

Хильде Хогенбом

«Я раб действительности»

НАДЕЖДА ХВОЩИНСКАЯ, РЕАЛИЗМ И ДЕТАЛЬ¹

Hilde Hoogenboom

«I am a Slave to Reality»: Nadezhda Khvoshchinskaya, Realism, and the Detail

Хильде Хогенбом

Государственный Университет Аризоны (США), Школа международных литератур и культур, доцент; PhD
hilde.hoogenboom@asu.edu.

Hilde Hoogenboom

Arizona State University (USA), School of International Letters and Cultures, associate professor; PhD
hilde.hoogenboom@asu.edu.

Ключевые слова: Н.Д. Хвощинская, женское письмо, реализм, социальный роман

Keywords: Nadezhda Khvoshchinskaya, women writing, realism, social novel

УДК: 821.161.1

DOI: 10.53953/08696365_2026_199_3_183

UDC: 821.161.1

DOI: 10.53953/08696365_2026_199_3_183

В статье на богатом материале опубликованной и архивной переписки, критических статей и художественной прозы («Искушение», «Встреча», «Пансионерка») рассматривается переломный этап в творчестве Н.Д. Хвощинской — переход к более сложной и зрелой реалистической эстетике на рубеже 1850–60-х годов. Вписывая эстетическую и политическую позицию Хвощинской в широкий контекст европейского женского письма первой половины XIX века, а также теорий реализма, Х. Хогенбом открывает новые перспективы в изучении не только творчества одной из самых признанных писательниц той эпохи, но и специфики письма русских реалисток в целом.

The article uses the rich material of published and archival correspondence, critical articles, and fiction («Temptation», «Meeting», «A Boarding School Girl») to examine a turning point in the work of N.D. Khvoshchinskaya, the transition to a more complex and mature realist aesthetics at the turn of the 1850s–60s. By placing Khvoshchinskaya's aesthetic and political stance in the broad context of European women's writing of the first half of the 19th century, as well as theories of realism, the article opens new perspectives in the study of not only the work of one of the most recognized Russian women writers of the time, but also the specifics of writing by Russian realist women novelists in general.

В 1860 году Н.Д. Хвощинская (1821–1889), будучи уже состоявшимся, успешным прозаиком, испытывала большие сомнения в своих творческих силах. В письмах к друзьям она говорила об этом как об эстетическом кризисе. Читая эти письма вместе с ее критическими и художественными произведениями

1 Статья впервые опубликована: *Hoogenboom H. «Я раб действительности»: Nadezhda Khvoshchinskaya, Realism, and the Detail // Vieldeutiges Nicht-Zu-Ende-Sprechen. Thesen und Momentaufnahmen aus der Geschichte russischer Dichterinnen / Hg. von Arja Rosenholm and Frank Göpfert. Fichtenwalde: Verlag F.K. Göpfert, 2002. S. 129–148.* В переводе статьи обновлены и уточнены некоторые ссылки. Приносим благодарность редакторам сборника за любезное разрешение опубликовать статью в русском переводе. Исследование и написание статьи было поддержано грантовыми программами: *the Social Sciences Research Council's Eurasia Program Postdoctoral Research Grant; the National Humanities Center's Jesse Ball DuPont Fund, the International Research & Exchanges Board (IREX), the National Endowment for the Humanities, the United States Information Agency, the US Department of State, the Russian, Eurasian, and East European Research Program (Title VIII).*

того времени, такими как «Искушение» (1852), «Встреча» (1860) и «Пансионерка» (1861), мы можем проследить, как писательница экспериментировала со своей эстетикой. Например, в «Пансионерке» Хвощинская значительно трансформирует собственное реалистическое письмо. Эксплицитно она нигде не говорит, что именно произошло. Однако, читая между строк и «интратекстуально», то есть «между» ее художественными и нехудожественными текстами, я полагаю, что эта трансформация произошла из-за ее озабоченности тем, что она называла «излишними» деталями². В течение следующих двух лет (1860–1861) Хвощинская пыталась решить вопрос, который она, как и другие, считала фундаментальным для реалистического письма, — об отношениях между деталями и идеей, или идеалом. В непрерывной полемике с радикальными критиками искусства она отстаивала необходимость сочетания деталей и идеалов для создания удовлетворяющего художественного целого, при этом сохраняющего правдоподобность и убедительность персонажей³. Неслучайно критики, начиная с Белинского, обвиняли писательниц в том, что они фокусируются либо на деталях, либо на идеалах в ущерб целому⁴. В письмах Хвощинская выступает за «золотую середину» в своем творчестве и эстетических установках. Ее *modus vivendi* стало балансирование между различными литературно-журнальными лагерями, дополнительно осложняющееся критикой в адрес писательниц. Новые возможности и опасности короткого периода «открытости» и неопределенности около 1860 года предоставили Хвощинской как шанс, так и вызов — возможность яснее выразить свои идеи в литературных произведениях, которая в конечном счете привела ее к творческому кризису.

В попытках объяснить связь между деталями, реализмом и положением писательниц во французской и английской литературах XIX века феминистские исследовательницы вынуждены были спекулировать, не имея такого количества критического материала, как тот, что предоставляют тексты Хвощинской. Как утверждает Наоми Шор, «до сих пор не существует четко сформированного и легкодоступного корпуса женского эстетического дискурса,

- 2 Нэнси Миллер ввела термин «интратекст» в книге: *Miller N.K. Subject to Change: Reading Feminist Writing*. New York; Chichester: Columbia University Press, 1988. P. 64.
- 3 Е.Н. Строганова приходит к несколько другому выводу — о том, что Хвощинская была против «искусства для искусства» и, будучи позитивисткой, поддерживала идеологическую критику (см.: *Stroganova E. Nadezhda Khvoshchinskaya's Literary Criticism* // *The Sisters Khvoshchinskaya* / Ed. by H. Hoogenboom, A. Berman. Ithaca: Cornell University Press, 2026 (in press)).
- 4 Например, в рецензии на сборник Марии Жуковой «Вечера на Карповке» Белинский пишет: «...тут нет общего и целого, обуславливающего необходимость каждой своей частности, каждой своей черты, но многое высказано верно и истинно» (*Белинский В.Г. Полное собрание сочинений*: В 13 т. Т. 2. М.: АН СССР, 1953. С. 566). Вплоть до начала следующего века критики писательниц повторяли выражения из его рецензий на Жукову и Елену Ган. В рецензии на «Племянницу» Евгении Тур (1851) Тургенев рассуждает о том, как она заполнила четырехтомный роман бесмыслицей — «ненужными рассуждениями, либо рассказами, не ведущими к делу, либо даже просто болтовней», — которая отвлекает от целого. Иронично, что, хотя его удивило, как она осмелилась написать такой длинный роман, в том же году Анненков бросил ему вызов написать роман, на что Тургенев ответил: «Но вот вопрос: способен ли я на что-нибудь большое, спокойное?» (*Тургенев И.С. Полное собрание сочинений и писем*: В 30 т. Сочинения: В 12 т. Т. 5. М.: Наука, 1980. С. 478; письмо к П.В. Анненкову, 28 октября 1852 года: Там же. Письма: В 18 т. Т. 2. М.: Наука, 1987. С. 155).

который можно было бы читать в сочетании с мужским»⁵. Недавняя публикация более ста деловых и личных писем Хвоцинской представляет собой такой корпус, дополненный еще четырьмя сотнями ее неопубликованных писем к писателям, редакторам и друзьям, которые охватывают всю ее карьеру, с 1842 года до смерти в 1889 году⁶. Кроме того, на протяжении почти пяти десятилетий непрерывных публикаций Хвоцинская думала и писала о творчестве в разных жанрах, сначала как поэтесса, а после 1850 года как прозаик, эссеистка, литературный, музыкальный и художественный критик, драматург и переводчица с французского, немецкого и итальянского⁷. Широкий сравнительный подход на материале творчества Хвоцинской дополняет важные современные исследования феминистских историков литературы, посвященные французским и английским писательницам, их взаимодействию и развитию романа в международном контексте⁸. Шор возражает против тенденции рассматривать английскую литературу как парадигматическую: «Что вообще случилось с французской, не говоря уже о русской, литературой XIX века?»⁹ Эстетические размышления Хвоцинской и ее русских коллег о фундаментальных вопросах реализма касались русской, французской и английской литератур, писателей и писательниц.

