

Научная статья

УДК 82.09

doi: 10.17223/19986645/87/13

Критика Е. Колтоновской: в поисках оснований женской творческой субъектности

Екатерина Валентиновна Кузнецова¹

¹ *Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук,
Москва, Россия, katkuz1@mail.ru*

Аннотация. Рассматриваются особенности писательской стратегии критика Е. Колтоновской, проявленные в ее сборнике статей «Женские силуэты» (1912). Наследие Колтоновской представляет интерес с точки зрения оценки методов, приемов и подходов, которые она применяла для того, чтобы состояться как женщине-литератору. Она учитывала господствующий дискурс, задаваемый мужчинами, и это сказалось на ее трактовке произведений женщин-авторов и их писательских судеб. Она смогла подметить два интересных подхода к выражению личности автора в произведениях писательниц: чрезмерное сокрытие или раскрытие своего «Я». Критическая манера самой Колтоновской обнаруживает признаки мимикрии – следование за мужскими оценками женского творчества и самих женщин, с другой – демонстрирует внимание к судьбе и творчеству женщин.

Ключевые слова: Е. Колтоновская, женская литература, женское письмо, критика, писательская стратегия, гендерные исследования

Благодарности: исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда (проект «Женщина-автор»: писательские стратегии и практики в эпоху модерна», № 23-28-00348) в ИМЛИ РАН.

Для цитирования: Кузнецова Е.В. Критика Е. Колтоновской: в поисках оснований женской творческой субъектности // Вестник Томского государственного университета. Филология. 2024. № 87. С. 233–254. doi: 10.17223/19986645/87/13

Original article

doi: 10.17223/19986645/87/13

Elena Koltonovskaya's criticism: In search of the foundations of female creative subjectivity

Ekaterina V. Kuznetsova¹

¹ *A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences,
Moscow, Russian Federation, katkuz1@mail.ru*

Abstract. This article discusses the features of the writer's strategy of the well-known critic Elena Koltonovskaya. The main material of the analysis is her collection of articles *Female Silhouettes*, published in 1912 and, according to a number of observations, still relevant. Koltonovskaya's critical legacy is of interest from the point

of view of evaluating the methods, techniques and approaches that she used in order to professionally succeed as a writer. It was not easy to act as a female critic in the early twentieth century because ideological and aesthetic trends were formed by men, and the attitude towards a writing woman was biased. Koltonovskaya somehow had to take into account the prevailing discourse, and this affected her interpretation of the works of the female writers to whom she referred. Koltonovskaya's articles are analyzed in the context of the masculine narrative about women's creativity, which was formed in Russia back in the 19th century and was transferred in a slightly softened form to the modern era. According to the ideas of male writers, a writing woman will certainly find herself in a tragic contradiction between femininity and personal happiness, on the one hand, and her creativity, on the other. Koltonovskaya shares this belief, although many of the fates of her heroines refute it. The article reveals the contradictory attitude of the critic to the type of a "new woman", which declared itself both in literature and life, but scared Koltonovskaya with the loss of femininity. Next, the productivity of the main division of female writers into traditional, typical (emotional, verbose) and atypical, unconventional in style (logical, analytical), which Koltonovskaya proposed, is evaluated. Such a division seems controversial and largely caused by masculine views on women's creativity, which influenced the critic. However, Koltonovskaya was able to notice two interesting approaches to the expression of the author's personality, which can manifest themselves in the works of female writers: excessive concealment of their author's "Self" or its excessive disclosure, exposure. In the final part of the article, it is concluded that the critical manner of Koltonovskaya herself reveals a transitional character peculiar to the epoch of the early twentieth century – the time of gender fracture. On the one hand, she uses the principle of mimicry – following men's assessments of women's creativity and women themselves, and, on the other hand, she demonstrates increased attention to the fate and creativity of her female contemporaries, who go beyond traditional femininity, attempts to understand their features and innovation. The study of Koltonovskaya's writing strategy makes it possible to expand the understanding of the functioning of women's literature in an androcentric society.

Keywords: Elena Koltonovskaya, women's literature, women's writing, criticism, writer's strategy, gender studies

Acknowledgments: The study was supported by the Russian Science Foundation, Project No. 23-28-00348.

For citation: Kuznetsova, E.V. (2024) Elena Koltonovskaya's criticism: In search of the foundations of female creative subjectivity. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Filologiya – Tomsk State University Journal of Philology*. 87. pp. 233–254. (In Russian). doi: 10.17223/19986645/87/13

Елена Александровна Колтоновская (1870–1952), русская писательница, журналист и литературный критик Серебряного века, прожила долгую и творчески плодотворную жизнь, но в советский период была практически забыта. В последнее время усилиями ряда исследователей ее имя возвращается к читателю, а наследие становится предметом изучения филологов.

В первую очередь в этом плане стоит отметить работы М.В. Михайловой, которая обратилась к статьям Колтоновской как к ценнейшему источнику для понимания женской критической мысли начала XX в., а также исследовала ее вклад в разработку теории неореализма [1, 2]. Колтоновская сторонилась круга декадентов и символистов, ее литературный вкус сфор-

мировался под влиянием русской психологической прозы, и будущее литературы она видела в обновленном реализме. А в 2020 г. состоялось переиздание ряда важнейших статей, очерков и воспоминаний Колтоновской, вступительную статью к которому подготовили М.В. Михайлова и М. Нестеренко. В своем предисловии исследовательницы делают акцент на том, что, будучи сама женщиной-литератором, их героиня нащупывала основания новой гендерной критики [3].

В этом плане наибольшую ценность представляет ее цикл очерков «Женские силуэты (Писательницы и артистки)» (1912). Столкнувшись с увеличением количества успешных и знаменитых женщин, Колтоновская решила собрать собственные статьи о своих современницах в один сборник. Книга «Женские силуэты» рассказывает как о писательницах, так и о деятельницах сцены или науки (С.В. Ковалевской, В.Ф. Комиссаржевской, Э. Дузе). Михайлова и Нестеренко подчеркивают важную роль Колтоновской в формировании особой линии искусства – женского литературного творчества, так как она первая издала в России целый сборник статей, посвященный исключительно выдающимся женщинам и их достижениям в искусстве и науке, «позволила себе рассмотреть творчество писательниц как особый феномен» [3. С. 23].

Как далее справедливо отмечают исследовательницы, «не все в созданной ею теории было окончательно отработано» [3. С. 23], но ее стремление понять специфику женских произведений представляется важным этапом на пути их осмысления. Главным достижением Колтоновской-критика Михайлова и Нестеренко считают тот факт, что в статьях о писательницах она делает шаг к категориальному осмыслению гендера, т.е. постоянно оперирует понятиями «мужское», «женское» и «в итоге устанавливает некоторые закономерности, определяющие самобытность и неповторимость женского внутреннего мира, отражающегося в творчестве» [3. С. 31]. Эти закономерности больше всего проявляются в произведениях «типичных» женщин-писательниц, сосредоточивающихся на женских проблемах, опирающихся на женское начало, что дает их текстам своеобразие, но с другой стороны, угрожает самоповторами, монотонностью и быстрой исчерпаемостью тем. Но Колтоновская не может обойти вниманием и наличие второй разновидности авторов, стремящихся нивелировать свою женскую природу и писать, как мужчина¹. Этот путь, по мнению критика, может обернуться для писательницы сухостью стиля, безэмоциональностью. В результате анализа Михайлова и Нестеренко приходят к выводу, что «творческое наследие Колтоновской отражает определенную стадию существования “женственного” этапа культуры, когда женщина продолжает жить по мужским стандартам, но уже заявляет о своей самостоятельности и самобытности. И те статьи, где критик попыталась раскрыть сущность “души новой женщины, подвижной, богатой, сложной и требовательной”, заглянула в тайники женского характера,

¹ Гендерно нейтральный стиль Колтоновская считает «мужским» стилем, что в целом характерно для эпохи модернизма.

приблизилась к определению доминанты женского характера, очень перспективны в методологическом отношении, содержат подлинные прозрения» [3. С. 33].

