

Лю Инь

**Творческая эволюция Е.А. Нагродской в контексте идейно-эстетических  
исканий 1910-х годов**

Специальность 10.01.01 – русская литература

**АВТОРЕФЕРАТ**

диссертации на соискание ученой степени  
кандидата филологических наук

Москва

2014

Работа выполнена на кафедре истории русской литературы XX века филологического факультета Московского государственного университета имени М.В. Ломоносова

**Научный руководитель:** доктор филологических наук, профессор  
**Михайлова Мария Викторовна**

**Официальные оппоненты:** **Строганова Евгения Нахимовна,**  
доктор филологических наук, профессор  
Научно-исследовательский Центр  
тверского краеведения и этнографии  
главный научный сотрудник

**Кузнецова Анна Александровна,**  
кандидат филологических наук,  
журнал «Знамя»  
зав. отделом библиографии

**Ведущая организация:** Южно-Уральский государственный  
университет

Защита состоится «18» сентября 2014 года в 16.00 часов на заседании диссертационного совета Д.501.001.32 при Московском государственном университете имени М.В. Ломоносова по адресу: 119991, Москва, ГСП-1, Ленинские горы, МГУ, 1-й учебный корпус.

С диссертацией можно ознакомиться в научной библиотеке Московского государственного университета имени М.В. Ломоносова и на сайте филологического факультета: [www.philol.msu.ru](http://www.philol.msu.ru) .

Автореферат разослан « \_\_\_\_ » \_\_\_\_\_ 2014 г.

Ученый секретарь диссертационного совета,  
кандидат филологических наук

О. С. Октябрьская

## ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

В настоящее время в литературоведении наблюдается усиленный интерес к творчеству писательниц Серебряного века. Это связано с тем, что именно тогда женщины начали принимать активное участие в общественной жизни, а критики пытались обнаружить присущий именно им взгляд на мир и выявить особенности творческой самореализации писательниц<sup>1</sup>. Такой исследовательский интерес, восстанавливая из забвения забытые женские имена или имена, ранее относимые к «нижним этажам» литературы<sup>2</sup>, способствует созданию целостной картины развития русской литературы рубежа XIX–XX вв. По сути, только литературоведение последних двух десятилетий начало реализовывать высказанное В.М. Жирмунским убеждение, что «произведения писателей второстепенных <...> часто для историка литературы имеют не меньшее значение»<sup>3</sup>, чем произведения классиков, и что именно на них «иногда легче проследить»<sup>4</sup> закономерности литературного процесса. А благодаря развитию гендерных исследований в литературоведении<sup>5</sup> стало возможным отказаться от традиционных предубеждений в отношении женского творчества и наметить новую систему координат восприятия, интерпретации и осмысления накопленного<sup>6</sup>. Так было «реабилитировано» творчество Л.А. Чарской и А.А. Вербицкой<sup>7</sup>. Однако рассмотрение творчества отдельных писательниц может быть продуктивным и при включении его в более широкий контекст литературных связей, поскольку существуют фигуры, которые, безусловно, активно обращались к феминистской проблематике (и поэтому зачастую современниками рассматривались исключительно в этом регистре), но не замыкались в ней, а выходили на простор более широких философских размышлений, создавали оригинальные жанровые формы (например, оккультный роман В.И. Крыжановской, *carte postale* Анны Мар), усваивали и развивали эстетические достижения своего времени (Л.Д. Зиновьева-Аннибал, А.Мирэ).

Это в первую очередь касается писательниц, которые предпочитали не вступать в литературные объединения, не заявлять открыто о своей литературной позиции, не публиковаться в ежемесячных изданиях (что поневоле требует определенного

---

<sup>1</sup> См.: Михайлова М.В. Русская интеллигенция Серебряного века: творческая и профессиональная самореализация женщины // *Intelligencja: tradicja i nowe czasy*. Krakow, 2001. С. 159–172.

<sup>2</sup> Например, творчество И. Потапенко служит иллюстрацией к разбору «эволюции образа власти в массовой культуре России в конце XIX – начале XX в.» в диссертации А.В. Дорофеевой (М., 2009).

<sup>3</sup> Жирмунский В.М. Введение в литературоведение: Курс лекций. СПб., 1996. С. 28.

<sup>4</sup> Жирмунский В.М. Указ. соч. С. 209.

<sup>5</sup> См.: Строгонова Е.Н. Категория «гендер» в изучении истории русской литературы // *Пол и гендер в науках о человеке и обществе* / Под ред. В. Успенской. Тверь: Феминист-пресс, 2005. С. 151–158.

<sup>6</sup> Подробнее см.: Шоре Э. Женская литература XIX века и литературный канон: К постановке проблемы // *Проблема автора в художественной литературе*. Сб. научных трудов. Ижевск: Ижевск. гос. ун-т, 1998. С. 263–273.

<sup>7</sup> См.: Агафонова Н.С. Проза А. Вербицкой и Л. Чарской как явление массовой литературы. Дисс. ... канд. филол. наук. Иваново, 2005; Шацкий Е.О. Нравственно-эстетическое своеобразие и актуальность творчества Лидии Алексеевны Чарской. Дисс. ... канд. филол. наук. М., 2010.

«приспособления»), а выбирали самостоятельный путь индивидуального творческого самоопределения. К числу таких писательниц можно отнести Е.А. Нагродскую (1866–1930), чье имя является одним из самых популярных среди писательниц начала XX столетия. Дочь знаменитой писательницы А.Я. Панаевой, она прошла школу «бульварной беллетристики», печатая в подвалах расхожих газет «романы с продолжением», затем замолчала почти на полтора десятилетия, а потом воскресла, чтобы стать создательницей романа «Гнев Диониса», по праву называющегося «бестселлером» Серебряного века (наряду с «Саниным» М. Арцыбашева).

Творчество Нагродской 1910-х гг. представляет собою особую страницу в истории русской литературы, во-первых, потому, что она оказалась благодаря знакомству с М. Кузминым писательницей, опосредованно (но при этом и тесно) связанной с символистскими кругами, что позволило ей отозваться на проблематику, бывшую актуальной для символистов. Однако она «пропустила» ее сквозь феминистский «фильтр», что дало оригинальный и неожиданный результат. А во-вторых, она единственная, кто рискнул пропагандировать комплекс масонских идей в художественном виде, причем делая акцент исключительно на гуманистическом содержании этого учения и восхождении по ступеням духовного совершенствования.

Несомненно, её в первую очередь волновали женские судьбы, отношение новой женщины к любви, реакция окружающих на проявление заложенных в женщине от природы творческих импульсов. Она обратила внимание на античные трактовки искусства, и в результате ведущее место в ее творчестве заняло размышление о природе дионисийского и аполлонического начал, их влияние на самоидентификацию личности женщины и выбор ею своего пути, вписанное в парадигму философских систем Ф. Ницше и О. Вейнингера. Позже именно эти интенции оказались включены ею в русло масонской идеологии, приверженцем и художественным пропагандистом которой она и стала в произведениях второй половины 1910-х гг. Еще более разнообразны в идейном и художественном отношении ее произведения, относимые к малой прозе. Здесь для опровержения неприемлемой для нее символистской модели поведения, для развенчания дионисийского культа, для обнаружения фальши программных феминистских установок она прибегает к широкому диапазону художественных средств: стилизации, травестированию, демифологизации, использованию готической традиции.

Однако стоит отметить, что творческие искания и опыты Е.А. Нагродской не получили однозначной и глубокой оценки как в дореволюционной критике, так и в литературоведении последующих лет. Отклики критиков рубежа XIX–XX вв. на произведения художницы ограничиваются чаще всего иронически-снисходительными по тону рецензиями, многие из

которых дублируют друг друга. Причиной столь однобокого взгляда стали часто используемые Нагродской авантюрные сюжеты, элементы мистики и готического романа, а также ее интерес к сфере эротики и теме зла, помешавшие современникам увидеть ту грань, которая отличала ее творчество от текстов А.А. Вербицкой и Л.А. Чарской, созданных в рамках развлекательной и «поучительной» беллетристики. Лишь немногие критики сумели заметить новаторские интенции в романах и рассказах Нагродской, но чаще в ее адрес звучали упреки в том, что она не смогла выйти за пределы спекуляции на модных темах. Определенный сдвиг в осмыслении наследия писательницы произошел после ее смерти в эмиграции, куда Нагродская уехала в начале 1920-х гг., однако в целом представители русской диаспоры без внимания отнеслись к ее творчеству, что, возможно, было связано с малой продуктивностью художницы и узким кругом ее общения, обусловленным масонской деятельностью. Позиция же советских и российских историков литературы по отношению к фигуре Нагродской прошла путь от негодующего разоблачения в 1930-е г. и полнейшего замалчивания в последующие десятилетия до признания в середине 1990-х оригинальности ею созданного. В этом отношении значителен вклад американских ученых. Но несмотря на произошедшие в отечественном и западном литературоведении существенные сдвиги в изучении ее художественного наследия и «женской литературы» в целом, творчество писательницы нуждается в дальнейшем осмыслении.

Все отмеченное позволяет сделать вывод об **актуальности** диссертационного исследования, которая определяется необходимостью включения творчества Е.А. Нагродской в панораму литературной жизни 1910-х гг., поскольку в ее творчестве с наглядностью обнаруживаются не только определяющие эпоху литературные тенденции, но и те элементы, которые не получили широкого распространения в литературе этого времени, однако в латентном виде оказывали свое воздействие на литературный процесс, а иногда создавали и определенное литературное «поле» (масонская и фантастическая литература начала XX в., варианты стилизации и пародирования).