При анализе эстетических взглядов Хвоцинской имеет смысл различать то, что она думала о своей деятельности, что говорила о ней и что на самом деле делала. Хотя не всегда возможно различить то, что она говорила и что думала, тем не менее это различие служит напоминанием о том, что полемика в ее эссе и письмах может быть менее откровенной, чем кому-то хотелось бы. Более того, хотя относительно непринужденные заявления, сделанные в переписке с друзьями, могут дать представление о ее мыслях, это скорее не «истина», а то, что нужно сопоставить с другими частями этой триады. Наконец, хотя такие различия применимы ко всем писателям, критики редко рассматривали русских писательниц XIX века как авторов, обладающих достаточной эстетической утонченностью для чего-то большего, чем простое, прозрачное выражение себя как «женщины». Хвоцинская осознанно разрушала эту упрощенную связь между текстом и авторством на нескольких уровнях, например, через использование нескольких мужских и гендерно-нейтральных псевдонимов, а также через отказ разрешать публикацию биографической информации о себе (или ее сестрах, ко-

5 См.: *Schor N. Recording in Detail: Or, Aesthetics, the Feminine, and Idealism // Criticism*. 1990. Vol. 32. № 3. P. 321.

6 См.: «Я живу от почты и до почты...»: Из переписки Надежды Дмитриевны Хвоцинской / Сост. и публ. А. Розенхольм и Х. Хоренбом. Fichtenwalde: Verlag F.K. Göpfert, 2001. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием адресата, даты письма и страницы в круглых скобках.

7 Всего вышло пять собраний сочинений (в 1859–1866, 1880, 1892, 1898 и 1912–1913). Библиографию см.: *Пономарев С.И.* Наши писательницы. Библиографический словарь русских писательниц. СПб.: Типография Академии наук, 1891. С. 60–71. Обновленная библиография доступна онлайн на портале, посвященном всем трем сестрам Хвоцинским: Khvoshchinskaya Sisters Digital Collection (URL: <https://khvoshchinskies.web.illinois.edu/bibliography/>).

8 См.: *The Literary Channel: The Inter-National Invention of the Novel / Ed. by M. Cohen, C. Dever*. Princeton: Princeton University Press, 2002. Двумя десятилетиями ранее Нэнси Миллер уже писала: «Мне хочется видеть более интернациональную географию в феминистском письме» (*Miller N.K. Subject to Change: Reading Feminist Writing*. P. 17–18).

9 *Schor N. George Sand and Idealism*. New York: Columbia University Press, 1993. P. 119.

торые также были писательницами)¹⁰. В письмах она защищала себя и других писательниц от критиков. Она писала не только о героинях, но и о героях, выбирала сюжеты, которые не всегда касались романтической любви, и стойко отстаивала значимость своей политической позиции, свое участие в «литературной политике» и журналах, а также собственную реалистическую эстетику, ставшую предметом настоящей статьи. Когда она писала в письме «я раб действительности», то не только заявляла, что, подобно писателям, вызывавшим ее восхищение, была привержена реализму, но и ссылалась на авторитет Белинского, который строил свою эстетическую концепцию вокруг ключевого понятия «действительность» и стал образцом теоретических рассуждений об эстетике как для радикальных критиков, так и для их оппонентов. То, что Хвоцинская, как и Павлова, Достоевский, Ростопчина, Тургенев, Тур, Соханская, Толстой и другие писатели, на самом деле имели в виду, говорили и делали в эстетическом плане, остается сложной задачей для исследователей. Тем не менее письма, критические статьи и художественные произведения Хвоцинской ясно свидетельствуют о ее глубоком и осознанном участии в обсуждении эстетических вопросов.

Тем не менее термины, которые Хвоцинская, подобно другим, использовала для описания своей эстетики, были парадоксальным образом одновременно клишированными и постоянно меняющимися в значении по мере того, как писатели адаптировались к изменяющимся политическим и литературным контекстам. В России в значительной степени именно толстые журналы формировали литературную политику. Например, в «Современнике» Чернышевский и Добролюбов представляли себя наследниками Белинского, что позволяло им обосновать свою критическую позицию в отношении искусства, которое не служило социальным целям¹¹. Хвоцинская также придерживалась социальных идеалов Белинского, но использовала их против новых радикальных критиков, защищая умеренную позицию, которая соединяла задачи искусства и социальные цели¹². Осложняло ситуацию то, что эта борьба между

-
- 10 Стратегические причины, по которым писательницы использовали псевдонимы, варьировались в зависимости от времени и места. См.: Hesse C. *The Other Enlightenment: How French Women Became Modern*. Princeton: Princeton University Press, 2001. P. 74–78. Русские писательницы часто выбирали женские псевдонимы; Хвоцинская необычна тем, что имела около двадцати подписей и использовала такой женский псевдоним, как «Надежда», только для своих поэтических произведений (См.: Hoogenboom H. *Staging the Signature: Remembering Nadezhda Khvoshchinskaya and her Pseudonyms* // *The Sisters Khvoshchinskaya* / Ed. by H. Hoogenboom, A. Berman. Ithaca: Cornell University Press, 2026. In press).
- 11 Pogorelskin A. *The Messenger of Europe* // *Literary Journals in Imperial Russia* / Ed. by D.A. Martinsen. Cambridge: Cambridge University Press. 1997. P. 133–134.
- 12 Например, она несколько раз формулирует эту проблему в «Провинциальных письмах», нападая на ключевое литературное понятие радикальных критиков — «факты»: «В последнее время наши критики стали часто повторять, что <...> идея произведения сама собою вытекает из правильно изложенных фактов. <...> Талант выбирает лица, группирует факты, и целое делается им не как-нибудь, идея целого не случайна, а потому, что существовала одновременно с творчеством, руководила им, сливалась с ним, пряталась в него и освещала его» (*Поречников В. Провинциальные письма о нашей литературе. II* // *Отечественные записки*. 1862. № 1. С. 374). В следующей статье она возвращается к той же проблеме: «Беллетристы, казалось, совсем забыли, что не одни факты составляют жизнь, что важнее всего смысл фактов, их причины, их нравственные последствия» (*Провинциальные письма о нашей литературе. III* // *Отечественные записки*. 1862. № 5. С. 24–25).

критическими лагерями 1860-х годов за право называться истинными наследниками Белинского должна была вестись своего рода шифром, поскольку цензура запретила упоминать имя последнего в печати¹³. Будучи заядлой читательницей и публикуясь во множестве журналов и газет, Хвоцинская жаловалась Новиковой, что по какой-то причине получила только «Вестник Европы» и поэтому не могла понять, что в нем вообще имеется в виду: «Чтение одного журнала — только томительное дерганье к чему-то, чего смысл для нас затерян; за одним словом мерещится столько незнакомого, неизвестного, живого, что движется и шумит где-то, а где?» (13 февраля 1869 года, 203). Очевидно, что значительная часть русской литературной культуры приобретала свой смысл не в изоляции, а в контексте полемики и взаимодействия различных идейных позиций. Поскольку все писатели публиковались в журналах, а некоторые, как Евгения Тур и Достоевский, даже издавали свои собственные, женщины, далекие от того, чтобы оставаться вне борьбы, по необходимости участвовали в литературной политике просто через сам факт публикации. Критика писательниц также должна быть понята как часть этой расстановки сил, как письмо не просто о «женщинах», а о женщинах в литературно-политическом контексте.

Если не входить в проблемы семантики отдельных слов, значительная часть эстетических теорий реализма XIX века, цитируя Кристофера Прендергаста, была сформулирована «в исключительно наивных терминах»¹⁴. В России реалисты стремились «воспроизводить» действительность и критиковали тех, кто лишь ее «списывал». Понятия из статей Белинского 1830-х годов оставались актуальными на протяжении всего столетия, поскольку критики и писатели в спорах выступали от его имени. Одним из источников наивного понятийного аппарата литературного реализма было то, что многие термины заимствовались из живописи — среды, в которой воспроизведение реальности возможно в более прямом смысле, чем в любом словесном выражении¹⁵. Известные литературоведы, начиная с Р.О. Якобсона в 1921 году и заканчивая Ю.М. Лотманом, Б.М. Гаспаровым, Л.Я. Гинзбург, Н. Шор, К. Прендергастом и М. Коэн, стремились усложнить теоретические подходы к реализму в противовес тенденции многих критиков свести реализм к монолитному единству и тем самым сделать его непопулярной теоретической темой. Они различными способами подчеркивают зависимость реализма XIX века от особых конвенций и, по словам Коэн, функционирование «реализма как отношения»¹⁶. Реализм определяется через использование деталей, историческую конкретность, всеведущего повествователя, сюжет, основанный на конфликте и саспенсе, а также через изображение характеров в причинно-следственном контексте (ис-

13 Точнее, речь идет о 1850-х годах. С 1856 года запрет фактически был снят и имя критика стало упоминаться на страницах журналов (*Прим. составителя блока*).

14 *Prendergast Chr.* Introduction, *Realism, God's Secret, and the Body* // *Spectacles of Realism: Gender, Body, Genre* / Ed. by M. Cohen, Chr. Prendergast. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1995. P. 2.