В данной статье мы хотели бы взглянуть на критическое наследие Колтоновской, сделав акцент на тех социальных практиках, проблемах и противоречиях интерпретации, которые она выявляет или которые высвечиваются в ее очерках помимо ее авторской воли. Безусловно, она пытается нащупать *основания женской креативной субъектности*, хотя и не приходит к ее осмыслению в рамках понятия «писательская стратегия». До этого еще далеко, но ее пробные шаги и перебираемые ею инструменты очень важны. Изучение литературы, созданной женщинами, до сих пор сталкивается в современной гуманитарной науке с рядом проблем теоретического и методологического характера, о чем пишет, например, И.Л. Савкина [4, 5], и обращение к истокам гендерной критики¹ может быть весьма продуктивным. Смогла ли Колтоновская описать цельный образ «новой женщины», выразившей квинтэссенцию фемининности модерна? На какие идеологемы она пытается опереться, чтобы для самой себя сформулировать особенность женского творческого пути? Что ей удалось выявить перспективного, предварившего современные гендерные исследования, а что привело в тупик? В чем состояла ее собственная писательская стратегия?

Изначально Колтоновская анализировала произведения писательниц скорее интуитивно, не выдвигая на первый план какой-либо философской, эстетической или теоретической призмы для оценки женских произведений, что не исключало, конечно, особого любопытства к плодам «дамского» творчества, которое все еще было на рубеже XIX–XX вв. чем-то экзотическим. Только решив собрать очерки разных лет в сборник, Колтоновская задумалась над тем, что для этого нужен какой-то объединяющий подход. Этот концептуальный взгляд был ею сконструирован и сформулирован в предисловии «Женское».

В этом вступлении, как правильно отметили М.В. Михайлова и М. Нестеренко, для анализа женской общественной активности Колтоновская отчасти опирается на известные философские теории своего времени: О. Вейнингера, Г. Зиммеля, Н. Бердяева и др., осмысливших категории «женское» и «мужское» и присущие им черты с точки зрения андроцентричного социума [3. С. 24]. Писательница вполне разделяет доминирующие патриархатные представления об исходной пассивности женского начала, его повышенной эмоциональности, ведомости, зависимости от мужчины. Она даже размышляет об особой «женской пустоте», которая есть суть настоящей женщины, ибо без этой пустоты она не могла бы вместить в свою жизнь личность мужчины, жить его интересами, видеть мир его глазами. А настоящая женщина стремится к заполнению этой пустоты, и отсюда вытекает проблема выбора избранника и трагического разочарования в нем, что

¹ В рамках данной статьи «гендерная критика» понимается расширительно, не только как литературная критика, но и как «gender studies» и гендерные исследования в целом.

выливается в разочарование в жизни вообще и в конечном счете приводит к самоубийству (подобный сюжет варьируется в целом ряде женских текстов, о которых пишет Колтоновская, например в романе М. Крестовской «Ранние грозы» или в трилогии Л. Микулич про Мимочку). Она не осуждает эту «пустоту», не разделяет феминистских взглядов о полноценности женщины самой по себе, вне мужчины, и даже иронизирует над этим. При этом мужское начало Колтоновская мыслит как активное, рациональное, более сдержанное в проявлении чувств. Однако появление женщин, реализующих себя в профессии и отстаивающих себя как личность в семье, она всячески приветствует. Мы видим в ее идеях сочетание традиционных взглядов на фемининность с новыми веяниями, а также попытку следовать философскому дискурсу эпохи, стремящемуся к отделению «мужского» и «женского» от их конкретных носителей, формированию их в качестве философских категорий.

С другой стороны, никому из философов-модернистов она не следует в полной мере, и основным интеллектуальным основанием ее рассуждений становятся представления более архаичные. Главной мыслью ее предисловия является *идея постоянной внутренней борьбы, надрыва и трагизма*, воплощенная в произведениях женщин (или в самой их несчастной судьбе) и обусловленная *невозможностью гармонично сочетать женственность и собственную индивидуальность с активным творческим началом, ищущим выхода*. Колтоновская считает, что женское творчество уступает в силе мужскому, однако оно может «иметь самобытную, ярко очерченную физиономию» и реальная женщина может быть наделена мужскими креативными способностями [6. С. 197]. Но их реализация непременно приведет ее к внутреннему надлому:

Отыскав в себе ростки творчества и мужские свойства, а иногда и стараясь приблизить свою психику к мужской, ей так легко подавить и обесцветить собственную природу, утратить оригинальность... Каковы же, в таком случае, окажутся результаты «творчества»? Стоит ли о нем хлопотать? <...> А с другой стороны, разве те крохи творчества, которые в нее чудом вкраплены, не имеют права жить, законодательствовать и по-мужски деспотически требовать себе всевозможных жертв? <...> Зачатки борьбы двух противоположных начал – пассивного статического и динамического творческого – есть в каждой женщине. Чем одареннее женщина, тем сильнее должна быть эта борьба, по характеру своему роковая. <...> И потому исход борьбы чаще всего оказывается для женской индивидуальности фатальным [6. С. 197].

Иными словами, как стать творцом, но не перестать быть женщиной? Можно ли получить профессиональное признание, сохранив женскую индивидуальность? На эти вопросы Колтоновская не стремится дать ответ в духе новой эпохи – да, это достижимо, и вот примеры моих героинь. Напротив, она декларирует невозможность выхода из этого противоречия, которое описывается ею не как социально обусловленное, а потому подверженное эволюционным изменениям, а как *природное, извечное*, хотя материал ее собственных очерков, о которых мы еще скажем ниже, опровергает эти теоретические построения.

Колтоновская попадает в ловушку, созданную критическим дискурсом предшествующей эпохи. Очерченное противоречие не сформулировано впервые ею самой на основании каких-либо наблюдений, а заимствовано из критической мысли XIX в., причем сформированной мужчинами и направленной имплицитно на дискредитацию женского творчества и пишущей женщины. О неизбежном конфликте в судьбе писательницы между личным счастьем и профессией, привлекательностью и успехом в той или иной мере рассуждали многие критики и писатели XIX в.: В.Г. Белинский в ранних рецензиях, М. Катков, А. Рахманный (псевдоним Н.В. Верёвкина) в полупублицистической повести «Женщина-писательница», И.С. Тургенев в рецензии на роман Е. Тур «Племянница», А. Дружинин в фельетоне «Женщина-писательница» и др¹. Издатель журнала «Патриот» В. Измайлов, архаист и консерватор, даже развивал на страницах своего издания «представление о женском сочинительстве как о проявлении “развратных” склонностей» [7. С. 235]. Все они неизменно приходили к выводу, что совместить несовместимое невозможно в том случае, если женщина пишет не для саморефлексии, не излагает «милый лепет о тайнах своего пола» и «мигрени женской души» [8. С. 15], а стремится к общественному признанию и освещению общечеловеческих вопросов. При таком подходе она непременно потеряет стыдливость, красоту, любовь мужа, лишится детей, если они у нее были, и умрет в одиночестве. Конечно, звучали и другие мнения, например, критик М.Н. Макаров опубликовал целую серию статей о русских писательницах в «Дамском журнале», назвав всего 63 имени, и несмотря на сдержанность в оценках, безусловно, приветствовал женское творчество [7. С. 21]. Но в целом в XIX в. преобладала точка зрения, что реализовать себя по-настоящему женщина может только в роли жены, матери, заботливой дочери, а все остальное – удел незамужних девиц, бесприданниц или ветрениц, пренебрегающих своим долгом. Во многих художественных и публицистических произведениях XIX в. проводится мысль, что, «жертвуя своей женственностью, отступница (преступница, переступившая черту) ничего не получит взамен» [9. С. 143], так как с достижениями мужчин плоды ее труда все равно не сравнятся, а свое женское счастье она потеряет. Ярче и лаконичнее всего высказался Белинский в 1835 г. в рецензии для журнала «Телескоп» (хотя позднее он смягчил свои взгляды): «Нет, никогда женщина-автор не может ни любить, ни быть женою и матерью, ибо самолюбие не в ладу с любовью...» [10. С. 226].