**Предметом** исследования стала эволюция творчества писательницы, обусловленная художественным освоением ею масонского учения и критическим осмыслением феминистских идей, а также культа дионисийства, существовавшего в символистских кругах.

**Объектом** исследования стало все прозаическое наследие писательницы 1910-х гг., то есть романы – «Гнев Диониса» (1910), «Борьба микробов» (1913), «У бронзовой двери» (1911/13), «Белая колоннада» (1914), «Злые духи» (1915), «Житие Олимпиады-девы» (1918), а также многочисленные рассказы из сборников 1911 и 1913 гг.

**Основными методами** исследования являются биографический, сравнительно-исторический, гендерный, мифопоэтический и герменевтический.

**Научная новизна** работы обусловлена тем, что исследование представляет собой первый опыт всестороннего изучения творчества писательницы, ранее относимого к беллетристике невысокого качества и потому практически исключенного из сферы литературоведческой науки, и введения его в общий литературный контекст начала XX в. с учетом идейных и эстетических составляющих.

**Цель** диссертационного исследования заключается в рассмотрении творческой эволюции Е.А. Нагродской до эмиграции в соотношении с ведущими тенденциями литературного процесса 1910-х гг. и выявлении динамики восприятия ею символистского дискурса, феминистских интенций и готической традиции, что позволяет вывести ее имя из сферы принадлежности к массовой культуре и вписать его в парадигму модернистских или «пограничных» между реализмом и модернизмом исканий XX столетия.

Намеченная цель предполагает решение следующих **задач**:

1. проанализировать динамику восприятия творчества писательницы ее современниками и литературоведением последней трети XX и начала XXI в.;
2. исследовать контаминацию «дионисийского кода» ее произведений с версиями феминистских программ начала XX в.;
3. выявить характерные особенности интерпретации «античности» в сочетании с художественным воплощением масонских идей;
4. проследить эволюцию творчества писательницы на основе ее отношения к гендерным стереотипам и феминистским установкам;
5. выявить идейную полемику Е.А. Нагродской с символистами и обнаружить обогащение ее поэтики модернистскими элементами, в том числе обращением к сфере подсознания с учетом открытий З. Фрейда и усвоением готической традиции;
6. определить роль фантастики, онейросферы, травестирования как способов десакрализации мифов;
7. раскрыть жанровое разнообразие и игровое начало в творчестве Е.А. Нагродской.

**Теоретическая** значимость работы заключается в обнаружении тесного взаимодействия творчества Е.А. Нагродской с символистским дискурсом через усвоение и интерпретацию идей дионисийства и аполлоничества, а затем и опровержения ведущих констант символизма (оправдание дионисийской страсти, культ «правого безумия», спасительная роль андрогина и т. п.). Художественная трактовка ею отдельных положений феминистской теории позволяет скорректировать получившее распространение в последнее время представление о популярности феминистских идей в России и поддержке их большинством писательниц того времени и общественным сознанием в целом. Ее художественные стратегии указывают на значимость открытий модернистской поэтики

(стилизация, игровое начало, переосмысление ведущих мифологем и пр.), захвативших в сферу своего влияния и писателей, первоначально ориентированных на реалистический тип воссоздания действительности, и доказывают появление «метахудожественности» (выражение А.К. Жолковского<sup>8</sup>) как магистральной линии развития русской литературы XX в. Художественные наработки Нагродской в сфере возможностей «идеологического» романа, основанного на воплощении масонских идей, доказывают возможности использования авантюрного сюжета в целях пропаганды нужного знания в среде «непосвященных» и одновременно свидетельствуют о смещении «вектора» русской прозы 1910-х гг. в сторону необычного, исключительного, нетрадиционного<sup>9</sup>.

#### **Основные положения, выносимые на защиту:**

1. Рассмотрение произведений Е.А. Нагродской в контексте идейно-эстетических исканий 1910-х гг. позволяет выявить сложную систему взаимодействия реалистического и модернистского дискурса прозы этого времени.

2. Выявление аполлонического и дионисийского кодов в творчестве писательницы в их соотнесении с концепциями Ф. Ницше и О. Вейнингера раскрывает специфику феминистской проблематики в ее романах «Гнев Диониса», «У бронзовой двери», «Злые духи».

3. Особенности формирования образа «новой женщины» и его трактовка доказывают стремление Нагродской занять особое место в женской прозе начала XX в. как представительницы «умеренного феминизма», базирующегося на традиционных национальных ценностях.

4. Воплощение масонских идей в авантюрном сюжете и их контаминация с элементами православного мировоззрения демонстрируют возможности «идеологического» романа в новых исторических условиях.

5. Обогащение поэтики прозы Нагродской происходило за счет знакомства с открытиями З. Фрейда, критического усвоения символистских установок, сатирического разоблачения радикальных феминистских программ и наследования традиций «женской готики».

6. Обращение к фантастике, стилизации, травестированию, пародированию культурных моделей и гендерных стереотипов выводят малую прозу писательницы за пределы беллетристики и делают ее оригинальным явлением художественной системы

---

<sup>8</sup> См.: *Жолковский А.* Пять интертекстуальных предисловий с мемуарным предисловием [Электрон. ресурс]. Режим доступа: [www.uss.edu/dept/las/sil/rus/ess/index.htm](http://www.uss.edu/dept/las/sil/rus/ess/index.htm) (дата обращения: 07.03.2014).

<sup>9</sup> Свообразным «продолжением» в смысле выбора отрезка времени для изучения аналогичных процессов в литературе можно считать книгу Д.Д. Николаева «Русская проза 1920–1930-х годов. Авантюрная, фантастическая и историческая проза» (М., 2006), которая послужила во многом отправной точкой для размышлений в настоящем исследовании.

искусства начала XX в.

**Практическая ценность** диссертации состоит в возможности установления более полной картины развития русской женской прозы Серебряного века и расширения представлений о ее жанровых границах и эстетических достоинствах, что необходимо для чтения курса лекций по истории русской литературы конца XIX – начала XX вв., обычно игнорирующего «женские имена». Анализ произведений Е.А. Нагродской позволил более точно определить соотношение беллетристики и высокой литературы и показал наличие большого количества «переходных ступеней» между этими литературными рядами, что может быть использовано в теоретических курсах. Игровое начало, стилизация, мистификация, обращение к авантюрному сюжету, включение мистических элементов и «таинственная» образность ее прозы расширяет представление о жанровом «составе» и поэтике литературы 1910-х гг. и может служить основой для написания учебных пособий, посвященных именно этому периоду в истории литературы как знаковому явлению. Изучение созданного писательницей бестселлера «Гнев Диониса» позволит актуализировать историко-функциональный подход к исследованию литературных произведений, что может быть востребовано в специальных курсах литературоведческих дисциплин, опирающихся на социологию литературы. Кроме того, творчество Нагродской становится базой для выявления масонского пласта литературы Серебряного века и создания культурологических и историко-литературных комментариев при републикациях ее текстов, а возможно, и аналогичных текстов этого времени.

**Апробация работы.** Основные положения и выводы диссертационной работы отражены в двенадцати публикациях, четыре из которых размещены в изданиях, включенных в перечень рецензируемых научных журналов, рекомендованных ВАК РФ, и выступлениях на XX и XXI международных конференциях студентов, аспирантов и молодых ученых «Ломоносов» (Московский университет имени М.В. Ломоносова, 2013, 2014), на VIII Московской научно-практической конференции «Актуальные проблемы современного гуманитарного знания» (Москва, 2013), на V Международном конгрессе исследователей русского языка «Русский язык: исторические судьбы и современность» (Москва, 2014).

**Структура диссертационного исследования** основана на решении выдвинутых задач и определяется предметом изучения. Диссертация состоит из введения, трех глав, заключения, библиографии.

## **ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ**

Во **введении** обосновываются выбор темы исследования, его актуальность и новизна, определяются предмет и методологическая основа диссертации, формулируются цели, задачи

и положения, выносимые на защиту, а также осуществляется обзор всех существующих на сегодняшний день критических отзывов и литературоведческих характеристик творчества Е.А. Нагордской в сопоставлении с произведениями Е.П. Летковой, З.Н. Гиппиус, А. Мирэ, Анны Мар, Л.Д. Зиновьевой-Аннибал, Л.А. Чарской, А.А. Вербицкой и В.И. Крыжановской, как наиболее близких по духу писательниц, что позволило ввести ее наследие в широкий литературный и философский контекст.

В *первой главе «Философская проблематика и художественная антропология в романах Е.А. Нагордской»* раскрывается проблематика творчества писательницы начала 1910-х гг., где отразилось ее понимание античности и оценка ею философских трактовок эллинской культуры Ф. Ницше и Вяч. Ивановым, а также осуществлялась полемика с теорией австрийского философа О. Вейнингера, повлиявшей на представление о мужском и женском началах в художественном сознании первого десятилетия XX в. Эти философские основы помогли Нагордской обнаружить «многосоставность» человеческой личности и сформировали ее художественную антропологию, реализованную в романах «Гнев Диониса», «У бронзовой двери» и «Злые духи».

В *первом параграфе «Аполлоническое и дионисийское начала в романе “Гнев Диониса”» (1910)»* анализируется взгляд Нагордской на проблему раскрепощения и реализацию в социуме «нового человека». В нем автор в художественных образах сумела воплотить различные грани дионисийского мифа, к которым причисляла и эстетическое совершенство, и раскованность чувств, и творческое самопроявление, и благодатную силу ломающей общепринятые рамки свободной любви. Но в отличие от современников она продемонстрировала не только притягательность, но и его отрицательные и даже опасные стороны дионисийства.

