Содержание

М. В. Михайлова. Женское литературное творчество в конце XIX — первой трети XX века 8

Е. В. Кузнецова. Женщина-автор в современном научном контексте 26

Женщины модерна в критике, публицистике и издательском деле

Ю. С. Кравченко. Женское движение и эволюция героини в беллетристике журнала «Женский вестник» 46

М. В. Михайлова. Нина Петровская о пьесах, театре и драматургах 63

А. В. Назарова. Творчество писательниц в критических статьях М. К. Цебриковой 1890 — начала 1900-х годов 80

Ю. С. Подлубнова. География, краеведение и гендерный сдвиг в книгах про Урал С. Д. Лялицкой 94

К. В. Сарычева. «Поэтесса народного горя»: Ада Негри в русской критике и переводах 1890–1900-х годов 111

О. А. Симонова. Бронислава Рунт — переводчица, публицистка и писательница 126

Писательские стратегии в женской лирике и драматургии

Ю. Ю. Анохина. Способы выражения лирического «я» в поэтической книге Поликсены Соловьевой «Иней» 148

Д. А. Бережнов. Трансгрессия стиховых и языковых границ в поздней лирике М. И. Цветаевой 157

М. М. Габдуллова, Е. В. Кузнецова. Путь поэтессы Шолпан Иманбаевой: от эмансипации к женской литературе 178

О. В. Гаврилина. Ранняя лирика Веры Инбер: стратегии женского письма 203

В. А. Караваева. Мари Клоссе: одиночество, смерть, любовь (на примере сборника стихов «Les Puits d'Azur») . . . 224

Е. В. Кузнецова. Ранняя поэзия Анны Барковой в контексте женской лирики Серебряного века 244

Е. А. Сивцева. «Средневековая» образность текстов Елены Гуро в гендерном аспекте 262

А. С. Сотникова. Драматургия Т. Щепкиной-Куперник: традиция и новаторство 275

С. Е. Тарвердиева. Поэтессы и просветительницы в азербайджанской культуре XIX — первой половины XX века 297

Женская проза: особенности стилистики и наррации

С. С. Воронцова. Плененная фемининность в рассказе А. Мирэ «Черная пантера» 314

А. А. Голубкова. Конфликт идеала и реальности в романах «Белая колоннада» Е. Нагродской и «Большая любовь» А. Коллонтай 328

В. В. Никульцева, В. И. Щеров. Художественное воплощение бессознательного в повести Е. Г. Гуро «Бедный рыцарь» . . . 346

А. Ю. Овчаренко. Писатель-универсалист, или Две правды Мариэтты Шагинян 363

С. Р. Сычева. Топос «внутренней сцены» в романе Э. Боуэн «Смерть сердца»: субъект в позднемодернистском женском романе воспитания 385

Т. В. Тернопол. Перволичное повествование в криминальных романах А. Кристи 1930-х годов 401

Автобиографические и автофикциональные произведения в творчестве женщин

Е. О. Графова, Е. В. Кузнецова. Символические образы эпохи модерна в творчестве Лои Фуллер и ее мемуарах 418

К. Н. Матвиенко. Техника письма Екатерины Бакуниной и современный театральный автофикшен 437

Р. Р. Рустамов. Женская телесность как ключ к самоидентичности: роман Екатерины Бакуниной «Тело» . . 455

О. И. Секенова. Литературное наследие историка и педагога Е. Н. Щепкиной 470

Приложение

О. И. Секенова. Автобиографические повести Е. Н. Щепкиной 488

Е. Н. Щепкина. Былой Кавказ 489

Е. Н. Щепкина. Санитарный поезд в Турецкую войну 501

Е. Н. Щепкина. Драма в Париже (из воспоминаний) 526

Сведения об авторах 535

Примечания 537

Указатель имен 586

М. В. Михайлова

Женское литературное творчество в конце XIX — первой трети XX века

В 1975 году, выступая на конференции историков, в рамках Международного года женщины, академик М. В. Нечкина заявила, что отдельных призывов, обращенных к женщинам в праздники 1 Мая и 7 Ноября, быть не должно, так как с победой Октябрьской революции в жизни женщин на одной шестой суши уже наступила эра, которая «делает женщину творцом истории»[1]. Думается, что пока история не определила, насколько справедливо это утверждение, но в России период 1880–1930-х действительно был ознаменован важными переменами в социальной сфере в целом и в положении женщин и их репрезентации в искусстве в частности. Справедливо замечание В. Б. Зусевой-Озкан о двусторонности этого процесса: «<…> литература не только отражала изменяющуюся социальную реальность, но и сама становилась пространством разработки новой системы ценностей, которой предстояло изменить социальную реальность»[2].

Всплеск женского творчества прежде всего был обусловлен интенсивным развитием протофеминистского движения на всех уровнях. Всеобщий интерес к «женскому вопросу» буквально захлестнул общество еще в середине XIX столетия, и его бурное обсуждение продолжилось и в начале XX века. Он подготовил «почву» и «климат», нужные для развития женского коллективного «голосообразования» в творческой сфере. Интенсивное включение женщин в общественную жизнь, попытки во что бы то ни стало получить образование и добиться возможности реализовать себя в социальной сфере начались еще в 1860-х годах, когда идеи эмансипации стали завоевывать себе все больше сторонников. Именно тогда математик

и писательница С. В. Ковалевская смогла произнести смелую фразу: «Очень рада, что родилась женщиной, так как это дает мне возможность одновременно служить истине и справедливости»[3].

Но подлинный расцвет женское творчество в гуманитарной сфере получило именно на рубеже XIX–XX столетий. Словесно-визуальное искусство, включая театр и набирающий популярность в начале XX века кинематограф, предлагало новые ролевые модели, и в результате привычный «женский мир» расширялся за счет включения в него чисто «мужских» занятий. Позже возникло запоминающееся определение «амазонки авангарда», применяемое к художницам (Н. Гончарова, Л. Попова, О. Розанова, А. Экстер и др.). Появилась и целая плеяда ярких писательниц (М. Лохвицкая, А. Вербицкая, Л. Зиновьева-Аннибал, Е. Нагродская, Л. Чарская, Е. Гуро, Н. Львова, В. Инбер, Л. Столица, А. Ахматова, М. Цветаева и др.). Некоторые из них, например Н. Тэффи, завоевывали всероссийскую славу, другие же становились «королевами бульваров», издавая свои произведения многотысячными тиражами (А. Вербицкая, Л. Чарская). Все большее число женщин вступало на литературное поприще и начинало зарабатывать на жизнь не только публикациями художественных произведений, но и критикой, переводами, публичными лекциями (А. Мирэ, Е. Колтоновская, Л. Гуревич, М. Веселовская, Т. Щепкина-Куперник, Н. Лухманова и др.). Они осваивали профессии редакторов, издательниц, владелиц книжных складов, становились наборщицами, корректорами, работницами отделов в редакциях и нередко — новыми героинями литературных произведений. Например, много рефлексировал на тему женской самореализации А. П. Чехов, не вполне доверявший «ученым дамам», «бабам с пьесами»[4] или новомодным эмансипанткам вроде жены Гурова из «Дамы с собачкой». Явно не жаловал писатель и праздных кокеток, и недалеких «матерей семейства». Чехов создал целую галерею ищущих и не находящих себя в жизни женщин, отразив сложности женской судьбы в эпоху перемен[a].

[a] Некоторые наименования, данные им женским типажам, например «Попрыгунья», «Душечка», стали нарицательными.

В России путь в искусстве не был легок и для мужчин, конечно, тоже: царская цензура, вражда литературных группировок, безапелляционный тон некоторых критиков (В. Буренина, например), низкая оплата труда — все это ставило подчас писателей на грань выживания. И все же положение женщин было гораздо сложнее. Помимо исторических катаклизмов и индивидуальных обстоятельств, одна из причин неуспеха писательской карьеры той или иной женщины заключалась в том, что гендерный порядок эпохи рубежа веков был маскулинным.

Набирающей силу культуре русского модернизма, наследующей в этом отношении романтизму, был свойственен взгляд на женщину как на объект поклонения, прекрасный, возвышенный образ, идеал, вдохновляющий художника, но при этом *лишенный права на собственный голос*. Категория фемининного в философии модерна внутренне полярна, раздвоена: женщина предстает либо прекрасной (бестелесной, пустой, формируемой), либо падшей (телесной, активной, сексуальной, угрожающей). Эту двойственность (либо зверь, либо божество) четко описала З. Гиппиус в статье «Зверебог» (1908), где утверждала, что между реальной женщиной и женственностью нельзя ставить знака равенства, так как «физическая женщина» не исчерпывается только фемининным началом и несводима к нему[5].

Указанные представления, сложившиеся еще в XIX веке[a], приводили к тому, что женщин-авторов зачастую судили предвзято, ставили ниже авторов-мужчин и не прощали в их сочинениях того, что относилось к табуированной теме сексуальности (у мужчин эротика допускалась, а если и критиковалась, то приносила скандальную славу)[b] или к вопросам политической

[a] По поводу культурных ожиданий от женского письма см. также: *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.: Новое литературное обозрение, 2023. С. 126–155; *Она же.* Женщина — поэт и автор в «зверинце» патриархатной критики: Александра Зражевская // Там же. С. 156–169; *Она же.* «Как должны писать женщины»: Краткая история женской литературы первой половины XIX века // Там же. С. 10–27.

