

МОСКОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ ИМЕНИ М.В. ЛОМОНОСОВА
ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ

На правах рукописи

ЛЮ ИНЬ

**ТВОРЧЕСКАЯ ЭВОЛЮЦИЯ Е.А. НАГРОДСКОЙ В КОНТЕКСТЕ
ИДЕЙНО-ЭСТЕТИЧЕСКИХ ИСКАНИЙ 1910-Х ГОДОВ**

Специальность 10.01.01 – русская литература

ДИССЕРТАЦИЯ

на соискание ученой степени
кандидата филологических наук

Научный руководитель –
доктор филологических наук,
профессор М.В. Михайлова

Москва 2014

СОДЕРЖАНИЕ

Введение.....	3
§ 1. Общая характеристика работы.....	3
§ 2. Изучение русской женской прозы конца XIX – начала XX в. в современном литературоведении.....	10
§ 3. Обзор творчества Е.А. Нагродской в критике и литературоведении...	37
Глава I. Философская проблематика и художественная антропология в романах Е.А. Нагродской.....	57
§ 1. Аполлоническое и дионисийское начала в романе «Гнев Диониса» (1911)	64
§ 2. Идеи красоты и безобразия в романе «У бронзовой двери» (1914)....	76
§ 3. Художественное воплощение этических категорий «зла» и «добра» в романе «Злые духи» (1915).....	88
Глава II. Художественное воплощение масонских идей.....	106
§ 1. Проблема «гендерной вины» и программа освобождения женщины (Рассказ «Аня»).....	116
§ 2. Взаимодействие «масонского» и «профанного» миров в зеркальной композиции романа «Борьба микробов».....	126
§ 3. Слияние античных образов и идеи масонства в романе «Белая колоннада» (1914).....	140
§ 4. Жизнь масона как житие («Житие Олимпиады-девы», 1918)	148
Глава III. Малая проза: демифологизация, фантастика и травестирование...	162
§ 1. Опровержение гендерных стереотипов и радикальных феминистских воззрений.....	165
§ 2. Развенчание культа дионисийства и пародирование сюжетных коллизий прозы Л. Зиновьевой-Аннибал.....	182
§ 3. Стилизация и травестирование мифа о Золушке (рассказ	

	«Сандрильона»).....	190
§ 4.	Фантастика как элемент художественного мышления Е.А. Нагродской.....	201
	Заключение.....	240
	Библиография.....	248

Введение

§ 1. 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 литераторы пытались обнаружить присущий именно им взгляд на мир и найти способы творческой самореализации писательниц¹. Такой исследовательский интерес, восстанавливая из забвения забытые женские имена или имена, ранее относимые к «нижним этажам» литературы², 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»³, чем произведения классиков, и что именно на них «иногда легче проследить»⁴ закономерности литературного процесса. А благодаря развитию гендерных исследований в литературоведении⁵ стало возможным отказаться от традиционных предубеждений в отношении женского творчества и наметить новую систему координат восприятия, интерпретации и осмысления накопленного⁶. Так было «реабилитировано» творчество Л.А. Чарской и

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

² 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).

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

⁴ Жирмунский В.М. Указ. соч. С. 209.

⁵ 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, 2005. С. 151–158.

⁶ Подробнее см.: Шоре Э. Женская литература XIX века и литературный канон: К постановке проблемы // *Проблема автора в художественной литературе*. Сб. научных трудов. Ижевск:

А.А. Вербицкой⁷. 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), поэтому применение к ним гендерного подхода приносит хорошие результаты. В то же время они выходили на простор более широких философских размышлений, не замыкаясь в рамках «женской проблематики», и создавали оригинальные жанровые формы (например, оккультный роман В.И. Крыжановской), усваивали и развивали эстетические достижения своего времени (*carte postale* Анны Мар).

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 всегда поневоле требует определенного «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, 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)

Ижевск. гос. ун-т, 1998. С. 263 – 273.

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

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 сестринском единении и восхождении по ступеням духовного совершенствования.

Ее в первую очередь волновали женские судьбы, отношение новой женщины к любви, реакция окружающих на проявление заложенного в женщине творческого потенциала. И в результате в творчестве Нагродской ведущее место 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 и оказались включены 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 идеи 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.

Актуальность диссертационного исследования определяется необходимостью включения творчества Е.А. Нагродской в панораму литературной жизни писателей «второго ряда», в творчестве которых с наглядностью обнаруживаются не только определяющие тенденции эпохи, но и те элементы, которые не получили широкого распространения, однако в латентном виде оказывали свое воздействие на литературный процесс, а иногда создавали и определенное литературное «поле» (масонская литература начала

XX в. и особенности ее проявления в это время).

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

Объектом исследования стало все прозаическое наследие писательницы 1910-х гг., т. е. 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 включения его в общий литературный контекст эпохи начала XX в. с учетом его 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 исканий XX столетия.

Намеченная цель предполагает решение следующих **задач**:

1. проанализировать динамику восприятия творчества писательницы 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 и 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. Ее художественные стратегии указывают на значимость открытий модернистской поэтики (стилизация, игровое начало, переосмысливание мифологем и пр.), захвативших в сферу своего влияния и писателей, первоначально ориентированных на реалистический тип воссоздания действительности, и доказывают появление «метахудожественности» (выражение А.К. Жолковского⁸) как магистральной линии развития русской

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

литературы XX в. Художественные наработки Нагродской в сфере возможностей «идеологического» романа, основанного на воплощении масонской идеи, доказывают возможности использования авантюрного сюжета с целью пропаганды нужного знания в среде «непосвященных» и одновременно свидетельствуют об смещении «вектора» русской прозы 1910-х гг. в сторону необычного, исключительного, нетрадиционного⁹.

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 в., 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. Изучение созданного писательницей бестселлера «Гнев Диониса» позволит актуализировать историко-функциональный подход к исследованию литературных произведений, и это окажется востребовано в специальных курсах литературоведческих дисциплин, так же как рассмотрение творческой индивидуальности писательницы в контексте литературы 1910-х гг., выявляющее игровое начало литературы этого периода, распространение стилизации и мистификации, склонность к использованию авантюрного сюжета, мистических элементов, «таинственной» образности и т. п. Кроме того, творчество Нагродской становится базой для выявления масонского пласта литературы Серебряного века и создания культурологических и историко-литературных комментариев при републикациях

07.03.2014).

⁹ Своеобразным «продолжением» в смысле выбора отрезка времени существования литературы 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 выводов в настоящем исследовании.

ее текстов.

Апробация работы. Основные положения и выводы диссертационной работы отражены в десяти публикациях, три 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.

Во **введении** обосновываются выбор темы исследования, его актуальность, новизна, обозначаются цель и задачи, определяется материал работы, выдвигаются положения, требующие подтверждения в ходе анализа, а также указывается методологическая основа диссертации. Также во введении дается подробная интерпретация всех существующих на сегодняшний день критических отзывов и литературоведческих характеристик творчества писательницы, на основании чего делается вывод об изменении угла зрения на ее наследие, введении его в широкий философский и литературный контекст.

Первая глава раскрывает восприятие античности Нагродской сквозь интерпретацию дионисийства Ф. Ницше и Вяч. Ивановым, а также обращение писательницы к философии О. Вейнингера, имеющей непосредственное отношение к моделированию мужского и женского начал в художественном сознании начала XX в. Эти философские основы определили понимание писательницей «многосоставности» человеческой личности и сформировали ее художественную антропологию, реализованную в романах «Гнев Диониса», «У бронзовой двери», «Злые духи».

Вторая глава разрабатывает динамику осознания писательницей значимости масонских идей для раскрытия потенциальных способностей человека к сопротивлению и борьбе с всепроникающим злом. Основное внимание уделяется характеристике героев, являющих себя людьми с масонским потенциалом, или личностей, полностью овладевших масонским знанием, и античной символикой, помогающей преломлению масонских идей.

Третья глава освещает жанровое многообразие малой прозы Нагродской и использование ею элементов стилизации, фантастики, травестирования для развенчания символистских культурных мифов и гендерных стереотипов.

В заключении подводятся итоги исследования.

Общий объем работы составляет 266 страниц, из которых 19 страниц занимает библиография (248 наименований).

§ 2. Изучение русской женской прозы конца XIX – начала XX в. в современном литературоведении

Уже в XIX в. были писательницы, в творчестве которых основное место занимали вопросы, интересующие женщин. На рубеже XIX–XX столетий русские писательницы продолжили в основном традицию реалистической литературы. Они обсуждали проблемы женской эмансипации, пути самореализации внутреннего потенциала женщин. К их числу можно отнести Е.П. Леткову, А.В. Тыркову, В.И. Дмитриеву, Н.А. Лухманову и других. Но естественно, что появились и писательницы-модернистки, которые ориентировались уже на новые художественные средства выразительности, прибегали к воспроизведению экстраординарных ситуаций, исследовали запретные темы. Таковыми являются З.Н. Гиппиус, А.М. Моисеева (А. Мирэ), Анна Мар (А. Леншина), Л.Д. Зиновьева-Аннибал. Первые писали прежде всего о тяжелом положении женщины, о том, что она существует под гнетом семейных обязанностей, о том, что патриархатный уклад не дает возможности раскрыться

ее способностям. Они не были радикалистками, не призывали к резкой смене гендерного распределения ролей и чаще всего продолжали утверждать, что женщина еще не проявила себя. Их творчество фиксировало феминную стадию развития женской литературы, хотя некоторым из них не были чужды феминистские интенции. Для вторых феминистский же настрой был обязателен, но при этом они использовали совершенно новые языковые элементы, способствующие раскрытию внутреннего мира женщины. В то же время появились писательницы-беллетристки, которые пытались соединить эти тенденции и сделать свое творчество достоянием широкой публики. Их целью стало желание донести новые проблемы до массового читателя. Они использовали для этого авантюрные сюжеты, мистические элементы, структуру готического романа. Они были близки к модернизму в раскрытии темы зла, с модернистами их также объединял интерес к сфере эротики. Но форма их произведений оставалась общедоступной. Они не прибегали к языковым экспериментам. Такими писательницами были «королевы бульвара» — Л.А. Чарская и А.А. Вербицкая. Их книги выходили большими тиражами, они создавали настоящие бестселлеры.

Изучение русской женской прозы составляет отдельное направление в русском литературоведении. Несмотря на то, что русская критика одною из первых занялась изучением такого явления, как женская литература, и пыталась выявить ее своеобразие, несмотря на то, что на 1990-е гг. приходится взлет гендерных исследований в России, сегодня можно констатировать некоторое «затишье» в этом направлении литературоведения. Создается впечатление, что после определенного прорыва, когда ученые пытались описать женскую писательскую индентичность, раскрыть эволюцию женской саморепрезентации в литературе (много в этом отношении сделал феминистский журнал «Преображение», выходивший в 1993–1999 гг.), литературоведение вернулось к стадии накопления материала, выведения из тени забытых женских имен. Явным лидером здесь стал Тверской государственный университет, где на кафедре

истории русской литературы в течение нескольких лет защитились кандидатские диссертации о творчестве Н.С. Соханской, А.Я. Марченко, М.С. Жуковой и других. О творчестве Е.П. Летковой была представлена к защите диссертация в Томском государственном педагогическом университете. Можно назвать и другие исследования этих лет. В них речь идет не только о расширении «словаря имен писательниц», участвовавших в литературном процессе (хотя многие имена еще предстоит выволить из забвения). Авторы усиленно «продвигают» гендерный ракурс изучения наследия русских писательниц, анализируют специфику женского мировидения пытаются уловить закономерность развития именно женской прозы через жанровую динамику. Они словно бы руководствуются словами Вербицкой, отстаивавшей самобытность своего мировидения. Отвечая на упреки одного критика, она писала: «Я затрагиваю все те же вопросы, старые вопросы о любви, о браке, о борьбе личности с обществом. Но очевидно я <...> вкладываю в решение этих вопросов тот темперамент, ту искренность, то несомненное свое, что отличает меня от других. Может быть, именно то, что я пишу *по-женски*? И *чувствую, и думаю тоже по-женски* (курсив мой. – Л. И.)?»¹⁰

Большинство исследований настоящего времени посвящено творчеству русских писательниц XIX в. Рубеж XIX–XX столетий еще не в достаточной степени привлекает внимание, хотя указание на существование особой женской традиции присутствует во многих работах, тем более что именно тогда появилось множество статей о женской поэзии (М. Волошин, И.Ф. Анненский, С. Городецкий, В. Брюсов и другие), а Акимом Волынским даже была отдельно выделена женская линия в беллетристике¹¹. Для того чтобы уяснить ведущие тенденции женской литературы этого периода, охарактеризуем некоторые работы.

¹⁰ РГАЛИ. Ф. 1042. Оп. 1. Ед. хр. 44. Л. 9. Цит. по: Грачева А.М. Русская беллетристика 1900–1910-х гг.: идеи и жанровые формы // Поэтика русской литературы конца XIX – начала XX века / Под ред. В.А. Келдыша, В.В. Полонского. М., 2009. С. 566.

¹¹ См.: Молоствов Н.Г. Борьба за идеализм (А.Л. Волынский). СПб., 1903. С. 190–192.

При выборе имен писательниц главным была определенная степень близости их художественного мира Е.А. Нагродской, хотя критерии установления самой близости были различны. Это могла быть и склонность к нравоописанию (Е.П. Летковой), погруженность в размышления о человеке будущего как совмещающем в себе признаки мужчины и женщины (З.Н. Гиппиус), освоение идей дионисизма (Л.Д. Зиновьева-Аннибал), исследование взаимоотношений полов (Анна Мар, А. Мирэ), «существование» на грани с массовой и бульварной беллетристикой (Л.А. Чарская), трактовка образов «новых женщин» (А.Н. Вербицкая), обращение к оккультизму и фантастике (В.И. Крыжановская).

Екатерина Павловна Леткова (1856–1937)

Основные мотивы творчества Е.П. Летковой – тусклая жизнь среднестатистического интеллигента, разуверившегося в идеалах, неприметный драматизм и одиночество «маленького» человека, беспросветность современных брачных отношений – свидетельствуют о ее внимании к описанию безотрадного быта, чреватого, однако, преступлениями («Бабы слезы») и самоубийствами («Отдых»). «Пестрота» и стихийность сюжета¹² наряду с предопределением, трактуемым через понятие «судьбы», позволяют отнести ее прозу к нравоописательному жанру и сблизить по этим параметрам с романами Нагродской, где действие развивается с калейдоскопической быстротой и существует «нагромождение “разноэтажных” подробностей»¹³. Однако в диссертации Н.И. Павловой¹⁴ творчество Е.П. Летковой рассматривается в русле женской литературы конца XIX – начала XX в., когда социально-психологические проблемы, возникшие в связи с эмансипационными

¹² *Вершинина Н.Л.* Нравоописание в русской прозе XIX–XX веков. Псков, 2008. С. 113.

¹³ Там же. С. 112.

¹⁴ См.: *Павлова Н.И.* Беллетристика Е.П. Летковой как явление женской прозы конца XIX – начала XX века: Дис. ... канд. филол. наук. Тверь, 2005.

тенденциями эпохи, стали во многом определять поэтику и проблематику прозы писательницы. Особенно удачным в этом отношении представляется различение идеологического и нарративного уровней, сделанное при анализе повести «Ржавчина». Это показало, что Леткову в первую очередь, может быть, и не совсем осознанно, интересуют вопросы женской самоидентификации, а не социальные проблемы воспитания, реализации во внешней сфере бытия и пр. И это говорит о том, что нравоописательная тенденция может соседствовать с потребностью в самовыражении, что особенно отчетливо проявляется именно в женской прозе, и в значительной мере корректироваться ею. Такой подход помог обнаружить социокультурные представления о «мужском» и «женском», заложенные в текстах писательницы. Нарастание в творчестве Летковой интереса к проблеме самовыражения Н.И. Павлова удачно демонстрирует и при анализе повести «Мертвая зыбь», и при обращении к автокомментированию писательницей своих литературных опытов. Мнение исследовательницы по этому поводу выражено в словах: «Авторские нарративные стратегии не только демонстрируют важную для писательницы проблему женского выражения, но и определяют сферу ее художественного интереса, сконцентрированного на женской идентичности. Взаимообусловленность повествовательных стратегий и интенсивного поиска героинями Летковой своей идентичности обнаруживает напряженность творческой рефлексии автора»¹⁵.

Многогранно рассматривает диссертантка и ведущую тему творчества Летковой – природу материнско-дочерних отношений, подчеркивая значимый для писательницы поворот темы: чувство зависимости от матери, парализующее личностное «самообнаружение» дочери (исследование материнского диктата мы обнаруживаем и в прозе Нагродской). Интересными представляются размышления автора диссертации об уникальности предложенной Летковой

¹⁵ Павлова Н.И. «Совсем не то хотела я писать...»: Проблема «письма» в творчестве Екатерины Летковой // Женский вызов: русские писательницы XIX – начала XX века / Под ред. Евгении Строгановой и Элизабет Шоре. Тверь, 2006. С. 171.

психофизиологической интерпретации материнства как природной потребности. У Летковой материнство изображено как неотъемлемая и позитивная часть женского существования, однако оно искажено под влиянием сложившихся гендерных стереотипов и потому приводит в итоге к краху. Размышления о материнском долге займут важное место и в творчестве Нагродской, хотя писательница находит и новые повороты традиционной темы.

Для Летковой также важна тема самопожертвования, рассматриваемая сквозь призму материнско-дочерних отношений («Лишняя»), что будет крайне актуально и для Нагродской, у которой разрушение связи между матерью и детьми символизирует распад не только семейных отношений, но и искажение нравственного облика времени. У Летковой же связь матери и ребенка и даже отношения женщин между собой воплощают авторское представление о родстве и единстве (о восстановлении разрушенного единства, правда, через масонское сестринство, будет размышлять и Нагродская). Автор диссертации пытается выявить особенность «женского письма» Летковой и указывает на то, что эта проблема напрямую связана с женским самопознанием и самоопределением¹⁶, что прозвучало как вопрос о «женской самореализации» в повестях «Ржавчина» и «Мертвая зыбь». Последнее произведение особенно интересно тем, что, написанное в форме дневника «обыкновенной женщины», оно зафиксировало те новейшие веяния конца XIX в., которые отзывались в судьбах даже рядовых представительниц «слабой половины» человечества. Это ницшеанство и эстетизм, показавшиеся многим женщинам способом ухода от рутины брака и заурядных любовных отношений. Этот аспект тоже будет привлекать внимание Нагродской, и она предложит самостоятельное решение данной проблемы. Мысль о близости Летковой и Нагродской и в плане творчества, и в плане совпадения психологических типов уже однажды была артикулирована, хотя и с негативной коннотацией, М. Кузминым: «В ней (Летковой. – Л. И.) все-таки есть

¹⁶ Там же. С. 22, 153–155.

светский шарм и какая-то пустота, делающая ее годной даже для какого-нибудь захудалого d'Annunzio. Нагродская – другое видоизменение той же породы, несколько более младшей группы»¹⁷.

Немаловажно, что Павловой для сопоставления с прозой Летковой привлекаются тексты писательницы совершенно другого масштаба дарования – Л.Д. Зиновьевой-Аннибал, принадлежащей к модернистскому направлению. И это говорит о том, что «женская проза» обладает неким сверхструктурным единством, позволяющим сближать даже далекие по литературным качествам явления. И это будет наглядно продемонстрировано при включении в сферу интересов Нагродской мотивов прозы писательницы-символистки.

Зинаида Николаевна Гиппиус (1869–1945)

Параллели между Гиппиус и Нагродской могут быть установлены в плане изучения женского символистского дискурса. Несмотря на то, что Нагродская формально не принадлежала к символизму, ее сближение с модернистскими кругами имеет место в начале 1910-х гг., когда она посещает кабаре «Бродячая собака» и вращается среди тех же литераторов, что и М. Кузмин¹⁸. На элементы сходства ее прозы с прозой Кузмина будет указано ниже. А мысль о сопоставлении идейного содержания произведений Нагродской с аналогичными идеями, развиваемыми Гиппиус, впервые прозвучала в работе Т. Осипович¹⁹, о чем подробно будет сказано в параграфе, посвященном обзору работ о писательнице. Но подробно о символистском дискурсе Гиппиус написала К. Эконен в своей книге «Творец, субъект, женщина: Стратегии женского письма

¹⁷ Кузмин М. Дневник 1934 года. СПб., 1998. С. 60.

¹⁸ См.: Кузмин М. Дневник 1908–1915 / Предисл., подгот. текста и коммент. Н.А. Богомоллова и С.В. Шумихина. СПб., 2005. С. 391–420.

¹⁹ См.: Осипович Т. Поиски «третьего» пола в литературном дискурсе Серебряного века // Эрос и логос: феномен сексуальности в современной культуре / Ред.-сост. В.П. Шестаков. М., 2003.

в русском символизме»²⁰. По мнению исследовательницы, Гиппиус выстраивала «свою деятельность в соответствии с теми представлениями о преодолении природной детерминированности и в соответствии с той идеей конструктивности личности (субъективности), которые лежат в основе идеологии жизнетворчества»²¹. Литературовед убедительно показала, что в сборнике рассказов «Новые люди» писательницы соединяет концепцию Н.Г. Чернышевского с ницшеанским поиском новой культуры. Автор книги замечает, что Гиппиус не проводила четких границ между понятиями «новые люди» и «новая женщина» (этот концепт, как будет показано в работе, является предельно актуализированным в творчестве Нагродской). Эконен указала, что в понятие «нового человека» писательница включает и идею «новой женщины» и утверждает за женщиной равное право с мужчиной на обретение свободы. И важно, что Гиппиус настаивает не на свободе женщины в политической и общественной сферах, а требует равноправия женщины во внутренней духовной жизни²². И в этом также можно обнаружить сходство требований Гиппиус и Нагродской.

В рецензии на книгу К. Эконен Е.И. Трофимова выделила наиболее важные элементы в творчестве З. Гиппиус, отмеченные автором монографии, а именно ее жизнетворческие стратегии. Писательница действительно претендовала на воплощение своей индивидуальности в разных ипостасях: женщина-писатель, супруга Мережковского, создательница салона [все эти роли удачно соединила и Нагродская, добавив к ним также и роль издательницы альманаха «Петербургские (Петроградские) вечера». Трофимова выделила характеристику художественных приемов Гиппиус, сделанную Эконен: «Среди приемов, использованных Гиппиус, отмечается ее откровенная театрализованная

²⁰ См.: Эконен К. Творец, субъект, женщина: Стратегии женского письма в русском символизме. М., 2011.

²¹ Там же. С. 119.

²² Там же. С. 57–58.

игра маскулинными и фемининными масками, позволявшая ей свободно пересекать гендерные границы»²³. Но если Гиппиус использовала маски применительно к себе как автору, то Нагродская обратится к этому приему в рассказах «Чистая любовь» и «Мальчик из цирка». А в «Романическом приключении» переодевание в одежду, которую общественные нормы и условности предписывают противоположному полу, сделает основой сюжетной конструкции, явив тем самым «трансвестизм в действии».

В интересующем нас ракурсе написана кандидатская диссертация Ю.И. Курило²⁴. Она анализирует проблематику и поэтику малой прозы З.И. Гиппиус 1890–1900-х гг. в гендерном аспекте, т. е. рассматривает ее на фоне не только малой прозы Серебряного века, но и женской прозы того времени. Автор диссертации убеждена, что писательница в малой прозе полноценно реализовала свои представления о трансформации ролей женщины и мужчины в общественной и семейной жизни, что имело место на заре нового века. Гиппиус, несомненно, находилась в центре дискуссий о роли женщины в обществе, семье и цивилизации. Через «гендерную призму» раскрывается психологический процесс в человеке, на чем сосредотачивает свое внимание писательница. И свою концепцию о новом человеке, который переживает нравственный кризис, душевные терзания и внутреннюю борьбу, писательница ярче всего раскрывает через характеры своих героев (нравственные метаморфозы будут свойственны и юным душам Нагродской). Диссертантка проводит мысль о том, что Гиппиус концентрировала свое внимание на бытовой жизни женщины, но при этом стремилась описать и ее уникальную личность, причем делала упор на отличии этой уникальности от индивидуальности мужчин. Об этом же пишет и М.В. Михайлова в статье «“Я ничего не боюсь...” (литературное кредо

²³ Трофимова Е.И. Эконен К. Творец, субъект, женщина: Стратегии женского письма в русском символизме // Вестник Моск. ун-та. Сер. 9: Филология. 2013. № 2. С. 214.

²⁴ См.: Курило Ю.И. Проблематика и поэтика малой прозы З.И. Гиппиус 1890–1900-х годов (гендерный аспект): Автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 2012.

З.Н. Гиппиус)», подчеркивая, что Гиппиус идеализирует тех героинь, «в ком чувствует присущее ей самой томление по потустороннему»²⁵ (категория «идеального» присутствует и при воссоздании характеров юных героинь у Нагродской). Она же утверждает, что именно в прозе Гиппиус раскрывается концепция любви/влюбленности писательницы-символистки. И при том, что Гиппиус настаивала на превалировании духовного начала в любви, чувственное влечение ее персонажей друг к другу занимает в ее рассказах незначительное место²⁶. Она обращает взор читателя именно на внутреннее содержание любовного чувства. И если для Нагродской средством преображения любовной страсти в духовную субстанцию служат масонские идеи, то для Гиппиус наиважнейшим оказывается приобщение к религии Третьего Завета.

Из тех совпадений, которые можно обнаружить между творчеством Нагродской и Гиппиус, стоит выделить сочетание мистического элемента с бытовой сценкой (применительно к рассказам «Вымысел» и «Лилит» Гиппиус об этом написала Ю.И. Курило). Именно этот аспект бросается в глаза при чтении произведений Нагродской. Но, к сожалению, хотя Курило и сопоставляет творчество Гиппиус с творчеством других писательниц ее времени, в довольно обширном списке имен имя Нагродской у нее не возникает.

А. Мирэ (1874–1913) и Анна Мар (1887–1917)

Александра Михайловна Моисеева, писавшая под псевдонимом А. Мирэ, и Анна Яковлевна Леншина, печатавшаяся под псевдонимом Анна Мар, могут быть сопоставлены с Нагродской только в плане содержания и проблематики их произведений, поскольку особенности поэтики всех трех писательниц различны.

²⁵ Михайлова М.В. «Я ничего не боюсь...» (литературное кредо З.Н. Гиппиус) // Русская культура XX века на родине и в эмиграции: Имена. Проблемы. Факты. Вып. 2. М., 2002. С. 7.

²⁶ См.: Михайлова М.В. Формулы любви Зинаиды Гиппиус / Вступ. ст. к сборнику рассказов // Гиппиус З. Проза поэта. М., 2000. С. 5–8.

А. Мирэ, по сути, явилась зачинательницей русского литературного импрессионизма (она после возвращения из Франции начала печатать рассказы и психологические картинки в газетах «Нижегородский листок» и «Одесские новости», и ее первая книга «Жизнь» вызвала интерес Блока и Брюсова, которые отозвались на нее рецензиями, в целом очень благожелательными). Кроме бытовых сценок, в основном из европейской жизни, в сборник «Жизнь» были включены условно-аллегоричные этюды. В ее второй книге рассказов «Черная пантера» усилился элемент модернистского искусства, наличие символического и аллегорического планов в сочетании с мистикой способствовали выдвижению на первый план вопросов любви и смерти. Одним из лучших произведений писательницы является повесть «Страницы из дневника», в которой А. Мирэ смогла передать напряженное состояние формирующейся личности девушки, открывающей для себя окружающую действительность, ее светлые и темные стороны. Здесь она с опорой на свою любимую французскую писательницу Сидони-Габриэль Колетт вторгается в область автопсихологической прозы, соединяя себя как биографического автора с автором «художественным», или вымышленным (по терминологии Б.О. Кормана – «концепированным»). Рассказчица, автор дневника Лара практически воспроизводит все эпизоды жизненного пути самой Моисеевой, создавая особое единство героя как одновременно обобщенно-вымышленного и индивидуально-конкретного субъекта. Этот текст оказывается близок многим произведениям Нагродской, где повествование ведется от первого лица, часто в форме дневника («Гнев Диониса»), записей или рассказа в настоящем времени («Смешная история», «Волшебный сад»). Но Нагродская не стремится к иллюзии автобиографизма, хотя под маской персонажа, несомненно, проецирует личные размышления и наблюдения, в частности заявляет о целебности «мечты», помогающей сохранить человеку идеальное начало.

В словаре «Русские писатели» о Мирэ имеется подробная статья

А.В. Лаврова²⁷. Параллельно с ним открыла для читателей и литературоведов творчество писательницы М.В. Михайлова, посвятившая его разбору несколько статей. Пользуясь архивными данными, она сопоставила сюжеты произведений А. Мирэ с фактами ее жизни и в статье «Феминистское сознание в русской литературе Серебряного века» указала, что самостоятельный интерес представляют размышления писательницы о мужских властных стратегиях²⁸, особенно четко прочитываемые в ее драматургии («Голубой павлин» и «Побежденные»²⁹). Созданием неомифа о рыцарстве и стилизаторскими элементами отмечена ее одноактная пьеса «Голубой павлин» (1909), воспроизводящая рыцарский кодекс в перевернутом виде (в ней рыцари не защищают Прекрасных Дам, а совершают грубое насилие или даже готовы убить их). Она намеренно редуцирует героическое начало этого мифа и демонстрирует «женский взгляд» на средневековый рыцарский антураж. В итоге вместо возвышенной куртуазной любви возникают ее искаженные инварианты: любовь, невозможная из-за физического уродства, патологическая ревность, козни и притворство соучастников действия. Но и ее Прекрасная Дама, оставаясь беспредельно возвышенной и сама погибая, становится причиной череды смертей. А на ее место заступает служанка, что привносит оттенок иронии во все происходящее. Столь же иронично-сниженно прочитывает Наградская миф о прекрасной и добродетельной Золушке, о чем будет сказано в соответствующем разделе. И это свидетельствует не только о процессе неомифотворчества, но и о последовательной деконструкции мифов, проделываемой символистами и

²⁷ См.: Русские писатели. 1800–1917: Биограф. словарь. / Гл. ред. П.А. Николаев. Т. 4. М., 1999. С. 90–91.

²⁸ См.: Михайлова М.В. Феминистское сознание в русской литературе Серебряного века // VI Ручьевские чтения. На рубеже эпох: специфика художественного сознания: Сб. материалов межвуз. науч. конф. Магнитогорск, 2001. С. 138–142.

²⁹ Опубликовано: Женская драматургия Серебряного века / Сост., вступ. ст. и коммент. М.В. Михайловой. СПб., 2009.

художниками, принадлежащими к другим литературным направлениям³⁰.

Не менее ярким и показательным можно считать творчество Анны Мар, для манеры которой характерно сочетание импрессионистических и экспрессионистских элементов. Произведения писательницы многосторонне проанализированы в статье А.И. Рейтблата в словаре «Русские писатели»³¹ и в предисловии А.М. Грачевой «Мистика пола и религия любви» к приобретенному скандальную известность роману «Женщина на кресте», который она переиздала вместе с некоторыми повестями и рассказами Мар³². Главной составляющей творчества писательницы явилось исследование эротического начала в человеке и сексуальных перверсий (в частности, мазохизма), что она считала необычайно важным и в чем видела расширение границ допустимого в литературе, чего сознательно добивалась. Эти переживания и ощущения «преломлены» в ее текстах через мировосприятие чувственной и экзальтированной женщины польского происхождения. Важно отметить предельную смелость Анны Мар, разрабатывавшей проблему женского мазохизма, что возмущало критику начала XX в., которая объявила ее произведения безнравственными, а ее самую подвергла ostracizmu. Критики не пожелали заметить, что она запечатлевает трепетно-нежную женскую душу, запутавшуюся в паутине разнообразных, но по большей части болезненных впечатлений. В статье «“Я не могу быть иною...”». Анна Мар: понимание природы «женского»³³ М.В. Михайлова приводит слова В. Дорошевича из письма к автору романа, в котором тот пишет, насколько

³⁰ Подробнее см.: Михайлова М.В., Нишник А.В. Этические модусы средневекового рыцарства: взгляд из Серебряного века («мужской» и «женский» варианты) // VI International Symposium Contemporary Issues of Literary criticism. Medieval Literary Processes. Georgia, Europe, Asia. Dedicated to 300 th Anniversary from the first printed publication of Shota Rustaveli's Poem "The Knight in the Panther's Skin". Тбилиси, 2012. С. 245–251.

³¹ См.: Русские писатели. 1800–1917... Т. 3. М., 1994. С. 514–515.

³² См.: Мар А. Женщина на кресте. М., 1999.

³³ См.: «Я не могу быть иною...». Анна Мар: понимание природы «женского» // Nowa s'wiadomos'c' plci w modernizmie. Studia spod znaku gender w kulturze polskiej i rosyjskiej u schylku stulecia. Krakow, 2000. С. 297–313.

восхитили его «острые физиологические и психологические наблюдения», ее способность и умение «тонко и изящно говорить о <...> рискованных вещах», «тонко мыслить», что в результате привело к созданию «интересного, сильного, дерзкого» произведения³⁴. И это «скрупулезное рассмотрение тончайших ощущений»³⁵ наиболее удачно воплотилось у нее в жанре миниатюры “carte postal” (почтовой открытке).

Именно в плане безоглядности, откровенности, смелости в расшатывании границ женской прозы, которой предписывалась скромность и благонравие, может быть обнаружена параллель между Мар и Нагродской, смысловая насыщенность прозы которых одну влекла на путь повышенной экспрессивности и философичности, а другую уводила в сторону сюжетной динамичности, где психология и внутренний мир героев раскрываются не столько в словах, сколько в делах. Однако художественной манере и той и другой оказались присущи аллегоричность и склонность к символическому. В последнем романе Анны Мар символический смысл приобретает языческая пышность окружающей природы. У Нагродской же символическим выглядит противостояние мира «злых духов», погрязших в «борьбе микробов» и ослепительного сияния «белой колоннады».

Лидия Дмитриевна Зиновьева-Аннибал (1866–1907)

С творчеством Л.Д. Зиновьевой-Аннибал будут в настоящей работе проведены наиболее планомерные и последовательные сопоставления, поскольку Нагродская оказалась в одном дискурсивном поле с ней, заявив поначалу о себе как о писательнице, воспевавшей дионисийское начало в качестве одного из истоков художественного творчества, а впоследствии развенчавшей наиболее яркие проявления поклонения дионисийскому культу. А Зиновьева-

³⁴ РГАЛИ. Ф. 155. Оп. 1. Ед. хр. 391. Л. 3.

³⁵ Михайлова М.В. Внутренний мир женщины и его изображение в русской женской прозе Серебряного века // Преображение. 1996. № 4. С. 150–158.

Аннибал стала живым воплощением дионисийского культа, приняв на себя роль Менады, вакханки, вдохновительницы и музы поэта Вяч. Иванова, в тени которого еще недавно находилась. Но теперь ее художественное наследие рассматривается как важное явление литературы начала XX в., чему начало положили исследования М.В. Михайловой³⁶. Литературоведом были отмечены художественное новаторство писательницы и ее роль в пропаганде феминистских идей, что приобретает особое значение при изучении творчества Нагродской, которую причисляли (не совсем обоснованно, впрочем) к пропагандисткам феминизма. Отзыв Зиновьевой-Аннибал о романе французской писательницы-феминистки Жоржетт Леблан³⁷ можно расценить как пример оформления феминистских идей в русском общественном сознании. Но писательницу не особенно интересует вопрос о роли женщин в общественной жизни, она переносит его в плоскость этических и эстетических проблем и ждет от женщин преклонения перед своей силой и красотой. Зиновьева-Аннибал считает, что именно энергия красоты в сочетании с добром способна объединить всех женщин и дать им мощный заряд в дальнейшем. Этико-эстетическая составляющая произведений Нагродской не вызывает сомнения. По ее убеждению, именно «сеяние добра» должно стать одной из основных миссий женщины в этом мире. Выделяя этическую составляющую феминизма в трактовке Зиновьевой-Аннибал, Михайлова особый акцент сделала на феномене «сестринства», который существовал в воображении писательницы, когда она создавала объединение женщин «Фиас». Кстати, рассмотрев рамки этого понятия, литературовед смогла выявить его элементы и в творчестве других авторов, обозначив это как идеологию «сестринства»³⁸. Но ведь этот элемент составляет

³⁶ См. предисловие и комментарии М.В. Михайловой к кн.: *Зиновьева-Аннибал Л.Д.* Тридцать три урода. М., 1999.

³⁷ Впервые: *Весы*. 1904. № 8. Далее цит. по: *Зиновьева-Аннибал Л.Д.* Указ. соч. С. 408, 409.

³⁸ См.: *Михайлова М.В.* Феномен «сестринства» в литературе Серебряного века // «Серебряный век» в Крыму: Взгляд из XXI столетия. Москва-Симферополь-Судак, 2003. С. 13–20.

и одно из центральных положений масонской доктрины, которую Нагродская стремилась привить современникам в качестве жизненной программы.

Высоко оценивая литературные достижения Зиновьевой-Аннибал, Михайлова подчеркнула, что вклад ее заключается в том, что она показала естественность, природность (недаром прикосновения рук неотличимы от прикосновений ветра и крылышек стрекозы!) и неотвратимость проявлений красоты в мире, что вполне согласовывалось с основными пунктами философии В. Соловьева ³⁹ . Зиновьева-Аннибал писала о хрупкости красоты, о невозможности ее сохранения. Идея красоты также составляет один из основных компонентов художественного мира Нагродской, но она склонна видеть опасность красоты, ее масочность, которая может прикрывать собою и уродство, и самое зло.

Важным прорывом в изучении интересующего нас аспекта творчества Зиновьевой-Аннибал стало диссертационное сочинение Е.Н. Баркер «Дионисийский символ Серебряного века: творчество Л.Д. Зиновьевой-Аннибал». Взятый из философий Ф. Ницше, он был осложнен концепцией дионисийства Вяч. Иванова, и в пьесе «Кольца», написанной под влиянием мужа, по мнению Баркер, воплотилась ивановская идея «преодоления индивидуализма и выхода посредством “дионисического очищения” к надындивидуальной, “соборной” общности людей»⁴⁰. Этот момент будет важен и для Нагродской, которая соединение мужского и женского будет считать фундаментом будущей «общности» людей. Диссертантка также усматривает в творчестве Зиновьевой-Аннибал синтез религиозных идей Вл. Соловьева и Вяч. Иванова, реализующийся в представлении о свободе. Но опасности дионисийской свободы заключаются в том, что она подталкивает на путь «свободы ненависти»,

³⁹ См.: Михайлова М.В. Природа уродства и красоты в творческом сознании писательницы Серебряного века Л.Д. Зиновьевой-Аннибал // Природа: материальное и духовное. СПб., 2002. С. 75–79.

⁴⁰ Баркер Е.Н. Дионисийский символ Серебряного века: творчество Л.Д. Зиновьевой-Аннибал: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. СПб., 2001. С. 7.

где «отрицание мира оборачивается отрицанием Бога, приводит к сумасшествию, разрушению личности и межличностных связей. Это путь “неправого безумия”», путь «отчаяния и отказа от сопротивления злу»⁴¹. Но Зиновьева-Аннибал убеждена в том, что из отрицающего «Нет!», провозглашаемого миру, может родиться и воскресение, и преображение. Такой уверенности нет у Нагродской, которая провидит привлекательность бездумного притяжения дионисийского культа освобождения, манящего раскрепощенностью и подчинением подсознательным экстагическим импульсам. Она в своем «разоблачении» дионисийских путей останавливается на подстерегающих человека опасностях, которые находят «подпитку» в «злых» элементах, имеющих в природе человека.

Справедливое наблюдение Баркер заключается и в том, что поэтику Зиновьевой-Аннибал она видит в объединении мифологических, символических элементов разных времен и разных культур, «смешении» античных (дионисийских) и библейских мотивов. В итоге Е.Н. Баркер приходит к выводу, что «речь идет о формировании особого типа психологического письма, передающего предельное заострение на трагически неразрешимых противоречиях бытия, отражающего мироощущение “человека, родившегося без кожи”»⁴². И надо сказать, что нервность письма Зиновьевой-Аннибал обернулась в произведениях женской литературы, обращенных к массовой аудитории, сюжетной напряженностью, склонностью к эффектам и психологическим контрастам. В творчестве Нагродской можно обнаружить попытку объединения символических элементов с мотивами масонской доктрины.

Включенность Зиновьевой-Аннибал в гендерную проблематику занимает основное место в рассуждениях К. Эконен. Она указывает на двойную роль Л. Зиновьевой-Аннибал, играемую в культуре Серебряного века: жена Вяч. Иванова и хозяйка литературного салона, его муза, а также самобытная творческая личность. Автор указанной книги останавливает внимание на имени

⁴¹ Там же. С. 13.

⁴² Там же. С. 20.

Диотимы, которое дал Зиновьевой-Аннибал ее муж и которое было взято из философского трактата Платона «Пир»: «Переименование и отождествление Зиновьевой-Аннибал с античным персонажем Диотимой можно рассматривать в свете идей современной феминистской мысли о позиции женщины в философско-духовных дискурсах»⁴³. В подобном ракурсе, при несопоставимости серьезности и весомости результатов, можно рассмотреть и стремление Нагродской собрать в своем салоне в середине 1910-х гг. близких по духу писателей и стать их руководительницей.

Но Эконен подчеркивает желание Зиновьевой-Аннибал вырваться из патриархатной рутины, развить свое творческое Я, поэтому она и выбирает двойную фамилию, которая отсылала к пушкинскому началу в русской литературе. А в повести «Тридцать три урода» исследовательница вообще склонна видеть свидетельство «о бунте и протесте против символистской эстетики, и особенно против символистских взглядов на женщину и фемининность...»⁴⁴. На взгляд Эконен, подтверждением этого умозаключения является уход писательницы из символистского мира, который она осуществила в сборнике рассказов «Трагический зверинец».

Анастасия Алексеевна Вербицкая (1861–1928)

А.А. Вербицкая была необыкновенно популярной писательницей начала XX в. Ее романом «Ключи счастья» зачитывались все⁴⁵. В отчетах библиотек она занимала первые места, опережая Л. Толстого и А. Чехова. Н. Зоркая в книге «На рубеже столетий. У истоков массового искусства в России 1900–1910 годов»

⁴³ Эконен К. Творец, субъект, женщина: Стратегии женского письма в русском символизме. М., 2011. С. 145.

⁴⁴ Там же. С. 298.

⁴⁵ См.: Дьякова Е.А. Беллетристы 1900–1910-х гг.: Михаил Арцыбашев, Анатолий Каменский, Анастасия Вербицкая и др. // Русская литература рубежа веков (1890-е – начала 1920-х годов) / Отв. ред. В.А. Келдыш. Кн. 1. М., 2001. С. 681.

назвала ее «королевой русского бульвара»⁴⁶. А.М. Грачева определяет жанр романов «Ключи счастья» и «Дух времени» как сенсационные романы и подчеркивает, что в произведениях А. Вербицкой элементы массовой литературы связаны с актуальной проблематикой⁴⁷.

И вот с нею Нагродскую сравнивали едва ли не в каждом критическом отклике, что в частной беседе совершенно справедливо отвергалось последней на том основании, что их произведения имели абсолютно различную направленность: героизация эмансипированных героинь Вербицкой и пафос осмеяния примитивно понятых феминистских устремлений Нагродской⁴⁸. Относительно причисления писательницы к массовой «бульварной» беллетристике не выработалось определенного мнения. Однозначно непримирима к ее наследию была Н.М. Зоркая, твердо настаивавшая на том, что в творчестве Вербицкой происходила «девальвация революционных лозунгов и прогрессивных идей»⁴⁹. Жесткость ее высказываний поражает: «...писания г-жи Вербицкой <...> типичная интеллигентская, профессионально-литераторская подделка, хитро и точно ориентированная на читательские круги от студенчества до мастеровых. Среди “обольщений” – и игра на революционной настроенности русской публики». И далее: «Принадлежность Вербицкой к русскому бульвару и околослитературной поденщине, к сожалению, не может вызвать ни малейшего сомнения»⁵⁰. Можно предположить, что такая определенность вызвана и временем написания книги, и ее целью – отделить зерна благородного искусства от плевел расхожих подделок. И в последнем, надо заметить, Н. Зоркая весьма преуспела, впервые показав комбинации, сюжетные ходы, основные типы сюжетов раннего русского кинематографа, а также популярной беллетристики.

⁴⁶ Зоркая Н.М. На рубеже столетий. У истоков массового искусства в России 1900–1910 годов. М., 1976. С. 138.

⁴⁷ См.: Грачева А.М. Русская беллетристика 1900–1910-х гг.: идеи и жанровые формы. С. 559.

⁴⁸ См.: Грачева А.М. А.А. Вербицкая // Русские писатели. 1800–1917... Т. 1. М., 1990. С. 419.

⁴⁹ Зоркая Н.М. Указ. соч. С. 5.

⁵⁰ Там же. С. 167.

Несколько неожиданно для литературоведения неклассической эпохи ее поддержала Е.А. Дьякова, которая на основании анализа стиля Вербицкой утверждает, что такие его черты, как «экзальтация, страсть к рыночной роскоши описываемых интерьеров, расцвечивание текста красивыми и преимущественно иностранными именами, бывшими на слуху у современников, простодушная эксплуатация актуальных тем, сверхнаивные интерпретации Ницше»⁵¹, свидетельствуют о принадлежности писательницы именно к массовой культуре. Однако думается, что в этом высказывании акцентированы именно отрицательные качества стилистики писательницы и затушевано то, что привлекало к ней внимание читающей публики. Не учтены модернистские интенции повествования, интерес к психологии представителей искусства, значение для женщины выбора самостоятельного жизненного пути даже ценой собственной гибели (так, жизнь Мани Ельцовой в «Ключах счастья» завершается самоубийством).

Более осторожна в своих выводах А.М. Грачева, которая подчеркнула идейное новаторство Вербицкой, позволившей себе «парадоксально» переосмыслить теории О. Вейнингера и полемизировать с отдельными положениями философии Ницше. И это, по мнению исследовательницы, стало «отражением происходящей психологической перестройки женского сознания»⁵². Определенные достоинства ее сочинений – романтический пафос, окрыленность героев, их устремленность к счастью – сумели оценить только критики социал-демократического лагеря (М. Ольминский, А. Луначарский), противопоставившие свое мнение нападкам буржуазной критики, обвинявшей писательницу в дурновкусии. И здесь опять-таки обнаруживается то общее, что объединяет ее с Е. Нагродской. Не случайно именно принадлежавшая к социал-демократическим кругам А. Коллонтай сумела увидеть в «Гневе Диониса» подлинные идейные открытия. Критики-марксисты смогли сделать такие выводы

⁵¹ Дьякова Е.А. Указ соч. С. 682.

⁵² Грачева А.М. Русская беллетристика 1900–1910-х гг.: идеи и жанровые формы. С. 567.

потому, что рассматривали литературные произведения в контексте исторического времени. Показательны в этом отношении слова А.В. Луначарского, который в дискуссии о Вербицкой 1926 г. охарактеризовал ее как писательницу «по внешней форме приятную и занимательную, по своим устремлениям инициативную и прогрессивную, хотя в идеологическом отношении наивную». И добавил, что для некоторых слоев читателей чтение ее книг и ныне «было бы прогрессом и могло бы оставить в их душах светлый след»⁵³.

Наиболее точная характеристика творчества Вербицкой, опирающаяся на современную методологию литературоведческого анализа, содержится в статье И.И. Казаковой⁵⁴, которая справедливо отметила богатый вымысел, «широту охвата русской действительности» в произведениях писательницы и указала на то, что они не укладываются «целиком в рамки “массовой” буржуазной литературы». Как не принадлежащее «целиком» к расхожему массовому потоку литературы будет рассматриваться в данной работе и творчество Нагродской, хотя и у нее можно обнаружить склонность к описанию экзотической обстановки (недаром местом действия некоторых своих романов она выбирает Италию и Париж, хотя во многом это может быть объяснено желанием показать гибель и разрушение красоты в современном мире), указание на модных писателей и художников (что, тем не менее, оправдано профессиями ее героев – актеров и художников) и т. п.

Лидия Алексеевна Чарская (1875 – 1937)

Характеристика творчества Л.А. Чарской необходима потому, что она так же, как и Нагродская, принадлежала к числу самых популярных писательниц

⁵³ На литературном посту. 1926. № 7-8. С. 54.

⁵⁴ См.: Русские писатели. Биобиблиограф. словарь / Под ред. П.А. Николаева. Т. 1. М., 1990. С. 142–144.

Серебряного века и ее обычно так же причисляют к массовой литературе. Однако исследования последних лет доказывают, что и в области массовой беллетристики можно совершить пусть скромные, но открытия, в частности – тематического характера, что и сделала Чарская, обнаружив целый «материк» не описанной ранее «институтской жизни». С.А. Коваленко в статье «Лидия Чарская и ее исторические произведения»⁵⁵ обращает внимание на две темы в творчестве писательницы: тему институток и историческую тему. (Институтками называли девушек, которые учились в закрытых учебных заведениях – институтах.) Она считает, что страсть к чтению произведений на тему институтской жизни связана с тем, что Чарская со знанием дела повествует обо всем, что касается институтских затворниц. Привлекательность этих текстов состоит в том, что Чарская хорошо знакома и с «тайнами» институток. Она точно рассказывает читателю о том, как они общаются между собой, чем интересуются, что их волнует и почему они страдают. Кроме того, оно совершенствуется таким образом формы литературы «для девочек», то, что уже давно было осуществлено женской литературой на Западе (например, Луизой Мэй Олкотт, написавшей роман «Маленькие женщины»).

Чарская опубликовала множество произведений в разных жанрах: повести, сказки, стихи, пьесы, очерки и т. д., и ее творчество оказалось злободневно как для своего, так для нашего времени, поскольку в своих текстах писательница коснулась вопроса о нравственном здоровье и духовно-моральном воспитании человека, что, в свою очередь, волновало и Е. Нагродскую. Их сближает определенная нравоучительность, дидактичность их сочинений, твердо выраженная авторская позиция, легко обнаруживаемые идеалы.

Чарская высоко оценивает такие нравственные черты в человеке, как достоинство, доброту, чистосердечие, привязанность и преданность близким. Большинство произведений писательницы обращено к ребенку и подростку. И

⁵⁵ См.: Коваленко С. Лидия Чарская и ее исторические произведения // Чарская Л.А. Газават. М., 1994.

этот аспект проблематики ее творчества также близок Нагродской, которая подробно исследует мир семейных отношений, затрагивает вопросы родительской любви и детской привязанности. Недаром один из ее рассказов носит подзаголовок «семейная мелодрама» («Аня»). Мелодраматическая трактовка семейных конфликтов свойственна и Чарской, которая к тому же уверена, что простодушие, искренность, доверчивость и многие другие лучшие качества человека присущи детям от природы (эти же качества характеризуют у Нагродской и девочку Женю из «Похорон», и детей героини рассказа «Сын», что совершенно неожиданным образом раскрываются их матерями).

Эти особенности творчества Чарской актуализировала Е.И. Трофимова, посвятившая анализу произведений писательницы много статей. Она указала на то, что Чарская подвергалась двойному ostracism со стороны критики: и как автор-женщина, и как писательница, предпочитавшая сентиментальный пафос в освещении жизненных ситуаций. А сентиментальный пафос, или душевная умиленность, вызванная осознанием нравственных достоинств в характерах людей, не воспринималась критикой позитивно, казалась устарелым явлением. Ценилась прежде всего критико-разоблачительная направленность произведений, идейно-утверждающий их характер. Сентиментальность связывали со слащавостью, и это не позволяло увидеть, что для Чарской главным являлось «стремление облегчить участь другого – принятием ли его вины на себя, протянутой ли рукой в момент, когда все его покинули, приходом ли на помощь в тяжелую минуту»⁵⁶. Трофимова указала на высказывания К. Чуковского, который почти всегда говорил о произведениях Чарской грубо, резко и издевательски⁵⁷. Опровержением такого отношения стало мнение М. Цветаевой. Оказывается, М.И. Цветаева находилась под влиянием творчества Чарской, оно

⁵⁶ Трофимова Е.И. Лидия Чарская и ее критики // Взаимодействие литератур в мировом литературном процессе. Проблемы теоретической и исторической поэтики: Материалы X международной научной конференции 19–21 сент. 2004 г., г. Гродно: В 2 ч. / Отв. ред. Т.Е. Автухович, А.С. Смирнов. Ч. 2. Гродно, 2005. С. 221.

⁵⁷ Там же. С. 217–219.

оказало воздействие на судьбу и литературную деятельность поэтессы. Об этом Е.И. Трофимова пишет так: «Литературные судьбы героинь Чарской преломились в реальной судьбе Цветаевой: возвышенные порывы постоянно разбивались о пошлую прозу жизни, поиски идеального приводили к очередным разочарованиям потерям»⁵⁸.

Изучая творчество Чарской, Е.И. Трофимова указала на значение театральной деятельности писательницы, которая повлияла на ее литературные произведения: «именно театр способствовал сложению и развитию ее эстетических, а следовательно, и литературных взглядов»⁵⁹. Чарская посвятила годы своей жизни театральной деятельности в Александринском театре и сыграла много ролей, яркие черты характеров которых писательница отображала в своих биографических повестях⁶⁰. Она напрямую воспроизводит театральную атмосферу в повести «Цель достигнута». Думается, что энергия диалогов в творчестве Нагродской также может быть рассмотрена через влияние сценического искусства (здесь следует напомнить о корнях писательницы: ее бабушка и дедушка были актерами).

Творчеству Чарской посвящено несколько диссертаций, из которых наиболее весомой является работа Е.О. Шацкого. Особое внимание он уделил проблематике детства в произведениях писательницы. Можно сказать, считает он, что писательница создает концепцию детства, в которой большое значение имеют личностные свойства человека⁶¹. Как и у Нагродской, ведущие мотивы в творчестве Чарской – это тоска по дому и мечта об обретении родительской

⁵⁸ Трофимова Е.И. Отношение без отношений: цветаевская рефлексия на повесть Лидии Чарской // «Серебряный век» в Крыму: взгляд из XXI столетия: Материалы Седьмых Герцыковских чтений в г. Судак (7–11 июня 2011 г.) / Сост. Т.Н. Жуковская. М.; Симферополь, 2013. С. 226.

⁵⁹ Трофимова Е.И. Театр в биографии и творчестве Лидии Чарской // Эпические жанры в литературном процессе XVIII–XXI веков: забытое и «второстепенное». VII Майминские чтения. 5–9 октября 2011 г.: В 2 т. Т. 1. Псков, 2011. С. 219

⁶⁰ Там же. С 219, 224, 225.

⁶¹ См.: Шацкий Е.О. Нравственно-эстетическое своеобразие и актуальность творчества Лидии Алексеевны Чарской: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 2010. С. 9–10.

любви. Но у Чарской эта тоска – следствие сиротства, а Нагродская описывает сиротство при живых родителях, когда внутренний мир детей оказывается абсолютно чужд взрослым. Как и Нагродская, Чарская считает заботу и ласку родителей непременным условием нормального развития детей. Идеальные взаимоотношения между родителями и детьми в творчестве Л.А. Чарской Е.О. Шацкий рассматривает как осуществление авторского намерения и реализацию авторской мечты⁶². Нагродская в этом отношении более пессимистична: у нее гармония возможна только после обретения масонской общности между людьми. Диссертант также остановился на проблеме эмансипации в творчестве Л.А. Чарской, которая ставит во главу угла необходимость для девочек права на образование и активное участие в общественной жизни в дальнейшем. Писательница дает высокую оценку независимости и самореализации девочек и дорожит этими существенными качествами нравственно развитого человека⁶³.

Не обошел он вниманием и историческую тему в творчестве Чарской, указав на отражение конкретных событий Первой мировой войны⁶⁴. В связи с этим стоит напомнить, что и Нагродская ввела тему Первой мировой войны в свой роман «Злые духи» и показала (может быть, излишне прямолинейно), что война «исправляет» нравственно запутавшихся людей.

Вера Ивановна Крыжановская (1857–1924)

Наверное, творчество В.И. Крыжановской в плане использования готической традиции, обращения к оккультным явлениям может быть рассмотрено в одном регистре с наследием Нагродской, хотя, скорее всего, эти авторы не были знакомы и не читали произведений друг друга. Но обе

⁶² Там же. С. 15.

⁶³ Там же. С. 17–18.

⁶⁴ См.: Коваленко С. Указ. соч.

принадлежали к числу сверхпопулярных писательниц конца XIX – начала XX в., обе прикоснулись к темам, которые только начинали «входить в моду» в связи с распространением естественно-научных знаний, с открытиями в области психики человека, с увлечением оккультизмом. Собственно, ее творчество и можно разделить на три группы: исторические, фантастические и «женские» романы. Многие ее романы имеют признаки «черного» романа. Их героиням нередко грозит опасность, но они преодолевают трудности и оказываются способны, например, победить вампиров (вампирическая тема тоже существует в произведениях Е.А. Нагродской).

На творчество писательницы оказали большое влияние «боковые» течения западной словесности. Она обращалась в основном к нетрадиционным для русской литературы жанрам – утопии и антиутопии, а также романам из истории других миров. Как пишет А.И. Рейтблат, она «проигрывает свои излюбленные мотивы как на фантастичном и историческом материале, так и на современном: столкновение веры с неверием, воздействие потустороннего мира на человека, борьба резко противостоящих друг другу сил зла и добра <...> женская эмансипация»⁶⁵. Все эти темы присутствуют и в творчестве Нагродской, которая, однако, в отличие от Крыжановской, не бравитурит экзотическим материалом, а помещает своих героев в знакомую среду.

Но как раз романы Крыжановской на «женскую тему» («Реккенштейны», «Рай без Адама») значительно уступают ее произведениям исторического плана. Особенно посвященным Древнему Египту, где критика не могла не почувствовать «точность исторической подкладки»⁶⁶. В отношении Нагродской как раз можно заметить ее очевидные успехи в произведениях на «женскую тему», которую она разрабатывает последовательно и основательно. И если Крыжановскую действительно можно упрекнуть в мелодраматизме при описании любовных отношений, в литературных штампах, к которым она

⁶⁵ Русские писатели. 1800–1917... Т. 3. М., 1994. С. 174.

⁶⁶ Южный край. 1894. 6 февр.

прибегает, изображая внешность героев, наделяя их теми или иными речевыми характеристиками, написанными невыразительным языком, то Нагродская старается избежать штампов, тщательно разрабатывает характеры (которые, правда, у нее имеют определенный набор черт), а самое главное не нацелена на популяризацию оккультных знаний как таковых, в то время как Крыжановская считает самым важным «облегчить возможность большему кругу читателей усвоение трудных для понимания, отвлеченных и подчас туманных начал сокровенной науки»⁶⁷. Нагродская же использовала оккультные мотивы преимущественно как средство для постижения основных мировоззренческих категорий, определяющих мироощущение человека: красоты, добра, зла, жажды власти и т. п. Кроме того, в ее произведениях необходимо обращать внимание на игровое начало, которое может совсем в ином свете выставить обрисовываемую реальность. Крыжановской же все пишется всерьез, с желанием устроить читателя и обратить в свою оккультную веру, которая нередко оборачивалась обычным суеверием. И если у Крыжановской имелись, по замечанию Горького, лишь «одни потуги и поползновения к сатире и мистицизму»⁶⁸, то Нагродская действительно работала в области сатиры, комически обыгрывая и мистические ситуации, что, однако, не отменяло ее действительные опасения по поводу распространения и укоренения зла в мире.

И все же действительно, именно оккультная тема и фантастика оказалась точкой соприкосновения двух писательниц. И они обе обращались к авантурным сюжетам, используя «яркость колорита»⁶⁹ и необычность обстановки, чтобы сделать свое творчество интригующим для читателя. И здесь можно сослаться на мнение английского писателя Г.К. Честертон, который писал, что «отказывать людям в возможности упиваться развлекательными сериями – все равно, что отказывать им в праве разговаривать на бытовые темы или иметь крышу над

⁶⁷ *Крыжановская (Рочестер) В.И.* Элексир жизни. СПб., 1910. С. III–IV.

⁶⁸ *Горький М.* Ванькина литература. Цит. по: Русские писатели. 1800–1917... Т. 3. С. 174.

⁶⁹ Южный край. 1894.6 февраля.

головой. Литература и беллетристика – вещи совершенно разные. Литература – лишь роскошь, беллетристика – необходимость»⁷⁰.

§ 3. Обзор творчества Е.А. Нагродской в критике и литературоведении

Об игровой природе таланта Нагродской лучше всего говорит ее ответ на анкету, опубликованную на страницах «Журнала журналов»⁷¹. На вопрос, как она пишет, она ответила: «Когда я пишу? А я сама хорошенько не знаю. Определенного часа для работы не имею. Кажется, днем лучше пишется, чем вечером. Иногда пишу целый день, а иногда целый месяц ничего не пишу.

Обстановка? Конечно, хорошо, когда кругом не очень шумят. Музыка не мешает, даже помогает иногда.

Как я пишу? О творчестве очень долго пришлось бы говорить. Пишу всегда сама – диктовать совсем не могу».

Что можно вынести из таких ответов? Что писательница не очень серьезно относится к своему труду, что она занимается им почти спустя рукава, не придавая большого значения. Во всяком случае, никакой творческой дисциплины не соблюдает, не работает регулярно и т. д. О чем это свидетельствовало? Что Нагродская не очень дорожит своею репутацией? Или она специально мистифицировала читателей, чтобы они и воспринимали ее как глупенького и пустенького автора, занимающегося «дамским рукоделием»? Или она так посмеялась над критиками, именно таким образом и представляющими ее творческий облик, подыграла им?

Наиболее верным представляется мнение, что она таким образом мистифицировала публику, которая с подачи критики не хотела видеть в ней серьезного автора, относилась к ее произведениям к разряду бульварной

⁷⁰ Честертон Г.К. Писатель в газете. М., 1984. С. 38. Цит. по.: Крыжановская-Рочестер В. Бенедиктинское аббатство: Роман / Сост. Н. Будур. М., 1996. С. 6.

⁷¹ См.: Журнал журналов. 1915. № 2. С. 12.

беллетристики.

На самом деле отношение ее к собственным литературным опытам было более чем серьезным. Об этом свидетельствуют записи в дневнике Ф.Ф. Фидлера: она «сказала, что критики (впрочем, ей не приходилось читать ни одной серьезной рецензии на какую-либо из ее книг) всегда ставят ее рядом с Вербицкой: их персонажи действительно во многом схожи и по характеру, и по сути, но если Вербицкая возвышает их до уровня героев и героинь, то она их высмеивает, лишая героического ореола. <...> о Каменском, что он очень талантлив, но, к сожалению, мало образован. Когда было упомянуто имя Лазаревского, она пренебрежительно сказала: “Ну, этот!”. С большим презрением отзывалась о Брешко-Брешковском. <...> Создается впечатление, что она *образована не только в литературном отношении, но и во многих других* (курсив мой. – Л. И.)»⁷².

Последнее утверждение резко противостоит мнению М. Кузмина, который, однако, сделал свою запись намного позже, спустя 20 лет после знакомства с Нагродской, когда, очевидно, несколько подзабыл, что она его приютила, а также покровительствовала ему, помогая публиковаться⁷³. Это был, писал он, «какой-то Амфитеатров из Апраксина, но какая-то базарная хватка тут была. Она бы отлично спелась с Распутиным. Так, даже в своей области они были *невежественны и безграмотны* (курсив мой. – Л. И.). Минцлова, тоже бестолковая и не очень-то ученая, показалась бы английским профессором по сравнению с нею»⁷⁴.

Любопытен также описанный Фидлером ее облик: «полногрудая женщина с толстыми губами; жесты – резковато-вульгарны; но в целом – привлекательна»⁷⁵. И немаловажную роль в этой «привлекательности» сыграла

⁷² Фидлер Ф.Ф. Из мира литераторов: характеры и суждения. М., 2008. С. 670.

⁷³ Н.А. Богомолов прямо называет ее «меценаткой» (Богомолов Н.А. Русская литература начала XX века и оккультизм. Исследования и материалы. М., 1999. С. 490).

⁷⁴ Там же. С. 224 (цит. по: Кузмин М. Дневник 1934 года. С. 113).

⁷⁵ Фидлер Ф.Ф. Указ. соч. С. 670.

ее осведомленность во многих областях. Интересно также отметить, что в воспоминаниях Фидлера есть и такое замечание: Нагородская чувствовала грань между собственным творчеством и бульварной, чисто развлекательной беллетристикой (отзывы о Брешко-Брешковском), тонко улавливала недостаток художественности (мнение о Б. Лазаревском) и, наконец, ощущала повествовательные регистры («героико-романтический» у Вербицкой, разоблачительно-сатирический у себя). Все это осталось абсолютно незамеченным современной ей критикой.