15 О развитии критического языка реализма в литературе и живописи см. в книге: *Weinberg B.* French Realism: The Critical Reaction. 1830–1870. New York, London: MLA; Oxford University Press, 1937.

16 *Cohen M.* Preface: Reconfiguring Realism // *Spectacles of Realism: Gender, Body, Genre* / Ed. by M. Cohen, Chr. Prendergast. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1995. P. IX.

торическом и психологическом)¹⁷. Литературные конвенции реализма функционируют реляционно в разных политических, литературных и исторических контекстах, и поэтому любые его определения должны быть динамичными.

В провокационном эссе «О художественном реализме» (1921) Якобсон высказывает ту же мысль, утверждая, что рассуждения о деталях отражают эстетическую динамику, при которой каждая новая школа стремится заявить о себе как о более реалистичной по сравнению с предыдущей, как это было в случае реализма XIX века. Согласно Якобсону, писатели постоянно вводят новшества, деформируя прежние правила:

«Он любит останавливаться на несущественном», — таково классическое суждение консервативной критики всех времен о современном новаторе. <...> Такая характеристика по несущественным признакам представляется адептам нового течения более реальной, нежели окаменелая традиция, им предшествующая¹⁸.

Так, кажущееся поверхностным разделение между воспроизведением и простым копированием деталей реальности, столь существенное для идей Хвоцинской, отражает важные эстетические различия между разновидностями реализма. Подобно Якобсону, позднейшие российские теоретики сосредоточились на формальных аспектах реализма, рассматривая их как противоядие политической полемики и марксистским моделям, которые сводили литературную систему к либеральной или консервативной идеологии и представлениям об историческом прогрессе.

Динамическая природа реализма была особенно важна для феминистских критиков, так как она раскрывает то, что Коэн называет «исторической неровностью» и «археологией реализма», открывая возможность для исследования отношений между реализмом и гендером¹⁹. В названиях таких работ Коэн, как «Вместо главы о французских писательницах-реалистках», и черновом заглавии ее недавней книги «Сентиментальное воспитание романа» («Sentimental Education of the Novel») — «Почему не было французских писательниц-реалисток?» — формулируется проблема, важная для феминистских историков литературы, изучающих творчество французских писательниц XIX века. В работе «Жорж Санд и идеализм» Шор, совмещающая историю литературы и деконструкцию, утверждает, что XIX век был эпохой господства идеализма, в то время как реализм функционировал как его противоположность, будучи зависимым от идеализма как Другого в бинарной оппозиции с постоянно изменяющимися значениями: «<реализм> на самом деле был подчиненным». Шор заключает, что в XIX веке реализм не был доминирующим направлением. Скорее, более поздние историки литературы сделали из реализма доминирующую эстетику, что, в свою очередь, было частью процесса забвения французских писательниц XIX века, которые писали преимущественно в идеалистической манере. Таким

17 Cohen M. In Lieu of a Chapter on French Women Realists // *Spectacles of Realism: Gender, Body, Genre* / Ed. by M. Cohen, Chr. Prendergast. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1995. P. 91; Cohen M. *The Sentimental Education of the Novel*. Princeton: Princeton University Press, 1999. P. 32; Гинзбург Л.Я. Литература в поисках реальности. Л.: Советский писатель, 1987. С. 7, 10–11.

18 Якобсон Р.О. Работы по поэтике. М.: Прогресс, 1987. С. 389. (Цитируется по русскому изданию. — Прим. пер.)

19 Cohen M. Preface: Reconfiguring Realism. P. VIII–IX.

образом, этот спор «или/или» на самом деле представляет собой вопрос континуума между реализмом и идеализмом²⁰. Подход Шор, расширенный Коэн, требует пересмотреть реализм в более широком смысле как направление по определению нечистое, содержащее примеси сентиментализма и идеализма — стилей, которые ассоциировались как с отдельными авторами, так и с женщинами-писательницами в целом²¹.

Теории Якобсона и Шор позволяют заключить, что в высказываниях писателей о своей деятельности выражаются закодированные дискурсы об эстетике, которые выполняют разные функции. Это делает их ненадежным источником для понимания художественного процесса и актуальных творческих проблем, связанных с репрезентацией реальности. Однако в книге «Сентиментальное воспитание романа» Коэн утверждает, что дискурс и практика взаимосвязаны, поскольку литературная политика, институты и индивиды, формирующие дискурсы истории литературы, влияли на восприятие женщинами их возможностей и рисков как писательниц при выборе между идеализмом и реализмом²². В частности, реализм, находясь под атакой, сделал себя «мужским», а идеализм — «женским». Как писательнице занять реалистическую позицию, не теряя при этом возможных преимуществ, которые ей может дать ее гендер²³ Связь между тем, что Хвоцинская делала, говорила и, возможно, думала, что делает, указывает на то, что ей удалось научиться писать и говорить как реалистке, поскольку, будучи женщиной, она смогла найти способ маневрировать в рамках российской литературно-политической сцены.

* * *

Эстетический кризис Хвоцинской в 1860 году был спровоцирован несколькими совпавшими факторами. Весной того года она закончила повесть «Встреча» и, отступая от своего обычного профессионального отношения к собственным текстам, была искренне довольна ей²⁴. Рецензенты, однако, не были удовлетворены, и в письме к Щербине Хвоцинская мучительно переживала их нападки на ее способ изображения героини (11 июля 1860 года, 21–22). Тургенев, которым она восхищалась за его «Записки охотника» (1852), только что опубликовал «Накануне» (1860). Хвоцинская высоко оценила роман. В то же

20 Шор отмечает, что мышление в рамках оппозиций конституирует «эпистемологический горизонт» писателей и теоретиков XIX века (*Schor N. George Sand and Idealism*. P. 11–12).

21 О специфически моральной и духовной природе русского реализма, которая делает его отличным от французского или английского реализма, см.: *Poggioli R. Realism in Russia // Comparative Literature*. 1951. Vol. 3. P. 253–267. С тех пор другие исследователи усложнили понимание реализма Гоголя, Тургенева, Достоевского, Толстого и Лескова.

22 *Cohen M. The Sentimental Education of the Novel*. P. 14.

23 *Ibid.* P. 195.

24 «Скажу вам по секрету: со мной чудо. Я люблю этот свой роман» (Новиковой, 20 февраля 1860 года, 100); «Как писалась, я была к ней привязана и теперь еще думаю о ней с привязанностью...» (Новиковой, 12 апреля 1860 года: Российский государственный архив литературы и искусства (РГАЛИ). Ф. 345. Оп. 1. Ед. хр. 850. Л. 47 об.); «В нем есть многое близкое мне по душе, что я выражаю очень редко» (Н.Ф. Щербине, 12 апреля 1860, 21).

время она перечитывала Белинского, называя его «мой Учитель»²⁵. В письме к своей подруге Ольге Новиковой она так выражает свои сомнения:

Знаете ли, что толки о «Накануне» сводят меня с ума и вместе с статьями Белинского доводят до таких сомнений, что всех и не перескажешь? Кратко: я убеждаюсь, что во всем, написанном мною доныне (исключая «Встречу», и вот почему я еще прилепляюсь к ней) — что во всем, написанном мною доныне, я шла уже [и] не кривым путем, а вовсе без пути; что я сочиняла ходячие сентенции вместо людей, что у меня, как в дурном шитье, везде видны живые нитки. <...> Надо покаяться и совершить больше дела, пока есть время, — да в том беда, как совершить их, я не [знаю] (17 июня 1860 года, 110).

Вскоре она завершила «В ожидании лучшего» (1857–1860) и «Пансионерку». Оба произведения были тепло приняты критикой, первый из них предлагали перевести на немецкий и французский²⁶. Хотя Хвоцинская была обеспокоена восприятием «Пансионерки» из-за своей критической позиции по женскому вопросу, она была довольна работой. Чего она добилась в этой повести?

В «Пансионерке» происходит важный переход в реалистической технике Хвоцинской: от ограниченного использования деталей к обширной, сложной палитре. Вдохновляясь Белинским и учась у Тургенева, она нашла способ свободно использовать детали на службе своим идеям. В процессе работы Хвоцинская оставила позади сентиментальную эстетику, которая лежала в основе того, что Коэн называет сентиментальным социальным романом, и, перейдя к реализму, переступила черту, которую французские писательницы не могли или не хотели пересекать.