[b] Яркий пример — различное отношение к повестям М. Кузмина «Крылья» и Л. Д. Зиновьевой-Аннибал «Тридцать три урода».

жизни страны. Показательна в этом отношении оценка критика Ф. Шперка в статье 1896 года. По его мнению, стоит писательнице выйти «из круга женского» (очерченного критиком-мужчиной), как происходит мучительное созидание «якобы идейных и якобы образных, а в действительности тенденциозных и безжизненно искусственных произведений»[6].

Круг допустимых для женщин в литературе тем сложился в XIX веке, и еще в начале 1880-х годов авторские притязания женщин чаще всего не выходили за рамки жанра «женского романа», с четко обозначенной проблематикой: семья, дети, взаимоотношения с противоположным полом, личные переживания. То есть продолжали функционировать прежние стереотипы, согласно которым женскому осмыслению оказывалась доступна в основном *приватная сфера*, но *сфера публичная* в руки не давалась. Хотя были, конечно, исключения, например роман А. Марченко «Разлучники» (опубликованный, как привычно было тогда, под мужской фамилией А. Темризов), где даны были инновационные «гендерные решения», или произведения Елены Ган, активно размышлявшей над местом женщины и женщины-писательницы в обществе. Марченко явилась едва ли не первопроходцем в рассмотрении проблемы юридической неоформленности семейного права, при котором положение женщины в семье всегда оказывается под угрозой, ее права не закреплены и постоянно ущемляются, ибо даже у вполне добропорядочной женщины могут отобрать детей, лишить ее имущества, преследовать и т. п. В романе «Разлучники» она напрямую связала личное и общественное, доказав, что именно для женщины эти пространства нераздельны[7]. Однако новаторский поворот привычной темы остался незамеченным.

О неизбежном женском *конфликте между личным счастьем и профессией*, привлекательностью и успехом почти с первого появления женщин на литературной арене рассуждали многие критики и писатели XIX века. В. Г. Белинский в своих ранних рецензиях, М. Катков в публицистике, 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 другие отметили практическую неразрешимость этой

проблемы. И если неудивительно, что в начале XIX века издатель журнала «Патриот, журнал воспитания» В. Измайлов, архаист и консерватор, развивал на страницах своего издания мизогинистское «представление о женском сочинительстве как о проявлении „развратных“ склонностей»[8], то повторение почти тех же выражений в 10-х годах XX столетия в статье М. Астахова «Вершины бесстыдства»[9] вызывает оторопь. А ведь именно так отзывались о романе Анны Мар «Женщина на кресте» (1916) его критики, заявляя попутно о «вненравственности женских писаний»[10] вообще.

Почти все мужчины-литераторы той эпохи неизменно приходили к выводу, что если женщина пишет не для самоотчета, не для постижения своей сущности (дневники, личные документы), а стремится к общественному признанию и освещению общечеловеческих вопросов, то ее ждет трагическая судьба (надо признать, что подтверждений этому наблюдению находилось вполне достаточно[a]). Обосновывая свои мизогинистские взгляды всякими философскими предпосылками и даже природным, биологическим неравноправием полов, и критики, и образованные читатели-мужчины всегда делали исключения для ярких творческих женских индивидуальностей. Поэтому параллельно звучали и другие мнения, и это говорит о том, что «монолитной» точки зрения на женское авторство не существовало даже в XIX веке. Известно, что идеи Жорж Санд в свое время покорили многих в России, а критик М. Н. Макаров еще в 1829 году опубликовал серию статей о русских писательницах и, несмотря на сдержанность в оценках, приветствовал их творчество[11].

Постепенно, к концу XIX — началу XX века, женское творчество стало восприниматься как серьезная самостоятельная

[a] Положение многих писательниц на литературной арене было сложным, и в ряде случаев в совокупности с личной неустроенностью это привело к подлинным трагедиям: самоубийствам поэтессы Н. Львовой и романистки А. Мар, затяжной депрессии и практически уходу из творчества А. Мирэ, Н. Петровской и Е. Дмитриевой (Черубины де Габриак). Почти полностью были вынуждены отказаться от собственной самореализации жены крупных писателей — С. Толстая и Н. Крандиевская. В последующие десятилетия в ранг канонических писательниц попали единицы (З. Гиппиус, А. Ахматова, М. Цветаева), а большинство оказалось забыто.

область литературы. С. И. Пономарев в книге «Наши писательницы» (1891) подчеркивал, что стремление женщин писать нуждается в поощрении, так как «общество цивилизуется истинно по-человечески только при содействии женщин»[12]. В это же время уже упоминавшийся критик Ф. Шперк подвел под обоснование взлета женского творчества теоретическую базу, указав, что все большее распространение получает не литература «пластическая», «изобразительная», то есть направленная вовне, к внешнему миру, а «литература чувства, субъективная литература»[13], нацеленная на раскрытие индивидуальной душевной жизни. А в женских дарованиях имеется «доля этой естественной силы, этой бессознательно наивной материи таланта»[14]. Такая литература, по мнению критика, родственна «женской индивидуальности», а потому представляет определенную ценность. Писательницы способны переводить «образы на чувства, мысли на настроения»[15], и это обогащает литературу. «Женщина-писательница откликнулась на все господствующие в жизни и литературе направления, отразила в своих сочинениях все главнейшие настроения минуты»[16], — писал также критик Н. Надеждин.

Позитивное отношение к женскому творчеству проявил и критик Аким Волынский, ездивший с лекциями о современной русской беллетристике по городам России. И хотя у него буквально красной нитью проходит гендерно окрашенная оценка, что некоторые женщины «с почти неженской смелостью и простотою»[17] говорят о знаковых явлениях действительности, что у них обычно встречаются женские недостатки («наивная чувствительность», «ветреность в отношении формы и стиля»[18]), он обнаружил писательницу, так сказать, с «двойным дном». То есть критик почувствовал, что не стоит безоговорочно доверять женской «наивной» манере, которая бросается в первую очередь в глаза. Вот что он написал о Т. Л. Щепкиной-Куперник:

> Она изображает всегда людей до того честных, до того трогательных, до того добродетельных, что можно было бы признать ее писания за лепет прелестной детки, если бы за ними не мерещилось что-то очень нарядное, плутоватое и кокетливое. Иногда в ее беллетристике

> пробегают какие-то странные, ехидные намеки на личности, иногда в ее лирических стихах мелькают двусмысленные настроения, для которых большая, наивная русская публика не имеет ключа[19].

Таким образом, Волынский намекнул, что к женской литературе следует подбирать ключи, а не судить о ней клишированно и опрометчиво.

В целом же еще в начале XX века продолжала на разные лады варьироваться мысль, что реализовать себя по-настоящему женщина может только в роли жены, матери, заботливой дочери, а остальное — удел незамужних девиц, беспризанниц или ветрениц, пренебрегающих своим долгом. Самостоятельные, независимые, самодостаточные женщины были все еще редким, а не массовым явлением. «Женская литература» не столько стояла особняком, сколько просто объявлялась не имеющей достаточного потенциала для того, чтобы считаться искусством. Некоторые «послабления» делались только для поэзии, где «женский голос» начал цениться достаточно рано (Анна Бунина, например), однако и там женщинам не дозволялось подниматься до уровня пророка или нравственно-идейного голоса эпохи, на который претендовали поэты-мужчины[a]. И все же в эпоху модерна масштабные сдвиги, происходившие в общественной жизни, выдвинули женское письмо на первый план вопреки предубеждениям против него. Историки женской литературы предлагают рассматривать развитие женской литературы как прерывистую, фрагментарную линию. Женщины обычно выдвигаются вперед на литературной сцене именно во времена культурных сломов и пересмотра канона, когда

[a] По мнению Б. Хелдт, ярче всего женское творчество проявляет себя в таких формах письма, как *лирика и автобиография*, которые и остаются актуальными, тогда как художественные произведения женщин «забываются» (*Heldt B.* Terrible Perfection. Women and Russian Literature. Bloomington, Indianapolis: Indiana University Rress, 1987. P. 4, 6–8). Особая роль и свойства лирики в деле передачи женской литературной преемственности проанализированы в монографии: *Цзоу Л., Михайлова М. В.* Женская линия в русской поэзии: до и после А. А. Ахматовой. СПб.: Нестор-История, 2023. Автобиографический подтекст, действительно, очень заметен в творчестве писательниц, а Гиппиус вообще считала, что хорошую одну книгу может написать каждая женщина — и это будет книга о ней самой.

> маргинальные, не престижные с точки зрения старого канона элементы начинают вторгаться в отлаженный литературный процесс, вызывая «помехи», «искажения», которые по прошествии времени осмысляются как новации, порождающие не существовавшие ранее формы и смыслы[20].

Таким и был интересующий нас период. И в начале XX века хором мужских голосов, определявших общественное мнение, было дано великодушное разрешение: пусть писательницы работают, но возделывают исключительно свой сад, не претендуя на «захват» чужих территорий[a].

Однако и в мужской критике в это время уже начали раздаваться голоса, признавшие смелость открытий, совершенных женщинами не только в одной, «вмененной» в женское владение области, но и в перспективе развития всей литературы. Так поступили С. Городецкий, написавший статью о творчестве Л. Д. Зиновьевой-Аннибал, и Вл. Пяст, оценивший усилия Е. Нагродской. Статья С. Городецкого называлась «Огонь за решеткой» (1908) и посвящалась в основном сборнику «Трагический зверинец», но так как она была создана после смерти жены Вяч. Иванова, то ее восприняли как подытожившую весь творческий путь писательницы. Городецкий уловил в творчестве Зиновьевой-Аннибал главное: «<…> женское тело, женская душа, женская доля почувствованы ею с великой простотой и остротой»[21].