Творчество Е.А. Нагородской, дочери знаменитой А.Я. Панаевой, до сего времени не получило однозначной характеристики и в литературоведении, хотя наметилось движение от иронически-снисходительного, имевшего место в дореволюционной критике, через негодующе разоблачительное в работах 1930-х гг. и полнейшее замалчивание в последующие десятилетия до попыток в последние годы разобраться и предложить адекватные данному явлению толкования. Отклики на произведения писательницы в критике рубежа XIX–XX вв. ограничиваются рецензиями, причем многие из них дублируют друг друга, потому что в них творения Нагородской рассматриваются в рамках «бульварной» беллетристики. Только отдельные авторы смогли заметить новаторские интенции в творчестве сочинительницы, а уловить масонский смысл романа «Белая колоннада» оказалось не под силу никому (он вообще не был отрецензирован). Большинство откликов получил выдержавший за короткий промежуток времени 10 изданий сенсационный роман «Гнев Диониса» (1910), в котором была рассказана история любви художницы Тани к двум мужчинам – мужественному Илье и женственному Старку. Критики восприняли автора как дебютантку (хотя к тому времени Нагородская печаталась уже почти 20 лет, правда, под другой фамилией), поэтому их поразило, что в романе оказались актуализированы все острейшие вопросы своего времени: формирование идейной и жизненной позиции «новой женщины», различные формы проявления любви, отзвуки модных философских теорий (О. Вейнингера), разное понимание мужчинами и

женщинами страсти и долга, творческого призвания и семейных ценностей. Отзывы о романе «Гнев Диониса» были одновременно и однородны, и противоречивы. С одной стороны, в них говорилось о несомненном успехе романа и его злободневности, с другой – утверждалось, что писательница не вышла за пределы спекуляции на модных темах.

Позитивным был отзыв М. Кузмина (самое громкое имя среди рецензентов). Отметив смелость, яркость и чувство меры Е.А. Нагродской в трактовке опасных и экстравагантных тем, он похвалил французскую манеру написания романа (видимо, имелась в виду сюжетная насыщенность, живость и ясность изложения) и одновременно отметил «впечатление большой пережитости», т. е. указал на эмоциональную сопричастность автора рассказанной истории (что, кстати, обычно и отличает женский текст). Но почему-то ему не понравились название (он счел его «претенциозным»), а также несколько мелких «дешевых “эстетичностей”», но в целом вкус автора он счел «непогрешимым»⁷⁶. Смеем предположить, что высказанная оценка объясняется все же не тем, что Кузмин был близким другом писательницы и входил в созданный ею в Петрограде кружок, где «спорили о последних футуристических причудах, о новых рисунках Пикассо или Стравинском»⁷⁷, а тем, что критик подчеркнул то, что было ему близко: тонкость, изысканность, искренность. Почти дословно повторил слова о таланте, такте, чувстве меры писатель С. Ауслендер. Он стал едва ли не единственным из критиков, кто обратил внимание на «античный» слой произведения, увидев в героине черты «женщины-амазонки»⁷⁸. Правда, его смутила некоторая сконструированность повествования, «слишком старательно поставленные точки над всеми i». И в этом он оказался прав, потому что уловил особенность творческого склада Нагродской,

⁷⁶ Кузмин М.А. Собр. соч.: В 3 т. Т. 3: Эссеистика. Критика. М., 2000. С. 43.

⁷⁷ Адамович Г. Литературная неделя // Иллюстрированная Россия. Париж, 1930. № 26. С. 14. Он даже патетически восклицал: «Кто только не бывал до революции в ее гостиной на Мойке!»

⁷⁸ Ауслендер С. [Рец. на:] Е.А. Нагродская. «Гнев Диониса» // Речь. 1910. № 202. 26 июля. С. 3.

выражавшуюся и в дальнейшем в последовательном проведении волнующих ее идей с помощью героя-резонера, героя-учителя.

Как ни удивительно, но их поддержал критик совсем другого, социал-демократического, лагеря В. Кранихфельд, увидевший в первую очередь «тонкое, почти нерусское искусство» «рисунка» художницы. Он отмечает, что произведение писательницы кажется «страничкой жизни», но «страничка» эта рассказана «умным и чутким наблюдателем»⁷⁹. Оригинальным ему показалось и то, что Нагродская художественно сумела доказать, что единственным способом, обеспечивающим спокойное существование женщины в мире мужчин, является ложь. Кранихфельд не придавал значения «вейнингеровскому» слою романа, т. е. рассуждениям на тему о женской природе у мужчины (Старк) и мужском начале в женском облике (Татьяна) и даже назвал такой подход «упрощенно медицинским»⁸⁰. Мысль о необходимости лгать подхватил Б. Глинский⁸¹, написав о «компромиссах, построенных на принципе маленькой лжи», помогающих в обычной жизни избегать печальных развязок. При этом он дал *гендерное* (естественно, не имея никакого представления об этом понятии, вошедшем в научный обиход всего три десятилетия тому назад) объяснение такому порядку вещей: терзания, которые переживает героиня, – результат установившегося в обществе неравенства. То, что невозможно для женщины, спокойно воспринимается сотнями мужчин, которых никто не осуждает. Поэтому в романе, пережив увлечение двумя мужчинами, родив от одного из них ребенка, Татьяна-мать вынуждена отказаться от искусства и прибегнуть ко лжи, чтобы остаться в рамках дозволенного и допустимого в обществе. Глинский переводит разговор о романе в плоскость интенций и намерений женского творчества в целом. У него рядом с именем Нагродской возникают имена Е. Лихачевой,

⁷⁹ Кранихфельд В.П. [Рец. на:] Е.А. Нагродская. Гнев Диониса. С.-ПБ. 1910 // Современный мир. 1910. № 11. С. 163.

⁸⁰ Там же. С. 164.

⁸¹ Глинский Б.Б. Е.А. Нагродская. Гнев Диониса // Исторический вестник. 1911. № 9. С. 1161.

Н. Санжарь, А. Вербицкой, в произведениях которых он улавливает желание «внести в окружающую жизнь новые социальные начала, против которых общественность, по необходимости, должна ополчиться». В пропаганде этих начал он совершенно верно расслышал феминистскую программу (происходит «переоценка былых женских ценностей») и даже связал с этим успех романа. Но чувствуется, что он опасается распространения феминизма, так как это грозит тем, что скоро будет вершиться над мужчинами «строгий суд» и им придется «выслушать карательный приговор <...> без всякой надежды на снисхождение»⁸².

Противоречивой оказалась позиция критика марксистской ориентации М. Морозова. С одной стороны, он утверждал, что писательница «выше обычной банальщины» и обладает «чувством меры»⁸³, с другой – что роман перенасыщен «болтовней» о разных формах любви. В этом отношении он разошелся с Кранихфельдом, который как раз счел убедительным обилие любовных «слов» и «объяснений», потому что именно так выражают это чувство люди творческие, для которых «в потоках *слов* нет ничего необычного»⁸⁴. Морозов же вообще решил, что у писательницы «больное, патологическое» пристрастие к «аномалиям любви»⁸⁵.

С. Доротин связал успех романа с избранной формой: дневник, причем содержащий исповедь женщины новейшего времени, «не стесняющейся признаваться открыто во власти своего тела над рассудком, волею, здравым умом». И опять мы встречаемся с теми колебаниями и сомнениями, которые не позволяют серьезному критику признать, что «интересно, живо, увлекательно» написанное произведение может представлять интерес для взыскательного читателя. Поэтому он как бы в оправдание данной выше доброжелательной характеристики спешит добавить: «В нем нет ни глубины мыслей, ни

⁸² Там же. С. 1163.

⁸³ Морозов М. Среди книг и журналов // Всеобщий ежемесячник. 1911. № 5. С. 115.

⁸⁴ Кранихфельд В.П. Указ. соч. С. 164.

⁸⁵ Морозов М. Среди книг и журналов // Всеобщий ежемесячник. 1911. № 5. С. 116.

психологически-обоснованных моментов, ни ярких типов»⁸⁶. Такой подход лишний раз свидетельствует, что отечественная критика, воспитанная на традициях социально-психологического романа русской классической литературы, не могла по достоинству оценить новый тип повествования – с головокружительными поворотами сюжета, авантурными элементами и стремительно меняющимися героями. Для нее все это было признаком «низшего жанра».

Но многие критики все же осознавали, что к произведениям подобного рода неприменимы привычные принципы эстетического и идейного анализа, и пытались найти другие критерии оценки, среди которых ведущим стал социологический, исходящий из исследования потребностей читателя. Наибольших успехов в этом направлении достиг К. Чуковский, который воспользовался социологической меркой, т. е. оценил роман с точки зрения читательских предпочтений: «...поклонники <...> г-жи Нагродской только презрительно фыркнули, прочитав творения Ремизова. И это не разница вкусов, это разница социальных положений». Критик имел в виду принадлежность Нагродской к массовой литературе. Но следует признать, что он не вкладывал в это определение уничижительной оценки, поскольку считал, что расслоение читателей – это естественный процесс развития культуры: «...и у каждой этой литературы – свои приемы и принципы»⁸⁷. Нагродскую он отнес к «литературной середине», куда поместил Г. Мачтета, Н. Олигера, Б. Лазаревского, О. Шапир и других, а это, согласимся, неплохая компания!

Особого внимания заслуживает мнение Е.А. Колтоновской⁸⁸, автора книги «Женские силуэты» (1912), которую к роману в первую очередь привлекла

⁸⁶ Доротин С. Роман, о котором говорят [«Гнев Диониса»] // Вестник литературы. 1910. № 10. С. 272.

⁸⁷ Чуковский К.И. Русская литература [в 1911 году] // Чуковский К.И. Собр. соч.: В 15 т. Т. 7: Литературная критика. 1908–1915. М., 2003. С. 556–557.

⁸⁸ См.: Колтоновская Е. Голод читателя («Гнев Диониса» Е.А. Нагродской) // Колтоновская Е.А. Критические этюды. СПб., 1912. С. 177–181.

попытка нарисовать портрет «новой женщины», хотя с художественной точки зрения он показался ей «дилетанским»⁸⁹. Но она все же оценила в произведении Е.А. Нагродской такие качества, как проницательность, неподдельность переживаний персонажей, самобытность натур героев. Колтоновская охарактеризовала главную героиню романа как женщину с мужской психологией. Отсюда, считает критик, проистекают все запутанные коллизии ее жизни и трагизм ее положения, что и предопределяет участь «новой женщины» в дальнейшем. Колтоновская в какой-то мере предварила мнение революционной деятельницы А. Коллонтай, посвятившей свою статью обсуждению именно вопроса, что есть «новая женщина». Коллонтай была глубоко разочарована решением Нагродской закончить повествование тем, что талантливая художница делает выбор в пользу отречения от своего искусства и становится «орудием наслаждения» мужчины (хотя на самом деле героиня делает выбор в пользу ребенка!). «Мы не узнаём былой, смелой, цельной личности, Тани-человека. Жалко, что автор так оклеветал свою Таню»⁹⁰, – таков был ее приговор. По мнению Коллонтай, избранный финал – дань буржуазной модели поведения. И она предлагает свою развязку: Таня должна расстаться с любовником, остаться независимой и самостоятельной и увезти их общего сына. Другими словами, оставить ребенка без отца деятельнице русской социал-демократии не представляется слишком высокой платой за обретенную свободу!

Чаще всего Нагродскую сопоставляли с Вербицкой, хотя с оговоркой, что первая и ярче, и умнее, и талантливее. Наиболее аргументированно обосновал это отличие Ю. Айхенвальд. Руководствуясь правилами имманентной критики, требующей прочитывать текст вне зависимости от бытующих литературных установок, этот критик непредвзято отнесся к созданному писательницей, что позволило ему сделать верный вывод: «к высокому художеству Е. Нагродская не

⁸⁹ Колтоновская Е. Голод читателя («Гнев Диониса» Е.А. Нагродской) // Речь. 1910. № 335. 9 дек. С. 3 (первая публикация статьи).

⁹⁰ Коллонтай А. Новая женщина [«Гнев Диониса»] // Современный мир. 1913. № 9. С. 163.

причастна, но и за пределами художества <...> не находится», она «уверенным и немногословным пером <...> проводит иногда такие штрихи, которые на жизнь известные перспективы <...> открывают»⁹¹. И очень важным является следующее добавление: «Здесь и там выступают профили живых человеческих лиц. Слышится замирающий отголосок грусти. Выносишь такое впечатление, будто нашей писательнице как-то перешли ее нравственную дорогу и, если не совсем заглушили, то все же исказили ее искренние искания, осложнили ее душевную простоту». Айхенвальд верно прозревает отрицательную роль критики, не сумевшей разобраться в индивидуальности писательницы: она «заглушила» и «осложнила» ее поиски. Ведь даже признавая в авторе «дар рассказчика», «недурной литературный слог», «внешнюю занимательность» повествования, критика делала вывод, что именно в силу своей занимательности такие романы приносят вред «молодому поколению, отнимая у него охоту к чтению действительно художественных произведений»⁹². Айхенвальд же увидел в ее текстах отражение жизни, признал существование живых характеров и уловил меланхолический пафос ее сочинений. Все вместе для него это говорит о светлой личности автора, чувства которого словно бы переходят к ее персонажам⁹³.

Если «Гнев Диониса» получил сколько-нибудь серьезную оценку, то другие произведения Нагродской практически выпали из поля зрения критиков. На первый сборник рассказов («Аня», «Он», «Чистая любовь», «За самоваром»)

⁹¹ Айхенвальд Ю. Е.А. Нагродская. Сны / Изд. М.И. Семенова. Петроград // Утро России. 1916. № 358. 24 дек. С. 4.

⁹² Левицкий В. По стопам Вербицкой (Е.А. Нагродская «Гнев Диониса», ром.) // Неделя «Вестника Знания». 1912. № 18. С. 278. И возможно, Нагродская даже прислушалась к критическим замечаниям В. Левицкого (то, что она была знакома с этой заметкой, — несомненно, так как в этом же номере журнала был напечатан ее рассказ «Воспоминания», нигде более не воспроизводившийся). Во всяком случае, она попыталась восполнить «отсутствие действия» в последующих произведениях динамичностью фабулы, событийной насыщенностью. Они заменили действительно излишне длинные разговоры, которые вели ее герои друг с другом в «Гневе Диониса», но эти перемены почти не были отмечены.

⁹³ См.: Айхенвальд Ю. Е.А. Нагродская. Сны // Утро России. 1916. № 358. 24 дек. С. 4.

появилась рецензия в «Современнике». Автор счел нужным привести несколько цитат, считая, что они говорят сами за себя. Но если в создании портрета Ани еще можно увидеть художественные промахи, то вторая цитата – «Сначала явились няньки, потом бонны, квартира расширялась – детская уходила все дальше и дальше от кабинета, а сам кабинет делался все больше и наряднее. Известность в соединении с его красивой наружностью вызвала дамские записочки, появление в дорогих ресторанах, пара рысаков, – улыбка женщин другого рода; семья стала как-то тускнеть, отодвигаться и вдруг он почувствовал, что “еще не жил”. Как он кинулся на эту жизнь!»⁹⁴ – свидетельствует как раз о своеобразии художественного мышления Нагродской, умеющей через «пространство» показать внутренние изменения в человеке и сконцентрировать время с целью показать «перелом» в человеческой психологии.

Роман «Злые духи», затронувший такие животрепещущие проблемы, как границы человеческой воли, сущность «новой женщины», подверженность человека дьявольским искушениям, не вызвал особого интереса, тем более что не уловили его масонского подтекста. Самый резкий отзыв о нем, вновь сравнив Нагродскую с Вербицкой, дал рецензент «Летописи»: «Тянется, тянется на сотнях страницах скука, пошлость убожество духовное... <...> и где-нибудь в Чухломе это считается литературой...» Не почувствовав иронии, с которой «выписан» главный герой, он уверял, что тот скроен «по рецепту “бульварных романов”»: «...неотразимый красавец, с змеиной улыбкой, с необыкновенными глазами»⁹⁵, сводящий с ума всех женщин. А. Добрый, кажется, даже не очень внимательно прочел роман, поскольку уверяет своих читателей, что главный герой там – мальчик со змеящейся улыбкой. Но общее направление мысли он понял верно: «злые духи» стремятся к победе над человеком. Они проявляют себя по-разному: подчиняют чувства, провоцируют тщеславие, распаляют жажду

⁹⁴ Б/н. Е. Нагродская. Аня. Чистая любовь. Он. За самоваром // Современник. 1912. № 1. С. 371.

⁹⁵ С. Ас-ов. Нагродская. Злые духи // Летопись. 1915. № 10. С. 392.

богатства. А. Добрый иронически оценивает желание Е.А. Нагродской создавать произведения «с самыми добрыми намерениями», ибо автор, конечно же, верит, что люди способны освободиться от злых духов, а это оборачивается дидактизмом и нравоучительностью. В конце критик позволяет себе даже поиздеваться над автором: «Сколько находчивости, выдумки, остроумия проявила она в борьбе со своим злым духом. Но чем дальше перевертываешь страницы, тем все больше убеждаешься, что победа осталась не за автором, что уже на половине романа начинается безраздельное владение злого духа пошлости и скуки»⁹⁶. Такую оценку романа можно объяснить тем, что критик подходил к нему, помня о заветах классической русской литературы, не приемлющей дидактики и нравоучительного тона, а отсюда его высокомерие и в свою очередь нравоучительный тон. Роман же Нагродской был рассчитан на среднего читателя и призван был дать прежде всего ощущение всевластия зла как мирового закона, от которого можно избавиться только всемерным напряжением сил, устремленностью каждого человека к добру, усилием личной воли.

Еще более пессимистичен взгляд Ал. Ожигова, который вообще не признал за этим произведением никаких достоинств. Он проигнорировал факт популярности романа среди читателей, не заметил остроты поднятых проблем. С его точки зрения, «смысла в содержании романа почти никакого и сделан он грубо и примитивно. Жизни в нем, конечно, нет, все выдуманно, как выдумывают обыкновенно бульварные романы свои сложные интриги на потребу уличного читателя. Внешняя литературность и погоня за психологическим эффектами ни на волос не улучшают качества этой подозрительной литературы, ценность которой не повышается от налета эстетизма»⁹⁷, который так же дешев, как и все приемы «творчества» г-жи Нагродской»⁹⁸. Критик определенно отнес «Злых

⁹⁶ *Добрый А.* Нагродская. Злые духи // Новый журнал для всех. 1915. № 7. С. 61.

⁹⁷ Думается, что фраза Ю. Айхенвальда из рецензии, появившейся год спустя: «Утонченность, к тому же искусственная и мнимая, ей, собственно, не мила» (Утро России. 1916. № 358. 24 дек. С. 4.) – была направлена именно против подобных утверждений.

⁹⁸ *Ожигов Ал.* [Ашешов Н.П.] Литературные мотивы (Роман Нагродской «Злые духи») //

духов» в разряд бульварных романов, рассчитанных на вкус «уличного читателя», а мастерство писательницы счел всего лишь литературной «приманкой». Поэтому и очевидная склонность Нагродской к анализу человеческой психологии была расценена им как стремление к «эффектам». И ее творчество объявлялось даже более опасным, чем продукция Вербицкой, потому что она показывается «в нарядном костюме знатока и ценителя, тонкого в творчестве и тонкого в психологии», и таким образом вводит читателя в искушение, обманывает ее своей призрачной эстетичностью. Но отрицанием собственного жестокого приговора служат последние слова этой же статьи, которые А. Ожигов написал после того, как подробно разобрал произведения Ф. Сологуба, Б. Лазаревского, Ю. Слезкина и других авторов, помещенные в сборнике «Лукоморье»: «Нет, решительно творчество Нагродской *надо предпочесть* (курсив мой. – Л. И.) этим беллетристическим потугам работать на вульгарный рынок»⁹⁹. То есть в данном конкретном случае Нагродская оказалась выше Сологуба!

Но самое яркое и убедительное свидетельство «несогласованности» критики Серебряного века по поводу творений Нагродской, пожалуй, заключается в расхождении мнений рецензентов о языке писательницы. Так, В. Боцяновский и Б. Глинский высоко оценивают язык романа «Гнев Диониса». Первый подчеркивает, что в романе «ни одного лишнего слова»¹⁰⁰, а второй указывает, что «все перипетии рассказаны красивым языком»¹⁰¹. Зато Кранихфельд пишет о «шероховатостях языка»¹⁰². Колтоновская же вообще не пришла к окончательному решению. Сначала она говорит, что он написан «живым, гибким, одухотворенным языком». А потом почему-то добавляет, что

Современное слово. 1915. № 2687. 9 июля. С. 2.

⁹⁹ Там же.

¹⁰⁰ Боцяновский В. Эм. и Жэ. Литературные наброски. [«Гнев Диониса»] // Утро России. 1910. № 235. 28 авг. С. 2.

¹⁰¹ Глинский Б.Б. Е.А. Нагродская. Гнев Диониса // Исторический вестник. 1911. № 9. С. 1160.

¹⁰² Кранихфельд В.П. Е.А. Нагродская. Гнев Диониса // Современный мир. 1910. № 11. С. 163.

язык героев романа лишен сочности и они «говорят почти одним и тем же языком»¹⁰³. Эта несогласованность свидетельствует о невнимательности и поверхностности критика в исследовании языка романа и неспособность углубляться в особенность женского языка в творчестве писательницы.

Критики повсеместно доказывали, что писательница «пропагандирует» феминистские идеи в их самых крайних проявлениях, в то время как все было совершенно наоборот: Нагродская как раз сосредоточила свое внимание на уродливых проявлениях феминизма, на копировании внешних его «атрибутов» (провозглашение безудержной сексуальной свободы, отказ от узаконенных любовных отношений, мужская одежда). Поэтому все героини, отстаивающие эти идеи, поданные автором в ироническом ракурсе, критиками воспринимались всерьез. А отсюда и упреки: своими разглагольствованиями, вложенными в уста героев, Нагродская наносит «только вред понятию о подлинной “внешне независимой и внутренне самостоятельной” новой женщине»¹⁰⁴. Но то, что феминистские интенции действительно питали творчество Нагродской, они угадали верно. Говоря современным языком, творчество Нагродской было пронизано очень продуктивным размышлением над гендерной проблематикой, писательница попыталась увидеть внутригендерные трансформации и перевертыши и, указав женщине на возможность избежать гендерных ловушек, помочь ей ускользнуть из-под власти патриархатного общества. Но для понимания глубины включенности Нагродской в эту проблематику понадобился весь арсенал средств сегодняшней литературоведческой науки.

Существенный сдвиг в рассмотрении наследия Нагродской произошел в связи с ее кончиной в Париже, куда она уехала в начале 1920-х гг. Появились некрологи, в которых отмечалась уникальность личностных качеств ушедшей

¹⁰³ Колтоновская Е. Голод читателя. («Гнев Диониса» Е.А. Нагродской) // Речь. 1910. № 335. 9 дек. С. 3.

¹⁰⁴ *Не-Буква* [Василевский И.М.] Свободная женщина. («Злые духи». Новый роман Е. Нагродской) // Журнал журналов. 1915. № 10. С. 4.

(доброта, отзывчивость, помощь нуждающимся)¹⁰⁵. П. Милюков¹⁰⁶ же сделал упор на ее писательском даровании, отметив ее всестороннюю образованность, парадоксальный ум и живость восприятия. Он первым позволил себе сравнение последнего произведения Нагродской, трилогии «Река времен», с «Войной и миром». Но в целом эмиграция без внимания относилась к ее творчеству, что, возможно, было связано с малой продуктивностью писательницы и узким кругом ее общения, обусловленным масонской деятельностью (так, повести «Правда о семье моей жены» был посвящен всего один абзац в обзоре журнала «Новая русская книга»¹⁰⁷). По-прежнему, если ее произведения сравнивали с «высокой литературой» – вывод был однозначен: она сама «сознавала», что «то, что она написала, не было “высокой литературой”», и при этом, чувствуя, «что у нее есть талант», «понимала, что таланту этому не хватает литературной культуры и строгости к себе»¹⁰⁸. И даже в крупнейшем для своего времени труде ведущего эмигрантского историка литературы Г. Струве мы можем встретить такую характеристику: «Дамская – более или менее бульварная», «низкосортная литература»¹⁰⁹.

Некий прорыв в 1960-е гг. был осуществлен немецким профессором В. Казаком, давшим творчеству писательницы достаточно позитивную оценку: ему оказалось дорого ее недоверие к чисто «рациональному постижению жизни», «предчувствие неизбежной катастрофы». И он первым указал на то, что ее стиль складывался «под влиянием символистов»¹¹⁰. При написании статьи

¹⁰⁵ См.: *Театр и жизнь*. Париж, 1930. № 28. С. 25. То же отмечал Г. Адамович, предлагавший судить о ней «не по книгам». Он писал: «Иногда отчетливее и яснее, чем в огромном двухтомном романе, – в нескольких словах ее, в короткой случайной записке чувствовалось, какой это был умный, мужественный и прекрасный человек» (*Иллюстрированная Россия*. Париж, 1930. № 26. С. 14).

¹⁰⁶ См.: *Милюков П.* Памяти Е.А. Нагродской // *Последние новости*. Париж, 1930. № 3348. 23 мая. С. 2.

¹⁰⁷ См.: *Новая русская книга*. 1922. № 3. С. 12–13.

¹⁰⁸ *Адамович Г.* Литературная неделя // *Иллюстрированная Россия*. Париж, 1930. № 26. С. 14.

¹⁰⁹ *Струве Г.* Русская литература в изгнании. 3-е изд., испр. и доп. Париж; М., 1996. С. 96.

¹¹⁰ *Казак В.* Лексикон русской литературы XX века. М., 1996. С. 272.

литературовед опирался на работы американской русистики М. Дальтон, которая подробно изучила трилогию «Река времен» в контексте творчества писательницы. Она «запутанность» сюжетного построения, переплетение множества сюжетных линий восприняла как качество поэтики Нагродской, помогающей раскрытию сложного философского замысла, уловила масонский подтекст ее произведений, а из литературных достоинств указала на сходство с Кузминым в построениях характеров и наличие «толстовского метода физических “лейтмотивов”»¹¹¹. Исследовательница суммировала свои наблюдения в статье для “Dictionary of Russian Women Writers”¹¹², выделив, в частности, «идеологическую полифонию» романа «У бронзовой двери» и формирующийся на протяжении творческого пути феминистский идеал писательницы – образ женщины, посвящающей себя самоотверженному служению другим людям.

Естественно, что абсолютно иное положение дел сохранялось на родине Нагродской. В статье 1934 г. автор с классовых позиций громил «типичную выразительницу мещанской идеологии», чья продукция представляет собой «бульварное чтение с претензией на разрешение проблемы женской самостоятельности», предназначенное для «богема эпохи политической реакции»¹¹³. Только в 1960-е гг. смогла появиться нейтральная информация о ней¹¹⁴. Но положение изменилось, когда одновременно в Москве и Санкт-Петербурге были переизданы некоторые ее произведения. Ценность этих изданий состояла в том, что в сопроводительных статьях М. Михайлова и С. Савицкий¹¹⁵ впервые проанализировали тексты писательницы вне

¹¹¹ Дальтон М. Исторический роман Е.А. Нагродской «Река времен» // Новый журнал. Нью-Йорк, 1986. № 165. С. 192.

¹¹² См.: Nagrodskaya Evdokiia Apollonovna // Dictionary of Russian Women Writers by Mary F. Zirin, Charlotte Rosenthal and B.L. Bessonov. Greenwood Press. Westport. Connecticut. L., 1994. P. 448–451.

¹¹³ Литературная энциклопедия. Т. 7. М., 1934. С. 565.

¹¹⁴ См.: Краткая литературная энциклопедия. Т. 5. М., 1968. С. 70.

¹¹⁵ См.: Михайлова М. О счастливой женщине // Нагродская Е. Гнев Диониса. М., 1994. С. 282–287; Савицкий С. Хозяйка «метафизической квартиры» // Там же. С. 5–10.

клишированных определений. Савицкий главным образом остановился на биографии Нагродской.

М. Михайлова предложила новое прочтение «Гнева Диониса». Она назвала его сенсационным романом, поднимающим такие проблемы, как взаимоотношения полов, родительский долг, супружеская верность, ответственность перед творческим даром и искусством. Автор послесловия полемизирует с Коллонтай, которая, являясь представительницей новой революционной половой морали, под этим углом зрения рассматривала роман Нагродской, упрекнув автора в том, что та оказалась в плену буржуазных предрассудков относительно модели женского поведения. На самом деле, считает М. Михайлова, Е.А. Нагродская писала не дидактический трактат и не собиралась давать читателю эталонное представление о новой женщине. Ее задачей было создание яркого и выразительного произведения, которое восхищает естественным поведением героев. Таня раскрывается перед нами как живой трепетный индивидуальный характер. Кроме того, писательница точно показывает, что именно законы патриархального мира вынуждают женщину притворяться и приспосабливаться и не от хорошей жизни Тата приходит к убеждению, что сохранить мир можно, только обманывая мужа и любовника. И этого не миновать даже самым талантливым. Михайлова подчеркивает, что у Нагродской необыкновенно человечный взгляд на женщину, которую она пытается освободить от старых общепринятых догм, пробудить в ней потаенное желание свободы и стремление к настоящему счастью.

Автор статьи «О счастливой женщине» уверена в том, что писательница, не будучи носителем консервативных взглядов, отстаивает уникальную точку зрения на «женский вопрос» и проявляет независимость от существующих теорий в своем литературном труде. Исследовательница не считает, что влияние Вейнингера на Нагродскую было чрезвычайно сильным. Она, напротив, утверждает, что писательница, во многом с Вейнингером соглашаясь, одновременно с ним дискутирует. Согласно Вейнингеру, женщина не имеет души

и не способна на творчество – Нагродская же, наоборот, показывает чувствительность и духовность женственного Старка и рациональность, рассудочный подход к жизни мужественной Татьяны. Важно, с точки зрения М. Михайловой, что Нагродская не одаривает Тату гениальностью, на которую, по Вейнингеру, могут претендовать только мужчины. Писательница, по видимому, совершенно справедливо заключает, что гений как среди женщин, так и среди мужчин, – явление достаточно редкое.

Недовольные романом Нагродской критики Серебряного века видели в нем искусственность сюжета, склонность писательницы к шаблонным решениям и расхожим схемам. Писательницу упрекали за неспособность выявить главную идею произведения художественно и за неуместность появления в романе персонажа-резонера Латчинова. М. Михайлова убедительно отклоняет эти доводы, «ведь именно занимательность сюжета, изобилующего непредвиденными поворотами» (чего стоит только одно неосуществившееся ожидание читателя: мы уверены, что Старк окажется демоническим соблазнителем, а он становится нежным и преданным возлюбленным, а Нагродская тем самым опровергает утвердившийся штамп бульварного повествования: наличие рокового обольстителя), «парадоксальность поведения героев (реакция Ильи на признание жены, например) держат читателя в постоянном напряжении, заставляя все время гадать – что же будет дальше...»¹¹⁶.

Огромное значение для установления подлинного «веса» Нагродской имела статья О.Б. Кушлиной и А.В. Кохановой¹¹⁷. Равномерно распределив свое внимание между всеми произведениями писательницы, авторы указали на «грехи» прижизненной критики, не заметившей «символического плана» романов и а priori подходившей ко всем ее произведениям как «бульварным».

К сожалению, проницательные выводы этих авторов не сразу нашли поддержку в филологическом сообществе. В труде «Литература русского

¹¹⁶ Там же.

¹¹⁷ См.: Русские писатели. 1800-1917... М., 1999. Т. 4. С. 202–205.

зарубежья. 1920–1940»¹¹⁸. Нагродской посвящено всего несколько строк. Обстоятельная статья О.А. Кузнецовой практически дублирует положения статьи Кушлиной и Кохановой, но, правда, в чем-то и дополняет ее (выделены волновавшие Нагродскую темы: визионерская практика масонского толка, «законы естественного отбора, спроецированные на человеческие взаимоотношения», теории Ницше и Вейнингера о человеке-артисте и сочетании мужского и женского начал в индивидууме, «внимание к “странным” женским жизненным сценариям»¹¹⁹).

Но научно аргументированный взгляд на творчество Нагродской в русском литературоведении смог появиться только в настоящее время, когда деятельность писателей, относимых ранее ко второму ряду или вообще причисляемых к маргинальной (бульварной) литературе, оказалась включенной в литературный процесс, понимаемый как целостное явление. В этом отношении приоритет принадлежит А.М. Грачевой¹²⁰. Рассмотрев малую прозу писательницы, она в рассказе «Сны» обнаружила воплощение «фрейдистской теории природы сновидений»¹²¹ (хотя, вероятнее всего, сама Нагродская не была глубоко знакома с открытиями Фрейда). По убеждению Грачевой, здесь воспроизведено «скрытое влечение», либидо, которое отрицается дневным сознанием, но «фиксируется неуклонным ходом событий сновидений»¹²². Поверяя свои сны другому, главные герои, Серафима и Ваня, все более привязываются друг к другу, но не смеют себе признаться в этом, да и не понимают, что с ними происходит. В итоге их «возвращение» в жестокую реальность приводит к трагическому финалу –

¹¹⁸ См.: Литература русского зарубежья. 1920-1940. Вып. 3. М., 2004. С. 380.

¹¹⁹ Русская литература XX века. Прозаики, поэты, драматурги: биобиблиографический словарь: В 3 т. / Российская акад. наук, Ин-т рус. лит. (Пушкинский Дом); [науч. ред. и сост. В.Н. Запевалов и др.]. Т. 2. М., 2005. С. 599.

¹²⁰ См.: Грачева А. Русское нищезанятие и женский роман начала XX века // Slavica Tamperensia II. Tampere, 1994. P. 77–87; Она же. Бестселлеры начала XX века (к вопросу о феномене успеха) // Русская культура XX века на родине и в эмиграции. Вып. 1. М., 2000. С. 61–75.

¹²¹ Грачева А.М. Русская беллетристика 1900-1910-х гг.: идеи и жанровые формы. С. 575.

¹²² Там же. С. 576.

сначала самоубийству Вани, а вслед за ним и Серафимы. В «Гневе Диониса» Грачева констатировала переплетение идей Ницше и Вейнингера. При этом Вейнингера, считает она, Нагродская частично опровергает, доказывая, что женщина может обладать талантом, а вот ницшеанскую идею о полноценном самоосуществлении личности через объединение дионисийского и аполлонического приемлет. Исследовательница, по сути, воспроизводит мнение Коллонтай, также считая, что писательница осталась в рамках старой морали (думается, однако, что позиция автора намного интереснее и сложнее).

Серьезный вклад в изучение творчества Нагродской внесла и американская исследовательница Т. Осипович, рассмотревшая «Гнев Диониса» с гендерных позиций и в контексте женской литературы начала XX в. Она оставила в стороне эстетический аспект и сосредоточилась на идеологической составляющей произведения. Главным в романе она считает «поиски новой сексуальности»¹²³, которые писательница осуществляет, опираясь на теорию Вейнингера о «бисексуальности» каждого индивида. (Надо заметить, что внутреннюю оппозицию Нагродской идеям Вейнингера Осипович игнорирует.) Для разъяснения этой теории в роман введен *внефабульный* персонаж Латчинов, соединивший в себе мужское и женское начала, в житейском варианте воплощенное в тяготении к лицам своего же пола. Как и З. Гиппиус, считает Осипович, Нагродская уловила амбивалентность человеческой природы, рассматривая промежуточный пол как естественный феномен человеческой натуры и формируя представление о женщине нового типа, в которой будут развиты мужские черты, что позволит ей ощутить себя более полноценно в патриархатном обществе, где «женское» всегда рассматривается как малозначимое по сравнению с «мужским». Осипович настойчиво проводит мысль о том, что Гиппиус и Нагродская опередили свое время, так как, по сути,

¹²³ Осипович Т. Поиски «третьего» пола в литературном дискурсе Серебряного века // Эрос и логос: феномен сексуальности в современной культуре / Ред.-сост. В.П. Шестаков. М., 2003. С. 234.

предложили вариант гендерного рассмотрения животрепещущих коллизий, разрушив шаблонные представления о взаимоотношениях полов (поведение женщины нового типа и гомосексуалиста воспринимались как противоестественные явления, нарушающие общепринятые представления). Как видим, проведенное сопоставление интенций автора «Гнева Диониса» и Гиппиус поднимает Нагродскую до уровня ведущих представителей символизма.

В 1922 г. было отмечено, что она принадлежит к тем «писательницам, которых не любят критики, но признает, стыдясь <...> так называемая большая публика»¹²⁴. Сейчас наступило время не только открыто признаться, что произведения Нагродской могут нравиться, но и с подключением новейших методологий объяснить причины их успеха и значимость ее наследия в целом. Тем более что имеется замечательный прецедент. Поэт В. Пяст пронизательно ощутил «очаровательный колорит, <...> женственность и жизненность романа». Обратившись к «Гневу Диониса», он прозорливо обнаружил в нем тенденции развития прозы XX в.: «...из наших кусочков “великого напряжения”» должны рождаться «цельные произведения искусства, в котором каждый кусочек на месте, и нет бессильных провалов»; это будут мозаичные полотна, в которых «законченность каждого афоризма будет исполнена “maximum” напряжения». Его привело в восторг «редкое чутье “правды” - не той “реалистической в кавычках” правды, но той глубокой “художественной” правды, которую дает автор в ситуациях, в великолепно задуманной завязке, в непогрешимом развитии ее, в блестящих очерках всех без исключения действующих лиц. Каждая деталь на месте, ничего лишнего, ничего невыясненного, ничего неоконченного»¹²⁵.

Итоговой характеристикой ее деятельности можно считать строки, помещенные в некрологе, подписанном инициалами Н.Р.: «Нагродская была на голову выше своих литературных сподвижниц. Ее романы были проникнуты

¹²⁴ Новая русская книга. 1922. № 3. С. 12.

¹²⁵ Пяст В. Счастливая женщина (По поводу романа Е.А. Нагродской «Гнев Диониса») // Студенческая жизнь. 1910. № 33. С. 10.

искренним и горячим чувством совместно с читателем разрешить то, что читателя и ее волновало, в то время как “творчество”, скажем, Вербицкой было несомненным продуктом спекуляции на этом волнении»¹²⁶. Так что, можно сказать, еще в 1930 г. произошло «разведение» двух наиболее часто сопоставимых писательниц по различным литературным «рядам»¹²⁷.

Глава I. Философская проблематика и художественная антропология в романах Е.А. Нагродской

В вышедшей недавно книге Л.А. Колобаевой «Философия и литература: параллели, переклички и отзвуки (Русская литература XX века)» содержится очень ценное высказывание, касающееся того, что в творчестве философов и писателей «проявляются – и далеко не случайно – определенные “схождения” и переклички, заметные или глухие отзвуки сходных представлений о жизни и человеке, некие общие “мотивы”, по происхождению типологические или вызванные каким-то взаимодействием творческих миров или влиянием одного на другое»¹²⁸. Несомненно, литературовед имеет в виду классическую литературу XX в. Но это не значит, что влияние не испытывал весь корпус литературы, включая и иные «ряды». Другими словами, философские умонастроения захватили в свою орбиту большинство писателей начала XX столетия. Об этом пишет и К.Г. Исупов, убежденный в том, что «если считать, что духовное возрождение – наиболее заметное качество этой эпохи, то хронологически философская традиция оказалась протяженнее, чем собственно литературная»¹²⁹.

¹²⁶ Возрождение. 1930. № 1814. 21 мая. С. 2.

¹²⁷ О литературных «рядах» см.: *Кормилов С.И.* Мировая литература, литературные ряды и их история // Вопросы литературы. 1997. № 2. С. 32-42.

¹²⁸ *Колобаева Л.А.* Философия и литература: параллели, переклички и отзвуки (Русская литература XX века). М., 2013. С. 5.

¹²⁹ *Исупов К.Г.* Философия и литература «серебряного века» (сближения и перекрестки) // Русская литература рубежа веков (1890-е – начало 1920-х годов) / Отв. ред. В.А. Келдыш: В 2 кн. Кн. 1. М., 2001. С. 69.

Особенно актуальным это становилось для тех, кто оказывался на пике моды, так как они внимательно «следили» за последними философскими открытиями и теориями.

К последним можно причислить и Е.А. Нагродскую, которая выдвинулась на авансцену литературного процесса во многом за счет того, что восприняла ницшеанские и вейнингеровские теории и сумела их «адаптировать» для массового читателя. Зато своеобразную «элитарность» ее творчеству сообщали масонские идеи, которые могли быть доступны только посвященным. Не осталась она в стороне и от прогрессивных программ социального переустройства жизни, в котором должны принять участие женщины. Она также верно уловила «веяние» энтелехии Серебряного века – античность¹³⁰, осмысление которой занимает значительное место в ее творчестве.

При этом не следует думать, что Нагродская пыталась высказать новые взгляды или идеи. Все «элементы» философии она привлекала для обнаружения «многосоставности» человеческой личности, хотя в итоге ее героини все же не получались объемными и многомерными. Это было связано с тем, что в поле ее внимания оставались некие основные сферы жизнедеятельности человека, которые она считала ведущими и определяющими. Стоит обратить внимание еще на одно суждение Колобаевой, которая проницательно замечает, что именно благодаря философским «вливаниям» писателям удавалось «полнее открыть драму человеческой индивидуальности, художественного осознания ее подлинной значимости и экзистенциального содержания, представить личность в ее неизбежной вовлеченности в общий, “массовый” поток истории и в праве на свою отдельность <...> и выходу к вечным, метафизическим тайнам бытия»¹³¹. Все это имеет непосредственное отношение к художественной антропологии, т. е. представлению о человеке в литературе, чему посвящала свои произведения и

¹³⁰ Подробнее см.: *Иванова О.Ю.* Античность как энтелехия культуры серебряного века: Автореф. дисс. ... канд. культурол. наук. М., 1999.

¹³¹ *Колобаева Л.А.* Философия и литература... С. 5.

Нагродская. «Художественная антропология предполагает, – как пишет литературовед Е.В. Попова, – исследование душевно-эмоциональной сферы человека, которая, несмотря на свою необъятность, имеет центр, который задает “программу” деятельности человека и в конечном смысле обуславливает его судьбу. Этот центр – ценности человека, ставшие объектом изучения особой ветви философии – аксиологии»¹³². И действительно, можно утверждать, что «литература XX века запечатлела душу человека в таких испытаниях, каких мир не знал прежде. Эта душа – “в ранах сплошных” (М. Цветаева), но живая, ведомая то “скорбным духом” (А. Ахматова), то героическим (Андрей Соколов М. Шолохова), то духом сопротивления, независимости и свободы (А. Солженицын, И. Бродский)»¹³³. И Нагродская для постижения «души человека в испытаниях» использует такую «лакмусовую бумажку», как античность, которая, на ее взгляд, обнажает многое в человеческом естестве. А помня, какую роль приобрела античность в культуре Серебряного века, такой вектор ее художественного сознания кажется вполне закономерным.

А.Ф. Лосев писал, что «образ античности воспринимается как вневременной духовный феномен, как символ идеала всего человечества»¹³⁴. Для того чтобы найти выход из культурного и нравственного кризисов рубежа XIX–XX вв., многие писатели этого времени обращались к античной культуре, западноевропейским мыслителям и античным образам, подтверждая возникающие в это время концепции (в частности, О. Шпенглера). Писатели Серебряного века также опирались на учение Ф. Ницше, в котором через заимствовавшиеся из греческой мифологии образы трактуется сущность искусства. «Античность, ее духовный и исторический опыт являются

¹³² Попова Е.В. «Дух» и «душа» как ценностные категории художественной антропологии // Художественная антропология: Теоретические и историко-литературные аспекты: Материалы междунар. науч. конф. «Поспеловские чтения» - 2009 / Под ред. М.Л. Ремневой, О.А. Клинка, А.Я. Эсалнек. М., 2011. С. 48.

¹³³ Там же. С. 54.

¹³⁴ Цит. по: Дехтяренко А.В. Античность и христианство в трилогии Д.С. Мережковского «Христос и Антихрист»: Учеб. пособие. Петрозаводск, 2009. С. 23.

постоянным фактором любой культуры, любой эпохи»¹³⁵, – замечает современный исследователь. И добавляет, что с двумя божествами искусств, Аполлоном и Дионисом, «связано наше знание о той огромной противоположности в происхождении и целях, которую мы встречаем в греческом мире»¹³⁶.

Ницшеанская трактовка античности оказала сильное влияние на писателей Серебряного века. В творчестве Мережковского возникает феномен сравнения античной и христианской культур. Проникая в античный и христианский мир, писатель стремится к воссозданию «языческой ценности и античной красоты»¹³⁷. Ему удалось найти новый подход к восприятию плотского начала в человеке. В романе «Смерть богов. Юлиан Отступник» из трилогии «Христос и Антихрист» мотив античности рассматривается в рамках «особой духовной плоти»¹³⁸. В трилогии звучит «тоска по Элладе, по ее красоте»¹³⁹, которая тоже является существенным мотивом в творчестве писателя. Мережковский раскрывает читателю красоту античного мира, языческий уклад жизни и высокую нравственность языческой эпохи, которые отсутствуют в христианском мире, и побуждает человека к изучению античной культуры и духовному восприятию эллинизма.

И.Ф. Анненский в статье «Три социальных драмы», как указывает Колобаева, сделал акцент на том, что «романтик Ницше возводил ребячью сказку в высшие сферы духовной жизни»¹⁴⁰. По его мнению, ницшеанство оказало огромное влияние на русскую литературу. Он дает высокую оценку ницшеанской трактовке дионисийства и признает значение образа Диониса в развитии

¹³⁵ Там же.

¹³⁶ Там же. С. 24.

¹³⁷ Там же. С. 32.

¹³⁸ Там же. С. 30.

¹³⁹ Там же. С. 32.

¹⁴⁰ Колобаева Л.А. И.Ф. Анненский // История русской литературы конца XIX – начала XX века: Учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений / Под ред. В.А. Келдыша: В 2 т. Т. 2. М., 2009. С. 136.

античной и современной культуры. Поэт открыл в античной литературе «новый ресурс» для современного искусства слова – живой смысл мифов (означающих, по Анненскому, те внутренние силы, которые под другим именем известны и сегодняшнему человеку), емкость поэтической условности, способной оградить искусство от «мещанского реализма», равновесие и гармонию форм, высокое, «горацианское» уважение к слову. Поэтому, убеждена Колобаева, современная поэтика у Анненского является идеальным объединением многогранных образов, изобилия оттенков и утонченной музыкальности стиха с унаследованной от древности классикой стиля¹⁴¹.

И в поэзии Мандельштама «первой кормилицей» остается античность. Ключевым для него является ориентация на эллинизм в особом его понимании. В статье «О природе слова» поэт даже утверждает, что русский язык следует считать языком эллинистическим. Это означает, что в русском языке всегда сохраняется эллинистическое начало¹⁴². Основой эллинского мироощущения и самосознания для поэта являются красота и любовь. В античном образе мира Мандельштам находит единство природы и человека, создающее мудрость культуры, воплощаемое в слове и словом: «И море, и Гомер – все движется любовью...». Художественный мир Мандельштама во многом исходит из стремления оживить древние корни культуры. Поэтому миф в его произведениях опирается на это намерение. Отличительная черта подхода поэта к античному мифу основана на экспериментировании с мифом, установке на подсознательное начало, заложенное в древнем мифе, и «уловлении» будущего по шифру прошлого¹⁴³.

Отражение античного мира проявляется также в творчестве Вяч. Иванова. Он рассматривает античный образ как важный фактор, влияющий на

¹⁴¹ Там же. С. 140.

¹⁴² См.: История русской литературы XX века (20–90-е годы): Основные имена: Учеб. пособие для филологического факультета / Отв. ред. С.И. Кормилов. М., 2008. С. 212.

¹⁴³ Там же.

современную жизнь, и указывает значимость его роли в развитии современного мира. Античный образ он исследует в статьях «Копье Афины», «Ницше и Дионис» и т. д. А в статье «Новые маски» пишет о «мировой Тайне» античности, что зорко «глядит в нас, отражая нас в своем темном зеркале»¹⁴⁴. Но Вяч. Иванов стремится к описанию античного образа с точки зрения современности. Он указывает, что необходимо сохранять маску только при переводе античных произведений и нужно снять ее в целях разрушения преграды между античным и современным мирами, что поможет распознаванию подлинной картины действительности. В статье «Две стихии в современном символизме» он использует образ «неведомого бога»¹⁴⁵ и «формирует концепцию поэта-демиурга, творца мифа, в котором явится еще не выявившаяся мистическому созданию или утраченная или забытая религиозная величина»¹⁴⁶. Вяч. Иванов считает воплощение «неведомого бога» необходимым и важным, и это подробно раскрылось им еще в стихотворениях сборника «Прозрачность». В этой книге стихотворений одним из актуальных моментов считается, как указывает исследователь, «понимание основного переживания античности <...> как чувства абсолютной защищенности человека в мире и его зависимости от божественной воли»¹⁴⁷.

В поэтическом творчестве Н. Бахтина 1919–1924 гг. также присутствуют античные мотивы, и основной идеей в его стихах является «рождение мира как возрождения античного изначального мифа»¹⁴⁸. Н. Бахтин подчеркивает роль античной культуры в создании нового мира, однако он рассматривает элемент античности не с помощью эллинистической и древнеримской культур, не в

¹⁴⁴ *Иванов Вяч.* Новые маски // *Иванов Вяч. Собр.соч.: В 4 т.* Брюссель, 1987. Т. 2. С. 78.

¹⁴⁵ *Иванов В.И.* Две стихии в современном символизме // *Иванов В.И. Родное и вселенское.* М., 1994. С. 158.

¹⁴⁶ *Сегал Н.М.* Античный контекст стихотворения Вяч. Иванова «Душа сумерек» // *Античность и культура Серебряного века: К 85-летию А.А. Тахо-Годи / Отв. ред., сост. Е.А. Тахо-Годи.* М., 2010. С. 156.

¹⁴⁷ Там же. С. 167.

¹⁴⁸ *Гардзонио С.* Античность в поэзии Николая Бахтина. Предварительные замечания // *Античность и культура Серебряного века...* С. 381.

рамках «гармонии» античного мира и даже не в согласии с концепцией Ницше о трагичности античного мира. Он убежден, как указано в современном исследовании, что концепция античности «ждет еще своего завершителя»¹⁴⁹ и необходимо, «целостно понять и принять наше исконное, родное, древнее наследие – религию эллинства»¹⁵⁰.

К. Вагинов подвергает античность исследованию сквозь призму сознания современного человека, поэтому кризис современного искусства, забвение моральных устоев он связывает с упадком античной культуры. Писателя интересует эпоха разрушения эллинической культуры. Он внутренне глубоко ощущает античность и определяет ее как «свое собственное время»¹⁵¹, поэтому литературовед Н.М. Сегал позволяет себе утверждать, что «для Вагинова античность – это экзистенциальный опыт, прямо вторгающийся в лирическое переживание»¹⁵². Вагинов стремится превратить отвлеченные понятия и образы в наглядное представление об античной культуре. Н.М. Сегал подчеркивает, что во всех сочинениях писателя «присутствует противопоставление одного, мудрого и обреченного на гибель героя – всем остальным. Так, Аполлон противопоставлен “вифлеемцам”, “новым христианам” (большевикам), эллинисты – пошлой публике, а «неизвестный поэт – всем остальным персонажам»¹⁵³.

М. Цветаева широко использует в своих стихотворениях «архетипические», «вечные» образы культуры¹⁵⁴. Особенную роль в ее творчестве играют античные героини, чьи имена фигурируют иногда в названиях произведений. В стихотворениях «Федра», «Сивилла» и «Эвридика – Орфею», углубляясь во

¹⁴⁹ Там же. С. 383.

¹⁵⁰ Там же.

¹⁵¹ Сегал Н.М. Константин Вагинов и античность // Античность и культура Серебряного века... С. 395.

¹⁵² Там же.

¹⁵³ Там же. С. 406.

¹⁵⁴ См.: Круглова Т.С. Античный «слой» в лирических обращениях Марины Цветаевой // Античность и христианство в литературах России и Запада. Владимир, 2008. С. 173.

внутренний мир героинь, поэтесса предлагает свою трактовку античности. Как считают современные литературоведы, концепция античности М. Цветаевой ориентирована на превращение мифа в обычное явление жизни¹⁵⁵.

Е.А. Нагродская несоизмерима по дарованию с указанными выше авторами, тем не менее, она находилась в том же кругу касающихся античности вопросов и попыталась в романе «Гнев Диониса» (1910) в доступной широкому кругу читателей форме представить популярные в начале XX в. философские трактовки античности, явив в том числе существенную и актуальную для тех лет проблему дионисийского и аполлонического начал в различных любовных коллизиях и вариантах самоосуществления личности. Думается, что ей были известны возникающие вокруг дионисийского и аполлонического начал дискуссии того времени, возможно, воспринятые через «посредников» — популярные изложения, отзывы в печати и пр.

Таким образом, можно сказать, что писательница входит в литературу именно в ореоле воспринятой ею античной культуры и концентрирует вокруг своего первого романа силовые линии античного дискурса в определенном преломлении, а именно в плане воплощения раскрепощающей энергии дионисийства.

§ 1. Аполлоническое и дионисийское начала в романе «Гнев Диониса» (1911)

Взаимоотношения и переживания эротического характера, «вопросы пола» являлись неотъемлемой частью историко-культурного процесса России рубежа XIX–XX вв. Вяч. Иванов, опираясь на ницшеанскую трактовку «дионисийского начала» в работе «Эллинская религия страдающего бога» исследовал образ Диониса в древнегреческой культуре. Изучение им культа Диониса

¹⁵⁵ Там же. С. 176.

стимулировало и углубляло изначальное увлечение символистов античностью. А. Блок назвал Вяч. Иванова даже «пророком Диониса»¹⁵⁶. Мотивы дионисийства и Эроса занимали важное место в его творчестве 1903–1910 гг. В сборнике «Прозрачность» Аполлон у него предстает как дневное солнце, а Дионис – солнце ночное. В книге «Эрос» писатель затрагивает историю зарождения культа Диониса и связанные с ним вопросы эротизма и гомосексуальности. Вопреки общепринятой оппозиции телесного и духовного Иванов апеллирует к гармонии дионисийского и аполлонического начал.

З.Н. Гиппиус в сборниках «Новые люди» и «Зеркала» также утверждала «истинность интуитивного начала жизни, красоты во всех ее, даже в самых противоречивых проявлениях»¹⁵⁷, что, в свою очередь, было связано с пониманием ею античности. Герои произведений писательницы мучимы мыслью, что их дух и тело разъединены и их необходимо сверхчувственным образом соединить в другом пространстве. Она обращала большое внимание на теорию «бисексуальности» и утверждала, что «каждый человек уже носит в себе, в своей личности таинственный узел, соединяющий два начала – мужское и женское»¹⁵⁸.

И М.А. Кузмин рассматривал проблему соотношения противоположных полов как философскую, но ориентировался при этом преимущественно на отдельные положения диалога Платона «Пир». В своей повести «Крылья» он затронул вопрос взаимодействия людей различных типов в плане их эротических склонностей и пристрастий. Эротика и гомоэротика, гомосексуализм предстают в повести как существенный аспект литературы и изобразительного искусства. «Картонный домик» Кузмина считается продолжением повести «Крылья». По мнению одного из исследователей, в нем «чуть не документальная достоверность делала особенно ощутимым свойство страсти моментально вспыхивать и тут же

¹⁵⁶ Глухова Е.В. Вяч.И. Иванов // История русской литературы конца XIX – начала XX века: Учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений / Под ред. В.А. Келдыша: В 2 т. Т. 2. М., 2009. С. 200.

¹⁵⁷ Соколов А.Г. История русской литературы конца XIX – начала XX века. М., 1999. С. 249.

¹⁵⁸ Гиппиус З.Н. О любви // Русский эрос, или Философия любви в России. М., 1991. С. 229.

бесследно угасать»¹⁵⁹. «Острота диалогов, пластичность описаний, резкие сюжетные переломы, афористичные реплики героев создавали дополнительное обаяние этой ветви его прозы, которая продолжалась и позже – в “Высоком искусстве”, “Нежном Иосифе”, “Покойнице в доме”, “Плавающих путешественников” и пр.»¹⁶⁰. Надо при этом заметить, что кузминский подход к данной теме, его ориентация на ясность и воздушность фабулы, «простоту» выписанных характеров оказали существенное влияние на Нагродскую, о чем будет сказано ниже. Эта писательница также была склонна прибегать к авантюристической фабуле, использовать неожиданные сюжетные ходы, насыщать свои произведения диалогами, добиваясь самопроявления персонажей. Можно предположить даже обратное влияние в это время: Нагродской – на Кузмина. Сходство «манеры» доказывают публикации на страницах сборников «Петербургские вечера» и «Петроградские вечера».

Идеей раскрепощения личности, в эротическом русле в том числе, пронизана беллетристика М. Арцыбашева и А. Вербицкой. Они пропагандировали вариант самоосуществления «нового человека», проявляющиеся в его разнообразной сексуальной ориентации. В романе Арцыбашева «Санин» главный герой руководствуется только своим инстинктом. Создавая образ Санина, писатель выразил точку зрения на такое социокультурное явление начала XX в., как «естественный человек». В других произведениях Арцыбашева, например в «Счастье», «Романе маленькой женщины», очевидна неонатURALистическая тенденция, проявляется склонность к нарушению старых идейных догм. Произведения Вербицкой можно рассматривать как «женский вариант» раскрытия «нового человека». Ее героини стремятся освободиться «от “старых” норм в любви»¹⁶¹, что особенно заметно в ее наиболее знаменитом

¹⁵⁹ Богомолов Н.А. Михаил Кузмин // Русская литература рубежа веков (1890-е – начало 1920-х годов). Кн. 2. С. 400.

¹⁶⁰ Там же.

¹⁶¹ Грачева А.М. Русская беллетристика 1900–1910-х гг.: идеи и жанровые формы // Поэтика русской литературы конца XIX – начала XX века / Под ред. В.А. Келдыша, В.В. Полонского.

романе «Ключи счастья», где автор разрешает проблему реализации «новой женщиной» своих представлений о жизни, счастье, любви и семье. Но ее новации в этой области современный исследователь расценивает как «грозный знак грядущего изменения самих норм морали, вкуса, представлений словесности»¹⁶², что становилось серьезной опасностью в плане понижения эстетического уровня русской литературы. Думается, однако, что с ней не во всем можно согласиться. Во всяком случае, обращение к сложной философской проблематике, предпринятое Нагродской, не может быть однозначно расценено как попытка заигрывания с читателем, как стремление предложить ему сниженный вариант высокого искусства. К достоинствам ее романа «Гнев Диониса» следует отнести то, что она все обозначенные выше оттенки дискутируемых проблем собрала воедино, объявив главенствующей дионисийскую мифологию, которую и рассмотрела с разных точек зрения. Дионис означал для нее и красоту, эстетическое совершенство, и раскованность чувств, и творческое самопроявление, и благодатность ломающей общепринятые рамки свободной любви. И по каждому из этих аспектов она приняла свое, выношенное художественное «решение» и оспорила по многим параметрам приоритет «священного безумия как силы, разрешающей от уз индивидуализма»¹⁶³. Как и Зиновьева-Аннибал, она «последовательно реализовала на страницах своих книг <...> дионисийский миф»¹⁶⁴, но в отличие от первой не приняла его целиком, а, показав притягательность и силу воздействия, продемонстрировала и отрицательные и даже опасные стороны.

М., 2009. С. 557.

¹⁶² Дьякова Е.А. Беллетристы 1900–1910-х гг.: Михаил Арцыбашев, Анатолий Каменский, Анастасия Вербицкая и др. // Русская литература рубежа веков (1890-е – начало 1920-х годов). Кн. 1. С. 671.

¹⁶³ Баркер Е.Н. Дионисийский символ серебряного века: творчество Л.Д. Зиновьевой-Аннибал: Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. СПб., 2001. С. 3. Думается, правда, что если бы известен был текст романа Л.Д. Зиновьевой-Аннибал «Пламенники», в основе которого лежит миф о вакханке Агаве, в экстазе растерзавшей своего сына, то эти однозначные выводы могли бы быть скорректированы.

¹⁶⁴ Там же. С. 4.

Поэтому приступая к анализу той проблематики в творчестве Е.А. Нагродской, которая вкратце была охарактеризована выше, следует в первую очередь указать на идейно-художественную новизну «Гнева Диониса». Взаимоотношения противоположных полов, осознание человеческого долга, проявления творческого потенциала женщины здесь рассматривались в новом, непривычном ракурсе и были густо «замешаны» на античных мотивах. В непосредственной связи со свежестью его проблематики стоит упомянуть и о его художественных достоинствах: он отличается «естественностью, непредсказуемой запутанностью и неупорядоченной сложностью»¹⁶⁵ сюжетных перипетий, что помогает раскрытию затронутых проблем. Умение писательницы «завязывать сюжетные узлы и также удачно их распутывать, проводя своих героев через жизненные лабиринты»¹⁶⁶, приковывает внимание читателя к болевым точкам поднимаемых вопросов и одновременно демонстрирует позитивную программу автора, предлагающего выход из возникших острейших ситуаций. О художественной одаренности автора заговорили сразу же. И многие даже заподозрили, что автор – художница, поскольку «в романе намечено, и очень ярко намечено, по крайней мере пятьдесят картин и этюдов», и они очерчены так вдумчиво, что «любой художник <...> может их осуществить»¹⁶⁷. И этот же художественный вкус проявляется и в стиле романа, где нет «ни одного лишнего слова», «болтовни». «Это сплошь одни впечатления, живые подлинные переживания, очищенные от всего, что им случайно сопутствует и от чего обыкновенно не могут никак отрешиться писатели, зарисовывающие все детали, все, что попадает под руку»¹⁶⁸.

Но одновременно этот роман Е.А. Нагродской можно воспринять как жизненное пособие, помогающее женщине решать встающие перед нею жгучие

¹⁶⁵ Михайлова М. О счастливой женщине // Нагродская Е. Гнев Диониса. М., 1994. С. 282.

¹⁶⁶ Там же. С. 284.

¹⁶⁷ Боцяновский Вл. Эм и Жэ (Литературные наброски) // Утро России. 1910. № 235. 28 авг. С. 2.

¹⁶⁸ Там же.

вопросы, а также поддерживающее в ней уверенность в собственной одаренности. Это можно расценить и как тенденциозность (которая, по мнению многих критиков, сильно испортила впечатление от произведения). Но Нагродской надо было активно выступить против вейнингеровской теории, однозначно утверждавшей превосходство мужской индивидуальности перед женской аморфностью (и она это сделала последовательно и твердо). И это убеждение Е.А. Нагродской действительно отличало ее самую и ее героинь на фоне привычных догм патриархатного мышления. Писательнице, несомненно, удалось создать образ истинно новой женщины, наделенной творческим даром, а также талантом жить и любить, что не поняла поборница прав пролетарских женщин, феминистка новой формации Коллонтай¹⁶⁹, которая мыслила миссию женщины исключительно в категориях абсолютного освобождения от всех житейских обязанностей. Но героиня «Гнева Диониса» Тата как раз обладает всеми отпущенными женщине талантами и совершает нелегкий выбор в пользу таланта любви и самоотверженности.

В романе «Гнев Диониса» любовная история главных героев выстроена не по шаблонной схеме традиционного «треугольника», а развивается по мере открытия сущности человеческой природы. Отношения между героями подтверждают суть ницшеанской трактовки дионисийского начала как «первобытного хаоса и ужаса, вакхического восторга, трепета опьянения и экстаза» и аполлонического – как «чувства меры, самоограничения, свободы от диких порывов», как «мудрого покоя бога – творца образов»¹⁷⁰.

Для понимания естественного, извечного присутствия дионисийского и аполлонического начал в любви рассмотрим два различных типа отношений между главными героями романа, трактовку которых предлагает нам автор.

¹⁶⁹ См.: Коллонтай А. Новая женщина // Марксистский феминизм. Коллекция текстов А.М. Коллонтай / Сост. и общ. ред. В.И. Успенская. Тверь, 2003. С. 154–191 (впервые напеч.: Современный мир. 1913. № 9).

¹⁷⁰ Ницше Ф. Рождение трагедии из духа музыки // Ницше Ф. Соч.: В 2 т. Т. 1. М., 1990. С. 54.

