https://doi.org/10.22455/978-5-9208-0875-2-28-45
https://elibrary.ru/ARTMBH
УДК 82.0
Научная статья / Research Article
18+

This is an open access article
Distributed under the Creative
Commons
Attribution-NoDerivatives 4.0
(CC BY-ND)

АНТИНОМИИ МОДЕРНИСТСКОГО САМОСОЗНАНИЯ В ЛИЧНОМ ДНЕВНИКЕ ЗИНАИДЫ ГИППИУС

© 2026 г. Л.Ф. Луцевич

Аннотация: Предметом наблюдений в статье является самосознание в личном дневнике З.Н. Гиппиус «Contes d'amour. Дневник любовных историй (1893–1904)». Опираясь на исследования М.М. Бахтина, автор статьи рассматривает дневниста эпохи модернизма как «субъект сознания и мечты». При этом выявлено, что самосознание субъекта — душевно-духовное средоточие внутреннего мира, и его мечты — формы выражения стремления к идеалу — отличаются высокой антиномичностью. Мыслечувствование Гиппиус посредством антиномий явило собой гибкую интегративную стратегию, давшую ей возможность осмысливать природу собственной личности через совокупность неразрешимых внутренних противоречий. Исключительное внимание к теме любви — многогранному процессу, постоянно перестраивающему восприятие реальности, превращает «Contes d'amour» в своеобразный эксперимент. Разделяя идею метафизической любви, способной объять духовное и физическое в едином процессе восстановления Божественного начала в человеке, Гиппиус актуализировала теургическую концепцию жизнетворчества/жизнепреобразования на идеальных духовных основаниях. Пытаясь выстроить взаимоотношения с Ф. Червинским и Н. Минским в русле идеи метафизической любви, она использовала сценарность — искусственно созданную схему, повторяющуюся в общении и с другими конфидентами. В целом «Contes d'amour» стал для Гиппиус инструментом самоисследования и самоконструирования, где динамичное, неоднозначное авторское «Я» раскрывается в различных ракурсах.

Ключевые слова: З.Н. Гиппиус, «Contes d'amour. Дневник любовных историй (1893–1904)», самосознание, антиномии, сценарность

Информация об авторе: Людмила Федоровна Луцевич — доктор филологических наук, профессор, Варшавский университет, ул. Краковское предместье, д. 26/28, 00-927 г. Варшава, Польша.

ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-6340-2598
E-mail: ludmilaluctwicz@gmail.com

Для цитирования: *Луцевич Л.Ф.* Антиномии модернистского самосознания в личном дневнике Зинаиды Гиппиус // Антиномичность поэтики русского модернизма и современная гуманитарная мысль: коллективная монография / отв. ред. и сост. С.В. Федотова. М.: ИМЛИ РАН, 2026. С. 28–45. 1 электрон. опт. диск (CD-R). Текст: электронный.
https://doi.org/10.22455/978-5-9208-0875-2-28-45

ANTINOMIES OF MODERNIST SELF-CONSCIOUSNESS IN THE PERSONAL DIARY OF ZINAIDA GIPPIUS

© 2026. Lyudmila F. Lutsevich

Abstract: The article examines the self-awareness in the personal diary of Z.N. Gippius, “Contes d’amour. Diary of Love Stories (1893–1904)”. Drawing on the research of M.M. Bakhtin, the author considers the diarist of the modernist era as a ‘subject of consciousness and dreams’. It is shown that the self-awareness of the subject, the emotional and spiritual center of the inner world, as well as her dreams, as forms of expressing the striving for the ideal, are characterised by a high degree of antinomicity. Gippius’s way of thinking via antinomies revealed a flexible integrative strategy that enabled her to comprehend the nature of her own personality through a set of irresolvable internal contradictions. Her exceptional attention to the theme of love — a multifaceted process that constantly reshapes the perception of reality — turns “Contes d’amour” into a unique experiment. Sharing the idea of metaphysical love, capable of embracing the spiritual and physical in a single process of restoring the divine principle in man, Gippius actualised the theurgical concept of life-creation/life-transformation on ideal spiritual grounds. In an attempt to build relationships with F. Chervinsky and N. Minsky in line with the idea of metaphysical love, she used scenarios — an artificially created scheme that was repeatedly used in communication with other confidants as well. Overall, “Contes d’amour” became a tool for self-exploration and self-construction for Gippius, where the dynamic, ambiguous authorial “I” is revealed from various angles.

