так рано и так трагически, мир только начал осознавать как утрату для себя обретаемого нового этического идеала, (что не препятствовало совмещать трезвость оценки со снисходительностью, скидкой на «полудетскость»); Цветаева же выходом сборника в свет за свои скудные сбережения сделала только первый шаг к будущему своему величию и признанию. Эта ситуация обретает культурно-исторический смысл в контексте размышлений П. Флоренского о А. Пушкине, перед которым благоговели М. Башкирцева, и Цветаева: «это отставание по фазе: общества от величия, и себя самого от собственного величия» [154, с. 150]. В результате открывшейся закономерности понятны причины того, почему стихотворение «Встреча» оставалось в тени и долгое время не имело присущей цветаевским произведениям популярности. Совпадение всего со всем – этико-эстетических запросов общества, осознание им величия двух творческих личностей произошло спустя столетие. Стихотворение оказалось востребованным только на рубеже столетий / тысячелетий как на волне возобновившегося интереса к Башкирцевой, так и возрастающего интереса к творчеству Цветаевой. «Встреча», которая в стихотворении обозначена как метафизическое явление, поскольку биографические они не были связаны, реализовалась в новом культурном пространстве и в новом литературном контексте – осуществившейся мифологизации выдающихся творческих личностей во взаимообусловленности, открывшейся миру.

Как отметила А. Саакянц, юная Марина Цветаева «беспорядочно читала книги и жила жизнью их героев, исторических и вымышленных, реальных и литературных, одинаково страдая за всех» [155, с. 6]. Ее героями были «Лорелея, Княжна Джаваха, Мария Башкирцева, Наполеон, его несчастный сын... По следам этой «наполеониады» Цветаева... одна поехала в Париж и прослушала летний курс по старофранцузской литературе. Она уже писала стихи и рассказы, вела дневник» [155, с. 6–7]. И хотя Саакянц вписывает Башкирцеву в именитый ряд, тем не менее, Цветаева определила для себя значимость личности Башкирцевой и ее «Дневника». Хронологически Башкирцева принадлежала к другой эпохе – реализма / натурализма, с которой так яростно схлестнулись представители новой эстетики конца XIX – начала XX века. Вместе с тем, она явила собой тот уникальный творческий тип, в котором стремительно и зримо для всех из классического «сора» проросла декадентская новация, мирно уживаясь в художественном сознании Башкирцевой под маской «Музы декаданса» в проявлениях эмоциональных, даже экстравагантных, в которых многие усматривали детскую капризность.

Как известно, М. Цветаева не соотносила свои мировоззренческие настроения ни с одним из художественно-эстетических направлений Серебряного века, что не мешало ей выделить приоритеты среди властителей дум своего времени – Блок, Пастернак, Мандельштам, Есенин, Маяковский, Ахматова, с которыми ее связывали творческие и дружеские отношения. Но первый сборник «Вечерний альбом» был посвящен именно Башкирцевой, в котором стихотворению «Встреча» отведена особая роль. Если изначально в нем виделось только одно из слагаемых в создании мифологизированного образа Марии, то со временем прирастающий смыслами цветаевский контекст придал ему статус эстетического посредника в реализации индивидуальной жизнетворческой миссии, подхваченной от преждевременно ушедшей Башкирцевой. Как известно, это влияние было

столь велико и значимо для Цветаевой, что свою третью книгу она и вовсе собиралась озаглавить «Мария Башкирцева», о чем было объявлено в одной из книг московского издательства «Оле-Лукойе» [156, с. 66].

Но, пожалуй, принципиально важным в сращивании башкирцевско-цветаевского смысла стихотворения является вопрос о творческой личности – «поэте», как содержательном слагаемом цветаевской философии с ее делением художественного мира на «поэтов» и «непоэтов» и главной проблемой – поэт в земном и высшем бытии. Как отметила Е. Сомова, «поэт» у Цветаевой – неизменная метафизическая субстанция, персонифицированный набор нравственно-эстетических абсолютов. Эта субстанция, единая «с начала и до конца мира», вселяется в избранного представителя человеческого рода (каждый раз заново – в любое время, в любой стране), образуя личность двуединой сущности. Перипетии земного и неземного существования этой личности, человека-поэта, и составляют метасюжет о поэте» [157, с. 11]. Генезис этого явления у Цветаевой связан с именем Башкирцевой, вписанный в «человеко-поэтический» ряд. Башкирцева воспринята была Цветаевой как Поэт. Наблюдения Е. Сомовой в этом плане убедительны: если «завязка сюжета о поэте», по ее мнению, момент его земного рождения, осмысленного как трагедия «паденья в дни» [157, с. 12], то «смерть поэта – кульминация, но не финал сюжета о нем» [157, с. 14]. Среди разработанных исследовательницей «композиционно-смысловых моделей» темы смерти поэта, Башкирцева и ее судьба соотносима с той, в которой преломляется классика – «умерший поэт и лирическая героиня (русская традиция стихотворений «на смерть поэта» и ее трансформация)» [157, с. 14]. Осмысливая значимость «небесного пантеона» поэтов, воссозданного Цветаевой, – Гете, Блок, Рильке, Белый, Волошин, Мандельштам, Маяковский, исследовательница тоже «не заметила», что этот цветаевский ряд открывался Башкирцевой, что художественная целостность «Вечернего альбома» удерживается мотивом «смерти-вознесения», наиболее

глубоко воплощенная в стихотворении «Встреча», не оставляющего сомнения в том, что неотвратимость ее (*встречи*) даже на фоне Серебряного века, с его непредсказуемыми притяжениями / отталкиваниями была предначертана и судьбой, и глубоко осознанным выбором родственной души для создания единого творческого пространства.

Два года Марина Цветаева зачитывалась «Дневником Марии Башкирцевой», изданным не только во многих странах, но и в России с многочисленными откликами, подчас полемичными и противоречивыми. Марина Цветаева вряд ли когда-нибудь могла бы отождествить или сравнить себя с кем-либо, так же как и Мария Башкирцева, для которой более приемлемой была маска, чем уподобление кому-либо⁷. В данном случае, казалось бы, очень странное сравнение: не личностей, а степени присутствия. Для поэта Цветаевой ощущение близости, связанности – это дыхание в унисон. Это *встреча* на перекрестке реальности и потусторонности, это утверждение присутствия Другого через преодоление законов жизни. «Но неизменной, как грусть, остается связь через сны», – вот основание считать того, кто ушел, живым, как ты. Напомним, А. Жолковский отметил – «попытки сознательно распоряжаться своими снами – распространенный литературный мотив» [158, с. 185], подчеркивая при этом: «Цветаева ложится спать “затем”, чтобы противопоставить миру свою волю» [158, с. 186]. Необходим был новый эстетический подход, который бы придал смысл удивительного явления тому, что воспринималось как привычное, характерное для несколько экзальтированного подростка. Это остранение, которое со временем получит обоснование у В. Шкловского, М. Цветаева пережила его как творческий импульс для восприятия Башкирцевой.

⁷ Только к концу XX века известная канадская исследовательница Jouly Konz, анализируя фотографические портреты М. Башкирцевой раскрыла стратегию ее маскировки – романтическая героиня, леди в белом, великий художник и умирающая Офелия, что давало ей основание рассматривать «Дневник» как художественное произведение // Konz, Louly Peacock. Marie Bashkirtseff's Life In Self-Portraits (1858-1884): Woman As Artist In Nineteenth-century France. Lewiston, NY: Edwin Mellin Press, 2005. 1st Edition. Hardcover. 8vo. 238 p.

Остранение по-цветаевски, через сон, имеет оттенок и видения, и, отчасти, узнавания, но не столько Ее, сколько Себя в Ней. Неожиданно ключевым словом в этой ситуации предстает *«полудетскость»* в разных его интерпретациях по отношению как к Башкирцевой, так и к Цветаевой, но всегда с оттенком снисходительности. Вместе с тем, оно создает ощущение близости – внешней и внутренней – между «Дневником» и стихотворением, провоцируя более пристальный взгляд на смысловую наполненность стихотворения.

У М. Цветаевой поэтический импульс пробивается сквозь грамматические структуры высказывания, он пробивается и утверждается, нарушая логику и рационализм. Наверное, достаточно было бы высказать мысль (в любой форме), что Башкирцева будет всегда оставаться для нее живой. Но из цветаевского смыслового пространства тянется это странное сравнение: «так же жива, как я сама». Возможность такого сравнения появляется как следствие, конечно, «безумной любви», а значит, дерзости, вызова, какой-то наполеоновской мощи выступить против эмпирических законов исчезновения. Очень по-декадентски, особенно после философских констатаций о смерти Бога, Марии очень хотелось жить. Она могла сказать:

Порою смерть – как будто ласка.

Порою жить – почти неловко [153, с. 192],

но только в одном случае, когда не реализовывались ее творческие замыслы. Марина Цветаева, любящая безумно, одаряет ее жизнью и реализацией творчества, потому что цветаевское «Я» – это «Я» Поэта. Мысль: «Она жива. Как и я» порождается и как протест, и как утешение для самой любящей и как признание Ее Поэтом.

Как известно, смерть М. Башкирцевой многими была воспринята не просто как трагическая утрата молодой очень талантливой женщины, но как свидетельство нелогичности, несправедливости непостижимого мира. Эта жизнь, которая искала в слове и живописи пристанище, это стремящееся до предела правды слово открывало новое восприятие жизни и смерти. В

ранних стихах М. Цветаевой это восприятие формирует некий поэтический фон, причем, по словам А. Саакянц, в стихах 1912–1914 годов более, чем в «Вечернем альбоме». Мысль о судьбе и образе М. Башкирцевой выражена не столь сильно, как это восприятие. Открыто направленные тексты к Башкирцевой меньше говорят об отпечатках этой трагической судьбы на поэтическое мироощущение Цветаевой. Таких открытых посвящений немного. Все они затрагивают такой болезненный узел: конец жизни, которая только расцвела для свершений. Вот фрагмент одного из таких стихотворений:

А жизнь крупинками считал.
 О, звездная ее дорога!
 И Смерть – признанья пьедестал! [153, с. 141].

Здесь еще не в полную силу звучит захваченность Цветаевой личностью и судьбой Башкирцевой – слишком ощутим общий взгляд. Так же и в стихотворении «Встреча», как в сборнике целом, где образ Марии Башкирцевой проступает, сквозит, через материю мира, он словно просвечивается через толщу жизни. Стихотворение создано в традиции поэтических видений. Это лейтмотив поэзии символистов. Но созданный хронотоп, совершенно особенный, уже цветаевский:

Вечерний дым над городом возник,
 Куда-то вдаль покорно шли вагоны.

Пределно узнаваемая, без особых поэтических украшений картина подготавливает читателя к эмоциональному крику. В этом вполне знакомом мире, где *движение покорных вагонов*, как правило, напоминает об одиночестве и еще о чем-то, таком щемящем и невыразимом,

Вдруг промелькнул, прозрачной анемоны,
 В одном из окон полудетский лик.

Цветаева «видит» образ Башкирцевой в пространстве такого равнодушного вокзального движения, в четко выраженном урбанистическом хронотопе. Столкновение этого пространства и *полудетского лика* должно быть первым

импульсом для эмоционального напряжения читателя. Именно этот эмоциональный *крик*, рационально никогда неразгаданный, сопровождает читателя «Дневника». Напрашивается типологическая соотнесенность с размышлениями А. Жолковского о структуре литературного текста, представленного как бы в форме замысла, где «в центре была бы героиня, доступная и недостижимая, ускользающая и все-таки улавливаемая – хотя бы в повествовательные сети»; «а смерть – жизнь, но смерть оказывалась бы лишь одной из масок искусства, ибо смерть и поэзия – одно, mourir c'est partir в незнаемое, да так ужасно далеко, что уж назад не возвращаться» [159, с. 390].

Цветаева выводит образ Башкирцевой за пределы жизни. Завеса здесь – пространство, стремящееся стать временем (если допустимо так воспринять движущиеся вагоны). Именно так. Башкирцева жива только в вечном движении пространства и времени. Снова обращаясь к А. Жолковскому, акцентируем его мысль о том, что «смерть примиряется искусством, точнее, смерть и искусство – это, в сущности, некая единая субстанция, стоящая за и над жизнью. Мир дуален, смерть просвечивает в каждом жизненном эпизоде, превращая его в эстетически прекрасную загадочную картинку; например, человек прощается с провожающими, входит в вагон и, изящно обрамленный окном купе, видится с перрона как бы переселившимся в другой мир» [159, с. 392]. В Дневнике Марии Башкирцевой есть такая запись: «*Видишь людей, они говорят с тобой, отвечаешь им, но уже не чувствуешь себя на земле – какое-то спокойное, уже не мучительное равнодушие*» (444). Цветаева выстраивает «Встречу» как соприкосновение с таким печальным нездешним наблюдателем. Завершение стихотворения тремя вопросами усиливает ощущение какой-то непоправимой трагичности:

Но почему она была печальной?

Чего искал прозрачный силуэт?

Быть может ей и в небе счастья нет?

Эти вопросы усиливают глубину молчания и печали. После них не произнести ни слова; это ступени к сфере безответной, такие же, по каким проводит Башкирцева, когда пишет:

«Я никогда не вылечусь. Чувствуете ли вы, сколько в этом отчаянного, несправедливого, ужасного? Понимаете ли вы – на всю жизнь, до самой смерти? Повторяю, я еще не верю этому. Не может быть, чтобы нельзя было ничего, ничего сделать, чтобы это осталось навсегда, что я умру с этой завесой между мной и остальным миром, и что никогда, никогда, никогда» (372).

Созвучное удивление с невозможностью вместить в понимание, прозвучит в стихотворении Цветаевой 1913 года:

Уж сколько их упало в эту бездну,
Разверстую вдали!
Настанет день, когда и я исчезну
С поверхности земли.

И совершенно по-цветаевски напряженный финал этого стихотворения:

Еще меня любите за то, что я умру [160, с. 75].

Сравним с откровением Башкирцевой:

«Итак, вы можете быть вполне уверены, благосклонный читатель, что я вся в этих страницах. Быть может, я не смогу представить достаточного интереса для вас, но не думайте, что это я, думайте, что это просто человек, рассказывающий вам все свои впечатления с самого детства...

Когда я умру, прочтут мою жизнь, которую я нахожу очень замечательной (впрочем, иначе и быть не может). Если я умру вдруг, внезапно захваченная какой-нибудь болезнью!.. Быть может, я даже не буду знать, что нахожусь в опасности – от меня скроют это. А после моей смерти перероют мои ящики, найдут этот дневник, семья моя прочтет и потом уничтожит его, и скоро от меня ничего больше не останется, ничего, ничего, ничего! Вот что всегда ужасало меня! Жить, обладать таким честолюбием, страдать, плакать, бороться и в конце концов – забвение... забвение, как будто бы никогда и не существовал» (12).

Цветаевская строка как бы прорастает из этого пронзительного признания Башкирцевой.

Понятно, что для Цветаевой образ Башкирцевой – сильнейшее утверждение жизни через смерть, жизни полной, дерзкой, творчески

насыщенной. Такой, которая не спасется. Это утверждение превышает какие-либо очертания образа Башкирцевой. Цветаева идет вслед за общим восприятием Башкирцевой как красивой, элегантной девочки-женщины, с пышными локонами. Именно такой портрет прорисовали Терье в поэзии ей посвященной, Коппе в предисловии к каталогу ее выставки, Гладстон в предисловии к английскому изданию «Дневника». Столь разные жанры объединяла созревшая потребность создать узнаваемую портретную номинацию Башкирцевой. Как начало мифологизации личности Цветаева использовала сформированную узнаваемость как матрицу, с тем, чтобы обозначить трагизм завершения бытия через разрыв «человека и поэта» в цветаевском смысле. «Дневник» явил миру личность, которой, с одной стороны, не чужды были мечты об обычных человеческих радостях и желаниях – любви, замужестве, семье, обеспеченности, признанности в парижском свете; но, с другой стороны, стремление стать Мастером-живописцем, по ее словам, «Бальзаком в живописи», вытеснила обыденность, оставив только высокую мечту. Все это обострилось и под натиском смертельной болезни. Как свидетельствуют записи в «Дневнике», Башкирцева, зная, что скоро уйдет, создала для себя особенную форму бытия – балансирование на грани жизни и смерти, уходя мечтами уже во внеземное свое существование. Цветаева ощутила это состояние как прецедент трагического совмещения даровитости, талантов и хрупкого здоровья, болезни, обреченности на раннюю смерть, и сумела передать этот миг встречи с инобытием. Так во «Встрече» упоминается полудетский лик, но на веках тени, локоны подобие короны, и это не очень сочетается с прозрачным силуэтом, словно это уже последняя ее маска. Цветаева наверняка помнила негативную реакцию Башкирцевой на разговоры о ней:

«Я Грез, я блондинка с решительным лбом, у меня голубые глаза! Я очень элегантная, у меня талант и я хороший реалист. Это еще не все – у меня притягательная улыбка и грация ребенка! И я не в восторге» (427).

В этом представлении нет узнавания себя, не пробивается жизнь, такая неповторимая и такая частная, такая удивительная и непонятная в перспективе смерти.

В стихотворении «Он приблизился, крылатый» Цветаева, видимо, тоже не собиралась четко визуализировать образ, сопровождая его эпитетами «пламенная», «розовая», упоминания о сиянии глаз. Просматриваются только очертания личности по узнаваемым деталям. Пластичность, четкость его – не тема Цветаевой. В других стихотворениях «Вечернего альбома» будут встречаться похожие черты образа, хотя посвящены тексты другим людям («Акварель», например).

Цветаева окружает этот образ не бросающимися сразу деталями. Например, контрастами: сияние – тусклость, страдание – жестокость времени:

Что искупит в этом мире
Этих две последних, медленных слезы?
Он задумался. – Четыре
Выбили часы [160, с. 64].

Здесь проявился уже цветаевский прием – столкновение ритма, мысли, сочетание нежного и жестокого. Две предсмертные слезы и вопрос об их искуплении, ведущий снова к молчанию, так холодно и безнадежно обрываются боем часов. А далее еще более жесткая картина ухода:

Незамеченный он вышел
Словно унося важнейшее из слов.
Но его никто не слышал
Твой предсмертный зов!
Затерялся в море шума
Крик, тебе с душою разорвавший грудь.
Розовая, ты тонула
В утреннюю муть [160, с. 64].

То, что должно быть пробуждением, становится смертью, то, что должно быть светлым, становится мутным. Цветаева находит очень точное

выражение образа Башкирцевой: через крушение детского взгляда на мир, детской уверенности в чуде, в чудесность Бога, который все устроит. Путь Башкирцевой затрагивает сердце именно как подход к разрушению этой веры в чудо к пониманию, что Бог неведом. Этим взглядом пронизан и «Вечерний альбом». Это удивление перед жизнью, исчезновением, перед словом «никогда» организует сборник стихов, который написан как дневник. И в нем прорывается или просвечивается образ Башкирцевой не только сквозь композицию («Детство», «Любовь», «Только тени»), но главным образом сквозь лейтмотив преждевременной смерти, сквозь восприятие жизни через перспективу ее исчезновения, такого непостижимого, такого пугающего и захватывающего:

Хорошо быть красивыми, быстрыми
И, кострами дразнят темноту,
Любоваться безумными искрами,
И как искры сгореть на лету [153, с. 7].

И это в стихотворении, где выплескивается радость, наслаждение. Образ Марии Башкирцевой здесь как хронотоп, как образ, живущий в унисон с Поэтом – универсальной величиной цветаевской эстетики, изначальность которой обусловлена интерпретацией великой житнетворческой судьбы.

РАЗДЕЛ III

ЭКФРАСТИЧНОСТЬ КАК КОМПОНЕНТ МИФА О ХУДОЖНИКЕ В ЭСТЕТИЧЕСКИХ ПОИСКАХ М. БАШКИРЦЕВОЙ

Экфрастичность приобрела особую значимость в эстетических и художественных исканиях М. Башкирцевой. Суть проблемы видится в многогранности перевода визуального образа в словесный в дневниковом тексте не в качестве приема, а тотальной его организации, что обусловлено ее природным дарованием приумноженным глубокими знаниями европейской культуры. Экфрастическую организацию текста Башкирцевой условно можно разделить на два периода – до и постакадемический, т. е. до и после обучения в Академии Жулиана. Изначально текст Дневника пестрит словесными портретами родных и близкого окружения, описанием картинами городов Европы, в которых она побывала. Это первые попытки, интуитивные в большинстве своем, соотнесенности с определенным живописным стилем, преимущественно романтическим, реалистическим, что обусловило активное формирование экфрастического стиля «Дневника» в целом, его динамичное развитие. Текст предельно насыщен разными формами экфрасиса, но более всего традиционными – описаниями в литературном тексте произведений искусства, как реальных, так и воображаемых. Наиболее яркими формами экфрасиса текст Дневника обогатился после того, как Башкирцева приняла решение стать художницей. Обучение в Академии Жулиана было и периодом интенсивных эстетических поисков, зафиксированных в стиле дневника. Это выразилось в том, что мысль Башкирцевой сосредоточена на формировании приемов видения/описания произведений живописного искусства как единого процесса, который в «Дневнике» представлен не в виде неких отдельных фрагментов, а образуют микросюжеты, плотно связанные с изложением

событий повседневного бытия, стремительно и разительно изменяющегося. Обучение живописи, поиски своих тем, своего стиля, участие в феминистском движении, жизнь Парижа с его особенной творческой аурой способствовали формированию обновленного лика художницы. Все это нашло отражение в дневнике в словесных автопортретах. Сочетание их со словесным описанием картин развернули внутреннюю мифотему о Художнике. Башкирцева конкретизировала ее мыслью-мечтой быть «Бальзаком в живописи», которая подталкивала Башкирцеву к созданию воображаемых картин. Опережая время, она как бы уводит в тень объект видения, отдавая предпочтение зрелищности своего дневникового слова.

3.1. Тематика экфрасисности «Дневника»

3.1.1. Урбанистическая «картинность»

Образ города в дневнике М. Башкирцевой выстраивается по канонам живописи с самодовлеющим изобразительно-визуальным его началом, пресуществленным в художественном слове. Синтез слова и визуального изображения, созданный художницей, представляет собой словесную имитацию живописной техники, в соответствии с которой описания городов подчинены, по выражению Е. Иноземцевой, «картинному» *принципу организации текста* [111, с. 19]. В этой связи М. Башкирцева «апеллирует прежде всего к зрению читателя, к тому механизму, который действует при созерцании живописных полотен, когда целостность изначально задана, но в ее пределах допускается и даже необходима некая душевная активность, выявляющая ценность частного и заново открывающая красоту общего» [111, с. 17–18]:

Петербург выигрывает ночью. Не могу себе представить ничего великолепнее Невы, с цепью фонарей по набережным, составляющей контраст с луной и *темно-синим*,

почти *серым* небом. Недостатки домов, мостовых, мостов ночью скрадываются в приятных тенях. Ширина набережных выступает во всей красоте. Шпиз Адмиралтейства теряется в небе, и в *голубом* тумане, окаймленном светом, виднеются купол и изящные формы Исаакиевского собора, который кажется какой-то тенью, спустившейся с неба (148).

В данном отрывке образно-метафорический ряд уступает место изобразительно-визуальным средствам художественной выразительности, присущим живописи. Цвет наносится последовательно от темных тонов – к светлым, так, что полутона плавно переходят друг в друга: *темно-синий* в *почти серый* и, наконец, *в голубой*. Падающая тень, придающая образам на картине объем, расположена таким образом, чтобы подчеркнуть характер тонального контраста («*в голубом тумане, окаймленном светом, виднеются купол и изящные формы Исаакиевского собора, который кажется какой-то тенью, спустившейся с неба*»). Светотень выстроена по принципу *diminuendo* – постепенного уменьшения яркости от «цепи фонарей» и «луны» до «тумана, окаймленного светом» и «приятных теней». Завершенность картинного образа ночного Петербурга, погруженного в тень, достигается техникой воздушной перспективы – четкость и ясность очертаний предметов постепенно исчезают по мере удаления от глаз художницы, «скрадываются в приятных тенях» («*Шпиз Адмиралтейства теряется в небе*»). Целостность образа Петербурга на картине – таинственного и манящего города с узнаваемой топографией, выраженной в деталях (набережные, Нева, мосты, Адмиралтейство, Исаакиевский собор), быстрый охват взглядом фрагмента городского пейзажа, передающим впечатление М. Башкирцевой, указывает на технику «Алла Прима» (*alla prima*) – картина, словно, выполнена сходу, за один сеанс.

В картинном описании Ниццы палитра дополняется ахроматическими тонами – нежно-серый, черный, серебристый, алмазный:

Небо такое ясное, *серебристое* море... С трех сторон точно грациозная драпировка, а спереди – громадное окно, бесконечный горизонт, вечно тот же и вечно новый. Я люблю Ниццу... Там так хорошо! Просыпаешься с зарей и видишь, как восходит солнце, там,

налево, из-за гор, которые резко выделяются на *голубом серебристом* небе, туманном и кротком – и задыхаешься от радости! К полдню солнце против меня. Становится жарко... Все, кажется, заснуло. На бульваре ни души, разве какие-нибудь два-три жителя Ниццы, задремавшие на скамейке... Вечером опять небо, море, горы. Но вечером все кажется *черным* или *темно-синим*. А когда светит луна, по морю бежит точно громадная дорога или рыба с *алмазной чешуей* (43-44). Море слегка *серебрится* солнцем, спрятавшимся за *нежно-серое*, теплое облако, роскошная *зелень*... (213).

Обращаясь к визуальному восприятию читателя, М. Башкирцева выстраивает многоплановую композицию с панорамной перспективой, открывающей вид сзади и со всех сторон, попадающих в поле зрения («*С трех сторон точно грациозная драпировка, а спереди – громадное окно, бесконечный горизонт... видишь, как восходит солнце, там, налево, из-за гор*»). Фронтально в композиции проступают два плана – ближний и дальний, совмещение которых рождает эффект оживотворения города, который предстает перед зрителем уже не пейзажной картиной, а пространством, обжитым человеком («*К полдню солнце против меня. Становится жарко... Все, кажется, заснуло. На бульваре ни души, разве какие-нибудь два-три жителя Ниццы, задремавшие на скамейке...*»). Цветовой контраст ярче проступает в абрисе предметов на картине, придавая выразительности умиротворяющему пейзажу («*...восходит солнце, там, налево, из-за гор, которые резко выделяются на голубом серебристом небе...*»).