Суть ницшеанской трактовки дионисийского начала как исступления, восторга, высшего проявления чувств и аполлонического – как свободы от безудержных порывов, чувства меры и самоограничения Нагордская высветила в романе «Гнев Диониса» сквозь призму любовных взаимоотношений между художницей Татьяной, ее мужем Ильей и натурщиком Старком. Но в «Гневе Диониса» писательница отступает от ожидаемой сюжетной схемы «любовного треугольника», противопоставляя (и сопоставляя) романтическую связь Татьяны и Старка ее отношениям с мужем. Любовь героини к Старку имеет «дионисийский» характер: она испытывает к нему непреодолимое влечение, которому отдается безоглядно. Примечательно, что источником ее страсти к Старку становится не только вождление, но и присущее Татьяне как художнице эстетическое чутье. Она любит его телом, грациозными движениями и прекрасными лицом, в которых видит воплощение идеальной красоты, что позволяет сделать вывод о двуединой – чувственной и творческой –

природе «дионисийского исступления», восторга, высшего проявления чувств. Тем не менее Татьяна не готова оставить ради Старка мужа, к которому испытывает «другую» любовь – уважение, нежность и заботу. Их теплые и гармоничные отношения дарят ей духовную поддержку, силу и уверенность в своем таланте, то есть их соединило друг с другом аполлоническое начало. Старк, напротив, ревнует возлюбленную к ее занятиям живописью и требует от нее безраздельного внимания, однако его любовь все же сочетает в себе оба начала. Вначале Старк также испытывает мучительное влечение к Татьяне, но постепенно в нем просыпается глубокая привязанность к ней, которая олицетворяет собой ницшеанский идеал «прекрасного равновесия» – синтез аполлонического и дионисийского начал – и воплощает, по мнению Нагродской, подлинную любовь.

Под воздействием любви Старка Татьяна в конечном итоге также преодолевает свои дионисийские порывы, которые трансформируются в чувство материнского долга и стремление заботиться о семье. С учетом свободолобивых взглядов и эмансипированного поведения такая перемена героини, на первый взгляд, может показаться внезапной и искусственной. Однако Татьяна с самого начала глубоко переживает свою измену мужу и ради искупления ошибок и причиненных близким страданий готова отказаться от творческой самореализации, что свидетельствует о ее нравственной силе, душевном благородстве и порядочности, то есть готовности воспринять аполлонические «импульсы». А это в свою очередь свидетельствует о разрыве Нагродской с феминистскими требованиями забвения материнских обязанностей во имя идеала обнаружения женщиной своего творческого потенциала.

В то же время Нагродская называет еще одну причину притяжения Татьяны и Старка. Ею становится двойственность их натур. Один из героев называет Татьяну женщиной с мужской основой характера, а Старка – мужчиной с женской природой. Именно «женственная» сущность последнего обуславливает его влечение к «мужественной» героине, в чем можно увидеть отклик писательницы на теорию О. Вейнингера, согласно которой в человеческих индивидуумах содержится бесчисленное количество «переходных ступеней» между мужчиной и женщиной. Татьяна и Старк олицетворяют собой так называемые «промежуточные формы пола», что позволяет говорить о появлении в романе Нагродской не только типа «новой женщины», но и «нового мужчины». В подобной «метаморфозе» один из современных исследователей увидел предпосылку будущей ориентации этого мужского персонажа на однополые отношения, однако, по замыслу автора, «женственная» душа Старка помогает ему глубоко понять и искренне полюбить Татьяну.

При этом Нагродская не считает однополые отношения противоестественным и опасным для общества искажением природы, угрозой институту брака и семьи. Художница

убеждена, что каждый человек свободен сделать выбор, не перекладывая ответственности на плечи другого, не апеллируя к общепринятой морали, но и не идя на поводу у своих инстинктов. Своим романом она стремилась помочь читателю не бояться самого себя, своей потаенной сущности, своих, на первый взгляд, «неправильных» интимных переживаний и устремлений, признавая их право на существование.

**«Идеи красоты и безобразия в романе “У бронзовой двери” (1914)»** рассматриваются во *втором параграфе*, где анализируется дальнейшее развитие тем и мотивов, прозвучавших в «Гневе Диониса». Сюжет романа «У бронзовой двери» строится на предположении, как могла бы сложиться судьба Татьяны и ее детей (они, конечно, выступают под иными именами), если бы она не отказалась от своего призвания, а продолжила заниматься творчеством. Роман «У бронзовой двери» можно рассматривать как своеобразное продолжения «Гнева Диониса» еще и потому, что в нем центром авторских размышлений стало понятие красоты. Однако в этом произведении Нагродская показывает читателю ее обратную, «дьявольскую» сторону: являясь воплощением прекрасного в искусстве, в реальности красота таит в себе опасность, поскольку искушает и поработывает человека. Так происходит с главным мужским персонажем романа – сыном оперной певицы, юношей по имени Тони, который ищет, но не находит идеальную красоту в повседневной действительности. Он убежден, что обыденная жизнь не может служить материалом для искусства, которое, в свою очередь, лишено, по его мнению, какого бы то ни было нравственного содержания. Тем самым Нагродская вступала в дискуссию о возможности существования «имморального» искусства и вскрывала несостоятельность этого явления. Подтверждением ее правоты служит фигура самого Тони, чья внешняя красота скрывает полную безнравственность и духовную ущербность, которые и определяют все его поступки. Своими действиями он губит близких людей и в то же время сам страдает от невозможности реализоваться. Так под пером автора происходит «превращение» дионисийской красоты в свою противоположность.

Одной из ярчайших иллюстраций разрушительного действия дионисийского начала становится ситуация «любовного многоугольника», которая позволила Нагродской представить проблему соединения мужского и женского начал, заявленную в «Гневе Диониса», в новом ракурсе. Если в образе Старка писательница показала, что «сплав» мужских и женских черт может дать позитивный результат, то в романе «У бронзовой двери» ее точка зрения изменилась. Женоподобный Тони становится объектом желания двух мужчин, чем неосознанно толкает их на путь нравственного падения. С помощью данной коллизии Нагродская выразила свое несогласие с озвученной З.Н. Гиппиус идеей андрогинности как человеческого совершенства и показала, что «третий пол» не только не

дарит человеку чаемого спасения от внутренней раздвоенности, но, напротив, лишь усиливает уродливые проявления его личности. Так возникает расшифровка названия романа «У бронзовой двери». Бронза – сплав меди и олова, где медь – это женский элемент, а олово – мужской. Поэтому бронза рассматривалась древними людьми в качестве андрогина и использовалась в очистительной магии, так как, по их представлениям, обладала силой оберега. Но герой Нагродской как раз и останавливается «у» бронзовой двери, поскольку открыть ее – не означает обрести спокойствие, очиститься. Писательница убеждена, что свобода чувств должна помогать возвышению и преобразению человека, должна поднимать его над миром похоти, корысти и зависти, а не вовлекать в тенета дьявольских искушений.

Другой формой проявления нравственного уродства Тони становится его жестокость. Тем самым Нагродская откликнулась на усилившуюся в искусстве начала XX столетия идею привлекательности жестокости. Корни тенденции к эстетизации насилия, зла и уродства она видела именно в буйстве плотских страстей, которые поработают разум и волю человека и превращают его в страшное и разнузданное существо. Поэтому в «Гневе Диониса» именно открывшаяся нравственная бездна заставила Татьяну отказаться от «дионисийского» мира творчества, несущего видимость подлинного раскрепощения, в пользу мира «аполлонического», связанного с заботой о семье и материнством. В романе же «У бронзовой двери» дионисийская любовь оборачивается подлинным кошмаром.

Как уже упоминалось, в этом произведении Нагродская «перевоссоздает» сюжетную канву «Гнева Диониса», и мать главного героя – певица – целиком отдается своему призванию. Тем не менее писательница не спешит осудить ее выбор и обращает внимание читателя на то, что современная женщина лишена условий, позволяющих ей без ущерба совмещать семейные обязанности и ту сферу деятельности, без которой личность не может состояться. Неслучайным в этой связи оказывается принадлежность героини к артистической среде, так как Нагродская была убеждена, что именно эта область дает женщине максимальную возможность проявить свою сущность, вкусить успех, почувствовать свое обаяние. В то же время сцена воплощает в себе все мишурное, манящее, что является внешним по отношению к сути человека, поэтому творческий импульс Лидии Федоровны подменяется жадой успеха и поклонения, в результате чего ее сын растет в одиночестве и закономерно нравственно деградирует.

По этой причине мать Тони нельзя отнести к новой формации женщин, о появлении которых Нагродская размышляет в своем творчестве. По мысли писательницы, новая женщина умеет реализовать как свой творческий потенциал и духовные качества, так и биологическое предназначение. Следствием такого убеждения стала непримиримая критика Нагродской идей радикальных феминисток, отвергавших любовь и материнство как

естественную женскую потребность, но не предлагавших, по сути, конкретной практической программы соединения женских обязанностей и желания самореализации.

Таким образом, в романе «У бронзовой двери» писательница продолжила развивать и художественно «препарировать» темы, поднятые в «Гневе Диониса», которые теперь получили новое преломление и, может быть, более критичную оценку, нежели раньше.

В *третьем параграфе «Художественное воплощение этических категорий “зла” и “добра” в романе “Злые духи” (1915)»* выявляется и осмысливается дальнейшее изменение взглядов Нагродской по отношению к дионисийскому началу в натуре человека и феминистской проблематике. В этом романе писательница окончательно отказалась от понимания красоты как неотъемлемой части дионисийского культа и выступила с резкой критикой представительниц феминистского движения. Погружение в хаос дионисийской чувственности и бездумное следование лозунгам феминизма открывают, по ее мнению, «злым духам» лжи, беспринципности, алчности и похоти путь в души людей (так объясняется смысл заглавия произведения) и до неузнаваемости искажают эти изначально позитивные программы.