Keywords: Zinaida Gippius, “Contes d’amour. Diary of Love Stories (1893–1904)”, self-awareness, antinomies, scenario

Information about the author: Lyudmila F. Lutsevich, DSc in Philology, Professor, Warsaw University, Krakowskie Przedmieście St., 26/28, 00-927 Warsaw, Poland.

ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-6340-2598
E-mail: ludmilaluctwicz@gmail.com
For citation: Lutsevich, L.F. “Antinomies of Modernist Self-Consciousness in the Personal Diary of Zinaida Gippius.” *Antinomichnost’ poetiki russkogo modernizma i sovremennaia gumanitarnaia mysl’* [*The Antinomic Nature of Russian Modernism Poetics and Modern Humanities Thought*], ex. ed. Svetlana V. Fedotova. Moscow, IWL RAS Publ., 2026, pp. 28–45. (In Russian) 1 Electronic Optical Disc. Text: Electronic.
https://doi.org/10.22455/978-5-9208-0875-2-28-45

Модернизм, сформировавшись на рубеже XIX–XX вв., принципиально отказался от традиционных ценностей, возвысил индивидуализм, субъективизм, обратился к иррационализму и мистицизму, к поиску новых смыслов и форм их выражения. Как отмечал французский философ Ален Рено, «с момента возникновения эпохи модерна» большое значение «стало придаваться двум способностям человека — осознанию самого себя (саморефлексия) и полаганию основ своей собственной судьбы (свобода как самоположение), это два параметра, которые определяли классическую идею субъективности, понимаемую как способность <…> быть сознательным и ответственным автором собственных мыслей и поступков» [8, с. 16]. Эта картезианская модель субъекта доминировала в европейской мысли с эпохи Просвещения и стала фундаментом, от которого отталкивались модернисты. В творчестве писателей новой эпохи, в частности и З.Н. Гиппиус, классический субъект, разрушаясь, уступал место более сложному, фрагментированному, многоголосому «я» с его противоречивыми мыслями и погружениями в темные, «непонятно-бессознательные» глубины психики. Формировалась новая модель субъективности. В этих условиях актуальным и востребованным оказалось творчество Ф.М. Достоевского, «который, как никто, понимал и знал бесконечно сложный лабиринт субъективного мира человека» [4, с. 159]. К изучению наследия писателя обратились многие русские мыслители и литераторы: Вл. С. Соловьев, К.Н. Леонтьев, В.В. Розанов, С.Н. Булгаков, Н.А. Бердяев, Д.С. Мережковский, Вяч. И. Иванов, А. Белый, Л.И. Шестов, С.А. Аскольдов, Л.П. Карсавин, С.Л. Франк, Б.М. Энгельгард и др. Заново перечитав произведения великого соотечественника, они попытались осмыслить их с новых модернистских позиций, акцентируя внимание на кризисе субъективности [10; 5].

М.М. Бахтин (1895–1975), изучив интерпретации наследия Достоевского, предложенные символистами, счел осмысление худо-

жественного новаторства писателя недостаточным, что и отметил в своей первой монографии «Проблемы творчества Достоевского» (1929) [2]. Ученый писал, что «основной путь критической литературы» о русском классике — это «путь философской монологизации», по которому пошли В.В. Розанов, А.Л. Волынский, Д.С. Мережковский, Л.И. Шестов и др., пытаясь «втиснуть множественность сознаний в системно-монологические рамки единого мировоззрения» [3, с. 10]. При таком подходе существенные проблемы, считал Бахтин, «или вовсе обходятся, или трактуются лишь случайно и поверхностно» [3, с. 10], что искажало художественную сущность произведений Достоевского. Зато наблюдение Вяч. Иванова, воспринявшего метод писателя как «реализм, основанный не на познании (объектном), а на “проникновении”», когда важно «утвердить чужое “я” не как объект, а как другой субъект» [3, с. 11], оценено Бахтиным позитивно. Согласно Вяч. Иванову, Достоевский «весь устремлен <…> к тому, чтобы, выходя из себя, проникать и входить в окружающие его лики жизни <…> Здесь энергия центробежных движений человеческого я <…> вызывает в гениальной душе такое осознание самой себя до своих последних глубин и издревле унаследованных залежей, что душа кажется самой себе необычайно многострунной и все вмещающей; всем переживаниям чужого Я она, мнится, находит в себе соответствующую аналогию и, по этим подобиям и чертам родственного сходства, может воссоздать в себе любое состояние чужой души» [14, с. 30]. Этот подход контрастировал с монологизацией символистов.