Выстраивая описания городов по картинному принципу, М. Башкирцева добивается того, что «город реальный получает изобразительный эквивалент» [161, с. 162], воплощенный в слове, которое добавляет визуальному пластичному образу выразительности, психологичности: туманное и кроткое небо, роскошная зелень (Ницца); мрачные дворцы Строщи, громадные двери, великолепные дворы, галереи, колонны (Флоренция); изящные формы Исаакиевского собора (Петербург) и т. п. Доминирование изобразительного ресурса в создании образов городов

на страницах дневника создает ситуацию, когда, по мысли Е. Иноземцевой, «литература уступает натиску, “агрессии” визуального начала, открывая автору ресурс для создания иной “визуальноцентричной” системы, претендующей на большую объективность и убедительность в глазах читателя» [111, с. 17].

В своей урбанистической картинности М. Башкирцева устанавливает прочную связь между реальным городом, являющим совершенный визуальный образ, и его имманентным освоением и преобразованием, интуитивно подчеркивая в картинном воспроизведении городов те топосы, которые обрели статус духовных доминант как в урбанистической живописи, так и в литературе (развалины Рима, улицы Парижа, Невский проспект Петербурга, Кремль Москвы и т. п.). В этих акцентах видится, по выражению Е. Иноземцевой, «результат непомерного визуально-внутреннего напряжения, когда смотрящий “прорывается” сквозь внешнюю оболочку, заостряя и даже утрируя отдельные черты, но только для того, чтобы сделать более очевидным внутреннюю сущность, выявить абсолютный смысл» [111, с. 19]. Так, в образе развалин Рима акцентируется абсолютный смысл Вечного Города как незыблемого фундамента современной европейской культуры – античности, к которой М. Башкирцева выстраивает свой «мост через бездну» (П. Волкова): *«Красоты и развалины Рима кружат мне голову»* (79); *«Неподражаемые и незаменимые развалины»* (195); *«Я чувствовала, что бледнею перед этой перспективой солнца, старого мрамора в зелени, развалин, статуй, церквей... И какое святое волнение при одном воспоминании о чудесном, волшебном городе! Я думаю, что не только мне, но каждому он внушает эти необъяснимые чувства, вызываемые каким-то таинственным влиянием... какой-то комбинацией легендарного прошлого и религиозного настоящего, или... не умею выразить...»* (274, 289). В созданном Башкирцевой живописном образе города находят свое отражение и реальный объект, и его духовная сущность, обозначенная самой

художницей как «мысль, выраженная в мраморе» (368), – то, что позднее А. Михайлов определит как идею, просвечивающую сквозь материал [162, с. 713]. Живописная образность Башкирцевой в этом смысле соответствует ее видению А. Лосевым как «вполне самостоятельной и самодовлеющей данности, которая всегда является внешне чувственным выражением той или иной внутренне-данной духовной жизни» [88, с. 34]. В своих картинных описаниях художница, таким образом, устанавливает функцию живописной образности в литературе.

В художественном видении М. Башкирцевой находят свое преломление традиции изображения города на разных этапах развития живописи – от средневековья до XIX века. Художница, пробуя себя в разных временных эстетических стилях, словно находится в поиске собственной – авторской – манеры.

В традициях средневековой живописи предстает картинность образа Рима. В этот период, как отмечает Г. Каганов, «сочетание условного знака и достоверного образа стало особым способом изображения города, когда показывались... те и только те объекты, вокруг которых консолидировалась городская жизнь: храмы, стены..., важнейшие общественные здания» [163, с. 199]. Изображение Рима у Башкирцевой соответствует символично-метонимическому характеру средневековой образности. Целостность образа Вечного Города создается визуальной концентрацией топосов, выступающих в качестве его духовных доминант – собора Св. Петра, Капитолия, площади Дель Пополо и т. п.:

Я люблю Рим, один только Рим! А собор Св. Петра? (192)

Я видела “Горациев”. Слово Рим двадцать раз раздалось в моих ушах, прозвучав, прекрасно, чудесно.

Вернувшись домой, я читала Тита Ливия. Герои, складки тог... Капитолий... Купол... маскарад, Пинчио!.. О, Рим! (215)

Нет, просто воспоминание о полях вокруг Рима, о площади del Popolo, о Пинчио, о куполе, освещенном заходящим солнцем... (274).

Подобно средневековым фрескам урбанистической тематики в этой картине М. Башкирцевой само городское пространство не представляет художественного интереса и не обретает символической значимости – образ Рима представляет собой совокупность узнаваемых объектов. Образ пространства наделяется самоценностью в живописи уже эпохи Возрождения, принципам которой следует художница в создании визуальных образов Флоренции, Женевы, Ниццы, Москвы, Парижа. Разнообразие вариантов впечатляет: здесь и характерное для полотен Возрождения изображение живой городской жизни (бойкая торговля арбузами на площади Флоренции); и традиционный вид из окна, открывающий перспективу городского пространства: «... Я открыла окно. В первый раз после трех долгих месяцев я увидела чистое небо и море, проглядывающее сквозь деревья, море, освещенное луной» (Неаполь, 84); «Вид из окна прямо с натуры..., откуда открывался вид на Монблан, и я срисовала тщательнейшим образом все, что было видно – часть Женевы и озера» (11–12); вид из окна на Елисейские поля в Париже и детальное изображение похоронной процессии – последних почестей, отданных Леону Гамбетта:

Мы отправляемся смотреть погребальную процессию из окон Мариновича на улицу Риволи. Трудно было бы устроиться лучше. В два часа пушка возвещает о поднятии тела; мы становимся к окнам.

Колесница, предшествуемая военными горнистами на лошадях, музыкантами, играющими траурный марш, и тремя огромными повозками, переполненными венками, возбуждала чувство какого-то изумления... Колесница низкая, как бы придавленная печалью; покров, из черного бархата, переброшен поперек нее вместе с несколькими венками; креп; гроб, обернутый знаменами... Они были совершенно правы, оставив в стороне обычный фасон погребальных дрог и воспроизводя нечто вроде античной колесницы, вызывающей в воображении мысль о перевозе тела Гектора в Троию...

...Да, еще, еще и еще – эти венки всевозможных величин, всех цветов, невиданные, огромные, баснословные, хоругви и ленты с патриотическими надписями, золотая бахрама, блестящая сквозь креп. И снова барабаны, обернутые крепом, и дивные звуки музыки после давящего молчания.

Мы уходим отсюда около трех часов. Елисейские поля серы, пустынно. А еще так недавно этот человек проезжал здесь – такой веселый, живой, молодой, в своем простом экипаже, за который его упрекали.

Крыльцо палаты убрано венками и завешено как вдова гигантским черным крепом, спадающим с фронтона, окутывающим его своими прозрачными складками (377–378).

Здесь окно, по выражению Е. Иноземцевой, «становится важнейшим композиционным приемом, своего рода картинной рамой, «заполняемой» живыми изображениями, легкими набросками общего движения на площади» [111, с. 19]. Цветовая гамма (черный бархат, черный креп, золотая бахрома, серые поля) подчеркивают величие происходящего и настроения скорби и безысходности – «давящего молчания». В деталях процессии вырастает образ смерти как преходящести бытия человека («*А еще так недавно этот человек проезжал здесь – такой веселый, живой, молодой...*») и в то же время его величия и значимости как государственного деятеля – в канву картины вплетается античный мотив (перевоз тела Гектора в Троию), который задает специфику зрительного восприятия как образа самого Гамбетта, так и похоронной процессии в целом.

В традициях Возрождения и горизонтальная панорама Москвы, открывающаяся из окна экипажа:

Москва – самый обширный город во всей Европе, по занимаемому им пространству; это старинный город, вымощенный большими неправильными камнями, с неправильными улицами: на каждом шагу повороты, а по бокам – высокие, хотя и одноэтажные дома, с широкими окнами. Избыток пространства здесь такая обыкновенная вещь, что на нее не обращают внимания и не знают, что такое нагромождение одного этажа на другой.

Триумфальная арка Екатерины II красного цвета с зелеными колоннами и желтыми украшениями. Несмотря на яркость красок, вы не поверите, как это красиво, притом же это подходит к крышам домов и церквей, крытых листовым железом зеленого или красного цвета... На площади Большого театра прогуливаются целые стаи серых голубей; они нисколько не боятся экипажей, которые проезжают почти рядом с ними, не пугая их... Я видела... Кремль... все мое внимание было приковано к дрожкам, выкрашенным под малахит (150-151).

В картинном описании Москвы заметно некоторое изменение палитры по сравнению с урбанистическими зарисовками европейских городов – здесь доминируют яркие контрастные тона в их гармоничном сочетании, создавая впечатление об определенном национальном образе – яркой русской красоте (*«Триумфальная арка Екатерины II красного цвета с зелеными колоннами и желтыми украшениями. Несмотря на яркость красок, вы не поверите, как это красиво»*). Согласно канонам урбанистической ренессансной живописи, здесь «незначительность всего, что происходит на улице, только усиливает ощущение сугубой значимости самого пространства» [163, с. 207], его «избыток», на котором акцентирует внимание художница.

В традициях романтизма выполнены образы Рима и Флоренции. Здесь превалирует тот принцип создания картины города, при котором его визуальный образ «способен противостоять разрозненности повседневного опыта» [163, с. 198]. В изобразительной романтической эстетике город предстает не как материальный объект или среда, а как «трепет некоей тонкой светоносной материи», в которой явлен «образ не физического, а эфирного тела города» [163, с. 208]: *«Собор Св. Петра, когда падает сверху луч солнца, и свет и огни ложатся так же правильно, как сама архитектура колонн и алтарей! Луч солнца, создающий среди этого мраморного храма храм света»* (192). Обращает на себя внимание использование М. Башкирцевой терминологии живописной техники («падает сверху луч солнца», «свет и огни ложатся правильно»). Подобный прием переводит словесное описание в живописный образ и является одним из важных слагаемых картинного принципа построения текста, при котором «преодолевается сопротивление словесного материала» [111, с. 18].

В романтическом ключе представлен и образ Флоренции, выстроенный как комбинация фрагментов, расположенных в одну линию:

Ах, как я люблю эти мрачные дома, эти портики, эти колонны, эту массивную, величественную архитектуру!.. Я гляжу во все глаза на громадные камни палатцо Питти!

Город грязен, чуть не в лохмотьях, но сколько в нем красоты!.. Сколько дивных творений! Сколько развалин!

Я обожаю эти *мрачные дворцы Строщи*. Я обожаю эти *громадные двери, эти великолепные дворы, галереи, колонны*. Это так величественно, мощно, прекрасно!.. (46-47).

Ряд городских топосов напоминает композицию арабесок, выстроенную на повторении и умножении одного или нескольких фрагментов узора. «Арабеска в этом случае, – указывает М. Ямпольский, – оказывается линейным выражением движения извне вовнутрь и внутри *ergon*'а между гетерогенными фрагментами. Это единственный способ ввести эстетическую однородность в материальный хаос фрагментированного мира» [164, с. 351]. В этой ситуации становится важным не внешнее оформление арабески как узора, а ее внутреннее смысловое содержание, обозначенное Кантом как проявление «свободной красоты» и самодостаточности в искусстве [165, с. 67].

Традиции живописи XIX века продолжают натуралистические зарисовки М. Башкирцевой, в которых на первый план выходит улица и ее обитатели (Париж):

Улица! Возвращаясь от Робера-Флери, мы велели ехать улицами, окружающими Триумфальную арку; было около шести часов и притом лето. Привратники, дети, мальчишки, рабочие, женщины, все это толчется у дверей, сидит на скамейках или болтает перед винными лавочками.

Но тут есть картины очаровательные! Положительно очаровательные! Я далека от того, чтобы сводить все на копию – это дело посредственностей; но в этой жизни, в этой правде есть восхитительные сцены! Величайшие мастера велики только правдой.

Я вернулась, восхищенная улицей, и те, которые смеются над натурализмом, – дураки и не понимают, в чем дело. Нужно суметь схватить природу и *уметь выбирать*. Все дело художника в *выборе* (365)

Общественная скамья на Boulevard des Botignoles или даже на avenue Wagram – всматривались ли вы в нее, с окружающим ее пейзажем и проходящими мимо людьми? Чего только не заключает в себе эта скамья – какого романа, какой драмы!.. Неудачник, одной рукой облокотившийся о спинку скамьи, другую – опустивший на колени, со

взглядом, бесцельно скользящим по поверхности предметов. Женщина и ребенок у нее на коленях. На первом плане женщина из простонародья. Приказчик из бакалейной лавки, присевший, чтобы прочесть грошовую газетку. Задремавший рабочий. Философ или разочарованный, задумчиво курящий папироску... Быть может, я вижу слишком уж много; однако всмотритесь хорошенько около пяти или шести часов вечера... (437).

Натуралистический принцип определяется М. Башкирцевой как стремление выразить *правду* жизни, как умение «схватить природу и выбирать». Следуя ему, она выстраивает многоплановую композицию картины уличной жизни, поданной в динамике, которая акцентирована в словах с семантикой движения, создающих визуальный эффект оживления пространства (*толчется, сидит, болтает, проходящие мимо люди, скользящий взгляд, присевший приказчик*). Принцип правдивого отражения жизни закрепляется хронологической, топографической и сезонной точностью (*Триумфальная арка, Boulevard des Botignoles около пяти или шести часов вечера, лето*), указанием социального и бытийного статуса изображенных на картине горожан (*привратники, рабочие, приказчик, женщина из простонародья, неудачник, философ, разочарованный*). В подробно выписанных деталях, создающих канву уже не городского вида, но городского *сюжета*, передано настроение и психологическое состояние персонажей, отражающее характер жизненных «драм» в жестах, взглядах, сиюминутных занятиях («*Приказчик из бакалейной лавки, присевший, чтобы прочесть грошовую газетку. Задремавший рабочий. Философ или разочарованный, задумчиво курящий папироску...*»). Во всем этом находит свое воплощение принцип фотографической точности в изображении повседневной жизни, в котором, однако, М. Башкирцева отступает от свойственного натурализму бесстрастного фиксирования реальности. В явном восторге художницы от наблюдения вечерней улицы уже сквозят нотки импрессионизма. Создавая образ в движении, художница ставит перед собой уже иную цель – «*мгновение, которое трудно описать и которое нужно схватить*» (368). Да и сам уличный сюжет Парижа вскоре станет визитной

карточкой импрессионистов, будет подхвачен и запечатлен Клодом Моне в разных вариациях освещения, Камилем Писсарро в его цикле рисунков «Социальные мерзости», Эдгаром Дега в образах кафешантанов и др.

3.1.2. Автопортрет в экфрастическом осмыслении

Вынесенная в заглавие проблема весьма сложная в своем решении, поскольку включает в себя вопрос не только об особенностях создания одного из самых интересных живописных полотен М. Башкирцевой, но об интеллектуальных составляющих ее многогранного творчества, выделяющих ее в «общем потоке художественной эволюции» [2, с. 14] XIX века. Страстная увлеченность литературой, музыкой, вокалом, живописью, графикой, скульптурой, публицистикой (феминистского содержания), безукоризненное знание истории искусств, особенно античного мира, преломились в изысканную интермедиальность как особенность творческого состояния Башкирцевой. Тем не менее удивить мир одной лишь приверженностью к синтезу искусств было сложно, поскольку история европейских искусств, особенно в XIX веке, знает множество примеров такой многогранности: писал стихи Делакруа, известны литературные опыты Курбе («Вор», «Охотник»), художник и писатель-ориенталист Эжен Фромантен является автором психологического романа «Доменик», художником, поэтом, ученым был английский романтик Генри Фюзели, богатое творческое наследие оставил Уильям Блейк – английский поэт, живописец, гравер, оформитель книг, не менее известным было творчество Уильяма Морриса, английского поэта, писателя, декоратора, мастера прикладного искусства или Вильгельма Буша – немецкого рисовальщика, живописца и поэта. И, безусловно, в этом далеко не полном перечне европейских мастеров личность гениального Т. Шевченко – поэта и художника, а также представители русской и украинской культуры конца

XIX – начала XX века, поэт и художник М. Волошин, художник, поэт, писатель М. Жук и мн. др. Поэтому творческий синтез можно было бы обозначить скорее как явление характерное, чем уникальное. Башкирцева вписывалась в это интермедиальное пространство естественно, но даже среди великих и именитых она была признана «избранницей судьбы», вызывая восхищение, преклонение, обожание самых разных слоев общества.

И все же более целесообразным будет говорить не столько о влиянии французской культуры (литературы, живописи, музыки, образа жизни) как рецепции, т. е. использовании их талантливых проявлений в индивидуальной творческой и жизнедеятельности, или «французскости» как слагаемого русской дворянской культуры, отголоски которой, примноженные талантом, художественной интуицией, и позволили М. Булгакову, так и не выпущенному за границу, никогда не видевшему Парижа, написать блестящее произведение «Жизнь господина де Мольера». Интеллект Башкирцевой, ее высокая образованность, прирожденный талант к искусству не позволяли ей довольствоваться влиянием, а впитывать сознанием и чувством страты французской и европейской культуры так гармонично сочетающихся в ней с родовыми – русско-украинскими.

Трудно не согласиться с размышлениями известного искусствоведа М. Германа: «Казалось бы, наша культура устремлена к Франции и каждый не одичавший в мучительном комплексе национальной исключительности русский всегда хотел в Париж. Казалось бы. Но не так уж любила Францию просвещенная Россия, как мнится нам нынче, отечественная культура в лице действительно великих своих представителей была переполнена ревнивым скепсисом» [166, с. 8]. Эти интонации имеют место и в записях Башкирцевой, в семье которой царил культ Пушкина. К авторитету русского гения и апеллирует М. Герман, поскольку от него «справедливо ведется отсчет этического и эстетического вкуса, относился к французам иронично и трезво... Но кто, как Пушкин, знал у нас *так* по-французски, кто писал о

регентстве, как не написал ни один французский мемуарист, кто так понимал страну, куда, как и вообще за границу, так и не был выпущен» [166, с. 9].

Развивая свою мысль, М. Герман акцентировал наиболее тонкие аспекты русско-французского взаимодействия: «Российские интеллектуалы признавали, что в национальном сознании не было в достатке той ясности и конкретики мышления, которыми справедливо гордилась Франция. Разность мироощущения заставляла русских писателей и художников воспринимать французское искусство с той же болезненной заинтересованностью, с которой французы ныне читают Достоевского. Вероятно, русская культура испытывала нечто вроде ревности к свободе, которой в отличие от нее, обладала культура французская» [166, с. 9].

Безусловно, Башкирцева-подросток уезжала во Францию без осознания всей глубины русско-французских проблем. Их ускоренное развитие в себе она пережила уже через имагологический образ России. Но слово «свобода» в ее дневнике изначально было ключевым, наполнялось теми смыслами, которые отмечены М. Германом: «Свобода в эксперименте, независимость не только от художественных канонов и от цензуры, но и от либерального ригоризма, свобода в самовыражении. Наконец (далеко не сразу обретенная и осознанная), свобода от нравственных и социальных обязательств перед обществом» [166, с. 9]. Львиная доля этих ощущений пережита Башкирцевой в процессе обучения живописи.

«Сюжет судьбы» Башкирцевой с поразительной точностью вписывался в XIX «век перемен», по оценке специалистов, – «время мощных перемещений человеческих масс по горизонтали (географической) и вертикали (социальной). Не для единиц и сотен, но для тысяч и миллионов людей набирающий силу процесс модернизации оказался сопряжен с болезненным опытом отрыва от корней, с риском и выгодами радикального изменения жизни» [167, с. 117]. Девочка с именитой дворянской родословной

как по линии матери, так и отца, даже с восточными корнями, родилась и выросла в имении родителей на Украине, получив великолепное русское дворянское домашнее образование, в том числе и с безукоризненным знанием нескольких европейских языков и с той пиететностью перед французской культурой, которая была свойственна укладу жизни России в XIX веке: «Славянская натура, приправленная французской цивилизацией и чтением романов» (9) в романтическом духе («у нас в России романтизм в моде» (9) – это рассказ Башкирцевой больше о себе, чем о приключениях своей гувернантки. Это взгляд на себя и семейный уклад уже из французского далека. Генетическая поликультурность, поддерживаемая образованностью, интеллектом предопределила «охоту к перемене мест» как особенность образа жизни Башкирцевой. Семейные обстоятельства (расторжение брака между родителями), а также пошатнувшееся здоровье обусловили отъезд во Францию с семьей, изначально в Ниццу, а затем в Париж, который традиционно притягивал к себе европейский мир. В дневнике, который Башкирцева начала вести во Франции, нет ни малейшего намека на ностальгические чувства. Мгновения творческого подъема, достигнутого успеха мысленно возвращали ее к России, Украине, словно напоминание самой себе об истоках (в этом ряду ее фотография в украинском костюме, сделанная в Полтаве, констатация для самой себя, что прекрасно говорит по-украински). Весьма примечательна следующая запись в дневнике: «Танцы наших крестьян, с виду покорных и простодушных, но в действительности хитрых, как итальянцы. Танец их – настоящий парижский канкан, и даже канкан очень бунтарский», – свидетельство того, что ее духовная реинкарнация уже состоялась. Она с легкостью преодолела барьер прежнего тождества себе (наверное, во многом благодаря возрасту и рано сформированному мировоззрению), чем и поразила французов (наиболее сложным был и остался зазор между возрастом и достижениями в литературе и живописи). Она вся переполнена французскими настроениями как более

приемлемыми и естественными для нее. Хотя европейцы в этот период переживали увлеченность образом Мазепы, и не только в литературе (Байрон, Гюго), но и в живописи. Известно, что Делакруа имел намерение создать живописный образ Мазепы: «бывает, что у меня целая куча сюжетов: ну и что с ними делать?... я колеблюсь в выборе между Мазепой, Дон-Жуаном, Тассо и множеством других» [168, с. 143]. Но даже в живописи Башкирцевой линия «родных корней» не вылилась ни в тему, ни в мотив, ни в создание определенного образа. В этом не было отрешения от родной культуры как таковой, а изначально лишь от определенной культурной эпохи, время которой было исчерпано, а происходящие разительные изменения во второй половине XIX века в литературе, искусстве, в социальной сфере могли пройти мимо нее, пребывающей в стране, где эти процессы были замедлены, менее ощутимы в образе жизни украинского имения. Только оказавшись в Париже, который был центром, средоточием и образцом того, как «перелицовывалась» общественная, социальная, творческая жизнь в прямом значении этого слова. Башкирцева увидела, как вытеснялись устаревшие идеалы, кумиры, угасал традиционный образ жизни высшего света, теряя свою былую прелесть. В этот период рождается новая социальная среда, «средний класс» – «не аристократия и не простонародье, не богатые и не бедные» [167, с. 117], представляющая страты новой культуры. Их было не так много и они на виду.

Башкирцеву, как человека дворянского происхождения, это не только не обескуражило, но дало возможность пересмотреть много из того, что принадлежало к ценностям дворянского уклада и отнестись к ним где-то даже с циничной иронией, как-то: влюбленность, страдания, удачная партия и замужество, жизнь *за-мужем*, без собственной самодостаточности, и пр. Она легко с этим расстается, постепенно приобщаясь к бытию и быту новой среды, тем более, что Париж давал возможность, ей дворянке, оставаться менее заметной в процессе своего превращения. Поэтому высокая степень

эмфазы ее высказываний о Париже, о Франции была далеко не стилистическим приемом, но адекватным воспроизведением эмоционального состояния Башкирцевой: *«Наконец я нашла то, что искала, сама того не сознавая: жизнь – это Париж, Париж – это жизнь!..»* (27). Она ощутила новые страты французской «средней» культуры, наверное, в большей степени, чем французы, на контрасте с *imago* России – Украины, сохраненного ее сознанием в неких реликтовых формах. Париж открывал возможность для Башкирцевой осуществить мечту о жизни как творческой деятельности, что соответствовало требованиям и нормам того времени. Тем и поражает одна из ее первых записей в дневнике: *«...Какое счастье, что я не принадлежу к тем девочкам, которые воспитываются в монастыре и, выходя оттуда, бросаются как сумасшедшие в круговорот удовольствий... Я не хочу, чтобы думали, что, окончив учебу, я только и буду делать, что танцевать и наряжаться. Нет. Окончив детское учение, я буду серьезно заниматься музыкой, живописью, пением. У меня есть талант ко всему этому, и даже большой»* (27). Она занималась по 9 часов ежедневно. Составленная ею программа занятий вызвала удивление даже у директора лицея: *«Сколько лет этой девочке, которая не только хочет учиться всем этим предметам, но и сама составила такую программу...»* (30). Вместе с тем необходимо согласиться с мнением, что так рано оборвавшаяся жизнь Башкирцевой не дала раскрыться ее талантам в полную силу: *«Она умерла преждевременно, едва начав подавать надежду на успех и признание»*⁸ и затем конкретизировать его: *«Такому честолюбивому и тщеславному человеку, как я нужно привязаться к живописи, потому что это вечно живая неиссякаемая деятельность»* (79).

Тем не менее, М. Башкирцева, пожалуй, единственная творческая личность для своего времени, о ком французская энциклопедия

⁸ Цитируем по материалам выставки французской художницы Вероники Биго «Дань уважения», посвященной Марии Башкирцевой: Bigo Véronique. Raconte Marie Bashkirtseff. 12 Novembre 2008 – 11 Janvier 2009. – Nice, 2008. – С. 1.

свидетельствует: «французская художница и мемуаристка русского происхождения» [1]. В этой энциклопедической справке признание заслуг Башкирцевой не только перед литературой и живописью, но французской культурой в целом. Безусловно, она была личностью харизматической даже в самом современном смысле слова как обладательница некоего целостного творческо-духовного дара, взлелеянного ею колоссальными усилиями воли, с которым она приехала из России, стремительно и плотно проросла стратами французской культуры и под пристальным общественным вниманием, которое она осознанно на себя вызвала, взорвалась в таком неожиданном и привлекательном конкретном проявлении харизматичности как личность и художница нового времени, «Муза декаданса». Феноменальность Башкирцевой была не только заслугой ее усилий, но и времени, сотканного из проявлений переходности, которые могли бы остаться неким общим местом в культуре. Выразительности и значимости всему придала индивидуальная судьба Башкирцевой, ее стремительное продвижение не только от уроков живописи к ярким опытам реализма / натурализма, отрешенности от построения собственного бытия по литературным образцам (в основном, романтического характера), а с обоснованием индивидуального опыта, понимания собственной биографии как ценности, формулируя, тем самым, новое соотношение «биографии – литературы – живописи»: *«Я хочу славы! Мне не даст ее этот дневник. Этот дневник будет напечатан только после моей смерти: в нем я слишком обнажена, чтобы показать его, пока я жива. К тому же он будет ни чем иным, как дополнением замечательной жизни. Жизнь, исполненная славы! Это безумие – результат исторического чтения и слишком живого воображения»* (127–128).