Изображая разгул «дьявольских сил» в современном ей обществе, художница воспользовалась готической традицией, поставив в центр повествования злодея, играющего судьбами людей и безжалостно их разрушающего во имя своих целей. Но если в литературе XIX в. этот сюжет был связан с темами бунта и насилия, то в романе Нагродской «злой дух» меняет сам лик человека, который начинает расчетливо использовать людские слабости, притворяясь, когда нужно, обворожительно льстивым и подобострастным. Тем самым в образе центрального мужского персонажа по фамилии Чагин, наслаждающегося своей властью над окружающими, читатель узнает черты Мефистофеля, чарам которого не способно противостоять ни одно живое существо.

Для рассказа о его похождениях автор прибегает к форме дневника, который ведет одна из жертв Чагина Варвара. Выбор этого повествовательного жанра неслучаен, поскольку он оказывается наиболее удобной для писательницы формой психологического анализа двух типов человеческой любви – аполлонической и дионисийской. Свою необъяснимую страсть к Чагину Варвара осознает как дьявольское наваждение, которое ослабляет свою «железную хватку», только лишь когда героиня погружается в сон. Именно во сне Варвара может объективно разобраться в природе своих чувств и вновь обрести желанное душевное равновесие. Подобная трактовка мотива сновидений вскрывает спор Нагродской с дионисийской доктриной, вызвавшей к полному раскрепощению сознания и вызволению из его недр тайных подспудных желаний, таящих истинное «знание» о человеческой природе, а также свидетельствует о знакомстве писательницы с исследованиями З. Фрейда о

сновидениях, чему отводится особое место в 3-ей главе диссертации. В этом же романе художница показала, что дионисийский экстаз подчиняет себе человека именно в момент бодрствования, когда ему открыты все жизненные соблазны, и превращает жизнь в сон-наваждение, от которого невозможно пробудиться. Тем не менее сны Варвары служат доказательством внутреннего природного тяготения человека к аполлонизму, а не дионисийству. Еще одним намеком на возможное спасение героини от власти поработивших ее «злых духов» становится сестринская привязанность Варвары к Ремину, которая является для Нагродской характерным признаком аполлонического типа любви. Но хотя Варвара тянется к Ремину всем сердцем, осознание нравственного падения заставляет ее избегать общения с ним и всеми, кто сумел сохранить в душе светлое и чистое начало. Таким образом, Нагродская хотела показать, что люди, по сути, остаются варварами, которые всю жизнь мечутся между соблазнами, страстями и мигами просветления, но не могут остановиться и сделать окончательный выбор в пользу дионисийского или аполлонического начала.

Чагин наслаждается любовью Варвары, которая приводит ее к полному подчинению ему. Но бескрайний эгоизм лишает его способности испытывать ответную любовь к женщине и заставляет воспринимать рабство и покорность как истинную преданность, что свидетельствует об ущербности, мертвенности и механистичности натуры Чагина, ведь для покорения новых жертв он использует одни и те же приемы. Презрение к любви, в частности к ее чувственной стороне, сближает его с носительницей феминистских взглядов по имени Тамара, которая убеждена, что зло в мире происходит от плотских отношений между мужчиной и женщиной. В своих речах она проповедует полный отказ от них, что поможет, по ее убеждению, человечеству победить мужское желание и женское кокетство. Высказываемые ею взгляды во многом совпадают с воззрениями Л.Н. Толстого, которые легли в основу «Крейцеровой сонаты» и послесловия к этому произведению, прозвучавшего как страстная проповедь целомудрия. Однако убеждения героини Нагродской доходят до полного абсурда. Она предлагает превратить мужчин в рабов или вовсе избавиться от них, поскольку считает, что женщины в них не нуждаются. Тем самым Тамара воплощает негативные стороны феминизма, который предлагает женщинам лишь поменяться с мужчинами ролями, установив вместо патриархата матриархат. О подлинном же прогрессе, по мнению писательницы, речи не идет. Нагродская возражала против подобных крайних взглядов и призывала людей к сотрудничеству вне зависимости от принадлежности к тому или иному полу, что позволяет сделать вывод о ее трезвой и взвешенной позиции в вопросе о женской эмансипации.

Стремление Чагина повелевать людьми позволяют рассматривать этот персонаж как носителя дионисийского сознания, отдающегося опьянению властью, и автору важно найти

ему «противовес» – представителя аполлонической силы и красоты. На первый взгляд, им становится сестра Чагина Дарья, которая открыта людям и способна постигать прекрасное, что резко контрастирует с примитивностью переживаний и невосприимчивостью к красоте ее брата. Однако она оказывается беззащитна перед его желанием властвовать – ведь только ради того, чтобы почувствовать свою силу, он безжалостно разлучает Дарью с возлюбленным и тем самым разрушает ее жизнь.

Единственной, кто не поддается его влиянию, оказывается Таиса, выступающая в роли обличительницы и судьи Чагина. Их противостояние можно расценить как символическое столкновение Духа Святости и Духа Зла, которое в итоге оборачивается поражением последнего. Сопоставляя образы искусителя и подлинного вестника истины, Нагродская высказывает важную мысль о мелочности зла вне зависимости от того, сколь большие последствия оно повлекло за собой, и величии добра даже в самых мелких его проявлениях. Поэтому в финале произведения происходит объединение Таисы и Дарьи, которые и дальше будут нести светлую весть миру.

В романе «Злые духи» Нагродская нарисовала масштабную картину осуществления и самостановления Духа красоты, чистоты, непорочности в условиях всепроникновения злого начала, художественно доказав, что «злой дух» – своего рода аномалия. Истинное значение концепта дух связано для писательницы с позитивной активностью, с такими ценностями, как свобода, любовь, красота, добро, творчество. На этом противопоставлении строится архитектура романа, в котором автору было важно донести до читателя мысль о необходимости быть нацеленным на борьбу со злом, на сопротивление проискам темной силы «злых духов».

Во *второй главе «Художественное воплощение масонских идей»* рассматриваются произведения Е.А. Нагродской, в которых отразилось ее понимание масонства и его восприятие миром «непосвященных», а также анализируется взаимодействие масонской символики с античными образами.

*Первый параграф* назван **«Проблема “гендерной вины” и программа освобождения женщины»** и посвящен разбору **рассказа «Аня»**, в котором героиня отдает все силы заботе о семье, однако не получает ни малейшей благодарности от домочадцев, считающих, что подобное поведение «вменено» женщине в обязанность от природы и женщина должна стремиться идеально выполнять все на нее возложенное. Им постоянно предъявляют Ане претензии, и по этой причине она все время чувствует себя виноватой перед ними, но не знает, как искупить свой «грех». Нагродская предлагает свое видение понятия «женской вины» и намечает путь избавления от нее. Однако в то же время именно в безграничной преданности членам семьи она видит потенциал Ани как носителя масонской этики, так как

идея самопожертвования является важным звеном масонской доктрины. Аня размышляет о смысле человеческой жизни и хочет встать на путь служения людям, что указывает на возможность применения масонского учения в сфере общественных отношений.

Писательница наделяет свою героиню чертами «новой женщины». Ее поведение и убеждения составляют резкий контраст с поступками и мыслями членов ее семейства. Она не любит пустого кокетства, обладает чувством самоуважения, твердо отстаивает свою точку зрения. В отличие от матери, которая лишь играет роль носительницы передовых убеждений, но в действительности во всем зависит от мужа (в ее образе автор высмеяла трафаретные представления о «внешнем каноне» эмансипированной женщины – отсутствие косметики, чтение прогрессивных книжек, воспитание детей по модным методикам и т.п.), Аня полностью самостоятельна. Таким образом, Нагродская указала на те качества, которые должны составлять подлинную суть «новой женщины», при этом подчеркнув, что только душевно сильная особа способна реализовать масонский замысел о рождении нового человека.

Однако несмотря на высокие моральные качества при столкновении с пошлым обывательским миром Аня терпит поражение. Когда отец разоряется и покидает семью ради любовницы, она не может утешить мать и вернуть в дом спокойствие. Бессилие Ани в попытке преодолеть жизненные трудности свидетельствует о трезвом взгляде Нагродской на возможности масонства, чье благотворное воздействие может восторжествовать только благодаря серьезному душевному труду человечества. Вместе с тем писательница намечает для своей героини возможный выход. И хотя встреча Ани с честным и искренним человеком, который дарит ей настоящую любовь, кажется неправдоподобной, в этом сюжетном повороте отразилась масонская вера в чудесное избавление от законов грубого и пошлого мира обывателей и в то же время указание, что в художественной картине мира на рубеже XIX–XX вв. произошло изменение в соотношении типического и случайного. Теперь «случайность» становится полноправным элементом в разрешении конфликта (это подтверждается сопоставлением рассказа «Аня» с повестью А.И. Куприна «Впотьмах»).

В доме Григорьева Аня находит духовное пристанище, в свою очередь, общение с ней помогает ему изменить представление о любви исключительно как о плотском наслаждении и постепенно приводит на путь поиска чистой и светлой привязанности. Преображение героя свидетельствует о начале его приближения к состоянию Первоадама, хотя по сравнению с Аней, которая играет роль, по масонской терминологии, «Нового Адама», он еще далеко не совершенен. Но и саму Аню нельзя назвать полноценным «учителем», так как она еще не готова полюбить своего спасителя. Так проявляется царящий в ее сознании отмеченный выше «комплекс вины», отнимающий все душевные силы героини. Однако автор оставляет

надежду на будущее «воскресение» Ани для людей. Подтверждением этого становится ее, пусть и вынужденное, соединение с Григорьевым, которое можно рассматривать как импульс к дальнейшему развитию в творчестве Нагродской идеи объединения людей на пути к самосовершенствованию.