Отличительная черта Достоевского проявлялась в его гениальной способности интуитивного, почти мистического вживания в чужой внутренний мир: писатель «сливался» с героем, чтобы раскрыть его страсти, духовные конфликты, сознание и самосознание. Бахтин трактовал сознание как душевно-духовное средоточие внутреннего мира субъекта, включающее психологическую глубину, этическую и философскую свободу. Герой Достоевского осмыслен им «как особая точка зрения на мир и на себя самого, как смысловая и оценивающая позиция человека по отношению к себе самому и по отношению к окружающей действительности» [3, с. 54]. Воспринимая мир субъективно, он рефлексирует над собой, взаимодействует с реальностью, ведет внутренние диалоги. В результате его сознание все время находится «в напряженном отношении к другому сознанию. Каждое переживание, каждая мысль <…> диалогичны, полемически окрашены, полны противоборства» [3, с. 38]. Внутренний мир личности многоголосен и антиномичен: идеи сталкиваются в самосознании; антиномии остаются в состоянии постоянного диалога, в интенсив-

ном сосуществовании и взаимодействии. Значит, антиномичность — естественное состояние сознания, отражающее сложность и парадоксальность окружающего мира. Диарист эпохи модернизма — «субъект сознания и мечты» [3, с. 59]: его видение фокусируется на самосознании; его мечты (идеалы) становятся инструментом самораскрытия, трансценденции, преодоления реальности. Причем, если в художественном произведении герой (субъект) как самосознание не сливается с автором, то в личном документе, наоборот, как отмечал Бахтин, «пуповина, соединяющая героя с его творцом, не обрезана» [3, с. 59].

Дневник — «личный документ», где автор и герой «сливаются» воедино. Здесь повествователь непосредственно выражает рефлексии, которые, теряя свою объектность, раскрывают разнообразные формы субъективного опыта — от интроспекции до символистских мечтаний. Велимир Хлебников, размышляя о символизме, призывал художников расширять «знания о небе внутреннем» и для этого «вести точные дневники своего духа: смотреть на себя как на небо и вести точные записи восхода и захода звезд своего духа» [17, с. 37]. Метафора Хлебникова — яркий пример антиномичности самосознания, где образы «неба» и «звезд» символизируют одновременно бесконечность внутреннего мира и его радикальную изменчивость. Самосознание мыслится как динамическое пространство, где «звезды» (мысли, чувства, настроения и состояния духа) постоянно «восходят» и «заходят», отражая субъективный опыт диариста. Непрерывное движение и смена состояний указывают на способность самосознания к трансформации и развитию, отражая жизнь субъекта во всей ее сложности. При этом возникает антиномия между стремлением к завершенности и процессуальностью: дух тяготеет к целостности, но непрерывная смена состояний делает ее иллюзорной, оставляя «я» в состоянии незавершенности.

Предметом наблюдений в данной статье является первый дневник З.Н. Гиппиус *«Contes d'amour. Дневник любовных историй (1893–1904)»* [13, с. 27–69]. Яркая, противоречивая, неординарная личность автора, как отметила Н. Берберова, «окрашивает каждую страницу дневника» [11, с. 15]. Модернистская индивидуализация текста, включающая субъективные эмоции, мысли, воспоминания, конфликты и проч., где нарратор выступает одновременно субъектом и объектом самоанализа, придает «Contes d'amour» статус уникального пространства самовыражения.

Изучение авторского сознания, «представляющего собой внутренний мир чувств, мыслей, идей и других духовных феноменов»

[7, с. 1005], предполагает учет его трактовок философией, психологией и социологией. Так, в философском ракурсе обнаруживаются онтологический, аксиологический, праксеологический аспекты. С онтологической точки зрения существование/бытие сознания может выражаться понятиями «субъективная реальность», «реальность идеального»; в аксиологическом ключе проявляется «ценностное отношение» к субъекту и объекту; в праксеологическом — «духовная активность», «воля и саморефлексивность» [7, с. 1005]. В психологическом ракурсе сознание связывается со способностью субъекта «к самоотчету и самонаблюдению», к рефлексии, самосознанию, самопознанию. В социологии сознание соотносится со сферой «духовной жизни различных социальных групп, классов, общества в целом» [7, с. 1005–1006]. В дневнике Гиппиус получили выражение наблюдения, размышления, оценки, соотносящиеся с указанными аспектами и ракурсами.