Башкирцева смогла достигнуть своей цели стать знаменитой, избрав наиболее приемлемую для себя модель поведения, которая в современном французском языке определяется как *offensive de charme*, т.е. «наступление с

помощью личного обаяния, шармовая атака» [169, с. 761] (ей свойственно было опережать время). Она совершила свой прорыв в тот исторический миг, когда общество жило ощущением встречи с «новым человеком», независимо от принадлежности к сословию. Как отмечает Т. Венедиктова, «новый человек» XIX века – «никто», «ничей», «ниоткуда» – осознает себя не через принадлежность сословию, общине, традиции, но через индивидуальную деятельность и ее результаты, мерит жизнь мерою личного успеха» [167, с. 117]. Дневник Башкирцевой пестрит записями: *«Что я такое? Ничто. Чем я хочу быть? Всем»* (128). Обуреваемая страстью многогранной творческой деятельности, она много размышляет о роли искусства в своем чудесном превращении из русско-украинской провинциалки в феноменальное явление жизни парижской творческой среды: *«Искусство? Если бы меня не манило издали это магическое слово, я бы умерла. Но для этого нет надобности ни в ком, зависеть только от себя, а если не выдержишь, то, значит, ты ничто и не должен больше жить. Искусство! Я представляю его себе как громадный светоч там, очень далеко, и я забываю все остальное и пойду, устремив глаза на этот свет»* (226). Изначально это была мечта о славе певицы, к чему было приложено много усилий (занятия музыкой, уроки вокала). Ее шансы на успех оценивались высоко. Но прогрессирующая болезнь ослабляла голос и слух, что обусловило как бы необходимость сосредоточиться на обучении живописи, с не меньшим желанием стать знаменитой художницей: *«Начинать живопись в восемнадцать лет, стремясь все делать раньше и лучше других!»* (226).

На все происходящее с Башкирцевой накладывалась философская матрица времени – следствия кризиса картезианского субъекта, в результате чего «человека мыслящего» сменил «человек «наблюдающий», для которого наблюдение – не пассивное созерцание, а активная деятельность, требующая... безостановочного синтеза рваного потока визуальных образов» [170, с. 60]. Способность воспринимать мир в живописных образах, казалось,

была ей присуща всегда. Это был дар. Но необходимость его развития пришла только с началом профессиональных занятий живописью, как и необычная востребованность знакомиться с классикой – живописной и литературной. Эти философские пассажи рассыпаны в записях дневника со свойственной ей хаотичностью. Выражаясь словами С. Даниэля, в мировоззрении Башкирцевой «восприятие искусства превращалось в искусство восприятия» [171, с. 7].

Становление и развитие эстетических воззрений развивается стремительно, в процессе занятиями живописью. Совершенствование собственных навыков предполагало необходимость увидеть себя причастной к самым современным направлениям в искусстве. Ее приоритеты созревали на пересечении литературы и живописи. Литературоцентричность Башкирцевой во многом определила направление ее поисков. Медленно, но уверенно она продвигалась к реализму, придавая особую значимость взаимодействию искусств, соприкоснувшись с дискуссиями вокруг реализма / натурализма, будучи причастной к выяснению тонкостей столь яркого явления.

Как известно, зыбкая грань между реализмом и натурализмом позволяла исследователям рассматривать натурализм как ответвление реализма, своего рода «ограниченный реализм». Предпосылки тому могли крыться в трактовке термина «реализм»: в широком смысле под реализмом понималось детальное, правдивое отображение в искусстве событий и моментов реальной действительности – традиция, идущая от «Декамерона» (отсюда возможность выделять реализм как течение в разных периодах развития литературы: так, выделяются «реализм в литературе Возрождения», «реализм в литературе классицизма», «реализм в литературе Просвещения» и т. д.; в более узком смысле под реализмом подразумевалось одно из основных направлений в литературе XIX в., берущее свое начало в жанре

«физиологического очерка»⁹ у Бальзака и «выработавшее» ряд эстетически-программных моментов – влияние среды на характер, изображение типического характера в типических обстоятельствах, критика социальной действительности, углубленный психологизм и т. д.

Натурализм, опираясь на основанную на теории Дарвина философию позитивизма, ключевые положения которой легли в основу его эстетической программы: человеческий характер обуславливается не средой, а наследственностью, законы природы переносятся на человеческое общество, где существует естественный отбор и выживает сильнейший, искусство ставится в один ряд с наукой, и для него, как и для науки, определяется единственный метод познания мира – научный анализ, эксперимент. При этом предметом изображения в произведениях натуралистического характера были, преимущественно, низшие социальные слои общества, социальное дно, быт, нравы и физиология которого были детально описаны и критически осмыслены. Огромное внимание уделялось изображению физиологических потребностей человека. Таким образом, натурализм в формировании своих эстетических положений отталкивался и от эстетики реализма – и от реализма в широком смысле, детально изображая реальную действительность, и от физиологического очерка. При этом резкая критика социальной действительности, составляющая одну из ключевых особенностей натурализма – положение, заимствованное у реалистической

⁹ Физиологический очерк - бытовой нравоописательный очерк, получивший широкое распространение во Франции, Англии в 30—40-х гг. XIX в., а в 40-х гг. и в России. Своей целью Ф. о. ставил изображение современного общества, его экономического и социального положения, во всех подробностях быта и нравов. В физиологическом очерке раскрывается жизнь разных, но преимущественно так наз. низших классов этого общества, его типичных представителей, даются их профессионально-бытовые характеристики. Ф. о. были созданы совместно писателями и художниками и снабжались многочисленными «зарисовками с натуры». Невозможно дать перечень огромного числа маленьких книжечек, составивших серию «физиологий» (без автора — «Физиология Парижа», «Физиология тюрьмы», «Физиологии полиции и суда»; H. Monnier — «Физиология буржуа», «Физиология рантье»; без автора — «Физиология одежды», Balzac — «Физиология лавочника»; «физиология» врача, портного, парикмахера, студента, продавщицы, актрисы, омнибуса, зонтика, шляпы и т. д.). Все эти очерки назывались Ф. о., так как претендовали на объективный, беспристрастный анализ описываемых явлений (См.: Шишмарева Е. Физиологический очерк // Литературная энциклопедия: В 11 т. / под ред. В.М. Фриче, А.В. Луначарского. – Т. 11. – М.: Художественная литература, 1939. – 824 стб.

эстетики. Вероятно, ранняя реалистическая литература, а именно физиологические очерки Бальзака подразумевались Башкирцевой в дневниковой записи от 9 апреля 1878 года: *«Я приблизилась бы к тому, чтобы самой стать... Бальзаком в живописи»* (256).

Время, когда Башкирцева делает крутой разворот к реализму, диктует ей необходимость больше размышлять, точнее формулировать свое эстетическое credo. В отличие от многих художников, оставивших после себя лекции, научные трактаты с изложением своих взглядов, Башкирцева все доверила своему дневнику, в котором записи с информацией о непосредственных занятиях живописью чередовались с записями эстетического характера, представляющими собой результаты обучения живописному мастерству, примноженные интеллектом Башкирцевой, ее глубокими знаниями истории живописи.

Поступив в частную школу живописи Рудольфа Жулиана, единственное в Париже учебное заведение для женщин, благодаря своему таланту и трудолюбию, Башкирцева получает основы академического образования, изучая на основе образцов античности рисунок, живопись, скульптуру и композицию. Занятия живописью изменили ее отношение и к античному искусству, и к живописи сравнительно не отдаленных эпох – барокко, рококо, классицизма. Это было видение уже не обычного восторженного зрителя – путешественника из России, но человека из сферы искусства, будущего художника, осмысленно воспринимающего уроки великих мастеров прошлого, тем самым, акцентируя их вечную актуальность. Как отметила искусствовед В. Раздольская, «факты обращения к наследию прошлого и в XIX веке достаточно многочисленны. И в этом он снова обнаруживает свою парадоксальную неоднородность. Смелое новаторство сочетается в искусстве этого столетия с использованием опыта прошлого, разрушение канонов – с их почитанием» [2, с. 14]. Таким образом, Башкирцева вторгалась в споры о превалирующих художественных

ценностях времени: «У нас новое – только средние века. А почему? Почему мир так обветшал? Разве ум человеческий дал уже все, что он мог дать?» (129).

Видение Башкирцевой исходило не только из начитанности книг по искусству. Это был живой взгляд, живая реакция человека, который много путешествовал по Европе, с дотошностью изучая европейские музеи.

Несмотря на то, что большая часть жизни Башкирцевой проходила в Париже, она не только не была оторвана от контактов с европейской живописью, в особенности итальянской и испанской, но стремилась соотносить свои поиски с освоением высокой классики. Колоссальную роль в этом сыграл созданный ею и постоянно обновляющийся и пополняющийся образ Италии, и не только от постоянных посещений страны, которая воспринималась не иначе как музей под открытым небом, как, впрочем, и Испания, но и от великолепного знания ее истории – от античной до современной ей благодаря чтению множества книг по истории, находящихся в домашней библиотеке (700 изданий). Посещение итальянских, а затем и испанских музеев живописи с полотнами выдающихся живописцев, настолько прочно укоренилось в сознании, что часто являлись ей воссозданными ее воображением подчас неожиданными ракурсами и зафиксированными в дневнике в форме свернутого экфрасиса. Как правило, такие «итальянские импульсы» – экфрасисные видения – были источником художественного вдохновения для Башкирцевой. Запись в дневнике от 3 июля 1876 года, свидетельствует о формировании нового ритма раздумий, в котором на первом плане уже не эмоция, а эстетическая мысль о взаимоотношениях литературы и искусства: «Я начала читать *Коринну*. Это описание Италии имеет совершенно особую прелесть для меня. С каким счастьем, читая, я видела снова Рим!.. Мой чудный Рим со всеми его сокровищами!» (129). Далее она интуитивно акцентирует познавательный аспект, выразимся точнее – связь с теорией познания: «Я признаюсь

совершенно просто, что не сразу поняла Рим. Самое сильное впечатление произвел на меня Колизей, и, если бы я умела писать то, что думаю, я бы написала массу прекрасных вещей, которые пришли мне в голову в то время, как я молча стояла в ложе весталок против ложи цезарей» (129). Более откровенной, развернутой предстает ее познавательность в записи от 28 июля 1876 года после посещения музея в Берлине:

«Что очень интересно, так это исторический музей миниатюр, статуй, древних гравюр и миниатюрных портретов. Я обожаю это. Я обожаю эти портреты, и, глядя на них, фантазия моя делает невероятные путешествия, создает различные приключения, драмы...

Я возвратилась страшно усталая, купив себе тридцать два английских тома, отчасти переводы, первоклассных немецких писателей... Чем более я читаю, тем более я чувствую потребность читать, и чем более я учусь, тем более открывается передо мной ряд вещей, которые хотелось бы изучить. Я говорю это вовсе не из пустого подражания известному мудрецу древности. Я действительно испытываю то, что говорю» (143).

На этой познавательной волне Башкирцева инспирирует в себе фаустовское состояние не в прямом его проявлении, а в более свойственном ей артистичном, игровом, пополняющим культурные страты: *«И вот я в роли Фауста! Старинное немецкое бюро, перед которым я сижу, книги, тетради, свертки бумаги... Где же Мефистофель? Где Маргарита? Увы! Мефистофель всегда со мной: мое безумное тщеславие – вот мой дьявол, мой Мефистофель»* (143). Это была артистическая (следовательно, ненормативная) форма обретения творческой свободы, которая превалирует в ней над свободой личностной. И в этом Башкирцева в полной гармонии со временем. В. Раздольская отметила: «Ведущее значение сохраняет свобода творческого сознания, свобода выбора – не случайно культуру XIX века определяют как фаустовскую – и эта ее особенность развивается по восходящей линии» [2, с. 15]. Башкирцева – продуцирующее звено этой тенденции, ощущающее всю полноту свободы в творчестве:

«Я немного усваиваю их артистические манеры... В мастерской все исчезает; тут не имеешь ни имени, ни фамилии; тут перестаешь быть дочерью своей матери, тут всякий сам по себе, каждая личность имеет перед собой искусство, и ничего более. Чувствуешь себя такой

довольной, такой свободной, такой гордой!. Наконец я такая, какою уже давно хотела быть. Я так давно хотела этого, что теперь мне даже не верится» (запись от 6 октября 1874 года, с. 231).

Обладая художественным талантом, неистовая в работе, Башкирцева очень много времени уделяет самостоятельному образованию и занятиям в художественной мастерской. Она во множестве рисует торсы, делает наброски и зарисовки, изучает анатомию, постоянно работает с натурой, удивляя учителей своим уверенным исполнением, чувством формы, объема, пластики, твердым рисунком, верностью натуре.

Среди преимуществ обучения в школе Жулиана Беатрис Дескамп особенно акцентировала внимание на том, что молодые леди имели возможность работать с натурщиками, «что считалось неподобающим для женщин» [29, с. 19]. Сравнивая обучение в школе Жулиана, отмечая ее превосходство по отношению к школе художников, возглавляемой Розой Бонёр, Беатрис Дескамп указала на то, что обучающиеся «не могли оттачивать свои навыки в исторической живописи и в крупном формате, традиционно предназначенных для мужчин» [29, с. 19]. Специалисты указывают на то, что школа Жулиана была своеобразным международным центром для талантливых женщин из Европы и Северной Америки, где они могли получить художественное образование. Помимо Анны Билинской, Сесиль Бодри, Амели Бори-Сорель, Элизабет Гарднер, Анны Клюмпке, Шарлотты Труссард, Марии Башкирцевой школу Жулиана посещали Морис Денни, Пьер Боннар и Анри Матисс. Учителями Башкирцевой были такие известные художники, как Тони Роббер, Флёри, Гюстав Буланже, и Жюль-Жозеф Лефебр.

Обучение профессиональной живописи совпадает у Башкирцевой с активным участием во французском феминистическом движении. Как отмечают современные исследователи, она была одним из его лидеров. Ее и сегодня называют «яркой феминисткой», поскольку «она выражала свой резкий протест и боролась против всех препятствий, которые мешали реализации ее артистического призвания в эпоху, когда женщина была

зависимой, а замужество оставалось ее единственным уделом» [172, с. 3].

Это была важнейшая проблема ее феминистической публицистики. Под псевдонимом Полин Орел Башкирцева осуществила ряд публикаций, которые способствовали утверждению в обществе новых представлений о женщине как творческой личности.

Происходящие кардинальные изменения в общественной и культурной жизни Франции имели историческое обоснование. Известный французский культуролог Анни Латур подчеркнула: «Всякий раз, когда в какой-либо стране зарождалась новая культурная эпоха, когда у руля становилась новая духовная элита, в ней находились незаурядные женщины, которые перебрасывали мост между интуитивным и конструктивным, между инстинктом и духовным синтезом» [129, с. 6]. Таким периодом во Франции были 1880-е годы, характеризующиеся крушением и пересмотром многих духовных ценностей. «Светское общение как основной элемент, образующий стиль жизни, в девятнадцатом веке был постепенно утерян. Исчезло искусство светской беседы, и вместе с ним – исчез салон как центр творческих дискуссий. Понятие «дама» осталось в прошлом, дама превратилась в женщину» [129, с. 6]. Формирование новой культурной эпохи и обусловило пересечение в судьбе Башкирцевой обучения и творческого общения в школе Жулиана, причастность к феминистическому движению и живопись, соответствующую эстетическим запросам времени, что вызвало к ней огромный интерес еще при жизни как к личности неординарной.

Огромная роль в свершившейся судьбе Башкирцевой принадлежит Парижу, городу, который был для нее особенно дорог. Изменения, происходящие в жизни города, она пыталась понять, а потому посещает не светские салоны, а творческие мастерские, путешествует улицами и переулками Парижа: *«Была в квартале Ecole de Medecine, искала различные книги... Я в восторге; улицы были полны студентами, выходящими из разных школ: эти узкие улицы, эти инструментальные лавки, одним словом,*

все... А! черт возьми, я поняла обаяние Латинского квартала...» (243).

Постигая Париж, она меняется и становится более целеустремленной, хотя «оболочка чертовски женственная» (243), меняется ее модель поведения и мода в одежде – «я обожаю бывать у книгопродавцев и у людей, которые принимают меня благодаря моему скромному костюму за какую-нибудь Бреслау: они смотрят на меня с какой-то особой благосклонностью» (243). Она дифференцирует Париж на свой и чужой. С одной стороны, «люди светские, иначе говоря, люди буржуазные», с другой – «наши», т. е. творческая богема, в которую входят люди разных сословий, но их объединяет то, что они урбанисты, порождение обновляющейся городской культуры. Париж менял творческое сознание Башкирцевой, что отразилось в выборе типа героев для живописи. Как отмечают исследователи, «однажды утром, гуляя по отдаленным парижским кварталам, она открывает для себя новые персонажи, динамичные, впечатляющие: это бедные люди окраины, рабочие, которые совершают в Париже индустриальную революцию, дети, одетые в рубища, с живым взглядом и плутовскими жестами, наконец, бедняки, которых она, будучи чувственной натурой, не может не замечать» [172, с. 3]. Так вырисовывалась своя тема в живописи Башкирцевой. Если Жюль-Бастьен Лепаж посвятил свое творчество изображению французских сельских пейзажей, и именно его называют «лидером движения натуралистов», то темой Башкирцевой становятся лица Парижа, обновляющиеся на ее глазах: «Я ничего не говорю о полях, поскольку полномочный хозяин там – Бастьен Лепаж; существует еще и улица, которая еще не имеет своего Лепаж» [172, с. 3].

Искусство Башкирцевой находилось под воздействием нескольких разноплановых импульсов. От того момента, когда она окончательно приняла решение заняться живописью Башкирцева осознанно приобщается к современным ей французским тенденциям в живописи, постепенно выделяя для себя личностные приоритеты, среди которых ее ближайшее окружение –

художник Бастьен-Лепаж, скульптор Сан-Марсо. Их влияние, особенно Бастьен-Лепаж, она ощущала, взрываясь эмоциональными записями в дневнике, и вместе с тем: *«Ни Бастьен и никто другой не могут научить своим отличительным свойствам; выучиваются только тому, чему можно научиться; все остальное зависит от самого себя»* (361).

Обобщающие черты ее таланта пробивались медленно, что вселяло неуверенность в себя. К тому же, завистники, интриги, о которых она пишет, упорные слухи, что Бастьен-Лепаж не только доводил до необходимого уровня работы Марии, но и выполнял их за нее, создавали атмосферу напряженности, которая сказывалась на ее эмоциональном состоянии. Те имена мастеров французской живописи, которые изначально воспринимались как окружение, в конечном итоге создавало ощущение ее контекста как художницы, а Башкирцева своей живописью придала особую выразительность явлению, именуемому реализмом/натурализмом. Хотя и подбор участников в школу живописи Жулиана – разновозрастной, разнонациональный, разнонаправленный в своих творческих поисках – и страстное желание Башкирцевой стать знаменитой художницей, добиться успеха, славы, признания при ощущении скоротечности своей жизни из-за неизлечимой для того времени болезни. Все это не способствовало стабильности равномерного распределения сил – духовных и физических – в живописании, от чего сама Башкирцева сетовала на то, что многие ее работы остались незавершенными. При этом необходимо учитывать и то, что Башкирцева как ярко одаренная натура была предрасположена к некоторой хаотичности, подверженности эмоциональным настроениям, что отразилось и в работе, и в становлении эстетических взглядов. Все названные причины приводят к тому, что дать однозначную целостную характеристику живописному стилю Башкирцевой чрезвычайно сложно. Предпочтительней и, наверное, важнее в данной ситуации, по нашему мнению, попытаться определить внутренний эмоционально-содержательный концепт ее

живописи. Нам кажется, что превалирует концепт человеческой личности из «низов», низкий «типаж», словно выхваченный взглядом художника из уличной толпы, подчеркнуто эстетически не переосмысленный и подчеркнуто городской, поскольку образ сельский уже воспроизведен. Да и сама Башкирцева плоть от плоти порождение урбанистической культуры. Тем не менее ориентацию на эстетику низкого «типажа» не ограничивала ее поисков. Весьма важен для нее был образ творческой личности времени как писателя, так и художника.

Таким представляется контекст, в котором созрела идея создания одного из лучших полотен Башкирцевой «Парижанка» (1882). В свое время картина была приобретена французским государством и сейчас находится в музее Пти-Пале в Париже.

Начиная с 1881 года Башкирцева создает серию женских портретов, написанных уверенно, свободно и разнопланово. Тому во многом способствовала предоставленная школой Жулиана возможность работать с натурой. Как известно, в школе натурщицами были, в основном, простые женщины, со своей особенной привлекательностью индивидуальных качеств – подчеркнутой простоты, экспрессии, в особенной выразительности лиц, глаз, рук портретируемых.

По совету наставника Р. Жулиана в 1881 году М. Башкирцева написала для Салона картину, изображавшую рабочую атмосферу его мастерской. Большое по размеру многофигурное и многоплановое полотно является не только ярким примером академической станковой живописи, но и отражением внутреннего, духовного мира самого художника.

Силой свойственного ей воображения Башкирцева создает миф о Художнике, который проступает сквозь образы полотна.

М. Башкирцева изображает мир творческий мир художника, его реальную повседневную жизнь, профессиональную деятельность в мастерской – свой собственный, значимый и любимый мир. Едва ли не в

каждом образе картины можно выявить проекцию собственного «я» автора. Из множества фигур на полотне стоит выделить три контрастных образа, в которых можно эту проекцию отследить, заподозрить «автопортрет» – не буквальный, но условный, «духовный».

Плоскость картины наполнена большим количеством атрибутов искусства, среди них в рабочем процессе расположены молодые женщины – ученицы мастерской. Композиция произведения объединяет три сидящие фигуры одной условной горизонтальной линией, проходящей на уровне глаз, как раз по середине холста. В этих трех изображениях раскрываются три ипостаси Художника, которые условно можно обозначить как парадный, лирический и драматический (авто)портреты.

Первая фигура – это композиционный центр картины. Он противопоставлен формально, но в то же время направлен в сторону смыслового центра произведения – позирующему натурщику. Располагаясь в зоне «золотого сечения», изображенная в момент диалога с наставницей, женщина с палитрой в руке представляет нам образ художницы на гребне славы и величия. *«Я чувствую себя выдающейся, великой, способной. Я верю в свою будущность. Словом, нечего говорить...»* (311). Эту фразу из дневника передает настроение персонажа картины. Образ излучает жизненную силу, уверенность. Ее ритмично повторяет, дополняет и усиливает второй образ – девушка в голубом, расположенная тут же, рядом – в профиль. Неслучайность композиционных приемов позволяет увидеть связь и контраст одновременно. Ортогональные линии, уходящие вглубь картины, объединяют эти образы схематично. Это линия, отображающая движение рук девушек, одна из которых держит мастихин, другая – муштабель, а также линия, проходящая через крышку этюдника, колени и лицо фигуры в голубом. Лица художниц направлены в противоположные стороны, их одеяния контрастны по тону, но близки по цвету (это бело-голубой и иссиня-черный). При этом круглая яркая палитра как главный

атрибут художника является объединяющим моментом двух образов – она гармонично уравнивает темное и светлое пятна, усиливая цветовым акцентом неразрывность двух составляющих жизни художника – трудовых будней и славы, результата упорной работы. Образ светловолосой девушки в голубом лиричен и романтичен по форме, но выражает идею кропотливого, нелегкого труда живописца. Детали подчеркивают энергичность образа: стул, на котором расположен холст, муштабель и кисть в руках девушки буквально «подпирают» подиум с натурщиком. Все движение фигуры, ее сосредоточенное лицо, говорят о глубокой погруженности в творческий процесс, о страстной увлеченности. О подобном состоянии М. Башкирцева сказала в своем Дневнике: *«Я всецело предалась искусству; мне кажется, что я вместе с плевритом приобрела где-то в Испании и священный огонь. Я превращаюсь из ремесленника в художника; в голове моей создаются чудные образы, которые сводят меня с ума»* (359).

На рассматриваемой картине фигуры юного натурщика и девушки в голубом дополнительно выделены светом, который сообщает этим образам нечто «ангелическое», легкое в атмосфере, не ассоциирующейся с женственностью и детскостью – атмосфере тяжелого мужского труда. Случайно ли, что полотно «В студии Жулиана» было подписано мужским именем «Andrey», а ниже, под этим именем, «M. Bashkirtseff»? Художница всегда отстаивала идею свободы творческой и профессиональной самореализации женщины. Ее не смущает, а скорее привлекает «мужская» атмосфера настоящего творчества. «Женщины-архитекторы или граверы не выглядели бы более необычно, чем женщины-врачи или мужчины-портные. У каждого должна быть свобода выбирать ту стезю, которая ему подходит» [цит по 24, с. 193], – по-феминистски категорична Мария в своем Дневнике. Любопытно, что давая оценку полотнам в Салоне, художник Луиза Аббема выделила «по-мужски сделанное, занятое полотно» Башкирцевой [24, с. 196].

Процесс создания своего произведения не менее важен и интересен для художника, чем окончательный результат – картина в раме, выставка, успех. Фигура с палитрой в руке и девушка в голубом неслучайно объединены композиционно, представляя образ Башкирцевой – видимый всем, публичный, реальный, соотносимый с временем, в котором она жила.

Третий образ можно назвать «глубинно-потаенным», аскетическим и даже драматическим. Он изображен совершенно отдельно от основной группы. Обращенная к зрителю спиной, женская фигура на переднем плане «обрезана» картинной плоскостью – она как бы зажата в углу и сосредоточена только на работе. Над ее плечом в «обрезах» картины так же попадает скелет – неотъемлемый атрибут академического рисования, который будто бы соприкасается с фигурой женщины. Еще чуть выше изображены часы, времени на которых зритель не видит. Темное платье с белым воротником и манжетами, планшет с начатым рисунком в руках придают образ строгости и торжественности, подчеркивая происходящее в душе художника. Самой М. Башкирцевой свойственны сомнения, переживания, предчувствие близкой смерти.

Трудно сказать, какая из фигур на картине самая главная и выразительная. Характерно, что все три образа изображены практически в одной и той же похожей позе с различными атрибутами живописи в руках. Но показаны они с разных сторон, словно автор проецирует себя в разных ракурсах: предложен вид спереди, сзади и в профиль.