**«Взаимодействие “масонского” и “профанного” миров в зеркальной композиции романа “Борьба микробов” (1913)»** стало предметом рассмотрения во *втором параграфе*. В нем Нагродская продолжила развивать масонские идеи, впервые проявившиеся в рассказе «Аня». В центре повествования – борьба авантюристов за состояние богатой наследницы, среди которых оказываются как аристократы, так и люди низкого происхождения. В название романа – «Борьба микробов» – можно увидеть отсылку к роману немецкого психиатра М. Нордау «Борьба трутней», вышедшему на русском языке в 1899 г., с которым писательница могла быть знакома. В этом произведении Нордау изобразил разложение аристократических кругов, их двуличие, лживость, внутреннюю пустоту, погоню за наживой и сравнил с бездельниками-трутнями, которые способны только поглощать, а не производить. Нагродская распространила эту метафору и на другие слои общества, показав, что те же пороки свойственны и людям из низов. Такой взгляд резко расходился с укоренившейся в русской литературе традицией, согласно которой миры аристократии и простого народа всегда противопоставлялись: представители дворянских кругов олицетворяли всевозможные пороки, простые же люди выступали носителями нравственности. Однако в «Борьбе микробов» автор художественно убедительно «доказывает», что зло в народной среде укоренилось так же основательно, как и в среде аристократии. Яркой иллюстрацией этого стала фигура выходца из низов Виталия (показательно его имя, указывающее на *жизненность* подобного типа), оказывающегося настоящим хищником по сравнению с представителями дворянских кругов, которых он с легкостью обводит вокруг пальца. Его «превосходство» над ними свидетельствует о проникновении «заразы» алчности и стяжательства во все «поры» общества, где аристократы и простолюдины оказываются отражением и уродливыми копиями друг друга. В отличие от Нордау, предложившего в качестве альтернативы «философию человеческой солидарности», основанную на идее единства разума и любви, Нагродская возлагала надежды на масонскую идеологию, поскольку именно масонское братство в ее представлении способно создать универсальный тип общества и стать средством освобождения личности от социальных оков. Но писательница вновь показала трудность укоренения масонских ценностей в мире, где действует биологический закон «борьбы микробов». В мире хищников чистота и искренность беззащитны перед злобой и корыстолюбием, так как менее сильный и устойчивый «организм» оказывается поглощен более агрессивным. Так возникает отсылка к

нищанской концепции сильной личности, чертами которой в романе наделена прямолинейная и властная Вера. Однако именно постоянная демонстрация окружающим своей «силы» приводит ее к поражению в борьбе за богатство. На примере Веры писательница давала ясно понять читателю, что в изменившемся мире агрессия и принуждение больше не гарантируют победу, поскольку взаимоотношения между людьми теперь строятся, скорее, на хитрости, изворотливости и расчете. Так по замыслу автора «преодолевается» нищанство героев Нагродской и указывается на трансформацию нищанского сверхчеловека в новых условиях.

Надежда на обновленный гуманный мир, построенный на масонских основаниях, писательница дарует только тем героям, в душе которых сохранились добро и отзывчивость к другим. В этой связи привязанность Виталия к смертельно больной Мане, которую он знает с детства, подталкивает читателя к выводу о способности героя к искреннему чувству, однако его равнодушие и даже презрение к телесной любви указывает на отсутствие в нем гармонии между духом и плотью. Подобная разобщенность, по авторской логике, свидетельствует о своего рода «неполноценности» и, как следствие, неспособности героя воспринять масонские идеи, в которых важнейшая роль принадлежит именно единению всех «составляющих» личности. В этом образе Нагродская раскрыла драму обывательского существования, в котором царят лишь эгоистические интересы и подавляется духовное стремление к прекрасному и возвышенному.

Вместе с тем писательница усиленно «христианизировала» масонскую доктрину, поскольку считала веру в Бога неотъемлемой частью этого учения. В этом романе она «вписывает» такие существенные элементы масонского учения, как всемирное равноправие, чувство любви, объединение женщин-единомышленниц, их совместный труд, обеспечивающий радость и душевный покой, в рамках монастырской святой жизни, о которой мечтают по-настоящему «сильные» героини, способные противостоять зловредному воздействию мира лжи и обмана. Христианская вера является для художницы не только важной нравственной нормой, так как противостоит проискам авантюристов, но и лучом надежды в бездне человеческого падения, поскольку сила нравственного начала дарит им шанс избежать духовной гибели.

**«Слияние античных образов и идеи масонства в романе «Белая колоннада» (1914)»** исследуется в *третьем параграфе*, где раскрыты особенности воплощения масонских идей сквозь призму античных символов. В этом романе Нагродская предлагает новый по сравнению с романом «Гнев Диониса» ракурс рассмотрения античности, доказывая ее тесную связь с масонством, пронизывающим все художественные замыслы писательницы этого периода. Так оказываются воссоединены две ведущие линии ее дореволюционного

творчества.

Сюжетное действие связано с образом-видением античного храма – белой колоннадой, – который проходит через весь роман и символизирует духовное очищение и нравственное возрождение. Массонское представление о самосовершенствовании находит свое выражение в жизненном пути героини Екатерины Накатовой. После первого «видения» она хочет найти белый храм, однако влюбленность, больше похожая на безумие, заставляет ее забыть мечту о святой жизни и сигнализирует о том, что героиня вступила на ложный путь. Но по мере обнажения истинного лица ее возлюбленного, оказавшегося лицемером и обманщиком, она вновь начинает нуждаться в своем духовном маяке – белой колоннаде. Расставание с лживым и пустым Лопатовым символизирует окончательный разрыв Екатерины с ложной жизнью и возвращение на путь восхождения к высшему, духовному миру.

В образах героини и ее лжевозлюбленного Нагродская противопоставила два восприятия античного прошлого, условно разделив их на «древнее» и «новое». Если носители «древнего» восприятия, представительницей которого выступает Екатерина, отстаивают непреложность нравственного долга, то выразители «нового» взгляда в лице Лопатова не способны воспринять невидимый мир духовных прозрений. Поэтому этот персонаж выступает в тексте романа как противник истинного мира и предельно аморальный человек.

Важным шагом на пути изменения героини в лучшую сторону становится знакомство с женщинами, которые понимают и помогают ей в поисках святого храма. Тем самым Нагродская наметила сюжетную схему, чьи элементы впоследствии будет неоднократно повторяться в ее масонских произведениях: искания, ошибки и тяжелые испытания, через которые проходит носитель масонского сознания, венчает встреча с умудренным жизнью «учителем», показывающим ему путь к духовному освобождению. Причем учителями на отдельных этапах могут быть различные люди.

Если первая единомышленница спасает Екатерину от мучительной бессмысленности петербургской жизни, то вторая подсказывает ей следующий шаг на пути нравственного возрождения. Таким становится странствие (поездка в Париж), которое в традиционном масонском учении рассматривается как неотъемлемая ступень очищения. Во время путешествия Екатерина окончательно освобождается от прежних заблуждений и духовно воскресает, что намекает и на русскую традицию странствований, «хождений» за истиной. И как вознаграждение Екатерины воспринимается обретение ею в Париже близких по духу людей.

В романе «Белая колоннада» античные мотивы призваны подтвердить распространение масонского учения в России в начале XX в. Одновременно, затрагивая идею

масонства, автор подробно и аналитично раскрывает сущность античного духовного наследия. Слияние античных образов и идей масонского учения в романе дает читателю возможность через синтетический литературный феномен всесторонне освоить философские и социально-политические учения, получить представление о духе времени.

В четвертом параграфе **«Жизнь масона как житие»** сделан акцент на особенностях трактовки масонской идеи в зрелом творчестве Е.А. Нагродской, когда концепция масонства окончательно сформировалась в ее сознании. Наиболее полно представления писательницы о моральных принципах масонского учения воплотились в повести «Житие Олимпиады-девы» (1918). В ней во многом повторяется сюжетная «схема» рассказа «Аня»: героиня привязана к родным, но не находит с их стороны понимания и чувствует себя одинокой. Также она искренне готова посвятить свою жизнь другим людям, что в ее представлении означает жить в соответствии с евангельскими законами. Тем самым Нагродская вновь подчеркивает связь христианской веры с масонскими принципами, ведь, как уже упоминалось, христианские добродетели являются для нее необходимым залогом осуществления масонского замысла.

На связь этих двух духовно-нравственных систем указывает и избранная писательницей жанровая форма произведения и ономастика имени Олимпиада. Жанр жития нацеливает внимание читателя на восприятие героини в ореоле святости. Однако она предстает отнюдь не покорной воле окружающих и готова бесстрашно бороться с несправедливостью и твердо отстаивать свои убеждения. Только стойкий, нравственный, духовно развитый человек, уверена Нагродская, способен усвоить масонское учение и обрести подлинную свободу.

Как и в романе «Белая колоннада», обладающая масонской сущностью героиня «Жития Олимпиады-девы» встречает единомышленницу. Духовные сестры могут наконец снять маски, которые вынужденно носят, и открыто говорить о том, что таилось годами в их душах, что способны понять только посвященные. Вера в Бога становится для них связующей нитью – ведь масонский тип любви к единомышленницам имеет оттенок святости и божественности. Примечательно, что в «Белой колоннаде» сестрами становятся чужие люди, тогда как в «Житии Олимпиады-девы» масонское сестринство «обнажает» подлинное родство (единомышленницей героини оказалась ее родная тетка). Тем не менее автору важно подчеркнуть, что масонство предшествует родственным отношениям, которые могут быть совсем не теплыми. Родство в данном случае определяется не по крови, но родственные чувства способны, как в повести «Житие Олимпиады-девы», укрепить духовное единение.

