

И. В. Дорогань

Днепропетровский национальный университет им. О. Гончара

«Горе Навсикаи»

как автоэкфрастический текст «Дневника» М. Башкирцевой

Дорогань І. В. «Горе Навсікаї» як автоекфрастичний текст «Щоденника» М. Башкірцевої. У статті досліджується роль екфрасису в організації тексту «Щоденника» Марії Башкірцевої (1858–1884) — французької художниці, скульптора, літератора українського походження. Аналізується своєрідність явленого в «Щоденнику» автоекфрастичного сюжету «Горе Навсікаї», створеного на основі естетичного сприйняття Башкірцевою образу античного епосу, співвідносного зі змістом поняття «ентелехія». Аналізується процес вербалізації художницею власного пластичного досвіду в словесному тексті і водночас рефлексії над власним текстом.

Ключові слова: щоденник, автоекфрасис, ентелехія, античний пластичний канон, вербалізація.

Дорогань И. В. «Горе Навсикаи» как автоэкфрастический текст «Дневника» М. Башкирцевой. В статье исследуется роль экфрасиса в организации текста «Дневника» Марии Башкирцевой (1858–1884) — французской художницы, скульптора, литератора. Анализируется своеобразие представленного в «Дневнике» автоэкфрастического сюжета «Горе Навсикаи», созданного на основе эстетического восприятия М. Башкирцевой образа античного эпоса, которое соотносимо со смыслом понятия «энтелехия». Анализируется процесс вербализации художницей своего пластического эстетического опыта в словесном тексте и одновременно рефлексии над собственным текстом.

Ключевые слова: дневник, автоэкфрасис, энтелехия, античный пластический канон, красота, эстетика, вербализация.

Dorogan I. V. “Navsikaya’s grief” as autoekfrastic text of “Journal” by M. Bashkirtseva. In article an ekfrasis role in the organization of the text of “Journal” by Mariya Bashkirtseva (1858–1884) — the French artist, the sculptor, the writer is investigated. The originality presented in “Journal” autoekfrastic subject “Navsikaya’s grief” created on the basis of aesthetic perception by M. Bashkirtseva of an image of antique epos, which correlated with sense of concept «entelehia» is analyzed. Process of verbalization by the artist of the plastic aesthetic experience in the verbal text and at the same time reflections above own text is analyzed.

Keywords: a diary, autoekfrasis, entelehia, an antique plastic canon, beauty, an aesthetics, verbalization.

«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. Яцен-

ко) 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» [4:275].

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. Но-

вая 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» [6:167].

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 автоэкфрасисе, 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 самозначностном 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 переакценти-

ровки 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-Лепаж. 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 свиться в стройный хоровод [3:381].

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 [3:382].

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 [3:382].

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! [3:382].

«О-логизированное» Башкирцевой состояние имеет свое определение, известное со времен античности и именуемое энтелехи-

ей (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» [9:1069]. 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 сущностных 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» [1:243]. 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» [10:140]. 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» [9:1069] (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» [3:382], с другой, — вера в свое предназначение — «Я рождена быть скульптором, я люблю форму до обожания» [3:382]. Между этими борющимися в ней ощущениями есть зазор, в который вписывается / озвучивается мгновенное оза-

рение Башкирцевой, воплощенное в интенции экфрастического содержания:

Но форма! Прекрасное движение, прекрасная поза. Вы поворачиваете — силуэт-ка меняется, сохраняя свое значение!.. О счастье, блаженство! [3:382].

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 [3:382].

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*» [7:7], 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» [4:275]. 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» [3:382]; 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...* [3:382] (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» [13:28–29]. Студирова 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» [13:29]. Тем не менее, отмечает Т. Теперик, «в «Одиссее» есть еще и невербалика индивидуальная, включающая не только сходства, но и различия» [13:29] 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» [13:29].