При рассматривании композиции взгляд зрителя движется по кругу, заставляя вновь и вновь возвращаться к выделенным образам, которые не только активно взаимодействуют со всеми остальными, но и являются основным «треугольником» картины, который раскрывает нам многогранность личности Художника, творческую индивидуальность самой М. Башкирцевой. В этих автопроекциях не стоит искать сходства. М. Фуко усматривал в творчестве художника силу и потребность «декалькомании» –

«переводной картинке» с собственного «я», попытку идентифицировать себя с собственным произведением, невзирая на то, что на ней буквально изображено.

Целенаправленность Башкирцевой на освоение эстетики простоты предполагает более глубокое исследование, поскольку прослеживается в записях от момента начала ведения дневника и усматривает истоки своей «простоты» в античности. Запись от 30 июня 1876 года – одна из наиболее показательных в этом плане:

«Сначала я видела в Риме только Pincio и Corso. Я не понимала простой и полной воспоминаний красоты равнины, лишенной деревьев и домов. Одна волнообразная равнина, словно океан в бурю, усеянная тут и там стадами овец, которых стерегут пастухи, подобные тем, о которых говорит Вергилий.

Ведь только наше беспутное сословие претерпевает тысячи изменений, а люди простые, люди природы, не меняются и сходны во всех странах» (127).

Это отмеченное видением Башкирцевой и обоснованное ею типологическое свойство явления, имеющего столь глубокие культурные корни, невольно прорисовывает явленность эстетики простоты в творчестве и жизнедеятельности девочки-дворянки. Дневники и мемуары русского высокого сословия дают примеры из быта в игровых формах под «простушек» – а la пушкинская барышня-крестьянка. Такая костюмированная простота была свойственна и Башкирцевой. Но более глубокий ее смысл открывается в образном сравнении с «милой простотой» пушкинской Татьяны Лариной («Татьяна (русская душою / Сама не зная почему)» [173, с. 148] и толстовской Наташей Ростовской: «Где, как, когда всосала в себя из того русского воздуха, которым она дышала, – эта графинечка, воспитанная эмигранткой-француженкой, – этот дух, откуда взяла она эти приемы, которые *pas de chère* давно бы должны были вытеснить?? Но дух и приемы были те самые, неподражаемые, неизучаемые, русские, которых и ждал от нее дядюшка» [174, с. 277].

В искусствоведческой среде картина «Парижанка» представляется непременно с уточнением названия – «Портрет Ирмы, натурщицы школы

Жулиана». Пожалуй, больше ни одно из произведений Башкирцевой таких уточнений не имеет. Невольно возникает вопрос, что было первичным в ситуации с созданием картины – встреча с Ирмой, которую природа так щедро одарила выразительностью, живостью эмоций, или созревшая у Башкирцевой эстетическая потребность запечатлеть свое «парижское состояние», чувство, представление и о себе как о парижанке. Или это была вспышка, творческое озарение, в котором сошлись и запросы времени, и состояние художницы... Наверное, речь идет об акме художника, т. е. лучшей поре в жизни и творчестве. Хотя, отметим, по отношению к Марии Башкирцевой многие закономерности творческого бытия требуют уточнения. А. Мелик-Пашаев, известный специалист в сфере акмелогии, отметил как наиважнейшее специфическое ее (акмелогии) качество в том, что «не отрезок жизненного времени, объективно благоприятный для творчества, а состояние духа самого творца, которое может превратить любой период жизни в «период расцвета». Состояние приобщенности к своему *вечному Я*, или, что то же самое, нисхождение, «прорыв» *вечного Я* в самосознание и творчество человека» [175, с. 141]. Именно эта особенность акмелогии имеет, наверное, прямое отношение к бытию Башкирцевой, которая смогла наполнить особенным смыслом каждый отрезок своей жизни. Согласимся с озвученной Мелик-Пашаевым мыслью, акцентирующей наличие подобных состояний для личностей неординарных: «творческая жизнь человека может не подчиняться привычным, естественным закономерностям жизненного цикла, что между *жизненным* и *творческим Я* существует таинственный зазор, и человек может создать нечто «большее себя». Они напоминают, что «Дух дышит, где хочет»: может снизойти, когда «еще рано» и когда «уже поздно», может не уйти, когда «уже пора» [175, с. 140]. Напомним в связи с этим об одной дневниковой записи Башкирцевой: «Когда достигаешь определенной точки, душа возвышается над всем; страдания для нее ничего не значат, она продолжает свой путь в поисках своей судьбы с высоко поднятой

головой, как античные мученики» (340). Только на таком подъеме духа и могла быть создана «Парижанка».

На портрете изображена молодая смеющаяся девушка в соломенной шляпке, украшенной цветами, одетая в блузу нежно-розового цвета. Шляпка придает ей особенную кокетливость. «Парижанка» изображена почти в профиль. Портрет дает ощущение того, что девушка ведет с кем-то разговор, приятный для нее, поэтому она так кокетливо улыбается. Фрагментарность сюжета картины, воплотившего как бы выхваченный из жизни миг беседы (возможно, с молодым человеком), создает легкость, нежность, воздушность, придает эффект движения изображению на портрете. Создается впечатление, что перед нами – фрагмент большого полотна, на котором запечатлена сцена из жизни – как живое действие. Фрагментарность сюжетного решения, неожиданный ракурс, пастельная цветовая палитра картины Башкирцевой – свидетельствует об элементах импрессионистской эстетики в творчестве художницы. В этой связи особенно привлекательны переливы розового цвета. Цвет блузы, шляпки лица при том, что каждая деталь имеет живописную самодостаточность, создают вместе с тем единую радостную цветовую гамму, а от ее переливов исходит почти физически ощущаемая свежесть, а улыбка продуцирует явное движение губ, глаз, руки. Выражение лица непринужденное, излучает изящество (позже, в 1883 году Башкирцева создаст триптих «Три улыбки», возможно, под влиянием собственного создания).

Мягкая и изящная живопись этого полотна вполне соотносима с женскими образами Огюста Ренуара (1841–1919). Мария Башкирцева жила не только в одно время с великим представителем французского импрессионизма, она, так же, как и Ренуар, была восхищена творчеством великого французского романтика – Делакруа. Оба мастера работали с цветом, используя сочные, яркие краски, которым и она отдавала предпочтение, – то, что при начитанности Башкирцевой воспринималось,

вероятно, по-Канту (а со временем акцентировал эту мысль и Ж. Старобинский): «Цвет обладает чувственной притягательностью и слишком непосредственно затрагивает наши чувства» [165, с. 94; 31, с. 485].

Ренуаровская «Парижанка» (1874) представляет собой портрет изображенной в полный рост девушки в сине-лиловом платье. Очень вытянутый вертикальный формат, нейтральный фон, сливающийся с полом, ничего лишнего, и сама поза стоящей парижанки создают ощущение парадного портрета.

«Парижанка» М. Башкирцевой – застывшее мгновение, словно фотоснимок запечатлевший неповторимый миг, эмоцию и движение человека. Как практически и все работы Башкирцевой, эта написана в достаточно сильных контрастных соотношениях цветов – темный фон, на котором светлым, мягким силуэтом изображается сама натурщица. На полотне – удивительно нежные и тонкие оттенки живописного изображения лица девушки, одежды и шляпки. Есть ощущение того, что портрет написан твердой уверенной рукой, но при этом сама живопись и техника исполнения очень мягкая, легкая, с вкраплением импрессионистических приемов, возможно, навеянная Ренуаром.

Вместе с тем полотно Башкирцевой обладает качеством, которое свидетельствует о собственной стилевой манере художницы. Речь идет не столько о живописных приемах, технике мазка, сколько о формировании и воплощении портретной доминанты – тела. Для Башкирцевой было крайне важным воплощение внешнего «Я» человека. Обратимся в связи с этим к теоретизированиям А. Лосева: «Да и как еще иначе могу я узнать чужую душу, как не через ее тело?» [176, с. 460]. «Тело – не мертвая механика неизвестно каких-то атомов. Тело – живой лик души. По манере говорить, по взгляду глаз, по складкам на лбу, по держанию рук и ног, по цвету кожи, по голосу, по форме ушей, не говоря уже о цельных поступках, я всегда могу узнать, что за личность предо мною». Тело «есть и остается единственной

формой актуального проявления духа в окружающих нас условиях» [176, с. 461].

Лицо парижанки – молодое и мягкое, нежное и ароматное, написано живо и реалистично. Бледно-розовая блуза с кружевным воротничком по цвету совпадает с лицом девушки, подчеркивая великолепную кожу, молодость, пору цветения жизни женщины. На ее голове светлая соломенная шляпка, украшенная цветами бледных бело-розовых и сиреневых оттенков.

Фронтальное освещение на портрете создает светлый, нежный, с эффектами сфумато, силуэт натурщицы. Она, словно ангел, дышит свежестью, не только не уступает своими живописными качествами ренуаровскому румянцу и белоликости, даже превосходит его. Силуэт изогнутой S-образной формы шляпки на голове парижанки создает динамический «вихрь» и образно, напоминая крыло, усиливает движение головки юной девушки.

В композиции портрета великолепно работает цвет, который усиливается благодаря темному, теплему, глубокому фону за натурщицей. В колористическом решении задействованы две пары взаимодополнительных и одновременно противоположных цветов.

При более пристальном взгляде на фон просматриваются листья какого-то вьющегося растения мягкого (и потому живого) зеленого цвета, дополняющего витальную силу цветовой гаммы в целом, особенно розового цвета, ритмически повторяющегося в блузе, цветах на шляпке, от чего он становится особенно нежным и чистым.

Полотно Башкирцевой располагает еще одной парой цветовых контрастов. Важным смысловым акцентом является голубой бант на груди парижанки. Нежный, мягкий, но самый «холодный» во всей работе. С одной стороны, он является полной противоположностью к желтому цвету, с другой – он его дополняет, делает более выразительным. «Пятно» голубого банта расположено таким образом, что акцентирует внимание на

особенностях изображения руки девушки, выделяя ее не только через цветовой контраст теплого и холодного, но и тонально. Охристо-золотистая по цвету рука, изображенная на переднем плане, привлекает внимание своим несоответствием цвету лица, как бы даже подчеркнутым – она изображена намного темнее – рука труженицы. Эта особенность кажется сознательно выделенной. Художница запечатлела на холсте увиденное, то, что поразило ее воображение. Руки женщины выдают не только ее возраст, но и сословную принадлежность, что уточнила Башкирцева. В связи с этим напомним то, что среди ее скульптурных работ, выполненных в гипсе, есть и этюды кисти рук. Это помогало лучше понимать форму, более достоверно ее изображать. Этюдно написанная на портрете рука акцентирует смысловой контраст телесности, что привносит психологические оттенки в изображение. Подчеркнем, детали одежды (кружевной воротничок, соломенная шляпка – излюбленные фрагмент женской одежды на полотнах художников-импрессионистов), поворот головы, свободный взгляд, лукавая, кокетливая улыбка – все в облике парижанки свидетельствует о ее принадлежности к городской среде. Она прежде всего – горожанка, в облике которой привычная для Парижа непосредственность в поведении, легкость в общении и природный шарм.

Так происходило приращивание портретного смысла, в котором пересеклись обретенные Башкирцевой знание, опыт, потенциал, стремления, благодаря чему созданная ею «Парижанка» явлена в разных смыслах, но прежде всего в антропоцентрическом, заявленном уже самим названием полотна.

«Парижанка» Башкирцевой имеет свои особенные живописные страты, в которых пересекаются разные культурные эпохи. Ее «предшественницей» видится незавершенное творение Хогарта «Девушка с креветками» (1740–1745).

Казалось бы совершенно неожиданная соотнесенность с эпохой рококо, тем не менее, очень близкий по духу Башкирцевой. Известный историк искусства С. Даниэль отметил: «Художественный вкус рококо нередко характеризовали эпитетами *pittoresque* (фр.), *picturesque* (англ.), что переводится как живописный, картинный (в отношении слога, манеры изъясняться – как живой, красочный, выразительный)». Прежде всего, это свидетельствует о значительном влиянии живописной образности на культуру в целом, на восприятие мира и речевое общение. Не только художники, но и многочисленные любители изящного из разных социальных слоев обнаруживают растущее любопытство ко всему живописному» [100, с. 29]. Представляется, что этот «вкус» и был унаследован Башкирцевой, как и специфическая особенность XIX века ориентироваться и сверяться с реализмами прошлых эпох. В. Раздольская отметила: «Реализм в широком значении этого понятия – как мировоззрение и творческий метод развивается и в предыдущие, XVII и XVIII столетия. Правда, в специальной литературе можно встретить и более суженное его понимание, ориентированное лишь на явление художественной культуры XIX века, иногда в дефиниции изобразительного искусства и литературы используется и термин «натурализм». Но подобное ограничение представляется неправомерным. Однако несомненно, что в эту эпоху реализм обретает некоторые новые черты и особенности» [2, с. 11]. Башкирцева ощущала за спиной дыхание реализмов от рококо и других эпох, реалистичско-натуралистические тенденции, ей современные, которые уже соприкасались с импрессионизмом, и попыталась отразить этот синтез в своем творчестве – живописном и дневниковом.

В одном ряду с «Девушкой с креветками», с «Парижанкой», восхищенным описанием Жанны Д'Арк Бастьен-Лепаж (316) и живописно-литературное описание Башкирцевой себя. Запись в дневнике сделана 4 июля 1884 года, т. е. за несколько месяцев до ее ухода из жизни. Тому

предшествовали посещения докторов, которые пытались бороться за ее жизнь, убеждая ее в серьезности заболевания, с пониманием того, что перед ними «самая безалаберная и беспечная больная в мире» (435). Тем не менее она живет с ощущением «смертельной тоски», поражаясь тому, что «до сих пор после дней самой ужасной тоски всегда находилось что-нибудь, вновь призывающее меня к жизни» (435). Башкирцева нашла эти силы в себе – живописный артистизм, воображение, эмоциональную силу, поддерживающие ее жизненный тонус. При этом ее сознание сосредоточено вокруг сформированного эстетического идеала Жанны Д'Арк, но не как исторической личности, а как героини живописного полотна Бастьен-Лепаж, которое приводило ее в восхищение эстетикой простоты, красотой крестьянского тела:

«...его вещь поражает при первом взгляде как что-то *пустое*, как чистый воздух... Жанна Д'Арк, настоящая крестьянка, облокотившаяся на яблоню, держит одну из веток левой рукой, которая написана чудесно. Правая рука свесилась вниз. Это замечательная вещь. Голова закинута, шея вытянута и глаза *ни на что не смотрят*, ясные, дивные; голова изумительно эффектна; это настоящая крестьянка, выросшая среди полей, она ошеломлена; она страдает от своего видения. Окружающий ее сад, дом вдали – все сама природа, но... В общем недостаточно перспективы, все несколько выступает и вредит фигуре.

Лицо божественно, оно так взволновало меня, что и теперь, пока я пишу о ней, я едва удерживаюсь от слез» (316).

По сути, это «текст в тексте», экфрасис, модель соединения живописи и литературы по Башкирцевой как источника порождения не просто нового, но взрывного смысла. Ее описательно-толковательные экфрасисы картины Бастьен-Лепаж выходят за свои пределы, т. е. собственно толкования, а есть обоснованием новой эстетической направленности – натурализма в живописи как слагаемого реализма, к которому она относил свое творчество. Ее описание весьма отличается от традиционного искусствоведческого толкования. Башкирцева так и не дала в записях полного названия картины – «Жанна Д'Арк слушает небесные силы», или «Видение Жанны Д'Арк», обозначая ее как «Жанна Д'Арк». Отнести этот

факт лишь к издержкам дневниковых записей было бы неверно, поскольку Башкирцева изначально вела дневник с уверенностью, что он будет прочитан читателями. Она назвала ее так, как она со временем вошла в культурный обиход – по имени героини. В ее описании образ Людовика Святого и образы мучениц так и остаются «в тени».

Формирование эстетических взглядов Башкирцевой, как оно представлено в дневнике, в ее записях представляет собой поликультурную, весьма сложную и даже противоречивую картину своими предпочтениями, пристрастиями и отторжениями, неприемлемостью. Литературные привязанности в дневниковых записях определены хотя и со свойственной Башкирцевой эмоциональностью, но однозначно – русская литература романтической и реалистической эпох (Пушкин, Гоголь, Толстой), современная ей французская литература (Жорж Санд, Дюма, Стендаль, Бальзак) и античный эпос, потребность в чтении которого была ее неиссякаемым духовным запросом. Если любовь к русской литературе объяснялась тем, что это было связано с родиной, о которой она никогда не забывала: *«Рим... Париж... Сцена, пение... живопись! Нет, нет. Прежде всего – Россия!»* (141), и возвращалась к этой мысли неоднократно, даже незадолго до смерти, то к французской она была привязана жизнью и судьбой, как к французской культуре в целом. Эта привязанность вылилась во фразу-мечту, неожиданную даже для самой себя: приблизиться к тому, чтобы *«самой стать Бальзаком в живописи»* (256). Определенная противоречивость по отношению к чтению выражалась в живописном восприятии литературы. Особенно ощутимо это в восприятии ею античного эпоса. Ее реакция на чтение Гомера, воспроизведенная в дневнике, представляет собой взрыв живописного воображения: *«Мне кажется, что я присутствовала при этих ужасах, слышала эти крики, видела пожар, была с семьей Приама, с несчастными, прятавшимися за алтарями богов, где*

зловещий огонь, пожиривший город, достиг и обнаружил их... И кто может удержаться от легкой дрожи, читая о появлении призрака Креузы?» (223).

Хотя излюбленным образом Башкирцевой с некоторых пор была Психея. Как известно, в XVII–XIX веках богиня Психея, или Душа, вновь обрела популярность и изображалась девушкой. Башкирцева ассоциировала себя с ней, для чего использовала зеркало Психеи, укладывала волосы, как на статуях Психеи. Ассоциации с Психеей у Башкирцевой возникли на почве трактовки образа художниками-классицистами, которые объединили Психею (Душу) и Купидона (Любовь), представив их в образе подростков. Л. Конз подчеркнула, что «в Психее Башкирцева увидела себя, так как обе они были юными и невинными, открывшими для себя страстную любовь, от которой и пострадали. Как Психея вознеслась на Олимп, так и Башкирцева должна была изменить свое поведение, чтобы влиться в общество» [30, с. 130]. Таким образом, успешной идентификации М. Башкирцевой с французским обществом способствовала классическая живопись. Л. Конз подчеркнула, что этот путь для юной художницы оказался весьма продуктивным, поскольку речь идет о множестве масок: «Мария изображала различные аспекты стереотипа художника, но всегда с нетрадиционным описанием себя – женщины – как главного предмета картины» [30, с. 131]. В этой связи Л. Конз уточняет трактовку значения слова «художник» в конце XIX века. Ссылаясь на словарь Ларусса, Л. Конз указывает на момент сомнения относительно того, что женщины «вряд ли... могут считаться знаменитыми живописцами». Своей творческой судьбой М. Башкирцева опровергает это мнение. Именно в жанре автопортрета она заявила о себе как о талантливом художнике, представляя себя миру в легко узнаваемых французами образах, среди которых и образ Робеспьера. Поражает мастерство Башкирцевой, то, что она «игриво преображает свой костюм для работы в мастерской в костюм революционера» [30, с. 135]. По мнению Л. Конз, «несмотря на

завуалированные в портрете сомнения, художница твердо заявляет о себе, изображая Французскую революцию через призму своего феминистского видения» [30, с. 191]. И эта форма, так называемой «живописной идентификации», была принята французским обществом.

Чтение античного эпоса у Башкирцевой всегда сопровождалось мощной работой воображения, выливаясь в весьма своеобразное явление – экфрасисную интенцию, т. е. описание *рисунка в замысле*. От того момента, когда Башкирцева приняла решение серьезно заняться живописью, из записей в дневнике вытесняется как главенствующий собственно событийный момент. Приоритетным остается все, что связано с живописью – обучение в школе Жулиана, экфрасис собственной и классической живописи, в том числе и экфрасис замыслов, несостоявшихся произведений Башкирцевой.

Относительно своих предпочтений в живописи Башкирцева была весьма избирательна. Она любила итальянскую живопись, часто бывала в музеях Италии, что и отметила в своих записях. Огромную роль в становлении ее «живописной» судьбы сыграла работа Стендаля «История живописи в Италии». Одна из ее записей об этом представлена в форме диалога-дискуссии с писателем относительно изложенных Стендалем своих представлений о воплощении чувственности в живописи: «Читаю историю живописи Стендаля: этот умный человек постоянно держится тех же мнений, что и я! Иногда он бывает слишком придирчив и изыскан в своих суждениях. Он очень неприятно поразил меня, сказав, что изображая скорбь, художник должен справляться с руководством по физиологии.

«Как? Да если я не чувствую трагизма выражения, какая физиология заставит меня почувствовать это?.. Мускулы?! О Бог ты мой!

Художник, который будет изображать душевное страдание физиологически, а не потому, что он перечувствовал, понял, видел его, хотя бы в воображении, останется всегда холодным и сухим. Это то же, что если бы кому-нибудь предписали огорчиться по известным правилам!» (401).

Это далеко не единственное обращение к работе Стендаля. Даже когда Башкирцева с присущей ей эмоциональностью размышляет о живописи, о привлекательности Италии, особенно Рима, как бы «забывает» назвать имя Стендаля, есть ощущение присутствия писателя в ее тексте в форме диалога с ним. Сходство мыслей Башкирцевой со Стендалем просматривается еще до прочтения сочинения писателя и не только в описании Рима или Неаполя, но и в изложении эстетических взглядов, особенно в понимании красоты. Как известно, Стендаль, восхищаясь древнегреческим идеалом красоты, в то же время предпринял попытку разрушения его как представления об абсолютной красоте. Об этом он размышляет в книгах четвертой и пятой своего сочинения под названием «Античный идеал красоты». Мысль Стендаля сводилась к тому, что изменение условий человеческой жизни предполагает необходимость создания нового идеала красоты. Стендаль прописывает свои представления о новом идеале, в котором им отдается предпочтение чувствительности, о средствах выражения которой с ним так пылко спорила Башкирцева. Размышляя о роли чувствительности, Стендаль призывает (ссылаясь на св. Августина): «Нужно только уметь чувствовать. Страстная натура, подчиняясь действию искусства, все находит в собственном сердце» [177, с. 197]. Непременным условием бытия нового идеала является также одухотворенность, пыл души, остроумие.

Башкирцева в своих до-стендалевских записях попыталась обосновать свое представление об абсолютной красоте. Это не отвлеченные суждения. Они вызваны работой с натурщицей в школе Жулиана, что было совершенно новым явлением даже для Парижа: *«После полудня нашей натурой была молодая девушка. Говорят, что ей только семнадцать лет, но уверяю вас, что ее талия успела уже сильно пострадать. Говорят, что эти нищие ведут невозможную жизнь. Поза трудная, мне приходится работать с усилием»* (с. 231–232). Столь трудная для Башкирцевой натура подтолкнула

ее к размышлениям о красоте человеческого тела, в чем-то стихийным, без претензий на устоявшуюся позицию и, наверное поэтому привлекательным:

«Люди потому стыдятся своей наготы, что не считают себя совершенными. Если бы они были уверены, что на теле нет ни одного пятна, ни одного дурно сложенного мускула, ни обезображенных ног, то стали бы гулять без одежды и не стыдились бы... Разве можно устоять и не показать что-нибудь действительно прекрасное, чем можно гордиться? Кто, начиная с царя Кандавла, хранил про себя свое сокровище или красоту? Но насколько каждый легко удовлетворяется своим лицом, настолько всякий совестлив относительно своего тела.

Стыдливость исчезает только перед совершенством, ибо красота всемогуща» (232).

Запись о сложности работы с натурой переходит в размышления о превосходстве красоты тела, наполняясь эстетическими смыслами: «Я только что сказала, что совершенная красота освобождает от всяких стеснений и заставляет забыть все. Музыка, позволяющая видеть недостатки постановки, несовершенна. Геройский поступок, который в минуту его совершения оставляет в чувствах место чему-нибудь, кроме удивления, не есть поступок безусловно героический.

«Нужно, чтобы то, что вы видите или слышите, было достаточно возвышенно, чтобы наполнить всю голову, тогда оно будет бесконечно могущественно.

...Итак: абсолютное совершенство и красота уничтожают, даже предупреждают осуждение, следовательно, уничтожают стыдливость» (232).

Как и в осмыслении чувствительности, вопрос о красоте тела, о наготы и стыдливости явлен не в единичной записи. Это своеобразная цепная реакция, пополняющаяся смыслами, оттенками, уточнениями. Представляется, что истоки этих размышлений-записей возникли не случайно. У них более давняя история, в которой просматривается определенная соотнесенность с эстетическим сочинением великого английского художника-реалиста Уильяма Хогарта (1697–1764) «Анализ красоты». Хорошо известное не только в Европе, но и в России, оно оказало огромное влияние на становление взглядов, развитие эстетических вкусов не одного поколения. «Живописец, график и теоретик искусства был наиболее ярким поборником просветительских идей в изобразительном искусстве XVIII в.» [178, с. 35], – отмечают исследователи, подчеркивая также, что «в

своих картинах и гравюрах он выступил бытописателем... Его жанровые сцены запечатлели жизнь городских кварталов в разное время суток, ярмарки и театры, кабаки и притоны. Героями его стали представители всех классов и общественных групп от высшего света до городского дна... Все искусство Хогарта, в каких бы жанрах он ни работал, пронизано нравственной идеей, верой в конечное торжество добродетели и особенно – в наказание порока.

Такая этическая заданность обусловила тесную связь его искусства с литературой» [178, с. 35]. Но не только этими аспектами был привлекателен Хогарт, но и тем, что живопись его, по мнению исследователей, была «литературной» [178, с. 35]. И дело не только в том, что «последовательность изображений развивает определенный литературно-драматический сюжет», а скорее всего в том, что произведения Хогарта «требуют последовательного литературного восприятия и пересказа» [178, с. 35].