В этой повести Нагродская создает и образ ложного представителя масонства. Им оказывается двоюродный брат героини, который демонстрирует щедрость к людям, но в действительности носит фальшивую маску добродетельного человека. Ярчайшим

доказательством глухоты и непонимания взглядов и самой девушки, и собственной матери (тетки Олимпиады) оказывается его убежденность в том, что по-настоящему сильными могут быть только злые люди (это аспект отсылает к проблематике романа «Злые духи»). Эта мысль входит в прямое столкновение с масонской идеей о сотворении добра, которое придает человеку подлинную силу. Данный образ служит предупреждением о том, что исходящая от «лжемасонов» угроза таит в себе не меньшую опасность для истинных носителей этого учения, чем противостояние нравственно убогих обывателей. Поставленная проблема убедительно доказывает обогащение масонских замыслов писательницы и то, сколь разнообразным становится проявление масонских импульсов в ее прозе.

Масонские идеи в различных вариантах обнаруживаются и в тех произведениях Нагродской, где на первый план выдвигалась иная проблематика. Так, в романе «Злые духи», о котором речь шла в первой главе, она предложила новый способ разрешения конфликта между непросветленным и возвышенным мирами. Единственной возможностью преодолеть существующий между ними разрыв становится, по мысли писательницы, война, которая понимается ею не как конкретное историческое событие, а как вселенский катаклизм, способный установить новый и справедливый порядок в мире. Нагродская противопоставляет общеевропейскую войну войне, которая царит в мещанской среде и ведет к духовному опустошению человека. «Святая» мировая война видится ей как необходимая ступень нравственного очищения и преображения людей, поскольку пробуждает в их душах патриотические чувства, что, по мнению художницы, напрямую корреспондирует с масонским сознанием. Но такая трактовка неизбежно отрицает волевое участие самого человека в своем духовном совершенствовании, тогда как именно сознательное усилие героев ее прежних произведений оказывалось способно вывести их из нравственного тупика. Но Нагродской было необходимо показать важность объединения людей в трудный для России момент. Это событие делает их единомышленниками и тем самым закладывает основу для создания общечеловеческого масонского союза.

В *третьей главе* **«Малая проза: демифологизация, фантастика и травестирирование»** обращение к этой области наследия писательницы продиктовано как жанровым разнообразием ее малой прозы, так и спецификой художественных приемов и средств, реализованных в ней с максимальной полнотой. Именно в малой прозе наиболее отчетливо проявились включенность Нагродской в феминистский дискурс эпохи, оригинальный диалог, который она вела с творческими установками символистов, ее комическое дарование.

В *первом параграфе* **«Опровержение гендерных стереотипов и радикальных феминистских воззрений»** прослежена эволюция взглядов Нагродской на традиционное

распределение гендерных ролей и проблему женского равноправия. Спор с крайними проявлениями феминизма как программы женского освобождения, начатый еще в романе «Гнев Диониса», она продолжила и развила в рассказах «За самоваром», «Мальчик из цирка», «Смешная история», «День и ночь», «Чистая любовь» и др. Писательница вскрыла поверхностность и ограниченность эмансипанток, для которых идеи женской независимости оказываются всего лишь модным увлечением. Носительницы передового сознания соревнуются друг перед другом в свободомыслии, стремятся «раскрыть глаза» менее прогрессивным современницам и призывают их мстить мужчинам, однако сами продолжают существовать за счет последних и не думают отказываться от своего «унизительного» положения. Наиболее ярким доказательством лицемерия и равнодушия псевдофеминисток к судьбам других женщин становится их призыв к занятию проституцией, которую они преподносят как залог личной свободы и финансовой самостоятельности женщины, но в действительности глубоко презирают представительниц этой «профессии». Запечатлев подобное двойственное отношение к тем, кто оказался в самом низу социальной лестницы в сценке «За самоваром», Нагродская показала ту пропасть, которая отделяет «теоретиков» освобождения женщин от реальных потребностей «жертв общественного темперамента», лишенных элементарных условий существования.

Одновременно писательница высмеивала и те стереотипы, что бытуют в обществе, диктуя женщине определенные нормы поведения. Рисуя судьбы героинь, решивших сбросить с себя иго прежних представлений о женщине или, напротив, находящихся во власти традиционных понятий о женских добродетелях и строящих в соответствии с ними свою жизнь, Нагродская выявила глубокий конфликт между стремлением женщины соответствовать ожиданиям социума и ее подлинными желаниями и потребностями. Создав запоминающиеся образы, писательница, можно сказать, доказала, что в отличие от мужчины, которому предложен более широкий спектр социокультурных ролей, женщина в своих поступках всегда руководствуется не свободным выбором, а укоренившимися в общественном сознании идеалами и требованиями. В результате феминизм, в свою очередь, становится еще одним источником гендерных стереотипов: сама того не желая, женщина оказывается заложницей эмансипации, поскольку стремление во что бы то ни стало доказать свою прогрессивность вынуждает ее отказаться от подлинных чувств в пользу холодного прагматизма и расчетливого кокетства в отношениях с противоположным полом, то есть, по мысли писательницы, усвоить «мужскую» модель поведения. Но надев на себя «мужскую маску», женщина выглядит комично и нелепо и, что еще важнее, утрачивает свою подлинную сущность. Поверхностное копирование героинями «мужского» поведения Нагродская изображает в комическом ракурсе, вводя в сюжет своих рассказов ситуацию переодевания и

другие авантюрные элементы, с помощью которых убедительно демонстрирует, что сама по себе смена внешних атрибутов без коренной перестройки сознания не ведет к обретению женщиной необходимых прав.

Скептически относится Нагродская и к лозунгу идеологов феминизма, согласно которому труд раскрепостит женщину, поскольку в действительности работа может отнимать все силы и не приносить ни удовлетворения, ни денег. Таким образом писательница убеждала читателя, что острые противоречия между требованием феминизма к женщине опираться на себя, раскрывать свои способности и таланты и ее реальным положением в обществе не исчезают со времени вступления женщины на трудовое поприще. В то же время Нагродская ядовито показала и выгоду, нередко умело извлекаемую женщиной из своего «зависимого» социального положения, которое в действительности становится прикрытием ее корыстных целей. Virtuозно играя на чувстве вины и благородства, она заманивает в свои сети мужчину, который не может оставить свою мучительницу, так как находится под давлением прежних представлений о долге и порядочности. Осуждая такое отношение к мужчинам, Нагродская подводила читателя к выводу о том, что последние наравне с женщинами тоже оказываются жертвами укоренившейся в общественном сознании гендерной картины мира, и призывала «переписать» ее заново.

Рассказывая о женских судьбах, Нагродская выступила и с опровержением символистских установок – прежде всего лозунга строить жизнь по законам искусства. Писательница вскрывает надуманность и искусственность проповедовавшейся символистами концепции жизнотворчества, следование которой оборачивается для ее героинь жизненной драмой. Утопическая попытка этих женщин реализовать в собственной жизни тот или иной литературный или мифологический сюжет неизбежно разрушает ее, поскольку ослепленные мечтой об идеальной любви они отвергают все отношения, которые не укладываются в жесткую сюжетную схему, и тем самым неизбежно обрекают себя на одиночество и страдание.

Объектом писательской иронии Нагродской стали и другие постулаты символистского мировоззрения, исследованию которых посвящен *второй параграф*, озаглавленный **«Развенчание культа дионисийства и пародирование сюжетных коллизий прозы Л. Д. Зиновьевой-Аннибал»**.

Внимание Нагродской к теме всепоглощающей дионисийской страсти в произведениях 1910-х гг. было обусловлено общением с М. Кузминым, к тому времени разочаровавшимся в идеях Вяч. Иванова. Вероятно, под его влиянием писательница убедилась в выпренности и нелепости пропагандируемой Ивановым и его окружением поведенческой модели (глубоко ее не проанализировав), предписывающей человеку

безраздельно отдаться своим порывам. Она не преследовала цели вскрыть всю философскую основу символистской концепции дионисийства, а свои сомнения в искренности слов и поступков проповедников дионисийства озвучила через пародирование в рассказах «Роковая могила», «Похороны» сюжетных коллизий повести «Тридцать три уroda» и цикла «Трагический зверинец» Л. Д. Зиновьевой-Аннибал, где эта мистическая концепция была раскрыта наиболее последовательно. В рассказах Нагродской приверженцы «религии страдающего бога» изображены в карикатурном виде, а их отрешенность от быта и сосредоточенность исключительно на «высоких» переживаниях оказываются лицедейством, игрой, рассчитанной на непосвященных, тогда как в действительности их действиями руководят вполне «приземленные» или меркантильные интересы и цели. Художница выворачивает наизнанку один из центральных пунктов ивановской доктрины о раздвоении бога на палача и жертву и показывает, что носители дионисийских устремлений расчетливо надевают маску «жертвы», становясь «палачом» того человека, который перешел им дорогу. Они применяют весь арсенал мистических внушений и «духовных приманок» и способны разыграть целый спектакль, чтобы запутать и использовать доверчивых «зрителей», не задумываясь о том, что разрушают жизни невинных людей. Нагродская осуждает подобное поведение, в основе которого лежит, как ей кажется, нескончаемое актерствование, свойственное, по ее убеждению, представителям символистского круга, и внушает читателю мысль о его недопустимости в реальной жизни. Подтверждением своей правоты она считала тот факт, что идеологи жизнетворчества рано или поздно начинают верить в собственное притворство и неизбежно утрачивают естественное «лицо», индивидуальность, в чем писательница видела справедливую расплату за попытку исказить или вовсе отказаться от своей изначальной природы. Этот вывод стал аргументом Нагродской против символизма, его жизненных и творческих установок, так как, по ее мнению, искусственность поведения указывает на пустоту и ложность стоящих за ним идей.