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 [13:32]. 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» [6:163], отмеченного П. Волковой в лекциях об античности с ударением на специфику античной композиции, которая «всегда строится на мгновении остановленного движения» [6:163]. Не менее значимо и скульптурное изображение Аполлона,

представленное в экфрасическом 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» [8:69].

Закономерен и вопрошающий вывод П. Волковой: «Остановить совершенное мгновение, на ваших глазах ставшее бесмертным, могли только они — тогда на вопрос «как?» ответ невозможен» [6:163]. 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... [3:385].

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...» [2:253].

В связи с этим автоэкфрасис 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 идеиформы 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*» [14:133–134]. Созвучную мысль высказала и американский критик Сьюзен Лангер: «Именно восприятие оформленное воображением, дает нам тот внешний мир, который мы знаем. И именно преемственность 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» [15:372].

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. Бычкова, 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» [5:1108].

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 красотою 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» [2:233]. Вполне вероятно, что «прямостояние» Навсикаи у Го-

мера 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» [3:382]. Это ощущение давал «вербально неопишуемый 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...» [6:162], 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 автоэкрисисного 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 [3:382].

Ее страсть и эмоция возвышается «над языком», о чем свидетельствует следующая за признанием фраза:

Я говорила тысячу глупостей [3:382].

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 Навсикаи:

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 статуэтки, 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! [3:382].

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 [12:78–127]. 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 событийное 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» [11:162]. Следовательно, Башкирцева мифологизировала «законнорожденный» порыв, движение, выраженное в том, чтобы прикрыть хрупкую наготу «статуэтки» 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 особым 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» [6:166]. Фраза Башкирцевой: «Я больше ее люблю, чем свою кожу» — подтверждение того, что она прониклась и пережила этическую античную идею одушевления и воссоз-

дала 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 эстетичностью. Это возврат на мгновение к античности, утвердившей канон красоты «вечной женственно-

сти» 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.

Литература

1. Аристотель. Метафизика / Аристотель // Аристотель. Сочинения в четырех томах, Т. 1. — М. : Мысль, 1975. — 550 с.
2. Афасижев М. Н. Изображение и слово в эволюции художественной культуры. Древняя Греция / М. Н. Афасижев. — СПб. : Алетейя, 2008. — 320 с.
3. Башкирцева М. Дневник / М. Башкирцева. — М. : Захаров, 2000. — 448 с.
4. Брагинская Н. В. «Картины» Филострата старшего: генезис и структура диалога перед изображением / Н. В. Брагинская // Одиссей: Человек в истории 1994: Картина мира в народном и ученом сознании. — М. : Наука, 1994. — С. 267–313.
5. Бычков В. В. Эстетическое / В. В. Бычков // Культурология. Энциклопедия: В 2-х т. — Т. 2. — М. : РОССПЭН, 2007. — С. 1107–1109.
6. Волкова П. Мост через бездну / П. Волкова. — М. : Зебра, 2013. — 370 с.
7. 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.
8. Дмитриева Н. А. Краткая история искусств. Выпуск 1 / Н. А. Дмитриева. — М. : Искусство, 1969. — 348 с.
9. Кнабе Г. С. Энтелехия / Г. С. Кнабе // Культурология. Энциклопедия : в 2 т. Т. 2. — М. : РОССПЭН, 2007. — С. 1067—1069.
10. 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.
11. Мамардашвили М. Лекции по античной философии / М. Мамардашвили. — М. : Аграф, 1998. — 320 с.
12. Рибо Т. Опыт исследования творческого воображения / Т. Рибо. — СПб. : Изд. Л. Ф. Пантелеева, 1901. — 232 с.
13. 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.
14. Geertz C. The Interpretation of Cultures / C. Geertz. — N. Y. : Basic Books, 1973. — 470 p.
15. Langer S. Feeling and Form. A Theory of Art / S. Langer. — N. Y. : Charles Scribner's Sons, 1953. — 431 p.