Именно с манерой Нагродской, которую почти все критики без исключения воспринимали как представительницу бульварной литературы, Пяст связал дальнейшие перспективы развития прозы в своей статье 1910 года. Отметив изменения в характере постижения окружающей действительности современным человеком, он указал на его сосредоточенность на том, что ранее

[a] Подобную же точку зрения можно встретить и на страницах академических изданий тех лет. А. М. Скабичевский вставил характеристику творчества писательниц-беллетристок в свою «Историю новейшей русской литературы. 1848–1903», что свидетельствует о заметности этого явления, но подчеркнул, что их внимание к интимным чувствам обусловило бедность наблюдений ими внешней жизни, зато благодаря сосредоточенности на себе они все же преуспели «в психическом анализе»: *Скабичевский А. М.* История новейшей русской литературы. 1848–1903. СПб., 1903. С. 384–387.

признавалось несущественным, и интерес к броскому, выразительному, исключительному: «*Нам* „содержательное“ кажется пресным, если в нем нет напряжения, нет эффекта»[22]. И этот «эффект» часто возникает неожиданно, спонтанно, он напоминает «мозаику»: «<…> мы ничего не можем давать теперь, кроме мозаики. Так постараемся же, чтобы из наших кусочков „великого напряжения“ получалось *цельное* произведение искусства, в котором каждый кусочек на месте, и нет бессильных провалов»[23]. Роман «Гнев Диониса» (1910), по его мнению,

> весь составлен из разноцветных кусочков, он дает художественное целое <…> изображение *всей* жизни <…>. Вместо глав в нем малюсенькие части, от пяти строчек до трех-четырех страниц. Но как на месте каждый отрывок. Как связан с предыдущим и целым. Автор — настоящая художница, как и ее героиня. Какое редкое чутье «правды» — не той «реалистической» в кавычках правды, но той глубокой «художественной» правды, которую дает автор в ситуациях, в великолепно задуманной завязке, в непогрешимом развитии ее, в блестящих очерках всех без исключения действующих лиц[24].

Однако ключевые труды авторов-мужчин о «психологии пола» (Вл. Соловьева, Д. Мережковского, Н. Бердяева, В. Розанова, О. Вейнингера и др.) все же «отставали» от реальных процессов, происходивших в литературе. Они продолжали конструировать философски-религиозные представления о некой идеальной женственности или стремились найти биологические обоснования различий женской и мужской психологии, сексуальности и творчества (и закрепить их раз и навсегда).

Даже при положительной оценке женской прозы в ее характеристиках присутствовали указания на то, что та или иная писательница оказалась не способна «дотянуться» до уровня «мужской» литературы. Таким образом, творческая продуктивность женщины все же ставилась под сомнение, а слова «женское» и «дамское» в искусстве приобрели коннотацию «вторичное», «худшее», «производное от чего-либо», «дилетантское». Как видим, именно по поводу «узости» женской сферы или, напротив, степени глубины самопостижения разворачивались самые бурные дискуссии.

Не были свободны от традиционных представлений о женщине, ее роли в обществе, творческих и интеллектуальных способностях и сами писательницы. Даже самым умным и талантливым из них требовалось время и большие усилия, чтобы разобраться в себе, в требованиях и ожиданиях социума, в литературной конъюнктуре и занять ту или иную позицию. И одним из самых проблемных вопросов было отношение к любви, так как способность глубоко и жертвенно любить, отдавая всю себя объекту страсти, считалась одной из высших женских добродетелей и чуть ли не главным предназначением женщины наравне с материнством. Поэтому трактовка женщины как самостоятельной личности связывалась у русских писательниц не столько с материальной независимостью, сколько с «эмансипацией» от традиционных ролей. И в первую очередь от любовного чувства, о чем со всей определенностью сказала Вера Рудич в повести «Ступени» (1913), где несвобода женщины связывается с ее эмоциональностью и потребностью в обретении любви. Показательно, что теоретик феминизма в его марксистской огласовке А. Коллонтай, создавая кодекс «новой женщины», выделила ее умение отводить любви «то подчиненное место, какое она играет у большинства мужчин»[25]. Но обретение свободы от любви, как и достижение субъектности, было сложным и неоднозначным процессом, осмысленным, в частности, более детально в противоречиях в художественных произведениях той же Коллонтай. Полная самостоятельность и независимость не помогали избавлению от всех проблем, стоящих перед женщиной. Поэтому верна и заключительная фраза из трактата «Новая женщина»: «Женщина из объекта трагедии мужской души превращается постепенно в субъект самостоятельной трагедии…»[26]

В результате давление культурных стереотипов и вторжение в литературную традицию новых элементов принуждали пишущую женщину к выбору одной из двух стратегий — *мимикрии* или *бунта*, то есть к сопротивлению существующему канону или приспособлению к его требованиям. Например, подстраивание под доминирующий критический дискурс оказало большое влияние на суждения о женском творчестве критика Е. А. Колтоновской. В частности, она повторяла расхожие

фразы, что творческую женщину *непременно* ждет трагическая судьба, игнорируя реальные примеры успеха. Хотя Колтоновская и предпринимала попытки дистанцироваться от доминирующих взглядов и даже может быть названа первопроходцем в изучении женского творчества — ведь она собрала под одной обложкой своего сборника «Женские силуэты» (1912) многое из написанного ею об актрисах, писательницах, общественных деятельницах, предпослав ему предисловие под название «Женское»[27], — тем не менее в ее работах и оценках присутствует «критическая оптика», выработанная мужчинами. А вот ее современница, издательница и писательница М. И. Покровская, действовала противоположным образом: и в публицистике, и в оригинальном творчестве она выступала с позиции радикальной феминистки, создавая образ «новой женщины», и часто шокировала общественность своими заявлениями и поведением[28].

Сложное соединение бунтарства и согласия демонстрировали многие участницы литературного процесса. И большинство из них мучительно пытались согласовать эти две стратегии. Сочетанием традиционных и прогрессивных взглядов характеризуется позиция писательницы Надежды Лухмановой, хотя в реальной жизни она бросила вызов как нормативным семейным формам (два развода и длительный гражданский брак), так и гендерным стереотипам, отправившись *военным* корреспондентом на Русско-японскую войну[29]. В путах, созданных патриархатной культурой мифов, оказались Нина Петровская, практически всю свою жизнь исполнявшая роль «ведьмы Ренаты», написанной для нее Брюсовым, или Анна Мар, разрабатывавшая и в жизни, и в творчестве варианты мазохистского преломления женских страданий.

Наиболее показательными можно считать выбранные Зиновьевой-Аннибал тактику и стратегию. Под «писательскими стратегиями» подразумеваются как способы построения литературной карьеры, профессионального продвижения в сфере литературы, так и способы конструирования образа автора в тексте, артикулируемая или скрываемая гендерная позиция, культурные архетипы и модели, служащие для самоидентификации и рефлексии. Ее тактикой стало исполнение воли мужа,

поэта Вяч. Иванова, увидевшего в ней воплощение вакханки и менады, а стратегией — отталкивание от этого образа, внутреннее сопротивление и несогласие. Может быть, поэтому ей и удалось создать оригинальную концепцию феминизма, которую она представила в рецензии на книгу актрисы Жоржетт Леблан, жены М. Метерлинка, «Выбор жизни» (1904). Ей грезился *эстетический феминизм*, где женщины будут объединяться, восторгаясь своею «женственностью, в себе же обожествляемой», умея «облюбовать добрую красоту всех вещей»[30]. Этот феминизм великодушен: он может даже «полунасмешливо» соглашаться «на роль зеркала», в котором мужчина «постоянно видел бы свой образ украшенным любовью и отраженным бесконечностью»[31]. И эта снисходительность позволит женщинам создать союз, в котором их «слабости» станут «венком силы и любви над жизнью мужчин»[32].

Писательница явно надорвалась, переживая внутренний конфликт, в котором смешались любовь к мужу и стремление к свободе. В 1907 году она единственная среди всей семьи заболела скоротечной скарлатиной и почти в одночасье скончалась. Ее жизнь и творчество подвигли Вяч. Иванова к написанию статьи «О достоинстве женщины» (1909), где он попытался пересмотреть сформировавшуюся в символизме точку зрения на женщину исключительно как на Беатриче-вдохновительницу[а]. Иванов утверждал, что

> в переживаемую нами эпоху мы застаем женщину в начальных стадиях нового возвышения, которое, обеспечив за нею общественное равноправие и все внешние возможности свободного соревнования с мужчиной в материальной и духовной жизни, может или как бы смешать ее с другим полом <…>, или же открыть ей, в самом равноправии, пути

[а] Стоит отметить, что в это самое время Н. Бердяев со всей определенностью зафиксировал кризис женской идентичности, но оценил его негативно с мужской точки зрения: «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» (*Бердяев Н.* Метафизика пола и любви // Перевал. 1907. № 6. С. 27).

> ее чисто-женского самоутверждения, окончательно раскрывая в человечестве идею полов, поскольку они различествуют в представляемых обоими энергиях своеобразного мировосприятия и творчества[33].