Структурно-семантическая основа дневника «Contes d'amour. Дневник любовных историй (1893–1904)» двойственна и антиномична. Двойственность проявляется в том, что дневник одновременно сохраняет свойства фактического личного документа — честного, спонтанного, автобиографического — и в то же время ориентируется на законы художественного текста, использующего символы, метафоры, религиозно-философские, этико-эстетические со- и противопоставления. Антиномичность выражается в постоянном конфликте и напряжении между противоположными началами: реальностью и идеалом, раскрытием и сокрытием, страхом самообмана и стремлением к абсолютной честности. Этот внутренний диалог структурирует и наполняет смыслом весь текст, создавая сложное пространство самосознания, где документальность и художественность не просто сосуществуют, а взаимодействуют в форме напряженной полярности. Двойственность и антиномия — это ключевые принципы, задающие форму и содержание модернистского дневника, отражающие его глубинный экзистенциальный и эстетический замысел. Документальность обеспечивает аутентичность, художественность — глубину текста. Об этом свидетельствуют смыслообразующее заглавие, эпиграф, сюжетная динамика любовных историй, максимальная сосредоточенность на образе диаристки, в душе которой постоянно «двое боролись» [13, с. 30], композиционная гибкость и соответственно стилистическое разнообразие, вставки стихотворных текстов и т. д.

Само заглавие дневника структурировано интертекстуально: первая часть названа по-французски («*Contes* d'amour»), вторая — по-русски («Дневник любовных *историй*»), что выражает суть

модернистской стратегии З.Н. Гиппиус, где интертекстуальность (лат. intertextum — буквально «вплетенное внутрь») — «общее поле анонимных формул» [1, с. 418], сочетается с семантической антиномичностью, «напряженным противостоянием противоположностей» [6, с. 26], в частности, между идеалом и реальностью. Название «Contes d'amour» (буквально: «Сказки любви») отсылает к европейской романтической традиции. Жанр contes/сказка подразумевает вымышленные нарративы с доминированием фантазии и условности, как в мифах, легендах, сказаниях или романтических новеллах, где формируется атмосфера литературной игры, в которой любовь мыслится как абстрактный, эстетизированный идеал. Название «Дневник любовных *историй*» акцентирует документальность, *хронику* личных переживаний, где любовь обнаруживается в жизненных фактах, событиях, конфликтах. Антиномичность названия проявляется в том, что сказка (вымысел, мечта) обещает гармонию, а дневник (воспроизведение реальных историй) раскрывает дисгармонию: непонимание, порочность, разочарование — все то, что диаристка считает своей «внутренней казнью». В тексте дневника само словосочетание «сказки любви» употреблено несколько раз [13, с. 32–33, 40], причем, как правило, иронически (при описании любовных отношений, завершившихся «разрывами»), поскольку не оправдались ожидания обрести «чистую любовь» [13, с. 41]. В самосознании Гиппиус романтическая иллюзия сталкивается с парадоксами повседневности. «Сказки» символизируют «чистую любовь», своего рода утопию чувств. Реальный опыт отношений (с конкретно описанными в дневнике «тифлисскими женихами», Жеромом, Ваней, Червинским, Минским, Волынским, др.), завершившихся «разрывами», демонстрирует обратное: разочарование, боль, тоску. «Сказка» в таких случаях обретает ироническую коннотацию, выступая символом несбывшихся ожиданий. Таким образом, антиномия: «сказки любви» vs «дневник любовных историй» раскрывает напряжение между: *идеалом и реальностью* (*идеал* чистой любви противостоит действительности с ее «*грязью*», «грубостью», «уродством», ложью); *мечтой и опытом* (воображаемый миф о высокой духовности с ориентацией на образ «Мадонны» противостоит правде жизни с безумной властью тела — «изнанкой Мадонны»); *надеждой и разочарованием* (стремление к самосовершенству противостоит собственной ограниченности). Уже на уровне названия дневника антиномичность становится ключевой структурной осью, через которую проявляется экзистенциальный кризис нарратора: поиск любви оказывается сопряжен с неизбежностью разочарований, что подтверждают самонаблюдения и самоанализ диаристки.

