

УДК 82—94.82091+74.01/09

Илона Дорогань

**МАРИЯ БАШКИРЦЕВА:
ПРОБЛЕМА АВТОМИФОЛОГИЗАЦИИ**

В статье анализируется аспект автомифологизации в «Дневнике» М. Башкирцевой как важная составляющая мифа о художнице.

Ключевые слова: миф, личный миф, дневник, автомифологизация, маска.

У статті проаналізовано аспект автоміфологізації у «Щоденнику» М. Башкирцевої як важливий компонент міфу про художницю.

Ключові слова: міф, особистий міф, щоденник, автоміфологізація, маска.

The problem of automythologization in the M. Bashkirtseva's «Diary» is analysed in this article as an important part of the myth about the artist.

Key words: myth, personal myth, diary, automythologization, mask.

Научные изыскания в области творческого наследия французской художницы и писательницы русского происхождения М. Башкирцевой активизировались с 80-х годов XX века, после того как был обнаружен полный рукописный текст ее «Дневника». Сегодня это произведение является одним из известнейших в своем жанре, но до сих пор мало исследованным. Ученые ориентированы главным образом на выявление биографического содержания (Б. Дидье, Ф. Лежен, Ф. Симоне-Тенан, М. Михеев), на текстологические уточнения (Л. Конз), наметилась тенденция к изучению мифа о М. Башкирцевой, который сложился в общественном сознании после резонансной публикации ее «Дневника» (Б. Дебрабандер-Дескамп, К. Коснье, М.-Э. Шартье). Но аспект автомифологизации, отчетливо прослеживающейся в дневнике, остается вне поля зрения литературоведов, хотя именно специфическая авторская самопрезентация представляется одной из важнейших составляющих мифа о художнице. Именно проблеме автомифологизации М. Башкирцевой при помощи «Дневника» и посвящена данная статья.

Один из подходов к изучению житнетворческого мифа 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 [7, 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» [3, с. 17].

Внимательное чтение дневника М. Башкирцевой убеждает в изначальной нацеленности автора на мифотворчество — не в смысле введения в заблуждение читателя, а в смысле моделирования собственной жизни, реализации житнетворческих 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» [5]).

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 оче-

редь — 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 уважаемых кругах русских эмигрантов из-за сомнительной репутации некоторых ее членов, а тщеславие молодой одаренной натуры требовало обязательного социального признания (мало того, социального признания требовала та часть ее личности, которая принимала необходимость замужества — уважаемого 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»* [1, 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»* [1, 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»* [1, 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»* [1, 17]. Описание собственных платьев и причесок сопresentуется рядом с рассуждениями нравственного или ин-

теллектуального характера, с восторгами по поводу флорентийской архитектуры или философии И. Тэна и т.п.: «Я надеваю пеньюар и читаю своего любезного друга Плуларха» [1, 42]. События обыденные, внешне незначительные, предстают в дневнике как сверхважные, единственно имеющие смысл.

Такая «непоследовательность», тем не менее, концептуальна: еще в начале своей книг автор заявляет о своем желании воспроизвести максимально точный документ — фотографию жизни женщины [1, 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 сложность 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 некоего Другого, наделенного над ним опасной властью... по-настоящему активным импульсом в любой момент творчества является отношение, а не собственное «Я» художника» [9, 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 романтических 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!» [1, 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 собственном 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»* [1, 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!»* [1, 60]. 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 балах» 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» (как назвала Башкирцева свой дневник), 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 личной встрече [2]. 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 в жизнетворческих 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 пассеизм). 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?»* [1, 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» [1, 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» [14, 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 изумитель-

но ефектна; это настоящая крестьянка, выросшая среди полей, она ошеломлена, она страдает от своего видения...» [1, 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 с 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» [6, 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 [12, 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» [13, 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) [13, 15].

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» [8, 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» [8, 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 — пассеист, 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 каждый вечер, мне необходимо познакомиться с историей Рима» [1, 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» [7, 46].