В малой прозе 1910-х гг. Нагродская пародировала не только символистские, но и общекультурные мифы, тиражировавшиеся в женской беллетристике XIX в. и постепенно укоренявшиеся в массовой литературе начала XX столетия. В *третьем параграфе* **«Стилизация и травестирирование мифа о Золушке» (рассказ «Сандрильона»)** рассматривается трактовка писательницей мифа о бедной, но доброй и трудолюбивой девушке, которая ждет своего принца и, перенеся много бед и унижений, оказывается вознаграждена за кротость и терпение.

Взяв за основу французскую сказку Ш. Перро, она не только отказалась от мотива поиска исчезнувшей красавицы с помощью хрустального башмачка, образа феи, помогающей героине попасть на бал, но и радикально переосмыслила центральную фигуру сказочного

сюжета. Ее героиня – некрасивая, лукавая и ленивая Эмеранс – выигрывает битву за жениха благодаря не добродетели, а пронырливости, хитрости и беспринципности. Примечательно, что и «принц» не соответствует требованиям канона, так как является прожигателем жизни, кутилой, а в женитьбе видит лишь выгодную сделку. Их союз оказывается результатом обмана и насмешки над окружающими и, по замыслу Нагродской, демонстрирует смену аксиологической шкалы в современном мире, который больше не считает нужным ценить такие добродетели, как милосердие, трудолюбие и душевную щедрость. А наделив свою «антигероиню» всем, что полагается Золушке по архетипическому «статусу», писательница обнаружила и разрушение мифологемы красоты в том виде, в каком она существовала в восприятии символистов, веривших, что красота является абсолютным идеалом, освобождающим мир из пленного состояния, преображающим его. Тем самым она вновь вступила в полемику с Зиновьевой-Аннибал, художественно воплотившей символистские представления об уродстве и красоте в повести «Тридцать три уroda». В творчестве писательницы-символистки Нагродская видела необоснованное возвеличивание красоты, что, по ее мнению, способствовало укреплению в общественном сознании трафаретных догм и закостенелых представлений о женщине, которая должна обладать привлекательной внешностью. В «Сандрильоне» она показала, что в зависимости от обстоятельств уродство может оказаться «преимуществом» по сравнению с красотой. Тем самым она десакрализовала культивируемый символистами миф, убирая из понятия красоты священный смысл, который приводил к его возвеличиванию как высшей ценности в ущерб душевным качествам не только в философском, но и в обывательски-житейском смысле, что упрочивало, по мнению писательницы, несправедливое распределение гендерных ролей.

В «Сандрильоне» обнаруживается множество аллюзий и переключек с творчеством Кузмина. Действие рассказа разворачивается во Франции XVII в. Нагродская скрупулезно воспроизвела не только бытовую обстановку, но и мышление и речь людей этого времени, что можно расценить как своего рода «соперничество» с Кузминым, чьи повести-стилизации на сюжеты из французской, английской и итальянской истории пользовались большой популярностью. Но если последний стремился прежде всего передать «дух» и атмосферу эпохи, то в рассказе Нагродской ясно звучит издевка по отношению к изображенному периоду европейской истории. Но основным приемом при создании рассказа стало травестирирование, так как появление среди действующих лиц маркизы де Ментенон (вдовы писателя П. Скаррона, создателя жанра травестии) становится для читателя сигналом того, как следует воспринимать написанное. Трансформация сюжетных мотивов и образов сказки о Золушке, в результате которой ловкость и плутовство одерживают победу над добродетелью, а красота перестает быть абсолютным мерилom, указывает на стремление

писательницы пересмотреть значение, которое вкладывалось в это краеугольное для них понятие символистами.

Таким образом, пародирование и травестирование в творчестве Нагродской как символистских, так и общекультурных мифов позволяет сделать вывод о том, что в творчестве писательницы речь идет не столько о неомифологизации, характерной для модернистского мышления на рубеже XIX–XX вв. в целом, сколько об иной тенденции – разрушении мифологического сознания, которое, по ее убеждению, было одной из причин угнетенного положения женщины в современном обществе.

В четвертом параграфе **«Фантастика как элемент художественного мышления Е.А. Нагродской»** рассматривается функция элементов фантастики в рассказах 1910-х гг. Нагродская «сталкивает» два мира – мир обыденности и ирреальное бытие, показав безнадежность попыток современного естественнонаучного знания и психиатрии объяснить сферу сверхчувственного и непознанного, а также «колеблет» представления о наличии твердой границы между фантазией и реальностью, сном и явью. Ее отклик на новейшие научные открытия своего времени и попытка обнаружить точки взаимопроникновения между областями познаваемого опытно-эмпирическим путем и сверхчувственного доказывают уникальность фигуры Нагродской среди писательниц Серебряного века, так как практически ни одна из ее современниц (за исключением В. Крыжановской) не обращалась к сфере фантастического.

Но стремясь показать сложность и непостижимость «второй реальности», Нагродская в то же время демонстрировала, что потусторонний мир не всегда является убежищем от «страшной» действительности. В рассказах «Клуб настоящих», «Он» этот иной мир предстает пугающим и грозным царством, где действуют уродливые и перевернутые законы мира реального, которые обнажают темные глубины человеческих душ. Желание ощутить себя полностью свободным, невыполнимое в реальном мире, наполненном множеством условностей, требований и всепроникающей регламентацией, грозит, по мысли художницы, разнузданностью и погружением в темные иррациональные бездны, в результате чего человек-автомат неизбежно превращается в человека-животное. В то же время попытка сбросить с себя социальную маску делает человека безумцем в глазах окружающих, которые, требуя от него бесконечного подчинения, оказываются, по сути, его палачами. Тем самым писательница подчеркивала мысль о значимости внутренней свободы, которую человек может приобрести, как ей казалось, именно в масонстве.

Изображение потустороннего мира как царства кошмаров и власти зловещих сил, вмешивающихся в земные судьбы людей, свидетельствует об опоре писательницы на готическую традицию фантастики. В своих произведениях она широко использовала

наиболее устойчивые приемы мотивированной фантастики – сон, слухи, галлюцинации, безумие, сюжетные тайны, которые с особенной яркостью проявились в рассказе «Невеста Анатоля», где в полной мере реализована вся атрибутика готического жанра: мрачное помещение – заброшенный дворец, мотив сумасшествия, который воплощается в бреде старухи, много лет ждущей погибшего жениха. Еще одним важнейшим для готического жанра мотивом становится двойничество, так как безумие княжны «заражает» и ее молодую помощницу-сиделку, и в конечном итоге героини меняются местами. Но Нагродская не ограничивается «готической атмосферой», а вновь обыгрывает и травестирует бытующие в литературном сознании начала XX в. мифы, в частности символистское ожидание прихода Вечной Женственности в образе Прекрасной Дамы, которая преобразит земное существование. Но в ее произведении ситуация переиначена: две безумные невесты ждут прихода Вечных Женихов, которые покинули их навсегда. Так писательница вновь «разоблачала» иллюзорность символизма.

Обращение Нагродской к сфере ужасного определило и наличие темы вампиризма в ее творчестве. Эта тема уже возникала в рассказе «Чистая любовь», но если в нем речь шла преимущественно о «бытовом» женском вампиризме, когда героиня загоняла мужчину в угол и, можно сказать, лишала его способности к жизни, диктуя свои условия, то в рассказе со схожим названием «Материнская любовь» появляется уже сам вампир. И им оказывается шестилетняя девочка, которая питается кровью своей матери и гувернанток. Используя архетип вампира, Нагродская развенчала миф о материнской любви как высшей женской добродетели, чья «священная» сила во имя счастья и благополучия ребенка способна смести любые преграды. В образе баронессы Грабенгоф писательница воплотила идею душевного уродства, которое скрывается за любовью и заботой о дочери, ведь именно мать подыскивает для нее жертв. Тем самым в рассказе Нагродской привычный образ вампира приобретает двойственность: кровопийцей оказывается не только дочь, но и мать, которая воплощает метафорический вампиризм. Так в творчестве Нагродской наметился разрыв с традицией повествований о вампирах, который проявился в литературе только теперь – в образах комических, страдающих и благородных вампиров. Но следует подчеркнуть, что писательница не хотела высмеивать или принижать материнское чувство. Ее целью было показать опасность его крайнего – «животного» – проявления, заставляющего женщину забыть о нравственных и религиозных ограничениях, тогда как материнская любовь призвана одухотворять и возвышать ее обладательницу.