В эпоху модернизма данный круг идей был перенесен практически без изменений. Доминирование андроцентризма предписывало женскому началу (и его реальным носительницам) пассивность и порождало глубокое противоречие: *отказ от пассивности означал утрату женственности в*

¹ Подробнее о мужских стереотипах в критической рецепции русской женской литературы см. в работе И.Л. Савкиной «“Поэзия – опасный жар для девы”: Критическая рецепция женской литературы и женщины писательницы в России в первой половине XIX века» [9].

глазах социума, а сохранение женственности означало отказ женщины от способности действовать и творить. Осознав ущербность подобных представлений, многие талантливые представительницы Серебряного века приняли попытки выйти из этого ограниченного положения, что породило кризис самоопределения и распределения ролей между полами. Н. Бердяев, разделявший в целом мизогинные взгляды, описал эти изменения следующим образом: «Женщина как бы уже не хочет быть прекрасной, вызвать к себе восхищение, быть предметом любви, она теряет обаяние, грубеет, заражается вульгарностью. Женщина не хочет быть прекрасным творением божьим, произведением искусства, она сама хочет создавать произведения искусства. Это глубокий кризис...» [11. С. 27].

Теория и реальная жизненная практика существенно разошлись: все больше женщин не собирались следовать этим постулатам или доказывали своей судьбой обратное. И статьи сборника Колтоновской на самом деле иллюстрируют реальные примеры успешной борьбы женщин за свою профессиональную субъектность. Однако несмотря на отсутствие подтверждающих «теорию надрыва» примеров, она *продолжает воспроизводить маскулинные критические построения*. Это сам по себе показательный пример зависимости женщины-критика от господствующего культурного дискурса, невозможности выйти за его границы, а также, вероятно, стремление свою собственную писательскую стратегию выстроить с помощью мимикрии – подстраивания под господствующую систему взглядов, бросить вызов которой она не решалась или не считала нужным.

Предшественница Колтоновской, первая женщина-критик в России Александра Зражевская (1805–1867), еще в середине XIX в. активно выступала против подобных взглядов. В 1842 г. она опубликовала в журнале «Маяк» эссе «Зверинец», в котором полемизировала «с патриархатными предубеждениями о противоестественности и опасности для женщин занятий литературой» [12. С. 26–27], бунтовала против обвинений женщин, пишущих о «страстях», в бесстыдстве и нескромности, призывала их к выходу из будуара и детской на арену истории с помощью авторства [13. С. 163–165]. Неконкурентоспособность женщин в профессиональной сфере связана, по мнению Зражевской, не с их природным предназначением реализовываться только в кругу семьи или отсутствием способностей, а с недоступностью высшего образования и противодействием таких институтов, как критика и общественное мнение. Отметим, что радикальная позиция и бунтарская стратегия Зражевской не способствовали ее профессиональному признанию в русском литературном сообществе середины XIX в., и Колтоновская, хотя и работавшая уже в более мягких обстоятельствах, решает действовать другим путем, возможно, чтобы обезопасить свой критический сборник от нападков критиков-мужчин¹.

¹ Собранные в одной книге статьи, ранее публиковавшиеся по-отдельности в периодической печати, неизбежно привлекли бы к себе больше внимания читающей публики, в том числе и сторонников ультраконсервативных взглядов.

Всего одна статья Колтановской хоть как-то иллюстрирует обозначенный ею в предисловии конфликт. Описание борьбы с собой и обществом (родительская семья, супруг) мы можем видеть в статье про С.В. Ковалевскую. Через этот очерк проходят красной нитью метания героини между счастьем в личной жизни и успехом на научном поприще. Трагическая развязка (скорострительная смерть от быстротечной пневмонии) трактуется как итог борьбы противоположных начал. Критик как бы намекает читателю, что смерть первой женщины-математика на самом деле наступила не в результате болезни, а от разбитого сердца, одиночества и депрессии, вызванных служением науке. Однако биографические факты говорят о том, что интерпретация Колтановской была во многом ее собственным романтизированным видением ситуации. Ковалевская не была одинокой ученой дамой. Ее отношения с последним возлюбленным, однофамильцем ее покойного супруга, социологом М.М. Ковалевским, были непростыми, но в них были подлинные симпатия и уважение. Нельзя говорить и о каком-то предательстве или другой психологической травме, ставшей скрытой причиной смерти. Ковалевскую в Швеции ждали любимая работа, дочь, новые научные задачи... Колтановской же очень хочется представить несчастливое стечение обстоятельств как надрыв и трагедию творческой личности.

В других статьях сборника дается минимум биографической информации о женщинах-писательницах или актрисах, а когда такая информация присутствует, то она не иллюстрирует мысль о «роковой борьбе» между самореализацией и семейным счастьем, между женственностью и творческой активностью. Например, личная жизнь писательницы Л. Микулич (Веселитской Лидии Михайловны), действительно, сложилась несчастливо, она вышла замуж, но семья распалась. Однако этот факт не проговаривается и никак не обыгрывается в статье в русле вышеизложенной теории о жертве, которую непременно принесет женщина на алтарь своего успеха. Писательница Надежда Хвошинская (Крестовский – псевдоним) также осталась в итоге в одиночестве, хотя и была замужем. Но брак распался не по причине писательской деятельности Надежды, и с мужем она сохранила дружеские отношения. Отец Хвошинской всячески поощрял ее писательство, поэтому мы не можем говорить и о конфликте в родной семье. С помощью своих романов Хвошинская смогла зарабатывать на жизнь себе и своим близким, ее карьера была вполне успешна в плане публикаторской активности, отзывы критики. То же самое мы наблюдаем в биографии Элизы Ожешко, хотя ей и пришлось порвать со светским кругом общения.

Личные судьбы и профессиональную карьеру ряда писательниц перечеркнула или смертельная болезнь, или революция 1917 г. Но в этом нет гендерной подоплеки: многие судьбы мужчин-писателей сложились точно так же трагически по тем же причинам. Такие писательницы, как Е.П. Леткова или О.Э. Негрескул (О. Миртов), были модницы и красавицы, Леткова еще и светская дама. Поэтому мысль Колтановской о том, что профессиональная самореализация ведет к утрате женственности, также не находит подтверждения и говорит о заимствованности самой этой идеи из мужской

критики. Именно Негрескул и Леткова писали, по словам Колтоновской, не как женщины, их стиль был скорее мужской, объективный, без гиперэмоциональности, но свою женскую привлекательность они смогли сохранить, а значит, нет прямой зависимости между социальной личностью автора-женщины и ее стилем.

Сама Колтоновская была замужем вполне счастливо (судя по ее воспоминаниям о 1890-х гг.), ее супруг тоже был литератором, писательскую деятельность жены поощрял. Как критик она нашла довольно быстро признание и свою нишу. Жизнь другого талантливого критика и издательницы Лидии Туган-Барановской оборвалась в результате тяжелой болезни, но до этого она также была вполне счастлива в браке. Любимой женой сумела стать и Мария Крестовская, умершая также в молодости в результате неизлечимой болезни. Поэтому центральный посыл предисловия «Женское» о непременном разладе, который проявится у творческой женщины, не находит подтверждения в материале статей, и многие женщины модерна смогли сочетать замужество и работу¹.

В размышлениях Колтоновской можно усмотреть отголоски стереотипных представлений, касающихся женщин-актрис. На пути актрисы, связанном с гастрольными поездками, женщине зачастую приходилось выбирать – профессия и жизнь ради сцены или семейное счастье. Однако в эпоху Серебряного века и в театральной среде происходили изменения. Интерес Колтоновской к театру (она регулярно выступала с театральными рецензиями) и биографиям выдающихся актрис ее времени весьма показателен: она чувствовала, что в этой сфере аккумулируются новые тенденции, осуществляются подлинные сдвиги, касающиеся становления женской творческой субъектности. Нина Ауэрбах в монографии «Женщина и Демон: жизнь викторианского мифа» (*Woman and Demon: The Life of a Victorian Myth*) утверждает, что в культуре модернизма театр и актерство стали теми сферами искусства, в которых женщинам можно было реализовать себя. Статус актера и особенно актрисы повысился вместе с развитием театральной эстетики и новых форм театра. Профессия актрисы открывала женщинам поле деятельности и возможность конструировать общественную идентичность (“*public identity*”) [14. Р. 205–206].