Очевидно, что Иванов еще не мог окончательно отказаться от устоявшейся гендерной парадигмы, отводившей мужчине сферу культуры, а женщину рассматривающей как часть природного мира. В женщине он ценил прежде всего подсознательное, мистическое начало, в мужчине — интеллектуальное богатство. Но значимость его концепции заключается в призыве не утратить и сохранить «органическое всечувствование» «живой плоти» Матери-Земли, что возможно именно при всемерном участии женщины во всех делах. И думается, что его слова:

> Каждый пол в человечестве должен раскрыть свой гений отдельно и самостоятельно: мужчина и женщина равно должны достичь своей своеобразной красоты и мощи, своей завершительной энтелехии, не оценивая свой пол критериями другого, не приспособляя свой пол к запросам и требованиям другого[34],

не утратили своей актуальности и сегодня.

Однако все чаще в начале XX века стали встречаться примеры успешного объединения полярных стратегий мимикрии и бунта: следуя традиционным ценностям и ориентируясь на классические литературные образцы, некоторые писательницы в то же время *исподволь* разрушали сложившиеся стереотипы и расширяли поле женского литературного дискурса. Привела в согласие свою жизненную позицию и творческое поведение А. В. Тыркова-Вильямс, которая своей судьбой доказала возможность полноценного творческого и жизненного самоосуществления. Она не только оказалась видным политиком своего времени (единственная женщина в ЦК партии кадетов), но и состоялась как писательница со своей темой (с точки зрения полноценного воплощения феминистских взглядов особенно интересен ее роман «Жизненный путь», 1913), сумела стать счастливой женой и матерью (ее брак с английским журналистом Вильямсом превратился в творческое содружество, результатом которого явились несколько написанных в соавторстве

произведений, а сын от первого брака А. Борман написал ее подробную биографию). Любопытный анализ различных проявлений феминизма предложила она в своей публичной лекции «Новая женщина и борьба за счастье», показав издержки феминизма, вызывающего к жизни женщин-хищниц, женщин-разрушительниц. Но и они в ее трактовке могут быть отнесены к разряду «борющихся женщин»[a].

Схожим образом поступила и Ольга Негрескул, скрывавшаяся под мужским псевдонимом О. Миртов. Она создавала произведения, в которых за реалистической манерой и традиционными сюжетными ходами просвечивало ненормотипичное понимание гендерных ролей, возникали новые женские типы, рисовались иные отношения между полами[35]. Поэзия Мирры Лохвицкой также казалась современникам не выходящей за пределы женской тематики любви и мечты, однако пределы допустимого в описании любовной страсти она существенно расширила, а главное — сконструировала образ лирической героини, ни в чем не совпадающий с благородной матерью семейства, коей являлась в жизни[36]. И. Л. Савкина пишет о необходимости всегда иметь в виду «двойственное положение» женщин в культуре и стараться обращать внимание на те способы, которыми они обустраивают свою «промежуточную», «пограничную» культурную территорию, на то, как они пытаются «лавировать» внутри господствующего патриархатного дискурса, структурированного через жесткие идеологические бинаризмы[37].

Ясно, что доминирование приватной сферы в сюжетике произведений, написанных женщинами, постепенно изживается. Теперь писательницы вступают в полемику на страницах ведущих изданий, поднимают самые насущные общественные вопросы (проституция, женские права, образование, религия,

[a] Показательно, как обошел острые углы проблемы М. Горький, сделав свою воскресшую в борьбе героиню, Ниловну, женщиной, вышедшей из детородного возраста. Подробнее о различных моделях «новой женщины» см.: *Михайлова М. В., Назарова А. В.* «Новая женщина» или «Сверхженщина»? Проект Серебряного века // Известия Саратовского университета. Новая серия. Серия: Филология. Журналистика. 2023. Т. 23. № 3. С. 260–277; *Левицкая Т. В.* Чего хочет новая женщина? // Писатели и критики первой половины XX века: предшественники и последователи (незабытые и забытые имена). М.: Common place, 2021. С. 337–358.

политика и др.). Достаточно указать на политические романы А. Тырковой «Добыча», Р. Шенталь «Виктор Стойницкий», Р. Г. Лемберг «На ущербе» (печаталась под псевдонимом Р. Григорьев). В результате этой экспансии меняются критерии оценки женского творчества. Снисходительное отношение уступает место серьезным размышлениям. И подвигают к этому прежде всего достижения в области женской поэзии, которые невозможно было игнорировать.

Вторжение женщин в область поэзии в конце XIX — начале XX века было масштабным, а расцвет женской лирики произошел в 1910-х годах, то есть в период постсимволизма, когда появилось большое количество учениц, занимающихся в поэтических студиях, например в «Цехе поэтов» или «Звучащей раковине» (Н. Берберова, И. Одоевцева, О. Глебова-Судейкина, В. Лурье, А. Радлова и др.), или делающих первые шаги в литературе (М. Цветаева, В. Инбер, Н. Грушко, Н. Поплавская, М. Лёвберг, М. Шкапская и др.). «Возникает совершенно самостоятельно и целостно ряд женских попыток к самоопределению, почти сплошь интересных»[38], — отметила М. Шагинян в своей статье «Женская поэзия» (1914), также дебютировавшая в литературе в области поэзии именно в это время. Автор связала успех женского творчества с эпохой социального и политического безвременья, когда почти нет общественных тем и больших идей и каждый живет и размышляет уединенно, что, на наш взгляд, представляет собой интересное дополнение к вопросу о причине активизации женщин в русской культуре. Этот посыл Шагинян не получил ни анализа, ни опровержения в научной сфере, однако он, несомненно, подталкивает к размышлению об особых импульсах, приведших к распространению женской поэзии. *Индивидуальное самоуглубление* — так можно определить ситуацию, которую Шагинян считает исходной для появления женского голоса.

И это, в свою очередь, подвигало женщин к поискам нового способа самовыражения. В стихах женщин выделяли «исступленную правдивость» и документальность[39], возникающую потому, что поэтессы теперь «говорят от своего женского имени и про свое интимное, женское»[40]. Шел поиск и нового образа женственности. Например, в 1914 году поэтесса Любовь Столица

посвятила статью «Новая Ева» различным типам раскрепощенной женщины и предлагала ей носить тунику, как богиня-охотница Диана, и «любить играя, но не играть любя»[41]. Подлинные эмоции, их противоречивость, царящие в душе «Новой Евы», открывались женскому опыту, тем более что все слышнее становится призыв к современницам перестать молчать о своих потаенных чувствах и помыслах. Женщина-поэтесса пыталась заговорить от своего имени. С таким обращением выступила на одном из собраний поэтесса М. Л. Моравская: «Пусть женщина выскажет все свое интимное. Это очень важно для женщины, это несет ей освобождение»[42].

По поводу начавшей «говорить» женщины Н. Г. Львова, ученица В. Я. Брюсова, в отличие от М. С. Шагинян, написала, что объяснение этому следует искать не в общественной жизни, а внутри самой поэзии. В статье «Холод утра (несколько слов о женском творчестве)» (1913) она утверждала, что женщина открыто заявила о себе в литературе в тот миг, когда поэтическое творчество оказалось в тупике, возникшем из-за слишком «мужского характера русской поэзии»[43], то есть превалирования рациональности и рассудочности. И спасение от избытка рациональности Львова видела во внесении в эту область женского начала. А именно: «стихийности, непосредственности восприятий и переживаний»[44]. Сама Львова за свою короткую творческую биографию отразила в своих лирических произведениях многие знаковые модели фемининности эпохи, но так и не смогла создать самостоятельный женский субъект, встать на позицию творца, а не музы[45].

Буквально прорыв в сфере изучения женской поэзии совершил Ин. Анненский, опубликовавший в 1909 году вторую часть статьи «О современном лиризме» под заголовком «Онѣ» (мн. ч., 3 л. объектов ж. р. в дореформенной орфографии), где охарактеризовал особенности «женского» лиризма. Прозвучал тезис, определивший суть женского Sturm und Drang нового времени: «В современной поэзии обожествленной женщины уже *нет вовсе*»[46], она уже «не кумир, осужденный на молчание, а наш товарищ в общей свободной и бесконечно разнообразной работе над русской лирикой»[47]. Насколько высоко он ценил женскую лирику, говорит следующий пассаж: «Женская лирика является

одним из достижений того культурного труда, который будет завещан модернизмом — истории»[48]. И в это женское сообщество Анненский вводит и Зинаиду Гиппиус, и Поликсену Соловьеву, в поэзии которых «женское» обнаружить весьма затруднительно из-за доминирования маскулинного лирического «я». Однако Анненский твердо уверен, что «мысли-чувства» Гиппиус серьезны, что ей чужда «разъедающая и тлетворная ирония нашей старой души»[49] и это выдает в ней современную *любопытствующую женщину*. И «мужская личина», надетая ею, никого не в состоянии обмануть. У Поликсены Соловьевой он также обнаруживает «чисто женский, строгий, стыдливый, снежный — с мудрой бережливостью и с упорным долженствованием»[50] тип лиризма. Проанализировав еще стихи И. Гриневской, Т. Щепкиной-Куперник, М. Пожаровой и некоторых других молодых поэтесс, он приходит к выводу, что по сравнению с мужской лирикой женщины «*интимнее* и, несмотря на свою *нежность*, они более *дерзкие»,* они «более чутко отражают жизнь, потому что она ложится на них более тяжелым игом, — *они* ответственнее за жизнь. Женщина-лирик мягче сострадает»[51]. И все же, как засвидетельствовали современные ученые-филологи, даже Анненский был не вполне свободен от эссенциализма и стереотипов в отношении «мужского» и «женского» творчества[52]. Но важно, что он эту проблему четко артикулировал.