Влияние Хогарта на развитие русской литературы и живописи было весьма значительным и не только в XVIII, но и в XIX веке, и новый интерес вспыхнул уже в XX в. Особенно заметно и ощутимо было по отношению к тем творческим личностям, в ком естественно сочетались талант писателя и живописца. М. Башкирцева в известных нам вариантах дневника имени Хогарта не называет. Но как личность, получившая великолепное домашнее образование в России, с такой гармонично выраженной интермедиальной сущностью (литература, публицистика, живопись, скульптура, пение, музыка) не могла хотя бы косвенно не соприкоснуться с искусством Хогарта, с его искусствоведческим наследием. Отзвуки эстетических положений Хогарта слышны не только в ее размышлениях о красоте тела, но и в выполненных ею художественных работах, а также только «проговоренных», но не осуществленных. Обратимся в этой связи к изложению Хогартом специфики движений, характерных для знатных и богатых людей. По концепции Хогарта, «движение есть род языка, который, может быть, со временем будет изучаться с помощью чего-либо вроде грамматических

правил, но в наши дни оно постигается лишь путем заучивания и подражания. В противовес всем другим подражаниям, знатные и богатые люди обычно превосходят в непринужденности поведения и не аффектированной грации копируемые ими оригиналы... Происходит это потому, что чувство превосходства позволяет этим людям вести себя без напряжения, особенно если их фигура хорошо сложена. Если это в действительности так, то что может более способствовать и необходимой смелости, которая заставляет приобретенную грацию казаться легкой и естественной, чем возможность демонстрировать ее тогда, когда мы действительно уверены в каждом своем движении. В то же время при отсутствии такой уверенности один из самых изящных придворных, появившись, как актер, на публичной сцене, почувствовал бы себя неловко, не зная, как ему двигаться, и оказался бы негибким, натянутым и неуклюжим даже в том случае, если бы ему пришлось изображать самого себя. Неуверенность в том, что он делает все так, как нужно, естественно, сообщила бы ему то чувство напряженности, которое обычно испытывают необразованные, простые люди, когда попадают в общество людей знатных» [179, с. 89]. М. Башкирцева своеобразно развивает эту мысль. Ощущение напряженности в работе с натурщицей низкого происхождения, непривлекательность ее тела от небрежного к нему отношения и обусловили разговор о красоте тела. Постепенно отношение Башкирцевой к натурщицам в школе Жулиана, разными с ней по происхождению, менялось. Этому способствовала и атмосфера в школе живописи, в которой обучались представительницы не только разных национальностей, но и разных сословий. Менялся и образ жизни самой Башкирцевой. Ее все больше привлекали образы простых парижан. Если описание ее неосуществленных замыслов было связано с исторической, библейской тематикой, то осуществленным оказалось то, чем она жила и с чем сталкивалась ежедневно

– новый тип парижанки, к которым она относилась и себя, и с которыми встречалась в небогатых кварталах Парижа.

Станковое полотно Бастьен-Лепажа является жанровым многофигурным произведением, хотя на первый взгляд создается впечатление, что на картине изображена только одна женская фигура на переднем плане.

Народная героиня Франции, первая в истории Европы – женщина военачальник Жанна д'Арк по преданию в тринадцатилетнем возрасте имела божественное видение – перед ней предстали Архангел Михаил и святые Екатерина и Маргарита с сообщением о том, что она должна возглавить крестовый поход во имя добра. Это и есть сюжет картины, другое название которой «Жанна д'Арк слушает небесные силы».

Существует еще одна версия толкования изображенного, а именно: Жанна находится в своем саду в тот момент, когда погруженная в себя «видит» двух мучениц и Людовика святого, короля Франции.

В любом случае мужская фигура в серебристых рыцарских доспехах с мечом в руке – является смысловым центром в картине. Это раскрывает композиционное решение автора и демонстрирует нам светящийся нимб воина-защитника, который находится на вершине треугольника, состоящего из световых лучей; одна его линия – крыша дома, другая идет от вытянутой руки Жанны с проекцией ввысь.

Фигуры святых на среднем плане картины, представляющих видение, тем не менее написаны реалистично, как и главная героиня полотна. Но, по сути, они не являются реальным явлением, поскольку будто бы зависли в воздухе, не касаются земной тверди. Композиционный центр произведения – фигура Жанны. Выведенная на передний план художником словно пытается выйти за пределы картинной плоскости. Но ее поднятая рука ведет ортогонально в глубину сада, объединяясь с единым световым потоком. Святые, находящиеся за героиней, «поддерживают» ее и создают световой

треугольник, напоминающий невидимое крыло Орлеанской девы – то ли святые к ней явились с небес, то ли она сама – святая, спустившаяся на землю мученица, которую, впоследствии, сожгут на костре.

В многосложном и многоплановом произведении Лепаж нет ничего лишнего, и, при огромном количестве деталей на картине, смысловой и композиционный центры являются единым целым. Свет и тень обобщены и уравновешены, форма и содержание органично сочетаются. Цвето-тональное решение картины, символика цвета, психологические акценты, контрасты, ритмы и нюансы – все взаимосвязаны в композиции и служит раскрытию идейного замысла произведения.

Так, рука Жанны, написанная очень живописно, символично, через сердце героини ведет зрителя к нереальным образам видения за ее спиной, а, точнее, к мужскому образу в латах, который ритмично повторяет фигуру Жанны д'Арк.

Кто она? Юная дева, с еще не сложившейся фигурой или храбрый воин, подобный Архангелу Михаилу, протягивающий жезл силы – меч голубого пламени?.. Ответ заложен автором в схему композиции. Это треугольник, который является символом огня.

Особенное внимание привлекает продолжительно основная ортогональная линия, ведущая в глубину картины, вздымаясь ввысь к маленькому кусочку неба – единственному светлomu углу на полотне. Он символично соединяет главный образ с реальностью, внутри которой есть иная реальность. Дом, как символ земной жизни, и сверхъестественные силы в образе святых – покровителей этого дома и проводников в божественный мир – объединены и выделены светом и воздухом на полотне. Образующийся, таким образом, луч света прерывает на мгновение перспективу в экстерьере, освещая дорогу героине.

Куда же ведет дорога Жанны д'Арк? Великий мастер реализма Б.-Лепаж здесь символично и метафизично изображает три возможных и

реальных пути будущей национальной героини. Первая «дорога» – это тропинка, ведущая в глубину заросшего сада, в замкнутость деревенского быта, скромную красоту, однообразие и тяжесть сельских будней. Кисть поднятой руки девушки, контрастным соотношением к пространству фона вокруг руки является будто бы «точкой», остановившимся мгновением, концом чего-то... Вторая, «метафизическая» дорога в небо, освобождающая от мирских дел, вообще на земле, через созерцание, уединение и молитвы... И, третий путь – тропинка, ведущая героиню из отчего дома на войну. Эта «тропа» выходит за пределы картинной плоскости прямо на зрителя, являясь «входом» в нее. Очень важна такая деталь как обнаженные пальцы стопы Жанны, направленные к «выходу» за пределы своих реальных и нереальных миров, в которых она пребывает. Жана д'Арк метафорично идет в будущее через века и пространства. Это движение также усиливает направление вертикально опущенной правой руки в картине. Если провести условно линии – в направлениях – взгляда Жанны, ее жеста левой руки и разворота стопы, то можно увидеть три векторных направления, символизирующих идеал триединства – женщины, воина и святого ангела. На какое-то мгновение, ошеломленная, она остановилась. Путь ее обозначен высшими силами и принят ею. Бастьен-Лепаж, мастерски используя художественные средства и композиционные приемы, прорисовывает миг озарения. Красно-коричневая юбка практически по цвету сливается с дорожкой, на которой она стоит. Одна из складок юбки выделена более других и будто бы «случайно» делит ее пополам, «превращая» в брюки, то есть, в мужскую одежду.

Необычайно красиво написаны руки – от золотистых бликов на предплечьях – растяжка цвета и тона к шафраново-алым пальцам рук. В отличие от нежного, светло-юного лица девушки-подростка, ее рук выдают ее мужественность и твердость характера. Можно предположить, что левая рука поднята, как некий командный жест, а в правой руке – она, практически, «держит» меч, явив тем самым феномен андрогинна.

Уильям Хогарт, живший в Англии на рубеже XVII–XVIII веков, был знаменитым художником, востребованным портретистом своего времени, а также теоретиком искусства, автором эстетического трактата «Анализ красоты». Художник жил в эпоху рококо, которая захватила в то время всю Европу, отличаясь изысканными, нервными, приятными глазу формами, сочетая в себе элегантность, цинизм и нежность. Тем не менее, художник обладал мастерством реалистического искусства. Им было создано огромное количество великолепных, многосложных жанровых гравюр и иллюстраций.

Прекрасное владение школой изобразительного академического мастерства позволяло художнику изображать человеческое тело не только в движении, но и передавать мимику лиц, характер и настроение. «... В портретной живописи художник был объективен и прямолинеен. В искусстве Хогарта, несомненно, важное место принадлежит юмору. Сатирическое изображение жизни эпохи ставит его в один ряд с великими романистами сатириками XVIII века» [180].

«Девушка с креветками» – незаконченное полотно Хогарта. Это тончайший образ обаяния, искренности и лучезарного темперамента.

На портрете изображена молодая простолюдинка с подносом на голове. Совсем юная продавщица креветок – образ, взятый художником из простого народа, окружающей его обыденной жизни. Запечатленное движение, миг из жизни, поворот головы натурщицы, взгляд и улыбка – все это подчеркивается и усиливается этюдным характером портрета. Здесь можно провести аналогию с образом «Парижанки» М. Башкирцевой. Более века разделяет создание этих двух полотен. Но, видимо, вечные ценности, такие как красота, молодость, простота, доверительность и искренность не перестают волновать художников разных эпох, стилей и направлений.

Оба погрудных портрета, изображающих простых девушек, фиксируют их естественность и красоту тела, легкость, воздушность и открытость.

«...Вдова У. Хогарта говорила приходившим покупателям: “часто слышишь, что он, якобы, не мог написать человеческую плоть. Вот вам и плоть, и кровь! Полнота юной жизни – главное впечатление от этого полотна”» [181].

Техника живописи в данном портрете основана на свежести и свободе мазка, быстрого и немного нервного. Широкая кисть мастера, импрессионистический подход и приемы сфумато передают мягкую воздушность и легкость созданного образа. Не смотря на то, что портрет написан в «ограниченной палитре», сочность и динамичность цветового решения с выразительными контрастными акцентами делает данную живопись необычайно свежей и привлекательной.

Великолепно сочетание дополнительных цветов на полотне – нежных розовых и богатой оттенками гаммы зеленых, которые преобладают в колорите картины.

Шляпка с легким газовым шарфиком, поднос с креветками, платье девушки – приоткрывающее пышную грудь и фон – написаны без проработки деталей, обобщенно, создавая лишь силуэты одежды, аксессуаров и предметов. Само же лицо юной девушки более прописано, выделено и подчеркнуто, будто бы белым ореолом снизу, а сверху дополнено и акцентировано темным, почти черным контрастом ее волос. Таким образом, свежее и нежное лицо натурщицы ассоциируется, благодаря цветотональным сочетаниям и живописным приемам, с бутоном раскрывающейся розы. Ее глаза и лоб будто бы источают свет из души чистого, открытого и непорочного создания. Выражение лица девушки передает одновременно и удивление, и восхищение, и любопытство, и улыбку.

Созданный Хогартом лирический женский образ и присутствие в нем мерцания красочных живописных валеров, создает ощущение легкости движения, естественности и вечной молодости. «Извилистая «линия красоты и грации» – по Хогарту, основа красоты и гармонии» [182, с. 210]. Такую

линию мы можем наблюдать и в данном портрете. Она является осевой – «S»-образной линией, получившейся в результате поворота головы девушки. Эта линия, являясь главной в композиции портрета, проходит через грудной отдел полуфигуры (как бы вход в картину) к лицевой части головы. В этом месте картинной плоскости, в районе «золотого сечения» сюжетный центр усиливается благодаря создавшемуся треугольнику – взгляд, глаза девушки, ее прическа на волосах и линиям шляпки. Все это также обогащено цветовыми акцентами и контрастами. И завершается композиционная схема продолжением «S»-образной линии через осевую маленького сосуда, лежащего изящно на подносе с креветками. Эта небольшая деталь не только дополняет образ, но и помогает нам раскрыть идейный смысл произведения.

3.1.3. Скульптура «Горе Навсикаи» в экфрасическом переживании

Дневник М. Башкирцевой принадлежащий к наиболее известным произведениям мировой литературы в своем жанре, но вместе с тем пока еще и наименее исследованным, предполагает множественность интерпретаций, среди которых давно назревший вопрос о роли экфрасиса в организации дневникового текста. Как известно, понятие «экфрасис», восходящее в своем генезисе к временам античности, последние десятилетия, как в отечественной, так и зарубежной критике, переживает возрожденческое состояние. И хотя шкала научных разногласий все еще колеблется в пределах как «оправдания понятия», так и истолкования его как «приема» (Л. Геллер), попытках осмысления как «понятия литературного анализа» или «бессодержательного термина» (М. Костантини), «типа текста» (Н. Брагинская), «типа автокомментария» (Е. Титаренко), «модели соединения живописи и литературы» (Е. Яценко) и т. п., исследователи все же сошлись во мнении о необходимости уточнения его современного

смысла, склоняясь взять за основу эллинистическое понимание и толкование экфрасиса как термина, который применялся «для обозначения любых описаний». Н. Брагинская, уточняя свою формулировку, подчеркнула то, что «достаточно рано «экфрасисом» стали именовать преимущественно описания произведений искусства. В новоевропейской научной литературе такое суженное использование термина стало правилом, почти не знающим исключений» [77, с. 275].

Не ставя перед собой цель проанализировать все тонкости сложившейся ситуации в истолковании экфрасиса, остановим свой выбор для решения заявленного вопроса на классическом античном понимании экфрасиса, отмеченного Н. Брагинской.

Значительный интерес в этом плане представляет и Дневник М. Башкирцевой. Новая волна читательского и исследовательского к нему внимания по времени совпадает с возрождением экфрасиса, возврата к упущенным возможностям анализа с позиции экфрасиса. Если во множестве примеров даже высокой классики взаимодействие слова и изображения продолжает оставаться частным случаем, маргинальным явлением в лучшем случае одним из слагаемых поэтики, то в Дневнике Башкирцевой оно выполняет более сложную функцию – организацию экфрасисного типа текста. Именно экфрасис представляет собой один из смыслообразовательных истоков дневникового текста Башкирцевой, обусловленного ориентацией на освоение европейских «лесов культуры» на фоне всеобщей увлеченности античностью в XIX веке, во многом обусловившей ее творческое состояние.

Как отметила известный искусствовед П. Волкова, «античность – генетика европейского художественного сознания. Не обязательно в прямом угадывании форм и образов. Античность в поисках системных гармоний мира... В духовной положительности человека и веры в свершение» [183, с. 167].

М. Башкирцевой свойственен был не столько прямой посыл к античным образам как к вечному источнику творчества, сколько освоение «идеи-формы», которая нашла воплощение в скульптурном образе плачущей Навсикаи, героини эпоса Гомера. Расставание Навсикаи с Одиссеем – один из наиболее востребованных античных сюжетов в литературе и искусстве последующих эпох, получивший разноплановые художественно-эстетические трактовки. У Башкирцевой этот сюжет реализовался в нескольких вариантах – в создании скульптурного образа под названием «Горе Навсикаи», в дневниковом автоэссе, в котором скульптор/художница вербализовала свой пластический эстетический опыт в словесном тексте и просматривающейся в ней рефлексией над собственным текстом. Этот тройственный процесс, состоящий из заимствования античного сюжета и скульптурной «идеи-формы», воплощенных в самозначном скульптурном изваянии, вербализованном в дневниковом изложении как медиаторе между эстетическим опытом и знанием. Запись в Дневнике предстает как своеобразная «мистерия творения», но не со смыслом таинства, а описанного переживания творческого состояния создания Навсикаи.

Запись в дневнике от 27 февраля 1883 года – одно из ярких свидетельств переакцентировки в его тематике, когда события и подробности бытовой жизни Башкирцевой и ее семьи уходят на периферию ее интересов. Ведущей темой / проблемой дневниковых записей становится изобразительное искусство – живопись, скульптура – свое и близкого окружения, в частности, предметом осмысления предстает творчество Бастьен-Лепажа. На этом фоне именитых созревает и новизна своего предназначения: *«О, я бы обожала своих знаменитых друзей – не из тщеславия только, но ради них самих, их достоинств, их ума, таланта, гения. Ведь это какая-то совсем особенная порода людей. Поднявшись над банальной сферой золотой посредственности, почувствовать себя в чистой*

атмосфере, в кругу избранных, где можно взяться за руки и свитья в стройный хоровод» (381). Так обозначила Башкирцева границы своего духовного пространства, в котором сделались возможными не только ее поиски и свершения, но и их художественно-эстетическая значимость в контексте закономерностей развития искусства второй половины XIX века.

Непосредственно текст о скульптурном изображении Навсикаи сравнительно небольшой по своему объему, но весьма плотный в эстетическом плане. Это раздумья, которые вызвал созданный эскиз «вышиною в 30 сантиметров». Но созданное настолько впечатляет, что Башкирцева принимает важное для себя решение: *«Я хочу тотчас после 15 марта приняться за статую»* (382). При этом она пытается дать объяснение своему непостоянству, хаотичности своих намерений: *«Я сделала на своем веку две группы и два-три бюста; все это было брошено на полдороге»* (382). Причины того видятся Башкирцевой в том, что *«работая одна и без всякого руководства, я могу привязаться только к вещи, которая действительно интересует меня, куда я вкладываю свою жизнь, свою душу, словом, к какой-нибудь серьезной вещи, а не к простому этюду. Задумать какой-нибудь образ и почувствовать это безмерное желание выполнить его... О, что это такое!»* (382). «О-логизированное» Башкирцевой состояние имеет свое определение, известное со времен античности и именуемое энтелехией (в буквальном переводе с греческого – «цель» и «имею»), т. е. «обретение (себя) через самовоплощение внутри заложенной цели», которое сформировалось на основе усвоенного ею «чувства античности», питавшего европейскую культуру на протяжении длительного времени, «сгустившись в умонастроение времени, обретая в нем конкретно-историческую форму» и, тем самым, «пережило свою очередную энтелехию» [184, с. 1069]. Пик интереса к античности выпадает на XIX век, когда дремлющие в нем потенции оказались вновь востребованными, обретая формы, в которых пересекаются традиции и новаторство. И все же «о-логизированное»

состояние Башкирцевой как «обретение себя» в результате духовной / материализованной реализации цели напрямую соотносится с одним из наиболее существенных аспектов энтелехии, обоснованных Аристотелем: «Когда же нечто, благодаря тому, что оно имеет начало в самом себе, оказывается способным перейти в действительность, оно уже таково в возможности» [185, с. 243]. Сравним с прописанной мыслью Башкирцевой с прямой перекличкой с мыслью Аристотеля: «Задумать какой-нибудь образ и почувствовать это безмерное желание воплотить его...». Это та ситуация, когда энтелехия «происходит везде, где материя, физическая или духовная, принимает облик и форму, где потенция становится воплощенной реальностью, а общее обретает индивидуальность» [186, с. 140]. Башкирцева пережила это состояние с очевидными поисками его определения, поскольку сам термин в XIX веке не употреблялся. Наверное, поэтому Башкирцева завершает энтелехийную часть записи эмоционально, не конкретизируя того, что обозначено словами «*О, что это такое!*», словно, призывая вчитаться в текст и понять «это».

Соотносимость ощутима и в том, что энтелехия, имея конкретно-историческую форму, «не имеет точно выявленного источника» [184, с. 1069] (в отличие от обычного подражания); это состояние, в котором явлено «мироощущение культуры в целом».

Далее текст о Навсикае разворачивается несколько неожиданно. В нем озвучена, с одной стороны, неуверенность в собственных творческих силах – «*может быть, на этот раз выйдет плохо*» (382), с другой, – вера в свое предназначение – «*Я рождена быть скульптором, я люблю форму до обожания*» (382). Между этими борющимися в ней ощущениями есть зазор, в который вписывается / озвучивается мгновенное озарение Башкирцевой, воплощенное в интенции экфрастического содержания: «*Но форма! Прекрасное движение, прекрасная поза. Вы поворачиваете – силуэтка*

меняется, сохраняя свое значение!.. О счастье, блаженство!» (382).

Таким было видение / видение Навсикаи.

Но не менее привлекателен в этом маленьком отрывке из дневника стиль изложения при передаче своих ощущений, который соотносим с понятием «остранение» как художественным приемом описания любого явления как впервые увиденного. Введенное в теорию литературы представителем русской формальной школы В. Шкловским в 1914 году, нововведение, как известно, предполагало необходимость нарушения «традиций» неожиданностью взгляда не только на искусство, но и реалии бытия, вне культурного контекста. Это было «видение», но не «узнавание» (по Шкловскому). В «о-логизированном» кратком отрывке из общего текста Башкирцевой о Навсикае отсутствует малейшая соотнесенность с процессом «узнавания», т. е. страт античной культуры или позднейших эпох. «Остранение», по Башкирцевой, в ее дневниковом тексте, рассыпанного в проявлениях «частного» художественного приема, направленного как на восхищение, «обожание» явлений до нее никем не отмеченных, так и на скептическое, ироническое «снижение» общепризнанных художественно-эстетических позиций, воззрений, подчас с острым их комментированием. Но в тексте о Навсикае явлен несколько иной его (остранения) аспект – процесс «обновления сигнала» относительно толкования одного из наиболее востребованных античных образов. Стрела остранения, по Башкирцевой, направлена (пока еще!) на подсознательное обновление ее образного истолкования, с отказом от литературного (Гомер, Гете) и живописного ее воплощения (картины Рубенса, Тишбейна Младшего), о чем свидетельствует и фраза в дневнике: *«Никогда краски не могут обладать таким могуществом, как форма, хотя я и от красок без ума» (382).* Вместе с тем в этом отрывке текста есть некоторая нарочитость, как слагаемое остраненности, привязная стимулировать эстетику видения через эмоциональный посыл импульсивного характера, т. е. как «некая ассоциация

хотения делать и возможности делать» [187, с. 7], что воспринимается как образ бытия Башкирцевой, обозначившей этот путь как движение души к вещи в предыдущем отрывке, тем самым, представив их как эстетическую целостность.

Если предыдущий отрывок представляет собой мгновение остраненности от культурных страт, в контексте которых трактовался и воспринимался образ Навсикаи, то следующая запись имеет все признаки автоэкфрасиса – описания скульптором своего произведения – в эскизе, в замысле, в собственном литературном тексте, в котором слышится «эхо» античных литературных источников, обозначенных Н. Брагинской как «беседа, связанная с изображением и содержащая его описание», названной «диалогическим экфрасисом» [77, с. 275]. Запись, с одной стороны, представляет собой своеобразный диалог с Другой о творческих замыслах и устремлениях. И в то же время это автоэкфрасис, который разворачивается и как переживание замысла и как интенциональное описание скульптуры на основе эскиза, в котором угадывается определенное сходство с ее Автором. Портретное сходство отсутствует, но есть портретно-духовный контекст, в виде «моста через бездну» времени выраженного через «*движение плеч, когда плачут*» (382); Башкирцева уточняет, обращаясь то ли к будущим читателям дневника, то ли к себе Другой, но возможно это диалог и с теми, кто подарил эту идею-форму: «*Моя статуя изображает стоящую женщину, которая плачет, уронив голову на руки. Вы знаете это движение...*» (382) (выделено нами – И.Д.). Но сколько лет-тысячелетий знанию такого психологического движения?

В поисках ответа на этот вопрос обратимся к тексту «Одиссеи», к мигу расставания Навсикаи с Одиссеем, поскольку, по мысли Энгра, все люди, имеющие отношение к литературе и искусству, – в равной мере дети Гомера».

«Дочь Алкиноа, красу от богов получавшая вечных,
Возле столба, потолок подпиравшего залы, стояла,

На Одиссея она с большим восхищением смотрела
 И словами к нему окрыленными так и обратилась,
 «Радуйся странник, и помни меня как вернешься в отчизну.
 Мне ты ведь прежде всего спасением жизни обязан»
 (Гомер «Одиссея», песнь 8-я).

Есть в этом вопросе один значимый аспект. Так, Т. Теперик, анализируя особенности гомеровского психологизма «с точки зрения невербальной семиотики», отметила, что «формы невербального поведения одним героям присущи, а другим – нет, это может иметь значение для образа персонажа, хотя многие сферы жизни в древнем мире были ритуализированы, а целый ряд жестов, таким образом, становился универсальным» [188, с. 28–29]. Студирюя жест «прикосновение к коленям», исследовательница подчеркивает, что он «характеризует не столько качества участника ситуации, сколько саму ситуацию, поскольку он свойственен всем гомеровским героям, он не индивидуализирован – это так сказать коллективная невербалика» [188, с. 29]. Тем не менее, отмечает Т. Теперик, «в «Одиссее» есть еще и невербалика индивидуальная, включающая не только сходства, но и различия» [188, с. 29] эмоционального порядка, выделенные исследовательницей в качестве «невербального (или неречевого) поведения» – «комплекс, включающий мимику, движения глаз, смех, плач, улыбку, разного рода жесты», имеющие «в ряде случаев» и «психологическое содержание» [188, с. 29].

Не менее значим акцент Т. Теперик и относительно вербального и невербального способа общения. В качестве примера приводятся размышления Одиссея по поводу обращения к Навсикае «словесно, или же молить языком жестов». В конечном итоге Одиссей выбрал речь. И Навсикая в сцене прощания с Одиссеем отдает предпочтение словам, но не жестам, которые могли быть превратно истолкованы окружением. Тем более, что в древнем эпосе внимание было сосредоточено на внешнем поведении героя, а поэтому, а поэтому его внутренняя жизнь подчинена диктату внешних

проявлений [188, с. 32]. Следовательно, *то движение* Навсикаи Башкирцевой гипотетически в генезисе может восходить к эпосу Гомера, но без какого-либо контекста. Поэтому его природа – это видение / видение скульптора XIX века, среди которых рельеф в музее Акрополя «Ника, завязывающая сандалию» (5 в. до н. э.), запечатлевшего остановленное мгновение «движения тела и туники, поднятой ноги, опущенной руки: все невыразимо и божественно прекрасно» [183, с. 163], отмеченного П. Волковой в лекциях об античности с ударением на специфику античной композиции, которая «всегда строится на мгновении остановленного движения» [183, с. 163]. Не менее значимо и скульптурное изображение Аполлона, представленное в экфрастическом отрывке известного искусствоведа Н. Дмитриевой: «Архаический Аполлон всегда молод. Он всегда обнажен. Он всегда стоит прямо, но одна нога выдвинута вперед. – Человек пускается в путь, его тело пронизано готовностью к движению. Лицо не выражает никакого определенного переживания или индивидуальных черт, но и в нем словно затаены разнообразные переживания. И условная «улыбка» его чуть приподнятые углы рта – только возможность улыбки, намек на радость бытия, заложенную в этом только что созданном человеке» [189, с. 69].