Любовь Тани к Старку вполне соответствует «дионисизму». Она испытывает к нему страсть и не в состоянии контролировать свои чувства: «Спокойствие – нет, не спокойствие: во мне все сразу загорелось и задрожало, едва я услышала его голос, но какая-то сила является во мне»¹⁷¹. Эмоции героини относительно Старка выявляют дионисийскую природу скрываемых в глубине сердца безудержных порывов. Однако источник безумной страсти Тани к Старку – не только в инстинкте любви, эротического влечения, но и в присущем ей как художнице тонком эстетическом чутье: «Художница берет верх над любовницей. Я уже ищу, чем и на чем зарисовать эту позу, это лицо, – признается Таня. – Женственность движений, это грациозное кокетство, эта небрежная томная лень и рядом с этим – детская живость и веселость. Как художница, я в восторге от его тела»¹⁷². Таня любит Старка как чудным произведением искусства; в нем она нашла не только модель для своей картины «Гнев Диониса», но и воплощение идеальной красоты. В чувстве Тани к Старку раскрывается двуединая – эротическая и эстетическая – природа «дионисийского исступления», восторга, высшего проявления чувств.

Если любовь художницы Тани к Старку обусловлена дионисийским началом, то любовь и симпатия Старка к Тане являются проявлением одновременно и дионисийского, и аполлонического начал. «Моя страсть сильна, но моя любовь еще сильнее. Любовь моя нежная, преданная, верная»¹⁷³, – говорит он. Безусловно, Старк сначала тоже страдает от своего чувственного влечения к героине, но постепенно аполлоническое начало берет в нем верх над началом дионисийским, и в итоге его поступки определяет глубокая привязанность к Тане, которая и знаменует собою, по Нагродской, подлинную любовь. Бесконечная забота Старка о Тане обусловлена аполлоническим началом его любви. Ради любви он согласился позировать Тане, пожертвовать собой ради

¹⁷¹ Нагродская Е.А. Гнев Диониса: романы, рассказы. СПб., 1994. С. 65.

¹⁷² Там же. С. 98.

¹⁷³ Там же. С. 79.

ее творчества, но искреннее чувство к героине не позволило ему остаться только моделью. Он ждет от Тани настоящей любви: «Тата, я не хочу, чтобы ты целовала меня только потому, что я похож на какого-то натурщика Боттичелли...»¹⁷⁴. Несмотря на то, что он прекрасно понимает, что чувство Тани к нему относится лишь к категории физической любви и эстетического наслаждения, он все-таки стремится к душевной близости с ней. Другими словами, мечтой Старка является ницшеанский идеал «прекрасного равновесия» – синтеза аполлонического и дионисийского начал.

В романе есть еще один герой – муж Тани, Илья. Если Таню со Старком связывает дионисийское начало, то есть полное основание полагать, что Таню и Илью объединяет начало аполлоническое.

Мы видим, как безудержно отдается Таня нахлынувшему на нее чувству – страсти к Старку. Вл. Боцяновский отмечал, что они «некоторое время буквально горят в огне охватившей их страсти (это одна из лучших страниц в романе)»¹⁷⁵. Но свою настоящую любовь и искреннее чувство она полностью отдает Илье: «Я теперь вижу, что не могу расстаться с Ильей, что жизнь моя без него не мыслима, Можно прожить без цветов и фейерверка, но без пищи и тепла не проживешь...»¹⁷⁶. Нагородская удачно пользуется метафорой, подчеркивая самое существенное в отношениях между возлюбленными: «цветы», «фейерверк» – явления преходящие. Здесь они воспринимаются героиней как чувственное влечение к Старку, как краткий миг любования и наслаждения. А «пища» и «тепло» – жизненно необходимые потребности человека. Соответственно, только истинно гуманные, гармоничные отношения с Ильей дают Тане возможность почувствовать себя по-настоящему счастливым человеком и испытать беспредельную любовь к жизни.

Казалось бы, в героине читатель должен был увидеть пример «новой»,

¹⁷⁴ Там же. С. 109.

¹⁷⁵ Боцяновский Вл. Указ. соч. С. 2.

¹⁷⁶ Нагородская Е.А. Гнев Диониса... С. 84.

«эмансипированной» женщины, соответствующей представлению Ницше о сверхчеловеке, который не должен угнетать, обуздывать в себе дионисийское начало. И Таня действительно наделена характером свободной женщины, феминистки, отказавшейся от стереотипного поведения, ортодоксальных идей и догм, но вместе с тем она – человек, несомненно, нравственный. Например, при всех «дионисийских» проявлениях страсти к Старку она упрекает себя в неверности Илье, в ней говорит совесть, которая и заставляет ее задуматься над своим поведением. После смерти Ильи Таня будет жить вместе со Старком, возьмет на себя ответственность за их общего сына. Дионисийское начало ее любви трансформируется в чувство долга, заботу о любимых. «Я люблю теперь тебя как отца моего ребенка...»¹⁷⁷, – говорит Таня Старку. В развязке романа она предстает перед читателем женщиной не столько абсолютно свободной в своих «дионисийских» порывах, сколько истинно нравственной и благородной.

Аполлоническое начало превалирует и в любви Ильи к Тане. Его бескорыстная любовь проявляется в великодушии и понимании; Илья является для Тани верной опорой и в искусстве, и в жизни. В отличие от Старка, часто ревнующего Таню к творчеству, Илья не требует от нее постоянного присутствия; не являясь знатоком искусства, он не может давать ей полезные советы, но он духовно поддерживает Таню, считая, что она должна заниматься любимым делом. Эту любовь можно назвать любовью-уважением, причем Таня поначалу не может понять и оценить благородства Ильи. «Я не нужна, не нужна ему, он не зовет меня разделить с ним горе, пережить тяжелое время вместе»¹⁷⁸, – огорчается она. На самом деле Илья оберегает Таню от жизненных неурядиц и суеты. Он сам тянет жизненную лямку и предоставляет Тане возможность сосредоточенно заниматься искусством.

В романе есть еще очень важный момент. Когда Илья узнал о тайных отношениях Тани и Старка, о ее беременности, то вместо истерики, скандала он

¹⁷⁷ Там же. С. 197.

¹⁷⁸ Там же. С. 135.

спокойно реагирует на все: «— Что же делать, — после минутного молчания говорит он, — в своих чувствах мы не властны, детка. Такая уж видно судьба — он встает и делает несколько шагов по комнате»¹⁷⁹. Илья скрывает свое душевное страдание, не желая причинить боль любимой. Ради Тани он достойно принял то, что случилось, из-за этой любви он решил перенести все жизненные испытания и вытерпеть всю боль, выпавшую на его долю. Перед глазами читателя предстает прекрасный образ уравновешенного, разумного, доброго человека. Он — реализация философской идеи Ницше о совершенстве аполлонического начала бытия.

Для того чтобы осмыслить взаимосвязь аполлонического и дионисийского как основу существа и существования человека, конкретную причину любви героини к двум мужчинам совершенно разного типа, Нагородская включила в роман еще один образ. Появившийся на страницах (писательница прибегла к использованию «архаического художественного приема — введению в сюжет фигуры резонера»)¹⁸⁰ Лачинов «выражает» теоретические воззрения автора. Он необходим, чтобы «прояснить» героине причину ее терзаний. Тата долго была не в состоянии разобраться в своей любви к двум мужчинам и обдумать свои дальнейшие действия. Как Рахметов помогает Вере Павловне выйти из затруднительного положения, так резонер Лачинов помог ей понять самую себя, изначальную неоднозначность ее женской натуры: «Нет, Татьяна Александровна, — вы мужчина. Что ж в том, что вы имеете тело женщины». И добавляет: «Старк был именно тем между мужчинами, чем вы между женщинами. Сильный, смелый, он имел женскую натуру — даже больше, чем вы»¹⁸¹. По мнению Лачинова, Таня — женщина с мужской страстью и натурой, а Старк — мужчина с женской природой. Поэтому натура и судьба свели их друг с другом. Этот важный психолого-философский аспект установок Вейнингера получает отражение в

¹⁷⁹ Там же. С. 143.

¹⁸⁰ Грачева А.М. Указ. соч. С. 564.

¹⁸¹ Нагородская Е.А. Гнев Диониса... С. 200.

романе, причем привлекаемое для разъяснений «резонерство» не только дает истолкование любовным перипетиям героини, но и проясняет сложность, противоречивость натуры человека – женщины и мужчины. Кроме того, такое построение романа вписывает его в существующую в русской литературе традицию¹⁸².

Как видим, образы Тани и Старка во многом иллюстрируют идеи австрийского философа О. Вейнингера, который в своем знаменитом труде «Пол и характер» заметил, что «существуют бесчисленные переходные ступени между мужчиной и женщиной, так называемые “промежуточные формы пола”...»¹⁸³. С этой точки зрения Таня и Старк относятся к одному типу – «промежуточному», или «среднему», полу. И, по справедливому мнению современного исследователя, в романе явлен не только тип «новой женщины», но и «нового мужчины» – Старка, мужчины с женской натурой. Т. Осипович убеждена, что, «по логике романа, подобная метаморфоза предвещает будущую гомоэротическую ориентацию героя, так как, согласно Нагродской, гомосексуалист – это “мужчина” лишь в своей телесной сущности, но “женщина” в своем душевном настрое и в мыслях»¹⁸⁴.

Позволим себе не согласиться с исследовательницей. О «гомоэротической ориентации героя» в романе нет ни слова, а вот то, что «женственная» душа Старка помогает ему глубоко понять Таню, – несомненно. Именно «женственная» природа Старка обуславливает его влечение к «мужественной» Тане. Стоит, конечно, особо оговорить, что Осипович сама себя корректирует, говоря: «“Мужественные” мужчины, например, тянутся к “женственным” женщинам; гомосексуалисты со значительной долей “женственности” найдут

¹⁸² Подробнее см.: Матич О. Эротическая утопия: новое религиозное сознание и fin de siècle в России. М., 2008.

¹⁸³ Вейнингер О. Пол и характер. М., 1992. С. 17.

¹⁸⁴ Осипович Т. Поиски «третьего» пола в литературном дискурсе Серебряного века // Эрос и логос: феномен сексуальности в современной культуре / Ред.-сост. В.П. Шестаков. М., 2003. С. 234.

хорошего партнера не только в “мужественном” мужчине, но и в “мужественной” женщине, которая, вероятнее всего, окажется лесбиянкой или “новой” эмансипированной женщиной»¹⁸⁵, но эта оговорка мало что проясняет, а самое главное поражает своею однозначностью, полностью исключаящей в любви человеческий фактор, ставя во главу угла «половые» особенности. Вряд ли Нагродская хотела намекнуть на латентное лесбиянство Татьяны. Как уже указывалось выше, идеал ее – великодушная благородная женщина, понимающая людские слабости, способная отказаться ради близких и любимых от того, что представляется ей важным, хотя при этом она будет переживать свою «недоволенность». В отличие от персонажей «промежуточного пола» Илья представлен Нагродской как «ортодоксальный» мужчина, инстинктивно придерживающийся традиционного представления о половой принадлежности, т. е. процесс подмены пола в нем не происходит, и лучшие мужские качества реализуются именно в нем.

Но при этом Нагродская не считает «новую женщину» и мужчину-гомосексуалиста «противоестественным, порочным, опасным для общества искажением природы, бросающим вызов институту брака и семьи, переступающим порог дозволенного в сексуальных отношениях и пропагандирующим бездетный образ жизни»¹⁸⁶. Она просто уверена, что каждый человек свободен сделать свой собственный выбор, не перекладывая ответственности на плечи другого, не апеллируя к общепринятой обществом консервативной морали, не идя на поводу у своих инстинктов. Своим романом она стремилась помочь человеку не бояться самого себя, своей потаенной сущности, своих самых «неправильных» интимных переживаний и устремлений, безусловно признавая их право на существование.

Таким образом, роман «Гнев Диониса» не только эпатировал сознание читателей, художественно преломив нравственные и философские идеи Ницше,

¹⁸⁵ Там же. С. 227.

¹⁸⁶ Там же. С. 226.

но объективно соответствовал сверхзадаче классического искусства, сформулированной Львом Толстым: «Главная цель искусства, если есть искусство и есть у него цель, та, чтобы проявить, высказать правду о душе человека...»¹⁸⁷. И надо сказать, именно это почувствовали наиболее проницательные критики-современники. «В основе повести большая простота и естественность – правда подлинных переживаний. Она глубоко эмоциональна, и этим захватывает»¹⁸⁸, – писала Е. Колтоновская. У Нагродской «получился тот простой, ясный, экспрессивный рисунок, который ничем не расхолаживает, ничего не отнимает от главного впечатления и дает, если так можно выразиться, квинтэссенцию впечатления»¹⁸⁹. А главное – в романе есть животрепещущий образ Тани, написанный столь ярко и запоминающийся столь отчетливо, что некоторые критики предпочли «забыть» о философской подоплеке произведения.

§ 2. Идеи красоты и безобразия в романе «У бронзовой двери» (1914)

Но «забыть» о философской нацеленности создаваемых Нагродской произведений невозможно. Именно философская идея составляет их стержень и зачастую приводит к геометрической расстановке фигур и определенной схематичности. Это замечание имеет прямое отношение к роману «У бронзовой двери», который не был разрешен к печати полностью (книга имела вначале название «Бронзовая дверь»¹⁹⁰), поэтому неизвестно, чем роман завершается. Кроме того, в тексте есть большие лакуны, обозначенные отточиями. Но то, что он является своеобразной вариацией «Гнева Диониса», несомненно. На новом материале он продолжает развивать те же идеи, проверяет высказанные

¹⁸⁷ Толстой Л.Н. Что такое искусство? М., 2012. С. 7.

¹⁸⁸ Колтоновская Е. Голод читателя // Речь. 1910. № 335.

¹⁸⁹ Боцяновский Вл. Указ. соч. С. 2.

¹⁹⁰ Есть сведения, что он был переведен на немецкий язык с рукописи: *Nagrodskaja E. Die bronzene Tür*. Leipzig, 1912 (переводчица А. Рамм-Пфемферт) и перепечатывался неоднократно в последующие годы.

положения на прочность.

Что касается его художественного своеобразия, то его «обрыв» независимо от воли автора сближает это произведение с прозой М. Кузмина, для которой так же характерна отрывочность и незавершенность (достаточно указать на последние фразы его повести «Приключение Эме Лебефа»: «В комнате, где горели канделябры, была одна Берта фон Либкозенфельд. Она стояла посреди комнаты, читая какую-то записку, улыбаясь своим розовым сочным ртом. Заметив меня, она подозвала меня знаком и, положив руку на мое плечо, сказала: “Мейстер, только в несчастьи узнаешь настоящих друзей. Поверьте, что я...”»¹⁹¹). Поэтому отсутствие финала можно трактовать как осознанное художественное авторское решение. Сама Нагродская говорила, что не стала публиковать роман полностью отдельным изданием из-за опасения, «что за прославление анархических взглядов ее отправят в ссылку»¹⁹². Однако в литературоведении укрепилось иное мнение: цензурный запрет возник из-за центральной сюжетной линии, связанной с проблемой однополый любви. Юный Тони становится объектом вожделения двух мужчин (нечто подобное уже имелось в подтексте предыдущего романа), хотя это все дается только намеками и не проясняется до самого конца.

Но даже если судить по тому, что сохранилось, можно увидеть тесную связь этого романа с «Гневом Диониса». По сути, писательница предлагает иной вариант той же ситуации, которая описана в «Гневе Диониса», а именно: что было бы, если бы Таня не отказалась бы от своего призвания, а решила и продолжала бы быть художницей. Превратилась бы она в мать Тони, стал бы ее ребенок таким же несчастным мальчиком, как он? Кроме того, в характере самого Тони просвечивают те негативные черты, что имелись у Старка, – капризность, истеричность, эгоизм.

Роман «У бронзовой двери» можно рассматривать как продолжение романа

¹⁹¹ Кузмин Михаил. Проза и эссеистика: В 3-х т. Т.1. Проза 1906-1912 гг. М., 1999. С. 191.

¹⁹² Фидлер Ф.Ф. Из мира литераторов: характеры и суждения. М., 2008. С. 670.

«Гнев Диониса» еще и потому, что в нем действие так же происходит в Италии (в Риме, как мы помним, соединились Старк и Таня), центральной так же становится идея красоты, но здесь она доведена до логического завершения. Нагродская находит теперь новые обоснования своей идеи о том, что красота в искусстве – прекрасна, а вот в реальной действительности она может стать опасной, даже превратиться в орудие искушения и способ овладения душой человека, т. е. явить свою «дьявольскую сторону».

Как уже было сказано выше, юный Тони во многом похож на Старка, но Старк был нежным и надежным человеком, он был способен любить Таню, а Тони никого не любит, разве только сестру и мать. И то это во многом эгоистическая любовь, требующая полной принадлежности любимого, овладевающая любимым всецело. Тони жаждет обрести идеальную красоту, которой не находит в реальной жизни. Он – сторонник красоты, которая оторвана от жизни, которая выше жизни: «Разве красота может быть стара? Есть образы, которые можно всегда воскрешать, и всегда они будут красивы... Возьми Венеру, выходящую из моря, – она будет красивее рыбного рынка, что рисует Грин»¹⁹³. Его друг Грин пытается обнаружить прекрасное в обыденной жизни («Все должно быть реально», «Идея должна быть понятна всем...»¹⁹⁴), но Тони остается глух к его аргументации. Следовательно, Тони признает только искусство, которое запечатлевает идеальную, «нежизненную» красоту. Жизнь не может служить материалом искусства – вот его непоколебимое мнение. Заметим, кстати, что о чем-то подобном размышляла и Тата, когда думала, что близкие Ильи никогда не поддержат ее устремленности к прекрасному: «...им нравятся только тенденциозные сюжеты: умирающая мать, важная барыня, из коляски подающая милостыню оборванной женщине с желто-зелеными детьми. В таких случаях дети всегда вер-веронез, светлая охра и цинковые белила. Исполнения,

¹⁹³ Нагродская Е.А. У бронзовой двери. СПб., 1913. С. 56. Грин – персонаж романа, художник, предпочитающий реалистическую манеру, избирающий объектом окружающую жизнь.

¹⁹⁴ Там же. С. 38.

изящества, колорита они не поймут»¹⁹⁵.

Но Тони ко всему прочему воспринимает красоту и как нечто, что способно покорить людей, что обладает бесконечной властью: «Красота большая сила... для всех и каждого... За красотой не замечают недостатков. Красота усиливает в глазах людей и ум, и доброту, дает блеск таланту, славе, положению. О, всегда во всем... в женщине, в мужчине, в животном... голубка красива, а жаба безобразна – вот и все»¹⁹⁶! Но из этих слов следует, что он разрывает этику и эстетику. Для него красота самоценна, она не несет никакого нравственного содержания. Таким образом, роман Нагродской вступает в область дискуссии о нравственном начале в искусстве, о возможности «чистого искусства» и «незаинтересованного созерцания». Поэтому Нагродская в самом образе Тони сталкивает противоположные начала напрямую: в самом Тони красивая внешность соединена с безнравственностью. А для писательницы это всегда является сигналом опасности. И в итоге внешняя красота оборачивается внутренним уродством, которое и оказывается в конечном счете определяющим: вокруг Тони гибнут люди, несчастна его сестра Маргарита (по его вине попадающая в руки к тому, кто хочет ее использовать), полюбивший его человек кончает самоубийством. Поэтому и разворачивается действие в Венеции – внешне прекрасном городе, но хранящем под внешней красотой дряхлость и разрушение.

Тони – вариант Старка, но лишенного душевной глубины и духовных потребностей, которые свелись у него к одному – жажде красоты. Писательницей создан тип авантюриста, легкомысленного потребителя, который может оказаться весьма притягательным, что делает существование таких людей еще более опасным. Но и Тони по-своему несчастлив, он не в состоянии реализовать себя, он мечется, путает планы людей и свои собственные. Как мы видим, Нагродская, размышляя над возможностью «соединения» и противостояния красоты и уродства, оказывалась в русле поисков литературы и философии

¹⁹⁵ Цит. по: *Боцяновский Вл.* Указ. соч. С. 2.

¹⁹⁶ *Нагродская Е.А.* У бронзовой двери. С. 46.

начала XX в.

Как же можно убедиться в уродливости внутреннего мира Тони? Вот его мнение о феминистках: «Те, которые не имеют очарование, – конечно, равны мужчине, и, если у них нет особенных способностей и талантов, их мужчины затрут. К несчастью, только женщины, не имеющие очарования, стремятся к мужской деятельности»¹⁹⁷. Естественно, такое представление выглядит смехотворным, примитивным, представляет собой точку зрения ограниченных мужчин на облик и поведение женщин, стремящихся к равноправию. И это говорит современный просвещенный юноша! Кроме того, это обратная сторона его понимания красоты: только некрасивые и непривлекательные женщины будут стремиться к самореализации, феминизм нужен только уродкам.

Женская красота для него – это орудие власти. Она – способ подчинять мужчин. Тони развивает унижительную концепцию патриархатного сообщества и, таким образом, сразу может быть причислен к консервативным представителям социума, несмотря ни на какие произносимые им лозунги о красоте. Тони недоступно понимание того, что женщина может быть ценна не только своими внешними данными, что у нее есть ум, духовная суть. Вот чем в итоге оборачивается его поклонение красоте – презрением духа!

Конечно, в Тони говорит ревность ребенка по отношению к матери, которая материнским обязанностям предпочла карьеру (об этом будет сказано ниже). Может быть, потому ему и нужно женщину подчинить, унижить, чтобы самому себе доказать, что его мать не права. Очень важно также и то, как Тони произносит свои тирады: он явно любит себя, что также говорит не в его пользу.

Выше уже упоминалось о том, что любовь Тони к матери эгоистична: он хочет, чтобы мать принадлежала только ему, хотя герою и импонирует сложность их отношений: «Разве тебя не занимает, что мы видимся с тобой, как влюбленные?

¹⁹⁷ Там же. С. 57.

Назначаем свидания, прячемся от знакомых. Вот видишь, у меня выходит, как бы роман с замужней дамой. Есть даже ревнивый муж, Семен Семенович»¹⁹⁸, – говорит Тони маме. Он ревнует мать к отчиму и смотрит на того как на конкурента в борьбе за любовь матери: «Я его не трогаю, пока он не трогает меня... Мне все равно, есть он, или нет его. Зачем только он всегда торчит между мной и мамой!»¹⁹⁹ Тони, несомненно, страдает от создавшегося положения, но это страдание мелкого человека, который не может встать выше своих капризов. В то же время у него есть гордость: «Люди всегда неоткровенны – даже без причины... Ну, приди ко мне Семен и скажи откровенно: “Антон, я ревную твою мать к твоему покойному отцу, мне тяжело и мучительно видеть тебя, иди от нас, не смущай моего счастья”. – Я бы покорился и попросил только позволения изредка видеть маму... Но если бы мама сказала: “Мальчик, не нарушай моего покоя”, – я бы... я бы ушел, ушел навсегда!»²⁰⁰

Нагородская ставит перед читателем сложную проблему: в какой степени откровенность должна определять отношения между людьми, в какой степени человек должен быть самым собой, открыт, доверителен. И она, создавая критические ситуации фабульного свойства, доказывает, что существуют рамки, без которых человеческое сообщество не может существовать, потому что в человеке есть и дурное, непривлекательное, что не нужно обнажать, с чем следует, на ее взгляд, бороться. Это тоже становится косвенной критикой дионисийского «выхода из себя», предельного обнажения и откровения, совершаемых в экстатическом состоянии.

Тони – сторонник абсолютной откровенности, но все в нем говорит о том, что он на деле не способен вынести правду. По характера он слабый человек, игрушка в руках судьбы. И если бы мать ему сказала, что он нарушает ее покой, он, возможно, покончил бы с собой. Если бы отчим попросил его отойти, он бы

¹⁹⁸ Там же. С. 151.

¹⁹⁹ Там же. С. 55.

²⁰⁰ Там же. С. 59.

выполнил его требования, но в душе у него нарастала бы ненависть. Казалось бы, искренность – это тяжелый камень, огромная ответственность, и Тони недооценивает эту тяжесть, которую налагает на человека откровенность, в том числе и на Другого. Создается впечатление, что Нагродской были близки мысли Горького: ложь может быть утешающей для душевно слабых людей, а вынести правду могут только очень сильные люди. Как было сказано выше, Тони истеричный и капризный, взрослый «ребенок», который не умеет спокойно реагировать на стопроцентную правду, поэтому он и занимается самообманом.

Е.А. Нагродская склонна показывать ситуации и конфликты под разным углом зрения, с разных сторон. Она как бы говорит, что маска – это плохо. Если человек заковывает себя в маску и притворяется, это портит его, приучает ко лжи, но если эту маску снять, обнажатся низменные мысли, непривлекательное нутро. И это тоже имеет плохие последствия. На основании проведенного анализа можно сделать заключение об этической программе писательницы: человеку не надо обнажать себя целиком, он еще очень несовершенен, однако надо непременно над собой работать, отрешиться от эгоизма, исправлять изъяны, добиваясь совершенства. Она напоминает о том, что в подсознании человека скрыты комплексы и он не всегда может точно сказать, как «сработают» его биологические импульсы. Но человек должен помнить, что он создан по образу и подобию Божьему, и всеми силами обнаруживать в себе это «подобие».

Нагродская в романе демонстрирует «превращение» красоты дионисийского начала в уродливое: три любовных треугольника, которые возникают в романе, призваны показать разрушительное действие страстей. Напомним, что в Старке были заложены, но не реализованы мужское и женское начала. Они только мерцали, не проявляясь полноценно. И в романе «Гнев Диониса», творчески восприняв и критически переосмыслив взгляды О. Вейнингера, Нагродская предположила, что соединение мужских и женских черт может дать позитивный результат. А вот в романе «У бронзовой двери» она показала иное. «Третий пол», андрогинность для писательницы не стали

выходом. Так возникает расшифровка названия романа. Бронза – сплав меди и олова, при этом медь – женский элемент, а олово – мужской. Бронза поэтому рассматривалась древними в качестве андрогина и использовалась в очистительной магии, считалась обладающей силой оберега. Но герои Нагродской как раз и останавливаются «у» бронзовой двери, так как открыть ее – не означает обрести спокойствие, очиститься. Нагродская отвергает античную символику, оставаясь по эту сторону зла...

Андрогин Тони, сам не осознающий в полной мере своей двойственности, становится источником несчастья для двух мужчин, которые в него влюбляются. Женственный Тони становится объектом их влечения, но они видят только его прекрасную внешность и не понимают, не думают о его сути. В этом плане Нагродская явно вступает в спор с Гиппиус, которая вынашивала идею андрогинности как человеческого совершенства. Для Нагродской эта идея не способна улучшить положения человека. По ее мнению, идея третьего пола – искусственное призрачное обнаружение выхода из затруднительной ситуации, а в реальной жизни она может стать источником страдания. Тони не только нравственно губит двух мужчин (они предельно опускаются, один из них готовится стать отравителем), но и создает опасность для сестры, которую поневоле оказывается вовлеченной в эти отношения. Писательница прямо указывает, что гомосексуализм может разрушить личность человека, привести его к пессимизму и спровоцировать на уродливые проявления. Нагродская отчетливо понимает, что свобода чувств должна помогать возвышению и преображению человека, должна поднимать его над миром похоти, корысти, зависти, желания навредить людям, а не вовлекать в тенета дьявольских извращений.

Нагродская рассматривает и такую форму проявления уродства, как человеческая жестокость. При этом она развивает модернистский дискурс о привлекательности жестокости. И это уже не античная красота, в которой существуют гармония, прекрасное, спокойная красота Аполлона. Это красота

Диониса, который по сути натуры является жестоким богом. Явлена как раз опасность дионисийского проявления красоты, дионисийского понимания прекрасного. В романе «Гнев Диониса» Таня в прекрасном Старке обрела этого бога и захотела его изобразить, но потом осознала, что Дионис – это страшное, разнузданное существо, которое находится на грани разврата и жестокости. Отсюда его «гнев», и он ужасен.

А ведь превознесение дионисийской жестокости становилось характерной чертой искусства начала XX в., своего рода игрой. Искусство модернизма все более начинало привлекать ужасное, отвратительное, жестокое и уродливое как материал. Но в понимании Е.А. Нагродской Дионис – это соединение страсти и жестокости, а поэтому он изначально не может быть прекрасен. «Страсть и жестокость – родные сестры»²⁰¹, – утверждает она. Поэтому в «Гневе Диониса» Таня отказывалась от своего призвания не только потому, что выбрала материнство, но и потому, что ей открылась нравственная бездна, прикрытая пеленой прекрасного. И картина, которую она создала – «Гнев Диониса», – была ее последним творением. Она уходит из беспорядочного и жестокого дионисийского мира в мир спокойный, аполлонический, в котором она находит красоту в преданности и материнской любви. В романе «У бронзовой двери» писательница обнаруживает корень жестокости в плотских страстях человека, поэтому дионисийская любовь у нее оборачивается кошмаром.

Уже говорилось, что Нагродская «перевоссоздает» сюжетную канву «Гнева Диониса», превращая Таню в мать Тони, а ее ребенка делая повзрослевшим, т. е. юношей Тони. Мать Тони – певица, занята искусством, но пока она отдается своему призванию, ее сын превращается в нравственного уродца. Писательница, однако, не спешит осудить эту женщину, она, скорее, обращает внимание на то, что у женщины нет условий, позволяющих ей соединить семейные обязанности и ту сферу деятельности, без которой личность не может состояться. Эта

²⁰¹ Там же. С. 21.

проблема была очень серьезна для женщин начала XX в., не исчезла она и сейчас. Нагородская показывает, что положение женщин не позволяет им много для себя сделать, не предоставляет возможностей для собственной реализации. И она не случайно делает мать Тони артисткой, потому что именно артистическая область дает женщине возможность проявить свою женскую сущность, вкусить успех, почувствовать свое обаяние. От «запаха кулис» труднее всего отказаться. Но сцена в то же время воплощает в себе все мишурное, манящее, что является внешним по отношению к сути человека (кстати, повторением этого образа, но нарисованным едва ли не гротескно, будет героиня ее романа «Записки Романа Васильева», несостоявшаяся в роли матери актриса).

Мать Тони не только хочет реализовать себя как певица, она хочет блистать, всегда быть молодой, вечно красивой. Поэтому такое важное место в ее жизни занимает «пестрый, безвкусный салон», «залитый электричеством», где «сияют бриллианты, шелестят шелка»²⁰². Мать Тони хочет славы, признания, ее опьяняет эта атмосфера, и в итоге творческий импульс у нее подменяется жаждой успеха и поклонения. Дети таких матерей чаще всего будут несчастны, нравственно изуродованы, обременены множеством комплексов. И причина нежных отношений брата и сестры (а это одни из самых светлых страниц произведения) заключается как раз в том, что они понимают, что их мать, которая их безусловно любит, занята сценой больше, чем ими, она не может им уделить того внимания, о котором они мечтают. «Мы слишком много пережили вместе, и оба вечно страдали от безнадежной любви к маме»²⁰³, – говорит Маргарита. Нагородская даже намекает, что женское начало превалирует в Тони потому, что он хочет подражать своей матери и надеется, что его прекрасные внешние данные укрепят ее любовь к нему.

Нагородскую волнует внутренняя суть человека. Поэтому, когда мать Тони гордо заявляет: «Мы, женщины, никогда не обращаем внимания на наружность,

²⁰² Там же. С. 47.

²⁰³ Там же. С. 51.

мы духовнее вас»²⁰⁴, – мы вправе ей не поверить. Она не имеет ничего общего с новой женщиной, которая хочет расти, развиваться, трудиться. «Лидия Федоровна никогда не отличалась “характером”. Взбалмошная и упрямая в пустяках, она всегда попадала под чье-нибудь влияние в вещах серьезных и совершенно стушеввалась перед волей мужа»²⁰⁵, «Лидия Федоровна всегда верна своему мужу... но иногда на нее в отсутствии Семена Семеновича находили моменты какого-то непреодолимого желания флирта, романов, кокетства, она словно торопилась... доказать себе, что она еще хороша, очаровательна, неотразима...»²⁰⁶. Возможно, что именно от нее сын унаследовал женские черты и слабость воли.

И несмотря на то, что Лидия Федоровна теоретически высказывает верные вещи, практически она не принадлежит к новой формации женщин, о появлении которых Нагродская заставляет задумываться всем своим творчеством. Для Нагродской новая женщина – это женщина, которая сумеет реализовать и свой творческий потенциал, и свои духовные качества, и которая при этом реализует и свое биологическое предназначение. Новая женщина в представлении Е.А. Нагродской – более емкое и сложное существо, чем у радикальных феминисток, которые отвергают материнство и любовь как человеческие чувства. Нагродская, по сути, констатирует, что феминизм не предлагает конкретной практической программы соединения женских обязанностей и желания самореализации, а все переносит в область упований и благих намерений.

Может быть, какие-то черты новой женщины можно обнаружить в сестре Тони – Маргарите. Она понимает мать и никогда не жалуется на беспечное отношение мамы к себе и брату: «Она любит нас, детей, – говорит Маргарита с досадой, – она только по беспечности иногда забывала о нас»²⁰⁷. Она страдает,

²⁰⁴ Там же. С. 171.

²⁰⁵ Там же. С. 21–22.

²⁰⁶ Там же. С. 39.

²⁰⁷ Там же. С. 52.

когда видит слабость Тони, и хочет ему помочь. Она «не из числа тех девушек, для которых одно спасение в замужестве, у нее есть любимое дело»²⁰⁸. Маргарита отстаивает право на изучение женщиной не только гуманитарных наук и искусства, но и химии и математики, которым отдается с увлечением. В ней есть сочетание духовных сил и внутренней красоты, что для Е.А. Нагродской очень важно. Она дарит брату материнскую любовь и теплоту, которых он с детства лишен, и является единственным человеком, кто глубоко понимает его натуру: «Чувствуется в нем что-то нежное и хрупкое и вместе с тем сильное и гордое! Ужасно сложная у него натура»²⁰⁹, – пронизательно замечает Маргарита. При этом автор не лишает ее женственности, способности любить (она влюблена в Бадарина, которого влечет к Тони), хотя и делает эту любовь трудной и неоднозначной.

Таким образом, в романе «У бронзовой двери» Е.А. Нагродская продолжает развивать и художественно «анализировать» идеи, которые уже поднимала в «Гневе Дионисе». Однако художественно преломляет их по-новому и, может быть, оценивает более критически, нежели раньше.

Чуть позже Нагродская создаст рассказ «Кошмар», повествующий об ужасе плотского закабаления, из которого нет иного выхода, кроме безумия. Тема дионисийского безумия, но не «правого», а почти настоящего, губительного для души и духа человека, имеющего источником плотское влечение, разворачивается в рассказе «Кошмар» как нарастание страсти к порочной, безнравственной и дурной женщине. Эта страсть полностью овладевает всем существом героя. Для писательницы это злое наваждение, делающее человека полностью беззащитным перед «злым духом» похоти. Привязанность к порочной женщине разрушает героя, отдаваясь своей страсти, он теряет все признаки человека, забывает о чести, достоинстве. И даже сильное желание освободиться от сексуальной зависимости не всегда может прийти на помощь: дионисийское начало подчиняет

²⁰⁸ Там же. С. 137.

²⁰⁹ Там же. С. 146.

героя – и он идет к своей гибели как замороженный.

§ 3. Художественное воплощение этических категорий «зла» и «добра» в романе «Злые духи» (1915)

Столкновение светлого начала с Духом Тьмы занимает первый план романа Нагродской «Злые духи». «Дух и душа – это ядро художественного образа, познавая их, мы проникаем в глубокие тайники человеческого сознания, в его антропологические глубины»²¹⁰, – подчеркивает исследовательница Е.В. Попова. Поэтому-то «размышление о природе зла» выходит «на авансцену художественного сознания многих <...> писателей XX столетия...»²¹¹. Особенно интересно для изучаемого автора проанализировать модификации проявления злого начала в человеке и способы противодействия злу. Но Нагродскую занимает и философия «оправдания зла»²¹², получающая все большее распространение в новое время. При этом она воспроизводит в своих романах распространенные бытовые ситуации, прибегает даже к авантурным поворотам сюжета, т. е. «метафизический план» повествования у нее погружен в жизнеподобные реалии (любовные истории, матримониальные планы, денежные отношения и пр.).

В своем исследовании «Нравописание в русской прозе XIX–XX веков» Н.Л. Вершинина проводит границу между собственно нравописанием и бытописанием. По ее мнению, целью нравописателя является «сохранение зазора между “поэтикой вещественности” и ее идеальным (моралистическим) аналогом: зазор подчеркивает ведущую роль и активность авторской позиции – усилиями авторами изначально разведенные друг с другом “лицевая сторона” и

²¹⁰ Попова Е.В. «Дух» и «душа» как ценностные категории художественной антропологии // Художественная антропология: Теоретические и историко-литературные аспекты: Материалы междунар. науч. конф. «Поспеловские чтения» - 2009. М., 2011. С. 54.

²¹¹ Колобаева Л.А. Философия и литература... С. 102.

²¹² Там же. С. 105.

“изнанка” наглядным образом воссоединяются»²¹³. А для автора, работающего с бытописанием, актуально иное, ему важен сам предмет: «...быт как таковой выступает в качестве познаваемого предмета, выдвигая в качестве главного, критерий верности исторической»²¹⁴. По наблюдениям Н.Л. Вершининой, «отзвуки нравоописательного способа литературного освоения» проявляются в том, что в литературе сохраняется «верность насущному» и одновременно установка «на моралистическую персонификацию его в идеальном, профетическом образе действительности»²¹⁵. И в романе «Злые духи» мы обнаруживаем и изображение злободневных насущных проблем, и предложение об устранении негативных явлений. Следовательно, перед нами нравоописательный роман.

В «Злых духах» основное внимание Е.А. Нагродская уделяет власти над людьми, которую жаждет приобрести человек, поставивший себе определенную цель, дионисийскому началу в любовном чувстве и феминистской проблематике в широком значении слова. Но к этим существенным вопросам писательница подходит по-иному, нежели раньше. Вместо воспевания красоты как неотъемлемой части дионисийского культа и одобрительных слов в отношении тех представительниц феминистского движения, которые пытаются соединить новые веяния с традиционными ценностями, она живописует отрицательных героев, являющих собой уродливые искажения первоначально, возможно, и позитивных воззрений. Но Нагродскую нельзя считать консерватором и ретроградом. Она предлагает именно всесторонне рассматривать эти важные вопросы, помня одновременно о необходимости поиска новой морали, которая будет способствовать спасению людей из хаоса чувственности, лжи и беспринципности.

Решив показать всевластие злых сил, Нагродская воспользовалась

²¹³ Вершинина Н.Л. Нравоописание в русской прозе XIX–XX веков. Псков, 2008. С. 37.

²¹⁴ Там же.

²¹⁵ Там же. С. 95.

готической традицией, поставив в центр повествования злодея, играющего людьми, разрушающего их судьбы. Но помимо выявления ужасающей силы власти злодеев, она также попыталась понять одну из причин зла, которое может, по ее мнению, возникать из приверженности человека дионисийской раскованности и слепого следования лозунгам феминизма. Роман «Злые духи» населен яркими персонажами, каждым из которых овладевает злой дух. Иными словами, над ними получает власть дьявольская сила: Чагин жаждет манипулировать людьми, Тамара восприняла феминизм как панацею от всех бед, всех остальных ведет по жизни плотская страсть. Именно так интерпретируется название романа.

Нагородскую интересует в первую очередь тип человека, который целиком погружен в игру с людьми под маской добродетели. Она верно сумела «обнаружить <...> “злой дух”, искушающий человека и направляющий его волю к власти...»²¹⁶. Правда, чаще в произведения XIX в. это происходило путем бунта и насилия, теперь же «злой дух» меняет личину – он становится обворожительно льстивым, даже, когда нужно, подобострастным, играющим на слабостях человека. Нагородская рисует зло «гадкое и страшное», «зло осознанное, опирающееся не столько на инстинкт, сколько на сознание, конечно, извращенное, – на идею»²¹⁷ садизма, которая доставляет сладостное наслаждение. Мы видим, что Чагин наслаждается, устраивая капканы и ловушки для ничего не подозревающих людей, он плетет сложные интриги, чтобы запутать их окончательно, радуется их беспомощности и неведению.

Современный исследователь уточняет, что «коварство “злого духа” не самоочевидно, он выдает себя за высший смысл и только тогда достигает цели, когда расправляется с душой человека»²¹⁸. Именно это и происходит в романе. Чагин стремится доказать свою чистоту, отвергая все «низменное», плотское,

²¹⁶ Попова Е.В. Указ. соч. С. 54.

²¹⁷ Колобаева Л.А. Философия и литература... С. 108.

²¹⁸ Попова Е.В. Указ. соч. С. 54.

заявляя, что «вопросы пола» ему «совершенно не интересны»²¹⁹. Ему нравится разыгрывать перед всеми роль порядочного, добросердечного человека, чтобы спокойно добиваться своих целей, ибо ему доверяют, на него полагаются люди. Писательница рисует образ обольстительного негодяя, который никого не любит и способен только наслаждаться своей властью. Чагин распространяет вокруг себя холод и разрушение родственных и любых других связей. Он – живой симптом «исчезающего родства»²²⁰, по выражению В.В. Розанова.

Нагородская попыталась набросать образ Мефистофеля в одном из своих стихотворений, назвав его «Мефистофель»²²¹:

Чувство серьезно мое – я не лгу.
Все это может любовью назваться,
Но почему я боюсь – не могу
Этой любви беззаветно отдаться?
«Некто в пурпурном берете» стоит предо мной.
Нету насмешки в лице у него,
Злобы, коварства не видно,
Он никогда не сказал ничего, что было бы больно... обидно.
Но лишь взгляну на него,
Сердце так странно и душно сожмется.
Он же спокойно стоит предо мной
И добродушно смеется...
Смеется!

Чагин и есть некий современный Мефистофель, только «без пурпурного берета». И первой его жертвой становится Варвара, которая начинает не просто испытывать патологическую страсть к нему, но с ужасом осознает, что не может

²¹⁹ Нагородская Е.А. Злые духи. СПб., 1915. С. 58.

²²⁰ Розанов В.В. О писательстве и писателях. М., 1995. С. 420.

²²¹ Стихотворение цит. по: Сто поэтов Серебряного века: Антология / Сост. М.Л. Гаспаров, О.Б. Кушлина, Т.Л. Никольская. СПб., 1996. С. 202.

ей противиться.

Нагродская прибегает к форме дневника, который ведет Варвара, чтобы читатель услышал о ее страданиях из первых уст. Использование этого жанра неслучайно: не так давно «Дневник» Марии Башкирцевой произвел эффект разорвавшейся бомбы, а появившийся вскоре «Дневник русской женщины» Елизаветы Дьяконовой доказал значимость женского дневника как элемента культуры (напомним, что и «Гнев Диониса» создан в рамках этого жанра). И Нагродская явно улавливает тенденцию развития литературы своего времени в целом, поэтому женский дневник начинает играть очень важную роль в структуре ее повествования. Дневник Варвары становится формой психологического анализа. В начале дневника девушка записывает: «Если бы я была суеверная, я бы подумала, что меня “испортили”, что злой дух вселился в меня»²²². Здесь под словом «злой дух» подразумевается неутолимая страсть к Чагину, которую, как она сама понимает, «нельзя назвать любовью»²²³. Здесь устами Варвары Нагродская высказывает точку зрения на существование двух типов человеческой любви – аполлоническую и дионисийскую. Для Варвары настоящая любовь есть тип аполлонической любви, а плотское влечение рассматривается лишь как форма дионисийства.

«Для этого человека я бы сделала все. Пожертвую жизнью, если бы я этим могла добиться его любви, но мне было бы лучше, если бы он умер, потому что мне тяжело и мучительно это чувство к нему – словно и правда злой дух тяготеет надо мною»²²⁴, «Я люблю спать, чтобы видеть сны... Я во сне совсем другая. Я такая хорошая, добрая. Во сне я плачу и радуюсь, и всех люблю»²²⁵, – признается Варвара. Думается, в этих словах заключается спор Нагродской с теорией дионисийства, которая «взывала» к полному раскрепощению сознания, к

²²² Нагродская Е.А. Злые духи. С. 60.

²²³ Там же.

²²⁴ Там же.

²²⁵ Там же. С. 63.

вызволению из недр тайных подспудных желаний, таящих истинное «знание» о человеческой природе. Согласно мнению писательницы, власть Диониса, экстаз, овладевающий человеком, сродни дьявольскому наваждению – он способен подчинять себе человека именно когда тот бодрствует, когда ему открыты все жизненные соблазны. И тогда его жизнь начинает походить на сон: в таком сне-наваждении и пребывает Варвара. Писательнице с помощью дневника удастся показать внутренние колебания и двойственность героини, которая, с одной стороны, не может подавить свою любовную страсть, а с другой – с помощью психологического анализа способна разобраться в природе своего инстинктивного чувства и попытаться избавиться от этого ужаса и обрести свободу. Введение темы сновидений служит писательнице способом показать, что героиня стремится обрести идеальное состояние, которое присуще ей изначально, «до» захвата злыми духами, что невозможно осуществить в реальной жизни. Можно утверждать, что, обращаясь к снам Варвары, Нагродская выражает внутреннее природное тяготение человека к аполлонизму, а не дионисийству. Но, к сожалению, это осуществимо только во сне. В реальной жизни человек все-таки чаще подчиняется дионисийским искусам. Варвара страдает от своей «дионисийской любви». Чары Чагина опутывают ее сознание и не дают ей надежды на спасение. Она ставит неутешительный диагноз: «Я была спокойна, потому что я умерла, и если что жило во мне – это моя тяжелая, мертвая, темно-красная страсть», «Я была одним телом, без мысли, без других желаний, я была животным, живущим бессознательно одной этой страстью»²²⁶.

Таким образом, дионисийская любовь, в истолковании Нагродской, «сопрягается с миром не божественным, а демоническим. С миром Дьявола»²²⁷. Это, несомненно, тот «еретический Эрос», о котором пишет Л.А. Колобаева, истолковывая содержание брюсовского «Огненного ангела». Но и к Нагродской применимы ее слова о связи «с миром зла, постижение сущности которого

²²⁶ Там же. С. 72.

²²⁷ Колобаева Л.А. *Философия и литература...* С. 118.

выдвигалось в культуре XX века на первый план»²²⁸.

Нагородская рисует страшную картину человеческой жизни, в которой царит лишь телесность. Думается, что ее словам, зафиксированным в дневнике Ф.Ф. Фидлера о том, что «к половой сфере» она относится «весьма прохладно»²²⁹, можно доверять. Телесная страсть лишает человека способности жить, ощущать, полноценно постигать окружающую действительность. Он превращается в мертвеца, в гальванизированный труп, который приводится в действие только половым инстинктом. Чагин манипулирует Варварой, заставляет ее влюбиться в себя: «Варвара Анисимовна, – спрашивал он, – Вам очень хочется меня поцеловать?»²³⁰ Он постепенно вводит ее в искушение, от которого она не может избавиться, хотя дневник и отражает моменты ее внутреннего сопротивления злой силе. Апофеоз демонического всевластия воплощен в следующей его фразе, обращенной к Варваре: «Я очень люблю с Вами беседовать, потому что Вы молчите, и я очень люблю Вас за то, что Вы моя вещь, и что только я захочу, то с Вами и сделаю»²³¹.

Е.А. Нагородская сумела воплотить образ тирана, который относится к людям, как к своим рабам, и пользуется ими, как вещами. Работая же над образом Варвары, Нагородская поставила цель заставить читателя задуматься: до какой степени дионисийство способно захватить и изменить все существо человека, наложив отпечаток даже на его облик. В начале романа Варвара – молчаливая, холодная девушка, не склонная к пустому общению, которая зорко охраняет свою независимость от мужского влияния. Она спокойно относится к влюбленному в нее Ремину, не отвечает на его чувство, но это-то как раз и становится привлекательным для него. Ремин перед нею теряется: «Сам не зная почему, он подошел и сел ступенькой ниже – у ее ног»²³²; «он, как и все его товарищи,

²²⁸ Там же.

²²⁹ Фидлер Ф.Ф. Указ. соч. С. 680.

²³⁰ Нагородская Е.А. Злые духи. С. 72.

²³¹ Там же. С. 222.

²³² Там же. С. 15.

немножко побаивался ее»; «он ухаживал за ее приятельницей, очень бойкой барышней, ухаживал потому, что все товарищи ухаживали за барышнями, а эту (Варвару. – Л. И.) он даже не сам выбрал, а она прикомандировала его к себе»²³³. И в нем пробуждается желание ее завоевать.

Следовательно, и Варвара, таким образом, даже не желая того, получает власть над ним. Для Ремина Варвара – могущественная женщина, в которой он чувствует силу, которая во многом определяется неосознаваемым ею феминизмом, т. е. стремлением к самостоятельности и независимости. Но появление Чагина ломает все, Варвара не может перед ним скрыть свою слабость, она перестает быть той новой женщиной, что ее отличало от других. Несмотря на то, что Варвара равнодушна к Ремину, она все-таки не лишена способности здраво рассуждать. Она осознает, что в нем есть то лучшее, что обнажает овладевшее ею злое начало как мерзкое и презренное: «Это единственный человек, которого я полюбила. Полюбила, как брата. Его нельзя не любить: все соединилось в нем – и доброта, и ум, и талант. И он мне казался таким прозрачным и чистым, а я такая темная и грязная, прилепилась к нему, я словно тихо теплилась в его присутствии. Вся моя душа рвалась ему навстречу, но говорить я не могла, злой дух приказывал мне молчать», «Брат, милый Алеша, будь счастлив, и да хранит тебя судьба от злых духов»²³⁴.

Это чувство чем-то напоминает прозреваемую Вл. Соловьевым любовь, такую, какою она будет в будущем теократическом мире, когда она будет осознаваться как внутреннее видение *лучшего* в человеке, как избавление от эгоизма, как постижение «безусловного значения другого»²³⁵. Хотя Варвара и не может сопротивляться безраздельно овладевшей ею силе «злых духов», в ней еще живет надежда на спасение, потому что внутренне она чувствует настоящую братскую любовь к Ремину. Таким образом, Нагородская, может быть, и не совсем

²³³ Там же. С. 13.

²³⁴ Там же. С. 86.

²³⁵ Соловьев В.С. Смысл любви // Соловьев В.С. Соч.: В 2 т. Т. 2. М., 1988. С. 505.

осознанно, но вступала в противоборство с поэтизацией страсти как таковой, вне добра и зла, что во многом санкционировалось превознесением дионисийства со свойственной ему апологией страсти, которая осуществлялась в искусстве начала XX в.²³⁶

Братская любовь у Нагродской всегда носит оттенок спокойствия и трезвости, и это как раз и является характерным признаком аполлонического типа любви между людьми. Нагродская тонко чувствует, что человек, которого захватил злой дух, но в душе которого частично сохраняется разум и рассудительность, начинает бояться общения со светлыми и чистыми людьми: «С этой минуты мне стало казаться, что Тая – моя совесть, мое собственное достоинство, подавленное чарами злого духа. Я ее избегала и боялась. Ее глаза причиняли мне почти физическую боль»²³⁷, – признается Варвара. Она остро ощущает присутствие добрых начал в душах Ремина и Таи. Но одновременно понимает, что существуют вещи, которые оказываются сильнее разума.

Нагродская рисует ситуацию, когда искушение побеждает разум, а злой дух прямо набрасывается и поглощает человека. Образ Варвары очень важен для понимания того, что человек не может сразу однозначно и твердо решить для себя, как ему жить, за чем следовать. Похоже, что писательница хотела показать, что, по сути, все люди – такие вот мятущиеся варвары, ибо наша жизнь опутана соблазном, искушениями и окружена невидимой стеной страсти и мы постоянно выбираем между такими крайностями, как аполлонизм и дионисийство.

Итак, желание влюбить в себя и добиться подчинения влюбленной женщины, казалось бы, осуществилось у Чагина полностью. Но натура злодея у него проявляется даже в том, что он наслаждается своей властью даже над сестрой. Это лишает читателя последней надежды увидеть в Чагине что-то человеческое. Он развивает «королевскую» теорию о безраздельном подчинении своему господину подданного. «Я очень люблю Дору (сестру. – Л. И.) и больше

²³⁶ См. статью В. Брюсова «Страсть» (Весы. 1904. № 8).

²³⁷ Нагродская Е.А. Злые духи. С. 8.

всего за то, что она меня любит... Мне бы хотелось быть для какого-нибудь человека всем! Мне бы хотелось, чтобы меня любили так, чтобы исчезли все остальные привязанности. Конечно, всякий или почти всякий человек может найти такую женщину, но я такой любви не хочу: чувственная любовь – дешевая любовь, хотя, может быть, и самая сильная. Значит, любовницы мне не надо. Сестра меня обожает, но найдется мужчина, в которого она влюбится, и все ушло. Нет, я бы хотел, чтобы меня любили, как иногда фантастические подданные любят своего короля! Вот это настоящая любовь – идти в изгнание за изгнанным королем. Бросить жену, детей, родину и идти! Идти за таким королем, который не заслуживал этой преданности, а напротив – не был таким королем, я бы полюбил этого подданного. А женская любовь! Что она стоит? Самая сильная, самая страстная – грош ей цена»²³⁸.

Этот длинный монолог нужен Нагородской, чтобы раскрыть тайные желания Чагина. Так она расшифровывает безмерную степень его эгоизма. Чагин не ценит бескорыстную любовь сестры, не собирается выполнять миссию старшего брата по отношению к ней. Он жонглирует ее чувствами, видя в них только препятствие для полного подчинения своей воле. Ему нужно полностью выхолостить человека, лишить его индивидуальности, оставив только сладострастную мазохистскую жажду подчинения. В этом монологе звучит не только стремление человека-тирана манипулировать людьми, но явно проступает «особенность» его восприятия женской любви: Чагин понимает женскую любовь исключительно как чувственность, поэтому и относится к ней с презрением.

В итоге Нагородской удалось нарисовать образ человека со звериной натурой, которая лишает его способности испытывать любовь к женщине и заставляет его воспринимать рабство и подчинение как истинную преданность. Как видим, Нагородская при обрисовке характера Чагина использует «поэтику игры, некий театр жестов, поз, действий и декораций»²³⁹, которая, однако,

²³⁸ Там же. С. 104.

²³⁹ Колобаева Л.А. *Философия и литература...* С. 119.

совершенно не свидетельствует о творческой натуре Чагина, а напротив, говорит о его механистичности, заученности, затверженности употребляемых формул. Ведь он все время использует одни и те же приемы для «покорения» сердец! Значит, Дьявол отнюдь не живителен, а мертвенен и только притворяется живым...

Существенно, что Нагродская не ограничивается тем, что вкладывает в уста героев тирады, которые «оповещают» читателя о теоретических взглядах их носителей, она создает сюжетные ситуации, сталкивает героев в конфликтах. Ярким примером может служить поведение Чагина. Он применяет свою нелепую теорию на практике: он намеренно разрушает жизнь родной сестры Дарьи, Додо. Он заставляет Ремина бросить сестру, внушая ему нужные самому Чагину идеи: «Вы любите Варвару Анисимовну, любите, а уверяете себя, что влюблены в Додо, думая этим заглушить свою страсть»²⁴⁰, «Додо не женщина, а канарейка. Ее хорошенькая головка не работает, она живет только внешними впечатлениями»²⁴¹. Другими словами, ради того, чтобы добиться власти над Дарьей, он готов выставить ее пустышкой. И его разрушающие прежние представления слова находят почву в сознании Ремина, который постоянно об этом думает и в конце концов оставляет Дарью и «переключается» на Варвару, т. е. делает то, чего добивался Чагин.

Итак, злые слова имеют не меньшую разрушительную силу, чем бесчеловечное поведение. И все это доказывается автором, которому удалось создать образ не романтического злодея в чистом виде, а фигуру весьма современную, ибо именно власть на рубеже XIX–XX вв. стала ощущаться как самая желанная цель для человека, который хочет почувствовать свою силу. Чагин получает удовольствие от страдания других людей, он действует изощренно, тонко, подбирая к людям ключи.

Нагродская прибегает и к романтическим, и к реалистическим краскам,

²⁴⁰ Нагродская Е.А. Злые духи. С. 217.

²⁴¹ Там же. С. 219.

чтобы создать многомерный образ Чагина. Безусловно, для нее Чагин – воплощение дионисийского сознания, отдающегося опьянению властью. Возможно, здесь кроется своеобразие художественной манеры Нагродской, которую можно сравнить в этом плане с Арцыбашевым и к ней тоже отнести определение Л.А. Колобаевой, сделанное исследовательницей в связи с романом «Санин»: «По типу художественности, по манере письма “Санин” – это произведение, возникшее из соединения, “скрещивания” реалистически убедительной бытовой и психологической конкретности образов и модернистски окрашенного стилевого рисунка...»²⁴². Только, думается, что «прививка» модернизма у Нагродской более глубокая и не сводится только к «стилевой» окраске. Она создает модернистского героя ницшеанского типа с огромной «волей к власти», с «дионисийской» идеологией, которая, в свою очередь, не есть бурление инстинктов, – это своеобразная сеть, которую он накрывает свои жертвы, втягивая их в свои мрачные звериные катакомбы.

Но Нагродской нужно найти противовес страсти, она стремится отыскать подлинную красоту в человеке, красоту аполлонизма. И таковой у нее становится Дарья, которая открыта людям и способна постигать прекрасное. На это содержится намек уже в начале романа: во время экскурсии в Версальский парк, она, видя равнодушные брата, произносит: «Я не могу не чувствовать здесь чего-то огромного, потрясающего! Я сожалею, что я не жила в те времена! <...> Я хочу широты чувства иных времен! Времен, когда жили и любили по-настоящему, когда умели умирать...»²⁴³. Чувствуется, что к этим словам присоединяется и голос автора: «Красота всегда величественна и прекрасна, где бы она ни проявлялась»²⁴⁴. Очевидно, что чувство красоты Дарьи составляет резкий контраст с уродливостью, примитивностью переживаний Чагина, его невосприимчивостью к красоте.

²⁴² Колобаева Л.А. *Философия и литература...* С. 120.

²⁴³ Нагродская Е.А. *Злые духи*. С. 8.

²⁴⁴ Там же. С. 89.

В романе есть еще один важный персонаж – Тамара (в начале произведения Е.А. Нагродская намекает на ее нелепую внешность: «Это была довольно полная дама, одетая в полумужской костюм»²⁴⁵). Она нужна в системе образов, чтобы показать, что стремление Чагина манипулировать людьми распространяется не только на круг близких людей, но и далее. Е.А. Нагродская передает диалог Тамары с Чагиным, где тот выражает «искренний» интерес к ее абсурдным высказываниям. Он наблюдает за Тамарой, за ее поведением, провоцирует ее, чтобы она продолжала произносить свои глупейшие тексты: «Я женщина и считаю, что женщина только тогда будет счастливой и свободной, когда мужчина перестанет существовать для нее»; «Не физическая слабость, не социальные условия делают женщину рабой, а ее страсть к Вам, мужчинам»; «Я не жалею женщину, когда ее бьет мужчина, я не жалею женщину-рабу, так ей и надо! Пусть терпит за свою собачью привязанность. Новую женщину вы не удержите! Она выкинет Вас, как ненужный балласт»²⁴⁶ ! Этот взгляд обнажает подтекст радикальной феминистской теории, согласно которой зло в мире происходит от плотских отношений между мужчиной и женщиной, поэтому они должны быть прекращены, чтобы не было больше мужского желания и женского кокетства. Очевидно совпадение высказываемых Тамарой взглядов с воззрениями Л. Толстого, составившими фундамент его «Крейцеровой сонаты» и откровенно выраженными в послесловии к этому произведению, которое прозвучало как страстная проповедь целомудрия.

Читателю становится ясно, что Тамара воплощает негативные стороны феминизма, доведенные до абсурда: мужчины женщинам не нужны, она предлагает от них избавиться. И хотя не она произносит сакраментальные слова: «Девочек будет оставлять, а мальчиков топить»²⁴⁷ (этот провокационный вопрос задает ей Чагин), но по сути она развивает именно эту идею. Тамара, безусловно,

²⁴⁵ Там же. С. 36.

²⁴⁶ Там же. С. 101.

²⁴⁷ Там же. С. 102.

и сама по себе является важным для писательницы персонажем, поскольку ей нужно показать, как опасны эти крайности. Для обрисовки грядущей опасности Нагородская использует даже элементы жанра утопии, перерастающей на наших глазах в антиутопию. Мечтая о «царстве равных»²⁴⁸, что само по себе прекрасно, Тамара считает, что оно будет устроено следующим образом: «женщины будут пользоваться мужчинами», а мужчины будут «идти к женщинам в рабы»²⁴⁹. Иначе говоря, она предлагает женщине занять то же самое место, которое сейчас занимают мужчины, просто поменяться ролями: вместо патриархата установить матриархат. Следовательно, ни о каком прогрессе речи не идет.

Е.А. Нагородская выражает несогласие с этими крайними взглядами и не прекращает искать выход из сложного положения, в котором и в социальном, и в моральном отношении находится женщина. Можно сделать вывод, что писательница занимает трезвую, взвешенную «срединную» позицию: она хочет освобождения женщин, она хочет, чтобы женщина избавилась от чувства вины, чтобы она перестала выполнять только функцию исключительно хранительницы семейного очага, чтобы она вышла на простор духовных исканий. Но она не хочет, чтобы освобождение женщины выливалось в ненависть к мужчинам, в то, чтобы использовать мужчин в своих интересах. Для Нагородской очень важно сотрудничество людей вне зависимости от принадлежности к тому или иному полу. Для нее важен призыв к совместным действиям, а не замена власти мужчин в патриархатном обществе женской властью.

В романе присутствует и система двойников, что говорит об «учебе» Нагородской у Достоевского. Двойником Чагина в романе является поэт Приклонский, который тоже является своего рода провокатором. Он провоцирует Тамару на выражение своих крайних взглядов на феминизм. Приклонский делится с ней идеей: «Я хочу написать большую поэму. Мужчина с широким взглядом... У него огромная задача... Он будет любить не одну, а всех женщин...

²⁴⁸ Там же. С. 101.

²⁴⁹ Там же. С. 102.

женщины будут приходить туда добровольно и преклоняться перед ним, как перед своим властелином»²⁵⁰, – понимая, какую реакцию вызовут у нее его слова. Он провозглашает свободу как разнузданность, и естественно, что Тамара, как и прежде, отвечает на это крайне глупо, таким образом, разоблачая поверхностно воспринятую феминистскую идеологию в ее крайних проявлениях. Можно считать, что в ней торжествует «злой дух» феминизма, который лишает ее рассудительности и способности трезво оценивать положение вещей.

Еще более сложной фигурой в романе оказывается Ремин, который символизирует двойственность любви. Здесь обнаруживается мастерство Е.А. Нагродской, которая прибегает к красочной детали для подтверждения противоречивости Ремина: «Ремин остался неподвижно стоять у камина, частью освещенный красным пламенем, частью совершенно черный – словно существовала одна половина Ремина, материализованная каким-то медиумом, а другая половина витала где-то во мраке»²⁵¹. Писательница тщательно прорисовывает душевный портрет Ремина, давая читателю понять, что «красный» и «черный» означают два совершенно разных начала – дионисийское и аполлоническое. Его неудержимо влечет к Варваре, что говорит о превалировании дионисийской формы любви. Но, как и Варвара, он способен взвешенно оценить сущность своего чувства: «Разве мое чувство было любовью? Любовь заставляет жить, а я словно умирал в ее присутствии (здесь он имеет в виду присутствие Варвары. – Л. И.)»²⁵². Можно сказать, что он осознает дионисийское начало в своей душе, которому противостоит аполлоническое, воплощающееся в любви к Дарье, которой он признается: «...мне не хочется думать о ней (Варваре. – Л. И.). Смешно... Но эти воспоминания меня угнетают, словно какие-то злые духи... Как раз обратное впечатление я чувствую вблизи Вас»! Он ясно ощущает разницу между светлой духовной и телесной мрачной

²⁵⁰ Там же. С. 38.

²⁵¹ Там же. С. 111.

²⁵² Там же. С. 20.

сторонами любви и жаждет избавиться от наваждения «злых духов». Но это ему из-за происков Чагина не удастся. Итог, к которому приводит автор читателя, может быть сформулирован однозначно: сохранять людям высокий духовный настрой в мире «злых духов» весьма непросто.