Следовательно, уже в начале XX века была ясно зафиксирована задача, которая встает перед исследователями и сегодня, — *понять природу и своеобразие творчества женщин*. Тогда же было замечено, что разговор может идти и об особом «женском языке» для передачи женского опыта. Именно так можно истолковать слова А. Блока, сказанные им о цикле рассказов Зиновьевой-Аннибал «Трагический зверинец». Автор, писал он, «говорит о бунте, о хмеле молодости, о звериной жалости и человеческой преступности. Об этом любят говорить утонченно. Зиновьева-Аннибал сказала об этом, как варвар, по-детски дерзко, по-женски таинственно и просто…»[53].

О вариантах «женского языка» и о его соотношении с большим каноном русской лирики (созданной мужчинами, разумеется) размышлял и В. Ф. Ходасевич в статье «„Женские“ стихи» (1931), где отметил «почти неизбывный интимизм женского

стихотворства, так же как его формальный дилетантизм»: «Как человеческий документ „женская поэзия“ содержательнее и ценнее, чем как собственно поэзия»[54]. Исключение Ходасевич сделал для Анны Ахматовой, предположив, что ее поэзия соединяет «ростопчинскую „женскость“» и «„мужественность“ в поэзии Павловой». Ахматовой удалось, по его мнению, создать «синтез между „женской“ поэзией и поэзией в точном смысле слова»[55]. Иными словами, «сохранив тематику и многие приемы женской поэзии, она коренным образом переработала и то, и другое в духе не женской, а общечеловеческой поэтики»[56]. Скепсис автора по отношению к женской поэзии выражен кавычками, в которые поставлено слово «женские», но то, что женское начало будет питать и «общечеловеческую» поэтику будущего, для него несомненно.

Итак, мы удостоверились, что к 30-м годам XX века медленно и постепенно женщина-автор все же завоевала свое место в «большой» литературе. Доминирование андроцентризма предписывало женскому началу (и его реальным носительницам) пассивность, а отказ от пассивности грозил утратой женственности (в глазах социума), но для самих женщин способность действовать и творить стала означать подлинное самоопределение в новых исторических условиях.

Женщины-литераторы реализовывали в своем творчестве (художественная литература, критика) и в профессиональной деятельности (книгоиздание, редакторская и переводческая работа) разные модели субъектности и писательские стратегии. И надо признать, что на этом пути женщины-творцы добились несомненного успеха. Описанные явления (связь успехов эмансипации с расцветом женской креативности) происходили практически одновременно и в Европе, и в Российской империи. И не случайно уже упомянутый критик Ф. Шперк прозорливо заметил, что «женское художественное или, точнее, психологическое дарование начинает *исторически*, а не случайно проявляться в литературе <…>» (курсив мой. — *М. М.*)[57]. И насущной потребностью современной науки является заполнение многочисленных лакун и закрашивание белых пятен на карте русской литературы 1880–1930-х годов. Научный потенциал изучения женского авторства по-прежнему велик.

Е. В. Кузнецова

Женщина-автор в современном научном контексте

Осмысление проблематики женского творчества представляет собой масштабную задачу, решение которой на теоретическом уровне началось примерно в середине XX столетия и все еще далеко от завершения. «Женщина-автор» как научный объект возникла в результате осознания того, что целый пласт литературного наследия прошлых эпох, созданный женщинами, оказался вытеснен из истории культуры. В 1994 году американский профессор Гарольд Блум (*H. Bloom*) выпустил монографию «Западный канон. Книги и школа всех времен», в которой отстаивал необходимость выстраивания иерархического списка из ключевых авторов, сформировавших культуру западного мира[1]. Всего Блум назвал двадцать шесть главных имен, а на центральное место поставил Шекспира. В его труде представлены только четыре женщины-писательницы: Джейн Остен, Эмили Дикинсон, Джордж Элиот и Вирджиния Вулф. Блум не был первым и единственным, рассуждавшим на тему канона. Он скорее подвел итог многолетней дискуссии, которая нас в данном случае интересует как пример включения/невключения женщин в список писателей первого ряда. При всей спорности и субъективности подобных перечней налицо многократное доминирование в них писателей-мужчин, не объяснимое только тем, что крупных писательниц было в истории западной литературы меньше, чем крупных писателей.

Тенденцию «вытеснения» женщин-авторов из официального канона или их «забывания» можно наблюдать как в русской, так и в других национальных литературах в большей или меньшей степени. Она проявляется не только в персоналиях трудов по истории литературы, но и в отборе авторов,

обязательных для изучения в школьной программе[2]. В результате создается впечатление, что женщины почти ничего не писали. Анализируя русскую литературную традицию, Барбара Хелдт (*B. Heldt*) констатирует, что она предстает как преимущественно мужская:

> Для большинства читателей за пределами России русская литература — это сугубо мужская традиция. Имеется в виду русский роман девятнадцатого века, в котором Чехов завершает столетие, а Пастернак в лице «Доктора Живаго» представляет двадцатый. Для россиян этот список значительно расширяется и включает в себя их модернистскую и поэтическую традицию, в которой две женщины-поэтессы, Анна Ахматова и Марина Цветаева, занимают почетное место. Это все еще почти исключительно мужская традиция, но в русской поэзии есть несколько позиций, на которые могут претендовать не более двух-трех поэтесс[3].

Эти факты подтверждают, что в отношении истории женской литературы «модель забвения» работает более продуктивно, нежели в отношении мужской[4].

Очевидно, что такое искаженное представление нуждается в корректировке, без возвращения женских имен и их произведений из небытия невозможно в полной мере осознать уникальность литературной жизни того или иного периода, осмыслить механизмы формирования литературного канона и работы культурной памяти, выдвигающих некоторых писателей на первый план, а других, порой не менее популярных при жизни, обрекающих на полное небытие или на перепрочтение, переоткрывание спустя большой промежуток времени. Женские писательские судьбы в этом плане особенно показательны. Так, популярнейшая в свое время Лидия Чарская была просто запрещена к переизданию в 1920–1930-х (как и Анастасия Вербицкая), а заслуженная деятельница советской литературы Мариэтта Шагинян утратила актуальность в 1980–1990-х, хотя отдельные произведения этих писательниц сейчас переиздаются. Забыты оказались и первая профессиональная поэтесса в казахской литературе, творившая в начале 1920-х годов, Шолпан Иманбаева, и многие другие.

О женских писательских судьбах неоднократно размышляла М. В. Михайлова. По ее мнению,

> традиция женской литературы не воспроизводится непрерывно: женщины выходят на «сцену» только во времена культурных сломов и пересмотра канона, когда «маргинальные с точки зрения старого канона элементы начинают вторгаться в отлаженный литературный процесс». По отношению к прерывистой и фрагментарной истории женской литературы выдвинута «модель забвения», которая доказывает, что «преемственная связь» между писательницами разных поколений осуществляется преимущественно в таких формах письма, как лирика и автобиография[5].

Следствием «вытеснения» женского писательского наследия из актуального культурного контекста является и то, что практически не отрефлексирован факт знакомства авторов-мужчин эпохи предмодернизма и модернизма с произведениями писательниц, созданными чуть ранее их собственных текстов, ставших потом классическими. А при внимательном анализе обнаруживается много интересного. Так, например, «написанный за год до „Господина из Сан-Франциско“ рассказ Петровской „В стране любви и смерти“ явил читателю язву фальши, разъедающую всю жизненную постройку сверху донизу (ее Palace Hotel очень напоминает бунинский пароход „Атлантиду“)»[6]. О влиянии чтения рассказов Е. Нагродской свидетельствуют многие страницы романа М. Булгакова «Мастер и Маргарита»[7]. Софья Ковалевская отразила в своих воспоминаниях, что Ф. М. Достоевский использовал для создания образа Алеши Карамазова некоторые черты образа послушника Михаила из рассказа ее сестры Анны, опубликованного писателем в его журнале «Эпоха» (и сам Достоевский не отрицал этого подспудного влияния)[8].

Взаимный интерес писателей к проникновению в психологию и творческую «кухню» противоположного пола усиливался, нарастал и спровоцировал в начале XX века обмен *гендерными ролями*, проявившийся, в частности, в «женских» речевых масках писателей-мужчин («Стихи Нелли» В. Брюсова, маска Анжелики Сафьяновой в раннем творчестве Льва Никулина, стихи от женского лица в поэзии И. Северянина, В. Ходасевича и др.) и «мужских» масках писательниц (лирическое «я»

З. Гиппиус, П. Соловьевой, М. Лёвберг, В. Гедройц, мужское лицо автора-повествователя в прозе Н. Петровской, инверсия гендерных ролей в творчестве Л. Столицы, М. Цветаевой, А. Ахматовой, Н. Тэффи и др.) Мужскими псевдонимами писательницы пользовались активно и в XIX веке, но, как правило, писали от третьего лица, не говоря о себе в мужском роде. В XX веке гендерный маскарад стал масштабнее и продуманнее, включил в себя элементы мужского костюма и общественного поведения. Эта проблематика в последнее время привлекает большое внимание исследователей[9].