Закономерен и вопрошающий вывод П. Волковой: «Остановить совершенное мгновение, на ваших глазах ставшее бессмертным, могли только они – тогда на вопрос «как?» ответ невозможен» [183, с. 163]. Следовательно, скульптурный образ Навсикаи Башкирцевой создавался вне референции, т. е. без реальной художественной модели, а творческого видения его как душевного образа, созданного на основе обобщенного скульптурного образа античности. Об этом свидетельствует и запись в дневнике от 18 апреля 1883 года:

«Мне хотелось бы работать над скульптурой, не бросая живописи. Не то чтобы мне хотелось *быть скульптором*, но просто мне *видятся* такие чудные вещи, и я чувствую настоятельную потребность передать то, что вижу. Я научилась живописи, но я работала

не потому, что мне хотелось сделать ту или другую вещь. А ведь тут – я буду работать над глиной, что бы воплотить свои видения... » (385).

Вместе с тем «несуществующие в действительности, созданные фантазией образы являются такими «фактами сознания», как и образы реальных предметов», отмечает М. Афасижев. Такие образы «не создаются из ничего», они так или иначе «сконструированы» из чувственно воспринятых и освоенных элементов реальной действительности творческим воображением...» [190, с. 253].

В связи с этим автоэпиграммой скульптуры «Горе Навсикаи» в тексте «Дневника» обретает особенную художественно-эстетическую значимость, поскольку в нем ощущается мощное движение эстетической мысли, поиск адекватного словесного выражения созданного, выразившегося в преломлении античной идеи-формы в продекадентскую художественность. За всем этим просматривается освоение и практическое обживание античного учения о «мировой гармонии» как высшей, идеальной организации мира восходящее у Башкирцевой к обожаемому ею Платону, к его сентенции о том, что «исследование» мира – это «постижение вещи, познание смысла» как состояния, соответствующего «мировой гармонии». На этом пути для Башкирцевой важным было освоение в античности не только форм, но и опыта эмоционально-чувственного способа постижения мира как одной из важнейших особенностей античного сознания (в синтезе с логическим и сенсуальным). Как отметил американский теоретик культуры Клиффорд Гирц, «наши идеи, ценности, действия и даже наши эмоции, так же как и наша нервная система, – *продукты культуры*, произведенные на основе тех тенденций, возможностей и склонностей, с которыми мы родились, но все же *произведенные*» [191, с. 133–134]. Созвучную мысль высказала и американский критик Сьюзен Лангер: «Именно восприятие оформленное воображением, дает нам тот внешний мир, который мы знаем. И именно преобразование мышления, систематизирует наши эмоциональные реакции, превращая их в установки, обладающие

отчетливыми чувственными оттенками, и устанавливает определенные границы для проявления индивидуальных страстей. Иначе говоря: благодаря нашему мышлению и воображению мы обладаем не только чувствами, но и жизнью чувств» [192, с. 372].

То, как воссоздала и описала Башкирцева свое эмоциональное состояние, всматриваясь в созданный скульптурный образ Навсикаи является демонстрацией индивидуального типа видения как способа интерпретации множественных слоев античной культуры, сочетающихся с культурной практикой XIX века. В типе видения по-Башкирцевой с такой очевидностью ориентации на античные ценности, не менее очевидны намерения к решению собственной художественной задачи, что выразилось в поиске и находке такого приема, который, сохраняя античные страты, воспринял бы их новое видение, с акцентами иных культурных эпох. Именно *видение* является основой эстетики Башкирцевой, прорастающей из собственно духовно-материального опыта, впитавшего в себя эстетический опыт великих культур. Истолкование этого процесса осуществил В. Бычков: «в случае художественно-эстетического... выражение духовного созерцания или предшествует, или, чаще всего в художественной практике, протекает синхронно с творческим процессом созидания эстетического объекта, или произведения искусства. Состояние, которое переживается субъектом как духовное, или эстетическое, наслаждение не есть сущность или самоцель эстетического отношения. По мнению В. Быčkova, это свидетельствует «о достижении субъектом одной из высших ступеней духовного состояния, когда дух субъекта с помощью эстетически духовно-материального опыта достаточно полно отрешается от утилитарной сферы и воспаряет (возводит в пространства чистой духовности, достигает (акте мгновенного озарения, катарсиса) состояния сущностного слияния с Универсумом, «недоступного» для «обыденности и действительности полноты бытия» [193, с. 1108].

Возвратимся к тексту Гомера, к тому в какой позе изображена Навсикая:

«Дочь Алкиноя, красу от богов получившая вечных,
Возле столба, потолок подпиравшего залы, стояла...»

Особенностью эстетической организованности текста является то, что в нем отсутствуют описания внешнего вида персонажей. Даже женская красота не показана в деталях, а явлена через впечатление героев, как, например, красота Елены глазами старцев: «Истинно, вечным богиням она красотой подобна» или через авторский взгляд на Навсикаю:

«Дочь Алкиноя, красу от богов получившая вечных».

Характерным для Гомера было изображение героев в действии, но не менее значимо и сочетание статики и динамики, проявившееся в образе Навсикаи:

«Возле столба, потолок подпиравшего залы, стояла...»

Слово «стояла» имеет этот двойственный смысл статики/динамики, поскольку «стояла» «возле столба», а это уже не только деталь текста, но и отмеченное словом состояние античной культуры, ролью колон в ее архитектуре. М. Афасижев указал на то, что «форма колон, которые в своем генезисе произошли от деревянных столбов, сохранивших естественную форму деревьев, вызывают ассоциации с природным миром, от которых их отличает регулярность и симметрия в архитектурной системе храма. Но при этом не исключена и ассоциация колонны с человеческой фигурой, ее прямостоянием, в пользу чего свидетельствуют, например, коры – фигуры девушек, выполняющих в храме Эрехтейона одновременно функции и скульптур, и колонн» [190, с. 233]. Вполне вероятно, что «прямостояние» Навсикаи у Гомера во многом обусловлено традицией коры, поэтому она подчеркнута скульптурная.

Обретенный Башкирцевой «квант особой духовной энергии» обрел и материально-образное воплощение в скульптурном образе Навсикаи и в его эстетическом переживании как высшего духовного наслаждения: «О

счастье, блаженство» (382). Это ощущение давал «вербально неопиcуемый контакт» со своим творением, восхищение и восторг от легкости и свободы перемещения Навсикаи в пространстве, поскольку она сумела освободить ее от привычной опоры столба (по тексту Гомера). В скульптуре это событие произошло в 5 в. До н.э., продуцируя тем самым развитие европейской пластики. П. Волкова, характеризуя вновь обретенные качества скульптуры этого периода, отметила: «... она покинула блок столба и явилась в блеске объема. Изменяясь по мере кругового обхода...» [183, с. 162], что соотносимо с восторженным восприятием Башкирцевой своей Навсикаи: *«Но форма! Прекрасное движение, прекрасная поза»*. Скульптор / художница / литератор второй половины XIX и искусствовед второй половины XX века были на одной волне не только видения прекрасной формы в античности, но и ее эстетической интерпретации. Общность видения М. Башкирцевой и П. Волковой очевидна и в акцентировании движения: в античных скульптурах Поликлета искусствовед указывает на различные положения рук, Башкирцева отмечает как наиболее существенное движение внутреннее рыдание Навсикаи, выраженное этим «очеловечиванием» эмоционального состояния.

Завершающим аккордом автоэкфрасисного текста Башкирцевой является описание ощущений от соприкосновения с собственным изваянием. Оно состоит из двух условных частей. Первая весьма лаконична, но эмоционально насыщена впечатлениями от эскиза Навсикаи и видения ее выполненной «в натуральную величину», соответствующей античным параметрам совершенства (голова – 1/8 часть фигуры, лицо – 1/10), которые не уточняются, а лишь подразумеваются, поскольку бытовали как незыблемый канон. Поэтому Башкирцева предваряет свое видение / открытие вербализацией эмоционального посыла: *«Я готова была стать на колени перед ней»* (382). Ее страсть и эмоция возвышается «над языком», о чем свидетельствует следующая за признанием фраза: *«Я говорила тысячу*

глупостей» (382). И хотя в XIX веке соответствовавшая тенденциям и настроением индивидуалистской революции теория страстей уступила первенство теории ценностей, Башкирцева смогла уравновесить в своей эстетике страсти и ценности обусловленностью представлений об античной «гармонии мира». От него, с одной стороны видится переход к следующей части, с другой – не столько четкое разграничение, сколько приоритетность мифотворчества, имеющего иную направленность, нежели процесс эстетизирования индивидуальных воззрений на скульптурное творчество. Обратимся к записи Башкирцевой, к реакции на эскиз Навсикааи:

«Когда все было готово, я разорвала свою батистовую рубашку, чтобы завернуть в нее эту хрупкую статуэтку... Я больше люблю ее, чем свою кожу. И этот влажный белый батист, спадающий красивыми складками со стройной фигуры статуйки, которая уже представляется мне в своем будущем настоящем виде... до чего это красиво... Я завертывала ее с каким-то благоговением, и до чего это тонко, нежно, благородно!» (382).

Это уже не эстетический, а мифологизированный текст. Созданное пока что не поддается логическому, научному познанию. Волна творческого воображения не отпускает Башкирцеву, увлекая ее все сильнее в мифотворчество. Еще в 1900 году французский психолог Т. Рибо подчеркнул, что миф является производным воображения, но не разума, влияния аффектов психики [194, с. 78–127]. Никто пока еще так и не смог опровергнуть эту гипотезу, но доказательством и весьма убедительным зависимости мифотворчества от воображения, творческой фантазии может служить описанное Башкирцевой ее со-бытийственное состояние со скульптурной Навсикаей. В нем ощущаются отзвуки мифа о скульпторе Пигмалионе, влюбился в изваянную им статую Галатеи. Один из самых красивых греческих мифов становился предметом художественного воплощения в литературе и искусстве (драма Руссо, рассказ Бодмера, стихотворение Шлегеля, кантата Баха, опера Рамо и т. д.). Но следов какой-либо опосредованности в авторском мифе Башкирцевой не ощущается. В том, с каким благоговением заворачивает создательница изваяние,

ощущается прямая сопряженность с античной чувственностью к материалу, со служением красоте и гармонии как явлениям высшего порядка, вместе с интуитивным предчувствием, что миф XIX века о творчестве должен быть не менее увлекательным и красивым. Если Пигмалион просил Афродиту вдохнуть жизнь в Галатею, то для Башкирцевой мерилom живой жизни и гармонии является ощущение красоты. Обратимся к мысли М. Мамардашвили, озвученной в лекциях по античной философии, в которых вопрос о красоте – «сквозная тема». Философ подчеркнул – «красота, если она по канону, явление. Если она есть, если есть явление, то в нас производятся и воспроизводятся правильные мысли или, как скажет Демокрит, законнорожденные, – которые не есть мысли о законе, а есть мысли, порождаемые законом, то есть законосообразным предметом, формой. Если держаться внутри формы – внутри неба – то в нас будут проявляться законнорожденные движения и обороты души. Они как бы порождаются небом» [195, с. 162]. Следовательно, Башкирцева мифологизировала «законнорожденный» порыв, движение, выраженное в том, чтобы прикрыть хрупкую наготу «статуйки» Навсикаи батистовой тканью. Башкирцева не предпочитала, а именно любила белый батист. Об этом она пишет в дневнике; на это указывает Л. Конц, анализируя ее фотопортреты.

В описанном акцентируется не столько последовательность движений, сколько «обороты души», которые и определяют смысл движений. С особенным лиризмом и теплотой фиксируется внимание на том, что «разорвала свою батистовую рубашку», т. е. то, что ближе и к телу, и к душе. В авторском мифе Башкирцевой о Навсикае, в отличие от античного о Пигмалионе и Галатее, нет божества-посредника, который бы «оживил» изваяние. Все исходит только от «оборотов души» создательницы. Через «влажный белый батист» происходит «одушевление». Перефразируя М. Мамардашвили, скажем, что произошел эстетический вывих. Глазами

души скульптор посмотрела на свою Навсикаю и слилась с ней на мгновение. И вновь смелый порыв к античной мифологии, к Пигмалиону, к той ситуации золотого века античности, когда, как подчеркнула П. Волкова, «художник мог любить лишь свое творение и более никого. Он должен был вдохнуть в него жизнь, одухотворить свое создание, одушевить косную материю, сделать ее себе равной, нет, выше, потому что бессмертной» [183, с. 166]. Фраза Башкирцевой: «Я больше ее люблю, чем свою кожу» – подтверждение того, что она прониклась и пере-жила этическую античную идею одушевления и воссоздала этот мистический процесс в авторском мифе XIX века через деталь реизма – «влажного белого батиста», который в тексте обретает особенный образный смысл цельности материи мира, все со всем соединяющей или, как у Башкирцевой, образное заворачивание / одушевление. Из него рождается новый смысл образности «влажного белого батиста» – «спадающий красивыми складками со стройной фигуры статуйки», – именно в таком состоянии этот образ стимулирует воображение Башкирцевой-скульптора, ее видение Навсикаи «в своем будущем настоящем виде». И последующая фраза «...до чего это красиво...» исполнена не только чистой эмоциональностью, но и эстетичности. Это возврат на мгновение к античности, утвердившей канон красоты «вечной женственности» через ниспадающие невероятно красивые, воздушные складки ткани, обволакивающие греческие изваяния «Бегущей Иридии» (V в. до н. э.), «Ники, завязывающей сандалию» (V в. до н. э.), «Венеры Милосской» (II в. до н. э.), «Менады Скопаса» (IV в. до н. э.), «Ники Самофрикийской» (III -II в. до н. э.). Волею судеб истории они обрели свое место в европейских музеях Парижа, Лондона, Дрездена, Афин, которые Башкирцева неоднократно посещала, имела возможность душой прикоснуться к красоте, ощутить общность этой одушевляющей воздушности через любовь к батисту, его складкам в своих платьях. Образ Батиста как образ материи мира соединил время идеи красоты, творца и изваяние.

3.3. Авто-фото-фиктио-графия М. Башкирцевой: соблазн артистизма

Не затрагивая далеко не бесспорных толкований Ф. Лежена и др. исследователей о дневниковой специфике М. Башкирцевой, обратим внимание к назревшему вопросу о роли ее фотоизображений – остаются ли они в своей многочисленности частным моментом в творческой судьбе, в творческом наследии Башкирцевой либо это пока еще недооцененная важная слагаемая автобиографизма, который у творческих личностей традиционно необъятный и многообразный, с корректировкой этого вопроса В. Колонна: «из-за существования внелитературных форм фикционализации «я» вносится сложность в анализ явления я. *В отличие от автопортрета, автофиктин не ограничен рамками литературы.* Его применение можно найти и в других видах искусства: у Дюрера в «Поругании Христа», в фильме Жан-Люка Годара «Спасай кто может (жизнь)», фотографиях Гилберта и Джорджа» [42, с. 30].

Какую цель преследовала Башкирцева, занимаясь фотопортретированием на фоне расцвета французской (как и европейской в целом) реалистической живописи во взаимодействии с натуралистическими тенденциями, при очевидной обусловленности концепцией «абсолютно точного реализма» Золя, во многом его исповедовала. Как отмечает известный искусствовед В. Раздольская, «сложная историческая ситуация рождала отнюдь не однозначные творческие устремления». К тому же, по ее мнению, «в литературе, как и в изобразительном искусстве, границы различных, часто даже противоположных тенденций оказывались весьма шаткими и допускали их взаимодействие» [2, с. 83]. Именно в литературе такое взаимодействие реалистически-натуралистической эстетики было более наглядным и впечатляющим. В особенности это характерно для Дневника М. Башкирцевой. То, что некоторые исследователи и читатели истолковывали как несовершенство стиля, можно рассматривать как поиски

индивидуальной дневниковой специфики на почве прорастающей новой эстетики. Ф. Лежен по этому поводу замечает: «Мария ... предоставляет вещам говорить самим за себя, напрямую, не фильтруя их и не глядя на них со стороны, полностью пренебрегая искусством, не заботясь ни о каком порядке. Источник ее искусства – поведение, обычно осуждаемое в повседневной жизни, доведенное в дневнике до предела. В жизни она должна была немного (чуть-чуть!) умерять дерзость, тщеславие, самолюбие. В дневнике она дает себе волю! Поставить дату и начать писать дневник – всего лишь одно из повседневных действий, очередной эксцесс. Это эстетика провокации ... Мария ... ставит рядом искренность и гордость (вместо самоуничтожения), смешивает исповедь и стриптиз. Завтра она снимет чулок ... Признание превращает в торжество...» [17, с. 163]. Если даже не во всем согласиться в размышлениях Лежена-автобиографиста, то непременно возникает вопрос – возможна ли четкая грань между реализмом и натурализмом в тексте Башкирцевой (и не только в нем), и так ли уж необходим этот водораздел. Но то, что анализируя эстетику накопления/становления Башкирцевой необходимо учитывать как сугубо индивидуальную позицию, реализованную в дневнике, живописи, так и обобщающую, представляющую художественное сознание эпохи, ее культурно-исторические особенности, среди прочих и те, которым не придавалось особенное значение: «Знаки времени уже не стоят перед глазами, а скользят, мелькают, мельтешат. В контексте бурно развивающейся индустриальной революции немислимое вчера становится сенсацией сегодня, назавтра – привычкой, как марка на почтовом конверте, или пароходное сообщение через океан, или фотография, телеграф, телефон, газовое, а затем электрическое освещение ... Способность искусства «остановить мгновение», оформить, подчинить себе поток опыта остро и по-новому востребована в обществе», – отмечает Т. Венедиктова [196, с. 194], характеризуя 1830–1860-е годы, «период, с которым в истории литературы

традиционно связывается понятие «реализм» [196, с. 193]. Возможность «остановить мгновение» с 1860-х годов становилась все более привлекательной в связи с совершенствованием фотографирования, которое тогда еще именовалось «дагеротипия» (или колотипия, в английском варианте) и не было еще ни массовым явлением, ни тем более искусством. Все только набирало силу. Но еще при жизни Башкирцевой, в 1878 году термин «фотография» был официально признан и внесен в Словарь Французской академии.

Судя по количеству оставленных явно не для семейного альбома фотоизображений, для Башкирцевой вполне вероятно такой академический шаг навстречу величайшему открытию XIX века имел особенное значение, который еще предстоит раскрыть. На пути к этому, как русско-украинские, так и французские исследователи сделали первые шаги, вынося на обложки известных изданий, посвященных Башкирцевой, ее фотоизображение, а также сопровождая ими текст, чередуя с фотографиями мест проживания Марии (Ницца, Париж), что воспринимается как уникальная информация о личности, переданная посредством одного из самых эффективных способов запечатления действительности, а в единстве с ее художественными автопортретами воссоздает особенный автоконтекст, в котором созревала и эстетическая мысль.

Весьма привлекательной в этом плане представляется мысль Колет Коснье, отраженная в уже упомянутой нами работе. Ее желание явить миру «настоящую Марию», а не мифологизированную, выразилось в заголовочном комплексе с идеей-проблемой создать «портрет без ретуши», создав уже в названии провокативную ситуацию, сталкивая во французском слове *portrait* (портрет) двоякий смысл – изображение определенного человека в живописи (графике, скульптуре), а также фотографии и литературный портрет как критический жанр с установкой, идущей от Сент-Бева, говорить не столько о произведениях писателей, сколько «о самой их личности». Слово «ретушь»

усиливает это противостояние, подчеркивая направленность на устранение специальной прорисовки рисунков, фотографических снимков, обретающих в результате *retouche*, т. е. исправления, подрисовки, предназначенных для воспроизведения, большую выразительность. Хотя в ситуации К. Коснье речь шла о мифологизации, т. е. литературной ретушировке, осуществленной первыми издателями Дневника. Но в эту мифологизированную процессологию в определенной степени были втянуты и автопортреты Башкирцевой. «Без ретуши» предлагалось изначально принять фотопортреты, вынесенные в оформление обложки (часть от фото 1884 г., хранящегося в Радищевском музее Саратова), а на титульных страницах воспроизведены фото 1879 года из ателье Валери в Йариже (коллекция Люсиль Ле Руа) и фото 1875 года, хранящееся в коллекции Музея изобразительных искусств в Ницце. Все обозначенные фотоизображения Башкирцевой обрели статус знаковых, которым отдают предпочтение издатели. По ним она узнаваема, поскольку именно эти фото были представлены еще в первых изданиях и такой она вошла в массовое сознание нескольких поколений читателей. Текстуальный анализ «сокращенного» варианта дневника с его рукописью, преимущественно с демонстрацией того, что было изъято, сопровождается во французском издании объемным иллюстративным материалом рассыпанным по страницам текста, состоящем из известных и малоизвестных фотоизображений Башкирцевых, представленных не столько хронологически, сколько проблемно на фоне панорамных фотоизображений Ниццы, ее набережной, виллы, в которой жила семья Башкирцевых, европейские города, которые ей довелось увидеть – Флоренция (фото 1875 г., где Мария была в сентябре 1874 г.), панорамный вид ее любимого Рима, а также с изображением исторических мест – известного фонтана Trevi, Капитолия, Неаполя с площадью Municipio, Помпеи с их величественными и такими гармоничными развалинами, Берлина с его строгостью классической красоты, Висбадена, Мадрида.

Представлена и Россия. Москва с Красной площадью, Императорским Большим Театром, видом на Кремль с Москва-реки; Санкт-Петербург – Зимним дворцом, Набережной с переходом от Зимнего, Императорским Мариинским Театром, а также Киев в берегом величественного Днепра и безусловно улиц и домов Парижа. Собственно фотоизображение Башкирцевой можно было бы обозначить фото(био)графией в связи с его плотным примыканием к дневниковому дискурсу, как бы параллельно существующим. Если бы не огромная и объемная картина географического мира, мест пребывания и проживания, входящего в состав реизма Башкирцевой, заполненного вещами с «особой лирической и мемориальной сущностью» (по выражению М. Эпштейна), того, что несет на себе отпечаток присутствия Марии в мире, обретая с течением времени сакральный смысл. В парижском издании монографии К. Коснье представлены россыпи личных вещей Башкирцевой, хранящихся в Музее Ниццы – изящного кувшина для воды и блюда, кулон из жемчуга с крестом, визитка Тулуз-Лотрека, туфелька, Библия, книга Эрнеста Ренана, украшения, ее комната [24]. Если вырвать эти вещи из контекста, то они утрачивают свой самостоятельный вещный смысл. Поэтому таким важным представляется сочетание листов с рукописями дневника, фотоизображения балов и зала оперы в Ницце, павильона в Вене, карнавальных масок, как традиционного смысла «другой жизни»..? [24, с. 49], рекламная вывеска обуви, вестибюль Оперы, казино в Монте-Карло, каток. Особенное место в этом вещественно-смысловом поле отведено фотоизображениям художественных салонов, академии Жулиана, театральных и оперных афиш, клуба феминисток и т. д. Понимание такой наполненности пространства научного издания возможно на уровне «мышления единичностями», истолкование которому дал М. Эпштейн, отталкиваясь от мысли, что «логические абстракции, которые в ходе исторического развития возвысили человеческий разум над эмпирикой простых ощущений, как бы вновь возвращаются к исходной точке,

единичной вещи, для того, чтобы раскрыть в ней свернутое богатство всей человеческой культуры и вселенского смысла» [197, с. 342]. По определению М. Эпштейна, «единичное, «это», наиболее прямо связано с единым, со «всем» [197, с. 342]. Бесчисленные «этости» (по Эпштейну), а также «чтотости» создают индивидуальную и всеобщую картину мира и Башкирцева по отношению к ней и не над ней, и не со стороны). Она в ней, формируя и преобразуя ее, утверждая целесообразность и необходимость существования, единичных вещей Башкирцевой. «Это» имеет «общее имя», однако по мнению Эпштейна, «представляет не вид, не род, а индивидуальное явление внутри данного рода, вот этот стол или вон тот цветок» [197, с. 342], как например, интерьер мастерской Марии, с особым соотношением пространства и вещи, зависящим от лидерства в этой ситуации именно вещи. Мастерская представляет собой пространственное единство вещей, которое, возможно, соотносимо с концепцией ближнего и дальнего видения в живописи, разработанной Ортега-и-Гассетом, где ближнее видение открывает возможность восприятия предметной насыщенности как самосущностной, пребывающей несколько отдельно от окружения. На первом плане – атриумный интерьер, в котором представлены знаковые для античности вещи: справа – скульптура, в которой угадывается греческая обнаженность и поза – «Горе Навсикаи», слева – цветок, плющ, в чем-то напоминающий виноград. Находящееся в ближнем видении пространство больше ничем и никем не заполнено. Наверное, нужно согласить с известным искусствоведом Паолой Волковой в том, что «наше сознание, наша память монтажны, все зависит от контекста... Объективного описания всемирной или собственной истории не бывает... Люди лишь талантливые либо бездарные ее рекруты. Сотворцы или разрушители» [183, с. 7]. Монтажность присуща была всем, кто соприкасался с античностью, в том числе и Башкирцевой. В ее «Навсикае» пересекается VIII век до н.э. как век Гомера, V век до н. э., когда «скульптура обрела еще одно

основополагающее свойство будущей европейской пластики. Она покинула блок столба и явилась в блеске объема, изменяясь по мере кругового обхода. Бронзовые и мраморные, масштабные человеку, они живут на своих пьедесталах, дыша воздухом и неба синевой, среди кипарисовых и оливковых рощ или дождя, всегда в гармонии с общими законами Вселенной и Человека. Только условия, созданные неведомой нам системой могли вызвать их к жизни бессмертной и вечному возвращению» [183, с. 162]. Навсикая в исполнении Башкирцевой (бронзовая скульптура 83x23,7x23 см, хранящаяся в Музее Орсе в Париже) представлена в запечатленном мгновении горя от расставания с Одиссеем по ее воле. У Гомера:

«Дочь Алкиноя, красу от богов получившая вечных,
Возле столба, потолок подпиравшего залы, стояла,
На Одиссея она с большим восхищеньем смотрела»

(Гомер «Одиссея», песнь 8)

Но Башкирцева уходит от литературного образа Навсикаи, всецело подчинившись скульптурному канону:

есть столб, восхищенный взгляд Навсикаи, покрывало у ног.