В письмах к Новиковой Хвоцинская беспокоится только о двух, по ее мнению, главных составляющих реализма: деталях и идеалах. С одной стороны, детали даются ей слишком легко, и она боится ими злоупотреблять: «Не впадаю ли я в недостаток излишних подробностей и кропотливых описаний. В последних вещах, что я писала, я заметила за собой наклонность к мелкой работе...» (13 января 1859 года, 79). Неудивительно поэтому, что Хвоцинская любила больше всего одно из первых своих произведений «Искушение» (1852) за его лаконичность: «В то время, когда его писала, положила в него много своего душевного жара, и считаю его получше других; меньше лишнего; меньше длинноты. У меня бывают длинноты нестерпимые: не умею охватывать предмет сразу и сразу начертить его, я рисую мелкими чертами» (19 ноября 1859 года, 91).

С другой стороны, она утверждает, что ей трудно создавать необходимые ей идеалы. Хотя за это ее и хвалят критики, само одобрение указывает лишь

25 Комментируя публикацию биографии Белинского А.Н. Пыпина в «Вестнике Европы» (март 1874 года), Хвоцинская писала: «Если хочешь следить шаг за шагом за нравственной жизнью человека в высочайшем смысле этого слова; если хочешь видеть борьбу и с людьми, и с судьбой, и с самим собой, и затем — честную победу, то почитай. <...> Он, Белинский, мне Учитель (с прописной буквой). Свят с детства, с моих 15 лет...» (Новиковой, 12 декабря 1874 года, 235). О статье Пыпина, в которой тот утверждает, что Белинский был социальным критиком и, следовательно, критики 1860-х годов были его наследниками, см. *Pogorelskin A. The Messenger of Europe*. P 133–134.

26 Письмо Н.Д. Хвоцинской к О. Новиковой от 12 марта 1861 года: РГАЛИ. Ф. 345. Оп. 1. Ед. хр. 850. Л. 95.

на их представления о писательницах как об авторах, склонных к идеализации: «У меня нет воображения. <...> Меня хвалят за то, что я не идеализирую; но я не умею создать идеала» (24 августа 1859 года, 81). Осторожно различая идеализацию и идеал, она объясняет, что Обломов — это идеал, потому что его характер, не будучи образцом доброты, «вполне развит». Помимо того, что ей не хватает воображения для создания идеалов, она утверждает, что подчиняет персонажей их поступкам, а не заранее сформированным идеям: «Вот чего мне никак не сделать: я раб действительности и не умею продолжить ее далее условий минуты, которую я описываю; я беру всякий характер в середине его деятельности, да тут же и обрываю; еще ни одного я не проследила, не довела до конца, и никогда этого не сделаю» (25 сентября 1860 года, 83). Как и в случае с деталями, ее осудят, как бы она ни поступила: и если будет разрабатывать идеалы, и если не будет.

Хвоцинская не была «рабом действительности», но она им стала. Определяя себя таким образом, она могла дать ответ на критику Белинского, который упрекал женщин в том, что они, с одной стороны, «идеализируют», а с другой — лишь «копируют» реальность, опираясь на свое «воображение». По его мнению, эти недостатки ограничивали творчество писательниц, сводя его к уровню «беллетристики»²⁷, и к тому же противоречили друг другу. Удивительно, насколько представления Хвоцинской совпадают с мыслями Белинского, особенно если учесть его внимание к «идеям», тому единственному, что, по его мнению, делало Елену Ган хорошей писательницей. Подобно Жуковой и Надежде Соханской до нее, Хвоцинская упоминает в качестве точки отсчета для направленной против писательниц критики повесть Николая Веревкина «Женщина-писательница», в которой автор провозглашает, что «женщина не должна писать»²⁸. Ее комментарий — это язвительный ответ на критику женщин как плохих реалисток: «Если бы теперь историю сочинила женщина, предоставляю вам вообразить, что бы сказали о ее правдоподобии; но господин Веревкин — писатель, а не писательница» (7 октября 1859 года, 85). В печати Хвоцинская никогда не говорила о себе как о писательнице, но в нескольких длинных письмах, а также в ее эстетических понятиях и приоритетах скрывается причина ее суровой критики в адрес других писательниц.

Эстетическое путешествие Хвоцинской от «Искушения» к «Встрече» и, наконец, к «Пансионерке» можно проследить по все более сложному использованию ею деталей. Скромное присутствие деталей в «Искушении» служит тому, чтобы не отвлекать читателя от сюжета воспитания молодого человека

27 В своем самом важном обзоре женского творчества Белинский обвинил Жукову в «идеализации», а Елену Ган — в «идеализме à la Марлинский» (*Белинский В.Г. Полное собрание сочинений. Т. 7. М.: АН СССР, 1955. С. 656, 670*). В другом важном для последующих критиков обзоре он сводил сочинения Жуковой к беллетристике (Там же. Т. 4. М.: АН СССР, 1954. С. 112, 116), копированию реальности (Там же. С. 111, 115) и воображению (Там же. С. 111). Если Хвоцинская действительно начала читать Белинского в возрасте 15 лет, как она утверждает, то она могла ознакомиться с этими рецензиями, когда они впервые появились, еще до того, как начала публиковаться сама.

28 *Рахманный <Верекин Н.Н.>. Женщина-писательница // Библиотека для чтения. 1837. Т. 23. С. 17–131; Жукова М. Мои курские знакомцы // Жукова М. Повести: В 2 т. СПб.: В Гутенберговой типографии, 1840. Т. 2. С. 181–283; Соханская Н. Автобиография. М.: Университетская типография, 1896. С. 34.*

в руках его матери, сестры, друга и крестного отца. Будучи сентиментальным социальным романом, он следует правилу, которое Коэн называет «легким касанием» (*light touch*) или экономным использованием деталей, чтобы лучше сфокусировать внимание читателя на внутренних конфликтах персонажей²⁹. Как и в сентиментальном социальном романе, детали здесь служат для того, чтобы обозначить обстановку, занятия и семейный статус персонажей. Ваня мучается, принять ли от своего крестного отца прибыльное имение или вернуться в Москву к скромным удовольствиям и скромной карьере на государственной службе. Ваня не искушается предложением; скорее, искушению подвергаются его мать и сестра. Они жаждут богатства, чтобы продемонстрировать свое дворянство и устроить выгодный брак для сестры. Ваня страдает пять дней, принимая решение, а затем два месяца проводит на службе, пока не покидает ее. Это «целая Илиада», как говорит рассказчик, указывая на продолжительность и интенсивность его эмоционального конфликта между двумя обязанностями: перед собой и перед семьей³⁰. Как утверждает Коэн, сущность сентиментализма заключается в конфликте между двумя «правильными обязанностями»: перед собой и перед обществом (элитой). В сентиментальных социальных и реалистических романах этот конфликт переосмыслился как противостояние между правильным долгом перед собой и долгом перед обществом, угнетающим всех людей и разделенным на классы³¹. Хвоцинская сохраняет тень сентиментализма, когда заставляет Ваню постепенно осознать, что, несмотря на всю любовь к семье, их забота о нем вульгарно материалистична. Это открытие, разумеется, не облегчает герою решения разочаровать семью. Главные детали здесь — это чувства, которые, по мнению рассказчика, столь же реальны, многочисленны и скучны, как физические детали. Это выглядит так, как будто рассказчику нужно заранее защититься от критики, переопределяя сентиментальный язык в терминах реалистического описания³².

Восемь лет спустя во «Встрече» Хвоцинская продолжает интегрировать еще больше реалистических деталей в сентиментальный социальный роман. Все еще обращаясь к технике «легкого касания», она использует подробные описания природы и персонажей в отдельных абзацах, которые теперь имеют сюжетную функцию. Описания создают напряжение, прерывая повествова-

29 Cohen M. *The Sentimental Education of the Novel*. P. 48–52. Коэн превосходно выделяет конвенции сентиментальных романов: «легкое касание» темы, социально однородные персонажи (обычно представители мелкой аристократии, особенно женщины), действие, разворачивающееся в недавнем прошлом или настоящем, сдержанные лексика и синтаксис (пародируемые лицемерными оппонентами), подробные описания природной красоты, чувствительный блазон (описание персонажа, ценящего внутреннюю красоту выше внешнего вида), сюжетный принцип «все должно быть ясно» с первых страниц (подчеркиваются конфликт и повторяющееся демонстративное проявление добродетели вместо открытия нового), картинность (*tableau*; для визуального отображения конфликта) и более широкие политические вопросы, которые все это позволяет затронуть. Анализ Коэн также проливает свет на обширный корпус произведений, которые стало трудно оценить. Ее типология также позволяет понять критику тех женских текстов, которые следовали сентиментальным (социальным) конвенциям, в то время как критики придерживались конвенций реалистических.

30 Крестовский В. Полное собрание сочинений: В 6 т. Т. 5. М.: Издательство А.А. Каспари, 1913. С. 65.