В рамках предисловия невозможно охватить все подходы к женскому творчеству, существующие в современном научном поле. Придется остановиться только на тех, что наиболее актуальны для работ, составивших данную коллективную монографию, а также постараться обозначить ряд триггерных вопросов, с которыми сталкивается каждый интересующийся женским письмом.

Изучение проблематики женского авторства и стиля до сих пор сталкивается в гуманитарной науке с рядом проблем теоретического и методологического характера. «Следует признать, что единой методологии анализа гендерно маркированных текстов до сих пор не существует», — пишет Э.Х. Манкиева[10]. По мнению И.Л. Савкиной,

> вопрос о том, существует ли отдельная женская литературная традиция (и, значит, сепаратная женская литературная история) — один из самых «горячих». Так или иначе его ставят почти все авторы. По Greene & Climan, на этот вопрос можно ответить «и да, и нет». Да, так как женщины-писательницы сильнее влияли друг на друга и изучение этого влияния обогатило бы наши знания, да, так как мы сегодня можем посмотреть на женское творчество исключительно в его собственных терминах, спрашивая, как бы изменилось наше понимание мира и литературы, если бы мы принимали за норму женский опыт и точку зрения. Нет, так как ясно, что все женщины-писательницы испытывали мощное влияние «мужской литературы»[11].

Однако соблазн описывать женскую литературу и ее историю как некую отдельную ветвь эволюции, применяя при этом

особые термины, чреват рядом осложнений. Женщины-авторы как бы вторично маргинализуются, выводятся из-под действия общих эстетических законов. По словам М. Нестеренко,

> выделение «женской литературы» как специфического объекта требовало своего обоснования, и поэтому исследователи акцентировали именно ее своеобразие, отличительные особенности, что в ряде случаев приводило к обособлению писательниц в культурной истории[12].

Исследовав большое количество текстов, созданных женщинами-авторами, американская исследовательница Э. Шоуолтер (*E. Showalter*) утвердила женские произведения как центральный объект феминистской критики, но отвергла концепцию какой-то обособленной женской сущности и стиля, лежащих вне магистральной, общечеловеческой линии мышления и творчества. Шоуолтер заявляет, что «ни творчество, ни критика не могут существовать вне господствующей культуры»[13]. Но если не проводить совсем никаких различий между мужской и женской литературой в определенные периоды времени, когда последняя испытывала особенно сильное давление со стороны официального дискурса, то ее специфика ускользнет от исследователя или предстанет глубоко вторичной. Поэтому Шоуолтер, признавая трудности «определения уникального отличия женского письма» и «особой женской литературной традиции», что, по ее словам, является «скользкой и сложной задачей», не теряет надежду понять отличительные характеристики отношения женщин к магистральной литературной культуре и специфику функционирования их собственной приватной культуры (в XVIII–XIX веках), порожденные их (полу)маргинальным положением[14]. Иными словами, «особость» женских произведений проистекает, как правило, из-за ограниченности их социальной адаптации, невозможности получить все доступное мужчинам образование, свободу передвижения и профессиональный опыт, а не из-за каких-то врожденных качеств женской психической или ментальной сферы. Э. Х. Манкиева констатирует:

> Доказано, что биологические характеристики женщин и мужчин разных народов и разных исторических эпох не имеют принципиальных

> различий, но существенной может быть разница их социального статуса и гендерных стереотипов. Почти в каждой монографии по гендерной проблематике можно встретить положение о том, что в патриархальном обществе все мужское, маскулинное, считается первичным, значимым и доминирующим, а все женское, фемининное, квалифицируется как вторичное, малозначимое и зависимое[15].

Другие «слабые места» при анализе женских писательских практик обозначила И. Л. Савкина:

> <…> сосредоточенность исключительно на женских произведениях может привести к аберрации: мы будем воспринимать и оценивать как специфически женские такие особенности текста, которые имеют не гендерную, а, например, национальную, жанровую и т. п. природу или связаны с индивидуальным стилем автора[16].

То есть, когда женскую литературу принимаются изучать, зачастую это приводит к определенным перегибам. Женские тексты анализируются априори как особые, как иной вид художественного и критического дискурса, и под «женскость» подводятся черты стиля, свойственные и целому ряду текстов авторов-мужчин, или же специфичность женского письма вообще игнорируется там, где она очевидно присутствует. Представление о том, что произведение, написанное женщиной, *непременно* будет нести в себе черты «женскости» (особая эмоциональность или стиль письма), которые следует выявить и описать, является одним из самых распространенных в современной науке. Однако такое утверждение может вытекать лишь из анализа конкретного произведения, но не быть отправной точкой исследования. Не зная авторства, многие произведения невозможно атрибутировать как женские или мужские по форме или содержанию.

Но порой без особой *гендерной оптики* выявить своеобразие женского текста также затруднительно, так как иногда его новаторство и оригинальность проходят по тонкой грани смены привычного фокуса авторского взгляда, заключаются в свежем изложении той или иной стереотипной истории или в переписывании распространенного сюжета от женского лица. Иными словами, признавая женскую традицию частью большой

литературы эпохи и оценивая ее без снисхождения и исходя из общих эстетических критериев, исследователи должны все же уметь видеть «особость» женского художественного мира там, где она действительно присутствует, так как по отношению к каноническим мужским текстам женские зачастую несут в себе голос «Другого» (изначально немого, объектного, безмолвного) и его невидимый, не запечатленный в культуре опыт.

Произведения эпохи модерна[a] в этом плане наглядны, так как, с одной стороны, это период становления *женского профессионального авторства* и резкого увеличения количества женских текстов (в XVIII–XIX веках профессиональных женщин-литераторов, пишущих не по случаю, а постоянно, было очень мало, и их наследие невелико), а с другой стороны, инаковость, инородность женского субъекта в искусстве все еще сильно ощущалась в то время (сегодня, спустя 100 лет, эта разница существенно сгладилась).

Творчество многих русских писательниц этого периода хорошо известно на Западе и становится предметом научных изысканий в рамках гендерных исследований, изучения социологии литературы, поэтики русского символизма[17]. Интерес к гендерному подходу в российском литературоведении возник в 1990-х и связан с отменой советских идеологических рамок и установок[b]. Стали появляться научные труды, где исследование художественного текста велось с помощью гендерного анализа, и начала формироваться терминологическая база. Так, на страницах «Литературной газеты» в 1991 году случилась бурная дискуссия по поводу публикации сборника женских текстов «Новые амазонки»[18], подготовленного членами одноименной

[a] Определение временных границ модерна — вопрос дискуссионный. Чаще всего указывают 1880–1920-е годы. В рамках данной монографии мы придерживаемся в основном этих временных рамок, но включаем также тексты, написанные чуть ранее (1870-е годы) и чуть позднее (1930-е), так как в одном случае мы имеем дело с предмодернистскими тенденциями, а в другом — с отголосками модерна, которые можно проследить вплоть до начала Второй мировой войны как в русской, так и в зарубежной литературе.

[b] В 1930-х годах богатая традиция женского движения в России и развитие теоретических научных методов, основанных на изучении мужского/женского, были надолго прерваны, так как оказались под запретом в СССР.

группы, возникшей в 1988-м. Эта полемика отразила становление отечественной гендеристики, хотя отдельные тенденции этого процесса проявлялись и ранее[a]:

> Принято считать, что гендерные исследования начали развиваться в России в конце 80-х — начале 90-х годов XX века, когда стали возникать первые феминистские группы и независимые женские организации, а в журналах появились первые публикации и переводы статей по гендерной проблематике. Опубликованная в 1989 году в журнале «Коммунист» статья А. Посадской, Н. Римашевской и Н. Захаровой «Как мы решали женский вопрос» стала своего рода программным документом начальной стадии нового направления в науке и общественном женском движении…[19]

На протяжении 1990-х годов шло накопление теоретической базы и, собственно, самих женских текстов, как вновь создаваемых, так и воскрешаемых из небытия. Огромную роль в этом «воскрешении» сыграла исследовательская и издательская работа М. В. Михайловой, связанная с републикацией творчества таких писательниц и критиков, как А. Мирэ, А. Мар, Н. Лухманова, Л. Зиновьева-Аннибал, Н. Петровская, Е. Колтоновская и др.[20], а также с выявлением особенностей именно женского литературного опыта в культуре Серебряного века, в том числе в аспекте сравнения с опытом мужским.

А в конце 1990-х — начале 2000-х годов наметился существенный сдвиг в изучении женского творчества как за счет публикации оригинальных, так и переводных научных сочинений, касающихся литературного развития, становления новых социальных практик, истории женского общественного движения[21].

[a] Развитие гендеристики как подхода в российской гуманитарной науке следует отделять от возрождения женского движения в позднем СССР, которое возникло в самом конце 1970-х годов. В 1979 году вышел самиздатовский альманах «Женщина и Россия», критиковавший положение и права женщин в СССР и вызвавший негодование власти. После ряда угроз редакторы в 1980 году стали издавать журнал «Мария», который просуществовал до 1982 года, когда большая часть членов редакторской коллегии была выслана из СССР. Позднее женское движение начало развиваться уже в годы перестройки, в конце 1980-х годов (см. подробнее: *Юкина И.* От дам-патронесс до женотделовок: История женского движения России. М.: Новое литературное обозрение, 2024. С. 597–599).