Перейдем к образу «новой женщины». С одной стороны, отвечая запросам времени, Колтоновская пытается артикулировать этот образ, а с другой стороны, он вызывает у нее определенное отторжение. Следует отметить, что его

¹ Сказанное не означает, что проблем с продвижением на литературном или другом профессиональном поприще женщины эпохи модерна уже не встречали и внутреннего разлада вообще не переживали. Речь идет о конкретных героинях сборника «Женские силуэты» применительно к высказанной самой Колтоновской концепции «надрыва». Известно, что трагическая судьба Анны Мар, покончившей жизнь самоубийством, или долгая депрессия и практически отказ от творчества Елизаветы Дмитриевой (Черубины де Габриак) были во многом связаны с неприятием их творчества как скандального или их самих без литературной маски. Но нельзя утверждать, что это был удел любой профессионально реализующейся женщины.

становление критик усматривает в эпохе великих реформ 1860-х гг. и в народническом движении. И закономерно, что ее очерки начинаются с рассказа о писательницах старшего поколения Э. Ожешко (1841–1910) и Н.Д. Хвошинской (1822–1889). Ближе к концу XIX в. количество «новых женщин» все увеличивается, и основной их общей чертой является *профессиональная деятельность*. Женщины, о которых написала Колтоновская, не только выступали на сцене, развивали науку или писали книги, но и занимались благотворительностью, политической борьбой, издательской деятельностью, работали врачами. Вторая общая черта – *стремление выразить саму себя*. Говоря об актрисах (Комиссаржевской, Дузе и Заньковецкой) Колтоновская неоднократно подчеркивает, что во всех ролях они раскрывали прежде всего себя, свою личность, а роли подбирали близкие по духу.

Можно сказать, что все героини очерков «Женские силуэты» – это «новые женщины» с точки зрения способности выстраивать свою жизнь по собственному усмотрению. По мнению К. Эконен, «характеристиками “новой женщины” являются самостоятельность, бунтарство и то, что она противостоит стереотипам и ожиданиям женской роли в семье и обществе, особенно в области сексуальности» [15. С. 56]. Колтоновская рефлексировала по поводу еще двух важных черт новой женщины: *свободы в любовных отношениях* (отрицание моногамии) и *интеллектуальной развитости*.

Однако среди ее героинь только Веру Комиссаржевскую можно считать в полной мере подходящей под эти условия. И сама Колтоновская пишет про нее: «Это была, пожалуй, *единственная* у нас артистка с душой новой женщины, подвижной, богатой, сложной и требовательной. Этим она больше всего очаровывала» [6. С. 215] (курсив мой. – Е.К.). Комиссаржевская, действительно, имела множество возлюбленных и жила по новой модели любовных отношений, но сама Колтоновская про эту биографическую деталь в своих очерках не упоминает, посвящая знаменитой актрисе стандартные театральные рецензии, предваренные небольшим вступлением-некрологом.

Остальные героини ее очерков состояли в более привычных любовно-семейных союзах. Что касается уровня интеллектуального развития, то некоторые писательницы были высокообразованны, закончили высшие женские курсы или даже получили ученую степень, как Ковалевская, а другие имели невысокий уровень образования, например актриса Элеонора Дузе, выросшая за кулисами передвижного театра, или писательница Надежда Хвошинская. Таким образом, критерии свободы в любовных отношениях и интеллектуального развития оказываются относительными для реальных примеров «новой женщины».

Можно сказать, что Колтоновская чаще пытается усмотреть признаки «новой женщины» в художественных произведениях, нежели в своих современницах. К. Эконен справедливо отмечает, что «новая женщина» в художественной литературе «является не (с)только репрезентацией существующего в обществе типа женского поведения, но и *воображаемым (желаемым) образом*. Ввиду этой двойственности восприятия образ “новой жен-

щины” был способен выполнять функции создания и осмысления альтернативных ролей женщин в обществе» (курсив мой. – Е.К.) [15. С. 56]. Важнейшими статьями Колтоновской в этом плане являются работы «Женщина в драмах Ибсена» и «Брюсов о женщине». В первой статье она анализирует в основном два типа женских персонажей в творчестве Ибсена: «традиционная женщина», жаждущая стать музой и заполнить свою пустоту мужчиной, который составляет весь смысл ее жизни (Теа в пьесе «Гедда Габлер»), и пробуждение «новой женщины», которая хочет обрести саму себя, отделившись от мужчины, уйдя из семьи (Нора в пьесе «Кукольный дом»), или вообще отрицает женское в себе (Гедда Габлер). Но это были первые шаги, можно сказать, что Ибсен – это проблески становления новой женщины, ее переходные формы, кризис взросления.

А вот у Брюсова в образе Натали из повести «Последние страницы из дневника женщины» Колтоновская видит пример сверхженщины: свободной, активной и доминирующей в любовных отношениях, рассудочной, даже эмоционально холодной, несмотря на чувственность, и интеллектуально развитой. Но одновременно она не верит в существование такой женщины и как бы даже отрицает его, убеждая читателя, что Брюсов изобразил в женском виде в этой повести самого себя. Натали – это сам автор, его кругозор и психология, его отношение к любви, а значит, такого типа женщины нет [16. С. 490–494].

Наблюдение Колтоновской, конечно, интересное. Но при чтении повести не возникает ощущение искусственности образа Натали, ее образованность и интеллект не бросаются в глаза, а круг чтения и цитируемых авторов вполне адекватен уровню женщины ее круга. В любви она, действительно, проявляет себя нетрадиционно, но подобный тип доминирующей над мужчиной героини описала также Е. Нагродская в романе «Гнев Диониса», поэтому можно считать, что подобные женщины существовали в начале XX в., и это не головной персонаж, хотя, возможно, и предвещающий, конструирующий некие ожидания¹. О романе Нагродской Колтоновская также пишет скорее негативную рецензию, а ее главную героиню не считает прогрессивным *женским типом* и снова утверждает, что это «женщина с мужской психологией», хотя и чрезвычайно эмоциональная, но слишком оригинальная и сложная для женщины [16. С. 489].

Очевидно, что созданные Брюсовым и Нагродской модернистские образы «новой женщины» вызывают у критика отторжение (как и в целом литература модерна), уж слишком они не похожи на самоотверженных общественных деятельниц XIX в., но самая главная претензия заключается в подрыве оснований традиционной женственности. Рефлексия над образом «новой женщины» в статьях Колтоновской отражает переходный характер эпохи рубежа XIX–XX вв., отличающейся переплетением *традиционных и*

¹ Статья «Брюсов о женщине» не вошла в сборник «Женские силуэты», но тематически к нему примыкает.

новых моделей поведения, а сама писательница балансирует в своих оценках между их принятием и осуждением.

Если подойти к проблематике ее статей с другой стороны и посмотреть, смогла ли она на примере анализа женских персонажей показать вклад своих современниц в дело более глубокого и верного представления женщины в искусстве, то тут также возникают затруднения, впрочем, вполне закономерные. С одной стороны, Колтоновская, безусловно, акцентирует внимание на творчестве таких ультраженственных писательниц, как Микулич, демонстрируя тем самым, что ее темы не такие уж периферийные и заслуживают внимания. С другой стороны, к творчеству целого ряда авторов, претендовавших на освещение масштабных социальных вопросов или изображавших женщин нестандартно, она не находит подхода, способного выявить их уникальность и оригинальность.