31 Cohen M. *The Sentimental Education of the Novel*. P. 124–129.

32 Крестовский В. Полное собрание сочинений: В 6 т. Т. 5. С. 129.

ние в динамических местах, — прием, который формалисты называли «заторможение» и который, как отмечает Козн, усиливает интенсивность сцены³³. Начало текста, напротив, играет со стилистикой реалистического описания: рассказчик изображает отдаленную деревню, используя этнографический и статистический анализ местности, отмечая отсутствие дорог, в том числе железных. Тем не менее, как и в «Искушении», акцент делается на чувствах персонажей, которые теперь разворачиваются в неторопливом летнем времени. Если в «Искушении» герой страдает изо дня в день, во «Встрече» временные ограничения исчезают, демонстрируя бесцельное существование героя и героини. Тарнеев, чиновник и писатель, возвращается на лето в свое родовое имение в деревне, где влюбляется в Ахтаровскую, светскую даму, живущую отдельно от своего жестокого мужа. В то же время Людмила, юная деспотичная поэтесса, влюбляется в Тарнеева, но получает от него отповедь. Тарнеев не может убедить Ахтаровскую начать с ним новую жизнь. Оба уезжают. Тарнеев перестает писать и в конце концов умирает. Общество ненадолго вмешивается, но важнее то, что Тарнеев часто томится, болеет или устает, оказываясь слишком беспомощным партнером для Ахтаровской, привыкшей жить решительно. В этом трагикомическом романе Хвоцинская сплетает элементы разных эстетик: сентиментальной, сентиментально-социальной и реалистической.

Наличие среди героев двоих писателей позволяет Хвоцинской включить в металитературную игру, которая затрагивает тему должного баланса между идеалами и деталями. Увлеченная идеалами, Людмила пишет плохие стихи и так же плохо их редактирует. Она провозглашает лицемерную гражданскую позицию, нелепо играет в «поэтессу» в своем кабинете и выпускает неудачную книгу стихов³⁴. На контрасте с героиней Хвоцинская делает Тарнеева серьезным «легковесом», который публикует в журналах беллетристику, рассуждает о смысле писательства и читает Данте (как и сама писательница). Показательны их литературные отношения: в тот момент, когда Людмила просит Тарнеева помочь найти издателя, он останавливает себя, чтобы не пошутить над поэтессами: «Извините, шутка над женщинами — дурная привычка ремесла»³⁵. Рассказчик описывает читателю творческий процесс, чтобы объяснить, почему Тарнеев второсортен; это описание перекликается с поиском Хвоцинской баланса между деталями жизни и идеалами:

Это были не свободные создания, для которых действительная будничная жизнь — натура, поставленная для соображения в углу мастерской, между тем как художник, полный своего идеала, творчески облекает его силой и красотой, счастлив и наслаждается своим трудом. Тарнеев не творил, а только списывал действительную жизнь, как она есть, под влиянием того впечатления, которое она производила³⁶.

Хвоцинская использует понятия, которые восходят к проведенному Белинским разграничению между воспроизведением и копированием реальности.

33 *Cohen M.* In Lieu of a Chapter on French Women Realists. P. 113.

34 Эта деталь из биографии Хвоцинской отсылает к ее собранию сочинений, которое плохо продавалось: «Я даже сделала намек на свое положение (нерасходящееся издание творений) в “Встрече”» (Новиковой, 20 февраля 1860 года, 100).

35 *Крестовский В.* Полное собрание сочинений: В 6 т. Т. 2. М.: Издательство А.А. Каспари, 1912. С. 207.

36 Там же. С. 76. (Курсив мой. — Х.Х.).

Трудно не предположить, что она имеет в виду могучий идеал, ведь в рецензии на прозу Ган Белинский заявлял, будто «такая сила мысли» — Святой Грааль для писательниц³⁷. Если Белинский и более поздние критики сбрасывали со счетов писательниц, ссылаясь на женскую природу, то Хвоцинская переосмысливает эти понятия, утверждая, что посредственное письмо естественно, тогда как хорошее письмо — тяжелый труд. Как и в повести в целом, в этом отрывке она комбинирует элементы сентиментализма (эмоции и говорящий рассказчик), романтизма (идеал) и реализма (природа и повседневная жизнь) для объяснения художественного процесса.

В отличие от более ранних произведений повесть «Пансионерка» сразу же заявляет о том, что существует в другой эстетической вселенной. Отказываясь от обычного вводного описания города и его местоположения, Хвоцинская начинает *in medias res*: «Часу в шестом вечера, в начале мая, двое молодых людей бродили по саду, окружавшему один из домов города Энска»³⁸. Эта повесть пронизана постоянным течением времени, начиная с первых слов и заканчивая тикающими часами в финале. Эти и другие детали, фиксирующие время, делают его плотным и ощутимым. Сцена, где двое мужчин прогуливаются, содержит «ненужную» деталь, которую Хвоцинская использует на протяжении всего произведения: «Приятель долго шагали все по одной дорожке, часто цепляясь головами за нависшие ветки сирени»³⁹. Куст сирени или касания веток головами ничего не говорит ни о месте, ни о сложных отношениях героев, ни об их разговоре или настроении, в отличие от целенаправленных деталей, которые Хвоцинская использовала в «Искушении» и «Встрече».

Большой интерес Хвоцинской к «Накануне» свидетельствует о том, что она училась у Тургенева. Между двумя произведениями есть конкретные тематические связи. В конце «Пансионерки» Хвоцинская раскрывает полное имя героини Лёленьки — Елена Васильевна, что делает ее преемницей знаменитой Елены Николаевны из «Накануне». Оба произведения — это истории взросления молодых женщин, которые приходят к радикальным, хотя и очень разным, решениям. В начале обоих текстов двое мужчин, дружелюбных, но напряженных, беседуют на свежем воздухе: у Тургенева под липами у воды, у Хвоцинской — в саду с сиренью. Авторы вводят разные темы разговора: у Тургенева герои обсуждают искусство и женщин, а Хвоцинская создает неловкую сцену между политическим ссыльным Веретицыным и преуспевающим бюрократом Ибраевым⁴⁰.

Судя по всему, Хвоцинская научилась у Тургенева использовать детали в изображении характеров. Мы должны помнить, что ее главная цель — создание живых персонажей, а не «ходячих максим». Если сравнить характеры героев «Искушения» и «Встречи» с персонажами в «Пансионерке», переход от сентиментализма к реализму очевиден. В «Искушении» герой окружен светом свечи, как на картине Жоржа де Латура, в момент воссоединения с матерью после нескольких лет разлуки: «Он стоял пред нею; свеча освещала его неправильные, но милые черты; в его темных глазах набежали

37 Белинский В.Г. Полное собрание сочинений. Т. 7. С. 657.

38 Крестовский В. Полное собрание сочинений: В 6 т. Т. 5. С. 745.

39 Там же. С. 745.

40 «...первые главы "тюрьмы и ссылки"..." (Новиковой, 27 июля 1861 года: РГАЛИ. Ф. 345. Оп. 1. Ед. хр. 850. Л. 103 об.).

слезы»⁴¹. Во «Встрече» деталей еще меньше, мы сопровождаем Тарнеева, вспоминающего все прошлое, и впервые видим его через десять страниц повести, когда он входит в общество: «Стал бывать в обществе, которое приняло его хорошо; он был образован, недурен собою, нравился; для него как будто делали исключение и забывали, что он небогат»⁴². Такой тип изображения характера, по Коэн, подчеркивает различие между внутренними и внешними качествами, причем последние считаются более важными⁴³. Напротив, в «Пансионерке», как и в «Накануне», мы узнаем о внешности героев уже в первых нескольких абзацах через подробное описание: как они выглядят, как одеты, как себя держат, говорят и как они контрастируют друг с другом. Тургенев уделяет больше внимания деталям, чем Хвоцинская, но по сравнению с ее более ранними произведениями она становится гораздо более многословной. В то же время Хвоцинская полностью опускает любое описание двух героинь, Лёленьки и Софьи, за исключением того, что последняя красива. Использование минуса приема свидетельствует о том, что писательница осознает условность любого описания. Более того, Хвоцинская впервые создает идеал в образе Софьи, тем самым полностью испытывая свою эстетическую теорию⁴⁴.