Большое место в рассказах Нагродской занимает область сновидений, так как именно в них наиболее часто происходит столкновение человека с мистическими явлениями, а также находит реализацию подлинная природа людей, прорываются их подавленные эмоции и

скрытые желания. В рассказе «Сны» душевная близость героев – немолодой женщины и юноши, – «обменивающихся» снами, развивается параллельно с их духовно-чувственным влечением друг к другу, которое, однако, так и остается не осознанным ими, что во многом соответствует теории З. Фрейда о сновидениях. Однако не следует преувеличивать влияния фрейдизма на ее творчество. Пошлое и грубое окружение приписывает героям «Снов» любовную связь, но героям дорого именно то взаимопонимание, которое возникает между ними при рассказе о снах. Нагородская затрагивает здесь и тему творчества, которое представляет собою нечто среднее между ложью и истиной. Для героев сны и фантазии не являются ложью, ведь в них раскрывается их подлинная суть: если в обыденной жизни они являются простыми людьми, то в снах проявляются их лучшие качества, их сновидения – идеальная суть жизни, не соприкасающаяся с грязью и фальшью окружающей действительности. То есть они становятся творцами иной реальности, которая, тем не менее, «вырастает» из жизни. Тем самым Нагородская приходит к выводу, что только в выдумках и фантазиях могут самоосуществиться благородные и чистые желания, но трагедия заключается в том, что люди не в силах вырваться из тюрьмы обыденности и могут только «навевать» себе «сон золотой». Следовательно, избавлением от жизненных мук для них может становиться лишь «вечный сон». Казалось бы, здесь Нагородская идет вслед за Ф. Сологубом, но писательница убеждена, что сон и смерть – лишь иллюзия освобождения, ибо человек не может бесконечно пребывать только в идеальном вымышленном мире, не может уходить в небытие, он рано или поздно должен вернуться в обычную жизнь, которая как раз требует сопротивления и твердого жизненного стержня.

В **заключении** подведены итоги исследования и представлены основные выводы. В творчестве Е.А. Нагородской нашли отражение новейшие философские концепции и идейно-художественные тенденции русской литературы 1910-х гг. Особое внимание в ее прозе уделяется «женскому вопросу», но выбранный ракурс его освещения оказался полемичным по отношению к феминистским проектам и символистским утопиям, что указывает на особое место Нагородской среди наиболее заметных представительниц женской литературы – З.Н. Гиппиус, А. Мирэ, Анны Мар, Л.Д. Зиновьевой-Аннибал, Л.А. Чарской, А.А. Вербицкой, В.И. Крыжановской и др.

Еще одним предметом глубокого осмысления в романах писательницы стало учение Ф. Ницше. В «Гневе Диониса» преломилась чрезвычайно значимая для тех лет проблема дионисийского и аполлонического начал. Нагородская создала образ «новой женщины», свободной от условностей ветшающей морали, которой, однако, удалось сохранить главные гуманистические ценности, выработанные обществом на протяжении веков. Эти идеи получили продолжение в романе «У бронзовой двери», в котором, однако, Нагородская

обнажила оборотную сторону полного чувственного раскрепощения, показав опасность «дионисийской страсти», которая разрушает личность человека, превращает его в безумца.

«Иллюстрацией» ницшеанской «воли к власти» стал роман «Злые духи», где художница отказалась от воспевания красоты как неотъемлемой части дионисийского культа, показав беззащитность изначально креативных идей Ницше перед искажением их безнравственными и алчными людьми, о чем свидетельствует поставленная в центр повествования фигура злодея, что, в свою очередь, указывает на активное обращение Нагродской к готической традиции.

«Излечить» от порочной составляющей и преобразовать дионисийскую любовь в святой и духовный союз двоих, по ее убеждению, под силу масонству, художественное воплощение гуманистических постулатов которого является одной из характерных и оригинальных черт творчества писательницы и позволяет причислить ее произведения к жанру «идеологического романа». В то же время Нагродская активно использует в своих текстах и элементы авантюрного жанра, что позволяет ей донести до читателя масонские идеи в доходчивой форме.

В центре авантюрных произведений Нагродской оказывается человек, который идет на сделку с совестью, чтобы подняться со «дна» общества, разбогатеть и проникнуть в его высшие сферы. Но если в ранней прозе писательница верит в силу христианского нравственного начала, которое выступает как альтернатива проискам авантюристов и даже может помочь им избежать духовной гибели, то в позднем романе «Белая колоннада» эта этическая проблематика представлена в форме масонской концепции преображения мира, которая получила воплощение через призму античных образов. Слияние с античными символами идей масонства рождает синтетический литературный жанр, позволяющий образно воплотить различные философские и социально-политические учения.

Особое место в наследии Нагродской занимает малая проза, где отразилась ее полемика с символистскими установками и была намечена собственная художественная программа. В ней с помощью элементов стилизации и фантастики трагестируются мифы и традиционные гендерные представления. Той же цели служит и жанровое разнообразие ее малой прозы: Нагродская обращается к жанру бытового рассказа и «страшной новеллы», восходящей к готической литературной традиции, а также использует формы авантюрной и фантастической новелл, наполненных «бытовой мистикой» и фантазмагорическими образами. В рассказах «Смешная история», «День и ночь», «Романическое приключение», «Чистая любовь», «Роковая могила», «Похороны» она высмеивает радикальные феминистские воззрения, обыгрывает привычные женские и мужские гендерные роли, дионисийский культ и сюжетные коллизии символистской прозы. Кроме того, элементы

фантастики позволяют художнице «впрямую» столкнуть обыденный и рожденный воображением миры, где торжествуют мистические зловещие силы, вмешивающиеся в судьбы центральных персонажей, влияющих на их поведение и ход событий всего произведения, что служит еще одним способом выражения сомнения в спасительности пропагандируемого символистами бегства из реальности в инобытие. Тем не менее, сновидческая область становится единственным убежищем для хрупких душ, не имеющих сил приспособиться к обыденной жизни. Они начинают творить свой особый и причудливый мир, и творчество становится для них своего рода спасением.

Подводя итог, можно сказать, что включение творчества Нагордской в сферу наследия писателей рубежа XIX–XX вв. обогащает современное представление о литературной картине того времени, так как в дореволюционных произведениях писательница, свободно ориентируясь в идейно-художественных исканиях Серебряного века, сумела ярко и оригинально отразить волнующие русское общество проблемы. В эмиграции же она предприняла попытку создать масштабное историческое полотно – роман-эпопею «Река времен», рисуящую идейную атмосферу XVIII в., что требует дальнейшего изучения.

*Основные положения диссертационной работы отражены в следующих публикациях:*

#### **Публикации в журналах, рецензируемых ВАК:**

1. Лю Инь. Античные мотивы романа Е.А. Нагордской «Белая колоннада» в контексте «Русской античности» Серебряного века // Вестник ЦМО МГУ. Филология. Культурология. Педагогика. Методика. 2013. № 2. С. 93–99.
2. Лю Инь, Михайлова М.В. Произведения Е.А. Нагордской в критике и литературоведении // Вестник СОГУ имени К.Л. Хетагурова. Общественные науки. 2013. № 4. С. 284–289.
3. Лю Инь. Дионисийское и аполлоническое начала в романе Е.А. Нагордской «Гнев Диониса» // Вестник МГУ. Серия 9. Филология. 2014. № 1. С. 172–181.
4. Лю Инь. Спор с феминизмом в творчестве Е.А. Нагордской // Научное мнение. 2014. № 5. С. 135–139.

#### **Публикации в зарубежных изданиях:**

5. Лю Инь, Михайлова М.В. Вампирическая сущность материнской любви // Literarus-Литературное слово. Хельсинки, 2014. № 1. С. 44–48.

6. Лю Инь, Михайлова М.В. Нагородская Е.А. Материнская любовь (подготовка текста, публикация) // Literagus-Литературное слово. Хельсинки, 2014. № 1. С. 49–53.

7. Лю Инь, Михайлова М.В. Стилизация и травестирирование мифа о Золушке (рассказ «Сандрильона» Е.А. Нагородской) // Состояние и перспективы современной филологии. VI Багизбаевские чтения: материалы международной научной конференции, посвященной 80-летию КазНУ им. Аль-Фараби. 25 апреля 2014 г. Алматы: Казак университеті, 2014. С. 51–55.

#### **Публикации в российских журналах и сборниках:**

8. Лю Инь. Роман «Гнев Диониса» и его место в творчестве Е.А. Нагородской // Материалы Международного молодежного научного форума «ЛОМОНОСОВ – 2013» / Отв. ред. А.И. Андреев, А.В. Андриянов, Е.А. Антипов, К.К. Андреев, М.В. Чистякова. [Электронный ресурс] – М.: МАКС Пресс, 2013. – 1 электрон. опт. диск (DVD-ROM); 12 см. – Систем. требования: ПК с процессором 486+; Windows 95; дисковод DVD-ROM; Adobe Acrobat Reader.

9. Лю Инь. Массонский подтекст в рассказе Е.А. Нагородской «Аня» // Материалы VIII Московской научно-практической конференции «Актуальные проблемы современного гуманитарного знания». Секция «Язык и проблемы интерпретации в художественной культуре и межкультурной коммуникации». М., 2013 (в печати).

10. Лю Инь, Михайлова М.В. Речевые характеристики персонажей в «бытовых» рассказах Е.А. Нагородской («Чистая любовь», «Аня», «За самоваром») // Материалы V Международного конгресса исследователей русского языка «Русский язык: исторические судьбы и современность». Секция «Жанры и дискурс русской художественной литературы и фольклора». М., 2014. С. 437–438.

11. Лю Инь. Спор с феминизмом в творчестве Е.А. Нагородской // Материалы Международного молодежного научного форума «ЛОМОНОСОВ – 2014» / Отв. ред. А.И. Андреев, Е.А. Антипов. [Электронный ресурс] – М.: МАКС Пресс, 2014. – 1 электрон. опт. диск (CD-ROM); 12 см. – Систем. требования: ПК с процессором 486+; Windows 95; дисковод CD-ROM; Adobe Acrobat Reader. ISBN: 978-5-317-04715-3.

12. Лю Инь, Михайлова М.В. Опровержение гендерных стереотипов и радикальных феминистских воззрений в творчестве Е.А. Нагородской // Современные проблемы литературоведения, лингвистики и коммуникативистики глазами молодых ученых. Традиции и новаторство. Уфа, 2014 (в печати).