Этот всплеск интереса к сферам женского и мужского во всех их проявлениях (роли в семье и обществе, возрастные группы, дефиниции и т. д.) был связан с рядом процессов в эволюции гуманитарного знания. Э. Х. Манкиева справедливо отмечает, что

> развитие антропоцентрического литературоведения на рубеже XX–XXI вв. обострило интерес исследователей к гендерной проблематике. К представителям самых разных гуманитарных наук приходит осознание того, что философская категория «человек» так и останется абстрактной категорией, если не конкретизировать ее сущность подкатегориями «взрослый», «ребенок», «юноша», «девушка», «мужчина», «женщина», «старик», «старуха» и т. д.[22]

Далее исследовательница уточняет:

> До 1990-х годов «гендерные» и «женские» исследования воспринимались как синонимы и означали сугубо «женский эмпирический или духовный опыт», «женскую специфику мировосприятия», вычлененные из общечеловеческого и противопоставленные аспектам «мужского». К началу же нового тысячелетия когнитивным общественным сознанием преодолевается сугубо монистическое значение термина, под гендером начинают понимать параллельное изучение «мужских и женских сущностей», всех мыслимых форм их взаимодействия и сосуществования в различных культурах и обществах. Как плодотворное и перспективное направление утверждается гендерная компаративистика, предусматривающая сравнительно-сопоставительное изучение социокультурной природы мужчин и женщин (masculinity-femininity)[23].

В 2020-х годах внимание к творчеству авторов-женщин не ослабевает и выходит целый ряд значимых изданий и переизданий[24]. В Институте мировой литературы (ИМЛИ РАН) за время проведения исследований в рамках нескольких проектов по изучению феминности и маскулинности в русской литературе рубежа XIX–XX веков и культуре русского зарубежья были подготовлены концептуально значимые коллективные монографии под редакцией В. Б. Зусевой-Озкан[25]. Их итогом стала отработка методов рассмотрения женственности и мужественности в культуре конкретной эпохи в качестве конструируемых, зачастую

мифологизированных, идеалистических представлений, являемых в различных художественных образах и проекциях. В. Б. Зусевой-Озкан принадлежит также фундаментальный труд, рассматривающий функционирование образа девы-воительницы в литературе русского модернизма и акцентирующий внимание на актуальных гендерных аспектах репрезентации этого архетипа[26].

Плодотворная просветительская работа в плане ознакомления русскоязычного читателя с гендерными аспектами литературы, истории, социологии, визуальных и киноискусств ведется в издательстве «Новое литературное обозрение». В рамках серии «Studia identitatis» (бывшая «Гендерные исследования») «Нового литературного обозрения» публикуются как труды отечественных ученых, так и самые передовые зарубежные исследования[27].

Можно констатировать, что женские судьбы эпохи модерна и в России, и в других странах вызывают к себе научный интерес, хотя все еще изучены недостаточно. Несмотря на наличие большого количества работ по женскому творчеству, принципиальные подходы к его изучению до сих пор окончательно не устоялись. Кроме того, в одних случаях (преимущественно в трудах западных славистов) отчетливо доминирует методология гендерных исследований, а в других (преимущественно в российских научных трудах) превалирует традиционный историко-литературный подход. Следовательно, первые делают упор на сферу женского опыта, его травматичность и бунтарский дух (что верно лишь для некоторых случаев авторства), а вторые зачастую не учитывают различия между женским и мужским писательским положением в XIX — начале XX века.

В рамках научного поля самым продуктивным для изучения, на наш взгляд, представляется то, как женщины отстаивали и выражали в литературном творчестве свою *субъектность*. По словам финской исследовательницы К. Эконен: «Для авторов-женщин вопрос субъектности был роковым, так как они должны были найти позиции, способствующие изменению той объектной позиции, которую им предлагает доминирующий дискурс, на субъектную позицию»[28].

А доминирующий дискурс в эпоху модерна был маскулинным и андроцентричным, то есть отталкивался от фигуры мужчины как образца в искусстве и науке и только мужчину

наделял креативными способностями. Женщина в такой системе воспринималась как «Другой» по отношению к мужчине, стоящий на более низкой ступени интеллектуального развития, находящийся ближе к природе за счет способности к деторождению, но обделенный качествами творца-новатора. При этом допускалась возможность того, что женщины талантливо развивают и стилистически оттачивают открытия мужчин, но торить новые пути в искусстве им не полагалось.

История формирования дискредитирующих женщину убеждений и социальных практик рассмотрена, например, в классическом труде С. де Бовуар «Второй пол» (1949). Исследовательница приводит множество фактов и высказываний, подтверждающих тезис об «относительности» женского гендера в западной культуре[a]:

> Подобно тому как у древних существовала абсолютная вертикаль, по отношению к которой определялась наклонная, существует абсолютный человеческий тип — тип мужской. <…> Человечество мужского рода, и мужчина определяет женщину не как таковую, а в соотнесении с собой; ее не рассматривают как автономное существо. <…> Женщина определяет себя и свою особость относительно мужчины, а не мужчина относительно женщины; она — несущностное в сравнении с сущностным. Он — Субъект, он — Абсолют, она — Другой[29].

На примере литературы русского символизма идеи де Бовуар (как и ряда других теоретиков) были проверены и развиты К. Эконен, чья монография «Творец, субъект, женщина. Стратегии женского письма в русском символизме» (на русском языке издана в 2011 году) представляется одним из значимых трудов по женскому творчеству эпохи модерна, в котором предложены как теоретические подходы, так и конкретный анализ художественных произведений:

[a] В эпоху модерна до открытия генетики даже существовало представление, что каждый человеческий эмбрион изначально мужского пола, а женские половые признаки примерно у половины зародышей формируются как вариация, отклонение, к концу третьего месяца беременности. Современная наука доказала, что все происходит наоборот: несмотря на наличие Y-хромосомы, именно мужские признаки у зародыша формируются (или не формируются) внутриутробно под воздействием ряда факторов.

> Маскулинность в гендерном порядке мало репрезентирована, на ней не делают акцента — именно из-за того, что в андроцентричном и патриархальном порядке данная категория является представителем «нейтральности», причем фемининность является маркированной частью асимметричной пары. Таким образом, хотя символистский дискурс выдвигает вперед категорию феминного, она не функционирует самостоятельно, но лишь вместе с категорией маскулинного, воспринятой как оппозиционная ей[30].

Результатом доминирования подобных установок стали эксперименты женщин со своим авторским лицом, литературной маской или субъектом речи, нацеленные и на адаптацию к мужскому миру искусства, и на его трансформацию, то есть на обретение возможности говорить от своего голоса, но так, чтобы этот голос не оценивался снисходительно как специфически женский, а воспринимался как полноценный, наделенный способностью формулировать высшие смыслы. Порой успешнее было приспособление, а порой — ставка на инаковость женского голоса. Например, как убедительно показала К. Эконен, в рамках русского символизма З. Гиппиус удалось состояться как писательнице во многом благодаря использованию мужского альтер эго, но уже в 1910-х в период постсимволизма М. Цветаева и А. Ахматова достигают признания, выступая в творчестве от лица женского субъекта.

Хотя следует оговориться, что этот процесс не был однонаправленным (от несвободы к свободе, от объектности к субъектности), так как зависимое и объектное положение женщины имело свои преимущества как в жизни, так и в профессии — защита, покровительство мужчины, его привязанность, а многие женщины находили удовольствие в своей роли «Другого» — музы, зеркала, адресата[a]. Но зачастую эта традиционная модель усложнялась, совмещалась с собственными творческими поисками и включала в себя разные поведенческие

[a] Успешную реализацию подобной стратегии «зависимой женщины» рассматривает И. Жеребкина на примере судьбы Лили Брик, а трагическую (по причине навязанности роли земного воплощения Вечной Женственности и как следствие этого — анормальности семейной жизни) иллюстрирует историей «музы символистов» Л. Менделеевой-Блок (см.: *Жеребкина И.* Страсть. Женская сексуальность в России в эпоху модернизма. СПб.: Алетейя, 2023.)

и авторские стратегии, изучение которых представляет собой продуктивное поле в современном научном контексте. Западные гендеристы выделяют на материале женских текстов миметическую (подражательную) стратегию, культурное сопротивление, расшатывание, смену значений репрезентации и др.[31]

Тереза де Лауретис сформулировала важную мысль, что процессы женского чтения и письма, актуализировавшиеся именно в эпоху модерна, являются способами культурного сопротивления:

> Стратегии письма и чтения — это формы культурного сопротивления. Они могут работать не только над тем, чтобы вывернуть доминирующие дискурсы наизнанку (и показать, что это возможно), подорвать их формулировку и адресацию, раскопать археологические наслоения, на которых они построены, но также и над подтверждением исторического наличия непреодолимых противоречий для существования женщин в дискурсе…[32]

Показательно, что до сих пор оценить масштабы этого сопротивления и роста женского присутствия в интеллектуальной сфере было затруднительно из-за отсутствия качественно изданных произведений. В последние годы в этом направлении наметились положительные сдвиги. В 2014 году усилиями М. В. Михайловой и О. Велавичюте была выпущена проза Н. Петровской. В 2020-м М. В. Михайлова и М. Нестеренко собрали разрозненную по журналам критику и неопубликованные воспоминания Е. Колтоновской. В 2021 году вышло переиздание единственного прижизненного сборника Н. Львовой «Старая сказка» и были опубликованы ее письма к В. Брюсову (сост. Т. Карпачева), а в 2022 году впервые издан том избранных произведений М. Лёвберг, подготовленный В. Б. Зусевой-Озкан. Издаются в дополненном виде сочинения Е. Кузьминой-Караваевой, А. и Е. Герцык, И. Одоевцевой и др.[33] В конце 2025 года состоялось переиздание самой полной на данный момент антологии женской лирики «1001 поэтесса Серебряного века», собранной В. Кудрявцевым[34].