В новом, более осознанном подходе к изображению характеров Хвоцинская усиливает физическую описательность и полностью устраняет длинные пассажи об эмоциях, которые характерны для сентиментальных романов. Она ослабляет эмоциональную напряженность в произведении, перенося ее на второстепенного персонажа, Веретицына, который сочетает безответную любовь к Софье с характерным для героев Достоевского раздражением, гневом, ревностью и зависимостью⁴⁵. Финал предполагает, что недоступность чувств для Лёленьки и Веретицына причинила им вред. Пока Веретицын восклицает: «Чувствовать некогда», Лёленька заявляет: «Живите одни; вот жизнь — работа, знание и свобода...»⁴⁶. Эти утверждения указывают на то, что Хвоцинская чувствовала необходимость тематически обосновать исчезновение эмоций. В отличие от этого в «Накануне» Тургенев позволяет себе целую главу, посвященную дневнику Елены, — жанру, который, как и письмо, давно ассоциируется с сентиментализмом и женскими чувствами, хотя, конечно, также использовался и реалистами.

Возможно, из-за перехода от преимущественно эмоциональных к более физическим деталям стиль повествования Хвоцинской изменился коренным обра-

41 Крестовский В. Полное собрание сочинений: В 6 т. Т. 5. С. 46.

42 Там же. С. 72.

43 Cohen M. The Sentimental Education of the Novel. P. 54–56.

44 «Где была догадка у рецензента, что Веретицына в рассказе совсем не надо, что он лицо второстепенное, что все дело в женщине новослагающейся и в Софье, как в идеале, почему она и поставлена дальше» (Новиковой, 27 июля 1861 года: РГАЛИ. Ф. 345. Оп. 1. Ед. хр. 850. Л. 103).

45 В письмах Хвоцинская открыто признается в своем преклонении перед «Преступлением и наказанием»: «Я всей моей душой кланяюсь хорошему, или такому высоко человеческому, как Достоевского “Преступление и наказание”» (Новиковой, 30 сентября/12 октября 1869 года: РГАЛИ. Ф. 345. Оп. 1. Ед. хр. 852. Л. 27 об.). Хотя они встречались лишь однажды и он очень ей понравился, она усмотрела в нем «программу» и критиковала роман «Униженные и оскорбленные» (1861) («Ложно в основании и взбито до мелодрамы, — а право, в жизни человеческой довольно драмы и без мелодрамы... Мало он вынес в жизни, что ли, чтобы брать из нее только ее дикости?»; 27 июля 1861 года: РГАЛИ. Ф. 345. Оп. 1. Ед. хр. 850. Л. 102 об.–103).

46 Крестовский В. Полное собрание сочинений: В 6 т. Т. 5. С. 850, 849.

зом, став менее субъективным и более объективным. Именно эти понятия Тургенев использовал в отзыве о «Племяннице» Тур. Если в «Искушении» и «Встрече» повествователь ведет себя в какой-то мере как сентиментальный рассказчик, обращаясь к читателю по поводу чувств и в вышеупомянутой цитате по поводу настоящего художника, в «Пансионерке» нарратор остается всезнающим, нейтральным и ненавязчивым. Читатели положительно восприняли Лёленьку, как и Елену Тургеневу, считая ее представителем нового типа женщины, хотя сама Хвоцинская была критически настроена по отношению к ней⁴⁷. Это своеобразное ошибочное прочтение повести как феминистской, которое остается актуальным и сегодня, на самом деле является признанием новой повествовательной дистанции Хвоцинской по отношению к своим персонажам⁴⁸. В действительности она, по-видимому, напрямую выступает против персонажей как «ходячих максим» в образе Лёленьки, которая воспроизводит феминистские максимы, но, по всей видимости, как и читатели, не осознает этого. В этом политически ангажированном произведении Хвоцинская парадоксально сопоставляет риторику социального искусства с поэтикой: «Лёленька опускала взор в книгу и старалась взять в толк объяснение метафоры, метонимии, синекдохи и иронии, но это ей никак не удавалось»⁴⁹. Образ идеологически убежденного человека, который говорит, что думает, и имеет в виду то, что говорит, вступает в противоречие с литературными двусмысленностями, которые создают эти фигуры.

Таким образом, хотя трансформация деталей, способа изображения характеров и повествования делает «Пансионерку» гораздо более реалистическим по сравнению с ранними произведениями Хвоцинской произведением, повесть тем не менее сохраняет привычные для нее тематические и эстетические особенности. Хвоцинская продолжила писать как реалистка, но, как и Тургенев, начала экспериментировать с сентиментальными деталями и повествовательным голосом.

* * *

Несмотря на явный переход от сентиментальной к реалистической эстетике и сочетание различных эстетических конвенций, Хвоцинская, как и Тургенев, всегда считала себя реалисткой⁵⁰. Все писатели так считали. В России споры, формально касающиеся реализма, на деле были спорами о политическом; эта

47 «За идею боюсь до смерти: при нынешней войне за женщин, при почти всеобщем ожидании наших эмансипаторов и криках сестер наших за свою свободу и против своего воспитания — боюсь, у меня не достанет моей благоразумной середины, не захотят рассмотреть, что их крайность имеет тоже свой вред и свою суть...» (Новиковой, 25 февраля 1861 года, 117). О восприятии повести см.: *Rosneck K. Translator's Introduction // Khvoshchinskaja N. The Boarding School Girl. Evanston: Northwestern University Press, 2000. P. XII–XIII.*

48 См., например: *Stites R. The Women's Liberation Movement. Princeton: Princeton University Press, 1977; Engel B. Mothers and Daughters: Women of the Intelligentsia in Nineteenth-Century Russia. New York: Cambridge University Press, 1983.*

49 *Крестовский В. Полное собрание сочинений: В 6 т. Т. 3. М.: Издательство А.А. Каспари, 1912. С. 771.*

50 О сложности эстетики Тургенева, которая противоречила тому, что он говорил, и, возможно, тому, что он думал, что делает, см.: *Costlow J.T. Worlds within Worlds: the Novels of Ivan Turgenev. Princeton: Princeton University Press, 1990; Costlow J.T. Speaking*

тема предоставляла редкую возможность критиковать русскую жизнь под гнетом репрессивного режима и политической цензуры. В частности, детали связывались с тягой русской натуральной школы к критическому описанию низших слоев общества. Хвоцинская называла себя частью натуральной школы: «натуральная школа (к которой отчасти принадлежу и я)» (Новиковой, 19 октября 1859 года, 88). По сути, это было утверждение и в поддержку, и против определенных видов деталей. В России использование деталей ради деталей трактовалось не только как низшее искусство, сравнимое с новой техникой фотографии и противопоставляемое искусству живописи, но и как признак аморального французского влияния *à la* Бальзак⁵¹. В статье 1862 года Хвоцинская называла таких авторов «писатели-дагерротиписты», намекая на французское происхождение дагерротипа⁵². Таким образом, аргумент Якобсона о деталях как чисто эстетической категории на самом деле представляет собой попытку отодвинуть политическое в сторону и вернуться к эстетическим вопросам. Это напряжение пронизывало русскую литературу и критику и было центральным элементом творчества Хвоцинской.

В недавних работах о французской литературе XIX века Шор и Коэн утверждают, что детали были особенно спорным приемом, когда речь шла о французских писательницах. В «Перечитывании в деталях», заключительной части «Чтения в деталях» («Reading in Detail»), Шор опровергает свое прежнее представление о том, что женщины якобы склонны или неизбежно связаны с детализмом. Напротив, исследуя Жорж Санд и идеализм, она пришла к выводу, что художественные решения Санд, как и ее современниц, были обусловлены конкретным временем и местом и «действовали в рамках спора об идеализме и реализме <,и> балансировали между конкурирующими притязаниями этих двух модусов репрезентации»⁵³. В «Сентиментальном воспитании романа», работая с романами, предисловиями и рецензиями, Коэн аналогичным образом утверждает, что женщины реагировали на то, как литературная политика позиционировала писательниц и их произведения⁵⁴. Она показывает, что многие французские писательницы отвергали реалистическую эстетику отчасти из-за споров о деталях. Бальзак и Стендаль создали враждебную по отношению к писательницам литературную атмосферу и способствовали тому, что романы и романтические традиции стали восприниматься как мужские. В частности, они связывали необходимые для реалистического описания детали с такими мужскими научными профессиями, как история, география, медицина и социология, в то время как отсутствие деталей в сентиментальных романах писательниц коннотировалось как признак феминности. В Англии, напротив, детализированные описания возникли из голоса сентиментального рассказчика, отражая чувствительность «внимательного любителя, которым могли быть как женщина, так и мужчина»⁵⁵.

the Sorrow of Women: Turgenev's «Neschastnaia» and Evgenia Tur's «Antonina» // *Slavic Review*. 1991. Vol. 50. № 2. P. 328–335; Allen E.C. *Beyond Realism: Turgenev's Poetics of Secular Salvation*. Stanford: Stanford University Press, 1992.

51 Эта идея была использована для объяснения спорного утверждения об «относительном пренебрежении» русских писателей требованиями структуры и формы (*Poggioli R.* Op. cit. P. 259–260).