Как мы помним, Нагродскую упрекали еще при появлении в печати «Гнева Диониса», что она не может в своих произведениях обойтись без резонеров. И здесь ей кажется недостаточным «самопроявления» героев. В «игру» вновь вступает резонер, к каковым, несомненно, относится Мюллер (муж тети Варвары). Как Латчинов в «Гневе Диониса», он в романе «Злые духи» тоже дает героине возможность разобраться в человеческой природе: «Человек-с, Варвара Анисимовна, состоит из души и тела»; «часто неудовлетворенность духа происходит от неудовлетворенности тела»; «наверное, вам, Варвара Анисимовна, известны и обратные примеры, когда под влиянием тела-с, т. е. телесных эмоций, люди забывали душу и совершали преступления. Самое главное – привести и то и другое в равновесие, а равновесие может быть только тогда прочно-с, когда Вы одно всецело подчините другому...»²⁵³. Трудно сказать, является ли такое решение способом избавить человечество от бед, но пока Нагродская не находит иного выхода. У нее всегда «в запасе» есть персонаж, который может просто и доступно объяснить то, что другим видится невероятно запутанным и сложным. Это, конечно, уступка «непроницательному» читателю, но следует помнить, что нравоописательная форма романа требует такого доведка-разъяснения.

Не менее важна и роль Мадлены (дочки хозяйки, у которой Таиса снимает комнату). Ее слова формулируют основную идею романа, заключающуюся в его названии: «Почти каждым человеком владеет его злой дух... иногда человек добрый и вдруг сделает зло против своего желания! Это злой дух заставляет его»; «Злые духи всегда стараются войти в человека. Притворяются ласковыми... Они принимают всевозможные формы: и людей, и вещей, чаще всего денег...»²⁵⁴.

²⁵³ Там же. С. 167–168.

²⁵⁴ Там же. С. 136.

Значимым можно считать и образ Таисы – женщина доброй души. Поэтому ей и «поручена» роль обличительницы Чагина: «Вы, как злой дух, мучаете людей»; «Я видеть не могу Вас, хитрое, злобное животное, – потому что человеком не хочу Вас называть»²⁵⁵! Таиса разоблачает происки злодея. Среди окружающих Чагина людей только она одна не поддается его влиянию, только у нее есть «противоядие» от «злых духов». Ее противостояние Чагину можно расценить как символическое столкновение Духа Зла и Духа Святости. Немаловажный намек содержится в ее словах: «Вы знаете, что я, как и вы, существо бесполое, и верно мы до смерти уж останемся девственными. Девственность считается таким высоким качеством, что я могу рассчитывать, что мне все грехи мои простятся». И хотя Чагин пытается опровергнуть ее доводы и оправдаться, сняв с себя вину за собственные действия, ему это не удается. Дух Святости и чистоты побеждает Духа Зла.

Сопоставляя образы злого искушителя и подлинного вестника истины, Нагродская высказывает важную мысль: «Зло всегда мелко само по себе. Дьявол соблазняет святого, разрушает храм... Зло всегда мелко по своему существу, хотя бы от этого происходили большие последствия, да мелко, как добро всегда велико, даже в мелких проявлениях»²⁵⁶. Поэтому и возникает в конце объединение Таисы и Доры, которые и дальше будут нести светлую весть миру. Поэтому и завершает роман следующая картина: «Варя восторженным взглядом смотрела в темные своды собора и слушала, как билось ее сердце, как тихо, тихо потрескивала тоненькая свечечка перед образом Исаакия Далматского, а с площади неслись восторженные крики толпы и звуки: “Спаси, Господи, люди Твоя”»²⁵⁷.

Таким образом, Е.А. Нагродская в романе «Злые духи» нарисовала масштабную картину осуществления и самостановления Духа красоты, чистоты, непорочности в сложнейших условиях всепроникновения злого начала. Можно

²⁵⁵ Там же. С. 246–247.

²⁵⁶ Там же. С. 246.

²⁵⁷ Там же. С. 263.

сказать, что Нагородская художественным, но и общедоступным языком попыталась воплотить идею Н.А. Бердяева о «новом типе святости», которая принимает на себя «всю тяжесть мировой сложности»²⁵⁸ и находит в себе силы противостоять злу до конца. Можно даже утверждать, что она художественными средствами доказала, что «“злой дух” – это своего рода аномалия. Истинное значение концепта дух связано с позитивной активностью, с такими ценностями, как свобода, любовь, красота, добро, творчество. Именно эти качества обеспечивают высокое положение духа в иерархическом мире ценностей»²⁵⁹. И носительницей таких ценностей у нее становится выполняющая почти внефабульную роль Таиса. И не столь существенно, что ее столкновение с Чагиным воспроизведено «прямолинейно», как столкновение носителей двух противоположных этических систем. Типологически оно восходит к древнейшей античной традиции «жизнеописаний». В размышлении современного литературоведа о структуре «Сравнительных жизнеописаний» Плутарха мы находим цитату: в тексте историка «нашли свое место как герои с добродетелями, так и пороками. Беря за основу воззрения Лосева по этому вопросу, позволим себе сказать, что дихотомия “зло – добро”, лежащая в основе концепции биографических персонажей, вынесена Плутархом также в тематическую рубрику – сопоставление»²⁶⁰. Вот на таком древнейшем «сопоставительном» принципе и держится архитектоника романа Нагородской, которой было важно донести мысль о необходимости быть нацеленным на борьбу со злом, на сопротивление проискам темной силы «злых духов».

²⁵⁸ Подробнее см.: *Бердяев Н.А. Дух и реальность*. М., 2011. _

²⁵⁹ *Попова Е.В.* Указ. соч. С. 54.

²⁶⁰ *Казанцева Г.В.* Античная трагедия и античная биография (к проблеме этимологии и функционирования термина «личность») // *Художественная антропология: Теоретические и историко-литературные аспекты: Материалы международной научной конференции «Поспеловские чтения» - 2009*. С. 340.

Глава II. Художественное воплощение масонских идей

Масонство как историко-культурный феномен породило оригинальную масонскую литературу – сложное структурное целое, изучение которого немислимо вне конкретно-исторического подхода. По мнению А.И. Серкова, четко выделяются следующие основные составляющие понятия «масонская литература»: воспитательная масонская литература для будущих адептов, сочинения для узкого круга «братьев», произведения для «профанского» мира, псевдо-масонские сочинения и масонская литературная критика²⁶¹. Опираясь на подобное деление, можно сказать, что творчество Е.А. Нагродской на первый взгляд относится к категории литературы для «профанного» мира. Но при дальнейшем изучении произведений писательницы и проникновении в фабулу и лейтмотивы читатель понимает, что, например, роман «Белая колоннада» написан и для «посвященных». Отметим, что «на современном уровне исследования наиболее изучена масонская деятельность Нагродской периода эмиграции»²⁶², однако это все же неподтвержденное мнение, поскольку основательных работ на эту тему нет. Точно неизвестно, когда она официально вступила в масонскую организацию. Н. Берберова утверждает, что в эмиграции она уже была активным членом масонской ложи²⁶³. Но даже если предположить, что в десятиные годы только происходило ее сближение с масонами, важно понять, каков мог быть фундамент этой близости.

Как стало понятно из первой главы настоящей работы, для Е.А. Нагродской очень существенными всегда оказываются некие духовные составляющие

²⁶¹ Цит по: Бугаева Л.Д. Историко-литературная проблема: Г. Газданов и М. Осоргин // История и филология: проблемы научной и образовательной интеграции на рубеже тысячелетий: Материалы междунар. конф. (2–5 февр. 2000 г.). Петрозаводск, 2000. С. 20.

²⁶² Грачева А.М. Русская беллетристика 1900–1910-х гг.: идеи и жанровые формы // Поэтика русской литературы конца XIX – начала XX века / Под ред. В.А. Келдыша, В.В. Полонского. М., 2009. С. 568.

²⁶³ См.: Берберова Н. Люди и ложи. Русские масоны XX столетия. М.; Харьков, 1997. С. 7, 79, 82.

мироустройства. Она все время размышляет о том, каким образом человек может вступить на путь истины, и делает упор на внутреннем содержании человека. Одной из характерных черт творчества писательницы является то, что в своих литературных произведениях она старается распространить масонскую идею, которая может помочь дионисийской форме любви обрести образ святого и духовного любовного соединения.

В.С. Турчин утверждает, что многие представители искусства «решительно начали строительство новой культуры, куда поначалу входили стиль модерн и символизм. Они говорили “да” новому и решительно “нет” старому»²⁶⁴. И далее: «Их революция – революция Духа, революция в сознании, в то время, как другие масоны-радикалы готовили революцию социальную; какое-то время они действовали параллельно, потом одни стали уничтожать других, и культура, ярко вспыхнув, как сознание больного перед смертью, умерла; утописты-реформаторы Духа проиграли, им пришлось погибнуть или уехать из страны»²⁶⁵. Его следующее высказывание относится к взаимодействию масонства и культуры: «Между членами Ордена каменщиков не могло быть очевидного единства (они принадлежали к разным ложам, как отечественным, так и заграничным), но, тем не менее, все они образовывали «великую цепь» и вне зависимости от места в масонской иерархии (по степени посвященности), сроков пребывания (многие входили и выходили из лож) и личного понимания своих задач, все они (о которых здесь идет речь) образовывали одно тайное сообщество. Правда, те, кто занимались культурой, решили творческую часть “работы” сделать видимой. Тогда как анархисты и социалисты призывали к террору, они мечтали более сложным путем: яркими образами, праздником культуры, наводнением мира необычными идеями поменять “качество” сознания. Тут

²⁶⁴ Турчин В.С. «Да» и «нет» на переломе эпох. Теософская традиция в русской культуре // С. Дягилев и русское искусство XIX–XX вв.: Т. 1. Пермь: Пермская государственная художественная галерея, 2005. С. 17–18.

²⁶⁵ Там же. С. 18.

каждый шел своей дорогой, но обращает внимание тот факт, что это были люди сильные духом, универсально одаренные, готовые к смелым эстетическим экспериментам. У них была мечта: создать “другое искусство”, ни на что не похожее. Это их искусство не должно было иметь ничего общего с морализирующим реализмом и расслабляющим импрессионизмом, должно было работать с символами, находя для их воплощения впечатляющие формы. Важно стало указывать, от какого наследства реализм и материализм (он же позитивизм) отказались и что можно увидеть в будущем. Для многих смысл перемен ускользал, но не для тех, кто из творил. Мессианское представление о художнике-творце, “рыцаре духовном”, зревшее в русской культуре в течение XIX столетия, тут нашло свое воплощение»²⁶⁶.

Не следует думать, что Е.А. Нагродская принадлежит в художественном плане к той масонской линии, которая, судя по многочисленной литературе о масонах, намерена завоевать власть над миром с целью руководить им. Писательницу, скорее, привлекает гуманистический смысл масонства, способный «излечить» человека от слабостей, освободить его от порочных намерений. Во всяком случае, в разработке конкретных образов она делает упор именно на этих моментах. Несомненным достоинством ее книг, ориентированных на масонскую проблематику, является то, что они показывают несостоятельность ряда укоренившихся в общественном сознании ложных стереотипов о масонстве. Для Нагродской предельно важно давать в каждом из проанализированных ниже произведений убедительное доказательство приоритетности для масонской картины мира категорий блага, света, добродетели, во многом пересекающихся с православной традицией, которая для российских масонов в ее мистическом преломлении была очень актуальной и продуктивно стимулирующей духовные поиски²⁶⁷. К сожалению, ко многим

²⁶⁶ Там же. С. 18–19.

²⁶⁷ См.: Савелова Е. Рец. на книгу: Шунейко А.А. Масонская символика в языке русской художественной литературы XVIII – начала XXI веков. – Хабаровск: Изд-во ДВГГУ, 2006. –

выводам относительно масонского звучания произведений Нагродской пришлось приходить абсолютно самостоятельно, так как научная база по изучению символики масонства в современном русском литературоведении представлена предельно слабо. По сути, на сегодняшний день имеется всего лишь одна книга, посвященная указанной тематике. Это исследование А.А. Шунейко «Масонская символика в языке русской художественной литературы XVIII – начала XXI веков»²⁶⁸, получившее неоднозначную оценку в научной прессе²⁶⁹, но тем не менее содержащее сведения о присутствии масонской символики в произведениях Н.М. Карамзина, А.Н. Радищева, А.П. Сумарокова, М.М. Хераскова, А.А. Григорьева, В.Ф. Одоевского, А.С. Пушкина, А.Ф. Писемского, Л.Н. Толстого, Ф.М. Достоевского, И.С. Тургенева, М.А. Осоргина, М.А. Волошина, А.Д. Скалдина, А. Белого, Н.С. Гумилева, С. Черного, М. Горького, Б.А. Пильняка, М.А. Булгакова, Ю. Полякова, В.О. Пелевина, Б. Акунина и других авторов, что дало нам необходимые ориентиры. Очень важно, что автор указывает на позитивную просветительскую деятельность масонов на благо окружающего мира, которая преследовалась многими из указанных литераторов. Менее удачной признается книга этого же автора «Символы и термины масонов. Словарь»²⁷⁰, но и она дала некоторые сведения, которыми мы воспользовались.

Как нам представляется, идея идеального объединения людей благодаря духовной общности, которая прочитывается во многих произведениях Е.А. Нагродской, и могла стать масонской основой будущего мира. Писательница настаивает на том, что люди должны опираться на общие, соединяющие их черты, не акцентируя внимание на различиях. К уверенности в существовании общей

400 с. [Электрон. ресурс]. Режим доступа: <http://www.slovoart.ru/node/993> (дата обращения: 07.12.2013).

²⁶⁸ См.: Шунейко А.А. Масонская символика в языке русской художественной литературы XVIII – начала XXI веков. Хабаровск, 2006.

²⁶⁹ См. негативную рецензию А.И. Серкова: <http://memphis-misraim.ru/library/reviews/simvol-y-i-terminy-masonov-slovar/> (дата обращения 07.12.2013).

²⁷⁰ Шунейко А.А. Символы и термины масонов. Словарь. Хабаровск, 2006. 396 с.

платформы для объединения могло ее подтолкнуть и увлечение спиритизмом, вера в способность передавать мысли на расстоянии, перевоплощаться в другого человека. Ей могли быть хорошо известны вышедшие на рубеже XIX–XX столетий следующие книги об оккультизме, спиритизме и новых эзотерических учениях: Шюре Эдуард. Божественная эволюция. От сфинкса к Христу (Париж, 1912, на франц. яз.); Шюре Э. Великие посвященные. (Очерк эзотеризма религий) (СПб., 1910); Массонство в его прошлом и настоящем. В 2-х т. (М., 1914, 1915); Лодыженский М.В. Мистическая трилогия. В 3-х т. (СПб., 1911–1914); Суханов С.А. Патологические характеры (СПб., 1912); Тухолка С. Оккультизм и магия (СПб., 1907); Папюс. Генезис и развитие масонских символов (СПб., 1911); Папюс. Практическая магия (черная и белая) (СПб., 1912); Котик Н. Непосредственная передача мыслей (М., 1908); Безант Анни. Древняя мудрость (СПб., 1910); Безант Анни. Теософия и новая психология (СПб., 1908); Лидбитер Ч. Астральный план (СПб., 1908); Лидбитер Ч. Сны. Теософическое исследование (М., 1909); Лидбитер Ментальный план (СПб., 1912); Лидбитер. Белая и черная магия (СПб., 1914); Рише Ш. Сомнамбулизм, демонизм и яды интеллекта (СПб., 1885); Джемс В. Многообразие религиозного опыта (М., 1910); Трельс-Лунд. Небо и мировоззрение в круговороте времен (Одесса, 1912); Лебон Г. Эволюция материи (СПб., 1909). Очевидно, что это издания различного толка. И возможно, что они и составили идейную базу некоторых ее произведений 1910-х годов, и их мы будем рассматриваться как «предмасонскую» базу идеологии писательницы²⁷¹.

Можно с уверенностью причислить эти произведения писательницы к жанру идеологического романа, поскольку в них мы всегда находим такие признаки этого жанра, как ответы на вопросы «куда идти», «чего искать», «в чем лежит истина», «как правильно поступать» и т. д., которые получают яркое выражение в ее рассказе и романах на «масонскую тему». Отдельного разговора

²⁷¹ Подробнее об оккультных элементах в литературе начала XX века см.: Богомолов Н.А. Русская литература начала XX века и оккультизм. Исследования и материалы. М., 1999. 560 с.

заслуживают рассказ «Аня», который, по определению автора, является «семейной мелодрамой». В нем мы видим главным образом судьбу семьи и центральную героиню, которая в семье страдает. Но ей дана надежда на то, чтобы вырваться из нездоровой семейной обстановки благодаря тому, что она обладает «масонским потенциалом». Этот рассказ мы относим к начальному этапу масонского творчества писательницы, а вот роман «Белая колоннада», являющийся в большей степени идейным романом, потому что в нем от начала до конца мы видим восхождение героев по ступеням масонства, интерпретируется нами полностью в масонском ключе.

Следует сказать, что этот период творчества Е.А. Нагродской отмечен и жанровыми поисками в духе авантюрного романа. Ярким примером авантюрного сюжета служит роман «Борьба микробов» (1913), в котором корыстолюбивые хитрецы охотятся за имуществом богатой наследницы, и все действие сопровождается элементами борьбы, коварства, возникают преследование, убийства и т. д. Писательница в своих произведениях развивала традицию авантюрного романа, который существовал в русской литературе, но был маргинальным жанром. В центре авантюрных произведений Е.А. Нагродской – образ человека, который стремится подняться со «дна» общества и проникнуть в общество высшее. Проблемы, которые предстоит решить ему, требуют от него сделки с совестью, ибо он старается во что бы то ни стало выжить и добиться искомой цели. Писательница всегда показывает противостояние добра и зла, столкновение нравственных поступков и аморального поведения человека. При этом читатель всегда чувствует, насколько Е.А. Нагродская дорожит христианской верой, которая для нее становится важной нравственной нормой и даже является лучом надежды в бездне человеческого падения. Эта высота нравственного начала выступает как альтернатива проискам авантюристов. И только этот светлый луч может помочь героям-авантюристам спастись от духовной гибели. У Е.А. Нагродской герои-авантюристы являются сильными людьми, готовыми на приключения, – по сути, эти натуры восходят к

ницшеанскому «сверхчеловеку». Они умеют приспосабливаться к новой обстановке, не комплексуют по поводу своего приобщения к среде «сильных» и отважно борются за свое место под солнцем.

Нельзя обойти вниманием и роль «войны», которая в авантюрном сюжете становится важным звеном. Ее особенно выделяет современный литературовед Д.Д. Николаев: «Война воспринимается “как грань, разлом, как конец старого и начало чего-то нового”»²⁷², и хотя он пишет об «авантюристах гражданской войны», но и в героях Е.А. Нагродской «есть цинизм, есть нарочитая грубость, но в них есть и надежда на чудесное спасение, на милость, явленную заблудшим и грешникам, тем, кто уже дошел до самого края»²⁷³. Не случайно писательница использует ситуацию Первой мировой войны как способ «излечения» отчаявшихся и гибнущих в романе «Злые духи».

Стоит обратить внимание на то, что во всех произведениях Е.А. Нагродской масонской проблематики элементы идеологического и авантюрного романа в разных пропорциях соединяются. И это может быть расценено как специфика творчества писательницы. По-видимому, она прибегала к доходчивому и занимательному сюжету с целью пропаганды идей масонства. Но все же идейный стержень для нее остается главным, и мы видим борьбу разных сил, воплощаемых в разных персонажах.

Как писательница, близкая к масонским кругам, Е.А. Нагродская разрабатывает отдельные элементы масонского учения в своем творчестве. Как указывается в современных философских работах, масонство «провозглашало идеалы «провозглашало идеалы наднационального духовного братства, веротерпимости, самосовершенствования человека и человечества»²⁷⁴. Данное

²⁷² Николаев Д.Д. Русская проза 1920–1930-х годов: авантюрная, фантастическая и историческая проза / Д.Д. Николаев; отв. ред. О.Н. Михайлов; Ин-т мировой лит. им. А.М. Горького РАН. М., 2006. С. 83.

²⁷³ Там же. С. 71.

²⁷⁴ Болдырев А.И. Масонство // Русская философия: Словарь / Под общ. ред. М.А. Маслина. М., 1995. С. 287.

высказывание помогло нам обратить внимание на два важных вопроса, которые всегда наличествуют в произведениях Е.А. Нагродской: духовное объединение людей как структура, способствующая внутреннему улучшению человека. В масонском учении особую важность имеют «ступени», которые необходимо проходить масонам, это «ученик», «товарищ», «мастер». Эта система восхождения получает яркое воплощение в романе «Белая колоннада». Противопоставление «масонского» и «обывательских» миров выражается в противопоставлении «Первоадама», «человека Эдема», «ветхого Адама» – «Новому Адаму». Вот как написано об этом в философском словаре: «Бог сотворил Первоадама как существо бессмертное, блаженное, наделенное свободной волей. Его дух, душа, тело в изначальной гармонии подчинялась “Духу Божию” и его воле»; «человек Эдема (рая) обладал небесной премудростью и безграничными познавательными возможностями. После грехопадения и изгнания из рая натура его перерождается, складывается новый тип человека – ветхий Адама, уже не имеющий непосредственной связи с Богом»; «Ветхий Адам – это преимущественно “плотняной” (плотский человек). Резко возросшее значение материальной жизни и чувственного опыта искажают процесс познания». Но высшая цель масонства – это «возвращение ветхого Адама <...> в состояние Первоадама <...> с помощью нового Адама – Богочеловека»²⁷⁵. Как видим, коренное различие в натуре масонов и обывателей определено очень четко. И в то же время ощутил импульс к «восстановлению» целостного свободного человека. Именно это могло привлечь Е.А. Нагродскую к масонству после увлечения дионисийством и ницшеанством.

Е.А. Нагродская в своих произведениях проводит масонскую идею художественно, а не излагает ее публицистически, не прибегает к шаблонным фразам масонской проповеди, а всегда находит способ через характеры, сюжет, фабулу и конфликт увидеть преимущества масонского мировоззрения. На первый

²⁷⁵ Там же. С. 288.

взгляд, во всех произведениях, так или иначе воплощающих масонскую тему, писательница повторяет одни и те же мысли: «самосовершенствование», «взаимная любовь между людьми», «христианская вера в Бога», «объединение людей-единомышленников», «совместное путешествие масонов как путь в идеальный мир». Но на самом деле, писательница в каждое новое произведение добавляет свежие элементы или находит новые повороты в истолковании масонской идеи, обнаруживает новые ракурсы ее преподнесения, открывает новые оригинальные черты в характерах представителей двух разноплановых миров.

Раскрытие оригинальной масонской идеи, несомненно, знаменует собой творческий сдвиг и новаторство этой писательницы, и даже в чем-то делает ее уникальным явлением в русской литературе начала XX в., когда среди литераторов были заметны теософские и антропософские увлечения. К разновидности масонства можно отнести деятельность розенкрейцеров в 20-е гг. XX в., к которым принадлежит Е. Дмитриева. Но мы не имеем письменного подтверждения, что там имело место художественное воплощение масонских идей, так как рукописи писательницы были конфискованы при аресте и до сих пор не обнаружены.

Нагородская же воплощает близкие к масонским представления, обращаясь к теме семьи («Аня», «Борьба микробов», «Житие Олимпиады-девы») и всегда «маркирует» носителей масонской доктрины или людей, способных ее воспринять. Она не склонна к пропаганде стереотипных представлений о просто теплой и дружной семейной атмосфере, а пытается среди людей, разочарованных в семейном положении, найти высоконравственных героинь, в которых просвечивают масонские черты.

Конечно, мы не можем говорить о романах Нагородской как о полноценных идеологических романах, поскольку тут отсутствует главный их признак – наличие идейных споров. Носители позитивной программы не раскрывают своего нравственного и жизненного кредо в развернутых монологах. Но это не

значит, что читатель не почувствует их внутренней заинтересованности и убежденности. Те из героев, кто находится еще только на пути к масонству, всем своим поведением демонстрирует приверженность идеалам добра и справедливости, которая и поможет им войти в круг приобщенных, стать настоящим «учеником». Те же герои, кто уже находится в этом кругу, иногда репликами, поддержкой, словесным сочувствием как бы подталкивают тех, кого они считают достойными, на избранный путь. Происходит именное духовное общение-обогащение, которое может выражаться и на житейском уровне, в беседах по самым обыкновенным вопросам повседневности. И при этом мы ясно ощущаем идейное приятие характера героя со стороны автора, его поддержку. В то время же, когда речь заходит о героях «профанного» мира, мы видим отторжение и неприятие.

Возможно, скорее стоит говорить о социально-идеолого-авантюрном романе Нагродской, в котором особенно значимой становится социальная составляющая характеристик представителей различных слоев общества, включенных в изобилующее сюжетными поворотами повествование. Уместно здесь вспомнить и нравоописательную традицию, которой посвящена работа Л.В. Чернец ²⁷⁶. Во всяком случае, многое может прояснить следующее определение Г.Н. Пospelова: «...произведения “этологического” жанрового содержания раскрывают *состояние* национального общества или какой-то его части» ²⁷⁷. Нет никакого сомнения, что Нагродская интересовалась именно состоянием русского общества, стремясь воспроизвести его дворянскую, буржуазную и демократически-маргинальные слои, ища способы восстановления взаимопонимания и гармонии между ними. И погруженность в воссоздание семейных отношений позволяет говорить о ее произведениях в том числе и как о нравоописательных, где человек дан как «представитель какой-то

²⁷⁶ См.: Чернец Л.В. Поэтика нравоописания // Чернец Л.В. Литературные жанры (проблемы типологии и поэтики). М., 1982. С. 104–186.

²⁷⁷ Пospelов Г.Н. Проблемы исторического развития литературы. М., 1972. С. 207.

среды и этим интересен»²⁷⁸. «Акцент на социально-типических, устойчивых чертах характера»²⁷⁹ особенно явственен при обрисовке персонажей второго плана, тех, кому не дано стать «преображенными». Именно поэтому писательница обычно так подробно описывает детство и юность своих героинь, чтобы подчеркнуть то волевое усилие, которое потребуется от них, чтобы преодолеть границы этого уродливого житейского мира и оказаться в том «волшебном саду» (такое название носит один из ее рассказов), куда может привести мечта и стремление к высокому постижению основ бытия.

§ 1. Проблема «гендерной вины» и программа освобождения женщины (рассказ «Аня»)

Рассказ «Аня» представляет собой ранний «черновой вариант» масонской идеи. В повествовании имеется несколько героинь, воплощающих лучшие и худшие стороны души женщин. А в героях-мужчинах Нагродская концентрирует человеческие изъяны, которые подлежат очищению масонством.

Аня, по мысли автора, имеет в себе потенциал носителя масонской этики. В ней воплощаются такие высокие душевные качества человека, как милосердие, терпение, стойкость, отзывчивость, чувство долга перед домочадцами. Писательница показывает высокую нравственную силу Ани в ее отношении к членам семьи, хотя ее поведение в параметрах гендерного анализа можно прочесть как искупление вечной коренной «вины» женщины перед всем миром. Как указывает американский психоаналитик К. Хорни, «чувство вины возникает вследствие нарушения моральных требований или внутренних запретов, имеющих силу в данной культуре, и является выражением болезненного убеждения в том, что такое нарушение было совершено»²⁸⁰. Аня искренне считает, что она всем должна, что на ней лежит масса обязанностей, которые она

²⁷⁸ Чернец Л.В. Указ соч. С. 115.

²⁷⁹ Там же.

²⁸⁰ Хорни К. Новые пути в психоанализе. М., 1997. С. 215.

должна выполнить предельно добросовестно. Она старается простить отцу его неприличное поведение, супружескую неверность, надеется на то, что он изменится, и хочет выручить его из затруднительного финансового положения, не боясь унизить себя. Она окружает мать заботой и теплом и старается оказать ей помощь в сохранении их семьи. Она берет на себя заботу о братьях и сестрах, учит с ними уроки, помогает советами. Причем, что важно особенно подчеркнуть, все беззастенчиво пользуются этим, считая, что такие поступки «вменены» женщине в обязанность от природы. Очень точно об этом написала Т.А. Ровенская: «Подобным отношением к себе героиня демонстрирует восприятие себя в качестве утилитарного, вещного “вторичного” объекта, которому необходимо постоянно, с одной стороны, убеждаться в собственной востребованности и, с другой, доказывать окружающим свою нужность»²⁸¹. Аня мечтает о ласке и любви матери, которая даже не считает нужным эту ласку проявить. Напротив, она позволяет себе капризничать и отдает приказы, заставляя Аню постоянно чувствовать себя виноватой. Братья и сестры тоже не испытывают к Ане благодарности, будучи искренне уверенными, что такое положение вещей абсолютно закономерно.

Но образом Ани Е.А. Нагродская одновременно дает понять, что идея самопожертвования является важным звеном масонской доктрины. По замыслу писательницы, масонский потенциал главной героини проявляется не только в безграничной преданности членам семьи (она мечтает об идеальной семье, когда «все около нее, счастливые, дружные, довольные, нет ни лжи, ни обмана, ни притворства...»²⁸²), но и в ее размышлениях о смысле человеческой жизни. По ее мнению, нужно «любить человечество» и желать «пожертвовать собой для него»²⁸³. Так происходит «возгонка» масонской идеи от семейной сферы до

²⁸¹ Ровенская Т.А. «Виновата ли я...?», или Феномен гендерной вины. На материале женской прозы 80-х – нач. 90-х гг. // Гендерные исследования. Харьков, 1999. № 3. С. 216.

²⁸² Нагродская Е.А. Аня // Гнев Диониса: романы, рассказы. СПб., 1994. С. 365.

²⁸³ Там же. С. 376.

общественной деятельности. Массонское представление уточняется, совершенствуется и получает развитие. Очень важно, что писательница не ограничивает воплощение массонской идеи узким семейным кругом. Идея взаимной любви и полной отдачи друг другу подготавливает читателя к восприятию массонства в полном масштабе.

Образ Ани тщательно проработан автором. Наградской удалось придать своей героине черты «новой женщины». В отличие от большинства девушек, она не любит «поверять секреты своих влюбленностей, флиртов, увлечений»²⁸⁴. Несмотря на то что внешне она проявляет снисходительность к филистерскому миру, в душе она сохраняет стойкость и способна отстаивать свои убеждения. Например, она ничуть не похожа на мать, которая безусловно покоряется воле мужчины, полностью зависит от мужа и не может обойтись без мужской любви и внимания, хотя внешне играет роль передовой женщины, знакомой с прогрессивными педагогическими сочинениями и пытающейся в соответствии с ними воспитывать детей. Наградская специально подчеркивает, что мать Ани не прибегает к женским ухищрениям, не следит за модой, не использует косметику, но при этом вся погружена в любовные переживания, хотя и тщательно это скрывает. Аня же внутренне очень сильна, самостоятельна и не считает, что мужская любовь – единственная цель в жизни женщины. Чувство достоинства не позволяет ей идти на компромисс в принципиальных вопросах. Даже в отношениях со своим поклонником она ведет себя гордо, явно демонстрируя самоуважение. Она стремится к подлинному душевному освобождению, к отрыву от пошлого мира, и это тоже составляет отличительную особенность «новой женщины». Думается, что, создавая образ своей героини, Наградская хотела доказать, что только душевно сильная женщина может обладать массонским потенциалом и может реализовать в конечном счете массонский замысел о рождении нового человека.

²⁸⁴ Там же. С. 373.

Возвышенному масонскому миру Нагродская противопоставляет обывательский мир, который обрекает носителей масонского сознания на, казалось бы, неминуемое поражение. Но их духовные силы всегда помогают найти выход из предельно запутанных ситуаций. Нагродская находит интересное художественное решение: именно возможность светлого масонского мира демонстрирует пошлость, жестокость и убожество обывательской жизни. И этот прием контраста всегда будет структурно организовывать художественное пространство ее произведений, проникнутых масонской идеологией. В рассказе «Аня» возвышенный мир героини постоянно сталкивается с грубым и пошлым миром ее домочадцев. Нагродская не обходит вниманием нравственное уродство членов семьи и даже показывает последствия уродливого родительского воспитания, которое во всем противоречит убеждениям Ани.

Главой семьи является отец, который умеет «красиво говорить о нравственных устоях»²⁸⁵, но на деле постоянно лицемерит, обманывает окружающих, лжет, не чувствует ответственности за жену и детей, готов их предать в любую минуту. Его эгоистические чувства почти губят жизнь Ани. Ради личных интересов он готов продать преданную ему дочь в уплату за фальшивые векселя. Его любовь принимает внешние формы: он «любил выезжать с дочерью – ее принимали за “его даму”, и ему это льстило»²⁸⁶. Совершенно ясно, что он явно не задумывается о репутации дочери. Нагродская, мимоходом упомянув об этом в начале рассказа, подготавливает читателя к веренице подлых поступков, которые вскоре совершит этот человек. О его лицемерии свидетельствует и то, что в разговорах он любит подчеркивать свою полную принадлежность семье. Он не стыдится говорить с долей хвастовства: «Кто может осудить человека, который не знал молодости, который всю жизнь отдавал семье. Закрывал глаза на все соблазны, душил в себе чувства во имя долга»²⁸⁷. Эти фразы нужны ему,

²⁸⁵ Там же. С. 360.

²⁸⁶ Там же.

²⁸⁷ Там же. С. 363.

чтобы оправдать свой развратный образ жизни сейчас, когда он тратит деньги на актрису, залезает в долги и, по сути, разоряет семью. Он намеренно внушает своей дочери чувство ответственности, вины перед ним, чтобы заставить ее пожертвовать собой во имя семьи. Но писательница раскрывает его настоящее лицо, показывая, до какой степени может опуститься человек, заставивший родную дочь участвовать в грязной сделке. Поведение отца Ани, лгущего, двуличного, обманывающего девушку в тот момент, когда она поверила в его исправление, составляет резкий контраст с обликом его дочери. Он является самым ярким представителем подлого мира, единственным оружием против лжи и вульгарности которого, по мысли Е.А. Нагродской, может выступить масонское учение.

Не менее значим в рассказе и образ матери, которая только внешне играет роль заботливой родительницы, подменяя подлинную заботу о детях чтением им бесполезных нотаций. При этом она относится к ним чрезвычайно сурово, отказывая даже в обычной ласке. «Какая у вас у всех скверная привычка подлизываться...»²⁸⁸, – говорит она, когда Аня признается: «Иногда мне так хочется приласкаться к тебе и приласкать тебя... если бы ты знала, мама, как я тебя люблю»²⁸⁹. Мать стремится войти в число «новых женщин»: «Она с каким-то упорством и в молодости одевалась как можно безобразнее, желая показать всем, что она выше этих “женских слабостей”»²⁹⁰. Но Аня остро чувствует фальшь ее поведения: «Такие женщины, как мама <...> не прощают девушкам, если они красивы и желают нравиться, потому что сами этого не умеют...»²⁹¹. Она не способна к самокритике, никогда не признается в своих слабостях и ошибках, хотя, сталкиваясь с жизненными трудностями, часто теряется и прибегает к помощи старшей дочери.

²⁸⁸ Там же. С. 403.

²⁸⁹ Там же. С. 404.

²⁹⁰ Там же. С. 364.

²⁹¹ Там же. С. 387.

Нагородской удалось в этом образе замечательно показать фальшивый тип «новой женщины». Она тонко почувствовала, что такие, как мать Ани, лишь подстраиваются к новым веяниям, желая продемонстрировать свою независимость от семейных забот и нарядов. Писательница на самом деле нарисовала образ слабой женщины, только притворяющейся сильной, центром жизни которой является мужчина, в данном случае муж. И ее привязанность к мужу исключительно плотская, в чем она, однако, не сознается даже самой себе. В этом образе, несомненно, можно прочитать пародирование трафаретного представления о «новой женщине». И такие героини будут постоянно присутствовать в произведениях писательницы, доказывая, как важно для нее показать различие между банальными представлениями об эмансипированной женщине и тем, что должно составлять ее подлинную суть. И образ матери еще сильнее оттеняет образ Ани, которую и можно назвать подлинно «новой женщиной» и для которой мир телесный подчинен миру высшей духовности.

Достоинством Нагородской является подробное, тщательное описание нездоровой атмосферы семьи, которая заражает всех ее членов. Она постоянно уточняет: «у них такая большая семья, а все они как-то сами по себе»²⁹², они «всегда были чужды друг другу»²⁹³. В членах семьи буквально разрастается раковая опухоль эгоизма. Братья и сестры помыкают Аней: «Аня, смажь мне горло», «Аня, распорядись, чтобы обед был из пяти блюд, и съезди за вином», «Аня, очини мне карандаш», «Аня, сходи в гимназию и объяснись с директором», «Аня, что за безобразие, ты не сходила за моими ботинками»²⁹⁴. И неслучайно Нагородская в конце показывает, что семья находится на грани гибели, почти погибла (отец укатил вслед за певичкой, мать бьется в истерике и т. п.), что Ане, несмотря на все ее усилия, не удалось вернуть мир и покой в семью. А это значит, что требуется великий труд, чтобы благотворное влияние масонства

²⁹² Там же. С. 384.

²⁹³ Там же. С. 387.

²⁹⁴ Там же. С. 389.

восторжествовало. Нагородская не грешит против истины, когда показывает, что и светлый масонский мир не всегда способен творить чудеса.

Но, как всегда, Е.А. Нагородская предлагает неожиданное решение. Используя элемент случайности, почти невозможного в реальной жизни, она намечает для девушки с элементами масонского сознания выход. Аня еще не нашла сестер-единомышленниц, с которыми могла бы решительно соединиться и которым может полностью довериться. Но Нагородская дает ей надежного, преданного и по-настоящему любящего ее человека, в котором она может найти опору, утешение и любовь и которой сможет ей заменить семью. Это тот самый Григорьев, который шантажировал ее отца угрозой его разорить, если он не оплатит векселя, оказавшиеся к тому же фальшивыми. По трафаретной логике жизни он должен был оказаться коварным сластолюбцем, берущим Аню в качестве откупного. На самом деле он, постоянно видя ее в обществе отца-фанфарона, составил о ней превратное представление – как о легкомысленной девице, способной на самые легкомысленные поступки. Поэтому он, не задумываясь, и решился на грязную и подлую сделку.

Однако оказывается, что Аня совсем иная. Узнав ее ближе, он обнаруживает, что она является обладательницей высокодуховного внутреннего мира, ранее ему неизвестного. И неожиданно Григорьев раскрывается как честный и искренний человек. «Расстановка» героев несколько напоминает ситуацию повести А.И. Куприна «Впотьмах» (1893). И там богатый заводчик Кашперов готов овладеть пришедшей просить у него деньги Зинаидой Павловной, поскольку она полностью находится в его власти, а он сластолюбив и не уважает женщин. Он даже хочет подсунуть ей запечатанную колоду карт вместо денег. Но увидев ее готовность жертвовать собой ради человека, которого она боготворит (Аларина), он оказывается способен преодолеть себя: «Густая краска стыда залила лицо Сергея Григорьевича – он сразу понял и почувствовал на себе всю гнусную жестокость, всю неуместность своего озлобленного издевательства и, весь охваченный порывом безграничного раскаяния, повалился на диван лицом,

крепко охватив руками голову»²⁹⁵. Герою становится ясна вся мерзость его поведения.

И Григорьев перед Аней не стыдится обнажить свои настоящие чувства, даже признаться в недостатках: «Тело и страсть кричат, но сердце и душа понимают все величие твоего поступка. Вся моя беда в том, что тело мое – сильнее души моей!»²⁹⁶ Е.А. Нагородская дает ему шанс самому осознать, что телесность – опасная вещь, которая, если ей дать власть, может погубить человека.

Сила духа Ани заставляет его откорректировать прежнее представление о любви и постепенно приводит его на путь поиска чистой и светлой привязанности: «Я преклоняюсь, Аня, перед теми людьми, которые могут победить это проклятое тело. Это святые, Аня»²⁹⁷. Святость Ани перевоспитывает его, его безумная страсть превращается в прекрасную возвышенную любовь. Как пишет А.Л.Никитин, «в масонстве уже первый шаг на пути посвящения в первую ступень «ученика» определяется его «стремлением к Свету»²⁹⁸. И хотя Аня не в полной мере «учитель», а Григорьев все же не ученик, нечто похожее на эти отношения между ними ощущается. Надо сказать, что Григорьев почти дословно повторяет слова Кашперова, который говорит Зинаиде Павловне: «Простите... Простите меня... <...> Я точно палач, точно убийца... Как я мог?.. Вы... святая... святая...»²⁹⁹. Именно благодаря Ане, которая, безусловно, в рассказе играет роль, если воспользоваться масонской терминологией, «Нового Адама», Григорьев приблизился к состоянию Первоадама, хотя в сопоставлении с Аней он еще далеко несовершенен. Есть полное основание утверждать, что он тоже делает шаг на пути к

²⁹⁵ Куприн А.И. Собр. соч.: В 6 т. Т. 1. М., 1957. С. 95.

²⁹⁶ Нагородская Е.А. Аня. С. 406.

²⁹⁷ Там же.

²⁹⁸ Никитин А.Л. Мистики, розенкрейцеры и тамплиеры в советской России. Исследования и материалы. М., 1998. С. 146.

²⁹⁹ Куприн И.А. Указ. соч. С. 95.

самосовершенствованию, которое составляет важное содержание масонской идеи. В этом, казалось бы, неправдоподобном повороте событий (по всем канонам «бульварной» литературы Григорьев должен быть низменным существом) и кроется масонская вера в чудесное избавление от законов преступного мира непреображенных людей.

Однако здесь можно говорить и о включенности Нагродской в поиск новых возможностей реалистической литературы XX в., когда наметился выход за узко понятые границы типического, когда обращение к случайности становится все более заметным, ее значение возрастает, и она уже не воспринимается как нечто искусственное и невозможное. В уже упоминавшейся повести Куприна «Впотьмах» продемонстрирован именно «веер» случайностей: Кашперов, который по всем прежним установкам должен был сыграть роль злодея и насильника, оказывается человеком, способным на высокое чувство и даже на самоубийство после потери любимой, а несчастный Аларин, который просто обязан был быть благородным и высоконравственным героем, оборачивается корыстным стяжателем. Куприн прямо показывает это через прозрение героини: в ней «зарождается <...> какое-то смутное чувство презрения к этому необузданному проявлению инстинкта жизни. Её щепетильная натура восставала против чего-то животного, низменного, так *неожиданно* (курсив мой. – Л. И.) проявившегося в человеке, которого она возвела на самую высокую ступень идеала»³⁰⁰. И надо заметить, что Нагродская более художественно и тактично «вписывает» случайность в развитие действия повести, чем Куприн, наметивший это «проникновение» за 20 лет до нее.

Аня находит в доме Григорьева духовное пристанище. Она еще не готова его полюбить. И это очень важное психологическое наблюдение писательницы, которое подтверждает версию современных гендеристов, что «отнявший все духовные и душевные силы комплекс вины, сделавший ее (героиню. – Л. И.)

³⁰⁰ Там же. С. 104.

неспособной любить <...> продемонстрировал свое разрушительное воздействие не только на человеческую личность, но и на человеческую жизнь»³⁰¹. Но в пользу того, что Аня в будущем может воскреснуть для людей, говорят заключенные в ней масонские импульсы. Аня и Григорьев еще смогут в будущем стать необходимыми друг другу. По мнению Нагродской, только внутренне высоконравственные люди могут и должны объединяться под лозунгом масонства, и это будет их вечно ставить в оппозицию к мещанскому существованию. Писательница оставляет финал открытым: ее героиня пока не ощущает любви к полюбившему ее человеку, и этот факт в значительной степени заставляет читателей волноваться за ее дальнейшую судьбу (неслучайно Нагродская буквально педалирует вынужденность ее окончательного прихода в дом Григорьева). Но невозможно обойти вниманием их, пусть и вынужденное, соединение. Его можно расценить как импульс к дальнейшему оформлению идеи объединения братьев и сестер в творчестве Нагродской на масонскую тему.

В то же время писательница показывает, как трудно масонскому потенциалу осуществиться. Как мы убедились, Аня сможет заложенные в ней возможности во многом только благодаря случаю – Григорьев оказался искренним и любящим ее человеком. Только при этом у Ани появляется надежда на дальнейшую жизнь. А если бы Григорьев оказался неблагородным человеком, она попала бы в ловушку. Таким образом, Нагродская в самом начале своего движения к масонскому творчеству предвидит, какие трудности предстоит преодолеть людям, обладающим масонским потенциалом. И совершенно очевидно, что в рассказе «Аня» Нагродская сумела передать свое предощущение масонских чаяний, которые в дальнейшем ее творчестве получают развитие и обоснование.

§ 2. Взаимодействие «масонского» и «профанного» миров в зеркальной

³⁰¹ Ровенская Т.А. Указ. соч. С. 216.

композиции романа «Борьба микробов»

Роман «Борьба микробов» можно считать вторым после рассказа «Аня» произведением, в котором Е.А. Нагродская стремится провести свою масонскую идею. Можно сказать, что этот роман – первый шаг к оформлению целостной масонской концепции, затрагивающей не только семью, но и общественную сферу.

Такой вывод можно сделать, обнаружив, как тщательно сюжетная линия романа соединяет эпизоды, рисующие семейные и общественные перипетии. Герои попеременно «участвуют» в той и другой сферах, и это придает пропаганде масонства масштабный характер и усиливает нравоописательный аспект повествования.

В романе противостояние масонского мира обывательской среде становится острее и напряженнее. Нагродская еще более основательно описывает тщеславие, ревность, интриги, жажду мести и приоритет телесности, которые определяют атмосферу обыденной жизни героев. Свет масонского мира оттеняет грязь филистерской действительности и постепенно начинает определять жизненные устремления положительных героев. Острая борьба двух миров составляет характерную черту романа.

Запоминается читателю яркая представительница обывательского мира Ирина, в которой Нагродская в первую очередь подчеркивает черты матери, не любящей своих детей. Как мы помним, материнский долг – это, в представлении Нагродской, святая обязанность, это лакмусовая бумажка, с помощью которой она выявляет дурное и хорошее в женщине. И выполнение или невыполнение материнских обязанностей – значимая при обрисовке характеров героинь черта, неизменно присутствующая в характерологии писательницы. Недаром выбор Татой миссии матери в «Гневе Диониса» становится смыслообразующим центром романа и знаковым для понимания отношения Нагродской к радикально-эмансипантским теориям начала XX в. Также и выбор матери Тони

сценической карьеры кладет неизгладимую печать на натуру сына в романе «У бронзовой двери», предопределяя и драматизм его судьбы, и негативное восприятие этого героя и героини читателями. В анализируемом романе подчеркивается, что Ирина «чувствовала себя чужой на “детской половине”», и даже когда дети были маленькими, «она не особенно любила с ними возиться»³⁰². Ирина в романе воспринимается уже как модель безразличной матери, лишенной естественных человеческих чувств, тем более что кроме равнодушного отношения к детям, она еще и лицемерно относится к собственной матери. Вернее, играет роль любящей дочери только потому, что надеется после смерти унаследовать большое состояние Клавдии Васильевны.

Но есть еще дополнительный фактор, который определяет ее «привязанность» к матери, что совершенно неожиданно в отношениях с близкими людьми: «Когда-то в детстве она любила мать, то есть восхищалась ею, такой красивой, всегда нарядной, блестящей царицей общества; ей, дочери, льстил этот блеск, окружающий красавицу-мать»³⁰³. Напомним, что на этом же строится повышенное внимание отца Ани к своей дочери. Но чувство к родителям или детям не может определяться внешними данными. Родных людей связывают совсем иные чувства. И это говорит о глубокой нравственной деградации Ирины, для которой нечто второстепенное стало определяющим. В масонской доктрине ценной является именно внутренняя красота, которая Ирине просто недоступна.

Аморальность Ирины проявляется и в том, что она способна только на телесное проявление любви. Е.А. Нагродская удачно обыгрывает слово «любовь», указывая, что у Ирины «любовь» всегда выходит «на первый план»³⁰⁴ (и этот момент сразу отделяет ее от «новых женщин»). И ясно, что под словом «любовь» Ирина имеет в виду зов тела. «Вот это любовь, это страсть! Настоящая

³⁰² Нагродская Е.А. Борьба микробов. СПб., 1913. С. 42–43.

³⁰³ Там же. С. 43.

³⁰⁴ Там же. С. 45.

молодая “страсть”, – думала она, прижимая руки к сильно бьющемуся сердцу»³⁰⁵. Писательница впервые создает женский образ, в котором ведущейся чертой являются телесные желания, причем такой силы, что «она даже замечала, что ее страсть к наживе, к деньгам, к роскоши начинала уступать этой власти тела»³⁰⁶. Властная сила телесности настолько подчиняет себе все в Ирине, что она с легкостью меняет объекты своих любовных притязаний. Она любит красивым стройным телом Виталия так, как недавно любовалась своим любовником Барятой. В отношении проблемы телесности как человеческого порока Нагородская прибегает к распространенному в реалистической литературе приему «двойничества»: дублирует поведение Ирины ее служанка Софья, которая «сразу расположилась к Виталию», поскольку «всегда чувствовала слабость к красивым мужчинам»³⁰⁷. Примитивные инстинктивные чувства ослепляют их и подчиняют разум. Нагородская подчеркивает духовную слабость женщины, у которой не хватает сил бороться с телесным влечением. Своеобразное «соревнование» Ирины и Софьи в плане верховенства телесности призвано заставить читателей задуматься о путях спасения человека от власти тела³⁰⁸. И это тоже способ доказать жизненную потребность в обращении к масонской идее.

Создавая образ Ирины, Нагородская показывает женщину, страсти которой разрушают ее душу, тем более что к похоти прибавляется и корысть. Кроме того, такие качества, как сластолюбие, тщеславие, желание властвовать, придают этому персонажу аллегорические черты. Сложная проработка образа героини – сознательное решение автора, захотевшего воплотить порочное начало в женском варианте и не пожалевшего для этого красок. При этом Ирина относительно

³⁰⁵ Там же. С. 72.

³⁰⁶ Там же. С. 44.

³⁰⁷ Там же. С. 57.

³⁰⁸ Внимание к аспекту телесности еще раз подтверждает, насколько внимательна была Нагородская к запросам времени, ибо именно в Серебряном веке «телесность» человека обретает законные права на изображение. Подробнее см.: Дискурсы телесности и эротизма в литературе и культуре. Эпоха модернизма. М., 2005. 534 с.

безобидна, она не приносит никому существенного вреда и в конце концов сама оказывается обманута проходимцем Виталием. Ее образ, скорее, призван оттенить образ Веры, в которой собран целый букет пороков, приправленных изрядной долей лицемерия.

Следует особенно отметить, что в сюжете романа Ирина не является центральным персонажем. Она выступает как обладательница большого состояния, что делает ее притягательной для людей, которые хотят им завладеть. Она скорее символ, носительница богатства и во многом формализованный элемент. Главное в романе – авантурный сюжет: борьба авантюристов за ее имущество. Многие мужчины стремятся стать любовниками Ирины. Виталий, Барята, Малинский соревнуются между собой, хитрят, враждуют и даже готовы погубить друг друга ради получения денег. Обрисовывая этих людей с самой неприглядной стороны, Нагродская показывает трудность укоренения масонских ценностей в мире, где действует биологический закон борьбы за выживание. Так проясняется название романа – «Борьба микробов». Они – как микробы, которые готовы заразить и поглотить друг друга. Они не достигают высоты «злых духов», где действуют законы дьявольской игры, но это кишение «микробов» тоже очень опасно, поскольку они готовы наброситься на любого, кто встанет у них на пути.

В процессе борьбы за имущество Ирины постепенно вырисовывается мир хищников. Здесь впервые Е.А. Нагродская сопоставляет два феномена – мир аристократии и мир простолюдинов-«плебеев», и очень существенно, что эти миры, которые всегда в русской литературе были разведены – аристократам были присущи пороки, а простые люди обладали высокой нравственностью, – у нее оказываются сведены воедино. В мире простых людей так же укоренено зло, как и в мире аристократии. Здесь два мира зеркально отражаются один в другом и уродливо копируют друг друга.

Посредником между этими двумя мирами становится Виталий, выходец из среды опустившихся людей. Он, живучий, как микроб, пробирается снизу вверх, из мира простолюдинов в мир аристократов. По расчетливости, хитрости и

умению лавировать он оказывается еще большим ловкачом и приспособленцем, чем люди высшего общества (Барята и Вера), которых он легко обводит вокруг пальца: ведь в отличие от них, он не торопится. Он умеет выждать удобный момент, чтобы схватить и поглотить свою жертву. О многом говорит его имя – Виталий, становящееся олицетворением жизнестойкости людей определенного типа. Он обставляет всех и, пренебрегая обязательствами, лишенный человеческих чувств, становится победителем над аристократами. В ранней молодости у него была только одна слабость – привязанность к подруге детства, слабой, тщедушной, хворой, загнанной в угол Мане. Он жалел ее как неприспособленного к жизни человека, на которого сыплются удары судьбы. Но присутствие Мани мешает ему действовать по закону хищной стаи: будучи привязанным к ней, он перестает быть хищником большого масштаба. Ему нужно было вырвать росток доброты из своей души, чтобы действовать как хищник. К его счастью, Маня умирает, продолжая верить в его порядочность и бескорыстие. И теперь он смог освободиться от тех чувств, которые мешали ему быть хищником в полной мере. Опасность таких людей, как Виталий, – в их способности мимикрировать. Они могут обманывать, льстить, втираться в доверие. Ведь даже Ирина и Вера не могут его до конца распознать, хотя сами по сути являются наихитрейшими существами. Но он обхитрил и их, так как умел играть на добрых чувствах людей. После смерти Мани он выставляет себя перед приревновавшей его Ириной великодушным человеком, способным на душевный порыв и бескорыстную помощь: он уверяет ее, что Маня для него была как сестра и он ездил к ее родным исключительно для того, чтобы помочь им справиться с их горем (скрывая, что на самом деле ездил прощаться с умирающей девушкой). Ирине ничего не остается, как восхититься его добротой.

Казалось бы, в Виталии есть не только зачатки доброты, но и презрение к телесным наслаждениям. И этим он будто бы противопоставлен Ирине и Софье, поскольку «независим» от тела: «Я ищу в жене товарища, друга, одинаково со мной мыслящего и рассуждающего, не из-за какого-нибудь скотского чувства

жениться»³⁰⁹. Эти слова подталкивают читателя к тому, чтобы поверить в способность Виталия к любви духовного плана, однако постепенно становится понятно, что в нем отсутствует гармония между духом и плотью. Он просто не чувствует естественного влечения в женщине: «Мне нужна жена-товарищ, чтобы я мог проводить с ней свободное от работы время, делиться с ней всеми своими мыслями, чувствовать к ней дружбу, и чтобы представление о ней как о “бабе” даже в мозгу не мелькало»³¹⁰; «Женщины никогда меня особенно не привлекали...»³¹¹. Следуя логике Нагродской, можно сделать вывод, что отсутствие естественных желаний – своего рода неполноценность, серьезный недостаток, который не позволит человеку воспринять масонские идеи, в которых самым важным моментом является как раз единение всех «составляющих» личности. Писательница явно исповедует следующее важное для масонов положение: «Первым шагом в определении того, что есть свободная воля, выступает безусловная вера (и одновременно философское положение) масонов о человеке как образе и подобию Божьему. Телесные, душевные и духовные силы человека имеют одни и те же законы, так как исходят от одного Законодателя и Источника. По этой причине у человека, созданного по образу и подобию Божьему, тело не может выступать источником греха»³¹².

В образе Виталия Нагродской показана трагедия низменного мира, в котором царят только эгоистические интересы и подавляется духовное стремление к прекрасному и возвышенному. Когда он держит в объятиях Ирину, он счастлив не от обладания женщиной, к которой были устремлены его помыслы, а от того, что приблизился момент, когда он станет богачом: «Ведь сейчас в своих объятиях он держал то, о чем он так страстно мечтал, о чем грезил во сне, что рисовалось в такой туманной дали, где-то в неопределенном будущем! Это

³⁰⁹ Там же. С. 64.

³¹⁰ Там же. С. 64–65.

³¹¹ Там же. С. 121.

³¹² Аржанухин С.В. Философские взгляды русского масонства: По материалам журнала «Магазин свободнокаменщический». Екатеринбург, 1995. С. 184.

фантастическое, долгожданное богатство»³¹³.

Но, пожалуй, самым интересным персонажем романа является Вера. Честолюбие, лицемерие, жестокость, ревность – вот что характеризует ее. Но при этом она выдает себя за совершенно другого человека. Здесь Нагродская нащупывает ту линию своего творчества, которая со временем станет ведущей. Это человек и та роль, которую он для себя выбирает, ибо современный мир, по убеждению писательницы, не допускает искренности, не приемлет открытости. Человек вынужден изворачиваться и лгать, чтобы приобрести доверие окружающих. Нагродская рисует поистине изуверский тип человека, который ради поклонения и восхищения может иногда действовать даже во вред себе. Но цель для него превыше любых жизненных удобств. Такова Вера: «Она сходилась всегда с самыми бедными, с самыми незаметными, помогала им, заставляя помогать им свою мать, тоже из самолюбия. Ей приятно было возбуждать удивление и получать похвалы»³¹⁴. «Ей нравились низкие поклоны и благословения, льстивое восхищение ее красотой и добродетелями. Это ей так нравилось, что она жертвовала “для добрых дел” своими карманными деньгами и сладостями»³¹⁵.

Писательница создает образ фальшивой благотворительницы, которая стремится выглядеть добродетельной ради возбуждения в «восхищенных зрителях» восторга. Но маска не может скрыть ее подлинный облик, который все равно раскрывается, когда обнаруживается, что она «равнодушно и даже жестоко относится к животным»³¹⁶, когда выясняется, что она не может лишить себя комфорта и роскоши. Она не довольствуется ролью учительницы музыки в доме Ирины, а протягивает руки к имуществу, строит коварный план, плетет интриги. Когда же она узнает, что ее избранник лишился наследства и потому вынужден

³¹³ Нагродская Е.А. Борьба микробов. С. 71.

³¹⁴ Там же. С. 81.

³¹⁵ Там же. С. 82.

³¹⁶ Там же.

отказаться от женитьбы на ней, она страдает не от потери любимого человека, а потому что получает удар по самолюбию: она «действительно ужасно страдала: не она отказалась – ей отказали»³¹⁷. Е.А. Нагродская проницательно указала на то, что страдания доступны и мелким, и ничтожным людям, но это страдания эгоистов, людей расчетливых и жестоких, которые заняты только собой. Здесь она идет вслед за Достоевским, который первым обратил внимание на способность к переживанию недостойных людей, но в то же время и указал на «цену» этих переживаний. С подобным случаем мы уже встречались, разбирая характер Тони в романе «У бронзовой двери».

В образе Веры акцентируются черты ницшеанской сильной личности, но она оказывается в проигрыше как раз из-за очевидного нескрываемого проявления своей силы и агрессивности. Нагродская заметила, что время изменилось и требует иных приемов завоевания мира. Вера готова идти на убийство, а Виталий этого не хочет, он предпочитает подчинять окружающих, завоевывая их доверие. Нагродская наглядно доказала, что сегодня ницшеанский человек может оказаться в проигрыше, потому что мир стал более хитро устроен. Уже не сила становится определяющим победу моментом, а выигрывают в жизненной игре ловкачи, хитрецы и проныры, т. е. хитрость становится главным двигателем «прогресса». Так «преодолевается» ницшеанство героев Е.А. Нагродской.

Темнота, хаос и дисгармония обывательского мира в этом романе достигают своего предела. Е.А. Нагродская прибегает к натуралистическому типу письма, делая акцент на биологических компонентах зависимости человека от среды. Принципы нравоописания торжествуют, и надежда на прекрасный, гуманный мир, построенный на масонских основаниях, даруется только тем героям, которые усилием воли способны вырваться из-под власти обстоятельств.

Такой героиней становится юная Кира (сирота, удочеренная Верой с целью

³¹⁷ Там же. С. 86.

приобретения почтения со стороны окружающих). Кира не стремится к власти (хотя ономастика ее имени – царица – казалось бы, говорит об обратном). Она мечтает о свободе. В ней есть все данные, чтобы войти в круг масонов: «Она была жива, как ртуть, и не признавала над собой никакой власти...»³¹⁸. «Я всегда думаю иначе, чем все. Я всем верю, кто меня умнее, а только думаю по-своему»³¹⁹, – признается Кира. Она не дорожит мнением окружающих и доверяет только себе, но не потому, что презирает их, а потому, что ценит человеческий потенциал личности. Нагродская убеждает, что только внутренне независимая, по-настоящему сильная женщина может выбрать путь масонского учения. И это обеспечит ей поистине царственное величие. Важно, что Кира верит в людей, думает о них хорошо, проявляет чуткость. И еще на одном качестве человека писательница останавливается подробно: это способность к разоблачению лжи и лицемерия – «Вера терпеть не могла Киру: одна Кира не восхищалась ею, не преклонялась перед ней»; «Эти круглые зеленоватые глаза <...> смущали Веру: они видели в ней то, чего не видали другие, – ложь»³²⁰. Это «раздевающее» видение особенно дорого Нагродской. Масонское «наполнение», по убеждению писательницы, дает возможность отличать истину и правду от притворства и фальши. Внутренняя сила отчуждает будущую носительницу масонской доктрины от снисходительности и дает ей веру в масонский проект неподдельного мира. Характеризуя отношение Киры к животным («Она плакала очень редко и только тогда, когда выбрасывали подобранных ею на улицах изувеченных животных»³²¹), Нагродская расширяет рамки гуманного масонского сообщества за счет включения в него всех живых существ. Думается, это некий новый штрих в масонской программе, который не встречается в традиционных масонских представлениях. Надо отметить также, что Е.А. Нагродская усиленно

³¹⁸ Там же. С.82.

³¹⁹ Там же. С. 103.

³²⁰ Там же. С. 84.

³²¹ Там же. С. 83.

христианизует масонскую доктрину, поэтому она наделяет свою героиню стойкой верой в Бога. Кира свято верит, что Бог рядом с ней: «Если меня обидают, я сейчас начну Богу жаловаться»³²². Согласно убеждениям писательницы, вера в Бога является неотъемлемой частью масонского учения. Подтвердить это положение призваны размышления Киры об объединении женщин в монастыре и создании счастливой жизни там: в монастыре «все равны, все одинаково работают, друг друга не обижают»³²³. По сути, монастырь становится той райской утопией, где «собрались бы женщины и стали бы они вместе жить, работу бы утром сделали, всю, какая полагается, а потом делай, что хочешь. Тут и качели, и рояль, и гигантские шаги... и жили бы мы так спокойно и счастливо»³²⁴. Следует заметить, что это, конечно, не монастырь в христианском понимании, с уставом, молитвами, а место, где время равномерно распределено между трудом и досугом. Е.А. Нагродская вставляет такие существенные элементы масонского учения, как всемирное равноправие, чувство любви, объединение женщин-единомышленниц, их совместный труд и веселье, в рамку монастырской святой жизни. Так, неожиданно в роман о существовании и борьбе «Ветхих Адамов», созданный во многом под знаком натурализма, врывается утопическая нота, что делает его в чем-то похожим на произведения позднего Золя – трилогию «Города» и незаконченную серию «Евангелий». И здесь Нагродская солидаризируется с утверждением современного исследователя масонства, что «исходные основания масонской нравственной философии лежат в церковно-религиозной сфере и христианской философии»³²⁵.

Двойником Киры в низменной, мещанской сфере является Маня, которая обладает масонским потенциалом – добротой, искренностью, нежностью, беззащитностью и верой в прекрасные человеческие отношения. Ее Нагродская

³²² Там же. С. 102.

³²³ Там же. С. 106.

³²⁴ Там же. С. 107.

³²⁵ Аржанухин С.В. Указ. соч. С. 155.

удостаивает сравнением с церковью. Вот что про нее думает Виталий: «А вот <...> посмотришь на нее, и сердцу теплее, и вспомнишь все хорошее, доброе. Маня? Да она вот на то нужна, на что церковь нужна»³²⁶. Маня простодушна, чистосердечна, бескорыстна. Она единственный человек, который удерживал Виталия на краю нравственной бездны. Ее смерть – страшный сигнал этому миру, в котором отныне воцаряется закон взаимного уничтожения.

Этими двумя зеркальными образами юных девушек Е.А. Нагородская доказывает, как трудно людям чистым, откровенным, искренним общаться с миром подлецов и рвачей. Тяжелое положение Киры (она едва не стала жертвой преступного замысла и не очень понятно, что с нею будет дальше.) и смерть Мани говорят читателю о том, что в мире хищников сохранить чему-то искреннему и доброму в принципе невозможно. Чистота и бескорыстие побеждаются злобой и корыстолюбием. Нагородская как бы дает понять читателю, как невероятно сложно осуществиться уникальным человеческим ценностям в мире, где царит закон «борьбы микробов», и менее устойчивый оказывается задавлен более устойчивым микроорганизмом. Но жизнь и сходство Киры и Мани подтверждают мнение масонов, что «особенностью нравственной философии русских масонов являлось следование двум «святоотеческим» традициям: во-первых, органическое единство образа мысли и образа жизни, теории и практики; во-вторых, понимание философии как мудрости и поиска путей к мудрости»³²⁷. Маня являла собою пример единства «образа мысли и образа жизни», а «глупая» Кира оказалась мудрее и проницательнее многих...