Эпиграф, предпосланный дневнику, состоит из двустишия, приписанного Виктору Буренину (1841–1926), и сопровождается конкретной датой и вопросом:

> «“Она искала встреч — и шла всегда назад,
> И потому ни с кем, ни разу, не встречалась”.
> Буренин 6 мая 1901 г.
> Почему??» [13, с. 27].

Двустишье отражает антиномию самосознания лирической героини, выражающуюся в одновременном желании и нежелании встречи, в напряжении между открытостью и закрытостью, между поиском и бегством. Этот парадоксальный процесс отражает сложность самосознания, где стремление к общению сталкивается с внутренними барьерами, порождая в конечном итоге состояние «невстречи». Двустишье символизирует экзистенциальную дилемму: желание быть с другими и одновременно страх перед этим определяет невозможность преодолеть собственные внутренние границы. Это один из ключевых мотивов внутренней борьбы, характерный для модернизма и психологического самоанализа.

В тексте дневника есть смысловая перекличка с эпиграфом: «Зачем же я вечно иду к любви? Я не знаю; может быть, это все потому, что никто из них меня, в сущности, не любил? То есть любили, но даже не по своему росту» [13, с. 30]. Этот фрагмент иллюстрирует антиномию самосознания диаристки, которая стремится к любви и осознает ее фундаментальную несостоятельность, что порождает процесс неустанного поиска и неминуемого разочарования. С одной стороны, «вечно иду к любви» отражает почти инстинктивное стремление к идеалу — к глубокому чувству, которое могло бы наполнить жизнь смыслом и гармонией. Это активный поиск аутентичности и полноты в отношениях, символизирующий открытость самосознания к возможностям мира и самой себя. С другой стороны, вопрос-сомнение: «может быть, это все потому, что никто из них меня, в сущности, не любил? То есть любили, но даже не по своему росту», вводит обратную перспективу: осознание дефицита в любви и ее несоответствия ожиданиям. Метафора «не по своему росту» подчеркивает антиномию между желаемым (любовью, адекватной глубине личности) и получаемым результатом (поверхностной версией любви). Диаристка фиксирует те моменты рефлексии, когда самосознание сталкивается с разочарованием, страхом отвержения, ощущением собственной недооцененности, что приводит к сомнениям в ценности поиска любви.

Антиномия создает напряжение между стремлением и скепсисом (желание любить и быть любимой противостоит осознанию иллюзорности этого); идеалом и реальностью (мечта о совершенной любви противостоит личному опыту ее неполноты, несостоятельности); внешним поиском и внутренним сомнением (вечный путь к другому противостоит подозрению, что проблема не столько в другом, сколько в себе). Отмеченная дилемма отражает экзистенциальный кризис: диаристка осознает собственную уязвимость, но не может отказаться от поиска новой любви; в результате возникает замкнутый круг страданий, самоанализа и дальнейших устремлений к любви.

Первую запись в дневнике З.Н. Гиппиус сделала 19 февраля 1893 г.: «Так я запуталась и так беспомощна, что меня тянет к перу, хочется оправдать себя или хоть объяснить себе, что это такое?» [13, с. 27]. Это одновременно признание внутреннего кризиса и в то же время импульс к самоанализу. Констатируя состояние внутреннего хаоса, диаристка видит в дневниковых записях некий инструмент спасения. Тяга к «перу», самое письмо становится актом самопознания, где она выступает одновременно хранителем своего внутреннего мира и его жертвой. Такое начало позиционирует «Contes d'amour» как личный документ «новой чувствительности» — своего рода интроспективный лабиринт, где возникают современные модели словесного осмысления происходящего, зачастую парадоксальные и конфликтные. Антиномичность самосознания выражена здесь в напряженном диалоге противоположностей, где субъект балансирует между хаосом и поиском смысла. Стремясь к самообъяснениям и самооправданиям, диаристка «устанавливается» с собой: «Нужны факты и, по мере сил, чувства, их освещающие» [13, с. 27]. Установка иллюстрирует стремление к паритету объективности и субъективности, но антиномия сознания порождает внутренний конфликт между фактами и чувствами. С одной стороны, «нужны факты», т. е. диаристка выдвинула требование объективности в качестве основополагающего для дневника; она вполне сознает необходимость конкретных сведений, опирающихся на реальные наблюдения как основную базу для понимания себя и мира. Это аспект самосознания, ориентированный на рацио, логику, на поиск истины через достоверные данные, позволил бы ей избежать иллюзий и самообмана. С другой стороны, акцентуация «чувств, их <факты. — *Л.Л.*> освещающих», вводит субъективный элемент: признание того, что только чувства окрашивают, оживляют, т. е. интерпретируют реальность, делая ее личной. Однако замечание «по мере сил» указывает на ограниченность возможностей диаристки,