В связи с доминированием мужчин-писателей образ женщины в литературе был представлен их глазами, и у Колтоновской были основания считать его плодом мужской фантазии. Но чтобы продемонстрировать различия и показать то новое, что смогли сказать писательницы о самой женщине, необходимо было произвести сравнение с текстами авторов-мужчин, а этого сопоставления в ее статьях практически нет. Она указывает на зависимость некоторых писательниц от школы Тургенева (Леткова) или Чехова (Ольнем), но не проводит сопоставление их произведений с произведениями «мужской литературы» даже там, где на наш взгляд, оно напрашивается. Например, роман О. Миртова (О. Негрескул) «Яблони цветут» посвящен теме первой любви, имеющей глубокую традицию в русской литературе. Но, когда Колтоновская пишет о женских персонажах Негрескул, остается непонятным, в чем же их новизна, что такое «особое женское» смогла сказать писательница, например, о своей героине Вареньке, показала ли она первую любовь глазами женщины? В разборе этого романа больше всего внимания уделено мужскому персонажу, старику Петру Саввичу, познавшему смысл жизни и примирившемуся со смертью, а Варенька охарактеризована лаконично как образ приземленный: «...грубая, совсем “земная” Варенька» [216. С. 323]. Следуя за Колтоновской, получается, что «глазами женщины» лучше всего показан мужчина на склоне лет, а вовсе не сама она.

Однако, если обратиться к тексту романа, то становится очевидно, что Варя персонаж очень нестандартный, действительно, во многом новаторский, а для общественного мнения, может быть, и вызывающий, так как Негрескул рискнула изобразить эротическо-чувственное взросление, созревание девочки и превращение ее в женщину, что было табуированной темой в русской литературе. Варя описывается как молодая бунтарка, носящая узкую юбку и английское кепи, нарушающая нормы поведения и приличия, но вовсе не грубая и приземленная, а скорее инстинктивная, стихийная... Тогда как Петр Саввич персонаж как раз традиционный, имеющий многочисленные прототипы в русской литературе среди мудрых «старцев» и «учителей жизни». Колтоновская, по сути, *замалчивает* смелость Негрескул в обращении к проблематике женской чувственности и делает акцент на

проходном мужском персонаже. Она избегает писать на темы, которые могли бы повлечь обвинения в безнравственности, сглаживает углы, не морализаторствует, но лавирует и оценивает произведения Негрескул по лекалам маскулинной критики, приспособляясь к ее вкусам.

Причина этого, на наш взгляд, заключается в том, что писательская стратегия самой Колтоновской строится на мимикрии, она пишет о женском творчестве *с позиции мужчины-цензора* и чаще всего следует шаблонным рассуждениям, приемлемым для мужского литературного сообщества: Микulich (Л.И. Веселитскую) она хвалит за то, что она «не таит своей женской индивидуальности» и «только это свое женское и воплощает в творчестве» [16. С. 268–269], а Е.П. Леткову, напротив, за то, что «она вполне способна жить общечеловеческими интересами» [16. С. 284] – все это допустимые похвалы с точки зрения мужчины-критика. Но там, где женщины-писательницы пересекают «красные линии», она не солидаризируется с ними и не предпринимает попыток расшатывания сложившейся системы взглядов и суждений, высвечивая действительно провокативные идеи. Такая «встроенность» в общепринятую систему координат свидетельствует о все еще уязвимой и потому осторожничающей позиции женщины-критика, пишущей без мужского псевдонима, в литературе русского модернизма¹.

Говоря о «писательской стратегии» Колтоновской, мы не имеем в виду прямой расчет, а опираемся на утверждение К. Эконен, что тексты авторов-женщин даже бессознательно «включают в себя стратегии конструирования авторства и включения в дискурс (или исключения из него)», и достаточно частотной для них является как раз миметическая, подражательная стратегия как способ «превращения объектного положения в позицию субъекта» [15. С. 37]. Иными словами, чтобы иметь возможность выступать на поле интеллектуальной конкуренции, женщина зачастую мимикрирует в своих взглядах под позицию и точку зрения мужского субъекта. В этом плане опыт Колтоновской представляет исключительную ценность, так как в нем проявляется и противоположная тенденция – стремление говорить о ярких женщинах своего времени, расширяя и легитимизируя их присутствие в общественно-культурном сознании эпохи.

Приметами женского письма Колтоновская также считает комплекс черт, так или иначе сформировавшийся ранее в маскулинном критическом дискурсе: повышенный градус эмоциональности, крайний субъективизм, длинноты (многословие), интимно-доверительный рассказ о себе и своем «женском мире», разговор с читателем по душам, особое пристрастие к изображению фемининной психологии и раскрытию таких тем, как любовь и разлад между долгом и чувством, т.е. те самые «мигрени сердца» и «тайны пола». Но все вышеназванное либо свойственно только некоторым писательницам, действительно сосредоточенным на «женском мире», либо в

¹ Например, З. Гиппиус, жена известного писателя и сама состоявшийся поэт, находящаяся в гораздо более комфортных условиях в литературном мире, нежели Колтановская, как критик выступает чаще всего под мужскими псевдонимами.

равной мере применимо к некоторым творческим индивидуальностям писателей-мужчин. Например, Достоевский писал гиперэмоционально и экспрессивно, его также можно упрекнуть в многословности, затянутости многих его великих романов, в их недостаточной стилистической отделке, в том, что он не вполне подчиняет себе свой материал. Но никто из современников или исследователей не усматривал и не усматривает в этом признака «женского письма». Любовь и разлад между долгом и чувством также нельзя считать специфически женской темой, так как это одна из центральных проблем культуры нескольких периодов. Таким образом, с одной стороны, Колтоновская, действительно, поднимает вопрос о женском творчестве, но, с другой стороны, решает его в рамках традиционалистских и консервативных идеологем с легким налетом вейнингеризма.

Несмотря на обозначенные выше сложности, критерий тематического, содержательного своеобразия женского творчества представляется и Колтоновской, и многим современным исследователям самым релевантным. Безусловно, некоторые писательницы смогли осветить в литературе такие темы, которые писатели-мужчины просто не могли бы раскрыть из-за отсутствия знания. Например, Н. Лухманова в повести «Институтки» и Л. Чарская в повести «Записки институтки» описывают быт, учебу и взросление девочек в стенах закрытого учебного заведения – Павловского института благородных девиц. Но таких тем, касающихся сугубо женского жизненного опыта, все же не так много. А там, где талантливая женщина-писатель берется за проблемы общелитературные и общечеловеческие, выявить «особый женский взгляд» становится уже проблематично. Подходя к этому вопросу, мы неизменно сталкиваемся с тем, что сами женщины учились мыслить и познавать себя по Флоберу, Тургеневу, Толстому, были зависимы от предшествующей литературной традиции и мужских текстов, считавшихся образцовыми. Но не менее важным является тот факт, что область общечеловеческого, внегендерного, намного обширнее в психотипе и ментальности каждой конкретной личности, чем гендерно обусловленная надстройка. В первую очередь представители разных полов индивиды, а уже во вторую – мужчины и женщины, что определяет отсутствие абсолютных формальных различий в продуктах их творческих усилий¹. Но именно представители

¹ В современной психологии существует раздел «гендерная психология», но различия в психике, которые удалось выявить ученым, оказались не настолько существенны, чтобы предлагать мужчинам и женщинам разную психотерапию. Удалось, например, доказать, что женщины более эмпатичны и испытывают более тонкие нюансы эмоций, но речь идет о небольших количественных различиях в степени проявления эмоциональной сферы, при этом сила эмоций, как и уровень интеллекта, одинаковы у обоих полов. Разница в психике, поведении и когнитивных способностях, обусловленная биологическим полом (врожденная), безусловно, существует (например, женщинам более свойственно вербальное мышление, а мужчины склонны к последовательным умозаключениям), но она не настолько велика, чтобы сильно влиять на картину мира или породить особое

мужского пола до сих пор нормативно ассоциируются с индивидом, а женщины – с чем-то особенным, с какой-то аномативностью. Резюмируя размышления Сьюзен Фридман, И.Л. Савкина констатирует, что «женщине и в социальной жизни, и в авторстве всегда приходится учитывать отношение патриархатного дискурса к ней *не как к индивиду, а как к репрезентации представлений о женственности и ее социокультурном статусе в данное время и в данном месте*» (курсив мой. – Е.К.) [17. С. 171].