В романе еще есть второстепенные персонажи – мать Веры, мать Ирины, дядя Анатолия, студент Карпов, в которых можно уловить признаки масонского сознания: они много времени отдают благотворительности, делают это не напоказ, вполне целенаправленно, следуя своим убеждениям. Они являются настоящими филантропами, которые, согласно масонской доктрине, совершают

³²⁶ Нагородская Е.А. Борьба микробов. С. 151.

³²⁷ Аржанухин С.В. Указ. соч. С. 157.

добрые дела совершенно бескорыстно, не ожидая благодарности в ответ. Нагородская прибегает к «косвенным» оценкам их дел устами людей, не способных на самоотверженные поступки: так, «по мнению Ирины Михайловны, мать делалась все глупее и сентиментальнее: вносила какие-то деньги за учение разных курсистов и студентов, платила цензурные штрафы за бедных писателей»³²⁸. При этом на ней лежит и обязанность по воспитанию внуков – то, чего не выполняет ее дочь. Обладая наивной душой, мать Веры вообще не может представить себе существование лживых, лицемерных, неискренних людей, она любит свою дочь, не подозревая в ней ничего дурного.

Не менее значима и роль студента Карпова. Наделяя его любовью к Вере, Е.А. Нагородская показывает, насколько ненадежны «первоадамы», как их легко обмануть, обвести вокруг пальца, унизить. Но он все-таки находит в себе силы порвать с Верой, когда обнаруживает, что она способна на преступление. И очень существенно, что именно благодаря его вмешательству оказывается спасена Кира. Так Нагородская намекает на то, что «случай» не всегда слеп и люди с масонским складом души угадывают друг друга в мрачной толпе обывателей, ибо «по мнению масонов, дорога к «Храму Всевышнего» одна, а путей усовершенствования много. Одни из них короче, другие – прямее и безопаснее. У каждого есть свой путь приближения к истинному человеку. Для одних это – вера, для других – любовь, для третьих – стремление к Истине и страдание за нее. Все пути хороши, если они ведут к «Храму Премудрости» <...>»³²⁹. И люди разных путей способны распознавать друг друга.

Е.А. Нагородской важно показать, что масонское начало оказывает влияние на окружающих даже тогда, когда человек еще не начал свое восхождение по ступеням масонского учения. Яркий пример тому – помощь Киры Людочке, которую она спасает от тлетворного воздействия мира лжи и обмана, предлагая ей сестринскую любовь: «...будем сестричками... помолитесь, Людочка,

³²⁸ Нагородская Е.А. Борьба микробов. С. 43.

³²⁹ Аржанухин С.В. Указ. соч. С. 157.

помолитесь скорей...»³³⁰. Кира дает Людочке понять, что существует иная мораль, чем та, по которой она живет: «Давайте простим всем и всех будем любить»³³¹. Людочка оказывается хорошей ученицей, она проникается симпатией к Кире и начинает ее слушаться. Символично описание их единения: «Кира и Людочка тесно прижались одна к другой, смотря вдаль из своего светло-зеленого гнездышка между кустами»³³². И Е.А. Нагродская, в художественном мире которой чрезвычайно редко для усиления создаваемого аффекта присутствуют пейзажные зарисовки, рисует такую картину: «Каким ясным, каким чистым было это утро. И, казалось, душа подростка и душа девушки сливались в этой тихой прозрачной чистой утра. И в эту минуту изломанная девичья душа сбросила с себя всю наносную грязь, все привитое жизнью, словно эти изломы затягивались, стусывывались; пылью спадало наносное, выдуманное, болезненное, и эта девичья душа так же радостно и бессознательно тянулась к чистому утру, как и душа глупой и смешной Кире»³³³. Эта картина природы, конечно же, дается с целью раскрыть перед читателем идею о том, что отрешение от обывательского мира и выход в светлый мир масонства способны принести человеку подлинное душевное облегчение. Мы можем убедиться, что Нагродская продолжает совершенствовать художественный язык, с помощью которого она хочет выразить свою масонскую концепцию. И Людочка, и Кира «строят свои взаимоотношения на любви друг к другу, взаимопомощи, стремятся поступать с другими честно и пристойно»³³⁴, как это и должно быть в масонском сестринстве.

Таким образом, становится очевидно, что в романе «Борьба микробов» Е.А. Нагродская развивает появившиеся еще в рассказе «Аня» масонские идеи. Не исключено, что, создавая свой роман «Борьба микробов», Нагродская могла ориентироваться на роман немецкого философа, психиатра и беллетриста Макса

³³⁰ Нагродская Е.А. Борьба микробов. С. 101.

³³¹ Там же. С. 108.

³³² Там же. С. 109.

³³³ Там же.

³³⁴ Аржанухин С.В. Указ. соч. С. 163.

Нордау «Борьба трутней», вышедший на русском языке в 1898 г. (СПб.). К этому тексту ее могла привлечь слава, сопровождавшая имя Нордау после многочисленных публикаций в русских изданиях его знаменитой книги «Вырождение», где он рассматривает творчество Ф. Ницше, Л. Толстого, В.Р. Вагнера, Э. Золя, Г. Ибсена, а также распространение символизма, индивидуализма, мистицизма и культа дьявола в европейском обществе как симптом грядущей катастрофы современной цивилизации. Эти идеи, несомненно, были близки Нагродской. В «Борьбе трутней» Нордау ярко изобразил разложение аристократических кругов, их двуличие, лживость, внутреннюю пустоту, погоню за наживой как самоупоение бездельников-трутней, которые способны только поглощать, а не производить. Нагродская же распространила его метафору и на другие слои общества, показав, что эти же пороки свойственны и беднейшим, опустившимся людям. Ими заражены и те классы, которые подвергаются эксплуатации сильными мира сего. И это тем более свидетельствует о «заразе», проникшей во все поры общества.

Возможно, что Нагродская знала и о положительной программе, выдвинутой Нордау, который в качестве альтернативы предложил «философию человеческой солидарности», основанную на идее единства разума и любви и требующую установления тесной связи между людьми. Прогресс человечества он трактовал как эволюцию от паразитизма (именно поэтому название книги Нагродской – «Борьба микробов»!) через иллюзию супернатурализма к знанию и человеческой солидарности. Но вряд ли писательница возлагала столь большие надежды на науку, в то время как Нордау как раз собирался найти «естественные» корни этики для того, чтобы выработать «научную мораль», которая позволила бы улучшить человеческое существование. Нагродская не верит в установление гармонии между социальным устройством и свободой научного знания, поэтому она впоследствии не идет вслед за Нордау, а выбирает масонскую идеологию, которая, как ей кажется, и способна освободить человека от страстей, предрассудков и социального гнета. Именно масонское братство в ее

представлении способно создать универсальный тип общества и стать средством освобождения личности от социальных оков – ведь «масонские мастера брали на себя ответственность перед остальными братьями, как и перед всей профанской толпой, за право вести их к истинному счастью и просвещению. Как лидеры гражданского общества, которые разрабатывали и проповедовали духовно-нравственные, религиозные нормы мышления и поведения человека в повседневной жизни, они считали себя в ответе за духовное здоровье и процветание нации и сознательно возлагали на себя определение путей возрождения и совершенствования человеческого рода»³³⁵.

§ 3. Слияние античных образов и идеи масонства в романе «Белая колоннада» (1914)

Е.А. Нагродская в романе «Белая колоннада» с иной точки зрения, чем в романе «Гнев Диониса», смотрит на античность. Писательница находит новый ракурс рассмотрения античной эпохи спустя шесть лет после создания популярного романа. Теперь античные мотивы неразрывно связаны с проникшим в ее произведения масонством. Так воссоединяются две ведущие линии дореволюционного творчества Е.А. Нагродской.

Сюжетная линия романа «Белая колоннада» ориентирована на видение античного храма – белой колоннады, которая символизирует духовную высоту масонской идеи. Однако внешне на первый план выходит любовная история, которая без особых усилий понимается всеми «профанами». Но античный образ, который выполняет функцию раскрытия внутренней линии романа, проходит через все произведение и соединяет героев в единое целое. Вступление в союз братства и достижение внутреннего совершенства являются той сущностью масонской идеи, которая окончательно укрепилась в романе.

³³⁵ Аржанухин С.В. Указ. соч. С. 156.

О.Е. Глаголева в статье «Масонская литература в русской провинции» пишет, что уже с начала XIX в. усиливается направленность масонства в сторону обрядности, мистики, ухода от активной жизненной позиции в сторону самоуглубления. Главной в масонстве этого направления становится идея самосовершенствования. И это еще имело вполне очевидный прогрессивный результат: стремление рядовых масонов к самообразованию и нравственному совершенствованию заметно улучшали моральный климат общества³³⁶. Заметим, что идея «самосовершенствования» как существенный аспект процесса улучшения человеческой нравственности получает наиболее полное развитие в романе «Белая колоннада», что дает читателю целостное впечатление об этом проекте. Герои, мечтающие о душевном очищении и стремящиеся к поиску священного античного храма, проходят путь нравственного возрождения. Античный храм дает им возможность почувствовать божественную сущность и светлую сторону человеческой жизни, а поселившееся в их душах масонское сознание приводит их к нравственному очищению.

Масонское представление о «самосовершенствовании» в романе «Белая колоннада» в первую очередь находит свое выражение в жизненном пути героини Накатовой. При первом «видении» белой колоннады у нее возникает желание найти этот античный храм, она испытывает душевное волнение, он становится ей необходим. В начале романа внезапное явление «белой колоннады» перед глазами Накатовой предстает как случайное открытие героини. Но постепенно это видение проникает в ее подсознание. Она не может освободиться от желания еще раз увидеть «белую колоннаду». Так поиск античного храма становится навязчивой идеей. Однако по мере развития любовных отношений с Лопатовым она постепенно забывает об античном храме, считая, что «все это оказалось миражем, жизнь сильнее видений»³³⁷. А после неудачного поиска белой

³³⁶ См.: Глаголева О.Е. Масонская литература в русской провинции // Книга в России. СПб., 1993. С. 136.

³³⁷ Нагродская Е.А. Гнев Диониса: романы, рассказы. СПб., 1994. С. 257.

колоннады она вообще перестает верить в ее существование.

Отказ от веры в античный храм служит сигналом об овладении героини любовным безумием. Это слепая любовь, которая подчиняет ее разум, вводит ее в заблуждение, заставляет забыть заветную мечту о святой жизни. Она «отстраняется» от белой колоннады, а значит, отказывается от самосовершенствования, от стремления к высшему духовному миру. Любовная история с Лопатовым означает, что героиня вступила на ложный путь. Это время духовной дезориентации Накатовой. Но по мере обнажения истинного лица лицемера Лопатова она все более начинает нуждаться в своем духовном маяке – белой колоннаде. Этот этап ее жизни символизирует возвращение веры в светлый, духовный мир.

Белая колоннада теперь является для нее не просто монументальным и великолепным зданием, но высшим желанным миром, в котором она сможет обрести душевное утешение, равновесие и смысл существования. Она больше не предпринимает странствий по Петербургу в поисках красивого белого здания. Ей уже достаточно духовной убежденности в метафизической силе этого храма. Она теперь не сосредотачивается на материальном существовании конкретного видимого предмета. Ей достаточно духовного наслаждения миром святости.

Расставание с фальшивым человеком символизирует разрыв героини с ложной жизнью и обретение пути к высшему, духовному благу. Е.А. Нагродская уже традиционно противопоставляет лживый и лицемерный мир миру истины, сопоставляет жизнь обывательскую и жизнь небесную. Мир ложный всегда находится в дисгармонии с миром правды и всегда скрывается под маской красоты и обаяния. Но он не может вечно оставаться в фальшивом и сокрытом статусе. Правдивый мир, который, по сути, представляет собой лейтмотив духовной жизни человека, в конце концов одерживает победу над миром лживым, несмотря на кратковременные заблуждения носителей истинного знания. Следовательно, лживый мир обречен на полный и неизбежный провал.

Г.С. Кнабе в книге «Русская античность» полагает, что восприятие

античности – это проблема «древних и новых». «Древние» отстаивали непреложность нравственного долга, а «новые» всегда говорили о преимуществах новой жизни перед величественно застылым античным прошлым³³⁸. В романе в образе Накатовой даны «древние». Безусловно, она – представитель истинного мира, и в ее убеждении в нравственной силе идей античности, в метафизическом поиске белой колоннады проявляется ее высокая мораль. А Лопатов, который воспринимает античность как небытие и нелепость, рассматривается Нагродской как противник истинного мира, представитель «новых». Чтобы угодить Накатовой и достичь цели, т. е. получить деньги, имитируя любовь к ней, он дает ложное обещание выполнить ее желание – найти античный храм. Ему непонятна суть поиска белой колоннады. Этот лицемерный человек, стопроцентный циник и нигилист, не способный воспринять невидимый мир духовных прозрений обманывает Накатову, уверяя, что пытался отыскать белую колоннаду, но не смог ее обнаружить. Ему глубоко безразлично настойчивое стремление героини к внутреннему очищению.

Неготовность соблюдать исконную нравственность делает Лопатова аморальным. Поэтому категорический разрыв с безнравственным миром обеспечивает героине возможность самосовершенствования: «В обычной суевокзала Накатова вдруг почувствовала, что она действительно оставляет старую жизнь, что там, куда она едет, будет что-то новое, совсем непохожее на то, что она оставляет»³³⁹. В финале романа изображается сцена метафизического поиска светлой, очищенной жизни, к которой ведет лестница античного храма. Героиня получает спасение и духовное воскрешение благодаря вере в символическое существование белой колоннады. Противоречивый путь Накатовой в поисках сверкающего античного храма воплощает представление масонов о самосовершенствовании и высокой нравственности.

³³⁸ См.: *Кнабе Г.С.* Русская античность. Содержание, роль и судьба античного наследия в культуре России. М., 1999.

³³⁹ *Нагродская Е.А.* Гнев Диониса... С. 312.

В. Новиков в работе «Российское масонство: потаенная перекличка веков» подчеркивает особое место масонства в духовной жизни человека. С его точки зрения, «масонство с его обаянием исторического предания, жадной просвещения, целеустремленностью нравственных поисков будет откровением для очень и очень многих, не знающих, как обрести полноту душевной жизни»³⁴⁰. Это высказывание получает подтверждение в романе Нагродской. Кузен героини Жорж ведет непутевую жизнь, но посещение аквариума в Неаполе подталкивает его к осознанию бесцельности его существования и в итоге ведет к поискам иных жизненных основ. Он сравнивает свою жизнь с жизнью моллюсков, как бы отсылая нас к характеристике обывательского мира как «борьбы микробов». Его путеводной звездой становится отныне сильная привязанность к женщине, обладающей светлой силой, под влиянием которой он начинает улавливать высший смысл жизни. В какой-то момент он даже становится руководителем Накатовой и пытается вернуть ее, потерявшуюся в фальшивой любви и переставшую верить в существование белой колоннады, в наполненную масонской идеей жизнь: «— А если это был не мираж, Катюша? Даже если это было видение, отчего вы жизни позволили заглушить его, а не осветили им жизнь»³⁴¹ ? Е.А. Нагродская рисует эволюцию героя от первоначального непонимания роли и сущности жизни до настойчивого поиска духовной связи с белой колоннадой – это и есть путь духовного воскресения.

Таким образом, рисуя путь героев к самосовершенствованию, Е.А. Нагродская доказывает верность точки зрения литературоведа: «Искание, тяжелые испытания, самоотречение, полное духовное освобождение могут рассматриваться в качестве типичных мотивов образцового масонского литературного произведения...»³⁴². Бугаева, обобщая особенности творчества

³⁴⁰ Новиков В. Российское масонство: потаенная перекличка веков. М., 1994. С. 88.

³⁴¹ Нагродская Е.А. Гнев Диониса... С. 257.

³⁴² Грин М. Екатерина, Херасков и Моцарт: масонский эпизод // Синтез культурных традиций в художественном произведении. Нижний Новгород, 1999. С. 16.

Г. Газданова, приходит в выводу, что для воплощения идей масонства писатель избирает такую схему: «молодой герой встречается с умудренным человеком – учителем, и отправляется в путешествие»³⁴³. Но совершенно очевидно, что еще до Газданова такой сюжетный ход использовала Нагродская в «Белой колоннаде», причем, как видим, учителями на отдельных этапах могут быть различные люди.

Главным учителем в романе является Таля. Она одновременно выполняет функцию и учителя, и дидактика масонского учения. Отметим, что, обращаясь к античному наследию, писатели-масоны Серебряного века находят выход из сложившегося нравственного тупика через «изложение тайных доктрин и символики эзотерических учений древности»³⁴⁴. Е.А. Нагродская выводит образ Тали как учителя тайных доктрин, так как в ее программе отразились основные историко-философские постулаты русского масонства. Очищение и воскрешение Тали (она рассказывает, как старец-ссылный вынул ее из петли, спас от самоубийства и воскресил ее) доказывают, что она предназначена стать носителем тайных доктрин. Обряд посвящения Тали аллегорически воспроизводится в событиях ее жизни. Появление Тали в жизни Накатовой говорит о том, что посвященные в тайны масонства выбирают и спасают тех, у кого в душе имеется масонский потенциал. Ведь Накатова верит в нравственные нормы, в существование белой колоннады, а это означает, что она способна к духовному развитию. Поэтому и появляется та, кто будет руководить ее метафизическим странствием по пространству святого храма. Знакомство и дружеские отношения Накатовой с *руководительницей* закладывают фундамент ее внутреннего изменения в лучшую сторону.

В образе Тали нашло отражение представление масонов о равенстве и любви между людьми. «Я всех люблю, и все меня любят»³⁴⁵, «Если будут тонуть два человека, надо ли справиться, прежде чем спасать, который достойнее? Надо

³⁴³ Бугаева Л.Д. Указ. соч. С. 20.

³⁴⁴ Сахаров В.И. Масонство и русская литература XVIII – начала XIX вв. М., 2000. С. 5.

³⁴⁵ Нагродская Е.А. Гнев Диониса... С. 232.

любить всех, кто страдает, кому больно»³⁴⁶. Ее тирады призваны установить всемирную любовь и всечеловеческое равенство. Идеи, выражаемые Талей в романе, вполне совпадают с функцией принципа равенства в масонском учении, на которую указал В.И. Сахаров³⁴⁷. По его словам, идея равенства отрицает и размывает сословно-классовую обособленность и объединяет людей различных сословий, классов и социальных групп. Учение Тали воскрешает душу Накатовой и открывает ей сущность масонства через призыв к неколебимому убеждению в необходимости метафизического поиска античного храма несмотря на все невзгоды земной жизни: «Сестричка моя, если Вам когда-нибудь будет тяжело, вспомните, что существует... существует белая колоннада! Это ничего, что мы ее тогда не нашли, но она есть, есть и будет»³⁴⁸!

В этом плане тетя Соня тоже является учителем и пропагандисткой масонства. Она не бросает Жоржа и видит в нем не только человека, который ведет беспорядочный и праздный образ жизни, но и того, кто может преобразиться, поэтому она всей душой поддерживает его и материально, и духовно. Ее бескорыстная любовь вразумляет Жоржа и пробуждает в нем масонскую сущность. С ее помощью он отказывается от прежней беспутной жизни, убеждается в ментальном существовании античного храма и постепенно входит в ряд масонов. Образ тети Сони оказывается стимулом к возрождению и пробуждению высшего человеческого начала в Жорже.

Если Таля и тетя Соня – учителя, то Ксения Райнер играет роль путеводительницы. А.М. Грачева впервые указала на эту функцию образа Райнер в «Белой колоннаде». Она пишет, что «в аллегорической системе тайнописи романа российская подданная Ксения Райнер – одна из “великих посвященных”, парижский эmissар, приехавший в Россию пробудить тех, кто готов стать на путь

³⁴⁶ Там же. С. 310.

³⁴⁷ См.: Сахаров В.И. Указ. соч. С. 5.

³⁴⁸ Нагродская Е.А. Гнев Диониса... С. 280.

движения к храму»³⁴⁹. Жорж первый раз слышит голос этой пожилой женщины, уговаривающей его стремиться к высшему смыслу жизни, при посещении неаполитанского аквариума. Второй раз он видит ее на похоронах матери. В третий раз застает ее на премьере оперетты. Встречу с Райнер можно считать катализатором на пути обретения Жоржем духовности. Она спасает Накатову и Жоржа от бессмысленной и мучительной петербургской жизни, указывая им дорогу в Париж как возможность душевного спасения и очищения. Она играет значительную роль в просветлении унылых, опустошенных душ, избавляет от нравственной болезни, помогает опустившимся людям найти смысл бытия. Исходя из этого, можно сказать, что для Нагродской путешествие является составной частью внутренней стороны крещения. Ее герои переносят трудные жизненные испытания и духовно воскресают во время такого «путешествия». Это вполне укладывается в русскую традицию «путешествий», «хождений» за истиной. Именно так, например, интерпретируется название тетралогии Б. Зайцева «Путешествие Глеба».

В книге Н.Н. Берберовой «Люди и ложи. Русские масоны XX столетия» замечено, что русские эмигранты-масоны во Франции держались нескольких правил: «Будем вместе», «Будем любить друг друга», «Будем уважать друг друга»³⁵⁰. Отъезд героев в Париж к друзьям тоже соответствует этим заветам. Вера в античные нравственные принципы и стремление к духовному воскрешению приводит героев в Париж, где они обретают братьев. В письме Жоржа к тете Соне необходимо обратить внимание на идею масонов о «братстве»: «Приезжайте и Вы, тетя. Я чувствую, я знаю, что и Вы “наша”»³⁵¹. Таким образом, можно констатировать, что элементы «античный храм» и «братство» в романе идеально дополняют друг с друга и тесно связаны с символикой масонства.

Как видим, в романе «Белая колоннада» античные мотивы указывают на

³⁴⁹ Грачева А.И. Указ. соч. С. 571.

³⁵⁰ Берберова Н.Н. Указ. соч. С. 87.

³⁵¹ Нагродская Е.А. Гнев Диониса... С. 571.

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 познать философские и социально-политические учения, получить представление о духе времени.

§ 4. Жизнь масона как житие («Житие Олимпиады-девы», 1918)

Повесть «Житие Олимпиады-девы» относится к зрелому этапу творчества Е.А. Нагродской, когда концепции масонства уже сформировались в ее миропонимании. В произведении очевидны признаки самостоятельной авторской трактовки масонской идеи, обрисованы яркие представители масонского учения и дается целостное представление о мировидении писательницы сквозь призму масонства. Оригинальность этого произведения состоит в том, что она написала его в жанре жития, что привнесло в трактовку идеи масонства неожиданный свежий элемент, поскольку данный жанр оказался в большей степени способным выявить интенцию масонской доктрины, чем какой бы то ни было другой.

Житие представляет собой, как указывает современный теоретик литературы, «ведущий жанр в христианском Средневековье, здесь герой приобщен к идеалу праведничества и святости или по крайней мере к нему устремлен»³⁵². И, по сути, в повести «Житие Олимпиады-девы» Е.А. Нагродская создает образ святой девы, борющейся за справедливость и идеал нравственной чистоты, масонская сущность которой постепенно раскрывается перед читателями.

Следует обратить внимание на имя героини. В переводе с греческого

³⁵² Хализев В.Е. Теория литературы: Учебник для студ. высш. учеб. заведений / В.Е. Хализев. 5-е изд., испр. и доп. М., 2009. С. 317.

Олимпиада – небовоспевательница, иными словами, небожительница. Также есть еще перевод: величественная, невозмутимая. Имеет значение и теософский корень имени, который отражает душу (теософское учение, как известно, много значило для масонов). Также теософский корень гласных отражает скрытый дух, а корень согласных – тело. Следовательно, имя Олимпиада гармонически сочетает в себе тело и дух.

Во многом в этом произведении Е.А. Нагродская использует ту же фабульную «схему», что и в рассказе «Аня»: непонимание, чуждость и одновременно любовь героини к своим близким: «она их любила, но ей их было жалко и... немножко смешно: словно она знала что-то большое, прекрасное, светлое и высокое и жалела их маленьких-маленьких, слепеньких»³⁵³. Писательница, фиксируя любовь Липочки к семье, предлагает масонское толкование этому светлому и возвышенному чувству.

Фабулу повести Е.А. Нагродская строит таким образом, чтобы дать возможность масонской «агитации» выйти из узких рамок семейной жизни в пространство общественного устройства. Во время эпидемии холеры именно маленькая Липочка обнаруживает спокойствие и желание помогать другим: когда «все разбежались, одна Липочка не растерялась: буквально оторвав от себя вцепившуюся в нее тетю Зину, отправилась она на кухню и распорядилась послать за доктором, а до его приезда ухаживала за больной»³⁵⁴. Так Е.А. Нагродской удается наглядно продемонстрировать присутствие масонского потенциала в натуре героини, обрисовав ее скромный подвиг в важном для людей деле.

Масонский замысел автора просвечивает в указании на бескорыстную помощь людям, к которой стремится Липочка. Помимо ее действий автор очеркивает и внутренний мир носительницы масонской доктрины. Липочка пытается осознать свое отношение к людям: «У меня бывают странные минуты,

³⁵³ Нагродская Е.А. Житие Олимпиады-девы. СПб., 1918. С. 56.

³⁵⁴ Там же. С. 68.

когда все мне кажется не важным, маленьким, я, не переставая любить людей, как-то жалею их в их волнениях, горестях и радостях, но жалею умом, а не сердцем. Может быть, они мне немного смешны делаются, мне хочется уйти от них... точно копошатся жучки какие-то, а я где-то высоко, высоко, но, мне кажется, это грешно – уходить так от людей»³⁵⁵. Здесь в полной мере отражена сущность поведения масона: люди слабы, грешны, беспомощны, но ты не имеешь права отворачиваться от них. Да, многие из них сравнимы с «микробами», но твой долг указать им правильное направление, подтолкнуть к выбору. Несмотря на то что Липочка ощущает свое духовное превосходство над людьми «иноного мира», она не отделяет себя от них а пытается их понять. В повести явлен нам важный аспект масонского учения – всегда быть с людьми.

Комментируя характер героини, писательница отмечает, что «...ей гораздо труднее солгать и тоже по мелким причинам, из самолюбия, но нельзя из самолюбия доставлять страдание другим людям»³⁵⁶. Нагродская здесь дает оценку «правдивости» и «бескорыстия» как основы взаимоотношений между людьми. И можно указать на то, что она художественно развивает масонскую идею по сравнению с тем, как это делалось ею прежде. От выявления взаимоотношений девушки-масона с людьми («Аня») до обрисовки воображаемых отношений между людьми в масонском сообществе («Белая колоннада») и в итоге до понимания идеи масонства как идеи «жизни в мире со всеми»³⁵⁷. Одной из отличительных черт Е.А. Нагродской как пропагандистки масонского учения является художественно оформленная мысль о создании прекрасного государства. «У нее (Олимпиады. – Л. И.) были тетрадки, где она чертила планы квартир, домов, даже городов, а иногда карты целых стран и государств, где всем людям жилось весело и счастливо»³⁵⁸. Липочка даже уверяла,

³⁵⁵ Там же. С. 138.

³⁵⁶ Там же. С. 87.

³⁵⁷ Там же. С. 145.

³⁵⁸ Там же. С. 78.

что «у нее есть государство, и в этом государстве прекрасно жить людям»³⁵⁹. Уже не отдельно взятый монастырь, как рисуется воображению Киры, а целый мир, населенный гармоничными и радостными людьми, – вот к чему пришла Е.А. Нагродская в эпоху общественных катаклизмов. Писательница создает утопическое пространство повести, в котором масонская идея получает свободное развитие. Замысел об идеальном государстве, безусловно, является важной вехой в творчестве Е.А. Нагродской и говорит о зрелости и целостности ее масонского мышления.

Опорой при анализе жанра данного произведения послужило указание М.А. Лазаревой, что житие святых «как жанр восходит к римским сказаниям о христианских мучениках, их благочестивых подвигах и страданиях во имя святой веры в Христа» и что «в древнерусской литературе – это одновременно и проповедь, ориентированная в защиту православно-христианских постулатов, и утверждение христианско-нравственных ценностей в их эстетической идеализации». И прямо к «Житию Олимпиады-девы» можно отнести наблюдение исследовательницы о том, что «сегодня многие зарубежные и русские писатели по-своему реанимирует этот жанр и используют некоторые его поэтические структуры, сочетая библейские реминисценции с повествованием о реалиях нравственно-бытовой жизни своих героев»³⁶⁰. Следовательно, напрашивается вывод о том, что, обратившись к такому жанру, Е.А. Нагродская нацеливала внимание читателя на восприятие героини в ореоле святости. Ведь для Нагродской христианские добродетели являются необходимым залогом осуществления масонского замысла.

Нагродская наделила Липочку глубокой верой, причем упоминается об этом не назойливо, а как бы между прочим: «Когда Липочке было лет пятнадцать,

³⁵⁹ Там же. С. 133.

³⁶⁰ Лазарева М.А. Теоретические аспекты изучения художественной литературы: Учеб. пособие для иностранных учащихся филологического факультета МГУ. М., 2012. С. 165–166.

бабушка, просматривая подобный список новых книг, слегка удивленно посмотрела на Липочку. В списке стояли книги по богословию, по истории религии»³⁶¹. Из этого следует, что уже в детстве у Липочки формируются предпосылки для усвоения масонского учения. Чтение богословских книг и воспитывает в Липочке твердость убеждения. Мы постоянно слышим от нее фразы о готовности «отдать свою жизнь за благо других», «храбро умереть за свои идеи»³⁶², «сделать все для других» и «отдать все, что имела». Это в ее представлении означает жить «совсем по-евангельски»³⁶³. Липочка считает, что люди должны «идти говорить, действовать, отдать жизнь за Божье дело»³⁶⁴. Так Нагродская доказывает связь христианской веры с масонскими принципами и делает это твердо, убежденно, бескомпромиссно. По мнению Е.А. Нагродской, христианская религия, занимающая столь важное место в духовной жизни человека, может служить прекрасной основой для укоренения масонских представлений о мире. Писательница соединила эти две духовно-нравственные системы столь «бесшовно», что люди, не сведущие в масонской тайнописи, расценят созданный ею характер как прославление христианских добродетелей героини. Поэтому можно смело утверждать, что Нагродская умело вписывает масонскую идеологию в художественную ткань произведения не дидактически, не пропагандистки, а по законам искусства.

Но есть возможность рассмотреть роман и в реалистической парадигме. И тогда можно сказать, что Е.А. Нагродская явила нам образ сильной девушки, которая только на первый взгляд выглядит покорной и податливой. Она не сопротивляется окружающим в делах, которые считают несущественными. Как пишет автор, «она этого не сделает, потому что это пустяк и не стоит из-за этого

³⁶¹ *Нагродская Е.А. Житие Олимпиады-девы. С. 62.*

³⁶² Там же.

³⁶³ Там же. С. 59.

³⁶⁴ Там же. С. 135.

огорчать их»³⁶⁵, но «в “серьезном” она не уступила бы никогда»³⁶⁶. К таким непререкаемым ценностям Липочка относит свободу. И когда ей понадобится свобода, она будет «ее отстаивать»³⁶⁷. Так Нагродская исподволь проводит идею свободного развития личности, что необходимо в ее понимании для правильного усвоения масонского учения для осуществления свободного выбора. Это усвоение невозможно без усилий со стороны личности. Поэтому только стойкий, нравственный, духовно развитый человек способен стать масоном.

Однако Нагродская не создает искусственно сконструированный образ, а дает нам почувствовать Липочку как живого человека, которому ничто человеческое не чуждо. Она может шалить, смеяться, радоваться жизни, как и все остальные люди. Беспольные слова тетя она «пропускала мимо ушей, охваченная жаждою озорства»³⁶⁸. Жизнерадостность героини можно проинтерпретировать как ее сопротивление окружающему миру безразличия. Е.А. Нагродская воспользовалась яркой метафорой, чтобы дать понять духовную сущность героини – это «волшебный мир», «ведь в волшебном мире», думает Олимпиада, «никто не мешает»³⁶⁹. «Волшебный мир» – это аналог того чистого возвышенного мира, который ассоциируется с масонством. Здесь следует напомнить, что набросок образа Олимпиады писательница сделала несколькими годами ранее, в рассказе «Волшебный сад», где героиня тоже жаждала подвигов и открытий, но еще не знала, как исполнить это желание в реальной жизни и поэтому уходила в мечту³⁷⁰.

Имея в виду главную цель масонства – составить круг духовно близких людей, – Е.А. Нагродская всегда находит для своих героинь с масонской сущностью сестер-единомышленниц. Так происходит и в «Житии Олимпиады-

³⁶⁵ Там же. С. 81.

³⁶⁶ Там же. С. 40.

³⁶⁷ Там же. С. 147.

³⁶⁸ Там же. С. 102.

³⁶⁹ Там же. С. 94.

³⁷⁰ См.: *Нагродская Е.А. Волшебный сад* // Нагродская Е.А. День и ночь. СПб., 1913.

девы». Страдания Липочки вознаграждены: в ее жизни появляется Мария Александровна, с которой она наконец может делиться самым сокровенным. В Марии Александровне Липочка обретает свое второе «я» – чистосердечную, искреннюю, щедрую, понимающую и сильную натуру. Их пути сошлись совсем неслучайно. Мария Александровна так же страдает в семье, как и Липочка. Она признается: «...и я одинока, и у меня нет никого... Они хорошие, но тоже совсем другие... совсем не понимают меня...»³⁷¹. И Липочка почти вторит ей: «Я одна... я всегда одна. Дома меня все любят, но, поймите, они совсем другие – “большие” – как я их называю, и все мои мысли, все мечты я должна таить про себя»³⁷². Эти женщины нашли друг друга и теперь могут полностью излить свои души. Жизненные невзгоды сблизили их, а общие убеждения и единая цель объединили. При первом знакомстве они чувствуют взаимопонимание: «Они обе говорили без умолку, словно стараясь сообщить друг другу все о своей внутренней жизни, поминутно восхищаясь тем, что их вкусы и мысли совпадают»³⁷³. И вот звучит признание: «Это первый раз в жизни, что я вырвалась на свободу, в первый раз в жизни я делаю, что хочу, и говорю, что хочу, и вы меня понимаете! И вы, вы понимаете меня»³⁷⁴! «“Когда я встретила с вами”, продолжала тихо и медленно Липочка, “я почувствовала, что вам я могу не лгать...”»³⁷⁵. Духовные сестры могут наконец снять маски, которые они вынужденно надели, и говорить то, что таилось годами в их душах, то, что могут правильно понять только посвященные.

Е.А. Нагродская передает это духовное объединение в форме женской «болтовни», но у нее за порой незначительными фразами скрывается очень многое. Быстрый обмен репликами: «– А я и не спросила вас: любите ли вы сказки Андерсена. – Очень люблю. – Боже мой, сколько еще я не спросила... Ну,

³⁷¹ Там же. С. 119.

³⁷² Там же. С. 117.

³⁷³ Там же. С. 120.

³⁷⁴ Там же. С. 116.

³⁷⁵ Там же. С. 117.

потом... дорогая...»³⁷⁶ – служит как бы сигналом глубокого душевного слияния. Важно, что сестры-единомышленницы уже при первых встречах «узнают» друг друга и начинают общаться на самые важные темы. Совпадение в мыслях и вкусах служит предпосылкой для масонского соединения, а искренность и душевная связь указывают на принципы общения между масонами. Для соединившихся сестер вера в бога становится связующей нитью – ведь масонский тип любви к единомышленникам имеет оттенок святости и божественности.

В конце повести женщина-единомышленница главной героини оказалась ее родной теткой, что придает несколько условный характер такому сюжетному решению, ибо вначале сестры матери Липочки характеризовались не лучшим образом. Но читатель может объяснить это несоответствие тем, что, возможно, и на Марию Алексеевну в свое время повлиял такой же мудрый учитель. А, как мы уже уяснили, чудеса в масонском мире становятся неизбежными. В романе «Белая колоннада» сестрами становятся чужие люди, в «Житии Олимпиады-девы» масонское сестринство только «обнажает» подлинное родство. Но Нагродской важно подчеркнуть, что масонство предшествует родственным отношениям, которые могут быть совсем не теплыми. Родство в данном случае определяется не по крови, но родственные чувства укрепляют в романе «Житие Олимпиады-девы» духовное единство.

В повести «Житие Олимпиады-девы» Е.А. Нагродская остается верна своим художественным наработкам: в центре произведений всегда противопоставление двух совершенно разных миров – мира масонского и мира обывательского. Но в отличие от других текстов в «Житии Олимпиады-девы» противоречия и конфликты двух миров становятся еще более резкими и вполне очевидным: «Ее (Олимпиады. – Л. И.) манеры, ее одежда, ее прическа и даже – как будто – самое лицо были совсем из другого мира. Она двигалась и говорила

³⁷⁶ Там же. С. 123.

совсем не так, как те дамы, которые посещали ее бабушку...»³⁷⁷. Здесь Нагродская впервые употребляет словосочетание «другой мир», с помощью которого мы постигаем намерение писательницы раскрыть масонскую идею через столкновение двух миров.

В повести обывательский мир представлен в первую очередь фигурой Наталии Владимировны – бабушка Липочки. Опять перед нами образ фальшивой эмансипантки, женщины, которая любит господствовать над людьми. С детства она действовала наперекор другим под лозунгом женской эмансипации. Она «не повиновалась родителям»³⁷⁸, «не сдавалась ни на какие мольбы, ни на какие угрозы и объявила, что в церковь ее могут доставить только связанной, но это ей не помешает сказать “нет” перед алтарем»³⁷⁹. Нагродская и здесь считает необходимым разоблачить поверхностное понимание сути эмансипации. Наталия Владимировна путает внешние проявления эмансипации с сущностью этого движения. Неприятие церковной церемонии в глазах Нагродской призвано продемонстрировать, что она лишена веры в духовные начала жизни, что и лишает ее возможности разделить с внучкой ее мечты. Особенно в этом плане жестко их различие прорисовано в отношениях к окружающим. Наталии Владимировне нужен только человек, который «предан ей», на которого она может «положиться», «опереться в случае невзгоды и несчастье»³⁸⁰, т. е. отношения с людьми она выстраивает самым корыстным образом, совершенно не желая открывать им свою душу. Она не любила даже своих дочерей на том основании, что «они оскорбляли ее эстетическое чувство». Она их «совершенно отдалила от себя»³⁸¹. Но несмотря на это, властолюбие и тщеславие дают о себе знать: мысль о контроле над ними никогда ее не покидает. И очень показательно, что Нагродская проводит границу между слепым желанием властвовать над

³⁷⁷ Там же.

³⁷⁸ Там же. С. 8.

³⁷⁹ Там же. С. 9.

³⁸⁰ Там же. С. 17.

³⁸¹ Там же. С. 37.

дочерями, подчинять их, что свойственно низменным людям, и масонским вольным усилием, направленным на объединение людей. Оно, по ее убеждению, преисполнено настоящей силой, способной творить добро.

Иными красками Нагородская рисует характер тети Олимпиады, которая тоже принадлежит к числу обывателей. Но в отличие от «сильной» матери она является слабой, неприспособленной к жизни, перед племянницей ведет себя как ребенок, который нуждается в помощи и опеке. В экстремальной ситуации она всегда теряется. Однако ее слабость небезопасна, а может даже подтолкнуть ее к эгоистическим поступкам: при приближении опасности «тетя Зина дико взвизгнула и бросилась бежать, оставив Липочку»³⁸². А спокойная, держащая себя в руках Липочка всегда выручает ее: «Липочка как-то вытянулась, сделала несколько медленных шагов в его (нахала. – *Л. И.*) сторону и произнесла громко и властно: – Убирайся прочь»³⁸³! Показательно, что Е.А. Нагородская прибегает не только к противопоставлению героини с масонской сущностью натуры обывателям в духовной сфере, но создает и бытовые зарисовки, еще более наглядно демонстрирующие эту разницу. На самом деле и слабая тетя Лиза не так безобидна, как кажется поначалу. В сущности, она даже чем-то похожа на Липочкину мать в стремлении к пустому тщеславию и власти над племянницей. «С годами у тети Лизы ее страсть к высокопоставленным особам делалась все сильнее и сильнее»³⁸⁴, – замечает автор. И уточняет: «Если бы Наталия Владимировна своим характером не задавила такую же властность в характере дочери, – из Лизы, может быть, выросла фигура, еще более властолюбивая, чем ее мать»³⁸⁵. Нагородская и в этом образе явила узость обычного представления о любви, под прикрытием которой чаще всего скрывается эгоизм. Именно страстная привязанность к Липочке «давала ей иллюзию власти...»³⁸⁶, которую

³⁸² Там же. С. 106.

³⁸³ Там же. С. 106.

³⁸⁴ Там же. С. 70.

³⁸⁵ Там же. С. 124.

³⁸⁶ Там же. С. 124.

иным образом она не могла получить. Как видим, Нагродская не устает настойчиво повторять, что масонство всегда находится под угрозой со стороны обывательского мира, люди которого хотят подчинить себе нравственно превосходящих их людей.

Писательнице важно показать, как тяжело Липочке в семье настаивать на своем и сохранять духовную стойкость. Это тем более трудно, что и среди ровесников она не находит сочувствия. Вот и подруга Липочки, Людмила, живет только страстями и вся сосредоточена на мыслях о мужчинах: «...его страсть гипнотизирует меня, я его боюсь и... и... чувствую, что я не в силах ему противиться»³⁸⁷! Немудрено, что от такого понимания страсти Липочке «стало гадко и скучно, и даже больше скучно, чем гадко. Ей было неприятно, что вот здесь, под деревьями ее милого парка, раздается это противное хихиканье Людмилы»³⁸⁸.

Е.А. Нагродская убедительно показывает, что среди обывателей торжествует лишь плотская страсть. И очень значимо, что здесь возникает очередная отсылка к античному представлению о любви, что уже имело место в романе «Гнев Диониса», а именно: только аполлоническое начало способно внести спокойствие в духовный мир человека. Не случайно взор Липочки в этот момент выхватывает величественную статую Аполлона, которая обрисовалась «на фоне легкой молодой зелени в своей строгой бронзовой наготе». «Липочка так любила эту статую: она так красиво нарисовала ее акварелью среди этих старых деревьев, что бабушка даже похвалила и взяла рисунок себе»³⁸⁹. Так вырисовывается аполлоническая сущность натуры главной героини, отсылающая нас к образу Ильи из «Гнева Диониса». Но если Илья умирает, то Олимпиада осуществляет свое явно земное предназначение, находя близкого по духу человека. Е.А. Нагродская хочет подчеркнуть, что страшную

³⁸⁷ Там же. С. 98.

³⁸⁸ Там же. С. 99.

³⁸⁹ Там же. С. 100.

разрушительную страсть может одолеть только масонство. Таким образом, автор утверждает, что только масонство способно возвысить, преобразовать людскую телесность.

В отличие от других своих произведений, раскрывающих масонские идеи, Нагродская в «Житии Олимпиады-девы» создает образ ложного представителя масонства – студента, сына единомышленницы главной героини Марии Александровны, который на первый взгляд имеет сходство с Липочкой. Такое «расположение» персонажей напоминает нам любимое сопоставление истинно «новой женщины» и той, что пользуется только ее «атрибутикой», имеющее место во многих произведениях Нагродской. Студент демонстрирует щедрость к людям, но постепенно Нагродская срывает с него эту фальшивую маску: на самом деле он не разделяет взглядов своей добродетельной матери, сплетничает и унижает Липочку. Он не в состоянии понять ни масонской природы матери, ни Липочкиной высоты, и даже выдвигает нелепую теорию о сильных людях: «чтобы быть сильным, нужно только злиться»³⁹⁰, что явно отсылает к проблематике романа «Злые духи». А это входит в прямое столкновение с масонской идеей о сотворении добра, что придает человеку подлинную силу. Этот образ Нагродской – образ-предупреждение. Он доказывает, что угроза носителям масонского учения, исходящая от ложных представителей масонства, не меньшая, чем со стороны обывательских приземленных людей. Все это убедительно доказывает обогащение масонских замыслов Е.А. Нагродской и то, сколь разнообразным становится представление масонских идей в ее прозе.

Таким образом, можно констатировать, что Нагродская в своей зрелой повести «Житие Олимпиады-девы» «предъявила» полный набор своих представлений о масонском мире и его моральных принципах.

В связи с этим можно указать на то, что масонские идеи в различных вариантах прописаны и в тех произведениях писательницы, где на первый план

³⁹⁰ Там же. С. 145.

выдвигалась иная проблематика. В романе «Злые духи» Е.А. Нагродская прибегла к новому способу разрешения конфликта между непросветленным и возвышенным мирами, который был подсказан ею самой жизнью. Роман писался во время Первой мировой войны, когда патриотические идеи вдохновляли большую часть общества. С войной связывали надежду на возрождение России, прорыв в будущее. Нагродская не оказалась в стороне от этих настроений, поэтому «переворот» в душах павших героев решила связать именно с возникшим патриотическим чувством, которое, в свою очередь, корреспондирует с масонским сознанием, укрепляющимся в душах героев. Надо признаться, что это оказалось не самым удачным художественным решением, поскольку в этом случае снимается вопрос о волевом участии самого человека в своем совершенствовании. А как мы помним, именно волевое усилие многих героев писательницы оказывалось способно вывести их из нравственного тупика, в котором они оказались. Здесь же война появляется как *deus ex machina*, и все противоречия снимаются сами собой. Но все же, следует заметить, Нагродская находит некоторые неожиданные нюансы для характеристики войны, которая выступает у нее не как конкретное историческое событие, а как вселенский катаклизм, катастрофа, после которой может наступить время осуществления земного рая. Война сама по себе становится очищающей силой, которая, по убеждению автора, способствует усовершенствованию масонской доктрины.

Так, мысль о духовном возвышении воплощается у Нагродской в образах сестер милосердия: «...если будет война, пойду в сестры милосердия, – сказала Дора»³⁹¹; «...будет объявлена война, и я опять поступлю в сестры милосердия, – сказала Таиса»³⁹². Дора и Таиса стремятся на фронт, жаждут помогать людям. Не случайно Нагродская словно бы «дублирует» фигуры этих персонажей: они даже выражаются сходным образом, что видно из приведенных выше цитат. Ей важно указать на актуальность объединения масонов-единомышленников: «А это ты,

³⁹¹ Нагродская Е.А. Злые духи. СПб., 1915. С. 242.

³⁹² Там же. С. 245.

Тая... Ты пойдешь туда? «Конечно, пойду. Пойдем со мной, Дора»³⁹³. Сестры-единомышленницы всегда связаны общими идеалами и целями, что является наиважнейшей основой для создания масонского союза. Мечта Таисы идти на войну, чтобы стать сестрой милосердия, питается одновременно и желанием разрыва с обывательским миром. «Какая глупость. Войны, наверное, не будет... Бросьте капризничать, – сказал Чагин», у которого она служит секретарем. «Все равно, если и войны не будет, я не хочу работать у вас... Не могу...»³⁹⁴, – твердо заявляет она. Чагину не дано понимание высшей цели войны, которую он считает ненужным и глупым делом. Такое восприятие войны неприемлемо для автора и становится отрицательной характеристикой героя. Е.А. Нагродская делает упор на святости войны, которая установит новый и справедливый порядок в мире: «Это война справедливая... Нужная война, Тая. Это надо, но сколько будет убитых... А горя! Но надо, надо. Нельзя иначе... Нельзя иначе жить... Это война святая... Война против войны. Тая, Тая, как хорошо, что мы молоды, здоровы, свободны»³⁹⁵! – вот те мысли, которые наиболее близки автору. Е.А. Нагродская как гуманистка сознает, что война принесет много бедствий, но как писательница-масон, стремящийся к установлению нового типа взаимоотношений между людьми, не может не думать о выходе из хаоса и безнравственности, пусть даже таким чудовищным способом. Под фразеологическим сочетанием «война против войны» писательница подразумевает святую войну с ее очищающей силой и войну, разлагающую душу, которая постоянно ведется в мещанской среде. Для защиты масонской морали Нагродская апеллирует к войне как единственной возможности положить конец нравственному опустошению людей.

Вообще, в романе «Злые духи» Нагродская уделяет особое внимание общей деятельности людей, объединяемых вокруг какого-либо достойного дела. «Дядя,

³⁹³ Там же. С. 251.

³⁹⁴ Там же. С. 245.

³⁹⁵ Там же. С. 252–253.

дядя... Помогите мне... свезите меня к старцу вашему... Мы уедем, уедем... Одни уедем и еще... Таису возьмем...»³⁹⁶, – просит Варвара. Она и муж ее тети относятся друг к другу как единомышленники, которых еще более сплотит совместное путешествие. Оно, несомненно, окажет благотворное воздействие на их дух. Но при этом не будут рваться связи и с оставшимися: «Иди, Василий, иди! Иди смело и спокойно. Радостно иди. Пиши мне. А я здесь тебя молиться буду»³⁹⁷, – сказала Варвара.

Как видим, даже в романе, посвященном главным образом разоблачению злых страстей, разрушающих человека, читатели обнаруживают новое преломление масонской идеи – война как странствование становится очищающей силой, способной объединить людей и возвысить их дух. А сопоставление этого романа с повестью «Житие Олимпиады-девы» показывает, что творчество Нагродской 1910-х годов сконцентрировано вокруг важнейшей для нее проблемы – нравственного совершенствования личности.

Глава III. Малая проза: демифологизация, фантастика и травестирирование

Как ни странно, но малая проза Нагродской почти не получила освещения в критике, хотя именно в ней писательнице удалось по-новому и достаточно оригинально прикоснуться к идейным и художественным поискам своего времени, вступить в спор с модернистскими установками и наметить собственную художественную программу. В данной главе будут освещены такие аспекты ее малой прозы, как травестирирование мифов и гендерных стереотипов, стилизация и фантастические элементы.

Только два автора отзывались на сборники ее рассказов («Аня» и «Сны»), причем первый расценил их скопом как «нелепость»³⁹⁸. Зато Ю. Айхенвальд был

³⁹⁶ Там же. С. 240.

³⁹⁷ Там же. С. 262–263.

³⁹⁸ Е. Нагродская «Аня». Он. За самоваром. Чистая любовь // Современник. 1912. № 1. С. 371.

более внимателен и уловил, что «автору не чужда выдумка», что у него «есть умение создавать фабулу» и «комбинировать линии рассказа», предлагая «оригинальное развитие и оригинальное <...> воплощение»³⁹⁹ своих идей.

Для малой прозы Е.А. Нагродской характерно жанровое своеобразие. Она обращалась к жанру бытового рассказа, предпочитая «страшные новеллы», восходящие к готической литературной традиции, авантюрные, а также фантастические новеллы с элементами «бытовой мистики» и фантасмагории.

В малой прозе присутствует и комический ракурс воспроизведения жизненных коллизий. При этом Нагродская явно самоустраняется с проторенной дороги символизма, не хочет иметь ничего общего с крайностями феминизма (а ведь ее усиленно записывали по разряду оголтелых феминисток), высмеивает как существующие в обществе гендерные стереотипы, так и попытки навязать новые, которые есть те же самые, только с обратным знаком. Ее иронический взгляд на мир оказывается способным освободить человека от догматизма, узости мышления, фанатических иллюзий, от поспрашивания жизни во имя отвлеченных представлений и верований. Она проявляет свой комический талант, указывая на абсурдистские тенденции современности. И особое место в малой прозе Нагродской отводится онейросфере, т. е. сновидениям и видениям.

Считается, что импульс к распространению произведений, целиком погружающих читателя в мир сна, дал Тургенев в своих повестях «Призраки», «Довольно», «Песнь торжествующей любви». В литературоведении они именуются «таинственными повестями», но цель обращения автора к сфере таинственного не получила у литературоведов однозначного определения. В то же время все они сходятся во мнении, что Тургеневым двигал интерес к иррациональной сфере сознания, предвосхитивший активизацию неоромантических тенденций на рубеже XIX–XX вв. Во всяком случае, с именем Тургенева связывают то, что в литературе «санкцию» получило «смутное,

³⁹⁹ Айхенвальд Ю. Е. Нагродская. Сны // Утро России. 1916. № 358. 24 дек. С. 4.

психологически сложное, даже болезненное», то, что ранее трактовалось как отклонение, частный нетипичный случай, а у него связывалось даже с «народной, общественной жизнью»⁴⁰⁰. Можно подумать, что Нагордская прочитала строки письма Тургенева, где он говорит об «уместности разработки чисто психических <...> вопросов»⁴⁰¹. Но на самом деле она точно уловила атмосферу времени и литературные импульсы, требовавшие разрешения «чисто психических» проблем. Поэтому в таком количестве на страницах ее произведений появляются галлюционирующие безумцы, люди, бредящие наяву или подверженные маниям, с которыми они не в силах совладать. Писательница обратилась к воссозданию мира и душевных движений, неподвластных рассудку, разрабатывая в большей степени романтическую онейрическую традицию.

В обширной монографии Н.А. Нагорной «Онейросфера в русской прозе XX века: модернизм, постмодернизм» (М., 2006) основательно проанализированы отдельные произведения Ф. Сологуба, В. Брюсова, Андрея Белого, А. Ремизова. Имя Нагордской, естественно, не привлекается. И исследование особенностей воспроизведения писательницей «пространства произведений» становится в этой связи особенно актуальным, тем более что в нем присутствует эзотерический пласт, который был столь значим в символистской прозе. Кроме того, как и у символистов у нее нередко «сон и мечта сливаются» и «сон ассоциируется с “движением вниз” <...> а мечта в большей степени с активным воображением или с проекцией идеального мира»⁴⁰², но прямой последовательности в проведении этой линии не обнаруживается. Нередко мечта, как в рассказе «Он», оказывается проекций дьявольского желания обладать властью над миром, а мечта вернуться в детство и изжить свои

⁴⁰⁰ Тургенев И.С. Полн. собр. соч. и писем: В 28 т. М.; Л., 1960–1968. Т. 12. С. 310. Например, он даже вычленил особое «русское самоубийство», которое по большей части совершается «вследствие самолюбия, ограниченности с примесью мистицизма и фатализма» (Там же. Письма. Т. 10. С. 282).

⁴⁰¹ Там же. Письма. Т. 10. С. 282.

⁴⁰² Нагорная Н.А. Онейросфера в русской прозе XX века: модернизм, постмодернизм. М., 2006. С. 29.

комплексы («Клуб настоящих») приводит к обретению извращенного состояния.

§ 1. Опровержение гендерных стереотипов и радикальных феминистских воззрений

Спор с крайними проявлениями феминизма как программы женского освобождения Нагородская начала еще в романе «Гнев Диониса». А абсурдность поведения радикальных феминисток (скорее мнящих себя разрушительницами условностей, воспринявших только внешнюю сторону данного явления) в карикатурном виде показана в рассказе-сценке «За самоваром». К Жене, зарабатывающей на жизнь совсем не благонравным образом и решившей в честь религиозного праздника в родном селе «отдохнуть» от посетителей, навязываются непрошенными в гости две барыни, одна из которых, во-первых, проявляет неумное любопытство к ее «занятию» (желая поразить подругу своей демократичностью и прогрессивностью), а во-вторых, расценивает занятие проституцией как проявление свободы и независимости, как протест против мужского порабощения (опять-таки желая дать подруге понять, сколь она свободно мыслит).

Постоянное обращение к Жене «душечка», назойливая просьба рассказать о «приключениях», лозунги-выкрики («Мужчины – подлецы!», «Жены – законные содержанки своих мужей!»⁴⁰³), самолюбование («я проклиная свою судьбу, которая загнала меня в тесные рамки, – я рождена быть Фриной, Аспазией!»⁴⁰⁴), хвастовство непривлекательными поступками («Я как Нора, бросила даже детей!»⁴⁰⁵), выставление себя героиней («Мое назначение быть мстительницей! Я сделаюсь гетерой и буду топтать мужские сердца»⁴⁰⁶) – все это

⁴⁰³ Нагородская Е.А. За самоваром // Нагородская Е.А. Гнев Диониса: Романы, рассказы. СПб., 1994. С. 419.

⁴⁰⁴ Там же. С. 420.

⁴⁰⁵ Там же. С. 419.

⁴⁰⁶ Там же. С. 420.

говорит о недалекости и примитивности носительницы «феминистского сознания». Она использует лозунги феминизма, не вдумываясь в то, что это означает на самом деле, и не принимая в расчет, что за этим могут стоять конкретные человеческие судьбы. Барыня в кимоне (кимоно) прочитала какие-то книжки, овладела какими-то формулировками и с этим набором фраз пришла к несчастной женщине, которая стыдится своей «профессии» и больше всего стремится вернуться к честной жизни. Она обращается к героине, которая находится на самой низкой ступени социальной лестницы, и хочет убедить ее в том, что она свободна, никому не принадлежит, поскольку не связана узами брака. Этим «самопроявлением» Нагродская ясно дает понять, что псевдофеминистки воспринимают феминистские идеи поверхностно.

В итоге возникает диалог глухих, который приобретает трагическое звучание. Женя представляет собой абсолютную жертву социального устройства, в котором используются и потребляются ее внешние данные, ее пол и никого не интересует ее душа. Ее «гости» принадлежат к буржуазии. Для них феминизм – это всего лишь мода на женскую свободу, на независимость, на вольности в поведении. На самом деле они кичатся своим положением, которым в общем вполне довольны. Тем более что одна из них живет на средства мужа, которые разбрасывает направо и налево. В глубине души они презирают женщину легкого поведения, что заметно по тому, как дама в кимоне возмущается тем, что Женя «не улавливает» ее «передовых мыслей». Она даже не знает отчества Жени, путая все время «Ивановну» и «Кузьминишну». И вообще Женя для нее предмет, экспонат, который можно демонстрировать с целью обучения феминизму неопиток. Насмешка Е.А. Нагродской над современными «амазонками» очень жесткая – она разоблачает в толстовской манере этих буржуазных эмансипанток, которые, ничего не смысля в сути феминизма, гордятся тем, что они приобщились к передовым идеям.

Окончательно разочаровывается в Жене «будущая Комиссаржевская» (решительная феминистка Полина Семеновна учится на актерских курсах) тогда,

когда та ужасается даже одной мысли о том, чтобы в качестве мести мужчинам заражать их дурной болезнью, предварительно заразившись самой («да он же домой пойдет... а может, там дети...»⁴⁰⁷ – в растерянности произносит она), и признается, что ее мечта – порвать с прежней жизнью и открыть чайную. Разоблачительно звучит приказ-призыв Полины Семеновны: «Вы не должны, вы не смеее променять вашу жизнь на какую-то глупую чайную! <...> В глазах всех мыслящих людей вы потеряете право на уважение!»⁴⁰⁸. Он свидетельствует о своеобразном «идолопоклонничестве», которое заменяет новомодным эмансипанткам подлинное знание предмета. В конце рассказа Полина Семеновна теряет всякий интерес к несостоявшейся «народной мстительнице» и гордо удаляется, оставив недоумевающую Женю, характер которой замечательно раскрыт в немногочисленных репликах. В них просторечные обороты речи соседствуют с «интеллигентными» словами («...и ей конфуз, и мне неудобно»; «Очень это грустно потерять мамашу»⁴⁰⁹; «Какой же интерес вам в моей жизни»⁴¹⁰; «...другой раз думала, что помереть лучше»⁴¹¹ и т. п.), и в итоге вырисовывается немудрящая и искренняя несчастная «жрица любви».

В рассказе незваные посетительницы ведут себя так же, как девушка в рассказе «Чистая любовь» (о нем пойдет речь далее), которая презирает гражданскую жену возлюбленного, считая ее недалекой и неразвитой только потому, что та отказалась от сценической карьеры и посвятила себя любимому человеку и воспитанию их детей. Женя оказывается благороднее, порядочнее и чище этих «порядочных» женщин», чьи фальшивые лозунги до нее даже не доходят. Ее репликой завершает автор рассказ: «...видала я всяких! И тех, которые книжки божественные раздают, и тех, которые советуют машинку

⁴⁰⁷ Там же. С. 421.

⁴⁰⁸ Там же.

⁴⁰⁹ Там же. С. 418.

⁴¹⁰ Там же.

⁴¹¹ Там же. С. 420.

швейную купить... Но таких... прости Господи, еще не видела!»⁴¹² Женя с народной пронизательностью совершенно верно расценила цель визита этих «передовых» дам: они уговаривали ее продолжать вести ту ужасную жизнь, от которой она мечтала избавиться. Нагородская удивительно точно делает акцент на столкновении взаимного непонимания и показывает пропасть, которая отделяет «теоретиков» освобождения женщин от реальной жизни несчастных подневольных «жертв общественного темперамента», лишенных элементарных условий существования.

В рассказе «Мальчик из цирка» Нагородская осмеивает те стереотипы, которые бытуют в обществе и предписывают женщине то или иное поведение. Собственно, она рисует и существующее распределение социокультурных ролей, и их трансформацию, возникающую в связи с историческими переменами. Ведущее место в этом рассказе отведено героине, решившей, что настало время сбросить с себя иго прежних представлений о женщине, обязанной вести себя прежде всего скромно, покорно, безответно. Современная женщина, по ее убеждению, должна быть легкомысленной, циничной, безразличной к любви, играющей своими поклонниками. Поэтому когда она по-настоящему влюбляется (причем в невзрачного, простого, но искреннего человека), она не может отдаться этому чувству, потому что она вновь оказывается в плену, но уже новых гендерных предписаний и установлений. Нагородская ясно представляет себе степень женской несвободы и то, что общество каждый раз манипулирует ее желаниями, чтобы вновь подчинить ее себе. Теперь женщина оказалась во власти нового стереотипа: она должна быть независимой от мужчин, должна не дорожить серьезными отношениями, легко переходить от одной влюбленности к другой. То есть она приняла новые правила игры и опять оказалась, по мысли Е.А. Нагородской, в своеобразном капкане. Она становится заложницей «обмана» эмансипации – быть во что бы то ни стало носительницей прогрессивных

⁴¹² Там же. С. 422.

идеалов. Таким образом, автор хочет донести мысль, что женщина все время попадает в некую тупиковую ситуацию, потому что привыкла жить по неким предписаниям, созданным другими, и никак не может обнаружить себя истинную, не способна себя идентифицировать.

В этом рассказе замечательно показан конфликт между тем, кем героиня хочет казаться, чего от нее ждут (раньше ждали, что она будет выполнять роль «домашней прислуги», а теперь ждут, что она будет спортивной, молодежливой и будет легко принимать ухаживания) и чего она хочет на самом деле. Очень точно выявил этот конфликт Ю. Айхенвальд: героине «не мила» «утонченность, к тому же искусственная и мнимая», «снобизм не к лицу ее душе», «но делать нечего, она морально попала в определенную среду, и не настолько она сильна, чтобы ей можно было эту среду преодолеть», и если даже ей нравится что-то «старомодное»⁴¹³, она не в состоянии настоять на своем. Это оборачивается драмой: бедная Соня, а теперь Софья Аркадьевна, не может ответить на подлинные чувства.

Коллизия этого произведения чем-то напоминает коллизию рассказа «Чистая любовь» (о чем будет сказано ниже): мужчина оказывается глубже, возвышеннее эмансипированной девицы. Другими словами, ему предложен более широкий спектр гендерных ролей: ему предписано быть и тираном, но он может быть и нежным влюбленным. Иными словами, у него остается возможность выбора, в то время как женщина в силу апробированных властных практик оказывается в зависимости от насаждаемых гендерных стереотипов. Можно с уверенностью утверждать, что крайности эмансипации ставят женщину опять в безвыходное положение. Просто изменились требования, предъявляемые патриархатным обществом к женщине, и она вновь делает то, что должно одобряться мужской половиной человечества. И вот Софья Аркадьевна с горечью признается сама себе: «Вечно разыгрывать какие-то роли, изображать из себя

⁴¹³ Айхенвальд Ю. Указ. соч. С. 4.

демоническую, загадочную женщину! Ведь я простая, серая, заурядная, ведь я только вечно напускаю на себя, вечно прикалываю какой-нибудь пестрый бантик к обыденному серому платьицу. Все у меня не мое, даже тело, – вся его стройность достается утомительным спортом, массажем, легкой пищей, когда я плачу, буквально плачу иногда по подовым пирогам и жирной свинине. Я люблю читать только бульварные романы, а не истории искусств и культур. Теперь не могу и ничего не понимаю в оккультных книгах, а читаю их, потому что это модно, и все это для мужчин, для поклонников, для флирта»⁴¹⁴.