Книга, предлагаемая вниманию читателя, во многом сформировалась из статей, подготовленных на основе докладов,

прозвучавших на международной конференции «Женщина-автор: писательские стратегии и практики в эпоху модерна», которая прошла 2–3 апреля 2024 года в Институте мировой литературы имени А. М. Горького РАН в рамках одноименного проекта Российского научного фонда под руководством М. В. Михайловой. Однако по мере работы над коллективным трудом многие темы значительно расширились и между ними возникли интересные пересечения.

Авторы коллективного труда предлагают взглянуть на роль женщин в литературе и искусстве конца XIX — первой трети XX века, актуализировать разноплановый опыт женской самореализации, воскресить ряд забытых имен. Выбранный период характеризуется активным становлением женского авторства, появлением новых женских типов и профессий. Женское творчество, долгое время несправедливо оценивавшееся как маргинальное, нишевое, позволяет выйти на новое осмысление этого этапа литературного процесса, при котором полемика между женскими и мужскими текстами и писательскими стратегиями предстает как продуктивное взаимодействие, а не как борьба магистрального пути и различных ответвлений от него.

В своих работах авторы данной коллективной монографии обратились как к известным авторам (Е. Гуро, М. Цветаева, А. Кристи), так и к тем, кто по разным причинам выпал из актуального литературного контекста (Б. Рунт, А. Мирэ, Ш. Иманбаева, С. Лялицкая, М. Шагинян, В. Инбер) или же не так давно стал возвращаться к читателям (А. Баркова, Е. Бакунина, Н. Петровская), а также к архивным материалам, связанным с творческим наследием женщин (Е. Н. Щепкина). Некоторые из представленных женщин-творцов раскрываются с малоизвестной стороны, например танцовщица Лои Фуллер как мемуаристка, а известная переводчица Татьяна Щепкина-Куперник как автор-драматург, или же рассматриваются с неожиданных ракурсов. В частности, зрелая лирика Марины Цветаевой в статье Д. А. Бережнова анализируется сквозь призму теории трансгрессии, а к произведениям Елены Гуро авторы двух статей ищут подходы с помощью методов гендеристики, медиевистики, философии и теории бессознательного.

Исследователи пытаются ответить на вопрос, насколько писательские стратегии и практики женщин эпохи модерна и их художественная стилистика обусловлены гендером (социальным полом), а насколько — личными свойствами, степенью таланта и мастерства. Соответствовали ли они их внутреннему самоощущению, психотипу и способу мышления или были маскарадом, вынужденным приспособлением к требованиям андроцентричной эпохи? Можно ли вообще говорить об особом «женском стиле»? В какой мере текст, написанный женщиной, раскрывает или скрывает ее как женщину? Так, например, внимательное изучение лирики Елены Гуро, единственной крупной писательницы среди русских футуристов, демонстрирует, что ей нелегко было преодолеть давление дискурса и выступить в поэзии от женского лица и она нередко обращалась к мужским альтер эго. Заметную гендерную двойственность лирической героини демонстрирует ранняя лирика Анны Барковой и поздняя лирика Марины Цветаевой, а Поликсена Соловьева сознательно нивелирует гендерные характеристики своего лирического субъекта.

Общественные факторы создавали различные условия для конструирования авторства мужчинами и женщинами. Но самое главное, что эти факторы не были незыблемыми. Для решения этой проблемы принципиальным является вопрос об изменчивости дискурса. И целый ряд статей данной коллективной монографии демонстрирует, как женщины трансформировали его в том или ином случае для достижения собственных целей — занятия субъектной позиции. Например, Мариэтта Шагинян в силу исторических причин за свою долгую жизнь творила в рамках нескольких литературных направлений и стала свидетельницей смены художественной парадигмы. Она создала несколько разных образов автора, каждый раз приспосабливая под свое творчество те литературные тенденции, которые были наиболее актуальными, но одновременно она вносила и свой собственный, женский голос в такие «мужские» жанры, как, например, авантюрный или производственный роман.

С точки зрения ряда исследователей, исторические факторы не только обусловили молчание женщин, но и способствовали тому, что это молчание, как в жизни, так и в литературной практике, разрушалось специфическим образом — с помощью

тела. Французский критик Элен Сиксу в эссе «Хохот медузы» (1975) выстроила такую последовательность: женщины «телесны больше, чем мужчины, склонные к общественному успеху и к сублимации»[35]; репрессивные практики, направленные на подавление женской сексуальности и тела, привели к дискриминации и женского творчества. Соответственно, освобождение тела от подавления может быть произведено с помощью языка, посредством творческого акта, и, наоборот, творческая потенция женщины может быть в полной мере проявлена только посредством тела, так как женщина и устно, и на письме всегда «физически материализует свою речь, обозначает ее телом»[36]. Сиксу подразумевает под этим большую выразительность и изобразительность женского языка в противовес рациональности языка мужского. В результате этого само высказывание, позволяющее передать женский опыт, приобретает, по мнению исследовательницы, качества телесности. Именно Сиксу впервые ввела термин «женское письмо» (*écriture féminine*), подразумевая под ним акт письма, призванный раскрыть подавленный потенциал женщин и освободить их творчество от языка маскулинного типа (иерархического, рационального, логического).

Тело было важной категорией не только для Сиксу, но и для ее более ранних предшественниц, в том числе для Симоны де Бовуар, к которой мы уже обращались. В работе «Второй пол» она уделяет большое внимание биологическим предпосылкам, которые закрепощали телесность женщины и, как следствие, ее творческий потенциал. Однако подобное прямолинейное перенесение якобы повышенной женской телесности (и последствий ее подавления) на качества литературных произведений, написанных женщинами, представляется утрированным. Женское письмо в широком смысле, как все тексты, созданные женщинами[a], не является априори более телесным, нежели

[a] На данный момент в российских исследованиях с гендерной оптикой доминирует широкое понимание термина «женское письмо», отличающееся от того, что представлено в эссеистике Сиксу и произведениях ряда других исследователей (К. Клеман, Люс Иригарэ и т. д.). Под этим термином подразумеваются все произведения, созданные женщинами, вне зависимости от того, несут ли они специфически женские, в трактовке ряда исследователей, черты стиля или нет.

мужское, по своим имманентным признакам, хотя о некоторых проблемах плоти смелее заговорили именно женщины (в русской литературе, например, лесбийское и мазохистское влечение было исследовано в произведениях Л. Зиновьевой-Аннибал и А. Мар, признанных современниками аморальными). Иными словами, манифест Сиксу о телесности женского письма не констатирует данность, обусловленную полом или гендером, а является таким же культурным конструктом, как и утверждение о логичности и абстрактности письма мужского.

Некоторые женщины-авторы эпохи модерна, в частности Е. Бакунина и М. Цветаева, действительно обратились к собственному телу и его проявлениям как к способу осмысления своего бытия (в том числе и через отрицание плоти) и конструирования новаторского литературного стиля, а их открытия (как и громкие призывы Э. Сиксу «писать телом») до сих пор используются в современной театральной практике, художественных перформансах и автофикциональных произведениях. Цветаева настойчиво стремилась преодолеть плоть, которая представлялась ей препятствием к самовыражению, что свидетельствует, тем не менее, о важности телесности в ее картине мира (мужчинам-писателям их тело никак не мешало, к слову). Именно тело, с точки зрения Е. Бакуниной, определяет судьбу женщины (помимо ее воли), а значит, его следует пристально исследовать. На конкретных примерах проблематика телесности женского креативного опыта рассматривается в статьях Д. А. Бережнова, К. Н. Матвиенко и Р. Р. Рустамова.

Так как женщины исследуемого периода создали мало теоретических статей, то важным источником для осмысления их авторских стратегий и тактик являются написанные ими художественные произведения, а также воспоминания современников и их собственные эго-документы. В частности, три мемуарных текста историка Е. Н. Щепкиной, впервые публикуемые в данном труде, отражают три этапа ее личностного развития и профессионального становления, а также демонстрируют изменение отношения к роли и положению женщины в российском обществе второй половины XIX века. Таким образом, представилось логичным сгруппировать статьи в четыре раздела: «Женщины модерна в критике, публицистике

и издательском деле», «Писательские стратегии в женской лирике и драматургии», «Женская проза: особенности стилистики и наррации», «Автобиографические и автофикциональные произведения в творчестве женщин», а также включить в книгу «Приложение».

Представленные статьи демонстрируют, что даже в отдельно взятый период истории фемининность *не априорна, а изменчива*, социально обусловлена, детерминирована и кодифицирована, но при этом допускает и вариативность. Художественные и эго-документальные произведения женщин отражают не само «мужское» или «женское», а их понимание и восприятие в тот или иной исторический период. Традиционный дискурс стремился репрезентировать *все* социокультурные представления о фемининном и маскулинном в качестве природных и вечных, но современные исследования доказывают их изменчивость и конструируемость.