Реализм, как главное художественное направление XIX века, помимо живописи и литературы, максимально проявлял себя так же и в новом, только что родившемся виде изобразительного искусства – фотографии. «Фотоизображение, – отмечает Анастасия Тетрель, – не только фиксирует реальность, являясь зеркальным отображением момента бытия, но и представляет собой особый вид искусства, который не перестает интересовать и в наше время как фотохудожника, так и зрителя» [198, с. 147]. Черно-белая фотография обладает максимальной выразительностью и лаконичностью, обладая черно-белыми контрастами и бесконечными оттенками серых тонов. Созданные Марией Башкирцевой образы, интересны и привлекательны своим стилем, разнообразием и творческой выразительностью. Если бы в то время была цветная фотография, М. Башкирцева смогла бы удивить нас еще больше своими фотографиями,

так как испытывала восхищение и настоящую страсть перед цветом. Как отмечает А. Тетрель, «Слово “фотография”, в переводе с греческого языка, состоит из двух слов – “свет” и “пищу”. Дошедшие до нас фотографии Марии Башкирцевой, своего рода написанная светом летопись этой прекрасной и удивительной молодой девушки, чья жизнь, судьба и творчество являлись светом – по-сути. Если говорить о фотографиях, фиксирующих определенные моменты жизни любого человека, то я не назвала бы их “распавшимися фрагментами”. Скорее, как ни звучит это банально, те самые остановившиеся мгновенья чьей-то жизни. Причем, они не только прекрасны с эстетической точки зрения, но и безумно интересны с точки зрения истории, тем более, если речь идет о неординарном человеке» [198, с. 147]. Рассматривая фотографии Марии Башкирцевой, мы возвращаемся в XIX век. По старым, дошедшим до нас снимкам можно проследить и время, и моду того времени.

Любовь Марии Башкирцевой к белому в одежде очевидна. Корсеты, шлейфы, кружева, банты, оборки в ее платьях – такова была мода того времени. Шляпки и кружевные зонтики – неотъемлемые дополнения к нарядам молодой женщины – подбирались тщательно и со вкусом, также, как и аксессуары: гребни, зеркала, пояса, броши, не говоря уже о драгоценностях, как правило, в те времена – фамильных.

Помимо одежды А.Тетрель определяет как наиболее интересные на фотографиях Марии интерьер и позы, которые называет «изысканными, аристократическими», требующими тщательной подготовки. «Полагаю, антураж будущего снимка, – пишет исследовательница, – долго обсуждался и моделью, и фотографом и мы видим Марию на фоне шелковой драпировки, на фоне декорированной стены и вазы на необычной подставке с любимой собачкой, Что до последовательности, то в фотографиях М. Башкирцевой, носящих портретный характер, определенные временные события не просматриваются и не формируют линейного повествования о ее судьбе. На

всех ее фотографиях мы видим молодую утонченную аристократку, одетую в белые платья и принимающую присущие ей позы: ровная спина, гордо откинута голова, изящная рука – или опирающаяся на что-то, или опущенная вдоль тела» [198, с. 148].

Из имеющихся фотопортретов Марии есть несколько, особенно привлекающих внимание – они дают возможность рассмотреть ее лицо и выражение глаз. Первый, на котором Мария изображена в белой шляпке с бантом, белой же блузке и черном фигаро. Она снята по пояс, что дает возможность рассмотреть и милое лицо с нежным овалом, и прелестный маленький рот, а главное – глаза, глаза человека умного, мудрого, знающего какую-то великую тайну... Второй портрет – один из немногих, на котором Мария в темной одежде. Ее поза, ее рука, поддерживающая голову, поворот головы, взгляд, устремленный глубоко вниз, о многом говорят. В том числе – и о ее судьбе. Кроме того, «фотографии М. Башкирцевой раскрывают нам ее личность: творческую, одаренную, утонченную – художественную, а так же дают представление о ее характере: сильном, негнибаемом, целеустремленном» [198, с. 148]. Если брать понятие «метафора» как иносказание, то фотографии Марии Башкирцевой – не метафора, скорее отражение той реальности, той эпохи, в которой она жила. Эпохи, с присущими ей антуражем, модой и аксессуарами. Если же иметь в виду метафору как отображение большей образности, т. е. перенесение на ее личность характерных признаков какого-то явления (в данном случае – времени), то – да, метафора здесь присутствует.

Как известно, эстетика – наука о прекрасном, а эстетизм, как его определяли в советской науке, – характерное для реакционной буржуазной эстетики противопоставление искусства действительности, приверженность к так называемому «искусству ради искусства», т. е. – оторванному от жизни, чуждому народу и враждебному его интересам. Попробуем рассмотреть с этой точки зрения фотографии М. Башкирцевой. Во-первых, они несомненно

эстетичны. И эта эстетика идет от модели – самой Марии – аристократки, художественной натуры, художницы, которая сама была эстетикой – поклонницей и ценительницей изящного. «Все в ее жизни было в стиле “арт”»... (Л. Конз). Мария жила в определенной среде, дающей ей возможность заниматься искусством, ездить по миру и не думать о хлебе насущном. Что до «оторванности от жизни», ее фотоизображения так рассматривать нельзя – на снимках она живая, а значит – и ее жизнь. А что до искусства, «оторванного от народа», то трудно представить, что ее фотографии были предназначены для домашней челяди. В этом смысле фотографирование в XIX веке действительно было эстетизированным процессом, а не только данью моде.

Любой человек любит разглядывать старые фотографии. И здесь дело не в примитивном человеческом любопытстве, а в интересе, который побуждается импульсом исследователя. «Когда я впервые увидела картины Башкирцевой, – отмечает А. Тетрель, – мне захотелось их смотреть еще и еще – разглядывать – с профессиональной точки зрения: как она писала, какие приемы использовала, какую палитру предпочитала, подражала ли кому-нибудь?.. Разглядывая ее фотографии, я пристально всматривалась в ее лицо, пыталась заглянуть в глаза. Мне интересно было, как она стоит или сидит, как ведут себя ее руки, как она располагает ноги – в привычной, естественной для нее позе, как она одета» [198, с. 147]. Исследовательница отмечает психологизм фотоснимков М. Башкирцевой, акцентируя внимание на непринужденных позах, спокойном лице, мягких глазах, выражающих, тем не менее, стойкий и мужественный характер, титаническое трудолюбие, граничащее с героизмом. Среди дошедших до нашего времени фотографий А. Тетрель выделяет несколько, представляющих наибольший интерес: «Ее фото в национальной одежде римлянки с мандолиной в руках. Еще один портрет, сделанный в Ницце, где Мария в образе французской крестьянки. А также интересен ее портрет, где

Мария снялась в костюме украинской девушки-крестьянки. Оригинальны костюмированные портреты, созданные Марией образы Офелии, капуцинки и другие. Я бы назвала эти портреты тематическими. Такой художественный прием в последствии станет популярным. И по сей день в изобразительной практике обучения художников модель для позирования ставится в определенном образе, либо тематическом (костюмированном), либо классическом (обнаженная модель)» [198, с. 149].

Разноплановость творческого наследия Марии Башкирцевой, безусловно, говорит нам о ней, как о художнике с большой буквы, ведь художник, прежде всего, это образ жизни, мироощущения и постоянный творческий процесс, который ему как воздух нужен. И фотографии, и картины Марии Башкирцевой доказывают нам, что она была настоящим художником, смыслом жизни которого являлось творчество, основанное на классическом образовании и развивающееся, креативное, модное и оригинальное выражение своего творческого «я».

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Проведенное первое компаративное исследование Дневника М. Башкирцевой позволяет сделать следующие выводы.

Новые теоретические понятия (автофикциональность, автофикциональность мифа) в единстве с обновляющимся инструментарием литературной компаративистики (экфрасис, экфрастический тип текста) представляют собой ценность в понимании природы «Дневника» М. Башкирцевой как явления полигенетического, основанного на взаимодействии литературы и искусства и вместе с тем как текста мифотворящего. Его осмысление предполагало необходимость не только заполнения образовавшейся методологической лакуны, но и обоснование применения терминологических новаций. Наметившийся сдвиг в исследовательской парадигме по проблеме автофикциональности – от узкого применения в изучении современной французской литературы до преломления к осмыслению мирового литературного процесса разных эпох, с разработкой ее «женского» варианта, теоретизирование в сфере экфрасиса с акцентом на художественно-мировоззренческой его специфике было определяющим в выборе аспекта анализа Дневника – формирование, развитие и функционирование мифа о Художнике.

Автофикциональность рассматривается как одно из наиболее весомых средств создания мифа. Именно Башкирцева была зачинателем мифологизации собственной личности. Прочно укоренившаяся в ней мысль о собственной одаренности и высоком художественном предназначении в дневниковых записях изначально обрела смысл и значение мифотемы мечты о славе и признании. Башкирцева создала особенное дневниковое пространство, в котором личная история семьи, собственное глубоко интимное становление, публичная жизнь пересекались, подавляя и потесняя реальность факта, т. е. фикционализируясь. История себя и собственной

жизни через миф, как для творческой личности, была предпочтительней. В этой связи в создании мифа о Художнике огромная роль принадлежит «мифогенным способностям артистизма» Башкирцевой.

Методологически значимым для данного исследования является вопрос о «женской» автофикциональности. Как известно, французские критики соотносят данную практику только с авторами мужского пола, относясь к женщинам-писательницам с некоторым предубеждением. Тем не менее, присутствие писательниц на поле автофикциональности все более ощутимо, хотя бытует мнение, что «женский вариант» явления был привнесен извне, продуцируя женскую практику.

Одно из направлений современной «женской» автофикции – этическое, с актуализированным вопросом о правомерности вмешательства в право на частную жизнь. На этом фоне формируется новая практика автофикции, с отказом как от фикции, так и от автобиографии.

Но наиболее значимым представляется вопрос о дальнейшей разработке «я», отношение между читателем и автором – если автобиография насыщена взаимным недоверием, то автофикция его усиливает. Призыв к дальнейшим исследованиям предполагает выявление специфики взаимодействия созидательного процесса женщины-писательницы и читателя. Превалирует в этом «пакт с читателем».

Среди актуализированных вопросов «женской» автофикциональности – опыт неразделенной любви, нарциссизм и фотографии – «загадочной автофикции» (“uncanny autofiction”)

Отмечено в работе то, что развитие автофикционального мифа было стремительным и связано непосредственно с первыми публикациями Дневника, воплотившись в мифотемах «Изысканной Девы» (А. Терье), античного Ахилла, единственной мифологизации, осуществленной Ф. Коппе «с натуры» после знакомства с М. Башкирцевой, «величие руин Храма» (У. Гладстона) и мифотема Поэта М. Цветаевой. При всем разнообразии

мифотем их объединяет направленность на развитие башкирцевской мысли – мифа о Художнике.

Критика предприняла попытки демифологизации М. Башкирцевой, пытаясь создать «портрет без ретуши» (К. Коснье) на основе полного объема текста Дневника. Вместе с тем отмечается, что французская критика склонна объяснять истинные причины мифологизации личности Башкирцевой не свойствами творческой натуры, а тем, что текст был подвержен жесткой цензуре, что и обусловило создание отретушированного образа. Но миф был неотъемлемым слагаемым личности Башкирцевой и потому не подлежал демифологизации.

Одним из важнейших вопросов диссертации является осмысление дневника как экфрасисного типа текста, в котором получил развитие миф о Художнике. Экфрасичность рассматривается как компонент мифа. Темариум экфрасисности весьма обширный, но в диссертации выделяются ключевые в аспекте поднятых проблем. С мифом о Художнике связана урбанистическая «картинность», т. е. описание впечатлений от путешествий по европейским городам, иногда длительного в них проживания. «Картинность» видения Башкирцевой вылилась в создание своеобразных живописных интенций, большей частью оставшихся нереализованными. Картина «Парижанка», с одной стороны, примыкает к урбанистическому циклу, с другой – в ней реализовалось автофикциональное представление о себе Башкирцевой-парижанки, фиксированное в Дневнике неоднократно, ее взгляд Художника на натуру. Ярким образцом экфрасического переживания является описание Башкирцевой процесса создания произведения – скульптуры «Горе Навсикаи». Экфрасическое видение Художницы основано на освоении законов античного искусства, эстетических поисков в сфере реализма/натурализма/декаданса, образуя башкирцевскую модификацию мифа о Галатее. Плотно с экфрасичностью связаны

фотоизображения М. Башкирцевой, рассматриваемые как компонент мифа, а поэтому получившие определение авто-фото-фиктио-графии.

Взаимодействие автофикциональности и экфрастичности в ее художественно-мировоззренческом аспекте позволило М. Башкирцевой создать миф о Художнике, в котором воплотились культурные представления и реалии времени.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Dictionnaire mondial des literatures / par Pascal Mougin (direction de l'aurage), Karen Haddad-Wotling (direction de l'aurage). – Paris: Larousse, 2002. – 1018 p.
2. Раздольская В. Европейское искусство XIX века. Классицизм, романтизм / Вера Раздольская. – СПб.: Азбука-классика, 2009. – 368 с.
3. Аннинский Л. Горючие ступени. Феномен Марии Башкирцевой / Л. Аннинский // Избранница судьбы Мария Башкирцева. – М.: Вече, 2008. – С. 84–97.
4. Михайлов А.В. Поэтика барокко: завершение риторической эпохи / А.В. Михайлов // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. – М.: Наследие, 1994. – С. 326–391.
5. Реми П.-Ж. Предисловие к первому тому полного издания Дневника Марии Башкирцевой / Пьер-Жан Реми // Избранница судьбы Мария Башкирцева. – М.: Вече, 2008. – С. 76–83.
6. Чехов А.П. Письмо А.С. Суворину от 27 октября 1897 г. Мелихово / А.П. Чехов // Собр. Соч.: В 12 т. – Т. 11. Письма (1877 – 1892). – М.: Художественная литература, 1956. – 711 с.
7. Брюсов В. Дневник 1891 – 1910 / Валерий Брюсов. – М.: Издательство братьев Сабашниковых, 1927. – 204 с.
8. Цветаева М. Неизданные письма / Под общей редакцией проф. Г. Струве и Н. Струве / Марина Цветаева. – Париж: ИМКА-Пресс, 1972. – 654 с.
9. Нордау М. Вырождение. Современные французы / Макс Нордау. – М.: Республика, 1995. – 400 с.
10. Сементковский Р. Назад или вперед? Предисловие к русскому изданию книги «Вырождение» 1894 г. / Ростислав Сементковский // Нордау

М. Вырождение. Современные французы / Макс Нордау. – М.: Республика, 1995. – С. 5 – 18.

11. Толмачев В.М. В борьбе за «великого незнакомца». Послесловие / В.М. Толмачев // Нордау М. Вырождение. Современные французы / Макс Нордау. – М.: Республика, 1995. – С. 385 – 389.

12. Каспэ И. Искусство отсутствовать. Незамеченное поколение русской литературы / Ирина Каспэ. – М.: Новое литературное обозрение, 2005. – 192 с.

13. Lejeune Ph. L'Autobiographie en France / Philippe Lejeune. – Paris: Armand Colin, 1998. – 445 p.

14. Репина Л.П. Личность и общество, или история в биографиях / Л.П. Репина // История через личность: Историческая биография сегодня / Под ред. Л.П. Репиной. – М.: Квадрига, 2010. – С. 5 – 16.

15. Лежен Ф. «Я» молодых девушек. Эволюция в течение века / Филипп Лежен // Автобиографическая практика в России и во Франции. Сб. статей под ред. Катрин Вьолле и Елены Гречаной. – М.: ИМЛИ РАН, 2006, С. 13 – 29.

16. Башкирцева М. Дневник / Мария Башкирцева. – М.: Захаров, 2000. – 446 с. Далее в тексте диссертации цитаты даются по этому изданию с указанием в скобках номера страницы.

17. Лежен Ф. «Я» Марии: рецепция дневника Марии Башкирцевой / Филипп Лежен // Автобиографическая практика в России и во Франции. Сб. статей под ред. Катрин Вьолле и Елены Гречаной. – М.: ИМЛИ РАН, 2006, С. 161 – 181.

18. Андреев Л.Г. Импрессионизм = Impressionnisme: Видеть. Чувствовать. Выразить / Л.Г. Андреев. – М.: Гелеос, 2005. – 320 с.

19. Лежен Ф. Когда кончается литература? Беседа с Еленой Гальцовой от 28 октября 2000 г. / Филипп Лежен // Автобиографическая практика в

России и во Франции. Сб. статей под ред. Катрин Вьолле и Елены Гречаной. – М.: ИМЛИ РАН, 2006, С. 261 – 275.

20. Simonet-Tenant F. Le journal intime. Genre littéraire et écriture ordinaire / Françoise Simonet-Tenant. – Paris: Téraèdre, 2004. – 192 p.

21. Didier B. Le journal intime / Beatrice Didier. – Paris: Universitaires de France, 1971. – 205 p.

22. Bogaert C. Histoire d'une pratique: un journal à soi / Catherine Bogaert. – Paris: Les Editions Textuel, 2003. – 215 p.

23. Михеев М. Дневник как эго-текст (Россия, XIX-XX) / Михаил Мизхеев. – М.: Водолей Publishers, 2007. – 264 с.

24. Коснье К. Мария Башкирцева. Портрет без ретуши / Колет Коснье. – М.: ТЕРРА, 2008. – 286 с.

25. Декаданс // Энциклопедия символизма: Живопись, графика и скульптура. Литература. Музыка / Ж. Кассу, П. Брюнель, Ф. Клодон и др.; науч. ред. В.М. Толмачев. – М.: Республика 1998. – 429 с.

26. Бычкова Е.А. Декаданс / Е.А. Бычкова // Культурология. Энциклопедия: В 2-х т. / Под ред. С.Я. Левит. – Т. 1. – М.: РОССПЭН, 2007. – С. 540–541.

27. Коснье-Элар К. Как создавался портрет без ретуши Марии Башкирцевой / Колет Коснье-Элар // Материалы международной конференции, посвященной 150-летию со дня рождения Марии Башкирцевой. Полтава, 15 – 17 мая 2008 г. – М.: Наш дом, 2010. – С. 10 – 13.

28. Шартье М.-Э. «Дневник» Марии Башкирцевой как объект цензуры / Мари-Элеонора Шартье // Автобиографическая практика в России и во Франции. Сб. статей под ред. Катрин Вьолле и Елены Гречаной. – М.: ИМЛИ РАН, 2006, С. 182 – 199.

29. Debrabandère-Descamps B. Marie Bashkirtseff / Béatrice Debrabandère-Descamps. – Nice: Editions NICE MUSEES, 2006. – 48 p.

30. Konz L. Marie Bashkirtseff's Life in Self-portraits 1858-1884: Woman As Artist in 19th Century France (Studies in Art History) / Louly Konz. – New-York: Lewiston, 2005. – 238 p.
31. Старобинский Ж. Поэзия и знание. История литературы и культуры: В 2 т. / Жан Старобинский. – М.: Языки славянской культуры, 2002. – Т. 2. – 600 с.
32. Материалы международной конференции, посвященной 150-летию со дня рождения Марии Башкирцевой. Полтава, 15 – 17 мая 2008 г. – М.: Наш дом, 2010. – 172 с.
33. Jordan S. Autofiction in the Feminine / Shirley Jordan // French Studies: A Quarterly Review. – 2013. – № 67. – P. 76 – 84.
34. Boule J. Gender Melancholy in Doubrovsky's autofictions / J. Boule // Esprit Createur. – 2009. – № 49. – P. 64 – 78.
35. Masschelein A. Autofiction and/in Image: Autofiction visuelle II [Special Issue] / Anneleen Masschelein // Image (&) Narrative. – 2008. – № 22. – 500 p.
36. Rosse D. Autofiction et auto-poïétique / D. Rosse // La Fictionnalisation de soi. Esprit Créateur. – 2002. – № 42. – P. 8 – 16.
37. Little R. Louise Faure-Favier's Autofiction Blanche et Noir / R. Little // French Studies Bulletin : A Quarterly Supplement. – 2005. – № 94. – P. 2 – 4.
38. Damamme-Gilbert B. Beyond autofiction – Writing and Reading 'Dora Bruder' by Patrick Modiano / B. Damamme-Gilbert // French Forum. – 2004. – № 29. – P. 83 – 99.
39. Левина-Паркер М. Введение в самосочинение: autofiction / Маша Левина-Паркер // Новое литературное обозрение. – № 103. – 2010. – С. 12–40.
40. Doubrovsky S. Fils / Serge Doubrovsky. – Paris: Éditions Galilée, 1977. – 469 p.
41. Бергсон А. Творческая эволюция. Материя и память / Анри Бергсон. – Минск: Харвест, 1999. – 1408 с.

42. Colonna V. L'autofiction (essai sur la fictionalisation de soi en Littérature / Vincent Colonna. – Paris: EHESS, 1989. – Vol. 1. – 372 p.
43. Выготский Л.С. Мышление и речь / Л.С. Выготский. – М.: Лабиринт, 1999. – 352 с.
44. Doubrovsky S. Autobiographie / Vérité / Psychanalyse / Serge Doubrovsky // L'Esprit créateur, XX. – № 3. – 1980. – P. 88 – 102.
45. Женнет Ж. Вымысел и слог (Fiction et diction) / Жерар Женнет // фигуры: В. 2-х т. – М.: Изд-во им. Сабашниковых. 1998. – 472 с.
46. Подорога В. Предисловие / В. Подорога // Авто-био-графия. К вопросу о методе. Тетради по аналитической антропологии. № 1 / под ред. В. Подороги. – М.: Логос, 2001. – С. 7–10; Подорога В. Мимесис. Материалы по аналитической антропологии литературы. – Т. 1. Н. Гоголь, Ф. Достоевский / В. Подорога. – М.: Культурная революция; Логос; Logos-altera, 2006. – 686 с.
47. Gusdorf G. Auto-bio-grafie / Georges Gusdorf // Lignes de vie 2. – Paris: Odile Jacob, 1991. – 504 p.
48. Olney J. Autos-Bios-Graphie / James Olney // The Study of autobiographical literature. – Princeton: Princeton univ. press, 1978. – 342 p.
49. Jordan S. Etat present autofiction in the feminine / Shirley Jordan // French Studies. – 2013. – № 67. – P. 76–84.
50. Chen Y.-M. Beyond autobiography: Memory and the art of forgetting in Marguerite Duras, Eileen Chang and Maxine Hong Kingston / Yu-Min Chen. – ProQuest [Ann Arbor, Michigan, USA]: UMI Dissertations Publishing, 2012. – 230 p.
51. Bellerive K. Discussions sur les genres: Des Québécoises de la generation X parlent d'autofiction au féminin / Katherine Bellerive. – ProQuest [Ann Arbor, Michigan, USA]: UMI Dissertations Publishing, 2011. – 186 p.

52. Sylvester K. L'autobiographie "collective" d'Annie Ernaux: une etude feministe de l'instance narrative dans "Les annees" / K. Sylvester. – ProQuest [Ann Arbor, Michigan, USA]: UMI Dissertations Publishing, 2011. – 198 p.

53. Dusillant-Fernandes V. L'inscription du trauma dans le recit d'enfance autobiographique au feminin en France depuis 1980 / V. Dusillant-Fernandes. – ProQuest [Ann Arbor, Michigan, USA]: UMI Dissertations Publishing, 2010.

54. Beaudoin C. La reception de "La Vie Sexuelle de Catherine M." de Catherine Millet / C. Beaudoin. – ProQuest [Ann Arbor, Michigan, USA]: UMI Dissertations Publishing, 2009.

55. Romeral F. Les annees 80 et l'epanouissement de l'autofiction : Annie Ernaux et alii / Francisca Romeral // Intercambio. – 2013. – № 6. – P. 136–157.

56. Jensen M. Getting to Know Me in Theory and Practice : Negotiated Truth and Mourning in Autobiographically Based Fiction (J.G. Ballard, Virginia Woolf, Katherine Mansfield, Jack Kerouac Louisa May Alcott and me) / Meg Jensen // Literature Compass. – 2011. – № 8. – P. 941–950.

57. Рекут О.В. Автофікціоналізація як стратегія оповіді в італійському жіночому романі 80-90 рр. ХХ століття: автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.04 / Рекут Олександра Василівна; НАН України, Ін-т л-ри ім. Т.Г. Шевченка. – К., 2009. – 20 с.

58. Киреева Н.В. Постмодернистская литература США: особенности жанровой поэтики / Н.В. Киреева. – Благовещенск: Изд-во БГПУ, 2013. – 384 с.

59. Геллер Л. Воскрешение понятия, или Слово об экфрасисе / Л. Геллер // Экфрасис в русской литературе. Труды Лозаннского симпозиума / под ред. Л. Геллера. – М.: Изд-во «МИК», 2000. – С. 5–22.

60. Брагинская Н.В. Экфрасис как тип текста (к проблеме структурной классификации) / Н.В. Брагинская // Славянское и балканское языкознание:

Карпато-восточнославянские параллели. Структура балканского текста. – М.: Наука, 1977. – С. 259–283.

61. Яценко Е.В. «Любите живопись, поэты...». Экфрасис как художественно-мировоззренческая модель / Е.В. Яценко // Вопросы философии. – 2011. – № 11. – С. 47–57.

62. Криворучко А.Ю. Функция экфрасиса в русской прозе 1920-х годов / А.Ю. Криворучко. – Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. – Тверь, 2009. – 23 с.

63. Taylor J.C. Two visual excursions / J.C. Taylor // The language of Images. – Chicago: University Chicago Press, 1980. – 307 p.

64. Алексеев М.П. Взаимодействие литературы с другими видами искусства как предмет научного изучения / М.П. Алексеев // Русская литература и зарубежное искусство. Сб. исследований и материалов / Отв. ред. акад. М.П. Алексеев и Р.Ю. Данилевский. – Л.: Наука, 1986. – С. 5–20.

65. Данилевский Р.Ю. М.П. Алексеев о взаимосвязях искусств / Р.Ю. Данилевский // Русская литература и зарубежное искусство. Сб. исследований и материалов / Отв. ред. акад. М.П. Алексеев и Р.Ю. Данилевский. – Л.: Наука, 1986. – С. 20–34.

66. Алексеев М.П. Теккерей-рисовальщик / М.П. Алексеев // Из истории английской литературы. Этюды. Очерки. Исследования. – Л.: Гослитиздат, 1960. – С. 419–452.

67. Яacobсон Р. Статуя в поэтической мифологии Пушкина / Р. Яacobсон // Работы по поэтике. – М.: Прогресс, 1987. – С. 145–180.