В очерках Колтоновской не прослеживается какой-либо устойчивой зависимости между полом автора и манерой письма, что приводит ее саму в некоторое удивление¹. Поэтику и способ выстраивания повествования несколькими женщинами-писательницами она характеризует как «мужские», *нетипичные*, рационально-сдержанные, объективные, скрывающие себя. В своей оценке она исходит из того, что существуют какие-то *типичные* женщины-писательницы – многословные, болтливые, пишущие без плана и под влиянием эмоций, однако подкупающие доверительной интонацией. К таким женщинам-авторам, подверженным чрезмерному субъективизму и неровности тона, она относит М. Крестовскую, Н. Хвоцинскую, Микулич (Лидию Веселитскую). Но существование совсем другого индивидуально-авторского стиля разрушает утверждение о гендерной предопределенности формальных признаков произведения, вышедшего из-под пера женщины: «Напротив, произведения Летковой совершенно объективны, несколько суховаты. <...> Она не сосредоточивается, как Микулич, специально на женской психологии, хотя эта последняя и занимает в ее произведениях довольно обширное место; перед ней свободно открыт весь Божий мир; темы ее произведений самые разнообразные...» [16. С. 283]. К женщинам с «мужским стилем письма» можно также отнести В. Дмитриеву и писательницу Ольнем (Варвару Цеховскую). В творчестве О. Миртова (О. Негрескул) критик усматривает причудливую смесь мужских и женских черт: сочетание интеллектуальной широты и глубины с женской наивностью и творческой беспомощностью, невозможностью подчинить себе силу вдохновения. При этом, подобно автору-мужчине, Негрескул скрывает саму себя в своих произведениях, прячется за персонажами.

Вышесказанное демонстрирует несостоятельность схемы, которую пытается применять Колтоновская, следуя за некими признаками, закреплен-

женское и особое мужское искусство. На литературных произведениях, созданных женщинами в XVIII–XIX вв., могли сказываться их социальная изоляция и более скудное образование, но начиная с XX в. это все больше нивелируется.

¹ Американская исследовательница и одна из основательниц феминистской критики Э. Шоултер (*E. Showalter*) также признает трудности «определения уникального отличия женского письма» и «особой женской литературной традиции», что, по ее словам, является «скользкой и сложной задачей». Однако она не теряет надежду понять отличительные характеристики отношения женщин к магистральной литературной культуре и функционирование их собственной приватной культуры (XVIII–XIX вв.), порожденные их длительным маргинальным положением [18. Р. 249].

ными предшествующей мужской критической традицией и просто обывательскими стереотипами мышления за «мужским» и «женским» стилем. У половины выбранных ею авторов не наблюдается доминирования черт «женского» стиля. Ее очерки ценны не той теорией, которую она пытается доказать, а тем, что они правдиво продемонстрировали различия творческих манер, обусловленные индивидуальными свойствами личности (откровенность – скрытность, эмоциональность – сдержанность, аналитичность – лиризм), которые проявляются как у мужчин, так и у женщин.

Мы видим, что Колтоновская ищет подход к анализу женской творческой субъектности с разных позиций: отражение разрыва между личным счастьем и профессиональной самореализацией, проявление особой женской природы (женскости), воплощение образа «новой женщины» и фемининный литературный стиль. И по всем этим пунктам ее материал дает противоречивые результаты. Не доминируют тенденции к несчастной судьбе, связанные напрямую с творческим развитием, писательницы демонстрируют самые разные, в том числе «неженские», психотипы и стили письма. Различий между творческими индивидуальностями ее героинь наблюдается больше, чем цехового гендерного сходства, и причина этих различий лежит в степени таланта и в личностных чертах характера и ментальности.

Однако некоторые особенности женских текстов Колтоновская смогла почувствовать очень точно. В частности, она указала на два подхода к выражению личности автора, которые могут проявляться в произведениях писательниц: «Чрезмерная женская скрытность и затаивание своего “я” ведет обыкновенно к бледности и сухости творчества, а иногда к его поверхностности. <...> Чрезмерная же полнота и несдержанное проявление эмоционального женского “я” приводит не только к вынужденному однообразию и монотонности творчества, но и к его преждевременной исчерпываемости» [6. С. 198]. Эти подходы в конструировании авторской идентичности сформировались в результате того, что долгое время общественное мнение не запрещало женщине писать вообще, но негласно не позволяло высказываться публично. Анализируя критический дискурс XIX в., И.Л. Савкина пишет: «Женское писательство может существовать как саморефлексия, как фиксация ощущений, впечатлений и фантазий собственной души, но оно не может и не должно выходить в публичность, во внешние сферы, где происходит борьба за пространство и власть» [19. С. 18]. То есть женское письмо чаще создавалось как приватное, предназначенное для узкого круга лиц, а значит, способствующее более полному и доверительному раскрытию личности автора. Но если женщина нарушала эти правила и писала для широкой аудитории, она, как правило, стремилась скрыть свою личность, нивелировать образ автора, замаскировать указания на гендерную принадлежность, чтобы не подвергнуться остракизму.

Приведенные выше размышления Колтоновской удивительным образом перекликаются с более поздней теорией «двойственного стиля» женских текстов, разработанной представительницами западных women's studies. Если Колтоновская предполагала доминирование и последовательное проявление одного из этих подходов (или раскрытие, или утаивание себя), то

такие ученые, как Э. Шоултер, С. Лансер, Р. Вархол, предположили возможность их одновременного существования в женских текстах. Э. Шоултер (*E. Showalter*), например, назвала эту особенность женского повествования “double-voiced discourse” (двуголосый дискурс), «в котором есть место и угнетенному, и господствующему дискурсу, звучащему и от лица феминизма и от лица его критиков» [20. С. 324], подчеркивая, что он сформировался на определенном этапе развития культуры и общества как элемент сопротивления андроцентристской литературной практике [21]. Исследовав огромное количество текстов, созданных женщинами-авторами, она утвердила женские произведения как центральный объект критиков-феминистов, но отвергла концепцию какой-то обособленной женской сущности и стиля, лежащей вне магистральной, общечеловеческой линии мышления и творчества. Шоултер заявляет, что «ни творчество, ни критика не могут существовать вне господствующей культуры» [20. С. 324].

С. Лансер (*S. Lanser*) демонстрирует, как восприятие «двойного голоса» (*the double voice*) в женских текстах может стать ключом для их прочтения, и заключает, что «нарратологией должно быть кодифицировано большее количество критериев, различающих эти два голоса» [22. Р. 349]. На примере конкретного нарративного анализа С. Лансер демонстрирует функциональную продуктивность двух категорий (примет публичного и приватного способа повествования) для осмысления женских текстов: «Я мыслю данное выделение *публичного и приватного нарративных уровней* как добавочную категорию, особенно релевантную для изучения женских текстов. Для женских авторов, как уже давно было замечено в феминистской критике, различие между *приватным и публичным контекстами* является одновременно действенным и осложненным. Говоря традиционно, санкционированные действия, направленные против женского письма, приняли форму не запретов писать вообще, а запретов писать для публичной аудитории» (курсив мой. – Е.К.) [22. Р. 352]. Этим во многом объясняется повествовательный конфликт (расхождение поверхностного и глубинного нарратива в женских текстах), о котором идет речь в работах западных исследователей истории женской литературы.

Аналогичную нарратологическую технику разрабатывает на примере женской литературы Р. Вархол (*R. Warhol*). Опираясь на формалистскую традицию и метод дифференциации нарративных уровней, она предлагает обязательное различие так называемого «вовлеченного» (*the engaging narrator*) и «дистанцированного нарратора» (*the distancing narrator*) в текстах, написанных женщинами [23. Р. 811–818].

Развивая идеи Э. Шоултер и С. Лансер, Н.И. Павлова пишет о двойственности авторского женского сознания, когда, «с одной стороны, писательницы должны были приспособливаться к андроцентричному дискурсу, а с другой – выражать собственную индивидуальность» [24. С. 81]. Двойственность женского письма существует вне временных рамок и жанровых границ, однако особенно ярко феномен «двойного голоса» проявился в литературе конца XIX – начала XX в., в эпоху смены гендерного порядка, «когда так называемый “женский вопрос”, являясь продуктом политического,

социально-идеологического дискурса, был тематически допущен и в дискурс литературный» [24. С. 82].