что создает антиномическое напряжение между ее стремлением к полноте осознания происходящего и пониманием относительности этой полноты. Таким образом, антиномичность сознания проявляется в одновременном требовании: *объективности и субъективности* (факты как база для анализа противостоят чувствам как интерпретаторам); *рационального контроля и эмоциональной уязвимости* (отбор конкретных данных противостоит зависимости от «сил» диаристки для их освещения); *конкретной истины и свободной интерпретации* («чистые» факты противостоят их эмоциональному преломлению). Этот конфликт отражает экзистенциальный парадокс самосознания: диаристка знает, что полное понимание требует единства объективного и субъективного, но этот баланс в реальности недостижим, что приводит к напряжению между анализом и переживанием. Кроме того, вводя замечание «по мере сил», Гиппиус не без иронии признает ограниченность собственного «я», подвергая тем самым сомнению значимость самосознания как важного инструмента в познании.

Ее признание: «Я не говорю, что в этой черной тетради <в дневнике. — *Л.Л.*>, вот здесь, я буду писать правду абсолютную, — я ее не знаю» [13, с. 27], также раскрывает антиномию самосознания. Здесь одновременно утверждается этическая направленность тетради (как пространства для честности) и признается фундаментальная самоограниченность, что создает коллизию между стремлением к истине и осознанием ее недостижимости. С одной стороны, «я не говорю, что <…> буду писать правду абсолютную», — это скромное, но вместе с тем решительное заявление: диаристка отказывается от претензии на абсолютную истину, подчеркивая, что ее дневник не претендует на полную объективность. Здесь присутствует момент самоограничения: самосознание, понимая свои пределы, фокусируется на субъективной правде. С другой стороны, отказ от абсолютной правды не отрицает честности диаристки, которая, признаваясь в неполноте «правды», остается честна перед собой. Таким образом, антиномия выражается: в претензии на истину и отказе от нее (стремление к правде противостоит осознанию ее недостижимости); в честности и самоограничении (желание писать искренне противостоит знанию того, что это невозможно); в противостоянии процесса и результата. При этом сохраняется этическое обязательство предельной искренности перед собой: «Но всякую подлую и нечистую мысль, про которую только буду знать, что она была, — я скажу в словах неутайно» [13, с. 27]. Однако это обязательство порождало внутренний конфликт между стремлением

к очищению и саморазоблачением, что продолжало собственную «казнь» [13, с. 41]. С одной стороны, декларируется этический императив: она обязуется фиксировать и выражать все «подлые» (низкие, аморальные) и «нечистые» (грязные, порочные) мысли без утайки, превращая дневник в пространство радикального самораскрытия. В этом акте смирения и аутентичности самосознание стремится к очищению через вербализацию темных сторон, избегая самообмана. Наречие «неутайно» подчеркивает полноту признания. С другой, появляется ограничение: диаристка может зафиксировать только то, что сама осознает как подлое и нечистое. Возникает парадокс: стремление к честности мыслится как освобождение, но оно же грозит самонаказанием. В пространстве своего внутреннего мира диаристка постоянно балансирует между стремлением к очищению через полное самораскрытие и неким страхом перед возможными попытками саморазоблачения каких-то темных сторон собственного сознания, что делает ее «писание» постоянным процессом, но не завершенным результатом. Гиппиус понимала, что ее рефлексии над собой могут быть не только двойственными и/или «непонятными», но и «лживыми», «оскорбительными», «грубыми», «уродливыми», «злобными», поэтому она выдвигает условие: «мне нужен специальный дневник. Иначе выйдет оскорбительно для всего другого» [13, с. 27]. Негативные самооценки рискуют осквернить «хорошую» часть души — идеализированные устремления: ее «мечты», вымышленную «идеальную реальность». Задача «специального дневника», помимо прочего, — осознание собственной субъективности.