Мужчина в этом рассказе выступает в роли жертвы. Героиня отказывается от его предложения, не позволяя себе прислушаться к голосу сердца. Как обычно, Е.А. Нагородская, любопытным образом переворачивает ситуацию: раньше женщина мечтала о замужестве, а теперь он мечтает о женитьбе. Он готов жениться и предлагает женщине самое желанное для нее ранее, а она отвергает его, но руководствуясь не свободным выбором, а подчиняясь нелепым требованиям «современного» поведения.

Кульминацию событий автор совмещает с финалом, который звучит у нее по-чеховски лирично: «– “Соня, попробуй бросить все и стать моей женой. Ну”? – Он стоял спокойно и так же, как прежде, светло смотрел ей в глаза, он стоял выше ее на тропинке, и она смотрела на него снизу вверх. Прошло несколько секунд, и она, опустив голову, повернулась и начала спускаться. – “Прощай, Соня”, – донеслось до нее. – “Прощай, Алексей”, – ответила она, не оборачиваясь»⁴¹⁵. Нагородская, как видим, определенным образом диспозиционно «разместила» нравственные приоритеты своих героев: выше расположила достойные уважения – Алексея, ниже – убогие Сони. И еще очень важна для понимания исполненной драматизма ситуации развернутая экспозиция произведения, где приведен разговор юной Сони со случайным знакомым мальчиком из цирка Артуром, в котором они обмениваются впечатлениями от

⁴¹⁴ Нагородская Е. Мальчик из цирка // Нагородская Е. Сны. Пг., 1916. С. 85–86.

⁴¹⁵ Там же. С. 93.

сказок Андерсена и Гауфа. Она во многом звучит как реквием по романтическим мечтам и представлениям Сони, которые должны будут в будущем уступить место холодному прагматизму и расчетливому кокетству Софьи Аркадьевны. Скоро, очень скоро женский романтизм выйдет из моды...

Размышление об этом рассказе Ю. Айхенвальд завершал сентенцией: «...достанет ли у женщины мужества, достанет ли у женщины женственности, чтобы отстоять свой личный вкус?..»⁴¹⁶. Но думается, не во «вкусе» только здесь дело. Как и в рассказе «Смешная история», анализ которого будет дан ниже, речь идет о глубочайших властных механизмах, нацеленных на управление женской индивидуальностью в том или ином виде. Трудно сказать, мыслила ли сама Нагродская столь глубоко, но то, что она почувствовала именно такую расстановку сил в патриархатном обществе, не оставляет сомнения.

Тот же самый аспект присутствует и в рассказе «Смешная история» с той лишь разницей, что здесь героиня находится во власти прежних представлений о женских добродетелях и строит свою жизнь по модели, как раз завещанной традицией. И этот рассказ раскрывает сложность претворения в жизнь тезиса феминизма, гласящего, что женщина должна опираться на себя, раскрывать свои способности и таланты. На самом деле это не может произойти в одно мгновение – требуется долгая и упорная работа. Женщина настолько закомплексована всем предшествующим историческим развитием, в ней постоянно взращивались такие качества, как скромность, стеснительность, неуместность какого-то самопроявления, что она практически не может это обнаружить.

Героиня «Смешной истории» относится к категории трудящихся женщин, что нечасто встречается у Нагродской. Писательница в полной мере раскрывает тяжесть трудовой жизни женщины и действует в этом направлении очень смело, поскольку все вокруг заявляли о необходимости для женщин трудиться, чтобы добиться подлинного равноправия. Нагродская, по сути, опровергает

⁴¹⁶ Айхенвальд Ю. Указ. соч. С. 4.

укоренившуюся в общественном сознании мысль, что работа раскрепостит женщину. По ее мнению, работа тоже может по-своему женщину закрепостить. В этом рассказе героиня с утра до ночи трудится гувернанткой и ничего, кроме работы, не видит. На поверку выходит, что торжествует формула: «Работать, чтобы жить, и жить, чтобы работать»⁴¹⁷. Работа приносит ей не удовлетворение, а безмерную усталость. Название рассказа «Смешная история» намекает на нелепость тех традиционных ценностей, которые женщинам внушались с завидным постоянством и которые не исчезают только потому, что женщина вступила на трудовое поприще. Героиня не верит, что она может быть кому-то интересной, поэтому всегда держится незаметно и скромно. И она не может себе представить, что ее можно искренне полюбить, даже когда такой человек находится. Ей кажется, что все над ней смеются, она смотрит на себя чужими глазами со стороны и не видит своих достоинств.

В рассказе «Смешная история» присутствует и момент опровержения символистских установок. В символизме, как известно, очень важное значение имело понятие житетворчества, а именно создание жизни по законам искусства. И Е.А. Нагродская показывает придуманность и искусственность символистских постулатов, следование которым (скорее всего, неосознанное) подводит героиню к драме. В одной из сцен этого рассказа героиня прочитывает происходящее событие через мифологему Фауста. Она говорит: «Я сразу вспомнила! Второй акт Фауста! Да, да – декорация сада – Надя и Ленц – Фауст и Маргарита. А он? А я ? – Марта и Мефистофель. Мефистофель, объясняющийся в любви Марте, чтобы отвлечь ее внимание и дать возможность тем двум спеть свой любовный дуэт»⁴¹⁸. Героине кажется, что в жизни реализуются идеи, заложенные в фаустовском сюжете, она думает, что не ей признаются в любви, а за ее спиной хотят обделать свои делишки, а она служит только ширмой. И поэтому безрассудно отвергает даже самую мысль о возникшем у ее спутника любовном

⁴¹⁷ Нагродская Е. Смешная история // Нагродская Е. День и ночь. СПб., 1913. С. 5.

⁴¹⁸ Там же. С. 12.

чувстве.

Но она ошибается, потому что в конце рассказа выясняется, что как раз этот человек ее искренне любил и никакого искусственного построения не было. Жизнь протекала по-настоящему, а не в соответствии с литературными моделями. Из слов ее знакомого в прошлом Ленца она узнает, что «это же была стратегия, меня Порхов всегда умолял увести Наденьку подальше, “занять”, чтобы остаться с Вами наедине...»⁴¹⁹.

На основании этого рассказа можно увидеть, что Нагродская хочет добиться самоосуществления женщины, ее самоидентификации, доказывая, что нельзя выстраивать свою жизнь по чужим рецептам и схемам, даже если эта схема прекрасна в литературном отношении. Нагродская убеждена, что создавать свою жизнь по законам искусства невозможно, нужно учиться жить, освобождаясь от комплексов и заученных правил, что особенно важно для женщины, ведь женщина как никто другой обречена существовать в кругу схем, представлений, догм и неких поведенческих стандартов.

Этот рассказ несет очень глубокий смысл, так как показывает, что на самом деле женщине суждено еще долго оставаться закрепощенной, потому что она сама в себе носит груз вековой подчиненности, она почти не может услышать сама себя, не может позволить себе быть искренней. Как видим, отношение писательницы к феминизму было далеко не однозначным, и ей справедливо казалось, что феминистки значительно упрощают задачу раскрепощения, думая, что равные права на труд и образование обеспечат женщинам полную свободу.

Рассказ «День и ночь» корреспондирует с рассказом «Чистая любовь», потому что в центре его тоже находится образ женщины, мечтающей о чистой, платонической любви. И эта идея по-своему поработочает ее, делая служительницей некоего культа жертвенности и служения возлюбленному.

«Чистая любовь» в этом рассказе является очередной женской иллюзией,

⁴¹⁹ Там же. С. 15.

потому что Вера просто отмела плотское начало в человеке как нечто грязное, низменное и порочное: «...мы, женщины, любим душой, нам не надо тела, мы любим, ничего не требуя»⁴²⁰. В ее воображении все в этом мире должно состоять исключительно из духовного. Героиня в своем сознании постоянно воспроизводит миф о чистой любви, превращая его в некую идею-фикс, ведь только таким образом она может себя возвыситься над миром недостойных мужчин, воспринимающих женщину исключительно телесно, думающих о плотских удовольствиях. Е.А. Нагродская развенчивает этот миф, показывая, что он очень удобен для женщины, поскольку позволяет ей ощутить себя не изгоем, а существом возвышенным.

Сюжетная канва рассказа намечена таким образом, что читателю становится ясно, что подобный «духовный фанатизм» – это едва ли не патология, потому что героине, по сути, все равно, кому служить и кому поклоняться. Самое главное для нее – чувствовать себя «призванной» к великому делу. Это может быть и революционер-террорист, фанатик идеи, и прикованный к креслу инвалид. И этот пожилой человек как раз и ставит неутешительный диагноз: «Это не святость и чистота, Вера, – а это извращение, отсюда Ваши болезни, отсюда Ваша нервность, Ваши беспричинные слезы...»⁴²¹. Нагродская безжалостно расправляется со всеми гендерными стереотипами, навязываемыми обществом женщине. Она смело «третирует» высокое женское предназначение – быть сиделкой, утешительницей, спасительницей и пр., доказывая, что все это необходимая патриархатной структуре узда, призванная удерживать женщину «в рамках».

Но еще важнее то, что писательница верно улавливает давление этих стандартных представлений и на мужчин. В героиню влюбляется Яков Семенович, который убежден, что она страдальца, у нее деспот-муж, подавляющий ее желания. Трафаретность его видения ситуации разоблачается

⁴²⁰ Нагродская Е.А. День и ночь. С. 36.

⁴²¹ Там же. С. 36.

самой Верой: «...на Вас еще подействовало традиционное понятие о женщине-рабе и деспоте-муже. Мой муж совсем не деспот и очень мягкий, очень добрый человек, но этот сентиментальный взгляд так укоренился, что исключений даже не допускаете»⁴²². В действительности она не жертва и муж совсем не тиран. Наоборот, она разрушительница жизни своего мужа: «Я сделала все, чтобы он полюбил меня. Я добилась этого и искренно под венцом давала клятву в этой любви, и... на другой день я чувствовала к нему отвращение и ненависть...»; «Тут я все бросила и ушла»⁴²³, – признается Вера.

События рассказа наводят читателя на мысль о том, что в современном обществе и женщина, и мужчина опутаны ложными представлениями, что в их головах сложилась неверная картина о долге и обязанностях каждого. И писательница считает, что эту ложную гендерную картину надо «переписать» заново.

О забавной «смене» гендерных ролей повествуется и в рассказе «Романическое приключение». На первый взгляд «Романическое приключение» – забавная история с переодеваниями, не отвечающая требованиям «хорошего вкуса». Собственно так ее и воспринял Ю. Айхенвальд, уверенно заявивший о «грубой и оскорбительной придуманности»⁴²⁴ этого рассказа. Но осмелимся предположить, что здесь чутье этому тонкому критику изменило. Очень показательна и ошибка, которая произошла при перепечатке рассказа в сборнике 1994 г. Он был назван «Романтическим приключением», ибо составители решили, что речь идет о романтических чувствах героев. На самом деле Е.А. Нагродская выворачивает наизнанку стереотип романтических отношений между мужчиной и женщиной, поскольку в роман оказываются вовлечены двое мужчин, что можно прочесть как иронию над гомоэротическими утопиями, распространенными в

⁴²² Там же. С. 29.

⁴²³ Там же. С. 31.

⁴²⁴ Айхенвальд Ю. Указ. соч. С. 4.

кругу символистов⁴²⁵.

Она реализует комизм ситуации, прибегая к переодеванию. Этот прием достаточно известен в литературе. Стоит назвать «Двенадцатую ночь» В. Шекспира, и станет ясно, сколько возможностей таится в ситуации, когда мужчина облачается в женское платье или наоборот. Многие комедии положений построены таким образом. Нагородская, обратившись к авантюрному сюжету, доказывает, что переодевание на самом деле не меняет сути человеческой натуры. В данном случае, переодевшись, мужчина-вор начинает играть роль женщины с целью укрыться от полиции. Найдя приют в доме незнакомого мужчины, он делает все, чтобы увлечь его и не вызвать подозрений. Здесь уже нет отсылки к теории Вейнингера, согласно которой в одной личности соединяются мужское и женское начала, а речь идет о том, что только внешние атрибуты не имеют значения. И сколько женщина ни переодевайся в мужское платье, это не приведет к обретению ею мужских прав и привилегий в общественной жизни. Можно предположить, что Е.А. Нагородская в этом рассказе разоблачает некоторые положения теории феминизма, в которой много говорилось об обретении равных прав, но не в должной мере учитывалась необходимость перестройки сознания.

Вор в рассказе остается тем же самым человеком, хитрым, подловатым, извлекающим выгоду, что и прежде. И женская одежда только облегчает ему проявление этих свойств натуры. Другими словами, он притворяется женщиной, но не становится при этом женщиной, однако получает то, что хочет, а именно любовь и поклонение, в то время как женщина, например Тамара в романе «Злые духи», которая ведет себя как мужчина и даже пропагандирует цинично-мужские взгляды, не получает никаких преимуществ, которыми в обществе наделены мужчины. И даже больше – она вызывает смех, потому что в устах женщины все эти властные притязания (право на свободную любовь и пр.) выглядят особенно отталкивающе. Тем самым автор убеждает читателя, что изменение сознания и

⁴²⁵ Подробнее см. *Матич О.* Эротическая утопия. Новое религиозное сознание и fin de siècle в России. М., 2008. 400 с.

представлений, укоренившихся в обществе, – длительный и непростой процесс.

Рассказ «Романическое приключение» имеет игровую природу, если учитывать намек на игру с гендерными ролями. И здесь игра камуфлирует серьезную проблематику, потому что мужчине-вору в женском платье удастся выскользнуть из дома и скрыться, а женщина, как кажется Нагродской, чаще всего остается в прежнем положении, несмотря ни на какие ухищрения. Кроме того, этот рассказ еще раз подтверждает нашу догадку о том, что Нагродская не безоговорочно принимала теорию Вейнингера, как это пытались доказать критики. Рассказ написан с целью доказать, что женщине получить то же самое место в обществе, какое занимает мужчина, намного сложнее, чем надеть мужскую одежду. Но и мужчина, который облачился в женское платье, тоже не становится женщиной. Ради этой идеи автор даже пренебрегла правдоподобием! Ведь ясно, что мужчине нужно бриться (вспомним пушкинское «кухарка брилась»), поэтому долго скрывать свой пол невозможно, а у Нагродской «роман» между Марьей Николаевной и Андреем Осиповичем длится несколько дней, что естественно должно было обнаружиться (вряд ли воришка имел с собой бритвенный прибор!).

Однако магия традиционных гендерных ролей в патриархатном обществе столь велика, что герой влюбляется в свою невольную пленницу потому, что она выглядит пострадавшей и измученной женщиной, а мужчине так хочется быть великодушным и благородным! Следовательно, в сознании читателя упрочивается уверенность в том, что для того, чтобы обрести равные права в обществе, женщине нужно преодолеть могущественные гендерные предписания.

Нельзя обойти вниманием и тот факт, что Нагродская использует авантурный сюжет, за внешней занимательностью которого скрывается серьезная проблема – осуществимость женской эмансипации в современных условиях. Отличительной чертой рассказа является и то, что писательница соединила в нем три элемента – авантурный сюжет, романическую любовную историю и детектив. Внешне рассказ можно воспринять как любовную историю,

приводящую к разочарованию в любви и в людях главного героя, сетующего, что «этот человек отнял у меня веру в людей»; «...как я вспомнил его, все кипит во мне: он ограбил меня, он отнял у меня всякую иллюзию любви. Я не люблю кротких и робких женщин, а смелые, мужественные мне стали противны по воспоминанию»⁴²⁶. Авантюрный сюжет подогревает интерес читателя, который до конца не может понять в чем дело. Детектив всплывает в конце рассказа, когда появляется фигура полицейского. А все вместе это, к тому же дополненное изрядной долей язвительной иронии (настоящее имя «красавицы Марии Николаевны» звучит очень плебейски – Васька Иваньков), оказывается сюжетным обрамлением сложной гендерной проблематики, которой не всегда могли овладеть даже глубоко в нее погруженные писательницы Серебряного века.

«Чистая любовь» – пародия на традиционную ситуацию соблазнения юной «чистой» девушки, которое всегда происходит с участием злодея мужчины. И эта ситуация в литературе всегда разрешалась однозначно: жизнь девушки испорчена, ее имя покрыто позором. Такая героиня является жертвой, а героя читатель должен презирать. Е.А. Нагродская выворачивает эту ситуацию наизнанку. Она обыгрывает традиционное представление о том, что женщина всегда приносит себя в жертву мужчине, а женская любовь и готовность пожертвовать собой – самые ценные вещи, ради которых мужчина должен совершить подвиг.

В рассказе «Чистая любовь» жертвой оказывается мужчина, а в дьявола превращается худенькая несчастная девица, которая использует все возможные способы, чтобы заставить выбранного ею человека жениться на ней (несмотря на то, что у него есть спутница жизни и ребенок), одновременно почувствовав свою неизбывную вину за то, что он ее «совратил». Она пожертвовала своею честью и теперь требует, чтобы он всю жизнь расплачивался за свое «преступление». И этот совершенный им проступок постоянно мучит его, потому что он, в свою

⁴²⁶ Нагродская Е.А. Романическое приключение // Нагродская Е.А. Гнев Диониса: Романы, рассказы. С. 439–440.

очередь, существует в замкнутом кругу традиционных гендерных представлений о том, как должен поступать в таких случаях порядочный мужчина. Мурочка же по-своему даже кичится тем, что отдала ему свою невинность (хотя на самом деле почти навязала ему свое тельце «заморенного цыпленка на худеньких, синеньких ножках»⁴²⁷).

В рассказе возникшую у нее страсть можно интерпретировать как дионисийскую поглощенность: Мурочка становится тираном по отношению к человеку, которого соблазнила. Она требует безграничной благодарности за то, что отдала ему «чистую любовь». Писательница предлагает некий вариант женского вампиризма. Вампиром становится женщина, извлекающая выгоду из своего униженного социального положения, а ее «донор» превращается в загнанного в угол человека.

Для раскрытия характера героини Нагродская использует эпистолярный текст. В письмах, которыми «жертва» забрасывает своего «соблазнителя», вырисовывается характер вздорный, мстительный и самоуверенный. Экзальтированность и истеричность выражается в прерывистых, не связанных друг с другом предложениях. Одновременно Мурочка произносит затверженные расхожие формулы о любви, вычитанные, вероятнее всего, из романтических произведений, что, на ее взгляд, призвано подтвердить неземную природу ее высокого чувства (это также входит в атрибутику «женского» представления о любви): «...страсть не рассуждает, настоящая любовь, которая соединила нас, ломает все на своем пути, все, все!»⁴²⁸. О многом также говорят монологи Мурочки, в которых она изливает обиды на своего избранника, не сумевшего оценить ее всепоглощающего чувства. Она угрожает ему самоубийством: «...если он не придет, я умру... у меня яд... сулема»⁴²⁹.

Писательница совершает несколько «сюжетных кульбитов», предлагая

⁴²⁷ Нагродская Е.А. Чистая любовь // Там же. С. 323.

⁴²⁸ Там же. С. 319.

⁴²⁹ Там же. С. 321.

различные финалы (возможно, использует уроки гоголевской «Шинели»). Первым «финалом» становится «трагедия» соблазнения. Вторым – то, что в роли соблазнителя выступила женщина. Третьим – то, что вся история может завершиться свадьбой, т. е. тем, чем завершаются сказочные повествования и что символизирует счастливый конец. Но «сказка» Муры оборачивается вовсе не сказкой: в будущем вырисовывается современный брак – с четким распределением обязанностей и внешним исполнением долга. Именно такой брак обещает приневоленному жениху желанную свободу: наконец-то не надо будет притворяться, не надо вечно говорить о любви, не надо «на коленях стоять, целовать ручки и ножки <...>. Буду добрым мужем, чмокну ее раза три в день, так чего ей еще. Что заработаю – все ей...»⁴³⁰. Таким образом, Нагородская еще и намекает, что сегодня брак потерял свой смысл. Он даже вместо «закабаления» супругов может принести раскрепощение.

Проявляет Мурочка бессердечие и по отношению к своему прежнему жениху. Используя его как наперсника для передачи своих посланий к избраннику, она не замечает, что его сердце «рвется» «от ревнивой боли»⁴³¹. Ей важно только то, что он готов сделать все, только бы она «не отогнала его и позволила остаться хоть другом, хоть братом»⁴³². Мурочка очень много рассуждает о чувствах, а на самом деле не принимает во внимание того, что другие люди тоже страдают и она делает их несчастными. Её не волнует судьба гражданской жены ее избранника: «...эта проклятая женщина! Она хочет его удержать, она, наверное, перехватывает мои письма...»⁴³³. Причем свое преимущество перед несчастной она видит в своей «прогрессивности» и духовности; та для нее является женщиной устарелых взглядов, о чем она, не стесняясь, и заявляет: «Мещанка, кухарка»⁴³⁴. Таким образом, Е.А. Нагородская разоблачает «прогрессивность»

⁴³⁰ Там же. С. 323.

⁴³¹ Там же. С. 321.

⁴³² Там же.

⁴³³ Там же.

⁴³⁴ Там же. С. 319.

современных женщин, для которых лозунг свободы становится прикрытием корыстных целей и традиционных женских ценностей.

Надо попутно заметить, что писательница решительно опровергает и ту реабилитацию раскованной дионисийской страсти, которая наметилась в русском обществе в начале XX в. Значимым в этом плане героем произведения становится отвергнутый Мурочкой жених Сеня, который готов оправдать «падение» любимой всевластием страстей, овладевших ею. Он возмущается тем, что общество по-прежнему готово воспринимать «падение» девушки как ужасный факт ее биографии: «А если девушка вся сгорела от страсти, вся в одном порыве отдала беззаветно всю свою душу и сердце – “порядочный человек” не может жениться на ней! Абсурд! Абсурд»⁴³⁵. Иными словами, он готов не просто простить Мурочку, не просто способен смириться с ее «прошлым», но уже и не считает его греховным.

То, что Нагродская «исподтишка» решает уколоть сторонников дионисийского раскрепощения (главная цель рассказа, как мы помним, – ирония по отношению к устоявшей гендерной картине мира и распределению гендерных ролей), следует хотя бы из того, что Мурочка предстает современной «вакханкой», увлеченной «плясками». В родительском доме Мурочки «играли на всевозможных инструментах, пели, декламировали». И она «была душой всего этого столпотворения», ходила в светлых греческих туниках, пела, «грациозно танцевала всякие матчиши и *danse d'apaches*»⁴³⁶. И влюбляется она не в обычного человека, а в знаменитого баритона, покоровившего ее исполнением арии Руслана. И музыкальная стихия, в которой существует Мурочка, «овевает» эротической дымкой все происходящее и «включает» в сферу осмеяния и дионисийский компонент.

⁴³⁵ Там же. С. 315.

⁴³⁶ Там же. С. 316.

§ 2. Развенчание культа дионисийства и пародирование сюжетных коллизий прозы Л. Зиновьевой-Аннибал

Вероятнее всего, о культе дионисийства, царившего на Башне Вяч. Иванова, Нагродская узнала, тесно общаясь с М. Кузминым. Их знакомство состоялось приблизительно в начале 1910-х гг., что позволило Кузмину откликнуться на роман «Гнев Диониса». И вот уже в книге «У бронзовой двери» (1914), т. е. после того, как поэт поселился в ее квартире, появились рассказы «Роковая могила» и «Похороны», явно отсылающие к действующим лицам ивановских «сред» и воспроизводящие в сниженном виде проблематику произведений Л.Д. Зиновьевой-Аннибал. Нагродская не намеревалась серьезно полемизировать с идеями, развиваемыми Вяч. Ивановым. Можно предположить, что она и не вникала глубоко в проблематику, связанную с гибелью и воскресением бога Диониса. То, что она хотела сказать по этому поводу, писательница выразила в романе «Гнев Диониса», раскрыв в образах Таты и Старка раскрепощающую природу этого явления, но одновременно и предупредив о подстерегающих человека, отдающегося безраздельно дионисийским упованиям, опасностях и о необходимости остерегаться их. Здесь же, возможно, с подачи насмешника М. Кузмина, она захотела показать изнанку мистической истины дионисийской религии, а самое главное – обнажить выпренность и вычурность поведенческой модели, пропагандируемой Ивановым и его окружением, которая воспринималась ими как признак высвобождения природных сил, как выход за пределы своего Я. Кроме того, в рассказе «Роковая могила» очевидно высмеивается центральный пункт «религии страдающего бога», в котором утверждается раздвоение Бога на палача и жертву, на богоборца и трагического героя, на убиенного и убийцу. И героиня рассказа, носящая имя Лидия Андал (прозрачный намек на Лидию Зиновьеву-Аннибал), принимая на себя роль жертвы, становится таким палачом.

Впервые она появляется на его страницах одетой в «белый хитон, с охапкой

желто-красных веток клена в руках»⁴³⁷. У нее золотистые волосы (цвет волос Зиновьевой-Аннибал М. Сабашникова определяла как золотисто-розовый), она – автор книги «туманно-эротического содержания» (Зиновьева-Аннибал прославилась эротической повестью «Тридцать три уroda»), Лидия Андал – худа, в то время как Зиновьева-Аннибал имела плотное телосложение, и она никогда не была «исполнительницей античных танцев» (очевидно, что лично с участниками ивановских ночных бдений Нагородская не была знакома, поэтому портрет вышел довольно приблизительным – так обычно бывает при восприятии через пересказ другими лицами). Но то, что она ходила в хитонах, что на Башне существовал культ античности, было очень хорошо известно всем. Может быть, Нагородская специально зафиксировала некоторое «расхождение» с фактами, чтобы отвести от себя подозрение в насмешке над высокими дионисийскими устремлениями посетителей Башни. Хотя пародирование патетического, ритмизированного стиля «Тридцати трех уродов», где все слова произносятся *со значением*, явственно ощущается в следующем абзаце, насыщенном повторами и паузами, выбивающемся из ритма основного повествования, в котором превалируют слова обыденной речи: «– <...> Вы единственный человек, которому я покажу эту могилу и перед которым я приподниму уголок покрывала...

Мы шли медленно под красно-желтыми деревьями... Мы шли по ковру из опавших красно-желтых листьев... Мы шли в надвигавшихся осенних сумерках, и красно-желтая полоса заката горела в потемневшем небе.

Стройная женщина в белой одежде, опираясь на мою руку, вела меня в глубь парка, к какой-то одинокой могиле...»⁴³⁸

И это однозначно указывало на объект пародирования.

Сюжет сводится к тому, что Лидия Андал использует все женские ухищрения, чтобы отомстить невесте главного героя, которая когда-то отбила у

⁴³⁷ Нагородская Е.А. У бронзовой двери. СПб., 1914. С. 209.

⁴³⁸ Там же. С. 211.

нее поклонника. Ею для этого привлекается обильный арсенал мистических внушений: она увлекает мужчину, от лица которого ведется рассказ, к роковой могиле в глубине парка, на полурасколотой плите которой едва можно прочесть единственное слово – Amor; уверяет его, что ее преследует «призрак прошлого», который «властвует» над нею и «требует» ее души; говорит, «словно в экстазе, закинув руки на затылок, словно поддерживая массу золотистых волос, готовых рассыпаться»⁴³⁹. Весь этот антураж нужен для того, чтобы заставить рассказчика приехать к ней в сочельник 24 декабря и защитить ее от неизвестной напасти. «Вы молоды, вы храбры, вы сильны <...>. Сжальтесь надо мной»⁴⁴⁰, – умоляет она. И когда он нехотя все же исполняет ее желание и приезжает в далекую Никоновку, она разыгрывает целый спектакль: переодевается в тунику из легкой материи, оставляющую почти обнаженным тело, осыпает поцелуями его руки, в страхе прижимается к нему шепча: «Пора, пора... приготовься защищать меня, призрак встал из могилы... слышишь, он отвалил плиту... он идет»⁴⁴¹. Нервное напряжение передается рассказчику, его понемногу охватывает ужас, он действительно слышит скрип, потом стук двери, потом шаги. Дверь распаивается... и на пороге возникает его невеста, которую Андал пригласила сюда же анонимным письмом.

Итак, месть осуществилась: не слушая никаких объяснений, Наденька уезжает. Естественно, что ни о какой свадьбе не может идти речи. И словно продолжая издеваться над изгнанным влюбленным, Лидия Андал вдогонку посылает ему записку: «Могила эта – роковая для всякого, кто хоть раз приблизится к ней»⁴⁴². Мистическое торжествует окончательно: герой чувствует себя жертвой рокового предначертания – не даром при первой встрече Андал произнесла: «Я завидую всем, кто может любить, не боясь призрака прошлого –

⁴³⁹ Там же. С. 210.

⁴⁴⁰ Там же. С. 214.

⁴⁴¹ Там же. С. 215.

⁴⁴² Там же. С. 216.

быть во власти его страшно...»⁴⁴³

Но через несколько лет «тайна» прошлого открывается, уничтожая весь мистический флер, которым была окутана эта история: оказывается, что в «роковой могиле» нашла последнее упокоение любимая болонка прежних владельцев, Аморка (отсюда и величественное Amor на плите), а «воздушная Лидия пряталась, совершая свои коммерческие сделки», за спину экономки, которой эта чуждая всего житейского небожительница будто бы передоверила ведение своих дел (надо упомянуть, что знакомство рассказчика с роковой красавицей состоялось когда он захотел продать свое имение, которое она и приобрела, заставив хорошенько поторговаться компаньонку Анну Семеновну, чтобы купить его «задешево»).

Несомненно, Нагродская стремилась «разоблачить» ивановское увлечение дионисийством, показать «оборотную сторону медали»: весьма практическую сметку всех приобщенных к высокому экстатическому строю дионисийских верований (известно, что чета Ивановых очень успешно вела свои издательские дела). Если Иванов писал, что «мы озираем разлад в наших оценках и верованиях, тревогу в сердцах, тоску о несбывающемся и чаемом, скорбь настоящего и скорбь о вечном – мы, развившие в себе утонченнейшую чувствительность к диссонансам мира, живущие противочувствиями, <...> мы сознаем себя нуждающимися в очищении и исцелении»⁴⁴⁴, то Нагродская вывернула наизнанку эту «утонченную чувствительность», решив продемонстрировать, что ивановский способ «построения» духовными средствами духовного существа сводился к использованию «духовных» приманок для достижения весьма прозаических целей.

А чтобы не оставалось сомнений в том, что она захотела «вывести на чистую воду» людей, поражающих несведущих своей отрешенностью от быта и

⁴⁴³ Там же. С. 210.

⁴⁴⁴ *Иванов Вяч.* Эллинская религия страдающего бога // Эсхил. Трагедии в переводе Вячеслава Иванова. М., 1989. С. 325.

своею погруженностью в далекие от земных забот сферы, она в самом начале рисует облик Никоновки, чей вид совершенно не соответствует склонностям и привычкам своей хозяйки. Та ведь уверяет, что удаляется сюда, чтобы, «как Антей, прикоснувшись к матери-земле, встать с новыми силами», ибо для нее искусство – это и жизнь, и «требовательный любовник», поглощающий все силы и нервы... Но облик усадьбы совсем не романтичен: она «стояла на безнадежной плоскости. Это был <...> неуклюжий старый дом в один этаж с мезонином», двор запружен груженными мешками с зерном подводами, за отправкой которых следила «высокая женщина в сером ватерпруфе⁴⁴⁵», которая сразу же скрылась, как только увидела приближающегося посетителя (по-видимому, это и была хозяйка, так как встречает гостя она, уже переодевшись, что и потребовало довольно длительного времени). И обстановка в доме никак не соответствует возвышенному строю души его обладательницы: темная передняя, пестрые половики, сборная мебель, накрытая пеньковыми чехлами. И впускает гостя в дом босая растрепанная баба...

Так что, по утверждению автора «Роковой могилы», вся эта таинственность, возвышенные речи, убежденность в своей избранности – не более чем игра, рассчитанная на непосвященных и действительно производящая на них неизгладимое впечатление («Если бы я не был женихом и не так любил Надю – я, может быть, влюбился бы в Лидию <...> Она была умна, образована, интересна <...> и на лице было какое-то странное выражение страдания»⁴⁴⁶, – признается герой).

Трезвый взгляд Нагродской провоцировал сомнение в искренности дионисийских переживаний, в готовности к разрушению «чар индивидуализации», на что претендовали сторонники дифирамбического

⁴⁴⁵ Непромокаемое пальто (англ.).

⁴⁴⁶ Мотив страдания и жертвенности – один из основных в дионисизме. По Иванову, «проникновение во всеединство страдания обращает нас к откровениям дионисизма» (см. его статью «Новые маски» // Иванов Вяч. Собр.: В 4 т. Брюссель, 1974. Т. II. С. 76-82).

очищения. Свои сомнения она «формулировала» и через пародирование сюжетных коллизий произведений Зиновьевой-Аннибал, в которых концепция дионисийства раскрылась наиболее последовательно. Об отсылках к стилистике «Тридцати трех уродов» говорилось выше. Но сюжетная коллизия этого произведения воспроизведена и в «Роковой могиле» – только в зеркальном виде. У Зиновьевой-Аннибал властная Вера забирает у жениха юную деву – у Нагродской жестокосердная Лидия «уводит» жениха у юной девицы. Значима и перекличка имен: Вера у Зиновьевой-Аннибал, Надежда у Нагродской. Наконец, абсолютное временное совпадение кульминационных моментов: и там, и там основное действие разворачивается в сочельник, двадцать четвертого, и в Новый год, двадцать пятого декабря. А развевающиеся хитоны фигурируют как важнейшая деталь в обоих произведениях.

Рассказ «Похороны» Нагродской также можно рассмотреть как своего рода пародирование, но на этот раз объект – «Трагический зверинец» Зиновьевой-Аннибал. Только если в первом случае («Роковая могила») пародия вносит в чужое слово смысловую направленность, прямо противоположную той, которая закладывалась изначально, на что указывал М.М. Бахтин, то в «Похоронах» мы имеем смягченный вариант пародии. Иными словами, здесь пародирование используется, по словам Ю. Тынянова, для перевода пародируемого произведения в другую систему: трагический пафос «Трагического зверинца» в «Похоронах» оборачивается сентиментальной трогательностью, а в конце и дидактичностью, хотя сюжетная канва в общих чертах сохраняется.

Сентиментальную трогательность воплощает Жанна, не желающая расставаться с умершей любимой собакой («В чулане <...> на пыльном полу лежал труп большого серого пуделя. Он уже закоченел, с вытянутыми лапами и поджатым хвостом. Около него на полу лежала девочка, охватив рукой труп собаки»⁴⁴⁷). Жанна – явная параллель к Вере из «Трагического зверинца»,

⁴⁴⁷ Там же. С. 187.

страдающей при виде убитых медвежат и волка, со стыдом вспоминающей гибель журавленка Жури, случившуюся по ее вине, не способной забыть ослика Руслана и его подружку Людмилу. Но если у Веры эти явления становятся симптомом всеобщего мирового неблагополучия, дисгармонии мира, всевластия зла, избавиться от которого можно только «при условии полноты утверждения чужого бытия», когда «чужое бытие перестает быть... чужим»⁴⁴⁸ и осуществляется «молекулярная работа» по возвращению «вселенского сочувствия» в душе. Жанна успокаивается, когда ей обещают «по-людски» похоронить Туту. Маленькой девочке важно сохранить обрядовость, ритуал, внешний вид: гробик, кладбище, памятник, траурная колесница. Она даже соглашается, что г-н Дюмон будет изображать помощника префекта, как на настоящих гражданских похоронах. И она успокаивается, когда Туту укладывают в ящик из-под фруктов, обитый черным коленкором, который покрывают кисеей, и погребальная процессия, состоящая из двух фиакров, движется на маленькое кладбище для животных на островок des Rovageurs на Сене.

Не есть ли в этом указании на притворство, принимаемом за истину, опять-таки намек на «лицедейство» символистского житнетворчества? И то, что хорошо для маленькой Жанны, по мысли Нагродской, недопустимо для взрослых людей, которые рано или поздно должны положить конец игре, в которую заигрались... Собственно так можно проинтерпретировать финал рассказа «Похороны». Когда над могилой Туту один из присутствующих произносит надгробную речь, он начинает ее «шутя, но потом явно увлекается: «Он говорил, что мы, цари природы, обладая всеми недостатками животных, не имеем многих их достоинств. "<...> Вспомним всю нашу зависть, *ложь, лицемерие* (курсив мой. – Л. И.) и скажем себе: 'Многие ли из нас могут смотреть свысока на тех животных, к которым мы относимся с таким презрением'"...»⁴⁴⁹. Следовательно,

⁴⁴⁸ Иванов Вяч. Достоевский и роман-трагедия // Иванов Вяч. Родное и вселенское. М., 1994. С. 295.

⁴⁴⁹ Там же. С. 192.

главная мысль произведения – ложь и лицемерие, царящие в мире «царей природы». И она проникает в сознание всех, кто слушал эту речь: «Все мы как-то задумались». Последняя фраза рассказа прямо указывает на параллели, которые подразумевались автором изначально: «Я⁴⁵⁰ не стану передавать, какие *странные* мысли и *сравнения* (курсив мой. – Л. И.) лезли мне в голову»⁴⁵¹. Думается, что эти «странные мысли» и «сравнения» оказались в достаточной степени расшифрованы выше.

Конечно, можно упрекнуть Нагродскую, что она не сделала попыток проникнуть в «потусторонний» мир оккультных и мистических исканий, оказалась неспособна адекватно воспринять настроения, определявшие атмосферу Башни. Но, как уже указывалось, возможно, это было инициировано Кузминым, который в 1912 г. резко порвал с Ивановым, начал демонстрировать «скептическое отношение к оккультным исканиям» и даже «издевательски»⁴⁵² изобразил отношения, возникшие на Башне, в повести «Покойница в доме». По выражению Н.А. Богомолова, «он создавал заведомую карикатуру, способную обидеть, но неспособную приоткрыть истинную сущность действительных исканий, закончившихся отвержением оккультизма и теософии»⁴⁵³. По сравнению с его карикатурой сотворенное Нагродской выглядит более изящно. А склонность Кузмина к окарикатуриванию, кажется, сказала и в записи, посвященной Нагродской в дневнике 1934 г.: «Евд. Ап. Нагродская выдавала себя за розенкрейцершу, говорила, что ездила на их съезд в Париже, что чуть-чуть не ей поручено родить нового Мессию и т. п. При ее таланте бульварной романистки все выходило довольно складно, но ужасно мусорно»⁴⁵⁴. Видимо, Кузмин не подозревал или сделал вид, что не помнит, о реальной близости

⁴⁵⁰ Рассказ ведется от лица женщины, свидетельницы происходящего. И это немаловажно, так как в данном случае налицо практическое тождество рассказчицы и автора.

⁴⁵¹ Там же. С. 193.

⁴⁵² Богомолов Н.А. Русская литература начала XX века и оккультизм. Исследования и материалы. М., 1999. С. 222.

⁴⁵³ Там же.

⁴⁵⁴ Там же. С. 223.

Нагородской к масонским кругам и попал со своим ерничаньем впросак. Кроме того, он упрекнул ее в мистическом шарлатанстве и привел его пример: «Любила прибегать к сильным средствам, вроде электрической лампочки на бюсте, причем говорила, что это сердце у нее светится. “Нету сладу...” “Постойте, я укрошу его, неудобно выходить к людям”. Постоит с минутку, закрыв бюст руками, повернет кнопку, сердце и перестанет светить...»⁴⁵⁵. Факт выглядит почти неправдоподобным, если не принять во внимание, что Нагородская могла так разыгрывать самого Кузмина, о чем он не догадывался. Ее склонность к передергиванию и снижению высокого зафиксирована в дневнике Ф.Ф. Фидлера, где есть такая запись: «Она сама говорит, что имеет обыкновение высказывать свое мнение резко и напрямик <...>. И она доказала это, спросив меня: “Как бы Вы восприняли контраст такого рода: прекрасная, как фея, идеально чистая девушка вдруг *рыгает*?”»⁴⁵⁶. Такого рода «парадоксы» и зафиксированы в данном параграфе.

§ 3. Стилизация и травестирирование мифа о Золушке (рассказ «Сандрильона»)

Назвав свой рассказ «Сандрильона»⁴⁵⁷, Нагородская прямо отсылает

⁴⁵⁵ Кузмин М. Дневник 1934 года. СПб., 1998. С. 113. (цит. по: Богомолов Н.А. Указ. соч. С. 223–224. Может быть, эту «деталь» навеяли ему воспоминания актера М.М. Климова, который в театре Корша в свое время в пьесе Е.Н. Чирикова «Евреи» исполнял роль Березина и ему особенно трудно давались любовные сцены. И чтобы хоть как-то разнообразить унылые, как ему казалось, любовные излияния, он придумал шутку: в картонный нос вставил лампочку, которая то зажигалась, то гасла, когда он сидел спиной к публике. Так актер буквально реализовал требование режиссера прибавить исполнению «огня». Кроме того, странно, что Кузмин напрочь забыл о чудесах и странностях, которые были обычным делом в квартире Нагородской, когда он проживал там. «Городской фольклор» тех лет сохранил страшные истории: так, в одной из небольших комнат в квартире стоял массивный из орехового дерева гарнитур, состоящий из стола и стульев с высокими резными спинками вокруг него. Так вот, если кто-нибудь забывал поставить стул на место, то стул *самостоятельно* возвращался туда. А однажды даже прибыл на положенное место с перепуганным от подобного передвижения пассажиром. Так что вполне возможно, что и лампочка была того же происхождения.

⁴⁵⁶ Фидлер Ф.Ф. Из мира литераторов: характеры и суждения. М., 2008. С. 620.

⁴⁵⁷ Русский аналог – Золушка.

читателя к французскому источнику – сказке Ш. Перро (1697), героиней которой является замарашка⁴⁵⁸. Писательница несколько переиначила источник, в котором прекрасная падчерица выполняет всю грязную работу по дому, пока ее сводные сестры весело проводят время в разного рода развлечениях. У Нагродской Эмеранс – не падчерица, а кривобокая старшая дочь полковника де Каскарю, вдова которого после его кончины еле сводит концы с концами. И нет феи, которая помогает Эмеранс попасть на королевский бал, нет и влюбленного принца. А тем более нет никакой детективной истории с отысканием исчезнувшей красавицы с помощью хрустального башмачка. Все намного приземленнее и проще, хотя некоторые изменения в мифологической первооснове в литературе уже производились ранее. Так, в опере-буфф Дж. Россини «Золушка, или Победа кротости» (1817) злая мачеха заменена на злого отчима, а хрустальная туфелька становилась браслетом. Но никогда еще изменения не были столь радикальны, как у Нагродской, что было достаточно смело, поскольку миф о вознаграждаемой доброте начинал тиражироваться в женской литературе еще в XIX в. (напомним о романе Ш. Бронте «Джен Эйр») и постепенно укоренялся в массовой литературе начала XX столетия (и не только в женских романах, но и в кинематографе, став устойчивой схемой немых кинолент⁴⁵⁹). Впоследствии это вылилось в сюжетную канву так называемого «розового романа», неизменно сводимого к мытарствам презируемой и унижаемой добродетели, получающей в конце концов любовь избранника с богатством в придачу. Достаточно напомнить, что эта схема усердно эксплуатируется и по сегодняшний день: штампуется множество вариантов и подвидов Золушек – в Голливуде появляется консервативно-добродетельная «Сабрина» и провокационная «Красотка». Но всех их объединяет одна идея: если

⁴⁵⁸ Сама история – очень древнего, предположительно восточного происхождения, получила распространение в немецком фольклоре XVI в., но мировую известность приобрела именно после появления сказки Ш. Перро.

⁴⁵⁹ См.: Зоркая Н.М. На рубеже столетий. У истоков массового искусства в России 1900–1910 годов. М., 1976. С. 93–246.

ты смазлива и ведешь себя как «хорошая девочка», в один прекрасный момент непременно встретишь Принца.

Е.А. Нагородская, перенеся действие во Францию XVII столетия, талантливо использует стилизацию. Время происходящего угадывается благодаря названиям элементов одежды – роброн, шляпы с перьями, стальные пряжки на башмаках, портшезы, особенностям причесок – парик, локоны, обращениям к девушкам из благородных семейств – *mademoiselle*, наконец, поведению и привычкам: «Ее лицо <...> было плохо набелено и резкой чертой отделялось от <...> плохо вымытой шеи»; «Старичок молчал, увлекшись видом пчел, которые жужжали около куста роз, приникали к цветам, роясь лапками в душистых лепестках»⁴⁶⁰. Место действия – французская провинция и Париж, окрестности Версаля. В рассказе действуют реальные исторические лица – фаворитка Людовика XIV маркиза де Ментенон, вдова писателя Скаррона, бывшая в свое время гувернанткой детей предшествовавшей любовницы короля г-жи де Монтеспан (в книге явная опечатка: она названа г-жей де Монтенон), Филипп Орлеанский, сам Людовик XIV.

Естественно, что героям даны звучные французские фамилии – де Каскарю, Моливар, Роже Неваль де Клавиньи. Причем Нагородская явно веселится, переиначивая некоторые имена: мужское имя Матюрен она отдает женщине и величает ее Матюреной; Каскарю – возможно, производное от латинского названия растения «крушина» – *cascara*, используемого в качестве слабительного средства, Клавиньи – напоминает производное от наименования механического пианино «Клавинова» и т. д. Но имя героини имеет вполне определенное значение. Эмеранс происходит от латинского слова *emere*, что означает «заслужить». И она действительно заслуживает все то, в чем будет отказано ее красивой, но кичливой и заносчивой младшей сестре (средняя, беззлобная простушка, тоже получает награду – не очень завидного жениха-простолюдина).

⁴⁶⁰ Нагородская Е.А. Сандрильона // Нагородская Е. Сны. С. 46, 47.

Таким образом, можно сказать, что Нагродская не обходит вниманием проблему красоты и уродства, которой в свое время много страниц посвятила Л.Д. Зиновьева-Аннибал. Однако взгляд Е.А. Нагродской более «прагматичный», а не философский, к чему склонялась Зиновьева-Аннибал.

Итак, перед нами та «родовая общность “двуплановых” (термин Ю.Н. Тынянова. – *Л. И.*) художественных произведений, в которых, при полной самостоятельности и самоценности “плана содержания”, “план выражения” представляет собой систему последовательных аллюзий на стиль чужого текста или группы текстов»⁴⁶¹. Вероятнее всего, что здесь Нагродская решила вступить в «соревнование» с М. Кузминым, славящимся своими великолепными повестями-стилизациями на французский, английский и итальянский «манер», с которым во время написания произведения она поддерживала тесное общение. А кроме того, рассказ был помещен в третьем выпуске сборника «Петроградские вечера», где были напечатаны также произведения Кузмина и Ю. Юркуна.

Нагродская воспроизводит в рассказе не только дух времени, но и стиль мышления людей XVII в. Так, она с помощью несобственно-прямой речи точно передает мечты девицы де Каскарю о предполагаемом суженом: «Очевидно, он дворянин и богат, так как путешествует со слугами и на таких прекрасных лошадях»⁴⁶². А ее потрясение после встречи с ним распространяется на окружающий мир, неожиданно предстающий перед читателем в красках, достойных живописи Ф. Буше (здесь Нагродская предпочитает смешивать временные пласты, поскольку стиль рококо появился позже классицизма Людовика XIV): «Облачко пыли еще крутилось, розовое от заката, трещали кузнечики, репейник топорщился близ дороги, и колосья, тоже розовые, переливались под ветром»⁴⁶³.

⁴⁶¹ Литературная энциклопедия терминов и понятий / Гл. ред. и сост. А.Н. Николюкин. М., 2001. С. 1029.

⁴⁶² Нагродская Е.А. Сандрильона. С. 57.

⁴⁶³ Там же. С. 56.

Но помимо стилизации, которая может подразумевать легкую иронию над происходящим, возникающую именно из-за расхождения между временем написания произведения и временем описания, Нагродская дает понять, что основным приемом при создании произведения стало травестирование. Она сознательно переносит события именно в последнюю треть XVII столетия, потому что ей нужно указание на имя французского писателя П. Скаррона (1610–1660), создателя жанра травестии, чьей вдовой и была действующая в «Сандрильоне» маркиза де Ментенон (1635–1719). Именно «широкая популярность творчества Скаррона способствовала появлению во французской литературе понятия травестии как обособленной жанровой формы, а также последовавшему вхождению термина “травестия” в общеевропейский литературный обиход»⁴⁶⁴. Нагродская пользуется «комической имитацией», заимствуя, как уже говорилось выше, сюжетные мотивы и отдельные образы сказки о Золушке, но «трансформирует» их смысл не «посредством неподходящих, “низких” литературных форм»⁴⁶⁵ (они-то у нее вполне изысканны и изящны – тут «работает» принцип стилизации), а с помощью переиначивания заложенной в них архетипической модели: победы добродетели над злобой и коварством. В рассказе Е.А. Нагродской уродливая, по-своему коварная, вечно сплетничающая, не изнуряющая себя работой, но все же гонимая своею матерью и более привлекательными сестрами Эмеранс оказывается на месте Золушки, получая в итоге именно то, что полагается Золушке по архетипическому «статусу».

И это еще раз указывает на отличие творчества Нагродской от массовой бульварной литературы. Она провокационно разрушает образ бедной, но хорошей девушки, которая старательна, трудолюбива и терпеливо ждет своего принца. Истинная Золушка проходит через множество испытаний и в итоге получает желаемое. Эмеранс же выигрывает битву за жениха не потому, что

⁴⁶⁴ Литературная энциклопедия терминов и понятий. С. 1079.

⁴⁶⁵ Там же.

обладает чудесными душевными качествами, а потому что хитра, вездесуща («она знала все и всех, у нее была способность все разузнать и выследить»), беспредельно общительна («Ей были все знакомы, начиная от самого богатого купца в городе и кончая самым бедным крестьянином в окрестностях»⁴⁶⁶), нахальна (она буквально навязывается в спутницы матери и сестрам, едущим в Париж на ловлю женихов), не обидчива, беззастенчива, умеет приспосабливаться и пользоваться слабостями других. Она смело берет судьбу в свои руки, не смиряется с тем положением, в котором оказалась, не огорчается при неудачах и извлекает пользу из самых невыгодных ситуаций. В то время как ее благонравные сестры «изнывают от тоски за своими прялками», она «дружит с челядью», «сидит в людской, слушая песни и сказки»; она «упряма и зла»⁴⁶⁷, бранится с матерью, вылезает в окно, если ее запирают, кусается и царапается, если ее бьют. Она не остается в долгу, когда сестры называют ее жабой, приветствуя их словами: «Здравствуйте, индюшки». И действительно делает индюшкой младшую, мстя за все унижения и жестокости (выставлен счет за зверски умерщвленного кота), которым та ее подвергала. И при этом не теряет времени зря – в отличие от сестер, занятых мечтами о женихах, Эмеранс научилась читать и писать, что ей весьма пригодились впоследствии.

Но не только новоявленная Золушка отличается от своего прообраза. «Принц» тоже не так прекрасен, как требует канон. Роже Неваль де Клавиньи – порядочный шалопай, проводящий время в дуэлях и кутежах, герой нескончаемых скандалов. Поэтому можно сказать, что будущие супруги стоят один другого. К тому же заключают выгодную для обоих сделку. Юному шевалье мать и король приказывают жениться, причем в качестве невест предлагают именно девиц де Каскарю, имея в виду, конечно же, младших – хорошеньких Жанну и Бертю, вследствие чего он впадает в неистовство, готовый на любую месть. И сумевшая пробраться в его покои Эмеранс, угадывая его мысли,

⁴⁶⁶ Нагородская Е.А. Сандрильона. С. 53.

⁴⁶⁷ Там же. С. 52, 53.

излагает ему то, что ею придумано. А придумано следующее: шевалье исполнит пожелание короля и женится на девице де Каскарю, только не на красавице, а на ней, уродливой горбунье.

Е.А. Нагородская рисует смешную и нелепую сцену торга-сделки, касающегося такой важной стороны жизни, как супружество. «Таким образом, вы исполните приказ его величества, не возьмете на себя никаких обязательств. Вы сами понимаете, что я не буду предъявлять вам никаких претензий. Вам даже не надо выезжать со мною, вы даже можете никогда со мною не видаться и даже, если вы влюбитесь, предмету вашего увлечения нельзя будет ревновать ко мне. Одним словом, с какой стороны вы ни взглянете на наш брак, он удобен для вас и для меня»⁴⁶⁸, – так излагает последовательность действий Эмеранс. Почему для него – понятно, а для нее – потому, что она выхватывает «из-под носа красавицы жениха», делается «богатой дамой, женою красавца, который предпочел» ее всем. Так ликует униженное презируемое прежде существо, «маленький человек», приобретающий в одночасье силу и власть. Это можно было бы расценить как торжествующую справедливость, если бы не безнравственные качества этого человечка, который для достижения своей цели не брезгует обманом и готов торжествовать, выставляя на посмешище других.

Эмеранс можно отнести к типу плутовки (вариант трикстера), т. е., по определению Э. Френцеля, это «не преступник», но «не ценящий честь человек», находящийся посередине «между шутником (она действительно подшучивает над всеми, убеждая среднюю сестру Жанну изобразить самоубийство, чтобы избежать свадьбы с кем-то из придворных, к которой ее принуждают: в пруду находят лодку с платьем Жанны, но тело так и не обнаруживают, потому что Эмеранс устроила ее побег к влюбленному в нее Андре Моливару. – Л. И.) и негодяем». Но полностью отнести ее к этому типу нельзя, поскольку плут, по утверждению Френцеля, «действует без плана, от случая к случаю», у него «нет

⁴⁶⁸ Там же. С. 67.

жизненной цели, он не хочет достичь более высокой нормы, он хотел бы только наслаждаться удобным нетщеславным образом жизни...»⁴⁶⁹. Эмеранс как раз строит планы, имеет четко формулируемую цель и хочет наслаждаться осуществленной местью вкупе с полученными привилегиями.

По сути дела, Эмеранс явилась режиссером своей жизни, манипулятором, и за это вознаграждается. Она «купила» себе мужа, сыграв на извечном мужском желании свободы. «Mlle де Каскарю, почтительно прошу у Вас разрешение просить у Вашей матери вашей руки»⁴⁷⁰, – говорит Рене, радуясь предлагаемой ему свободе. Он же «купил» ее тем, что позволит вести безбедную жизнь. В конце концов два проходимца нашли друг друга, обманув при этом всех окружающих: «Это супружество было примерным, никогда ни одной ссоры не было между супругами»⁴⁷¹. Но самое пикантное заключается в том, что Эмеранс продолжает свою игру до конца. Так как у четы не появилось по вполне понятным причинам детей, им все сочувствуют. «Молитесь, дитя мое», – советует маркиза де-Ментенон своей любимице Эмеранс, покорившей ее своим благочестием и умом. «Молитесь, и Бог пошлет Вам детей», – повторяет она, на что Эмеранс горестно замечает, что она молится более чем усердно, «но это почему-то не помогает»⁴⁷². Она-то знает, почему молитвы не могут ей помочь, но ей доставляет радость в душе смеяться над людьми, ничего не смыслящими, на ее взгляд, в жизни, и играть роль смиренницы.

Нагородская очень проницательно заметила, что время скромных тружениц миновало, что одними мечтами сыт не будешь, что в современном мире побеждают наглость и беспринципность, и воплотила это в сюжете о современной Золушке. Используя иронию, она показала, что история Золушки – это улетающий миф. Здесь Е.А. Нагородская проявляет свой комический

⁴⁶⁹ Поэтика: Словарь актуальных терминов и понятий. М., 2008. С. 272.

⁴⁷⁰ Нагородская Е.А. Сандрильона. С. 67.

⁴⁷¹ Там же. С. 70.

⁴⁷² Там же. С. 71.

талант, высмеивая утверждающиеся «моральные принципы» современности. Смех у нее выступает как «форма неприятия и осуждения людьми того, что их окружает, насмешка над чем-либо, непосредственно-эмоциональное постижение неких противоречий», о чем писал В.Е. Хализев⁴⁷³. В то же время «иронический взгляд на мир» освобождает человека «от догматической узости мышления, от односторонности, нетерпимости, фанатизма, от попираания живой жизни во имя отвлеченного принципа»⁴⁷⁴, что и характерно для Нагродской, не принимающей трафаретных догм и закоснелых принципов.

Автор рассказа указывает, как глубоко укоренилось примитивное, существующее испокон веков представление о женщине как об обладательнице красоты, которая должна привлекать взоры мужчин. Мать воспитывает своих младших дочерей в уверенности, что на них рано или поздно обязательно обратит внимание мужчина, который сразу же предложит руку и сердце: «Берта и Жанна выросли. Одна была красивая девушка, а другая похуже, но все же здоровая и красивая девушка, а женихов не было», поэтому надо «думать об их судьбе». Про старшую уродливую дочь она и не думает (у той не может быть никаких перспектив в этом отношении): «У Эмеранс уже была судьба. Эмеранс была хрома и горбата, значит, для нее все было кончено»⁴⁷⁵.

Обладание красотой оказывает влияние и на дочерей: Берта любит себя собой и считает, что ее отделяет от желаемого (свадьбы!) один шаг, ибо красота – это товар, и красавица должна быть вознаграждена. Поэтому если Эмеранс живет в реальном мире козней и сплетен, то Берта – в воображаемом мире, где действуют заговоры и заклинания: Роже на нее не обратил никакого внимания, но ей кажется, что он ее запомнил и при повторной встрече должен узнать: «Она не сомневалась, что он узнал ее и, наверное, так же мечтал о ней, как и она о нем, она была слишком красива, чтобы не произвести неизгладимого впечатления на

⁴⁷³ Хализев В.Е. Теория литературы. М., 1999. С. 75.

⁴⁷⁴ Там же. С. 78.

⁴⁷⁵ Нагродская Е.А. Сандрильона. С. 51.

кого бы то ни было...»⁴⁷⁶. И она идет к колдунье, чтобы та приворожила избранника, исключительно для того, чтобы ускорить развитие событий.

Нагородская замечательно обыгрывает ложность этих установок: красавица Берта оказывается в абсолютно глупой ситуации, так как даже не может себе представить, чтобы уродка Эмеранс была ее соперницей. Поэтому месть старшей сестры оказывается особенно жестокой. Переворачивая миф, писательница демонстрирует смену аксиологической шкалы: современный мир уже не опирается на такие ценности, как доброта и трудолюбие. И красота перестает быть абсолютным мерилom. Жизнь строится на иных основаниях – на сделке, договоре и хитрости.

Следует также отметить, что одновременно Е.А. Нагородская намекает и на разрушение мифологемы красоты в том виде, в каком она существовала в восприятии символистов, которые верили, что красота является абсолютным идеалом, освобождающим мир из пленного состояния, преображающим его. Можно предположить, что своею мишенью она видела произведения Л.Д. Зиновьевой-Аннибал, с которой вступила в дискуссию, вероятнее всего, под влиянием М. Кузмина, никогда не принимавшего воззрений и творческого поведения жены Вяч. Иванова. Л.Д. Зиновьева-Аннибал художественно воплотила символистские представления о красоте и уродстве в своей повести «Тридцать три уroda», а в своем отзыве на роман французской феминистки Жоржетт Леблан указала и на особую роль красоты женщины в ее самоперсонификации⁴⁷⁷. Размышляя об освобождении женщины в будущем, она уповала на обязательную любовь к своей телесности, восхищении принадлежностью к своему полу. Это, на взгляд писательницы, является важной частью феминизма. Она солидаризуется с автором французского романа, когда та

⁴⁷⁶ Там же. С. 61.

⁴⁷⁷ Подробнее см.: Михайлова М.В. Природа уродства и красоты в творческом сознании писательницы серебряного века Л.Д. Зиновьевой-Аннибал // Природа: материальное и духовное: Тезисы и доклады. СПб., 2002. С. 75–78.

призывает любоваться на «женственную прелесть подруг», испытывать высокую радость чувств, изощрять их в «тонких наслаждениях красивым изгибом, нежным оттенком»⁴⁷⁸ их тел. Но Зиновьева-Аннибал воспринимала идею красоты широко, как гармоническое соединение внутреннего и внешнего совершенства, поэтому и указывала на значение красоты в феминизме как на серьезную теоретическую проблему, разрешение которой поможет женщинам объединиться для раскрытия «доброй красоты всех вещей». Писательница-символистка могла бы подписаться под следующими словами Леблан: «...мечтаю о женщине, образом своим и мыслью воплотившей наибольшую меру возможной красоты и совокупившей свою силу с моей силой, чтобы вместе служить одинаковым идеям»⁴⁷⁹.

В отличие от Зиновьевой-Аннибал Нагродская мыслит более конкретно, придавая высоким идеям «социологическое» измерение и показывая, что в конкретных обстоятельствах и уродство может быть выигрышно. В «Сандрильоне» Эмеранс, уродство которой не позволяет воспринимать ее как женщину, пользуется этим своим «преимуществом» и выходит победительницей в неравной схватке с красавицей сестрой. Нагродская вступила с символистами в диалог и десакрализировала культивируемый ими миф, убирая из понятий красоты и уродства священный смысл. Мы видим, что она опровергает традиционную символистскую ценность, прибегая к жанру пародии, которая «может сосредоточиться как на стиле, так и на тематике», но ей ближе издевка над «недостойными» «явлениями действительности»⁴⁸⁰. Нагродскую возмущало возвеличивание красоты как высшей ценности не в философском, а в обывательски-житейском аспекте, упрочивающем несправедливое распределение гендерных ролей, и именно это она считала «недостойным» явлением.

⁴⁷⁸ Зиновьева-Аннибал Л. Тридцать три уroda: Роман, рассказы, эссе, пьесы. М., 1999. С. 408.

⁴⁷⁹ Там же. С. 409.

⁴⁸⁰ Литературная энциклопедия терминов и понятий. С. 721.

Таким образом, можно с уверенностью утверждать, что в рассказе «Сандрильона» Е.А. Нагродская стилизует, пародирует и травестирует мифы, и не только символистские. И думается, что здесь речь идет не столько о неомифологизации, характерной для модернистского мышления на рубеже XIX–XX в., сколько об иной тенденции – разрушении мифологического сознания в целом.

§ 4. Фантастика как элемент художественного мышления Е.А. Нагродской

Ю.Б. Борев определяет фантастику как «тип художественных произведений, в конкретных образах, отражающих вероятность научного проникновения в непознанное, опережающих художественные предположения»⁴⁸¹. Конечно, это определение в большей степени соответствует литературной сфере научной фантастики, а не миру фантастического, который играет столь большую роль в творчестве писателей-романтиков. В произведениях Е.А. Нагродской элементы фантастики приобретают решающее значение, поскольку позволяют ей «впрямую» столкнуть два мира – мир обыденный и мир, рожденный воображением. Однако в ее фантастических сюжетах наличествует не только занимательность, но и «научность». Например, в рассказе «Он» писательница не раз упоминает о «средневековом учении», о современной психиатрии, правда, в основном для того, чтобы высмеять претензии последней на объяснение сверхъестественного, а в рассказе «Сны» читатель, проникая в фантастический мир героев во время их разговоров о выдуманных «снах», в большей или меньшей степени постигает теорию Фрейда о сновидениях.

В статье «Научная фантастика В. Брюсова» К.С. Герасимов отмечает

⁴⁸¹ Борев Ю.Б. Эстетика. Теория литературы: Энциклопедический словарь терминов. М., 2003. С. 489.

усиление развития фантастики в новейшей литературе. Он подчеркивает, что, «развиваясь в многообещающей области взаимопроникновения двух сфер – естественно-научной и гуманитарной, фантастика преодолевает примитивный техницизм, популяризаторство и утилитаризм как болезни роста, перерастает рамки обособленного жанра и по праву начинает претендовать на то, чтобы вновь влиться в главный поток так называемой “большой” литературы»⁴⁸². Автор статьи не обходит вниманием и тот факт, что «фантастика, отличающаяся обостренным восприятием времени, с еще большим правом стремится к роли, которую ей суждено было сыграть в истории мировой литературы в произведениях Рабле и Вольтера, Фрэнсиса Бэкона и Гете, Свифта и Уэльса, стремится выйти на передний край современного художественного мышления»⁴⁸³.