52 Поречников В. Провинциальные письма. II. С. 374.

53 Schor N. George Sand and Idealism. P. 321.

54 Cohen M. The Sentimental Education of the Novel. P. 20.

55 Ibid. P. 81, 113, 195.

Как и во Франции, в России, благодаря Белинскому, дискуссия о деталях перешла в дискуссию о писательницах. Будучи прекрасно знакома с этой критикой, Хвоцинская в некоторых письмах и нескольких статьях, опубликованных под псевдонимами, специально и часто писала критически о писательницах и их эстетических проблемах, особенно о своей главной конкурентке Надежде Соханской. В 1880 году в серии из трех фельетонов Хвоцинская рассматривает историю русской женской литературы как часть романной традиции, разделенной по гендерному признаку. Она отмечает, что в 1850-х годах было много писательниц. Однако в 1860-х годах они исчезли, чтобы вновь появиться в 1870-х в качестве авторов романов — жанра, который мужчины, похоже, бросили. Женщины, утверждает она, предпочитают писать философские романы: «Писателей, говорят, привлекают более «житейские», реальные вопросы. Писательницы разрабатывают внутреннюю, философскую сторону жизни. Для этого, конечно, самая удобная форма — роман»⁵⁶. Несмотря на то что женщины перешли от изображения светского общества («балы, платья, любовь», за которые критики ругали женскую литературу) к «прозе жизни», Хвоцинская все же советует женщинам быть более реальными, более исторически конкретными или менее «неопределенными» в отношении места и времени: «*Реальное* как-то все еще висит на воздухе»⁵⁷. Иными словами, в последние годы своей карьеры она все еще считала проблему примирения деталей и идеалов существенной для реалистических романов, особенно для женских. Более того, неоднозначность позиции Хвоцинской как женщины, выдающей себя за мужчину, критикующего писательниц, обнажает ее попытки найти свое место в том, что Шор называет «полемикой между идеализмом и реализмом» в российском контексте.

Однако, как и большинство русских писателей и критиков, Хвоцинская осмысляла свою идентичность лишь частично через призму гендера и эстетики. Более важным элементом идентичности русских реалистов XIX века было напряжение между их эстетической и политической ориентацией, выражающейся в предпочтении одних, а не других толстых журналов, поддерживающих «правильных» и критикующих «неправильных» авторов, а также в публикациях на острые социальные темы (нигилисты, крестьянский и женский вопросы, политика). Политически, хоть и со значительными оговорками, Хвоцинская придерживалась взглядов славянофила Ивана Аксакова: «Некоторое Византийство и Чехию в сторону — я совсем мыслю по Аксакову» (10 мая 1865 года, 154)⁵⁸. Однако со временем Аксаков стал более радикален, и после

56 Н. Мемуары одного читателя. III // Русские ведомости. 1880. №. 307. 28 ноября.

57 Там же.

58 Хвоцинская так пишет о своих оговорках: «Ты знаешь, что я его <Аксакова> ужасно люблю и почти все его мнения, кроме славянских крайностей и изучения о брадах <1 сл. нрзб.> и идеале» (Новиковой, 6 июля 1865 года: РГАЛИ. Ф. 345. Оп. 1. Ед. хр. 851. Л. 87 об.). В то время как Тургенев, будучи переводчиком Марко Вовчок на русский язык, другом Жорж Санд и создателем популярных образов героинь, ассоциируется с русскими писательницами, влияние круга Аксакова на Надежду Соханскую и Хвоцинскую остается незамеченным (современные исследователи убедительно доказывают, что Тургенев лишь отредактировал готовый перевод украинских народных рассказов Марко Вовчок на русский, выполненный П.А. Кулишем: *Дудко В.І. Куліш і Тургенів // Хроніка-2000. Український культурологічний альманах*. Вип. 78. Київ: Фонд сприяння розвитку мистецтв, 2009. С. 431–458. — Прим. составителя блока).

1865 года Хвощинская больше не упоминала его в своих письмах. Несмотря на ее сильную симпатию к делу Аксакова, она все же избегала как крайне левых, так и правых взглядов и в основном публиковалась в двух ведущих левоцентристских журналах — у А.А. Краевского (1810–1889) в «Отечественных записках» (в 1850–1884 годах) и у М.М. Стасюлевича (1826–1911) в «Вестнике Европы» (в 1870–1888 годах). Она вспоминает разговор с М.А. Новосильцевой о том, где она публикуется, во время которого Новосильцева воскликнула: «Ах! НАПРАВЛЕНИЕ!!!»⁵⁹

В 1860–х годах, когда журналы и критики вынуждали писателей выбрать сторону, Хвощинская стремилась занять срединную позицию. В письме к Новиковой она объясняет свою философию «умеренности»:

Прежде, мне бывало и совестно и горестно не принадлежать, по убеждениям, ни к какому кружку... Из этого вышло мое разъединенное положение в литературе, где у меня нет ни врагов, ни клакеров... Писала резко против провинции и семьи, и между тем, сильно стою за ту и другую. Своей жизнью доказываю протест множеству светских условий и приличий — и ненавижу распущенность, в воде которой, в нынешнее время, является этот протест. И многое, все так. Я убедилась, что я — хорошая середина... эта посредственность — есть также мнение, как и другие, и его даже труднее и, пожалуй, опаснее держаться, нежели крайних, потому что рискуешь быть бита с двух сторон... (10 мая 1865 года, 154–155).

В письме к Новиковой Хвощинская выступает за умеренность в вопросе о французском и английском реализме: «Если я пристрастна к французскому, то вы, друзья, слишком зачитались реального, английского, — а надо все в меру: излишняя положительность вредна, как излишняя идеальность; если от идеальничанья человек уподобляется пробке, от позитивности он заскрипит на винтах» (18 мая 1862 года, 122)⁶⁰. Наконец, ее умеренная позиция в полемике «искусства ради искусства» и идеологически ангажированного искусства также очевидна в том неожиданном круте писателей, которых она считала своими современниками и коллегами (письмо к Новиковой от 11 апреля 1867 года, 169). В этот круг входили поэты Н.Ф. Щербина, который в 1861 году перешел от либеральных взглядов к активной славянофильской позиции, Я.П. Полонский, которого критиковали за аполитичность и эстетизм в лирике, А.Н. Майков, схожий с Полонским своими эстетическими устремлениями, и, наконец, Тургенев, который привел в замешательство как сторонников, так и критиков «чистого» искусства своим романом «Отцы и дети» (1862) и тоже начинал свою карьеру как поэт.

Хвощинская последовательно выступала против разных позиций, отстаивая нюансированные, центристские взгляды в эстетике и политике, которые не отвечали требованиям бурной эпохи. В своем творчестве она тоже стояла особняком, много читая европейскую литературу и сочетая темы и приемы сентиментальных, сентиментально-социальных и реалистических произведений. В 1863 году Салтыков-Щедрин писал, что Хвощинская, «постоянно стоявшая в своих сочинениях на почве психологических тонкостей, никогда не пользовалась у нас тем успехом, который принадлежал ей по праву таланта, и стяжала себе лишь почетную известность», и предполагал, что Англия могла

59 Новиковой, 22 августа 1874 года (РГАЛИ. Ф. 345. Оп. 1. Ед. хр. 852. Л. 128).

60 В публикации датировка неверна.

бы быть лучшим домом для ее стиля⁶¹. Итак, Хвощинская использовала детали таким образом, что ее письмо походило на произведения английских писательниц (хотя сама она утверждала, что больше любит французскую литературу). Это наблюдение подтверждает, что она, подобно английским реалисткам, добилась успеха. Даже будучи стяжательницей «лишь почетной известности», Хвощинская также преуспела на родине, благодаря урокам, которые она, как и ее коллеги-мужчины, взяла у французских сентиментально-социальных романов, литературы идей и заполнивших ее книжную полку романов Санд⁶².