Автобиографическое «я» в дневнике изначально «расслаивается». Диаристка ставит перед собой задачу: «Отделить эту непонятную мерзость от хорошей части души» [13, с. 27]. И тут же выражает сомнения: «Смогу ли только? А если мерзость так велика, что ничего и не останется? Попробуем» [13, с. 27]. Мотив расщепления души — один из фундаментальных в самоанализе. Антиномии здесь проявляются как противоречия, отражающие модернистский дискурс дуализма души и идентичности: душа как внутреннее, духовное, иррациональное начало противопоставляется идентичности, т. е. внешнему, социальному «я». Антиномия дуализма души и идентичности создает напряжение между «непонятной мерзостью» и «хорошей частью души» (все *низкое, темное, непонятное* противостоит *высокому, чистому, духовному*). При этом «непонятная мерзость» символизирует иррациональное, хаотичное, подсознательное, часто эротическое или невротическое начало, это «изнанка» души, связанная с инстинктами, с грехами, «любовной грязью». «Хорошая часть души» — это идеализи-

рованное духовное «я», стремящееся к трансценденции, абсолютной истине и самораскрытию. В неохристианском контексте оно связано с божественным началом, моралью, творческим синтезом. Антиномия между попыткой отделения (разделения) и неизбежной связью (единство души), подразумевает акт «отделения» как рациональный, сознательный процесс, включающий стремление к очищению и контролю, что соотносится с мотивом идентичности, где индивид пытается дистанцироваться от собственных теневых сторон. Однако противостояние определяется тем, что отделение невозможно: душа едина, и «мерзость» — ее неотъемлемая часть, питающая творчество и субъективность. Возникает еще и антиномия между желанием синтеза и реальностью раздвоения. В модернистском дискурсе это противостояние не разрешается окончательно: диаристка описывает его как мучительный процесс самоанализа, где отделение приводит к фрагментации, но не к гармонии. При этом она вновь настаивает: «И не надо выводов. Факты — и какая я в них. Больше ничего» [13, с. 27]. Значит, приоритетны не рациональные рассуждения и выводы из фактов, а конкретные наблюдения и опыты самоосмысления. Истина рождается не из умозаключений, а из честной фиксации встречи субъекта с реальностью.

Следуя ориентации на факты, Гиппиус сообщает о причине своих тревог, «запутанности» и «беспомощности»: «Теперь мое время убивается двумя людьми, к которым я отношусь глубоко различно <…> Один из этих людей — Минский, другой — Червинский» [13, с. 28]. По существу, упоминание имен Николая Минского (настоящая фамилия — Виленкин, 1855–1937) и Федора Червинского (1864–1917) открывало столь значимую для Гиппиус тему любви, ради уяснения сути, смысла и значения которой в собственной жизни и был задуман «специальный дневник». Исключительное фокусирование внимания на теме любви превращает «Contes d'amour» в своеобразный жанровый эксперимент в контексте русского модернизма. Не только Гиппиус, но и многие ее современники в принципе воспринимали любовь как неограниченное поле для различных литературных и жизнетворческих опытов. Владислав Ходасевич свидетельствовал: «Любовь открывала <…> прямой и кратчайший доступ к неиссякаемому кладезю эмоций. Достаточно было быть влюбленным — и человек становился обеспечен всеми предметами первой лирической необходимости: Страстью, Отчаянием, Ликованием, Безумием, Пороком, Грехом, Ненавистью и т. д. Поэтому все и всегда были влюблены: если не в самом деле, то хоть уверяли себя, будто влюблены; малейшую искорку чего-то похожего на любовь раздували изо всех сил» [18, с. 19]. В диаристике

Гиппиус, как и в творчестве, любовь — многоаспектный процесс, который постоянно перестраивает восприятие реальности: усиливает эмпатию, провоцирует самообман, возрождает или разрушает личность, выступая то источником радости, то причиной драмы, а порой и поводом для «настоящей комедии любви» [12, с. 261].