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»* [1, 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»* [1, 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 сделает «античным», и глупцы того времени воздадут такому произведению должное почтение» [1,433].

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 стоиком. 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»* [1, 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 «самовоздвельвания» 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» [10, 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» [11, 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 годов. Но «потребность» в новом женском мифе явно присутствовала, чему способствовали появившиеся институты эмансипации — вроде академии Жулиана; этим культурным ожиданиям и соответствовала натура Марии.

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 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» [1, 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» [1, 126].

В характеристиках, которые она дает самым близким людям, просматривается нарастающая отчужденность: *«Дедушка человек образованный, но старый, слепой и раздражающий»* [1, 126]; *«у мамы много ума, но мало образования, никакого умения жить, отсутствие такта...»*; *«тетя немного более развита»* [1, 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»* [1, 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 бабушки. 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»* [1, 243]. Постигая Париж, она меняется и становится более целеустремленной, хотя *«оболочка чертовски женственная»* [1, 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» [1, 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» [4, 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, сплавля мифотворчество и жизнетворчество, 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.

ЛИТЕРАТУРА

1. Башкирцева М. Дневник / Мария Башкирцева. — М.: Захаров, 2000. — 446 с.
2. Башкирцева М. Переписка с Ги де Мопассаном [Электронный ресурс] / М. Башкирцева // Лазурь: литературно-художественный и критико-публицистический альманах. — М.: Ваап-Информ, 1989. — Т. 1. — 383 с. —

- Режим доступа: <http://brb.silverage.ru/zhslovo/sv/mb/?r=let&id=1> (последнее обращение 12.05.2014).
3. Голосовкер Я. Э. Засекреченный секрет. Философская проза / Я. Э. Голосовкер. — Томск: Водолей, 1998. — 224 с.
 4. Голосовкер Я. Э. Логика мифа / Я. Э. Голосовкер. — М.: Наука, 1987. — 218 с.
 5. Гуревич Л. Предисловие к переписке Марии Башкирцевой с Ги де Мопассаном [Электронный ресурс] / Л. Гуревич // Лазурь: литературно-художественный и критико-публицистический альманах. — М.: Ваап-Информ, 1989. — 383 с. — Т. 1. — Режим доступа: <http://brb.silverage.ru/zhslovo/sv/mb/?r=let&id=0> (последнее обращение 12.05.2014).
 6. Карлейль Т. Этика жизни. Трудиться и не унывать! / Томас Карлейль // Теперь и прежде. — М.: Республика, 1994. — С. 329–368.
 7. Кнабе Г. С. Двудеинство культуры / Г. С. Кнабе // Избранные труды. Теория и история культуры. — М.: РОССПЭН, 2006. — С. 7–56
 8. Кнабе Г. С. Ливий и исторический миф / Г. С. Кнабе // Избранные труды. Теория и история культуры. — М.: РОССПЭН, 2006. — С. 429–440.
 9. Кривцун О. А. Творческое сознание художника / О. А. Кривцун. — М.: Памятники исторической мысли, 2008. — 376 с.
 10. Латур А. Дама в истории культуры / Анни Латур. — М.: Аграф, 2002. — 239 с.
 11. Мартен-Фюжье А. Элегантная жизнь, или Как возник «весь Париж» / Анна Мартен-Фюжье. — М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1998. — 480 с.
 12. Можейко М. Сверхчеловек / М. Можейко // История философии: Энциклопедия / Сост. А. А. Грицанов. — Минск: Интерпрессервис; Книжный дом, 2002. — С. 931–933.
 13. Раздольская В. Европейское искусство XIX века. Классицизм, романтизм / Вера Раздольская. — СПб.: Азбука-классика, 2009. — 368 с.
 14. Тогоева О. И. Формирование культы святой Жанны д'Арк и политическая культура Франции (XV–XIX вв.): автореф. дис. ... д-ра ист. наук / О. И. Тогоева. — М., 2013. — 49 с.

Стаття надійшла до редакції 4 лютого 2015 р.