Как можно заметить, исследователь все время «путает» научную фантастику и область фантастического, которая наличествовала в литературе издавна. Но можно предположить, что к этому его подталкивает сам материал – проза Брюсова, который даже в своих фантазийных вещах, обращенных к анализу феноменов двойничества, зеркальности миров, подмены иллюзией реальности, не мог освободиться от попытки ввести «иллюзорно-сверхчувственное» в сферу научно-познаваемого. Поэтому и возникают в его прозе пассажи, которые хотя и предполагают «оппонирование» со стороны читателя, но обладают все же магическим свойством авторской убедительности и непререкаемости. Герой у него нередко выступает как резонер, и невольно это его свойство переносится и на автора. Так, в рассказах «Менуэт» и «Теперь, когда я проснулся» трудно различить эти голоса: «Никакого другого мира нет, а то наука непременно открыла бы его или хотя бы натолкнулась на него. <...> Что ты слышишь несуществующие голоса и видишь призраки, то это расстройство

⁴⁸² Герасимов К.С. Научная фантастика В. Брюсова // Брюсовские чтения 1971 года. Ереван, 1973. С. 33.

⁴⁸³ Там же.

нервной деятельности. Нам случается наши внутренние чувства выносить вовне»⁴⁸⁴; «Я всегда считал и продолжаю считать сон равноправным нашей жизни наяву. Что такое наша явь? Это – наши впечатления, наши чувства, наши желания, ничего больше. Все это есть и во сне. Сон столь же наполняет душу, как явь, столь же нас волнует, радует, печалит. Поступки, совершаемые нами во сне, оставляют в нашем духовном существе такой же след, как совершаемые наяву. В конце концов, вся разница между явью и сном лишь в том, что сонная жизнь у каждого человека своя собственная, отдельная, а явь – для всех одна и та же или считается одинаковой... Из этого следует, что для каждого отдельного человека сон – вторая действительность. Какую их двух действительностей, сон или явь, предпочесть, зависит от личной склонности»⁴⁸⁵. Неслучайно в связи с этим у исследователя его прозы появляются такие «оговорки»: «свойственная Брюсову четкость восприятия», «Брюсов выступает в характерной для сновидений классической литературы позиции всезнающего автора»⁴⁸⁶ и т. п.

В «Литературной энциклопедии терминов и понятий» дано точное и конкретное понимание фантастики: «Фантастика (искусство воображать) – разновидность художественной литературы, в которой авторский вымысел от изображения странно-необычных, неправдоподобных явлений простирается до создания особого – вымышленного, нереального, “чудесного мира”»⁴⁸⁷. Своими произведениями с фантастическими элементами Е.А. Нагродская доказывает, что у нее есть не только способность к популяризации витающих в воздухе научных идей, но и к трактовке актуальных и сложных вопросов философского плана, и этот факт свидетельствует в ее пользу, т.к. писательниц, обращавшихся к фантастике, практически не существовало в литературе Серебряного века

⁴⁸⁴ Брюсов В.Я. Менуэт // Брюсов В.Я. Огненный ангел: Роман, повесть, рассказы. СПб., 1993. С. 140.

⁴⁸⁵ Брюсов В.Я. Теперь, когда я проснулся // Брюсов В.Я. Повести и рассказы / Сост., вступ. статья и примеч. С.С.Гречишкина и А.В.Лаврова. М., 1983. С. 44.

⁴⁸⁶ Нагорная Н.А. Указ. соч. С. 87.

⁴⁸⁷ Литературная энциклопедия терминов и понятий. С. 1119.

(исключение – В.Крыжановская).

Одна из особенностей фантастики состоит в том, что «художественный эффект фантастического образа достигается за счет резкого отталкивания от эмпирической действительности, поэтому в основе всякого фантастического произведения лежит оппозиция фантастического – реального»⁴⁸⁸. Фантастическое в произведениях писательницы «поворачивается» разными сторонами, и позиции автора и героев не всегда совпадают. Герои мечтают о потустороннем, чудесном мире, но автор не дает им возможности осуществить их желания. В «Клубе настоящих» герой не находит душевного убежища в другом мире, а все время видит в нем страшные, уродливые, утрированные законы мира «здешнего». В рассказе «Сны» в реальности герои страдают от грязи и пошлости окружающей жизни, в которой невозможно продолжать рассказывать друг другу сны, и поэтому они находят выход в иной мир, который есть смерть. И хотя здесь смерть – символ освобождения, но мы понимаем, что свободу герои обрели ценой самоуничтожения. Рассказ «Он» рисует потусторонний мир как ужасный и грозный: он – рай для жадного властителя и ад для покорившихся людей, другими словами, этот мир – символ темной силы и мира рабства.

Нагородская разнообразно и оригинально обыгрывает элемент «чудесного мира» в фантастике. Ее цель – указать на сложность и непостижимость действительности, подтолкнуть к мысли, что потусторонний мир не всегда является чудесным раем. Писательница во многом наследует готическую традицию фантастики, согласно которой потусторонний мир есть «царство призраков и кошмаров, властвующих над земными судьбами людей»⁴⁸⁹, но в то же время оказывается близка и к одной из «заветных символистских идей – об отсутствии твердой границы между фантазией и реальностью, сном и явью»⁴⁹⁰.

⁴⁸⁸ Там же.

⁴⁸⁹ Там же. С. 1123.

⁴⁹⁰ Гречишкин С., Лавров А. Брюсов-новеллист // Брюсов В. Повести и рассказы. М., 1983. С. 12.

В творчестве Е.А. Нагордской, безусловно, властвует идея «двойственности», «дублирования» миров. Писательница выстраивает в своем творчестве витиеватую систему, где противостоящие друг другу миры могут меняться местами, маскироваться один под другой, наконец, замещать друг друга. Например, в рассказе «Клуб настоящих» фантастический мир, в котором главный герой может веселиться, изливать свои чувства, ощутить себя полностью свободным, на первый взгляд, противопоставлен реальному миру, в котором он не находит понимания и поддержки со стороны близких, но в итоге он и там переживает крушение. Читатель замечает, что Нагордская не мыслит ординарно. Потусторонний мир, в котором все приобретает естественно-безобразный вид, в сущности, дублирует мир реальный. И в мире фантастической псевдоподлинности герой так же обречен на страдание и полную растерянность, как и в обычной жизни, у него только иллюзия полной свободы.

Можно сказать, что Нагордская искусно работает с фантастическими сюжетами, используя все открывающиеся возможности. И к ней никак нельзя отнести суровую характеристику, которую дал, например, К. Мочульский, фантазийной прозе Брюсова, в которой, как уверял литературовед, «Брюсов хочет поражать, ужасать, потрясать читателя – но чаще всего он смешит. Сцены безумия, сладострастия, извращений <...> – все эти “дерзновения” – слишком рассчитаны и придуманы», а область фантазии и реальности у него «сливаются в сером, унылом тумане»⁴⁹¹. Нагордская эмоционально вовлекает читателя в происходящее, действует завораживающе на его воображение, погружает в «кошмар» переживаний в рассказе «Кошмар», убеждает в «заразности» сумасшествия («Невеста Анатоля»), в наличии сверхчувственного и ирреального в обыденной жизни («Воспоминания»). И если в таких рассказах Брюсова, как «Менуэт», «Теперь, когда я проснулся», «В зеркале», «Защита», «Сестры», «В башне», «Ночное путешествие» и т. д., проступают явные признаки фантастики,

⁴⁹¹ Мочульский К. Валерий Брюсов. Париж, 1962. С. 131.

если писатель-символист в полной мере предъявляет читателю такие составляющие фантастики, как «зеркальность», «сон», «призрак», «явь», «ужасное и страшное», «дьявольская власть над людьми» и т. п., то действует он достаточно прямолинейно, не ища дополнительных смыслов.

Современный исследователь объясняет такую особенность прозы Брюсова «символистским психологизмом», который «основан на иных категориях, чем в литературе XIX в.». В этом случае, как считает Нагорная, «автор создает тип повествователя-аналитика, научного экспериментатора, в значительной степени отстраненного от описываемых им психотических состояний»⁴⁹². А Нагородская – в отличие от Брюсова – остается в рамках тех классических представлений о психологизме, которые господствовали в литературе XIX в. и требовали интроспективного исследования глубин человеческого духа.

Она именно как художник пользуется поэтикой «удвоения мира» и «параллельно воссоздает два потока – действительного и сверхъестественного, ирреального бытия». У нее начинают торжествовать «мистические, иррациональные мотивы», а «носитель фантастики здесь выступает в виде потусторонней силы, вмешивающейся в судьбу центрального персонажа, влияющей на его поведение и ход событий всего произведения...»⁴⁹³. Все эти ситуации полноценно развернуты в рассказах «Он» и «Клуб настоящих», так же как «наиболее устойчивые приемы мотивированной фантастики – сон, слухи, галлюцинации, сумасшествие, сюжетная тайна»⁴⁹⁴ – в изобилии представлены в ее малой прозе в целом («Невеста Анатоля», «Воспоминания»).

Все эти элементы очевидно восходят к готической традиции, которую Нагородская актуализировала в своем творчестве. Ярким примером проявления готики может служить рассказ «Невеста Анатоля». Здесь полноценно реализована вся атрибутика готического жанра: и мрачное помещение – заброшенный на

⁴⁹² Нагорная Н.А. Указ. соч. С. 77.

⁴⁹³ Литературная энциклопедия терминов и понятий. С. 1119–1120.

⁴⁹⁴ Там же. С. 1120.

Петроградской стороне дворец старой княжны, – и мотив сумасшествия, который воплощается в бреде этой старой женщины, вечно ждущей погибшего жениха. Причем ее безумие имеет тенденцию к «экстраполированию»: в итоге в сферу его воздействия попадает и ее помощница – сиделка Марианна.

В рассказе интересно разработан мотив двойничества, который важен для готического романа, когда «призрак» оказывается сильнее, чем живой человек. Полуживая безумная старуха оказывает разрушительное влияние на психику молодой девушки, которая поначалу упорно этому сопротивляется: «Днем еще ничего, она (Марианна. – *Л.И.*) может работать, читать, но по вечерам, особенно в дурную погоду, когда ветер воет в трубах, трясет рамы, а сумасшедшая княжна все время вздрагивает, прислушивается в своем вечном ожидании, – у нее, у Марианны, нервы совсем расстраиваются, и она тоже начинает к чему-то прислушиваться и чего-то ожидать»⁴⁹⁵. И все завершается тем, что героини меняются местами. И если в начале рассказа мы видим «страшно худую, высокую женщину, одетую в белое бальное платье»⁴⁹⁶, с украшенной красными маками головой, которые «приколоты к остаткам седых волос»⁴⁹⁷, то в его конце у ломберного стола сидит уже одетая «в платье княжны» Марианна, а в ее растрепанных волосах «кое-как заткнуты красные маки»⁴⁹⁸.

Вообще, надо признать, портрет старой княжны выписан Нагродской впечатляюще: она напоминает и Пиковую даму (а как известно, готическая традиция в этой повести Пушкина изучена основательно⁴⁹⁹), и героиню романа Диккенса «Большие надежды»: «При улыбке обнажались ее желтые, но отлично сохранившиеся зубы, и тогда это лицо еще более походило на череп»⁵⁰⁰. И, конечно, она обладает злыми чарами, которые столь важны для готического

⁴⁹⁵ Нагродская Е.А. Невеста Анатоля // Нагродская Е.А. Сны. С. 134.

⁴⁹⁶ Там же. С. 125.

⁴⁹⁷ Там же. С. 126.

⁴⁹⁸ Там же. С. 143.

⁴⁹⁹ См.: Тамарченко Н.Д. Жанровый контекст «Пиковой дамы» // Готическая традиция в русской литературе. М., 2008. С. 67–78.

⁵⁰⁰ Там же. С. 126.

пространства. И этому злу неспособна противостоять Марианна: «Но чего уже совсем не могла она переносить, что выводило ее из себя последнее время, это уверение княжны, что она понемногу воплощается в нее, в Марианну»⁵⁰¹.

Ближе всего этот произведение соотносится с рассказом В. Брюсова «В зеркале», созданным в духе френетической готики. В литературоведении отмечено, что рассказ «построен» на борьбе с кошмаром, героиню кошмар привлекает, завораживает, она и ее зеркальный двойник притягиваются и одновременно отталкиваются друг от друга. В итоге реальную героиню замещает переместившееся в действительность ее зеркальное отражение, а она сама уходит в бездонную зеркальную глубину. Приблизительно то же происходит и у Нагродской, которая, однако, добавляет к вызывающему содрогание и ужас сюжету нечто, что опять-таки выгодно оттеняет ее «упражнения» в фантастическом роде.

В рассказе происходит травестирование бытующих в литературном сознании начала XX в. образных моделей. Е.А. Нагродская настойчиво соединяет мотив готического ужаса и страха с обыгрыванием современных символистских мифов. Показательно в этом отношении уже название рассказа – «Невеста Анатоля», которое не может не отсылать нас к символистским ожиданиям прихода «Девы Радужных Ворот». Мистики в «Балаганчике» Блока ожидают прихода Смерти, Пьеро «ждет свою Коломбину, «аргонавты» надеялись на проявление Вечной Женственности в образе Прекрасной Дамы. А у Нагродской две женщины ждут прихода Вечного Жениха, которому не суждено появиться. Так исподволь писательница же «разоблачает» иллюзорность символизма, ведь у нее не мужчина ждет прекрасной невесты, а наоборот, две безумные, заражающие друг друга сумасшествием женщины, ждут призрачного жениха и уже его *видят*: «Вот он верхом переплывает реку, выехал на берег...»⁵⁰².

Для символизма был важен приход Вечной женственности, которая

⁵⁰¹ Там же. С. 136.

⁵⁰² Там же. С. 138.

преобразит и облагородит земное существование. Здесь же снова происходит подмена: уже «вечные невесты» ждут появление мужского духа (Логоса?), который их покинул навсегда. А то, что в этом рассказе явно обыгрывается понятие «Вечной невесты», дает понять следующая реплика одного из персонажей: «Это такое частое явление – вечная невеста, ждущая жениха! – говорит княгине зять. – В каждом сумасшедшем доме найдется несколько таких»⁵⁰³.

Надо заметить, что Нагродская предложила свой, «женский вариант» готики. В современном литературоведении уже нашла свое обоснование традиция выделять женский готический роман, который берет свое начало в западной литературе конца XVII в. и до сих пор остается там популярным жанром. «Женская готика – это жанр, обращающийся к женщинам и отражающий их тревоги, переживания и страхи. Утверждая право каждой женщины на приобщение к духовной силе и сохранение своей индивидуальности, женская готика вступает в полемику с патриархальной ментальностью <...>»⁵⁰⁴. И хотя в процитированной статье к русской готической традиции автор относит только писательницу XIX в. Е. Ган и нашу современницу Н. Садур, эти интенции легко обнаруживаются и в произведениях Е.А. Нагродской.

Современные литературоведы рассматривают произведения женского готического жанра как «платформу для обращения к специфически женским проблемам и критики положения женщин с социальных и феминистских позиций»⁵⁰⁵. И Нагродская, по-видимому, сочла, что готика поможет ей в решении вопросов, которые волнуют женщин. «Женщины обращались к жанру готики главным образом потому, что поэтика и комплекс идей готического романа оказались созвучными специфически женскому представлению о себе»⁵⁰⁶, а

⁵⁰³ Нагродская Е.А. Невеста Анатоля. С. 132.

⁵⁰⁴ Новикова Т. Нина Садур и женский готический роман // Вестн. Моск. ун-та. Сер. 9: Филология. 2012. № 3. С. 49–50.

⁵⁰⁵ Там же. С. 37.

⁵⁰⁶ Там же.

«женская готика помогает женщинам обрести независимость и утверждает приоритет их личности»⁵⁰⁷, как справедливо заметила Т. Новикова. Уже упоминалось, что писательница практически во всех своих произведениях «исследует» феномен феминизма и для этого удачно воспользовалась «женской готической традицией».

Обращение Нагродской к сфере ужасного определило и наличие темы вампиризма в ее творчестве. О «бытовом» женском вампиризме говорилось выше в связи с рассказом «Чистая любовь». Но напрямую образ вампира появляется в рассказе «Материнская любовь», что явилось, в свою очередь, проявлением готической традиции, причем, вероятнее всего, опиралась она на западные образцы, а не на повесть А.К. Толстого «Упырь» (1841), которая была создана в романтическом духе. Толстой, обращаясь к фантастике, пытался главным образом утратить, поразить воображение читателя и предостеречь его от желания проникать в область неведомого. У писателя XIX века местом действия частично является Италия, столь важная для творчества Нагродской в целом (и важная для готической традиции в том числе), однако здесь писательница предпочитает поселить своих героинь в провинции, заменяя таинственный замок отдаленной усадьбой, которой владеет баронесса немецкого происхождения. Поэтому в данном случае можно говорить о прозаизации готического топоса: дом представляет собою всего-навсего длинное двухэтажное здание, лишенное каких бы то ни было архитектурных украшений. Общим у Толстого и Нагродской можно признать разве то, что их вампирами оказываются женщины: у Толстого Сугробина сосет кровь своей внучки Даши, у Нагродской, наоборот, юное создание 6 лет питается кровью своей матери и гувернанток. Вероятно, свою роль сыграла и «таинственная повесть» И.С. Тургенева «Призраки», где вампиршей становится призрак Эллис, постепенно насыщающийся кровью героя.

В западной же традиции, начиная с «Леноры» Бюргера, «Коринфской

⁵⁰⁷ Там же. С. 38.

невесты» Гете, «Жюльетты» де Сада вплоть до «Вампира» В. Полидори и «Дракулы» У. Стокера⁵⁰⁸ (все эти произведения могла знать Нагродская), вампирами выступают главным образом мужчины. Возможно, что Нагродской был знаком также роман итальянского писателя, принадлежавшего к направлению веризма, Луиджи Капуана «Вампир» (1904, 2-е изд. – 1907), в котором автор, стремясь к объективному описанию фактов, проявил «научный подход» к проблеме вампиризма, который рассматривался им как галлюцинация, хотя некоторый скептицизм у итальянского автора в отношении этой версии все-таки присутствовал.

Следует указать, что Нагродская выступает со своими «готическими» произведениями в эпоху «переоценки ценностей», когда все подвергается переосмыслению. Поэтому она сохраняет лишь внешнюю готическую атрибутику. В готическую традицию вписывается мотив предсказания. Используя его, авторы готических романов интриговали читателя, в то же время, ограничиваясь намеками и недомолвками, сохраняли тайну вплоть до самого конца. Гувернантку у Нагродской о предстоящих событиях «информирует» буфетчица на станции, говоря о том, что в Грабенгофе происходят странные вещи: служанки и гувернантки заболевают сразу же по приезде туда, а двое даже умерли, при том что «старухам ничего не делается»⁵⁰⁹. Значима и таинственная атмосфера места, где будет разворачиваться действие: старые покрытые снегом развесистые деревья вокруг дома рожают особую тишину, лакей одет в темную ливрею, гувернантка проходит в гостиную через тесный зал, озаряемый трепетом свечей.

На вампирическое «происхождение» дочери баронессы Грабенгоф Минночки сразу же указывает ее облик: «Она была необыкновенно худа, ее руки и ноги были похожи на паучьи лапки. На этой скелетообразной фигуре сидела большая голова с мертвенно-бедным лицом. Большой рот с тонкими губами был, наоборот, ярко красен, при улыбке он растягивался». Больше всего поражают

⁵⁰⁸ Подробнее см.: *Maiello G. Vampirismus v kulturnich dejinach Evropy. Praha, 2005.*

⁵⁰⁹ *Нагродская Е.А. Материнская любовь // Нагродская Е.А. У бронзовой двери. С. 220.*

новоиспеченную гувернантку ее уши: «Очень большие, оттопыренные, тонкие – они напоминали крылышки летучей мыши»⁵¹⁰, – и то, что она впилась жадным поцелуем в ее щеку. Смущает героиню и то, что после предлагаемого матерью чая она каждый вечер буквально валится с ног и спит беспробудным сном, после которого встает уставшей, а на шее у нее появляется красное пятно.

Однако задача Нагродской заключается не в том, чтобы поразить читателя. Её цель – развенчать миф о безраздельной материнской любви – этом «святом, всепоглощающем чувстве»⁵¹¹, которое может привести к тому, что мать будет уничтожать людей вокруг только для того, чтобы ее дитя процветало. Поэтому она и избирает сюжет о дочери-вампире, которой сначала отдает кровь ее собственная мать, почти погибающая в результате от малокровия и поэтому приглашающая в дом все новых и новых гувернанток. «Свою (кровь. – Л. И.) я ей отдала всю, я едва жива. Если я ее накормлю еще хоть раз, я умру! А если я умру, кто о ней позаботится?»⁵¹² – взывает она к состраданию нанятой воспитательницы.

Писательница в образе матери, одновременно эгоистки и жертвы, воплощает идею душевного уродства. Е.А. Нагродская пишет о первом впечатлении, которое произвела на гувернантку хозяйка дома: «Едва я взглянула на баронессу – все мои тревожные мысли развеялись и заменились жалостью к этой милой ласковой женщине, такой болезненной и слабой, с нежными и словно испуганными глазами». А когда она заговорила о своей Минночке, героиня «была растрогана – эта нежная материнская любовь преобразила ее черты и сделала ее почти красавицей в эту минуту»⁵¹³. Но по мере развития сюжета становится ясно, что под красивой внешностью матери скрывается уродливая душа, требующая жертв от других: она подмешивает снотворное в вечерний чай с тем, чтобы

⁵¹⁰ Там же. С. 223. Известно, что, согласно поверьям, мертвец, выходящий из могилы, чтобы напиться крови спящих людей, чаще всего предстает в облике летучей мыши.

⁵¹¹ Там же. С. 228.

⁵¹² Там же.

⁵¹³ Там же. С. 222.

гувернантка крепко заснула, а потом приводит в спальню свою дочь, оправдываясь так: «Моя дочь, бедный ребенок, умрет с голоду... Ведь она может питаться только человеческой кровью...»⁵¹⁴. Таким образом, возвышенное материнское чувство приобретает уродливый извращенный характер. И писательница являет нам свое понимание того, что красота и уродство могут сосуществовать в человеке нераздельно, что прекрасное может превратиться в ужасное, даже незаметно для самого носителя этих качеств.

Но было бы неверно думать, что Нагродская хочет принизить материнскую любовь, напротив, она очень высоко ценит материнские чувства. Ради них Татьяна в «Гневе Диониса» оставляет свою профессию. Матери, дурно выполняющие свои обязанности, явно порицаются писательницей. И это прочерчивают границу между нею и яркими феминистками. Она хочет видеть любящих матерей, но материнская любовь не должна переходить в крайность. Нагродская очень четко ощущает опасность крайнего проявления чувств, ту бездну, в которой человек теряет свои нравственные качества. Она против животного проявления материнской любви как исключительно биологического инстинкта. Материнская любовь должна быть одухотворенной и возвышающей человека. Поэтому она заканчивает свой рассказ нравоучительной сентенцией: мольбой гувернантки «никогда не чувствовать к ним (своим детям. – Л. И.) такой сильной материнской любви»⁵¹⁵. Мать должна думать о благе ребенка, но не должна ради этого портить жизнь другим.

Повторим: для того чтобы показать ужас крайнего проявления материнской любви, Нагродская прибегла к использованию архетипа вампира, чтобы опровергнуть ходячее представление о священной силе материнского чувства, сметающего все преграды. Она ворвалась в область языка, опровергая существующие словесные трафареты, и показала изнанку традиционных представлений. Если в литературу уже проникла мысль о возможном

⁵¹⁴ Там же. С. 227–228.

⁵¹⁵ Там же. С. 228.

соперничестве между матерью и дочерями (впервые интуитивно открытая Н.В. Гоголем в «Ревизоре»), то Нагродская осмелилась бросить вызов гендерным стереотипам, провозглашающим как высшую женскую добродетель материнскую любовь и привязанность. И в этом плане оказалась «предсказательницей» развития в психоанализе исследований, раскрывающих все аспекты и тонкости взаимоотношений матери и дочери. Как следует из фундаментального труда французских психоаналитиков К. Эльячефф и Н. Эйниш, она обрисовала довольно редкую, «нетипичную, исключительную, буквально экстраординарную» модель «материнской подчиненности» в период, когда «дочь остается ребенком»⁵¹⁶, которая все же встречается в жизни, но обычно в более взрослом состоянии. И показательно, что для воплощения такого «экстраординарного случая» писательница использует экстраординарную поэтику, что говорит о ее художественном чутье.

Также можно сказать, что именно Нагродская впервые трансформировала образ вампира, поскольку в ее произведении только вампиризм дочери дается традиционно, а вот мать уже становится литературным образом, воплощающим метафорический вампиризм. Ее вампирическая сущность проявляется не прямо, а косвенно – она подыскивает жертв для своего вампирчика. Другими словами, она является одновременно и вампиром, и его жертвой, что отвечает уже современному толкованию жизненных явлений как двойственных по своей природе. И уже это знаменовало начало разрыва с традицией, намечаемое в творчестве Нагродской. Позже, как известно, появились и комические, и комплексующие, и страдающие, и благородные вампиры.

Рассказ «Воспоминания» Е.А. Нагродской вновь актуализируют такой элемент фантастического, как «сновидения», «двоемирие». Вновь поднимаются темы «жестокости» и «свободы» человека. Нагродская неожиданно связала идею свободы с мотивом «воспоминаний». «Заметила ли ты, что со свободными

⁵¹⁶ Эльячефф К., Эйниш Н. Дочки-матери. Третий лишний? М., 2006. С. 191.

людьми связываются веселые воспоминания, а с другими печальные?»⁵¹⁷, — задает вопрос одна из героинь рассказа. Очевидно, что слово «свобода» не имеет никакого отношения к той героине, миропонимание которой полностью заключается в ее беспринципности и жестокости.

Но в этом рассказе Нагродскую в большей степени занимает процесс воссоздания атмосферы таинственности. На протяжении всего повествования писательнице удается держать читателей в напряжении. Только в конце произведения она распутывает завязанный сюжетный узел сюжета, тем не менее предоставляя читателю пространство для размышлений о достаточно сложных вопросах.

Нагродская предлагает по-иному взглянуть на «воспоминания», которые в русской ментальной традиции воспринимаются как благо, как «печальные строки», которые не следует «смывать». Она обнаруживает, что воспоминания таят страх, человеческую жестокость, безнравственность и могут свидетельствовать об убожестве внутреннего мира человека. Она раскрывает свое понимание постепенно. Вследствие таинственного «перемещения» в пространстве и во времени, «возвратившись» в прошлое, Вера срывает маску с Нины, которая безжалостно испортила жизнь Сергея. Как видим, здесь женщина опять является разрушительницей жизни мужчины и при этом оказывается неспособной осознать совершенное ею злодеяние. Нина склонна забывать совершаемые ею дурные поступки, она не хочет давать себе отчета в содеянном. Многие объясняет в таком поведении героини «из прошлого» то, что она честолюбива. Честолюбие Нины напоминает характер мамы Тони и Маргариты из романа «У бронзовой двери».

Основой рассказа является фантастика: Вера, теряя дорогу, случайно «забредает» в свое прошлое, где происходит «оживление» усопших. Вера не может отличить сна от яви, большей частью она находится в состоянии

⁵¹⁷ Нагродская Е.А. Воспоминания // Огонек. 1917. №. 32. С. 503.

«ощепенения» («Меня морочат, или это сон?», «Я внутренне странно волновалась, стараясь стряхнуть с себя это страшное оцепенение...»⁵¹⁸). И «потусторонний мир», в котором очутилась Вера, представляет собой не место райской свободы, а ужасный ад, где все повязаны мучительными отношениями. Нагродская использует и ситуацию «зеркальности»: героиня неожиданно обнаруживает, что ее фигура, отразившаяся в зеркале, совершенно не похожа на ее собственную, что и доказывает, что она попала в «иное» измерение.

И в рассказе «Клуб настоящих» Нагродская приоткрывает читателю дверь в мир фантастики, который, с одной стороны, почти неотличим от мира действительности в плане скопления уродливых проявлений человеческой психики, а с другой – взрывает и аннулирует реальный мир, показывая подлинную жизнь, тщательно скрываемую людьми. Рассказ не получил освещения в критике 1910-х годов, а современный исследователь рассматривает его только с точки зрения воплощения Нагродской популярного в начале XX в. психоанализа З. Фрейда, что явно недостаточно и даже обедняет смысловое поле произведения⁵¹⁹. Но А.М. Грачева справедливо обращает внимание на проблему подсознательного, столь важную для З. Фрейда, но игнорирует категорию мечты, весьма существенную для Нагродской, которая связывает ее творчество с русской романтической традицией. Мечтательность является отличительной чертой положительных героев писательницы. В своих снах они уходят от реальности и начинают жить подлинной жизнью. Грачева же не уделяет внимания отталкиванию «героя от действительности», т. е. тому конфликту, который был важен, например, для героев Гоголя и Достоевского.

Фабулу рассказа «Клуб настоящих» образует известный фантастический прием: человек неожиданным образом преодолевает рубеж двух миров и

⁵¹⁸ Там же. С. 505.

⁵¹⁹ См.: Грачева А.М. Русская беллетристика 1900–1910-х гг.: идеи и жанровые формы // Поэтика русской литературы конца XIX – начала XX века / Под ред. В.А. Келдыша, В.В. Полонского. М., 2009. С. 543–587.

«рождается» в ином мире, куда он и хотел попасть, но не решался, потому что жизнь состоит из условностей, регламента и бесконечных требований. У него появляется и провожатая в мир «свободы», правда, обладающая странным именем Каликика (видимо, искаженное от *калика*, что значит «странник», «прохожий», но «странник» – удвоенный, «продублированный») что должно было бы его насторожить. И это предостережение фабульно реализуется, т.к. писательница выявляет, что «свобода» иногда является опасной вещью. По ее мнению, с одной стороны, мечта – прекрасна, а с другой – желание ощутить себя полностью свободным, раскрепоститься может обернуться разнузданностью, погружением в темные иррациональные бездны. И в результате человек-автомат превращается в человека-животное. Нагородская словно бы дает возможность ощутить, что мечтательность, порыв к освобождению может грозить опасностью нравственного падения. У нее, как и у Брюсова в «моменты свободы герой безнаказанно предается своим порочным страстям»⁵²⁰.

Е.А. Нагородская, конечно, учитывает данные теории З. Фрейда. И здесь А.М. Грачева права. Но, как представляется, важнее для нее – не указать на фрейдистскую теорию, а раскрыть характеры людей, которые оказываются в тех или иных обстоятельствах. Е.А. Нагородская – писательница, которая не пишет историю болезни (*historia morbi*), её не интересуют больные люди. Вряд ли писательница хотела рассказать о невротике, про заболевание которого известно, что это невроз, а «невроз в психоанализе понимается как *патологическая* (курсив мой. – Л. И.) реакция на вытесненное в бессознательное влечение, которое не могло осуществиться...»⁵²¹. Грачева же выделяет как важнейший эпизод беседу Марселя с дамой из «Клуба настоящих», будучи убежденной, что она «противопоставлена его беседе с врачами». Исследовательница пишет: «Это как бы два подхода к исследованию состояния невротика: традиционный, когда значение придается тому, что имеет смысл с точки зрения нормального человека,

⁵²⁰ Нагорная Н.А. Указ. соч. С. 77.

⁵²¹ Там же. С. 85.

и, фактически, подход психоаналитика, расшифровывающего потаенную значимость обмолвок, фантазий, бреда и снов больного»⁵²². Последнее утверждение выглядит более чем странно, поскольку Нагородская пускает в ход всю свою сатирическую мощь, чтобы поиздеваться над приемами современной психиатрической науки, готовой исцелить от «душевных мук» всякого. А создав образ амбициозного доктора – Книпанского, еще и спешит заклеить самоуверенность врачей-психиатров. В рассказе нетрудно обнаружить, что сам профессор живет в фантастическом мире, куда призывает переселиться и героя: «Да вы, ваше благородие, не пугайтесь, если я, значит, по-настоящему, что же, коли вам Бог счастье послал. Значит, идите вы в пятницу на Пантелеймоновский мост...»⁵²³.

Явно, что замысел писательницы был иным. Она стремилась проанализировать существование людей, которые принуждены жить «цивилизованно», т. е. убого, скудно и скучно, подчиняясь неведь кем выдуманному правилам. Из этой цивилизации они и хотят сбежать в «Клуб настоящих». Уже само название рассказа начинает звучать иронично, когда читатель понимает опасность и ужас этой «настоящности», которая выворачивает наружу изнанку человеческой души.

Гранью, соединяющей потусторонний и этот мир, является зеркало, которое еще с эпохи романтизма было знаком двойственности. Вот и герой, имеющий имя Маркел *здесь*, превращается *там* в Марселья (хотя домашние его иногда так называют и *здесь*, что и свидетельствует о «совпадении» обоих миров). Но здесь он Марсель фальшивый, а там – настоящий. Как в зеркале все отражается так же, но не совсем точно, так и герой по-разному воспринимает себя в двух пространствах. Марсель смотрит в минуты отчаяния на себя в зеркало в своей квартире и понимает, что все его существование – «какая-то полная бессмыслица, а все окружающие и он сам что-то делают и говорят, совершенно

⁵²² Грачева А.М. Указ. соч. С. 574.

⁵²³ Нагородская Е.А. Клуб настоящих // Нагородская Е.А. Сны. С. 180.

неизвестно почему и отчего. Ведь стоит только посмотреть на все в зеркало...»⁵²⁴. В фантастическом, ирреальном мире тоже состоится его встреча с зеркалом, ведь ему предлагают: «А теперь я прошу вас сказать мне все-все, что у вас на душе, все ваши мысли и чувства – все, что вы таите в себе, все, что не можете доверить самым близким. Те мысли и ощущения, что являются у вас рядом с обыкновенными, – словно отражение в волшебном зеркале»⁵²⁵.

По сути, в рассказе происходит встреча человека с самим собой. Недаром именно в зеркале тамап и жена Маркела практически становятся неотличимы друг от друга (а их действительно максимально «сближает» тяга к роскоши и стяжательству). И зеркало это вовсе не «волшебное», если под «волшебством» понимать что-то возвышенное и преображающее, а «расподобляющее», выводящее наружу отвратительную суть вещей: «если долго смотреть в зеркало – все начинает завлакиваться туманом, и кажется, что там не гостиная, а аквариум с мутной водой, в которой вокруг большой каменной пирамиды плавают, извиваясь, крупный черный головастик, а лицо пирамиды (пирамида имеет лицо во всю обращенную к нему сторону) – улыбается, причем видны десны с мелкими зубами, щеки выпячиваются, а нос опускается на верхнюю губу»⁵²⁶. То есть возникает прямо-таки лицо ведьмы. Так рождается ощущение сплошной фальши в отношениях между близкими людьми, с которыми нельзя говорить даже о самом простом, ибо всегда чувствуешь подвох и обман.

Марсель-Маркел хочет понять, где же он истинный – в реальном или в фантастическом мирах. И если учесть, что ему это практически не удастся, то можно сказать, что у каждого есть не то чтобы двойное, но даже тройное и т. д. дно. Следовательно, Нагродская утверждает «многосоставность» человека. Человек «вступает» в зеркало и оказывается в обратном, перевернутом мире, где есть наконец возможность понять, кто есть кто. Герой хочет изучить себя до

⁵²⁴ Там же. С. 153.

⁵²⁵ Там же. С. 183.

⁵²⁶ Там же. С. 153.

кончиков ногтей, а на самом деле лишь теряет себя. И это происходит потому, что, находя себя в фантастическом мире уродливого и исковерканного, он обнаруживает, что лишен человеческого начала.

Человек и его восприятие в собственных глазах и глазах других – вот цель этого рассказа. Нагородская показывает, что человек, живущий по законам этого мира, следующий норме, становится примитивным. От него требуется только соответствовать принятым правилам: Маркел Ильич «получал жалованья всего сто рублей в месяц, а они с женой проживали двадцать тысяч в год», поэтому папан с женой «хотели, чтобы к известным годам он сделался действительным статским и получил “пост”»⁵²⁷. Однообразные требования давят на него, больше всего хочет он вырваться на свободу. Но он уже настолько измучен, искалечен нравственно, что не может понять, что же ему делать, когда он оказывается в фантастическом мире. Его растерянность Нагородская раскрывает постепенно: сначала герою очень понравился прекрасный мир, куда он попал, он «почувствовал такую легкость, свободу, такое веселье, что не мог усидеть, он радостно взвизгнул и заскакал по комнате...»⁵²⁸. Так же «свободно» ведут себя и остальные, обнаруживая в себе то, что Эрик Берн назвал «внутренним ребенком»⁵²⁹. Но в данном случае «внутренний ребенок» не веселый малыш, обнаруживающий все то положительное, что заложено в нем природой, обиженный на всех и вся взрослый, только притворяющийся «человеком играющим» (Й. Хейзинга), а на самом деле обнажающий порочное и злое, что глубоко в нем сокрыто. Происходит то, что почувствовал Маркел, глядя на висящий в «Клубе» на стене портрет: «Прекрасное соблазнительное тело», на лице которого маска, изображавшая голову свиньи, «делалось наглым, отвратительным и страшным»⁵³⁰.

⁵²⁷ Там же. С. 148.

⁵²⁸ Там же. С. 185.

⁵²⁹ См.: Берн Э. Игры, в которые играют люди. Психология человеческих взаимоотношений. Киев, 2004.

⁵³⁰ Нагородская Е.А. Клуб настоящих. С. 171.

Нагородская рисует достаточно жуткую картину «веселого» пребывания в «Клубе настоящих»: три девушки в фижмах, кружевах и лентах, с модными прическами, говорят одновременно, хором, взвизгивают и хохочут безостановочно, известный психиатр «работает» лакеем, молодой человек, выдает себя за юродивого, просящего копеечку, одетый в римскую тогу господин изображает памятник эпохи Юлия Цезаря и т. д. Но особенно дико выглядит «веселый» ужин: юродивый «ползал под столом, профессор и какая-то пожилая дама прислуживали гостям», Маркела кормили с ложечки, повязав на шею салфетку и т. п. Но самое показательное в уродливости происходящего заключается в том, что упомянутые выше три девушки-заводилы не имеют никакого отношения к «настоящим» посетителям клуба, они наняты и получают «большое жалованье»⁵³¹ за свою игривость – явная аллюзия на приглашенную капитаном пару влюбленных, призванную услаждать взоры пассажиров парохода в «Господине из Сан-Франциско» И.А. Бунина.

Но вскоре Маркел Ильич начинает понимать, что и потусторонний мир управляем, что и там существует руководство, тоже есть регламент, которому надо подчиняться. Ведь недаром у провожатой в мир «свободы» на поясе висит арапник, и он в разговоре с нею почувствовал себя нашкодившим гимназистом и безропотно «повиновался»⁵³². Для того, чтобы показать, что в обретенном Маркелом «настоящем» мире действуют те же самые «свинские» законы, Е.А. Нагородская прибегает к уже упоминавшемуся выше, знаковому образу свиньи: «...в комнату вошла высокая стройная женщина. Одета она была в черное бархатное платье, расшитое золотом, а лицо ее скрывала маска в виде свиной головы»⁵³³. Постепенно посетители «клуба» обнаруживают все большую степень своей несвободы, хотя им иногда и удастся высказать то, что они тщательно скрывают (так, «важное сановное лицо» рьяно балуется

⁵³¹ Там же. С 199.

⁵³² Там же. С. 187.

⁵³³ Там же. С. 182.

«ультрарадикальными речами»⁵³⁴). Но все же в большинстве своем они становятся уродливыми, примитивными и низменными существами, руководствующимися инстинктами. Следовательно, и желанный иной мир не является безопасной гаванью, раем, обретенным счастьем. Напротив, здесь люди открыто проявляют свою бездуховность. В отличие от других произведений с фантастическим сюжетом, в этом рассказе потусторонний мир выявляет темные глубины человеческих душ, он «действует» как уродливая копия этого мира, только, может быть, еще более ужасающая. Нагородская не стремится утешить читателя верой в существование «нездешнего» мира, где все живут просто, гармонично и упоительно, а предупреждает об опасностях, которые имеются в самой природе человека, не умеющего справляться с безграничной свободой.

Замысел Нагородской оказывается глубже, чем можно было бы предположить. Ведь если бы она просто показала, что герой, идя в иной прекрасный мир, раскрепощается и там находит свое счастье, то это было бы повторением многих романтических схем. Писательница же где-то даже дискредитирует этот романтический прием – вскрывает его иллюзорность и здесь смыкается с модернистским мироощущением. Ведь человек Е.А. Нагородской не знает, где его подлинное место, где он может найти пристанище. Но от традиций русской литературы она воспринимает гуманистическую интонацию: она не осуждает своего героя, а сочувствует ему.

Интересен и мотив сумасшествия в трактовке Е.А. Нагородской. Мысль о том, что человека, который хочет самоидентифицироваться, сбросить социальную маску и различные чуждые наслоения, не нова. Такой мотив разрабатывался и Чеховым («Палата № 6»), и Андреевым («Призраки», «Мысль» и др). Нагородская образом Маркела тоже «объясняет», что если человек чувствует себя свободным, то его объявляют безумным. На самом деле сумасшедшими и безумными являются те люди, которые рядом с героем, ведь

⁵³⁴ Там же. С. 190.

они требуют от него бесконечного подчинения, являясь, по сути, палачами. Изуродовав душу человека, они лишают его последних сил. Таким образом, идеей Нагродской становится мысль о значимости именно свободы внутренней, которой человеку необходимо добиваться и которую он может приобрести, как ей казалось, в масонстве. Она хотела дать человеку силы жить в этом мире, убедить его, что он должен взять на себя ответственность за свои дела и поступки и уметь адаптироваться к действительности. Поэтому она и уверовало в масонское учение, что с его помощью человек может, по ее убеждению, найти силы жить, не упоая на избавление с помощью других или мистического чуда.

Следует указать и на знаковое название моста, который переносит героя в иную реальность – Пантелеймоновский мост. Он действительно существует в Петербурге. Но писательница именно его делает «действующим лицом» рассказа, ибо святой Пантелеймон – покровитель больных. Нагродской нужно показать, что человек иногда уходит в мир болезни, мечты, сумасшествия для того, чтобы удалиться из разочаровавшего его мира. Человек погружается в «болезнь», чтобы на него обратили внимание, посочувствовали ему – ведь иначе он никому не нужен и не интересен.

Нагродская, как и полагается в фантастических сочинениях, не дает нам понять, что Маркелу только пригрезилось, а что осуществилось в действительности. Но основная идея прочитывается: герой хочет вырваться из этого мира, хочет освободиться, но свободы он так и не получает. Подлинной свободой обладает только уродец-скрипач Клим, уродство которого, когда он играет на скрипке, преобразается в красоту – «гордую, чистую, победную»⁵³⁵. В его уста автор вкладывает знаменательные слова: «Я всегда настоящий, я не меняюсь в отражении. Я есть то, что я есть. <...> Я не боюсь своего отражения, потому что оно одинаково с моим “я”»⁵³⁶. Это означает, что искусство, по Нагродской, может сделать человека свободным, что оно дарит ощущение

⁵³⁵ Там же. С. 193.

⁵³⁶ Там же. С. 194.

красоты и счастья. По мысли писательницы, творчество не может быть рационально: если художник, «нагородив всякой фантастики», вдруг объяснит «ее самым обыкновенным образом»⁵³⁷, исчезнет весь аромат, вся магия просветления, которым человек обязан искусству.

Таким образом, можно оспорить вывод Грачевой о том, что Нагородская в этом рассказе создала иллюстрацию к теории Фрейда. Возможно, такая трактовка ученым была предложена потому, что литературоведу захотелось обнаружить новаторские идейные импульсы именно в беллетристических текстах. Но сводить только к такому пониманию смысл рассказа нельзя. Е.А. Нагородскую интересует человек, который мечется, который не знает, где ему обрести покой и как ему найти свое место в мире. Ее не интересуют бред и его психиатрическое лечение, она уделяет внимание проблеме освобождения человека и ищет возможность избавить его от социальных «скреп», накладывающих неизгладимую печать на его личность. Грачева не учитывает, что Е.А. Нагородская действует как «художница-фокусница», которая не хочет много объяснять⁵³⁸ и убеждена, что настоящий художник должен дать читателю возможность додумать. Так она и поступает в конце рассказа, где под словами «есть еще одно средство», чтобы быть «самым собою всегда»⁵³⁹, подразумевается смерть, так как она и является полным освобождением. Но это слово не произносится прямо, а вычитывается из последнего диалога Клима и Маркела, хотя несколькими страницами ранее и заходил разговор о самоубийстве⁵⁴⁰.

НЕ менее оригинальное использование элементов фантастики присуще и рассказу «Он», который по-своему уникален, хотя можно найти и некоторые

⁵³⁷ Там же. С. 194–195.

⁵³⁸ Ср.: «Вы увидели фокусника, Вы требуете во что бы то ни стало объяснения и, получив его, чувствуете презрение к этому человеку за то, что эти цветные и прекрасные фонарики он вытащил из рукава своего фрака» (*Нагородская Е.А.* Клуб настоящих. С. 195).

⁵³⁹ Там же. С. 199.

⁵⁴⁰ См.: «Что вы думаете о самоубийстве?» «Самоубийстве? Но почему? – воскликнул Маркел Ильич. Она опять взяла тетраточку и, перелистав ее, указала на строки: «Если ты уже пойдешь, то возвращаться нельзя – иначе грозит безумие» (Там же. С. 167).

литературные аналоги. Это в первую очередь «Черный монах» А.П. Чехова, о чем подробнее будет сказано ниже. Своеобразным предшественником его можно считать и «Ночное путешествие» Брюсова. Этот брюсовский рассказ может служить ярким примером освоения писателем «фигуры Дьявола»⁵⁴¹. Как представляется, данное произведение навеяно «Призраками» Тургенева (есть и мотив полета, и необходимый антураж: ночь, звездное небо, вид светил сверху, и чувство завораживающего ужаса, и ощущение всемогущества неземного существа). Брюсов же в упомянутом произведении без какой-либо экспозиции, без прелюдии делает Дьявола главным действующим лицом, вступающим в диалог с человеком: «Ты хвалишься напрасно, – сказал мне Дьявол, – я покажу тебе миры, которых вообразить ты не мог бы. Гляди: видишь ты эту звезду α в созвездии Ориона»?⁵⁴² Основной идеей этого устрашающего рассказа становится поединок Дьявола и человека, которого Дух Зла хочет поразить своим всемогуществом, обещая показать невиданные миры. Но у Брюсова из этого поединка выходит победителем человек, так как он поражается не увиденному, а нищете дьявольского воображения, которое не может придумать ничего оригинального. В итоге человек оказывается способным «изничтожить» Дьявола, произнося необходимые заклинания (тот после «формулы славного Киприана»⁵⁴³ немедленно исчезает в огненной бездне). Конечно, нельзя не почувствовать в этом рассказе-сценке брюсовской иронии, насмешки над верой в чудесное, хотя стекло, через которое Дьявол увлек героя в путешествие, и оказывается все же разбитым.

Более отдаленным по времени, но близким по сути к рассказу «Он» является сочинение Ж. Казота «Влюбленный дьявол», где козни Дьявола рассыпаются в пух и прах, потому что он, принимая облик прелестной девушки,

⁵⁴¹ Подробно о литературном «освоении» ипостаси Дьявола см.: *Мюшембле Р.* Очерки по истории дьявола XII–XX вв. М., 2005. Однако в этой книге практически отсутствует характеристика русской ветви «дьяволиады».

⁵⁴² *Брюсов В.* Ночное путешествие // Брюсов В. Огненный ангел... С. 183.

⁵⁴³ *Брюсов В.* Огненный ангел... С. 187.

неожиданно влюбляется в героя, которого он собирался искушать (впрочем, существует несколько вариантов концовки этого произведения). Но для Нагродской оказывается важным именно сама идея любовной связи с Дьяволом и сделки, которую совершает героиня. У писательницы Дьявол действует не насильственным путем, и героиня идет на контакт с ним добровольно. Даже нельзя сказать, что она «продает свою душу», она ее скорее отдает, так как искренно начинает любить Его, дарящего ей неизъяснимую ласку и наслаждения.

Рассказ представляет собою развернутое письмо больной, обращенное к врачу, лечившему ее в психиатрической лечебнице. Из эпиграфа читатель узнает, что доктор застрелился и что это письмо нашли в его бумагах. Сюжет рассказа достаточно прост: девушка влюбляется в Него, которого время от времени встречает на улице. Ей никто не верит, принимая рассказываемое ею за сумасшествие. Но в конце рассказа (что следует из письма) она все же соединяется с Ним в Италии, где он становится ее слугой (в строках обращенного к ней письма он именует ее Царицей), но и она оказывается его служанкой, так как именует Его «мой господин».

Можно сказать, в рассказе «Он», словно в «пучок» собраны все магические «интенции» литературы. Остановимся чуть подробнее на возможном «источнике». Что могло быть усвоено Нагродской из «Черного монаха» Чехова, произведения, до сего времени с трудом поддающегося расшифровке литературоведов? Сближают, конечно, общие установки «готического плана»: безумие, атмосфера таинственности, мотив угасания рода (у героини и ее брата нет потомства). Но важнее, пожалуй, то, что вера героини в сверхъестественное отвечает ее внутренней попытке «преодолеть некую непреложную для всех границу понимания»⁵⁴⁴ и, таким образом, делает ее избранной. Вообще, мотив избранничества является, как представляется, ведущим в этой повести. И

⁵⁴⁴ Полякова А.А., Тамарченко Н.Д. «Черный монах» А.П. Чехова и судьбы готической традиции // Готическая традиция в русской литературе. М., 2008. С. 243.

особенно важно то, что избранной оказывается женщина, которая, в свою очередь, может дарить дополнительное знание тем, кто последует за ней (она приглашает к «сотрудничеству» своего лечащего доктора, но он оказывается «не способен» подняться над обывательским представлением о возможном и сверхъестественном). Вот это «служение “высшему началу”», возможное «сотворчество с Богом» опять-таки «объединяет» «Черного монаха» и рассказ «Он». Ведь Черный монах, соблазняя Коврина, говорит о человечестве, что, «развиваясь естественным порядком, оно долго бы еще ждало конца своей земной истории. Вы же на несколько тысяч лет раньше введете его в царство вечной правды...»⁵⁴⁵. То же самое мы слышим из уст «Его», когда он дает героине наказ не употреблять дарованную ей отныне силу на пустяки, а ждать, когда она сумеет ее употребить для «высшей цели, высшего блага»⁵⁴⁶. Причем он не раскрывает сути этой «высшей цели». Но одно из ее «наполнений» становится ясно, когда героиня обещает доктору, что она «снимет с него чары» и он снова станет «веселым и счастливым», поскольку Он «вам даст дар исцелять больных одним прикосновением, одним взглядом или словом»⁵⁴⁷.

Авторы работ о «Черном монахе» на этом основании делают вывод, что «такой уровень представлений о человеке и его назначении в “сокровенных мыслях” героя его на самом деле резко выделяет, и это никак не может быть “списано” на завышенную самооценку душевнобольного. Подчеркнем: этим поддерживается, подкрепляется глубоко серьезный, далекий от примитивного “разоблачения” интерес <...> к личности исключительной, отклоняющейся от существующих норм»⁵⁴⁸. И у Нагродской «духовное возвышение» героине дается «ценой разрыва связей с людьми»⁵⁴⁹, что становится ясно из ее последнего разговора с братом, когда тот начинает подозревать в ней «ведьму»,

⁵⁴⁵ Там же. С. 244.

⁵⁴⁶ Нагродская Е.А. Он // Нагродская Е.А. Гнев Диониса: Романы, рассказы. С. 353.

⁵⁴⁷ Там же. С. 357.

⁵⁴⁸ Полякова А.А., Тамарченко Н.Д. Указ. соч. С. 244.

⁵⁴⁹ Там же. С. 245.

«отрекающуюся» от осеняемого божеским благословением сообщества людей.

Таким образом, несомненно, «серьезное звучание» этого произведения Нагродской. Однако оно осталось совершенно недоступным рецензенту журнала «Современник», который ернически воспроизвел фабулу рассказа следующим образом: «...некая Леночка долгое время встречается на улицах с красавцем мужчиной, потом постоянно видит его во сне, перед ее умственным взором “плавают его светло-зеленые глаза”, и кончает тем, что попадает в сумасшедший дом. Но красавец-мужчина, оказавшийся при более близком рассмотрении – чур нас! чур нас! – нечистой силой, избавляет Леночку из заточения и увозит ее в Сорренто, откуда они собираются властвовать над миром». Заключил свой «анализ» критик следующим пассажем: «Как видите, рассказ долженствовал быть фантастическим. Но фантастики никакой не получилось. У г-жи Нагродской вполне отсутствует та способность изображать трепетное, неуловимое, которое необходимо для сотворения рассказов не только верующих, но хоть притворяющихся, будто они – “с той стороны”». В итоге, ядовито констатировал он, у писательницы получился не Дьявол, а «очень прогрессивный инкуб»⁵⁵⁰.

На самом деле Нагродская ставила вопрос об аморальности величия, соотношении частной и всемирной жизни, средства и целей. Ведь путь к избавлению людей от страданий может лежать и через «зло» – разве не об этом вопрос, заданный «Им» героине: «...знаешь ли ты законы, которыми управляется Вселенная? Может быть все, что ты называешь злом, нужно для какой-нибудь высшей цели, высшего блага? Мало ли среди людей совершается зла и преступлений, цель которых – дать счастье многим?»⁵⁵¹.

⁵⁵⁰ Современник. 1912. № 1. С. 371–372.

⁵⁵¹ Нагродская Е.А. Он. С. 353. Последний вопрос звучит прямо «по Достоевскому», как продолжение размышлений Раскольникова. И можно предположить, что рассказ Нагродской, в свою очередь, спровоцировал дальнейшие модификации дьяволиады XX в. Во всяком случае, можно «пофразово» доказать, что Булгаков, приступая к «Мастеру и Маргарите», держал в уме и это произведение (среди многих других). На серьезные размышления наводит даже первоначальное название булгаковского романа «Он пришел».

Нагородскую в проблемном отношении больше всего занимает «воля к власти», т. е. один из важнейших компонентов ницшеанской философии. И это вновь опровергает суждение А.М. Грачевой о том, что женщин-литераторов Серебряного века волновала исключительно дионисийская «составляющая» ницшеанства⁵⁵². *Он* в рассказе не получает имени. Но о том, что это темная магия, искушение и соблазн, которым подчиняется безвольно героиня, свидетельствует ее признание: «Несколько раз я решала не выходить некоторое время из дому и не выдерживала... я уже любила его»⁵⁵³. Она начинает машинально следовать за Ним, потому что уже находится в его власти: «Несколько раз я решала проследить, где он живет, и узнать, кто он, но это мне не удавалось <...>»⁵⁵⁴.

Нагородская психологически емко рисует состояние героини, которой самой трудно разобраться в том, является ли происходящее с нею явью или следствием ее больного воображения. Она все время стараться очнуться, сбросить с себя наваждение. Писательница дает ей возможность прийти в себя «с помощью» других представителей «здешнего мира»: «Он шел медленно, я бы могла его обогнать, но почему-то не решалась. Таким образом, я шла за ним до Торговой улицы и увидала на другой стороне знакомого студента, который мне поклонился. Я словно очнулась, мне вдруг стало мучительно стыдно, сразу вся глупость моего поступка ясно представилась мне...»; «Все кружилось вокруг меня; какая-то старуха остановилась и спросила, что со мной; при звуке ее голоса я очнулась...»⁵⁵⁵. Несмотря на то, что героиня рассказа активно старается избавиться от своих, как кажется ей и окружающим, галлюцинаций, она все-таки постепенно подчиняется темной силе. Но избавившись от Него наяву, Елена⁵⁵⁶

⁵⁵² См.: Грачева А.М. Указ. соч. С. 543–587.

⁵⁵³ Нагородская Е.А. Он. С. 329.

⁵⁵⁴ Там же. С. 329.

⁵⁵⁵ Там же. С. 328.

⁵⁵⁶ Имя, данное героине, несомненно, значимое: это и Елена Прекрасная, и Елена, воплощающая в «гетевском Фаусте» начала духовности и красоты, т. е. высокое и божественное: но, как мы помним, в гетевской Елене сокрыт и демонический импульс, свойственный красоте – и это тоже есть в Елене у Нагородской, которая, в отличие от Елены из «Фауста», не распознает Мефистофеля, а следует за ним и разделяет его интересы.

начинает видеть его во сне.

Писательница обыгрывает «сон» и «реальность», то разводя их, то соединяя: «Одно смущало меня – удивительная реальность этих снов и то, что он всегда уверял меня, что это не сон, а “он” вызывает меня к себе силою какой-то тайной науки»⁵⁵⁷. Героиня стремится к их разделению, но Нагродская не позволяет себе провести между ними четкую границу. У нее всегда «реальность» и «галлюцинация» пересекаются и проникают друг в друга. Это убеждает нас в том, что писательница не склонна однозначно трактовать действительность, что у нее занимательный сюжет – только «интрига», скрывающая философскую проблематику. Ведь неслучайно у нее «Он», как и Воланд у Булгакова, являет собою злую силу, цель которой – добро. Разве не та же мысль, что и Воланд, несущий зло, но творящий благо (что следует из эпиграфа к роману), высказывает таинственный герой. Выше уже были процитированы его слова о законах Вселенной, о соприкосновении зла с высшими целями, о возможности совершения преступления во имя счастья людей.

В конце концов героиня полностью оказывается под властью «тайной науки», которая, в трактовке Нагродской, есть нечто большее, чем обычное научное знание. Вот чем увлекает Елену «Он»: «Когда я посвящу тебя в тайны науки, тебе не придется обманывать: ты будешь заставлять их (людей. – Л.И.) действовать по твоей воле. Ты уже теперь имеешь силу, которую люди прежде называли “чарами” – теперь зовут гипнотизмом, – жалкими урывками, которыми они пользуются. Я дам тебе власть иметь рабов, сколько захочешь... если останешься моей рабыней»⁵⁵⁸. Очень важна последняя фраза, говорящая о том, что Дьявол знает людские слабости и прекрасно играет на них. Человек не может отрешиться от желания властвовать.

Особенно это желание стало явным в XX веке для женщин, которые веками находились в подчинении, но постепенно стали осознавать необходимость

⁵⁵⁷ Там же. С. 337.

⁵⁵⁸ Там же. С. 350.

выхода из этого состояния. В этом кроются острота и пронизательность взгляда автора рассказа: женщина продолжает оставаться рабой, но она уже хочет быть и повелительницей. И именно эту болевую точку сложившейся гендерной картины мира «нащупывает» дьявол. Как видим, используя фантастический сюжет, Нагродская стремится дать максимально много знаний о человеческой природе, инстинктах и психике.

В рассказе важны и второстепенные образы – доктора и брата героини Кости (его имя – намек на «постоянство» и традиционность воззрений). Доктор оказался неспособен пойти вслед за «Ним», он запутывается в диагнозе своей подопечной, который сам же ей и поставил. Следовательно, не знает, где реальность, а где безумие. И в итоге он выбирает смерть, так и не сумев разрешить эту загадку (финал очень напоминает судьбу Коврина из чеховского «Черного монаха»). Как профессионал он потерпел фиаско, как человек оказался слаб. Героиня приглашает его войти в новый мир, но для него это мир черной магии, хотя через Елену на него начинают действовать дьявольские чары. Живущий научными установлениями, он не в состоянии поверить в существование злого, как он убежден, духа. А тот, напомним, соблазняет его именно тем, что может наделить его способностью творить добро, сделать «великим целителем». А богатство и слава, конечно, будут присовокуплены: «вам будут воздвигать памятники и осыпать золотом»⁵⁵⁹, однако «слава, богатство – это пустяки, мелочь, которые всегда приходят к человеку, имеющему власть». То есть во главе всего опять-таки стоит Власть. Но за это надо заплатить: «хорошие слуги нужны всякому господину», и новый всемогущий господин «желает иметь вас своим слугой»⁵⁶⁰.

Желая продемонстрировать заразительность разрушающих психику идей, Нагродская заставляет брата героини Костю то отрицать существование потусторонних сил, то испытывать некоторое смущение и начинать колебаться.

⁵⁵⁹ Там же. С. 357.

⁵⁶⁰ Там же.

Судьба Кости в чем-то предвосхищает судьбу Ивана Бездомного, хотя и не имеет такого трагического завершения. Он, подозревая, что его сестра становится «средневековой ведьмой», умоляет ее вернуться к Богу и читать молитвы. Ее несогласие, ее исконная «интеллигентская» безрелигиозность⁵⁶¹ приводят его в отчаяние. И тогда «Он» великодушно спасает его, говоря Елене, переживающей за брата: «Он (Костя. – Л. И.) все забудет. <...> Он хотел приподнять завесу науки, но он слишком слаб для этого и мог бы кончить безумием»⁵⁶². Безумием как раз и кончает Иван Бездомный, а Косте разум сохраняет «Он».

Итак, в рассказе оказались затронуты животрепещущие философские вопросы: «сопредельность» добра и зла, соотношение цели и средств для достижение власти, зыбкость границы между нормой и безумием, взаимопроникновение правды и обмана⁵⁶³. И все это сопряжено, как обычно у Нагродской, с гендерной проблематикой: именно женщина оказалась в первую очередь «точкой приложения» дьявольских чар, именно она захотела прекратить «борьбу» против «Него», чтобы почувствовать себя царицей мира.

Связь женщины с Дьяволом Нагродская продолжала «изучать» и далее, но уже воспользовавшись «наработками» немого кинематографа. И при создании «художественной кинодрамы» «Ведьма»⁵⁶⁴ она использовала все те клише, которые пользовались сверхпопулярностью в массовом искусстве: сверхъестественная сила, колдовство, дьявол, роковые случайности. Нагродская верно угадала связь кинематографа с массовой литературой и блестяще продемонстрировала, что знает законы именно массовой беллетристики.

По сравнению с рассказом «Он», где есть сложное переплетение судеб,

⁵⁶¹ Нагродская очень правдоподобно описывает «псевдорелигиозность» большинства людей начала XX в.: «Я в детстве никогда не молилась, никто и не учил меня. Нянька заставляла повторять за собой непонятные слова, а в гимназии я стояла на молитве и исполняла обряды, отбывая известную повинность. Смешно теперь заставлять меня молиться!» (Там же).

⁵⁶² Там же.

⁵⁶³ «Людей приходится обманывать, как детей. Они скорее верят обману, чем правде, только бы этот обман был преподнесен в привычной для них форме, и не верят истине, если она не соответствует их привычным понятиям» (Там же. С. 350).

⁵⁶⁴ См.: Нагродская Е.А. Ведьма. Художественная кино-драма в 5-ти частях. Пг., 1916.

взаимоотношения героев непросты и запутаны, где рассматривается идея власти над миром, об обладании которой мечтают женщины, веками ее лишенные, где ставится вопрос о шаткой грани между безумием и нормальностью, решить который не берется ни автор, ни ее персонажи, в «Ведьме» все упрощено до предела. И если в рассказе «Он» есть ироничное подшучивание над возможностями науки, порывающейся познать неведомое и непознаваемое, но неспособной осуществить это по-настоящему, то здесь прямо указывается, что в «реальность» происков дьявола может поверить только безумец, а за Дьявола и ведьм себя могут выдавать разные мошенники.

Суть разыгрываемого действия такова: во время проводимых на уединенной даче опытов перед изумленной компанией мужчин появляется ослепительная женщина, уверяющая их, что в ее появлении нет ничего особенного: мотор ее авто заглох, и она решила попросить о помощи! Все трое влюбляются в прелестную незнакомку, которая оказывается актрисой, носящей звучное имя Неи Рей, а по совместительству интриганкой, ссорящей мужчин между собой с большой выгодой для себя. В итоге один из них разоряется и кончает самоубийством, другой оказывается под следствием, а третий опускается на самое дно и понемногу сходит с ума... И вот в его-то голове и рождается ужасающий план: сжечь «ведьму», принесшую столько зла людям. Он заманивает Нею Рей на ту же самую дачу, где они впервые с нею встретились, и там, воспользовавшись ее доверчивостью, сыграв на женской жажде поклонения, привязывает ее к колонне и поджигает...

С большим трудом можно извлечь из всей этой абракадабры и нагромождения нелепостей какой-либо смысл. Можно, конечно, с помощью гендерного анализа обнаружить, что наказание, избираемое мужчинами, никогда не соответствует проступкам женщин и что мужчины готовы использовать самые жуткие способы мщения. Но этому выводу противоречит образ героини, которая на самом деле является бессердечной авантюристкой, приводящей ничего не подозревающих людей к гибели. Значит, «проблема» фильма свелась к мысли об

«адекватности» наказания совершенным злодеяниям, а это, согласимся, очень мелко и совершенно не способно стать идейным стержнем художественного произведения.