Находки Колтоновской, как и противоречивость ее подходов и подверженность влиянию традиционного патриархатного дискурса, отразили в ее критическом наследии ряд важных моментов. Цикл «Женские силуэты» демонстрирует *переходный характер* эпохи начала XX в., которую справедливо называют эпохой слома традиционных гендерных представлений. В это время происходил отход женщин (прежде всего женщин-авторов, гражданских активисток и культурных деятельниц) от стереотипов нормативной женственности», который художественно и публицистически рефлексировался как авторами-мужчинами, так и самими писательницами. Эта переходность проявляется в том, что традиционные представления о феминности соседствуют с новыми взглядами. Сама Колтоновская на уровне проговариваемых тезисов встает на сторону прежних установок и полагает, что женщине обязательно надлежит быть эмоциональной, чувствительной и даже «пустой», но при этом восторгается некоторыми современницами, которые демонстрируют иной стиль поведения и социальной активности. Колтоновская уже допускает существование *женского творчества* и не пишет вслед за З. Гиппиус, что любое творчество по природе мужское, ибо это внутренний мужчина творит внутри эмпирической женщины [25]. Но, говоря о женщинах, она сама находится в плену шаблонов и выносит эстетические оценки, исходя из представлений своего времени о неких «типичной» женщине и «типичном» мужчине, т.е. демонстрирует еще одну черту модерна – «бинарное и комплементарное противопоставление полов» и маркированность категории фемининного, существующей только в оппозиции к категории маскулинного [15. С. 30].

С одной стороны, Колтоновской, очевидно, сложно говорить и мыслить о женской авторской индивидуальности как об уникальной личностной индивидуальности вне опоры на гендерные стереотипы и предписания¹, а с другой – определенная архаичность ее собственной критической позиции может быть (бес)сознательно выбранным *способом приспособления к андроцентричному общественно-литературному полю*.

Анализ критики Колтоновской помогает выявить как «подводные камни» гендерных исследований на литературном материале, так и то, что методологически перспективно. Женская тематика, проблематика, особый

¹ И в жизни, и в литературных произведениях мы сталкиваемся с многообразным и прихотливым переплетением условно «мужских» и «женских» признаков в характере одной личности. Женщинам эпохи викингов было допустимо демонстрировать воинственность, а мужчинам в гомеровской Греции – эмоциональность и слезливость. Нельзя отрицать существование принятых в обществе под влиянием ряда факторов (экономическое развитие, религия, тип семьи и т.д.) способов взаимодействия, вербальных и невербальных сигналов, которых обычно придерживаются представители разных полов в коммуникации друг с другом и внутри однополых групп, но абсолютизация гендерных различий и попытка выстроить на их основе эстетическую теорию не выдерживают проверки временем.

взгляд и точка зрения – относительные, а не абсолютные критерии литературы, созданной женщинами, так как писательница может акцентировать на этом внимание и включать в свою писательскую стратегию (именно такие тексты чаще всего считаются образцово-показательной «женской литературой»), а может избегать или нивелировать. Безусловно, продуктивно изучать особые женские жанрово-тематические группы литературных произведений, как, например, повести о взрослении девочки в закрытом учебном заведении¹, но практически невозможно научно обосновать приметы феминного или маскулинного стиля, если речь идет не о массовой литературе.

При этом рассмотрение способов проявления и созидания женской авторской идентичности и субъектности может быть вполне убедительным, потому что их становление встречало сопротивление социума, требовало выработки определенных приемов и стратегии (мимикрии, скрытого культурного сопротивления, расшатывания и т.д.)². И.Л. Савкина, отталкиваясь от рассуждений Э. Шоултер, подчеркивает необходимость всегда иметь в виду ««двойственное положение» женщин в культуре и стараться обращать внимание на те способы, которыми они обустроивают свою “промежуточную”, “пограничную” культурную территорию, на то, как они пытаются “лавировать” внутри господствующего патриархатного дискурса, структурированного через жесткие идеологические бинаризмы» [12. С. 10). Относительно благополучная карьера Колтоновской как женщины-критика до революции 1917 г. была во многом обусловлена ее успешным «лабиринтированием» внутри доминирующего дискурса, стремительно устаревающие нарративы которого она продолжала воспроизводить.

Ее очерки демонстрируют не прозрения в понимании сути женскости, а то, что *эта суть не априорна, а изменчива* на протяжении истории и в любую эпоху социально обусловлена, детерминирована и кодифицирована, но при этом допускает и вариативность. Художественные тексты отражают не само «мужское» или «женское», а их понимание и восприятие в тот или иной исторический период. Патриархатный дискурс стремился репрезентировать *все* социокультурные представления о фемининном и маскулинном в качестве природных и вечных, и сама Колтоновская отчасти поддерживает это заблуждение, но современные исследования и ее собственные статьи доказывают их изменчивость и конструируемость.

Список источников

1. Михайлова М.В. Динамика осмысления неореализма у Е.А. Колтоновской // От Чехова до Бродского: Эстетические и философские аспекты русской литературы XX века. М., 2019. С. 33–43.

¹ См., например: Савкина И. Повести об институтках двух забытых писательниц («Институтка» Софьи Закревской и «Аничкина революция» Натальи Венкстер) [26].

² Данные стратегии рассматриваются в работах западных гендеристов, прежде всего Л. Иригарэ (*Lus Irigaray*) и Т. де Лауретис (*Teresa de Lauretis*) [27–29].

2. Михайлова М.В. Книга Е.А. Колтоновской «Женские силуэты» – теоретическое обоснование женского творчества // Гендерные исследования. 2000. Т. 4. С. 127–135.
3. Михайлова М.В., Нестеренко М. Елена Колтоновская: вектор судьбы // Колтоновская Е. Женские силуэты: Статьи и воспоминания (1910–1930). М., 2020. С. 10–37.
4. Савкина И.Л. Кто и как пишет историю русской женской литературы // НЛО. 1997. № 24. С. 359–372.
5. Савкина И.Л. Факторы раздражения: о восприятии и обсуждении феминистской критики и гендерных исследований в русском контексте // Савкина И.Л. Пути, перепутья и тупики русской женской литературы. М., 2023. С. 195–228.
6. Колтоновская Е. Женское (Вместо предисловия) // Колтоновская Е. Женские силуэты: Статьи и воспоминания (1910–1930). М., 2020. С. 195–200.
7. Нестеренко М. Розы без шипов: Женщины в литературном процессе России начала XIX века. М., 2022. 274 с.
8. Рахманный А. Женщина-писательница // Библиотека для чтения. 1837. Т. 23. Отд. 1. С. 15–134.
9. Савкина И.Л. «Поэзия – опасный жар для девы»: Критическая рецепция женской литературы и женщины писательницы в России в первой половине XIX века // Савкина И.Л. Пути, перепутья и тупики русской женской литературы. М., 2023. С. 126–155.
10. Белинский В.Г. [Рецензия] // Полн. собр. соч. М., 1953. Т. 1. С. 221–228.
11. Бердяев Н. Метафизика пола и любви // Перевал. 1907. № 6. С. 24–36.
12. Савкина И.Л. «Как должны писать женщины»: Краткая история женской литературы первой половины XIX века // Савкина И.Л. Пути, перепутья и тупики русской женской литературы. М., 2023. С. 10–27.
13. Савкина И.Л. Женщина – поэт и автор в «зверинце» патриархатной критики: Александра Зражевская // Савкина И.Л. Пути, тупики и перепутья русской женской литературы. М., 2023. С. 156–169.
14. Auerbach N. Woman and Demon: The Life of a Victorian Myth. Cambridge : Harvard University Press, 1982. 276 p.
15. Эконен К. Творец, субъект, женщина: Стратегии женского письма в русском символизме. М., 2011. 400 с.
16. Колтоновская Е. Женские силуэты: Статьи и воспоминания (1910–1930). М., 2020. 624 с.
17. Савкина И.Л. «Зеркало треснуло...» (современная литературная критика и женская литература) // Савкина И.Л. Пути, перепутья и тупики русской женской литературы. М., 2023. С. 170–194.
18. Showalter E. New feminist criticism: essays on women, literature, and theory. New York, 1985. 403 p.
19. Савкина И.Л. Провинциалки русской литературы (женская проза 30–40-х годов XIX века). Wilhelmoshorst, 1998. 223 с.
20. Современная литературная теория: антология / сост., пер., примеч. И.В. Кабановой. М., 2004. 344 с.
21. Showalter E. Feminist Criticism in the Wilderness // Critical Inquiry. 1981. № 8. P. 179–205.
22. Lanser S. Toward a Feminist Narratology // Style. 1986. Vol. 20. № 3. P. 341–363.
23. Warhol R. Toward a Theory of the Engaging narrator. Earnest interventions in Gaskell, Stowe and Eliot. PMLA 101, 1986. P. 811–818.
24. Павлова Н. Возможно ли прочесть «женское письмо»: К проблеме гендерно ориентированной нарратологии // Мир русского слова. 2013. № 3. С. 79–84.
25. Гиппиус З. Зверобог // Образование. 1908. № 8. С. 20–24.
26. Савкина И. Повести об институтках двух забытых писательниц: («Институтка» Софьи Закревской и «Аничкина революция» Натальи Венкстер) // Савкина И.Л. Пути, перепутья и тупики русской женской литературы. М., 2023. С. 28–36.