68. Иванов Вяч. Поэтика Романа Яacobсона / Вяч. Иванов // Яacobсон Р. Работы по поэтике. – М.: Прогресс, 1987. – С. 5–22.

69. Яacobсон Р. О стихотворном искусстве Уильяма Блейка и других поэтов-художников / Р. Яacobсон // Работы по поэтике. – М.: Прогресс, 1987. – С. 343–363.

70. Брагинская Н.В. Жанр Филостратовых «Картин» / Н.В. Брагинская // Из истории античной культуры. – М.: Изд-во МГУ, 1976. – С. 143–169.

71. Брагинская Н.В. Экфрасис как тип текста: (К проблеме структурной классификации) / Н.В. Брагинская // Славянское и балканское языкознание: Карпато-восточнославянские параллели. Структура текста. – М.: Наука, 1977. – С. 259–283.

72. Брагинская Н.В. Театр изображений: О неклассических зрелищных формах в античности / Н.В. Брагинская // Театральное пространство: Материалы научной конференции ГМИИ им. А.С. Пушкина (1978). – М.: Советский художник, 1979. – С. 35–58.

73. Брагинская Н.В. «Я – кубок Нестора» / Н.В. Брагинская // Декоративное искусство СССР. – 1979. – № 12. – С. 17–22.

74. Брагинская Н.В. Генезис «Картин» Филострата Старшего / Н.В. Брагинская // Поэтика древнегреческой литературы. – М.: Наука, 1981. – С. 224–289.

75. Брагинская Н.В. О композиции «картин» Филострата Старшего / Н.В. Брагинская // Структура текста. Институт славяноведения и балканистики АН СССР. – М.: Наука, 1982. – С. 206–228.

76. Брагинская Н.В. *Fata libelli*: Судьба «Картин» Филострата от античности до наших дней / Н.В. Брагинская // Античность в культуре и искусстве последующих веков: Материалы научной конференции ГМИИ им. А.С. Пушкина (1982). – М.: Советский художник, 1984. – С. 14–41.

77. Брагинская Н.В. «Картины» Филострата Старшего: генезис и структура диалога перед изображением / Н.В. Брагинская // Одиссей. Человек в истории. – Т.6. – М.: Наука, 1994. – С. 274–313.

78. Флаккер А. Блок, Беллини, Фра Филиппо-Липпи / Александр Флаккер // Живописная литература и литературная живопись. – М.: Три квадрата, 2008. – С. 42–50.

79. Пахсарьян Н.Т. Вступительное слово / Н.Т. Пахсарьян // Фуко и литература: Научный сборник. – М.: Экон-информ, 2011. – С. 4–5.
80. Serres M. Hermes I. La communication / M. Serres. – Paris : Editions de Minuit, 1969. – 248 p.
81. Подорога В. Навязчивость взгляда М. Фуко и живопись / В. Подорога // Фуко М. Это не трубка. – М.: Художественный журнал, 1999. – С. 83–138.
82. Фуко М. Это не трубка / Мишель Фуко. – М.: Художественный журнал, 1999. – 150 с.
83. Фуко М. Живопись Мане / Мишель Фуко. – СПб.: Владимир Даль, 2011. – 230 с.
84. Сезон М. Введение / Маривонн Сезон // Фуко М. Живопись Мане. – СПб.: Владимир Даль, 2011. – С. 7–16.
85. Шато Д. Дискурсивная формация в эстетике / Доминик Шато // Фуко М. Живопись Мане. – СПб.: Владимир Даль, 2011. – С. 170–186.
86. Литература и живопись / Отв. ред. А.Н. Иезуитов. – Л.: Наука, 1982. – 288 с.
87. Вартанов А. О соотношении литературы и изобразительного искусства / А. Вартанов // Литература и живопись / Отв. ред. А.Н. Иезуитов. – Л.: Наука, 1982. – С. 5–30.
88. Лосев А.Ф. Проблема вариативного функционирования живописной образности в художественной литературе / А.Ф. Лосев // Литература и живопись / Отв. ред. А.Н. Иезуитов. – Л.: Наука, 1982. – С. 31–65.
89. Сапаров М.А. Словесный образ и зримое изображение (живопись – фотография – слово) / М.А. Сапаров // Литература и живопись / Отв. ред. А.Н. Иезуитов. – Л.: Наука, 1982. – С. 66–92.

90. Михайлов А.В. О художественных метаморфозах в немецкой культуре XIX века / А.В. Михайлов // Литература и живопись / Отв. ред. А.Н. Иезуитов. – Л.: Наука, 1982. – С. 227–251.
91. Русская литература и изобразительное искусство XVIII – начала XX веков: сборник научных трудов / отв. ред. Ю.К. Герасимов. – Л.: Наука, 1988. – 285 с.
92. Баршт К.А. О типологических взаимосвязях литературы и живописи (на материале русского искусства XIX века) / К.А. Баршт // Русская литература и изобразительное искусство XVIII – начала XX веков: сборник научных трудов / отв. ред. Ю.К. Герасимов. – Л.: Наука, 1988. – С. 5–34.
93. Аверинцев С. Поэтика ранневизантийской литературы. / С. Аверинцев. – М.: «Coda», 1997. – 343 с.
94. Коцюбинська М. Етюди про поезику Шевченка / Михайлина Коцюбинська. – К.: Радянський письменник, 1990. – 272 с.
95. «Шевченко Тарас. Альбом 1845 року» / Авт. проекту, упорядкування, передмови та коментарі С. Гальченко. – Дніпродзержинськ: Видавничий дім «Андрій», 2010. – с., іл. (Факсимільне відтворення).
96. Генералюк Л. Універсалізм Шевченка: Взаємодія літератури і мистецтва / Леся Генералюк. – К.: Наукова думка, 2008. – 544 с.
97. Горбачов Д.Є. Малевич та Україна / Д.Є. Горбачов. – К.: СІМ студія, 2006. – 456 с.
98. Дмитриева Н. Изображение и слово / Н. Дмитриева. – М.: Искусство, 1962. – 317 с.
99. Баткин Л.М. Итальянское Возрождение: проблемы и люди / Л.М. Баткин. – М.: РГГУ, 1995. – 448 с.
100. Даниэль С.М. Рококо: От Ватто до Фрагонара / С.М. Даниэль. – СПб.: Азбука-классика, 2010. – 336 с.

101. Герман М.Ю. Импрессионизм: Основоположники и последователи / М.Ю. Герман. – СПб.: Азбука-классика, 2008. – 520 с.
102. Поэзия и живопись: Сб. трудов памяти Н.И. Харджиева / Под ред. М.Б. Мейлаха и Д.В. Сарабьянова. – М.: Языки русской культуры, 2000. – 800 с.
103. Силантьева В.И. Художественное мышление переходного времени (литература и живопись) / В.И. Силантьева. – Одесса: Астропринт, 2000. – 352 с.
104. Старобинский Ж. Портрет художника в образе паяца / Жан Старобинский // Поэзия и знание. История литературы и культуры. – Т. 2. – М.: Языки славянской культуры, 2002. – 600 с.
105. Тананаева Л. Три лика польского модерна: Выспяньский. Мехоффер. Мальчевский / Л. Тананаева. – СПб.: Алетейя, 2006. – 208 с.
106. Поэтический мир прерафаэлитов. Сборник трудов. – М.: Центр книги Рудолино, 2013. – 367 с.
107. Ходель Р. Экфрасис и «демодализация» высказывания / Роберт Ходель // Экфрасис в русской литературе. Труды Лозаннского симпозиума / под ред. Л. Геллера. – М.: Изд-во «МИК», 2000. – С. 23–30.
108. Мних Р. Сакральная символика в ситуации экфрасиса (стихотворение Анны Ахматовой «Царскосельская статуя») / Роман Мних // Экфрасис в русской литературе. Труды Лозаннского симпозиума / под ред. Л. Геллера. – М.: Изд-во «МИК», 2000. – С. 87–94.
109. Клинг О. Топозкфрасис: место действия как герой литературного произведения (возможности термина) / Олег Клинг // Экфрасис в русской литературе. Труды Лозаннского симпозиума / под ред. Л. Геллера. – М.: Изд-во «МИК», 2000. – С. 95–130.
110. Токарев Д.В. О «Невыразимо выразимом» (Вместо предисловия) / Д.В. Токарев // Очерки визуальности. «Невыразимо выразимое»: экфрасис и проблемы репрезентации визуального в художественном тексте. Сборник

статей / Науч. ред. Д.В. Токарев. – М.: Новое литературное обозрение, 2013. – С. 5–25.

111. Иноземцева Е.В. Визуальное изображение (картина) в прозе немецких романтиков. Автореферат дисс. ... канд. филол. наук / Е.В. Иноземцева. – М., 2007. – 33 с.

112. Яценко Е.В. Образы визуальных искусств в творчестве Джона Фаулза / Е.В. Яценко // Автореф. дис. ... канд. филол. наук. – М., 2006. – 30 с.

113. Константины М. Экфрасис: понятие литературного анализа или бессодержательный термин? / Мишель Константины // Очерки визуальности. «Невыразимо выразимое»: экфрасис и проблемы репрезентации визуального в художественном тексте. Сборник статей / Науч. ред. Д.В. Токарев. – М.: Новое литературное обозрение, 2013. – С. 29–34.

114. Геллер Л. Экфрасис, или Обнажение приема / Л. Геллер // Очерки визуальности. «Невыразимо выразимое»: экфрасис и проблемы репрезентации визуального в художественном тексте. Сборник статей / Науч. ред. Д.В. Токарев. – М.: Новое литературное обозрение, 2013. – С. 44–60.

115. Мельникова-Григорьева Е. Отношение слова к образу как базовый механизм познающего сознания / Е. Мельникова-Григорьева // Очерки визуальности. «Невыразимо выразимое»: экфрасис и проблемы репрезентации визуального в художественном тексте. Сборник статей / Науч. ред. Д.В. Токарев. – М.: Новое литературное обозрение, 2013. – С. 113–129.

116. Коваль О. Отношение языка к живописи, экфрасис и культурные смыслы / Олег Коваль // Очерки визуальности. «Невыразимо выразимое»: экфрасис и проблемы репрезентации визуального в художественном тексте. Сборник статей / Науч. ред. Д.В. Токарев. – М.: Новое литературное обозрение, 2013. – С. 130–149.

117. Косиков Г.К. Теофиль Готье, автор «Эмалей и Камей» / Г.К. Косиков // Готье Т. Эмали и камеи: Сборник / Сост. Г. К. Косиков. – М.: Радуга, 1989. – С. 5–28.

118. Таранникова Е.Г. Экфрасис в англоязычной поэзии / Е.Г. Таранникова // Автореф. дис. ... канд. филол. наук. – СПб., 2007. – 23 с.
119. Кнабе Г.С. Двуединство культуры / Г.С. Кнабе // Избранные труды. Теория и история культуры. – М.: РОССПЭН, 2006. – С. 7–50.
120. Голосовкер Я.Э. Засекреченный секрет. Философская проза / Я.Э. Голосовкер. – Томск: Водолей, 1998. – 224 с.
121. Гуревич Л. Предисловие к переписке Марии Башкирцевой с Ги де Мопассаном / Л. Гуревич // Лазурь: литературно-художественный и критико-публицистический альманах. – Т. 1. – М.: Ваап-Информ, 1989. – 383 с. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://brb.silverage.ru/zhslovo/sv/mb/?r=let&id=0> (последнее обращение 12.05.2014).
122. Кривцун О.А. Творческое сознание художника / О.А. Кривцун. – М.: Памятники исторической мысли, 2008. – 376 с.
123. Башкирцева М. Переписка с Ги де Мопассаном / М. Башкирцева // Лазурь: литературно-художественный и критико-публицистический альманах. – Т. 1. – М.: Ваап-Информ, 1989. – 383 с. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://brb.silverage.ru/zhslovo/sv/mb/?r=let&id=1> (последнее обращение 12.05.2014).
124. Тогоева О.И. Формирование культа святой Жанны д'Арк и политическая культура Франции (XV-XIX вв.) / О.И. Тогоева // Автореф. дис. ... д-ра ист. Наук. – М., 2013. – 49 с.
125. Карлейль Т. Этика жизни. Трудиться и не унывать! / Томас Карлейль // Теперь и прежде. – М.: Республика, 1994. – С. 329–368.
126. Можейко М. Сверхчеловек / М. Можейко // История философии: Энциклопедия / Сост. А.А. Грицанов. – Минск: Интерпрессервис; Книжный дом, 2002. – С. 931–933.
127. Кнабе Г.С. Ливии и исторический миф / Г.С. Кнабе // Избранные труды. Теория и история культуры. – М.: РОССПЭН, 2006. – С. 429–440.

128. Кнабе Г.С. О римском *cultus`e* и кое-что о современной архитектуре, или Освобождение истории / Г.С. Кнабе // Гуманитарные чтения РГГУ – 2009. Теория и методология гуманитарного знания. Гуманитарное знание и образование. – Ч. 2. – М.: РГГУ, 2009. – С. 86–110.

129. Латур А. Дама в истории культуры / Анни Латур. – М.: Аграф, 2002. – 239 с.

130. Мартен-Фюжье А. Элегантная жизнь, или Как возник «весь Париж» / Анна Мартен-Фюжье. – М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1998. – 480 с.

131. Голосовкер Я.Э. Логика мифа / Я.Э. Голосовкер. – М.: Наука, 1987. – 218 с.

132. Кривцун О.А. Предисловие / О.А. Кривцун // Феномен артистизма в современном искусстве / Отв. ред. О.А. Кривцун. – М.: Индрик, 2008. – С. 7–12.

133. Габричевский А.Г. Морфология искусства / А.Г. Габричевский. – М.: Аграф, 2002. – 864 с.

134. Зенкин С.Н. Теофиль Готье: от артистического поведения к артистическому письму / С.Н. Зенкин // Феномен артистизма в современном искусстве / Отв. ред. О.А. Кривцун. – М.: Индрик, 2008. – С. 263–280.

135. Ключевский В.О. О взгляде художника на обстановку и убор изображаемого им лица. Лекция, прочитанная историком в Училище живописи, ваяния и зодчества весной 1897 г. / В.О. Ключевский // Сочинения в девяти томах. – М.: Мысль, 1990. – Т. 9. – С. 108–117.

136. Кривцун О.А. Артистизм как соблазн. Соперничества искусства и жизни / О.А. Кривцун // Феномен артистизма в современном искусстве / Отв. ред. О.А. Кривцун. – М.: Индрик, 2008. – С. 141–176.

137. Якимович А.К. Артистизм почерка и свобода художника. От Ренессанса к XX веку / А.К. Якимович // Феномен артистизма в современном искусстве / Отв. ред. О.А. Кривцун. – М.: Индрик, 2008. – С. 44–80.

138. Вагнер Р. Паломничество к Бетховену / Рихард Вагнер // Избранные работы. – М.: Искусство, 1978. – С. 85–106.
139. Жеребин А. Зачинатель и «завершители». Идея синтеза искусств и ее русские критики / А. Жеребин // Вопросы литературы. – 2009. – № 4. – С. 5–23.
140. Вагнер Р. Произведение искусства будущего / Рихард Вагнер // Избранные работы. – М.: Искусство, 1978. – С. 142–261.
141. Терье А. О, ты, которая припав к истокам Жизни / Андре Терье // Избраница судьбы Мария Башкирцева. – М.: Вече, 2008. – С. 56–63.
142. Соколова Т.В. От романтизма к символизму. Очерки истории французской поэзии / Т.В. Соколова. – СПб.: Филологический факультет СПбГУ, 2005. – 308 с.
143. Яусс Г.Р. История литературы как провокация литературоведения / Г.Р. Яусс // Новое литературное обозрение. – 1995. – № 12. – С. 34–84.
144. Михайлов А.Д. От Франсуа Вийона до Марселя Пруста: Страницы истории французской литературы Нового времени (XVI–XIX века). Т. 1 / А.Д. Михайлов. – М.: Языки славянских культур, 2009. – 472 с.
145. Предисловие к французскому изданию // Башкирцева М. Дневник. – 3-е изд., доп. – М.: Захаров, 2003 – 688 с.
146. Гладстонъ У. Дневникъ Маріи Башкирцевой / У. Гладстон // Дневникъ Маріи Башкирцевой. Преводъ съ французскаго. Съ приложеніемъ статей Гладстона и Франсуа Коппе и двухъ портретовъ автора. – С.-Петербургъ: Изданіе редакцій Севернаго Вестника, 1893. – С. I–VII.
147. Гегель Г.В.Ф. Эстетика: В 4 т. / Г.В.Ф. Гегель. – М.: Искусство, 1969–1971. – Т. 1. – 330 с.
148. Михайлов А.В. Вильгельм Генрих Вакенродер и романтический культ Рафаэля / А.В. Михайлов // Языки культуры. Учебное пособие по культурологии. – М.: Языки русской культуры, 1997. – С. 655–682.

149. Коппэ Ф. Картины Маріи Башкирцевой / Франсуа Коппэ // Дневникъ Маріи Башкирцевой. Преводъ съ французскаго. Съ приложеніемъ статей Гладстона и Франсуа Коппе и двухъ портретовъ автора. – С.-Петербургъ: Изданіе редакцій Севернаго Вестника, 1893. – С. IX–XIV.

150. Коппэ Ф. О Маріи Башкирцевой / Франсуа Коппэ // Изъ дневника Маріи Башкирцевой (Journal de Marie Bashkirtseff). Съ приложениемъ ст. Фр. Коппэ и отзывовъ французской печати. С французскаго перевелъ К. Плавинский. – С.-Петербургъ: Типография М.М. Стасюлевича, 1889. – С. 1–4.

151. Сила // Философский словарь: Основан Г. Шмидтом / Под. Ред. Г. Шишкоффа / Пер. с нем. – М.: Республика, 2003. – 575с.

152. Ярхо В.Н. Ахилл / В.Н. Ярхо // Мифологический словарь / Гл. ред. Е.М. Мелетинский. – М.: Советская энциклопедия, 1990. – 672 с.

153. Цветаева М. Вечерний альбом. Стихи. Детство. – Любовь. – Только тени / М. Цветаева. – М.: Товарищество типографии А.И.Мамонтова, 1910. – 230 с.

154. Флоренский П. Из писем семье. Об А.С. Пушкине и литературе / П. Флоренский // Вопросы литературы, 1988. – №1. – С. 146–176.

155. Саакянц А. Марина Цветаева / А. Саакянц // Цветаева М.И. Сочинения. В 2-х т. – Т.1. – М.: Художественная литература, 1988. – С. 5–32.

156. Волошин М. О Репине / М. Волошин. – М.: «Книгоиздательство Оле-Лукойе», 1913. – 66 с.

157. Сомова Е.В. Личность поэта, природа и назначение поэтического творчества в художественной концепции М.И. Цветаевой / Е.В. Сомова. – Автореф. дис. ... канд. филол. наук. – М., 1997. – 21 с.

158. Жолковский А.К. Замятин, Оруэлл и Хворобьев: о снах нового типа / А.К. Жолковский // Жолковский А.К. Блуждающие сны и другие работы. – М.: Наука, 1994. – С. 167–191.

159. Жолковский А.К. *Philosophy of composition* (К некоторым аспектам структуры литературного текста) / А.К. Жолковский // *Культура русского модернизма. Статьи, эссе и публикации.* – М.: Наука, 1993. – С. 390–400.
160. Цветаева М. *Стихотворения 1906-1941* / М. Цветаева. – М.: Книга по требованию, 2011. – 122 с.
161. Данилова И.Е. *Итальянский город XV века: реальность, миф, образ* / И.Е. Данилова. – М.: РГГУ, 2000. – 253 с.
162. Михайлов А.В. *Искусство и истина поэтического в австрийской культуре середины XIX века* / А.В. Михайлов // *Языки культуры.* – М.: Языки русской культуры, 1997. – С. 683–715.
163. Каганов Г.З. *Город в картине и «на самом деле»* / Г.З. Каганов // *Город и искусство. Субъекты социального диалога.* – М.: Наука, 1996. – С. 197–209.
164. Ямпольский М. *Арабески* / М. Ямпольский // *Ткач и визионер: Очерки истории репрезентации, или О материальном и идеальном в культуре.* – М.: НЛЮ, 2007. – С. 347–355.
165. Кант И. *Критика способности суждения* / Иммануил Кант // *Собр. Соч.: в 8 т.* – М.: Чоро, 1994. – Т. 5. – 414 с.
166. Герман М. *В поисках Парижа, или Вечное возвращение* / М. Герман. – СПб.: Искусство-СПб, 2006. – 464 с.
167. Венедиктова Т.Д. *Литература на пороге «века толп»: «новый человек» как читатель и писатель* / Т.Д. Венедиктова // *«На границах». Зарубежная литература от средневековья до современности.* – М.: ЭКОН, 2000. – С. 117–133.
168. *Мастера искусств об искусстве. Избранные отрывки из писем, дневников, речей и трактатов. В 7-и т.* / Под общей редакцией А.А. Губера, А.А. Федорова-Давыдова, И.Л. Маца, В.Н. Гращенкова. – М.: Искусство, 1967. – Т. IV. – 648 с.

169. Степанов Ю. Константы: словарь русской культуры / Ю. Степанов. – М.: Академический Проект, 2004. – 982 с.
170. Ямпольский М. Наблюдатель. Очерки истории видения / М, Ямпольский. – М.: Ad Marginem, 2000. – 270.
171. Даниэль С.М. Искусство видеть / С. Даниэль. – Л.: Искусство, 1990. – 223 с.
172. Vigo V. Raconte Marie Bashkirtseff. 12 Novembre 2008 – 11 Janvier 2009 / Véronique Vigo. – Nice, 2008. – 12 p.
173. Пушкин А.С. Евгений Онегин / А.С. Пушкин. – М.: Эксмо, 2005. – 383 с.
174. Толстой Л.Н. Война и мир / Л.Н. Толстой // Собр. Соч.: В 22 т. – Т. 5. – М.: Художественная литература, 1980. – 585 с.
175. Мелик-Пашаев А.А. Акме художника и проблема творческого «Я» / А.А. Мелик-Пашаев // Человек. – 1996. – № 3. – С. 137–145.
176. Лосев А.Ф. Диалектика мифа / А.Ф. Лосев // Из ранних произведений. – М.: Правда, 1990. – 656 с..
177. Стендаль. История живописи в Италии / Стендаль // Собр. Соч.: в 12 т. – Т. 8. – М.: Правда, 1978. – 423 с.
178. Левин Ю.Д. Уильям Хогарт и русская литература / Ю.Д. Левин // Русская литература и зарубежное искусство. Сб. исследований и материалов. – Л.: Наука, 1986. – С. 35–61.
179. Хогарт У. Анализ красоты / Уильям Хогарт. – Л.: Искусство, 1987. – 256 с.
180. Герман М. Уильям Хогарт и его время / М. Герман. – Л.: Искусство, 1977. – 226 с.
181. Картины английских художников. У. Хогарт. «Девушка с криветками» // Электронный ресурс: http://muzei-mira.com/kartini_anglia/102-devushka-s-krevetkami-uilyam-hogart.html

182. Дзуффи С. Большой атлас живописи / Стефано Дзуффи. – М.: ОЛМА-ПРЕСС, 2006. – 432 с.
183. Волкова П. Мост через бездну / П. Волкова. – М. : Зебра, 2013. – 370 с.
184. Кнабе Г.С. Энтелехия / Г.С. Кнабе // Культурология. Энциклопедия: В 2-х т. – Т. 2. – М.: РОССПЭН, 2007. – С. 1067–1069.
185. Аристотель. Метафизика / Аристотель // Аристотель. Сочинения в четырех томах, т. 1. – М.: Мысль, 1975. – 550 с.
186. Кнабе Г.С. Энтелехия культуры / Г.С. Кнабе // Кнабе Г.С. Материалы к лекции по общей теории культуры и культуре античного Рима. – М.: Индрик, 1993. – С. 139–156.
187. Греймас А.Ж., Фонтаний Ж. Семиотика страстей. От стостояния вещей к состоянию души / А.Ж. Греймас, Ж. Фонтаний. – М.: Изд-во ЛКИ, 2007. – 336 с.
188. Теперик Т.Г. Гомеровский психологизм с точки зрения вербальной семиотики / Т.Г. Теперик // Литература XX-XXI веков. Итоги и перспективы изучения. Материалы одиннадцатых Андреевских чтений. – М.: ЭКОН-ИНФОРМ, 2013. – С. 28–34.
189. Дмитриева Н.А. Краткая история искусств. Выпуск 1 / Н.А. Дмитриева. – М.: Искусство, 1969. – 348 с.
190. Афасижев М.Н. Изображение и слово в эволюции художественной культуры. Древняя Греция / М.Н. Афасижев. – СПб.: Алетейя, 2008. – 320 с.
191. Geertz C. The Interpretation of Cultures / C. Geertz. – N.Y.: Basic Books, 1973. – 470 p.
192. Langer S. Feeling and Form. A Theory of Art / S. Langer. – N.Y.: Charles Scribner's Sons, 1953. – 431 p.
193. Бычков В.В. Эстетическое / В.В. Бычков // Культурология. Энциклопедия: В 2-х т. – Т. 2. – М. : РОССПЭН, 2007. – С. 1107–1109.

194. Рибо Т. Опыт исследования творческого воображения / Т. Рибо. – СПб.: Изд. Л. Ф. Пантелеева, 1901. – 232 с.
195. Мамардашвили М. Лекции по античной философии / М. Мамардашвили. – М.: Аграф, 1998. – 320 с.
196. Венедиктова Т. Секрет срединного мира. Культурная функция реализма XIX века / Т. Венедиктова // Зарубежная литература второго тысячелетия. 1000–2000 / Под ред. Л.Г. Андреева. – М.: Высшая школа, 2001. – С. 186–220.
197. Эпштейн М. Реалогия / М. Эпштейн // Культурология. Энциклопедия: В 2 т. / Гл. ред. С.Я. Левит. – М.: РОССПЭН, 2007. – Т. 2. – С. 340–342.
198. Тетрель А. Предчувствие тенденций искусства XX в. в творчестве М. Башкирцевой / Анастасия Тетрель // Избранница судьбы Мария Башкирцева. – М.: Вече, 2008. – С. 146–153.
199. Блок А.А. Роза и Крест / А.А. Блок // Собр. соч.: В 8 т. – М.-Л.: Государственное издательство художественной литературы, 1960–1963. – Т. 4. – С. 168–246.