В России писательницы достигли зрелости и преуспели как реалистки, поскольку политика, идеология и эстетика были столь же важны, а возможно, даже важнее, чем гендер. Подобно своим коллегам-мужчинам, они хорошо знали европейские языки и европейскую литературу. Помимо общей культуры, многие русские авторы видели общего врага в государстве, что объединяло их политически, несмотря на все внутренние разделения. В 1876 году, уже будучи ее редактором в «Отечественных записках», Салтыков-Щедрин писал Хвощинской, намекая на политическую ситуацию с журналами, в надежде получить от нее больше текстов: «Нынешнее время для больших журналов не весьма благоприятное, и только при содействии ярких дарований можно рассчитывать на успех. Поэтому Вы окажете журналу существенную услугу, призвав обещанный роман»⁶³. Связывая свою судьбу с политическими вопросами, работая под псевдонимами и придерживаясь политической и эстетической умеренности, Хвощинская старалась обойти вопрос гендера и просто работать как литератор. Ее подход особенно ясен в ее ответе на заявление Н.В. Шелгунова в статье «Женское бездушие» о том, что писательница должна писать о женщинах прогрессивно⁶⁴. В язвительной рецензии на произведения Соханской Хвощинская писала практически то же самое, однако обвиняла Соханскую не в том, что она женщина, а в том, что она славянофилка⁶⁵. Тем не менее Хвощинская восприняла статью Шелгунова как выпад против ее политических взглядов и позиции журнала «Отечественные записки». Хотя Шелгунов ясно выразил свою позицию, Хвощинская нигде не признаёт, что это был выпад против нее как писательницы. В письмах она объясняет, что «Отечественные записки» должны были защитить ее, но не сделали этого; позже Шелгунов согласился, что был вынужден занять крайнюю идеологическую позицию⁶⁶.

Десятью годами ранее в гневном письме Щербине Хвощинская аналогичным образом реагирует на нападки на нее как на писательницу, снова обращаясь к политическим вопросам. Хотя Хвощинская утверждает, что не обижается на его критику писательниц, считая ее отстающей от времени, и высмеивает «права», которые хотят предоставить женщинам, она все же защищает себя.

61 Салтыков-Щедрин М.Е. Собрание сочинений: В 20 т. Т. 5. М.: Художественная литература, 1966. С. 441.

62 «Это будет à la George Sand — оттого, что у меня ее полна полка» (к Новиковой, 14 апреля 1862 года: РГАЛИ. Ф. 345. Оп. 1. Ед. хр. 850. Л. 139).

63 Салтыков-Щедрин М.Е. Собрание сочинений: В 20 т. Т. 19. Кн. 1. М.: Художественная литература, 1976. С. 25.

64 Шелгунов Н.В. Женское бездушие // Дело. 1870. № 9. С. 1–34.

65 Поречников В. Провинциальные письма. II. С. 369.

66 См. мою статью «Гендер и литературная биография: Надежда Хвощинская, загадочная личность» // компакт-диск «Женский дискурс в литературном процессе России конца XX века» (URL: https://a-z.ru/women_cdi/html/hogenbom.htm).

Хвоцинская опровергает утверждение Щербины о капризности и преувеличенности суждений писательниц о литературе, приводя в пример свои произведения (Щербине, 20 ноября 1860 года, 25–26). В том же письме она упрекает его за публичные нападки на писателей и издателей, которые действительно рисковали политически. По ее мнению, авторы должны поддерживать все еще молодую русскую литературу: «Все мы, литераторы, люди одного дела, дети одного духа» (21 сентября 1860 года, 25). Иными словами, она, как и он, — профессиональный «литератор», готовый защищать свою профессию, а также эстетическую и политическую позицию от государства. Таким образом, благодаря своим эстетическим взглядам, тесно переплетенным с политическими и гендерными представлениями, Хвоцинская сформировала профессиональную идентичность, которая открывала ей возможности для других ролей, помимо того, чтобы быть только писательницей.

На протяжении всей карьеры Хвоцинская интерпретировала вопросы реализма широко, в сравнительном контексте, и потому, что она была серьезным, профессиональным литератором, и потому, что эти вопросы находились в основе ее идентичности как женщины, россиянки и писательницы. Как и в случае с романом, Хвоцинская размышляла о форме своей жизни и творчества. В 1862 году, когда правительство начало отступать от реформ, но еще сохранялась относительная свобода от цензуры, она с иронией заметила в письме к Новиковой: «Не придумаешь ни формы жизни, ни образа своих действий. Доживать видно так: “талантливым беллетристом”... Но и ему так из константы пора бы уняться и на покой: двенадцать лет — это уж почетно, это в литературе то же, что вель-фильство... Нравится словечко?»⁶⁷ Словно предавшись неизбежной работе по распределению литературных рангов, она берет в кавычки свою профессиональную идентичность (используется понятие Белинского для второстепенного таланта Жуковой и Ган) и придумывает русское слово, как бы заимствованное из французского языка. Слово шутовское, ироничное, жестокое, но в то же время и почетное. Будучи уже представительницей прошлого в эпоху грандиозных — политических, социальных и эстетических — перемен и упрямой защитницей писательской профессии, Хвоцинская нашла форму для своей жизни и творчества в динамической связи своей эстетики с политической позицией.

Авторизованный пер. с англ. Александра Кима

Библиография / References

Гинзбург Л.Я. Литература в поисках реальности. Л.: Советский писатель, 1987.
(Ginzburg L. Ya. Literatura v poiskakh real'nosti. Leningrad, 1987.)

Дудко В.І. Куліш і Тургенєв // Хроніка-2000. Український культурологічний альманах. Вип. 78. Київ: Фонд сприяння розвитку мистецтв, 2009. С. 431–458.

67 14 ноября 1862 года (РГАЛИ. Ф. 345. Оп. 1. Ед. хр. 850. Л. 168). «Маленькое словечко» «вель-фильство» происходит от фр. *vielle fille* — старая дева.

- (*Dudko V.I. Kulish i Turgenev // Khronika-2000. Ukraïns'kiy kul'turologichnyi al'manakh. Iss. 78. Kyiv, 2009. P. 431–458.*)
- Якобсон Р.О. Работы по поэтике. М.: Прогресс, 1987.*
- (*Yakobson R.O. Raboty po poetike. Moscow, 1987.*)
- Allen E.C. Beyond Realism: Turgenev's Poetics of Secular Salvation. Stanford: Stanford University Press, 1992.*
- The Literary Channel: The Inter-National Invention of the Novel / Ed. by M. Cohen, C. Dever. Princeton: Princeton University Press, 2002.*
- Cohen M. Preface: Reconfiguring Realism // Spectacles of Realism: Gender, Body, Genre / Ed. by M. Cohen, Chr. Prendergast. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1995.*
- Cohen M. In Lieu of a Chapter on French Women Realists // Spectacles of Realism: Gender, Body, Genre / Ed. by M. Cohen, Chr. Prendergast. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1995.*
- Cohen M. The Sentimental Education of the Novel. Princeton: Princeton University Press, 1999.*
- Costlow J.T. Worlds within Worlds: the Novels of Ivan Turgenev. Princeton: Princeton University Press, 1990.*
- Costlow J.T. Speaking the Sorrow of Women: Turgenev's «Neschastnaia» and Evgenia Tur's «Antonina» // Slavic Review. 1991. Vol. 50. № 2. P. 328–335.*
- Engel B. Mothers and Daughters: Women of the Intelligentsia in Nineteenth-Century Russia. New York: Cambridge University Press, 1983.*
- Hesse C. The Other Enlightenment: How French Women Became Modern. Princeton: Princeton University Press, 2001.*
- Hoogenboom H. Staging the Signature: Remembering Nadezhda Khvoshchinskaya and her Pseudonyms // The Sisters Khvoshchinskaya / Ed. by H. Hoogenboom, A. Berman. NIU Series in Slavic, East European, and Eurasian Studies. Ithaca: Cornell University Press, 2026. In press.*
- Jakobson R. On Realism in Art // Readings in Russian Poetics: Formalist and Structuralist Views / Ed. by L. Matejka, K. Pomorska. Cambridge: MIT Press, 1971.*
- Miller N.K. Subject to Change: Reading Feminist Writing. New York; Chichester: Columbia University Press, 1988.*
- Poggioli R. Realism in Russia // Comparative Literature. 1951. Vol. 3. P. 253–267.*
- Pogorelskin A. The Messenger of Europe // Literary Journals in Imperial Russia / Ed. by D.A. Martinsen. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.*
- Prendergast Chr. Introduction, Realism, God's Secret, and the Body // Spectacles of Realism: Gender, Body, Genre / Ed. by M. Cohen, Chr. Prendergast. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1995.*
- Rosneck K. Translator's Introduction // Khvoshchinskaya N. The Boarding School Girl. Evanston: Northwestern University Press, 2000. P. IX–XXX.*
- Schor N. Recording in Detail: Or, Aesthetics, the Feminine, and Idealism // Criticism. 1990. Vol. 32. № 3. P. 309–324.*
- Schor N. George Sand and Idealism. New York: Columbia University Press, 1993.*
- Stites R. The Women's Liberation Movement. Princeton: Princeton University Press, 1977.*
- Stroganova E. Nadezhda Khvoshchinskaya's Literary Criticism // The Sisters Khvoshchinskaya / Ed. by H. Hoogenboom, A. Berman. Ithaca: Cornell University Press, 2026. In press.*
- Weinberg B. French Realism: The Critical Reaction. 1830–1870. New York, London: MLA; Oxford University Press, 1937.*