27. Irigaray L. An Ethics of Sexual Difference. London, 1993. 217 p.
28. Irigaray L. Speculum of the Other Woman. Ithaca ; New York, 1985. 365 p.
29. Lauretis T. de. Feminist Studies. Issues, Terms, Contexts // Feminist Studies / Critical Studies. Basingstok ; London, 1988. 244 p.

References

1. Mikhaylova, M.V. (2019) Dinamika osmysleniya neorealizma u E.A. Koltonovskoy [The dynamics of understanding neorealism by E.A. Koltonovskaya]. In: *Ot Chekhova do Brodskogo. Esteticheskie i filosofskie aspekty russkoy literatury XX veka* [From Chekhov to Brodsky. Aesthetic and philosophical aspects of Russian literature of the 20th century]. Moscow: Moscow State University. pp. 33–43.
2. Mikhaylova, M.V. (2000) Kniga E.A. Koltonovskoy “Zhenskie siluety” – teoreticheskoe obosnovanie zhenskogo tvorchestva [Women’s Silhouettes by E.A. Koltonovskaya – a theoretical basis for women’s creativity]. *Gendernye issledovaniya*. 4. pp. 127–135.
3. Mikhaylova, M.V. & Nesterenko, M. (2020) Elena Koltonovskaya: vektor sud’by [Elena Koltonovskaya: vector of fate]. In: Koltonovskaya, E. *Zhenskie siluety. Stat’i i vospominaniya (1910–1930)* [Women’s Silhouettes. Articles and memories (1910–1930)]. Moscow: Common place. pp. 10–37.
4. Savkina, I.L. (1997) Kto i kak pishet istoriyu russkoy zhenskoy literatury [Who and how writes the history of Russian women’s literature]. *NLO*. 24. pp. 359–372.
5. Savkina, I.L. (2023) *Puti, pereput’ya i tupiki russkoy zhenskoy literatury* [Paths, Crossroads and Dead Ends of Russian Women’s Literature]. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie. pp. 195–228.
6. Koltonovskaya, E. (2020) *Zhenskie siluety. Stat’i i vospominaniya (1910–1930)* [Female Silhouettes. Articles and Memories (1910–1930)]. Moscow: Common place. pp. 195–200.
7. Nesterenko, M. (2022) *Rozy bez shipov. Zhenshchiny v literaturnom protsesse Rossii nachala XX veka* [Roses Without Thorns. Women in the literary process of Russia at the beginning of the 19th century]. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie.
8. Rakhmannyy, A. (1837) Zhenshchina-pisatel’nitsa [Woman writer]. *Biblioteka dlya chteniya*. 23. Section 1. pp. 15–134.
9. Savkina, I.L. (2023) *Puti, pereput’ya i tupiki russkoy zhenskoy literatury* [Paths, Crossroads and Dead Ends of Russian Women’s Literature]. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie. pp. 126–155.
10. Belinskiy, V.G. (1953) *Polnoe sobranie sochineniy* [Complete Works]. Vol. 1. Moscow: USSR AS. pp. 221–228.
11. Berdyayev, N. (1907) *Metafizika pola i lyubvi* [Metaphysics of sex and love]. *Pereval*. 6. pp. 24–36.
12. Savkina, I.L. (2023) *Puti, pereput’ya i tupiki russkoy zhenskoy literatury* [Paths, Crossroads and Dead Ends of Russian Women’s Literature]. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie. pp. 10–27.
13. Savkina, I.L. (2023) *Puti, pereput’ya i tupiki russkoy zhenskoy literatury* [Paths, Crossroads and Dead Ends of Russian Women’s Literature]. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie. pp. 156–169.
14. Auerbach, N. (1982) *Woman and Demon: The Life of a Victorian Myth*. Cambridge: Harvard University Press.
15. Ekonon, K. (2011) *Tvoret, sub’ekt, zhenshchina: Strategii zhenskogo pis’ma v russkom simvolizme* [Creator, Subject, Woman: Strategies of women’s writing in Russian symbolism]. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie.
16. Koltonovskaya, E. (2020) *Zhenskie siluety. Stat’i i vospominaniya (1910–1930)* [Women’s Silhouettes. Articles and memories (1910–1930)]. Moscow: Common place.

17. Savkina, I.L. (2023) *Puti, pereput'ya i tupiki russkoy zhenskoy literatury* [Paths, Crossroads and Dead Ends of Russian Women's Literature]. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie. pp. 170–194.
18. Showalter, E. (1985) *New Feminist Criticism: Essays on women, literature, and theory*. New York: Pantheon Books.
19. Savkina, I.L. (1998) *Provintsialki russkoy literatury (zhenskaya proza 30–40-kh godov XIX veka)* [Provincial women of Russian literature (women's prose of the 1830s – 1840s)]. Wilhelmoshorst: Göpfert.
20. Kabanova, I.V. (ed.) (2004) *Sovremennaya literaturnaya teoriya: Antologiya* [Contemporary Literary Theory: Anthology]. Moscow: Flinta-nauka.
21. Showalter, E. (1981) Feminist Criticism in the Wilderness. *Critical Inquiry*. 8. pp. 179–205.
22. Lanser, S. (1986) Toward a Feminist Narratology. *Style*. 3 (20). pp. 341–363.
23. Warhol, R. (1986) Toward a Theory of the Engaging narrator. Earnest interventions in Gaskell, Stowe and Eliot. *PMLA*. 101. pp. 811–818.
24. Pavlova, N. (2013) Vozmozhno li prochest' "zhenskoe pis'mo". K probleme genderno orientirovannoy narratologii [Is it possible to read a "woman's letter". On the problem of gender-oriented narratology]. *Mir russkogo slova*. 3. pp. 79–84.
25. Gippius, Z. (1908) Zverebog. *Obrazovanie*. 8. pp. 20–24. (In Russian).
26. Savkina, I.L. (2023) *Puti, pereput'ya i tupiki russkoy zhenskoy literatury* [Paths, Crossroads and Dead Ends of Russian Women's Literature]. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie. pp. 28–36.
27. Irigaray, L. (1993) *An Ethics of Sexual Difference*. London: Athlon.
28. Irigaray, L. (1985) *Speculum of the Other Woman*. Ithaca; New York: Cornell UP.
29. Lauretis, T. de. (1988) Feminist Studies. Issues, Terms, Contexts. In: Lauretis T. de. (ed.) *Feminist Studies / Critical Studies*. Basingstok; London: MacMillan Press.

Информация об авторе:

Кузнецова Е.В. – канд. филол. наук, старший научный сотрудник, Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук (Москва, Россия). E-mail: katkuzl@mail.ru

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Information about the author:

E.V. Kuznetsova, Cand. Sci. (Philology), senior research fellow, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences (Moscow, Russian Federation). E-mail: katkuzl@mail.ru

The author declares no conflicts of interests.

*Статья поступила в редакцию 02.03.2023;
одобрена после рецензирования 26.03.2023; принята к публикации 07.03.2024.*

*The article was submitted 02.03.2023;
approved after reviewing 26.03.2023; accepted for publication 07.03.2024.*