Так что можно с уверенностью сказать, что Нагродская очень четко ощущала ту границу, что отделяет массовое искусство, играющее на низменных потребностях толпы (жажда впечатлений, наслаждение от страданий, кровожадность), от художественного творчества, питаемого идеями и проблемами. И «готические элементы» играют совершенно разную роль в ее прозаических произведениях и тех, которые были созданы на потребу публики.

Известно, что с готикой и романтизмом связана и область сновидений в литературе, основательно изученная в литературоведении. Определенный итог был подведен в уже неоднократно цитировавшейся книге Н.А. Нагорной «Онейросфера в русской прозе XX века: модернизм, постмодернизм». И хотя автор подробно осветила сновидческую составляющую в творчестве Ф. Сологуба, В. Брюсова, А. Ремизова, Андрея Белого, многие аспекты этого явления в литературе рубежа XIX–XX вв. остались невыявленными. В частности, не прозвучало в этой связи и имя Е.А. Нагродской, которая, как мы убедились, обращалась к этой сфере достаточно регулярно, поскольку интересовалась оккультными и мистическими явлениями в жизни человека, особенно проявляющимися во сне, в чем можно убедиться из проведенного ранее анализа текстов писательницы.

В начале XX в. интерес к проблеме сна как состояния и сновидениям как проекциям психической жизни значительно возрос. Это было связано с успехами психологической науки, а также такой области медицины, как психиатрия. Но, учитывая, что были серьезные противоречия между идеалистическим и материалистическим течениями в психологии, разработке проблемы подсознания не уделялось достаточного внимания. В целом побеждала рефлексаторная теория, разрабатываемая И.П. Павловым, и находили все больше доказательств того, что внутренняя жизнь «отражает ощущения объективного

мира»⁵⁶⁵, к чему склонялся И.М. Сеченов. Те же самые моменты характеризуют и накопление знаний о психической жизни человека. Многие сделали для русской психиатрии В.Х. Кандинский (1849–1889) и С.С. Корсаков (1854–1900). Но и они придерживались в основном материалистической точки зрения, указывая на качественное своеобразие психики и жизнедеятельности людей различного социального происхождения. Они оставили после себя группу талантливейших учеников (Н.Н. Баженов, А.Н. Бернштейн, П.Б. Ганнушкин, В.П. Сербский, А.А. Токарский, С.Н. Успенский, В.И. Яковенко и другие).

И все-таки были и «идеалистические» вкрапления в этот материалистический базис. Яркое представление о достижениях психиатрии в области сновидений дает статья Ал. Троповского «О сне и сновидениях»⁵⁶⁶. В ней говорится, что сны – это результаты нашего «умствования» и размышлений в реальной жизни и что они могут оказывать воздействие на реальную жизнь. Другими словами, первоначальным толчком к образованию сновидений всегда является действительность, которая в снах может группироваться самым причудливым образом. Итогом умозаключений автора статьи становится тезис «сон есть жизнь». Но несмотря на такой твердо материалистический пассаж, прямо связывающий реальность и сон, часть своей статьи автор посвящает рассмотрению работы З. Фрейда «О сне и снотолковании» (1900), где подобная мысль прослеживается и обосновывается гораздо тоньше. Троповский правильно толкует основной постулат Фрейда о том, что в основе сновидения лежит неудовлетворенное желание. Но приводимые им примеры свидетельствуют, что он трактует его реализацию во сне все же прямолинейно: детей не пустили посетить какое-то место, и они во сне его увидели; долго не выходившая в свет дама во сне увидела себя на балу в окружении многих ярких личностей и т.д.

В целом же его замечание относительно «весьма тяжелой натянутости»

⁵⁶⁵ Подробнее см.: Будилова Е.А. Борьба материализма и идеализма в русской психологической науке. Вторая половина XIX – начало XX века. М., 1960.

⁵⁶⁶ См.: Троповский Ал. О сне и сновидениях // Всеобщий ежемесячник. 1911. № 5. С. 68–85.

теории Фрейда говорит о том общепринятом мнении, которое упрочилось в начале XX в. в среде русских психологов: «...теория Фрейда, хотя и обратила на себя серьезное внимание <...> но не нашла себе достаточного признания. Фрейд слишком суживает область психических мотивов сновидений, сводя их к одному желанию, которое он, впрочем, считает доминирующим во всей психической жизни человека как выражение присущего человеку эгоистического инстинкта»⁵⁶⁷. В то же время совершенно очевидно, что сами писатели делали аналогичные с Фрейдом выводы, даже если не были с его учением знакомы. Так, совершенно справедливым видится замечание Н.А. Нагорной о том, что в рассказе «Теперь, когда я проснулся...» Брюсов исследует «реализацию в сновидениях преступной природы человека, и в данном случае уместным кажется обратиться к фрейдовской теории»⁵⁶⁸.

Вероятнее всего, Нагородская была знакома с упомянутой выше работой Троповского, ибо в этом же номере журнала была опубликована рецензия М. Морозова на ее роман «Гнев Диониса», а она внимательно отслеживала все критические замечания о своем творчестве⁵⁶⁹. Следовательно, первый импульс к замыслу рассказа «Сны» она могла получить отсюда. Но нельзя не заметить, что она-то как раз и избежала прямолинейного толкования фрейдистской теории снов. Герои ее рассказа Серафима и Ваня еще даже не ощущают никаких подсознательных желаний. Они у них рождаются по мере «обмена» снами. И их душевная близость развивается параллельно с эротическим желанием, которое так никогда и не выходит на поверхность. Думается, что именно раскрытие Нагородской глубин подсознания своих героев, о которых они и не догадываются, и становится художественным открытием писательницы, может быть, в чем-то даже «досказывающим» Фрейда.

Сны сближают Серафиму и Ваню, в процессе «рассказывания» они

⁵⁶⁷ Там же. С. 80.

⁵⁶⁸ Нагорная Н.А. Указ. соч. С. 77.

⁵⁶⁹ Подробнее см.: Фидлер Ф.Ф. Указ. соч. С. 670.

начинают испытывать внутреннюю тягу друг к другу. К тому же окружающие их люди глупы, примитивны и ограничены, и это поселяет в них чувство одиночества и непонимания. А тем временем в головах пошляков рождается гнусная мысль об любовной связи юноши и зрелой женщины. Это безмерно оскорбляет их, поскольку они не только не могут в этом признаваться (существующие общественные нормы не допускают любовных отношений между юным созданием и взрослой женщиной), но даже сами не понимают причин своего интереса друг к другу. Кроме того, возможно, между ними существует просто человеческая привязанность. Нагородская очень тонко показывает, что есть почва, которая обуславливает то, что они тянутся друг к другу: у них есть взаимопонимание, они отчуждены от мира злобы и лжи.

Думается, что А.М. Грачева несколько преувеличивает эротический компонент их влечения: «Роман, разворачивающийся между персонажами сновидений, предстает как выражение либидо героев рассказа»⁵⁷⁰, – утверждает она. Создается впечатление, что литературовед слишком прямолинейно, «по-фрейдистски» трактует этот рассказ. Тяга людей друг к другу не обязательно должна рассматриваться сквозь призму фрейдизма. Серафиме и Ване дорого взаимопонимание, которое у них возникало при рассказах о снах. Пересказывая друг другу сны, они становятся сотворцами, создают некий единый «текст», где каждый оказывается художником, отметившим какую-то деталь, которую подхватывает другой, развивает и дополняет вырисовывающуюся картину. Нечто подобное мы обнаруживаем в замечательном рассказе М. Горького «Как сложили песню», где невозможно заподозрить, что Устинью и горничную «толкает» друг к другу эротическое начало. Нет, именно область «эстетического», творческого становится фундаментом их кратковременного единения. Возможно, то же происходит и с Ваней и Серафимой.

Самое важное для писательницы то, что ее герои угадывают желания и

⁵⁷⁰ Грачева А.М. Указ. соч. С. 576.

порывы друг друга и движутся практически в одном жизненном русле. Отныне они рассказывают друг другу не сны, а то, что буквально предстает перед ними в их видениях. Это «фантастический реализм», который приподымает их над землей и уносит в мечту. Происходит их полное растворение друг в друге, они начинают жить общей жизнью. Поэтому они уже не могут жить по отдельности. И когда Ваня самовольно уходит из жизни, Серафима тоже идет вслед за ним.

В рассказе «Сны» Нагродская размывает границу между ложью и истиной. Для героев сны и фантазии не являются ложью, ведь это и есть их истинная жизнь. В снах раскрывается их подлинная суть: в обыденной жизни они являются простыми людьми, но в снах мечта высвечивает их лучшие качества. Напомним, что в рассказе «Клуб настоящих» подлинная суть проявляется как отвратительное, гадкое начало. Все люди в «клубе», обнажая нутро, становились низкими и недостойными. Здесь же, наоборот, герои – очень чистые люди, у которых нет дурных помыслов. Их сны – как раз и есть идеальная суть жизни, закрытая от многих напластованиями грязи. В окружающем Серафиму и Ваню мире люди притворяются, они фальшивы и лживы, их мысли порочны, все подозревают друг друга. Поэтому героиня и говорит о том, что «в жизни ложь не люблю... Когда лгут для чего-нибудь – это грешно. А когда так просто, в книгах выдумки пишут, – это ничего»⁵⁷¹. Таким образом, в этом насквозь «бытовом» рассказе Нагродская касается и проблемы творчества, способного преобразить скучную жизнь. Только в выдумках, видениях и фантазиях могут самоосуществиться благородные и чистые люди.

Нагродская вновь «работает» на романтическом противопоставлении: подчеркивает чистоту, особенный склад натур своих героев, а людей вокруг рисует как лживых, пошлых, погрязших в суете. Это традиционный прием писательницы, призванный доказать, как трудно благородным и чистым людям существовать в мире обыденности, где царит убожество и низость. Вот и уходят

⁵⁷¹ Нагродская Е.А. Сны. С. 13.

Серафима и Ваня в свои сны, но трагедия заключается в том, что и таким образом они не могут вырваться из жизненной тюрьмы. И их последний сон может быть истолкован как предзнаменование трагедии. В нем – одинокая вдова на кладбище. И это знак того, что героиня останется одна, а обоим уготовано в конце кладбище.

Сюжет рассказа говорит о том, что прекрасные люди часто оказываются нежизнеспособными. Они не в состоянии сопротивляться давлению со стороны фальшивого мира. И для людей, которые не способны вести обычное существование, смерть становится избавлением и высшей ценностью. Именно смерть оказывается вечным счастливым сном: «И повезло тебе, Ваня! Снится тебе сон... там ведь один большой, прекрасный сон...»⁵⁷². Следовательно, героиня надеется, что их выдумка в том, другом мире станет явью. А остающимся на земле она посылает проклятие: «Снитесь себе сами», – ибо для жестоких и алчных эта жизнь и есть сон, они не способны выйти за пределы круга «железного предначертания». Так, творчество Нагродской неожиданно смыкается с концепцией счастливых сновидцев Ф. Сологуба и его идеей смерти-избавительницы. В такой сюжетной развязке можно увидеть переключку и с Достоевским. Его герои-мечтатели также не в состоянии были осуществить свои желания в реальной жизни. И в общем – так же обречены. Но Нагродская убеждена, что сон и мертвый сон, в том числе, – не выход, а только иллюзия освобождения, который рано или поздно должен продемонстрировать свою несостоятельность. У Серафимы и Вани отняли возможность пребывать в иллюзорном мире. И писательница дает понять, что человек не может жить только в мире иллюзии, где царит лишь прекрасное и чудесное. Он рано или поздно вынужден вернуться в свою обычную жизнь, которая требует сопротивления и твердого жизненного стержня, что она сама обрела в масонстве.

⁵⁷² Там же. С. 41.

Заключение

Уже можно считать мнением, утвердившимся в литературоведении, что «беллетристы и писатели второго ряда нередко оказываются подчас более чутки к новым веяниям»⁵⁷³, чем гении эпохи. Еще более определенно, и уже применительно к Нагродской, высказалась А.М. Грачева: «Проанализированные произведения Е. Нагродской <...> являются лишь отдельными частными проявлениями нововведений, осуществленных беллетристикой 1910-х годов. Осуждаемые критикой тех лет остросюжетность, использование образа-маски нельзя всецело сводить к “скатыванию” от благородного идейного реализма в низины бульварщины»⁵⁷⁴. Заметим, что ничего подобного автор статьи не говорит применительно к творчеству А. Вербицкой, хотя и указывает, что в ее произведениях наблюдалось определенное идейное новаторство. Но парадоксальное «использование переосмысленной концепции» О. Вейнингера, соединение «женского вопроса» с «отдельными положениями философии Ницше при исследовании взаимоотношений между полами»⁵⁷⁵ оказалось осуществимо лишь в творчестве Нагродской.

В то же время автор некролога о Нагродской указал, что книги писательницы «лишены того спокойствия, объективности, стремления к удаленным целям, которые являются одними из признаков большой литературы. Они слишком злободневны, слишком пристрастны к вопросам ее времени. <...> В них много места отводилось всему, что волновало тогдашнее общество <...>⁵⁷⁶. Следовательно, вопрос о месте произведений писательницы в панораме литературной жизни России нельзя считать окончательно решенным, хотя уже

⁵⁷³ Баркер Е.Н. Дионисийский символ Серебряного века: творчество Л.Д. Зиновьевой-Аннибал: Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. СПб., 2001. С. 20.

⁵⁷⁴ Грачева А.М. Русская беллетристика 1900–1910-х гг.: идеи и жанровые формы // Поэтика русской литературы конца XIX – начала XX века. Динамика жанра. Общие проблемы. Проза / Под ред. В.А. Келдыша, В.В. Полонского. М., 2009. С. 578.

⁵⁷⁵ Там же. С. 562, 566.

⁵⁷⁶ Возрождение. 1930. № 1814. 21 мая. С. 2.

ясно, что рассматривать ее творчество исключительно в рамках женской литературы начала XX в., невозможно. Оно явно соприкасается с ведущими идейно-художественными тенденциями литературного процесса начала XX века. Но интерес Нагродской именно к «женскому вопросу», выдвижение на первый план героини, обладающей мощным духовным потенциалом, полемичность по отношению к феминистским проектам и гомоэротическим утопиям делает продуктивным сопоставление ее творчества с произведениями наиболее заметных представительниц женской литературы – принадлежащей к реалистическому крылу Е.П. Летковой, писательниц-модернисток З.Н. Гиппиус, А. Мирэ, Анны Мар, Л.Д. Зиновьевой-Аннибал, популярных, так называемых «королев бульвара» Л.А. Чарской и А.А. Вербицкой, а также «создательницы» оккультных романов В.И. Крыжановской. Ареал «женской прозы» потребовал обращения к новейшим методологическим наработкам современного литературоведения (например, гендерным), что помогло новому освоению критической и литературоведческой рецепции ее наследия.

Кроме того, Е.А. Нагродская верно уловила «веяние» энтелехии Серебряного века – античность. Актуализация античных мотивов в ее творчестве также рассмотрена в контексте общего античного дискурса в литературе данной эпохи, для чего были привлечены произведения Д. Мережковского, И. Анненского, О. Мандельштама, Вяч. Иванова, Н. Бахтина, К. Вагинова, М. Цветаевой, что позволило уловить своеобразие писательницы. Опираясь на восприятие античности и её моделирование в наследии Ф. Ницше и Вяч. Иванова, писательница попыталась обнаружить «многосоставность» человеческой личности и таким образом реализовала свое представление о художественной антропологии, т. е. о своих взглядах на психологию и предназначение человека в мире.

В романе «Гнев Диониса» она ярко и занимательно «расшифровала» популярные в начале XX в. философские учения Ф. Ницше и О. Вейнингера, преломив в сложных любовных коллизиях существенную и актуальную для тех

лет проблему дионисийского и аполлонического начал. Нагородская создала образ «новой женщины», свободной от условностей ветшающей морали, но в то же время сохраняющей главные гуманистические ценности, выработанные обществом на протяжении веков. Писательница хотела помочь человеку не бояться самого себя, своей потаённой сущности, своих самых «неправильных» интимных переживаний и устремлений, признавая их право на существование. В романе «У бронзовой двери» Е.А. Нагородская продолжает развивать и художественно «анализировать» идеи, которые уже звучали в «Гневе Диониса». Но здесь она доводит их до логического завершения и обнаруживает их обратную сторону. Автор открыла читателям способность дионисийского импульса трансформироваться в нечто уродливое, двойственность самого понятия «красоты» и сделала вывод, что «третий пол», андрогинность, на которую уповали Вяч. Иванов и круг Мережковских, не выход. Тема дионисийского безумия, имеющего источником плотское исступление, разворачивается в рассказе «Кошмар», где показано, как дионисийская страсть, отнюдь не являющаяся «правым» безумием, на ее взгляд, овладевает всем существом человека, по сути, превращая его в настоящего маньяка. Для писательницы это злое наваждение, делающее человека полностью беззащитным перед «злым духом» похоти.

В романе «Злые духи» Е.А. Нагородская дает художественную «иллюстрацию» ницшеанской «воле к власти», которую жаждет обрести человек, поставивший перед собой определенную цель и прибегающий для этого к педалированию дионисийского, стихийного начала в любовном чувстве и феминистской фразеологии. И вместо воспевания красоты как неотъемлемой части дионисийского культа и одобрительных слов в отношении представительниц феминистского движения, которые пропагандируют новые веяния, она живописует отрицательных героев, являющих собой уродливые искажения первоначально позитивных программ. Нагородская воспользовалась готической традицией, поставив в центр повествования злодея, играющего

людьми, разрушающего их судьбы. Одновременно писательница нарисовала осуществление и самостановление Духа красоты, чистоты, непорочности, реализованное в образе главной героини, происходящее в условиях всепроникновения злого начала и, казалось бы, торжества Духа зла.

Одной из характерных и оригинальных черт творчества писательницы явилась пропаганда ею в художественной форме масонских идей, которые, как ей кажется, способны преобразовать дионисийскую любовь в святой и духовный союз двоих. Не следует думать, однако, что масонская идеология Нагродской является реализацией той масонской линии, которая часто интерпретируется как попытка захвата власти над миром. Писательницу привлекает гуманистический смысл масонства, способный «излечить» человека от слабостей, освободить его от порочных намерений. Несомненным достоинством ее книг с масонской проблематикой является то, что они показывают несостоятельность ряда укоренившихся в общественном сознании ложных стереотипов об учении масонов. Для Нагродской предельно важно дать убедительное доказательство приоритетности для масонской картины мира категорий блага, света, добродетели, во многом пересекающихся с православной традицией. Это делает ее как представительницы российских масонов произведения очень актуальными и продуктивно стимулирующими духовные поиски.

Ее масонские произведения можно причислить к жанру «идеологического романа» (в терминологии Б.А. Энгельгардта ⁵⁷⁷), поскольку в них всегда обнаруживаются ответы на вопросы «куда идти», «чего искать», «в чем лежит истина», «как правильно поступать» и т. п. Но признаки идеологического романа у Нагродской соединяются с элементами авантюрного жанра. Писательница подхватывает традицию авантюрного романа, который существовал в русской литературе ранее, но был маргинальным жанром. Она прибегает к доходчивому и занимательному сюжету, но все же идейный стержень для нее остается главным,

⁵⁷⁷ См.: *Энгельгардт Б.М.* Идеологический роман Достоевского // *Ф.М.Достоевский. Статьи и материалы. Сб. II* / Под ред. А.С.Долинина. М.-Л., 1924. С. 71-109.

и в итоге мы видим борьбу разных сил за души людей. При этом «масонский ракурс» рассмотрения жизненных ситуаций расширяется, и постепенно масонские смыслы прочитываются все более отчетливо. В диссертации показана динамика развития «масонской мысли» Е.А. Нагродской от произведения к произведению.

В рассказе «Аня», этой «семейной мелодраме», по определению автора, апеллируя к понятию «женской вины», писательница находится в самом начале своего движения к масонскому творчеству: она только еще предвидит, какие трудности предстоит преодолеть людям, обладающим масонским потенциалом. Ярким примером авантюрного поворота событий служит роман «Борьба микробов», в котором корыстолюбивые хитрецы охотятся за имуществом богатой наследницы и все действие сопровождается элементами борьбы, коварства, возникают преследование, убийства и т. п. В центре авантюрных произведений Е.А. Нагродской – образ человека, который стремится подняться со «дна» общества и проникнуть в высшие сферы. Это требует от него сделки с совестью, он старается во что бы то ни стало выжить и добиться исковой цели. Но читатель всегда чувствует, насколько Е.А. Нагродская дорожит христианской верой, которая для нее становится важной нравственной нормой и даже является лучом надежды в бездне человеческого падения. Эта высота нравственного начала выступает как альтернатива проискам авантюристов и даже может помочь им избежать духовной гибели. Писательница всегда показывает противостояние добра и зла, столкновение нравственных поступков и аморального поведения человека.

Но в романе «Белая колоннада», являющемся в первую очередь идеологическим, эта этическая проблематика дается уже в форме масонской концепции преображения мира. В нем мы видим восхождение героев по ступеням масонства, появление учителей и учеников, возникновение «сестринского» объединения. Особенностью этого произведения стало воплощение масонских идей сквозь призму античных символов. Слияние

античных образов и идей масонского учения рождает синтетический литературный феномен, позволяющий образно воплотить философские и социально-политические учения. Роман «Житие Олимпиады-девы» относится к зрелому этапу творчества Е.А. Нагродской, когда концепция масонства уже сформировалась в ее миропонимании. В романе очевидны признаки самостоятельной авторской трактовки масонской идеи, обрисованы яркие представители масонского учения и дается целостное представление о масонском мировидении писательницы. Нагродская в этом романе, можно сказать, «предъявила» полный набор своих представлений о моральных принципах масонского учения и его «сплаве» с христианской традицией.

Но масонские идеи в различных вариантах прописаны и в тех произведениях, где на первый план выдвигалась иная проблематика. Так, в романе «Злые духи» Е.А. Нагродская прибегла к новому способу разрешения конфликта между непросветленным и возвышенным мирами, который был подсказан ею самой жизнью. В этом тексте, посвященном главным образом разоблачению страстей, разрушающих человека, возникает новое преломление масонской идеи: война как проявление духовного подвига, аналогичного странствованию, которое в традиционном масонском учении воспринимается как необходимая ступень очищения. И война становится такой очищающей силой, способной объединить людей и возвысить их дух.

Особое место в наследии Нагродской занимает малая проза, в которой писательнице удалось теснейшим образом соприкоснуться с художественными поисками своего времени, вступить в спор с модернистскими установками и одновременно усвоить достижения модернизма, наметив тем самым собственную художественную программу. В ее малой прозе обнаруживается травестирование мифов и традиционных гендерных представлений, элементы стилизации и фантастики. Для малой прозы Е.А. Нагродской характерно жанровое разнообразие: она обращалась к жанру бытового рассказа, предпочитая «страшные новеллы», восходящие к готической литературной традиции,

авантюрные, а также фантастические новеллы с элементами «бытовой мистики» и фантасмагории. В малой прозе присутствует и комический ракурс воспроизведения жизненных коллизий: Нагородская не хочет иметь ничего общего с крайностями феминизма (а ведь ее усиленно записывали по разряду рьяных феминисток), высмеивает как существующие в обществе гендерные стереотипы, так и попытки навязать новые, которые, по сути, те же самые, только с обратным знаком. Ее иронический взгляд на мир оказывается способным освободить человека от догматизма, узости мышления, фанатических иллюзий, от попрания жизни во имя отвлеченных представлений и верований. Она проявляет свой комический талант, обнажая наглядно абсурдистские тенденции современности. Важное место отведено онейросфере, т. е. сновидениям и видениям.

На осмеянии радикальных феминистских воззрений и традиционного распределения гендерных ролей строится сюжет рассказов «За самоваром», «Мальчик из цирка», «Смешная история», «День и ночь», «Романическое приключение», «Чистая любовь». Развенчание культа дионисийства и пародирование сюжетных коллизий прозы Л. Зиновьевой-Аннибал прослеживается в рассказах «Роковая могила» и «Похороны» (последнее обусловлено тесным общением с М. Кузминым, к этому времени разочаровавшимся в идеях Вяч. Иванова и явно спровоцировавшим Нагородскую на создание этих произведений). Действующие лица ивановских «сред» поданы в них пародийно, но это не значит, что Нагородская намеревалась серьезно полемизировать с идеями, развиваемыми Вяч. Ивановым. Вряд ли она «по-ивановски» глубоко вникала в проблематику, связанную с гибелью и воскресением бога Диониса. То, что она хотела сказать по этому поводу, она выразила в романе «Гнев Диониса», раскрыв в образах Таты и Старка раскрепощающую природу этого явления, но одновременно и предупредив о подстерегающих человека, отдающегося безраздельно дионисийским упованиям, опасностях. Теперь же она захотела показать изнанку мистической истины

дионисийской религии. В итоге обнажилась выпренность и вычурность поведенческой модели, пропагандируемой Ивановым и его окружением, которая воспринималась ими как признак высвобождения природных сил, как выход за пределы своего Я, а Нагродской подается как способ воздействия на окружающих с целью их «одурачивания». Травестирование мифа о Золушке произошло в рассказе «Сандрильона», что говорит о пародировании писательницей не только символистских мифов. И думается, что речь идет не столько о неомифологизации, характерной для модернистского мышления на рубеже XIX–XX вв. в целом, сколько об иной тенденции – разрушении мифологического сознания.

В рассказах Е.А. Нагродской элементы фантастики приобретают решающее значение, поскольку позволяют ей «впрямую» столкнуть два мира – мир обыденный и мир, рожденный воображением. Она как художник интенсивно пользуется поэтикой «удвоения мира» и воссоздает два потока – действительного и сверхъестественного, ирреального бытия. Устойчивые приемы мотивированной фантастики – сон, слухи, галлюцинации, сумасшествие, сюжетная тайна – в изобилии представлены в ее «Невесте Анатоля» и «Воспоминаниях». Здесь торжествуют мистические, иррациональные мотивы, а носитель фантастики выступает в виде потусторонней силы, вмешивающейся в судьбу центрального персонажа, влияющей на его поведение и ход событий всего произведения. Подобные ситуации полноценно развернуты в рассказах «Он» и «Клуб настоящих».

Проведенное исследование показывает, что изучение творчества писателей, традиционно воспринимаемых как находящихся за пределами «канона» большой литературы, способно обогатить наше представление о литературном процессе. Значимым видится и включение творчества Нагродской в сферу наследия писателей первой волны эмиграции, так как там она предприняла попытку создать масштабное историческое полотно – роман-эпопею «Река времен», рисующее идейную атмосферу XVIII в.

БИБЛИОГРАФИЯ

І. ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ

1. Нагородская Е.А. Материнская любовь // У бронзовой двери. СПб., 1912. С. 217-228.
2. Нагородская Е.А. Похороны // У бронзовой двери. СПб., 1912. С. 183-193.
3. Нагородская Е.А. Роковая могила // У бронзовой двери. СПб., 1912. С. 205-216.
4. Нагородская Е.А. Сын // У бронзовой двери. СПб., 1912. С. 195-204.
5. Нагородская Е.А. У бронзовой двери. Из неизданного романа // У бронзовой двери. СПб., 1912. С. 5-182.
6. Нагородская Е.А. Волшебный сад // Нагородская Е. День и ночь. СПб., 1913. С. 43-92.
7. Нагородская Е.А. День и ночь // Нагородская Е. День и ночь. СПб., 1913. С. 17-42.
8. Нагородская Е.А. Кошмар // Нагородская Е. День и ночь. СПб., 1913. С. 93-176.
9. Нагородская Е.А. Смешная история // Нагородская Е. День и ночь. СПб., 1913. С. 3-15.
10. Нагородская Е.А. Сны // Нагородская Е., Кузмин М., Слезкин Ю., Вассерман Я. Петербургские вечера. Книга вторая. Изд. М.И. Семенова. СПб., 1913. С. 35-73.
11. Нагородская Е.А. Борьба микробов. СПб., 1914. 229 с.
12. Нагородская Е.А. Злые духи. СПб., 1915. 263 с.
13. Нагородская Е.А. Ведьма. Художественная кино-драма в 5-ти частях. Пг., 1916.
14. Нагородская Е.А. Клуб настоящих // Нагородская Е.А. Сны. Пг., 1916. С. 145-199.
15. Нагородская Е.А. Мальчик из цирка // Нагородская Е. Сны. Пг., 1916. С. 73-93.
16. Нагородская Е.А. Невеста Анатоля // Нагородская Е.А. Сны. Пг., 1916. С. 123-144.
17. Нагородская Е.А. Сандрильона // Нагородская Е. Сны. Пг., 1916. С. 43-71.

18. Нагродская Е.А. Воспоминания // Огонек. 1917. №. 32. С. 503-508.
19. Нагродская Е.А. Житие Олимпиады-девы. СПб., 1918. 158 с.
20. Нагродская Е.А. Правда о семье моей жены. Берлин, 1922. 168 с.
21. Нагродская Е.А. Записки Романа Васильева. Париж, 1922. 264 с.
22. Нагродская Е.А. Аня // Гнев Диониса: Романы, рассказы. СПб., 1994. С. 358-415.
23. Нагродская Е.А. Белая колоннада // Гнев Диониса: Романы, рассказы. СПб., 1994. С. 209-312.
24. Нагродская Е.А. Гнев Диониса // Гнев Диониса: Романы, рассказы. СПб., 1994. С. 11-208.
25. Нагродская Е.А. За самоваром // Гнев Диониса: Романы, рассказы. СПб., 1994. С. 415-422.
26. Нагродская Е.А. Он // Гнев Диониса: Романы, рассказы. СПб., 1994. С. 325-357.
27. Нагродская Е.А. Романическое приключение // Гнев Диониса: Романы, рассказы. СПб., 1994. С. 422-440.
28. Нагродская Е.А. Чистая любовь // Гнев Диониса: Романы, рассказы. СПб., 1994. С. 315-325.
29. Нагродская Е.А. Мефистофель // Сто поэтесс Серебряного века: Антология / Сост. М.Л. Гаспаров, О.Б. Кушлина, Т.Л. Никольская. СПб., 1996. С. 202-203.

30. Андреев Л. Н. Мысль // Собрание сочинений. В 6-ти т. Т. 1. Рассказы; Пьесы. 1904-1907 / Редкол. И. Андреева, Ю. Верченко, В. Чуваков; Вступ. статья А. Богданова; Сост. и подгот. текст В. Александрова и В. Чувакова; Коммент. В. Чувакова. М., 1990. С. 382-420.
31. Андреев Л.Н. Призраки // Собрание сочинений. В 6-ти т. Т. 2. Рассказы; Пьесы. 1904-1907 / Редкол. И. Андреева, Ю. Верченко, В. Чуваков; Сост. И подгот. текста Е. Жезловой; Коммент. А. Богданова. М., 1990. С. 74-99.

32. Анненский И. Избранные произведения. Л., 1988. 736 с.
33. Арцыбашев М.П. Роман маленькой женщины // Собрание сочинений: В 3 т. Т. 2: У последней черты: Роман; Повести и рассказы. М., 1994. С. 717-751.
34. Арцыбашев М.П. Санин // Собрание сочинений: В 3 т. Т. 1: Санин: Роман; Повести и рассказы. М., 1994. С. 33-376.
35. Арцыбашев М.П. Счастье // Собрание сочинений: В 3 т. Т. 3: Женщина, стоящая посреди: Роман; Повести и рассказы; Записки писателя; Приложения. М., 1994. С. 430-437.
36. Брюсов В. Ночное путешествие // Брюсов В.Я. Огненный ангел: Роман, повесть, рассказы. СПб., 1993. С. 183-187.
37. Брюсов В.Я. Менуэт // Брюсов В.Я. Огненный ангел: Роман, повесть, рассказы. СПб., 1993. С. 137-140.
38. Брюсов В.Я. Теперь, когда я проснулся // Повести и рассказы / Сост., вступ. Статья и примеч. С.С. Гречишкина и А.В. Лаврова. М., 1983. С. 43-50.
39. Булгаков М.А. Мастер и Маргарита // М. А. Булгаков. Избранные сочинения в 3 томах. Том 2. Жизнь господина де Мольера. Записки покойника. Мастер и Маргарита. М., 2003. С. 321-696.
40. Вербицкая А. Ключи счастья. Современный роман. (В 5-и частях). М., 1910-1913. 186 с., 203 с., 236 с., 234 с., 186 с.
41. Гиппиус З.Н. Сочинения. В трех томах. М., 2001. 544 с., 560 с., 576 с.
42. Гоголь Н.В. Шинель // Петербургские повести / Изд. подгот. О.Г. Дилакторская. СПб., 1995. С. 88-109.
43. Гоголь Н.В. Ревизор: Комедия в пяти действиях. М., 1995. 348 с.
44. Горький М. Как сложили песню // М. Горький. Рассказы из цикла «По Руси». М., 1951. С. 90-93.
45. Горький М. На дне // На дне: [пьеса, рассказы, сказки]. М., 2011. С. 7-90.
46. Женская драматургия Серебряного века. Сост., прим., предисловие М.В. Михайловой. СПб., 2009. 568 с.
47. Зиновьева-Аннибал Л. Тридцать три уroda: Роман, рассказы, эссе, пьесы. М.,

1999. 496 с.
48. Иванов Вяч. Собрание сочинений. В 4-х томах. Т. 1. / Под редакцией Д.В. Иванова и О. Дешарт. Брюссель, 1971-1987. 872 с.
49. Крыжановская (Рочестер) В.И. Элексир жизни. СПб., 2002. 336 с.
50. Крыжановская-Рочестер В. Бенедиктинское аббатство: Роман / Сост. Н. Будур. М., 1996. 272 с.
51. Кузмин М. Картонный домик // Проза и эссеистика: В 3-х т. Т. 1. Проза 1906 – 1912 гг. / Сост. и коммент. Е.Г. Домогацкой, Е.А. Певак; Вступ. ст. Е.А. Певак. М., 1999. С. 192-216.
52. Кузмин М. Крылья. Повесть в трех частях // Эрос. Россия. Серебряный век / Составитель Александр Щуплов. М., 1992. С. 91-159.
53. Кузмин М. Приключение Эме Лебефа // Проза и эссеистика: В 3-х т. Т. 1. Проза 1906 – 1912 гг. / Сост. и коммент. Е.Г. Домогацкой, Е.А. Певак; Вступ. ст. Е.А. Певак. М., 1999. С. 146-191.
54. Куприн А.И. Впотьмах // А. И. Куприн. Собрание сочинений в 9 томах. Т. 1. М., 1970. С. 48-118.
55. Мандельштам О.Э. Собрание сочинений в четырех томах. Т. 1. / Под ред. Г.Струве и Б.Филиппова. М., 1991. 684 с.
56. Мар А. Женщина на кресте. М., 1999. 400 с.
57. Мережковский Д.С. Собрание стихотворений. СПб., 2000. 736 с.
58. Олкотт Л. М. Маленькие женщины. М., 1999. 317 с.
59. Толстой А.К. Упырь: [повести]. М., 2010. 317 с.
60. Тургенев И. С. Призраки: [мистические произведения]. М., 2011. 314 с.
61. Тэффи. Женский вопрос. Рассказы. Воспоминания. Пьеса. М., 2010. 512 с.
62. Цветаева М. Сочинения в двух томах. Т. 1. М., 1988. 720 с.
63. Чехов А.П. Черный монах // Рассказы. Повести. Пьесы. М., 2007. С. 458-489.
64. Чехов А.П. Палата № 6 // Рассказы. Повести. Пьесы. М., 2007. С. 328-382.

II. РАБОТЫ О ТВОРЧЕСТВЕ Е.А. НАГРОДСКОЙ

65. Адамович Г. Литературная неделя // Иллюстрированная Россия. Париж, 1930. № 26. С. 14.
66. Айхенвальд Ю. Е.А. Нагродская. Сны // Утро России. 1916. № 358. 24 дек. С. 4.
67. Ауслендер С. [Рец. на:] Е.А. Нагродская. «Гнев Диониса» // Речь. 1910. № 202. 26 июля. С. 3.
68. Б/п. Е. Нагродская. Аня. Чистая любовь. Он. За самоваром // Современник. 1912. № 1. С. 371-372.
69. Богословский А.Н. Нагродская Евдокия Аполлоновна // Краткая литературная энциклопедия. Главный редактор: А.А. Сурков. Т. 5. М., 1986. С. 70.
70. Боцяновский Вл. Эм и Жэ (Литературные наброски) // Утро России. 1910. № 235. 28 авг. С. 2.
71. Глинский Б.Б. Е.А. Нагродская. Гнев Диониса // Исторический вестник. 1911. № 9. С. 1160-1162.
72. Грачева А.М. Бестселлеры начала XX века (к вопросу о феномене успеха) // Русская культура XX века на родине и в эмиграции. Вып. 1. М., 2000. С. 61-75.
73. Грачева А.М. Русская беллетристика 1900–1910-х гг.: идеи и жанровые формы // Поэтика русской литературы конца XIX – начала XX века / Под ред. В.А. Келдыша, В.В. Полонского. М., 2009. С. 543-587.
74. Грачева А.М. Русское нищезанство и женский роман начала XX века // Slavica Tampereusia II. Tampere, 1994. P. 77–87.
75. Дальтон М. Исторический роман Е.А. Нагродской «Река времен» // Новый журнал. Нью-Йорк, 1986. № 165. С. 186-206.
76. Добрый А. Нагродская. Злые духи // Новый журнал для всех. 1915. № 7. С. 61.
77. Доротин С. Роман, о котором говорят [«Гнев Диониса»] // Вестник литературы. 1910. № 10. С. 272-273.

78. Дьякова Е.А. Беллетристы 1900–1910-х гг.: Михаил Арцыбашев, Анатолий Каменский, Анастасия Вербицкая и др. // Русская литература рубежа веков (1890-е – начала 1920-х годов) / Отв. ред. В.А. Келдыш. Кн. 1. М., 2001. С. 669-687.
79. Зоркая Н.М. На рубеже столетий. У истоков массового искусства в России 1900–1910 годов. М., 1976. 304 с.
80. Коллонтай А. Новая женщина // Марксистский феминизм. Коллекция текстов А.М. Коллонтай / Сост. и общ. ред. В.И. Успенская. Тверь, 2003. С. 154-191.
81. Колтоновская Е. Голод читателя («Гнев Диониса» Е.А. Нагродской) // Колтоновская Е.А. Критические этюды. СПб., 1912. С. 177-181.
82. Кранихфельд В.П. [Рец. на:] Е.А. Нагродская. Гнев Диониса. СПб., 1910 // Современный мир. 1910. № 11. С. 163-164.
83. Кузнецова О.А. Нагродская Евдокия Аполлоновна // Русская литература XX века. Прозаики, поэты, драматурги: библиографический словарь: В 3 т. / Российская акад. наук, Ин-т рус. лит. (Пушкинский дом); [науч. ред. и сост. В.Н. Запевалов и др.]. Т. 2. М., 2005. С. 599.
84. Кушлина О.Б., Коханова А.В. Нагродская Евдокия Аполлоновна // Русские писатели. 1800–1917: Биограф. словарь. / Гл. ред. П.А. Николаев. Т. 4. М., 1999. С. 202-205.
85. Левицкий В. По стопам Вербицкой (Е.А. Нагродская «Гнев Диониса», ром.) // Неделя «Вестника Знания». 1912. № 18. С. 275-276.
86. М.З. Нагродская Евдокия Аполлоновна // Литературная энциклопедия / Главный редактор А.В. Луначарский. Т. 7. М., 1934. С. 565-566.
87. Милюков П. Памяти Е.А. Нагродской // Последние новости. Париж, 1930. № 3348. 23 мая. С. 2.
88. Михайлова М.В. О счастливой женщине / Послесловие и публикация романа Е. Нагродской «Гнев Диониса») // Е. Нагродская. Гнев Диониса. М., 1994. С. 282-287.
89. Морозов М. Среди книг и журналов // Всеобщий ежемесячник. 1911. № 5. С.

115-123.

90. Не-Буква [Василевский И.М.] Свободная женщина. («Злые духи». Новый роман Е. Нагродской) // Журнал журналов. 1915. № 10. С. 3-4.
91. Некролог // Возрождение. Париж, 1930. № 1814. 21 мая. С. 2.
92. Некролог // Театр и жизнь. Париж, 1930. № 28. С. 25.
93. Ожигов Ал. [Ашешов Н.П.] Литературные мотивы (Роман Нагродской «Злые духи») // Современное слово. 1915. № 2687. 9 июля. С. 2.
94. Осипович Т. Поиски «третьего» пола в литературном дискурсе Серебряного века // Эрос и логос: феномен сексуальности в современной культуре / Ред.-сост. В.П. Шестаков. М., 2003. С. 225-237.
95. Пяст В. Счастливая женщина (По поводу романа Е.А. Нагродской «Гнев Диониса») // Студенческая жизнь. 1910. № 33. С. 10.
96. С. Ас-ов. Нагродская. Злые духи // Летопись. 1915. № 10. С. 392.
97. Савицкий С. Хозяйка «метафизической квартиры» // Нагродская Е. Гнев Диониса. М., 1994. С. 5-10.
98. Nagrodskaia Evdokiia Apollonovna // Dictionary of Russian Women Writers by Mary F. Zirin, Charlotte Rosenthal and B.L. Bessonov. Greenwood Press. Westport. Connecticut. L., 1994. С. 448-451.

III. РАБОТЫ ПО ТЕОРИИ И ИСТОРИИ ЛИТЕРАТУРЫ

99. Агафонова Н.С. Проза А. Вербицкой и Л. Чарской как явление массовой литературы. Дисс. ... канд. филол. наук. Иваново, 2005. 141 с.
100. Александрова Т.Л. Художественный мир М. Лохвицкой. Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. М., 2004. 20 с.
101. Афанасьева Ю.Ю. Проза М.С. Жуковой: женский мир и женское мировидение в русской литературе второй трети XIX века. Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. Томск, 2006. 22 с.
102. Баркер Е.Н. Дионисийский символ Серебряного века: творчество Л.Д. Зиновьевой-Аннибал. Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. СПб., 2001. 24 с.

103. Безант Анни. Древняя мудрость. СПб., 1913. 238 с.
104. Безант Анни. Теософия и новая психология. СПб., 1908. 80 с.
105. Берберова Н. Люди и ложи. Русские масоны XX столетия. М.; Харьков, 1997. 400 с.
106. Бердяев Н.А. Дух и реальность. М., 2011. 672 с.
107. Берн Э. Игры, в которые играют люди. Психология человеческих взаимоотношений. Киев, 2004. 576 с.
108. Богомолов Н.А. Михаил Кузмин // Русская литература рубежа веков (1890-е — начало 1920-х годов) / Отв. ред. В.А. Келдыш. Кн. 2. М., 2001. С. 391-429.
109. Богомолов Н.А. Русская литература начала XX века и оккультизм: Исследования и материалы. М., 1999. 560 с.
110. Болюх Е.И. Жанровое своеобразие художественной прозы Надежды Андреевны Дуровой. Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. Тверь, 2001. 20 с.
111. Борев Ю.Б. Эстетика. Теория литературы: Энциклопедический словарь терминов. М., 2003. 576 с.
112. Бугаева Л.Д. Масонство как историко-литературная проблема: Г. Газданов и М. Осоргин // История и филология: проблемы научной и образовательной интеграции на рубеже тысячелетий: Материалы междунар. конф. (2–5 февр. 2000 г.). Петрозаводск, 2000. С. 255-260.
113. Будилова Е.А. Борьба материализма и идеализма в русской психологической науке. Вторая половина XIX – начало XX века. М., 1960. 346 с.
114. Вейнингер О. Пол и характер. М., 1992. 480 с.
115. Вершинина Н. Л. Нравописание в русской прозе XIX-XX веков. Псков, 2008. 128 с.
116. Войтенко И.В. Проза Юлии Жадовской: жанровая и стилевое своеобразие. Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. М., 2007. 29 с.
117. Воробьева С.Н. Литературная деятельность М.С. Жуковой:

- проблематика и поэтика. Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. Тверь, 2006. 20 с.
118. Гардзонио С. Античность в поэзии Николая Бахтина. Предварительные замечания // Античность и культура Серебряного века: к 85-летию А.А. Тахо-Годи / Отв. ред., сост. Е.А. Тахо-Годи. М., 2010. С. 379-386.
119. Герасимов К.С. Научная фантастика В. Брюсова // Брюсовские чтения 1971 года. Ереван, 1973. С. 33-57.
120. Гиппиус З.Н. О любви // Русский Эрос, или Философия любви в России. М., 1991. С. 185-208.
121. Глаголева О.Е. Массонская литература в русской провинции // Книга в России. СПб., 1993. С. 121-138.
122. Глухова Е.В. Вяч. И. Иванов // История русской литературы конца XIX-начала XX века: Учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений / Под ред. В.А. Келдыша: В 2 т. Т. 2. М., 2009. С. 199-215.
123. Гностики, или О «лжеименном знании». Киев, 1997. 476 с.
124. Готическая традиция в русской литературе. М., 2008. 345 с.
125. Грачева А.М. А.А. Вербицкая // Русские писатели. Биограф. словарь / Под ред. П.А. Николаева. Т. 1. М., 1990. С. 418-420.
126. Гречишкин С., Лавров А. Брюсов-новеллист // Брюсов В. Повести и рассказы. М., 1983. С. 3-18.
127. Грин М. Екатерина, Херасков и Моцарт: масонский эпизод // Синтез культурных традиций в художественном произведении. Нижний Новгород, 1999. С. 14-17.
128. Дехтяренко А.В. Античность и христианство в трилогии Д.С. Мережковского «Христос и Антихрист»: Учеб. пособие. Петрозаводск, 2009. 294 с.
129. Джемс В. Многообразие религиозного опыта. М., 1910. 520 с.

130. Дорофеева А.В. Эволюции образа власти в массовой культуре России в конце XIX – начале XX в. Автореф. дисс. ... канд. культурол. наук. М., 2009. 28 с.
131. Жирмунский В.М. Введение в литературоведение: Курс лекций. СПб., 1996. 440 с.
132. Жиронкина С.Д. Проблема самопознания и формирования личности в произведениях М. Юрсенар («Алексис, или Трактат о тщетном противоборстве», «Воспоминания Адриана», «Философский камень»). Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. Воронеж, 2006. 26 с.
133. Жолковский А. Пять интертекстуальных этюдов с мемуарным предисловием [Электрон. ресурс]. Режим доступа: www.uss.edu/dept/las/sil/rus/ess/index.htm
134. Иванов В.И. Две стихии в современном символизме // Иванов В.И. Родное и вселенское. М., 1994. С. 143-169.
135. Иванов Вяч. Новые маски // Иванов Вяч. Собр.: В 4 т. Брюссель, 1974. Т. II. С. 76-82.
136. Иванов Вяч. Эллинская религия страдающего бога // Эсхил. Трагедии в переводе Вячеслава Иванова. М., 1989. С. 307-350.
137. Иванов Вяч. Достоевский и роман-трагедия // Иванов Вяч. Родное и вселенское. М., 1994. С. 282-311.
138. Иванова О. Ю. Античность как энтелехия культуры серебряного века. Автореф. дисс. ... канд. культурол. наук. М., 1999. 18 с.
139. Исупов К.Г. Философия и литература «серебряного века» (сближения и перекрестки) // Русская литература рубежа веков (1890-е — начала 1920-х годов) / Отв. ред. В.А. Келдыш. Книга 1. М., 2001. С. 69-130.
140. Кереньи Карл. Дионис. Прообраз неиссякаемой жизни. М., 2007. 319 с.
141. Кнабе Г.С. Русская античность. Содержание, роль и судьба античного наследия в культуре России. М., 1999. 238 с.
142. Коваленко С. Лидия Чарская и ее исторические произведения //

- Чарская Л.А. Газават. М., 1994. С. 295-299.
143. Колобаева Л.А. И.Ф. Анненский // История русской литературы конца XIX – начала XX века: Учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений / Под ред. В.А. Келдыша: В 2 т. Т. 2. М., 2009. С. 127-148.
144. Колобаева Л.А. Философия и литература: параллели, переклички и отзвуки (Русская литература XX века). М., 2013. 224 с.
145. Коломин Д.Е. Функция женских образов в отражении авторской концепции творчества Гайто Газданова. Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. Нижний Новгород, 2012. 28 с.
146. Кормилов С.И. Мировая литература, литературные ряды и их история // Вопросы литературы. 1997. № 2. С. 32-42.
147. Коробейникова А.А. Мужчина глазами женщины: лексический аспект (на материале женской поэзии XX века). Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. Самара, 2008. 19 с.
148. Котик Н. Непосредственная передача мыслей. М., 1912. 174 с.
149. Круглова Т.С. Античный «слой» в лирических обращениях Марины Цветаевой // Античность и христианство в литературах России и Запада. Владимир, 2008. С. 172-176.
150. Кузмин М. Дневник 1908–1915 / Предисл., подгот. текста и коммент. Н.А. Богомоллова и С.В. Шумихина. СПб., 2005. 864 с.
151. Кузмин М. Дневник 1934 года. СПб., 1998. 414 с.
152. Курило Ю.И. Проблематика и поэтика малой прозы З.Н. Гиппиус 1890–1900-х годов (гендерный аспект). Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. М., 2012. 26 с.
153. Кутлемина И.В. Поэтика малой прозы Л.С. Петрушевской. Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. Северодвинск, 2002. 25 с.
154. Лазарева М.А. Теоретические аспекты изучения художественной литературы: Учеб. пособие для иностранных учащихся филологического факультета МГУ. М., 2012. 348 с.

155. Лебедева С.Н. Фольклорно-этнографическая основа творчества Н.С. Соханской. Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. Тверь, 2006. 20 с.
156. Лебон Г. Эволюция материи. СПб., 1909. 222 с.
157. Ли Хи Су. Типология женских характеров в романах и повестях И.С. Тургенева. Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. М., 1999. 18 с.
158. Лидбитер Ч.У. Астральный план. СПб., 1908. 175 с.
159. Лидбитер Ч.У. Белая и черная магия. СПб., 1913. 32 с.
160. Лодыженский М.В. Мистическая трилогия. В 3-х т. СПб., 1911-1914. 400 с., 304 с., 328 с.
161. Ломагина А.В. Новеллистика К. Бликсен и литературно-философская традиция С. Киркегора. Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. СПб., 2001. 22 с.
162. Лю Хуан-Син. Женские образы в прозе Чехова (в аспекте гендерной проблемы). Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. М., 2002. 24 с.
163. Малькова Я.С. «Семейный вопрос» в творчестве Л.Н. Толстого и его обсуждение в критике и публицистике конца XIX-начала XX века. Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. М., 2006. 24 с.
164. Мартыненко Н.К. Женское движение в России во второй половине XIX-начале XX вв. Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. Воронеж, 2002. 22 с.
165. Масонство в его прошлом и настоящем. В 2-х т. М., 1991. 266 с., 266 с.
166. Матвеева А.С. Стиль сказочной прозы Лидии Чарской. Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. М., 2004. 16 с.
167. Мельникова Н.Н. Архетип грешницы в русской литературе конца XIX-начале XX века. Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. М., 2011. 33 с.
168. Михайлова М.В. «Бабы с пьесами» эпохи modern // Женская драматургия Серебряного века / Сост., вступ. ст. и коммент. М.В. Михайловой. СПб., 2009. С. 5-60.
169. Михайлова М.В. «Я не могу быть иною...». Анна Мар: понимание природы «женского» // Nowa s'wiadomos'c' plci w modernizmie. Studia spod znaku gender w kulturze polskiej i rosyjskiej u schyłku stulecia. Krakow, 2000. С.

297-313.

170. Михайлова М.В. Страсти по Лидии // Зиновьева-Аннибал Л.Д. Тридцать три урода. М., 1999. С. 5-24.
171. Михайлова М.В. «Я ничего не боюсь...» (литературное кредо З.Н. Гиппиус) // Русская культура XX века на родине и в эмиграции: Имена. Проблемы. Факты. Вып. 2. М., 2002. С. 5-17.
172. Михайлова М.В. Внутренний мир женщины и его изображение в русской женской прозе Серебряного века // Преображение. 1996. № 4. С. 150-158.
173. Михайлова М.В. Природа уродства и красоты в творческом сознании писательницы Серебряного века Л.Д. Зиновьевой-Аннибал // Природа: материальное и духовное. СПб., 2002. С. 75-79.
174. Михайлова М.В. Русская интеллигенция Серебряного века: творческая и профессиональная самореализация женщины // *Intelligencja: tradicja i nowe czasy*. Krakow, 2001. С. 159-172.
175. Михайлова М.В. Феминистское сознание в русской литературе Серебряного века // VI Ручьевские чтения. На рубеже эпох: специфика художественного сознания: Сб. материалов межвуз. науч. конф. Магнитогорск, 2001. С. 138-142.
176. Михайлова М.В. Феномен «сестринства» в литературе Серебряного века // «Серебряный век» в Крыму: Взгляд из XXI столетия. Москва-Симферополь-Судак, 2003. С. 13-20.
177. Михайлова М.В. Формулы любви Зинаиды Гиппиус / Вступ. ст. к сборнику рассказов // Гиппиус З. Проза поэта. М., 2000. С. 5-8.
178. Михайлова М.В., Нижник А.В. Этические модусы средневекового рыцарства: взгляд из Серебряного века («мужской» и «женский» варианты) // VI International Symposium Contemporary Issues of Literary criticism. Medieval Literary Processes. Georgia, Europe, Asia. Dedicated to 300 th Anniversary from the first printed publication of Shota Rustaveli's Poem "The Knight in the Panther's Skin". Тбилиси, 2012. С. 161-163.

179. Молостров Н.Г. Борец за идеализм (А.Л. Волынский). СПб., 1903. 396 с.
180. Мочульский К. Валерий Брюсов. Париж, 1962. 133 с.
181. Мюшембле Р. Очерки по истории дьявола XII–XX вв. М., 2005. 632 с.
182. Нагорная Н.А. Онейросфера в русской прозе XX века: модернизм, постмодернизм. М., 2006. 258 с.
183. Николаев Д.Д. Русская эмигрантская периодика в Чехословакии // Литература русского зарубежья. 1920-1940 / Под общ. ред. О.Н. Михайлова; Отв. ред. Ю.А. Азаров. Вып. 3. М., 2004. С. 329-426.
184. Николаев Д.Д. Русская проза 1920–1930-х годов: авантюрная, фантастическая и историческая проза / Д.Д. Николаев; отв. ред. О.Н. Михайлов; Ин-т мировой лит. им. А.М. Горького РАН. М., 2006. 688 с.
185. Ницше Ф. Рождение трагедии из духа музыки // Ницше Ф. Соч.: В 2 т. Т. 1. М., 1990. С. 57-157.
186. Новиков В. Российское масонство: потаенная переключка веков // Общественные науки и современность. 1994. № 2. С. 78-88.
187. Новикова Т. Нина Садур и женский готический роман // Вестн. Моск. ун-та. Сер. 9: Филология. 2012. № 3. С. 36-51.
188. Овчинникова М.Н. Трансформация сакральных жанров в творчестве Е.Ю. Кузьминой-Караваевой. Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. Екатеринбург, 2012. 26 с.
189. Ольминский М., Луначарский А., Мицкевич С. Письмо А. Вербицкой и комментирующие его высказывания// На литературном посту. 1926. № 7-8. С. 58-61.
190. Острейковская Н.В. Творчество Е.В. Новосильцевой в литературно-общественном контексте 1860-1880-х годов. Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. Тверь, 2010. 24 с.
191. Павельева Ю.Е. Лирическая героиня М.А. Лохвицкой: поэтика на стыке классики и модернизма. Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. М., 2008. 19 с.
192. Павлова Н.И. «Совсем не то хотела я писать...»: Проблема «письма» в

- творчестве Екатерины Летковой // Женский вызов: русские писательницы XIX – начала XX века / Под ред. Евгении Строгановой и Элизабет Шоре. Тверь, 2006. С. 155-171.
193. Павлова Н.И. Беллетристика Е.П. Летковой как явление женской прозы конца XIX – начала XX века. Дисс. ... канд. филол. наук. Тверь, 2005. 172 с.
194. Пермякова Л.А. Сакрализация женственности в прозе русского символизма. Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. Уфа, 1996. 24 с.
195. Попова Е.В. «Дух» и «душа» как ценностные категории художественной антропологии // Художественная антропология: Теоретические и историко-литературные аспекты: Материалы международной научной конференции «Поспеловские чтения» – 2009 / Под ред. М.Л. Ремневой, О.А. Клинга, А.Я. Эсалнек. М., 2011. С. 48-55.
196. Пospelов Г.Н. Проблемы исторического развития литературы. М., 1972. 272 с.
197. Пушкарь Г.А. Типология и поэтика женской прозы: гендерный аспект (на материале рассказов Т. Толстой, Л. Петрушевской, Л. Улицкой). Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. Ставрополь, 2007. 21 с.
198. Рише Ш. Сомнамбулизм, демонизм и яды интеллекта. СПб., 1885. 492 с.
199. Ровенская Т.А. «Виновата ли я...?», или Феномен гендерной вины. На материале женской прозы 80-х – нач. 90-х гг. // Гендерные исследования. Харьков, 1999. № 3. С. 214-225.
200. Розанов В. В. О писательстве и писателях. М., 1995. 736 с.
201. Савелова Е. Шунейко А.А. Массонская символика в языке русской художественной литературы XVIII – начала XXI веков. Хабаровск: Изд-во ДВГГУ, 2006. [Электрон. ресурс]. Режим доступа: <http://www.slovoart.ru/node/993> (дата обращения: 07.12.2013).
202. Сахаров В.И. Массонство и русская литература XVIII – начала XIX вв. М., 2000. 272 с.
203. Сварчевская Т.В. Проблема женской реализации в творчестве А.Я.

- Марченко. Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. Тверь, 2010. 22 с.
204. Сегал Н.М. Античный контекст стихотворения Вяч. Иванова «Душа сумерек» // Античность и культура Серебряного века: к 85-летию А.А. Тахо-Годи / Отв. ред., сост. Е.А. Тахо-Годи. М., 2010. С. 156-167.
205. Сегал Н.М. Константин Вагинов и античность // Античность и культура Серебряного века: к 85-летию А.А. Тахо-Годи / Отв. ред., сост. Е.А. Тахо-Годи. М., 2010. С. 395-412.
206. Сизова М.А. Жанр «светской повести» в русской литературе 1830-х годов: творчество Е.А. Ган. Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. М., 2007. 22 с.
207. Симонова О.А. Массовая беллетристика в структуре женских журналов 1910-х годов. Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. М., 2008. 23 с.
208. Соколов А.Г. История русской литературы конца XIX- начала XX века. М., 1999. 432 с.
209. Соловьев В. С. Смысл любви // Соловьев В.С. Соч. в 2 т. Т. 2. М., 1988. С. 501-508.
210. Солоненко Л.В. Поэтика древнерусских женских житий. Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. Владивосток, 2006. 22 с.
211. Строганова Е.Н. Категория «гендер» в изучении истории русской литературы // Пол и гендер в науках о человеке и обществе / Под ред. В. Успенской. Тверь, 2005. С. 151–158.
212. Строганова И.А. Художественный мир «Шарманки» Елены Гуро в контексте философско-эстетических исканий Серебряного века. Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. М., 2004. 21 с.
213. Струве Г. Русская литература в изгнании. 3-е изд., испр. и доп. Париж; М., 1996. 448 с.
214. Суханов С.А. Патологические характеры. СПб., 1912. 380 с.
215. Табакова Н.А. Творчество Каролины Павловой. Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. М., 1999. 19 с.
216. Татаркина С.В. Творчество А.Я. Панаевой в литературном контексте XIX

- века: гендерный аспект. Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. Томск, 2006. 24 с.
217. Толстой Л.Н. Что такое искусство? М., 2012. 240 с.
218. Трельс-Лунд. Небо и мировоззрение в круговороте времен. Одесса, 1912. 233 с.
219. Троповский Ал. О сне и сновидениях // Всеобщий ежемесячник. 1911. № 5. С. 68-85.
220. Трофимова Е.И. Лидия Чарская и ее критики // Взаимодействие литератур в мировом литературном процессе. Проблемы теоретической и исторической поэтики: Материалы X международной научной конференции 19–21 сент. 2004 г., г. Гродно: В 2 ч. / Отв. ред. Т.Е. Автухович, А.С. Смирнов. Ч. 2. Гродно, 2005. С. 216-226.
221. Трофимова Е.И. Отношение без отношений: цветаевская рефлексия на повесть Лидии Чарской // «Серебряный век» в Крыму: взгляд из XXI столетия: Материалы Седьмых Герцыковских чтений в г. Судак (7–11 июня 2011 г.) / Сост. Т.Н. Жуковская. М., 2013. С. 219-227.
222. Трофимова Е.И. Театр в биографии и творчестве Лидии Чарской // Эпические жанры в литературном процессе XVIII–XXI веков: забытое и «второстепенное». VII Майминские чтения. 5–9 октября 2011 г.: В 2 т. Т. 1. Псков, 2011. С. 219-227.
223. Трофимова Е.И. Эконен К. Творец, субъект, женщина: Стратегии женского письма в русском символизме (рецензия) // Вестник Моск. ун-та. Сер. 9: Филология. 2013. № 2. С. 212-216.
224. Трушина Е. А. Лирика Ю.В. Жадовской (Мировидение и поэтика). Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. Пенза, 2003. 24 с.
225. Турчин В.С. «Да» и «нет» на переломе эпох. Теософская традиция в русской культуре // С. Дягилев и русское искусство XIX–XX вв.: Т. 1. Пермь: Пермская государственная художественная галерея, 2005. С. 15-24.
226. Тухолка С. Оккультизм и магия. СПб., 1907. 216 с.

227. Фидлер Ф.Ф. Из мира литераторов: характеры и суждения. М., 2008. 864 с.
228. Хализев В.Е. Теория литературы: Учебник для студ. высш. учеб. заведений / В.Е. Хализев. 5-е изд., испр. и доп. М., 2009. 583 с.
229. Хитальский О.В. Категория смерти в поэтическом языке З. Гиппиус (на материале рассказов 1869-1912 гг.). Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. СПб., 2007. 21 с.
230. Холл М.П. Энциклопедическое изложение масонской, герметической, каббалистической и розенкрейцеровской символической философии. Интерпретация Секретных учений, скрытых за ритуалами, аллегориями и мистериями всех времен. В 2-х т. Т. 1. Новосибирск, 1992. 368 с.
231. Хорни К. Новые пути в психоанализе. М., 1997. 543 с.
232. Чернец Л.В. Поэтика нравоописания // Чернец Л.В. Литературные жанры (проблемы типологии и поэтики). М., 1982. С. 104-186.
233. Чуковский К.И. Русская литература [в 1911 году] // Чуковский К.И. Собр. соч.: В 15 т. Т. 7: Литературная критика. 1908–1915. М., 2003. С. 542-574.
234. Чэнь Синьюй. Женские образы в прозе Ф.А. Абрамова. Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. СПб., 2010. 21 с.
235. Шацкий Е.О. Нравственно-эстетическое своеобразие и актуальность творчества Лидии Алексеевны Чарской. Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. М., 2010. 20 с.
236. Шитова Т.П. Женщина в лирике К.Л. Бальмонта: поэтика, образ, миф. Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. Иванова, 2003. 17 с.
237. Шкляева Е.Л. Мемуары как «текст культуры» (Женская линия в мемуаристике XIX-XX веков: А.П. Керн, Т.А. Кузминская, Л.А. Авилова). Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. Барнаул, 2002. 25 с.
238. 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.

239. Шунейко А.А. Массонская символика в языке русской художественной литературы XVIII – начала XXI веков. Хабаровск, 2006. 400 с.
240. Шюре Э. Божественная эволюция. От сфинкса к Христу. М., 1997. 348 с.
241. Шюре Э. Великие посвященные. (Очерк эзотеризма религий). СПб., 1910. 410 с.
242. Эконен К. Творец, субъект, женщина: Стратегии женского письма в русском символизме. М., 2011. 400 с.
243. Эльячефф К., Эйниш Н. Дочки-матери. Третий лишний? М., 2006. 448 с.
244. Энгельгардт Б.М. Идеологический роман Достоевского // Ф.М.Достоевский. Статьи и материалы. Сб. II / Под ред. А.С.Долинина. М.-Л., 1924. С. 71-109.
245. Maiello G. Vampyrismus v kulturnich dejinach Evropy. Praha, 2005. 190 с.

IV. СЛОВАРИ И ЭНЦИКЛОПЕДИИ

246. Казак В. Лексикон русской литературы XX века. М., 1996. 492 с.
247. Литературная энциклопедия терминов и понятий / Гл. ред. и сост. А.Н. Николюкин. М., 2001. 1600 с.
248. Русская философия: Словарь / Под общ. ред. М.А. Маслина. М., 1995. 655 с.