С начала 1890-х гг. З.Н. Гиппиус непрестанно размышляла о природе метафизической любви: чистой, истинной, идеальной, способной объять духовное и физическое в едином процессе восстановления Божественного начала в человеке. Эта метафизическая любовь, выходя за пределы романтических отношений или чисто физического влечения, определялась глубокими духовными и философскими аспектами. Однако чисто теоретическими размышлениями Гиппиус не ограничилась. Она предприняла небезопасные, достаточно жесткие, болезненные жизненные «эксперименты» с теми, кто, как она считала, способен вместе с ней осуществить трудный путь к идеальной любви — любви к себе как «образу и подобию Божию», освобождая душу от тяжести плоти. Именно эту идеальную любовь — «чудесную» и «чистую», Гиппиус и пыталась обрести в отношениях с «возлюбленными» в начале 1900-х гг. Ее конфиденты Минский и Червинский, вольно или невольно, стали участниками необычных любовных «экспериментов» с «тайнами, загадками, непонятностями», которые, по замыслу З.Н. Гиппиус, следовало раскрыть, уяснить «внешне и внутренно, в явлениях и в познавании их» [9, с. 211]. Стратегия Гиппиус опиралась на теургическую концепцию, согласно которой, символист — «тайновидец и тайнотворец жизни» [15, с. 595], устремлен к созиданию новой жизни и нового человека на идеальных, духовных основаниях. Жизнепреобразующая миссия становилась целью деятельности Гиппиус не только в искусстве, но и, как видно, в личной жизни.

Интимные отношения с партнерами, сложившиеся к 19 февраля 1893 г., дню, когда был начат личный дневник, Гиппиус представила предельно откровенно в таком оценочно-смысловом диапазоне: «Моя любовная грязь, любовная жизнь. Любовная непонятность» [13, с. 27]. Автохарактеристика, казалось бы, романтических чувств как «любовной грязи» и «любовной непонятности» имеет не столько бытовой, сколько философско-эстетический характер. «Грязь» означает соприкосновение с профанной, телесной, «изнаночной» стороной любви, с ее противоречивой и часто для Гиппиус мучительной реальностью, которая противостоит ее метафизическому идеалу. «Непонятность» акцентирует иррациональную природу переживаний, не поддающуюся логическому объяснению, что

соответствует модернистской установке на выражение темных, бессознательных глубин психики. Пытаясь осознать, уяснить свое внутреннее состояние, она записывает: «Но все теперешнее… о, оно не по фактам так мучительно, а по сознанию моей беспредельной слабости. Лучше бы я была просто низкой и подлой. Быть подлой по слабости — вдвойне низко» [13, с. 27–28]. Здесь Гиппиус выразила квинтэссенцию своей нравственно-психологической позиции. Муки вызывает не событийный ряд (поступки, отношения), а рефлексивное осознание собственной слабости как коренной причины. В ее аксиологии моральная слабость — наихудший порок. Быть «просто низкой» подразумевало бы осознанный волевой акт, который, пусть и аморальный, утверждал бы силу «я». Слабость же — это капитуляция воли, равносильная экзистенциальному падению. В этом раскрывается присущий ее мышлению дуализм: сознательное/бессознательное, воля/немощь. Парадоксальный тезис о том, что «сильная» подлость выше «слабой», служит радикальным выражением презрения к пассивности и компромиссу.

Отличительной особенностью этого дневника является его спонтанная «сценарность», с помощью которой Гиппиус пыталась выстроить отношения со своими конфидентами. Можно полагать, что обусловлена она широко распространенной в модернизме идеей жизнетворчества. Согласно наблюдениям Владислава Ходасевича, многим символистам присуще постоянное стремление «перестраивать жизнь», что влекло «к непрестанному актерству перед самими собой — к разыгрыванию собственной жизни как бы в театре жгучих импровизаций. <…> игра становилась жизнью. А расплаты были не театральные…» [18, с. 18]. Ходасевич видел в жизнетворческой стратегии парадоксальность и даже трагизм.

З.Н. Гиппиус, используя присущее ей сценарное мышление, предприняла в «Contes d'amour» попытку структурировать отношения в интимной сфере, накладывая на жизненный материал модель, заданную по сюжетному образцу, что давало возможность интеллектуализировать и концептуализировать сферу чувств. В самом методе Гиппиус, сталкивающей жизненность (натуральность) и сценарность (искусственность), возникает антиномичность: *естественное* vs *искусственное*, *эмоциональное* vs *рациональное*. Значимым аспектом ее позиции явилось изначальное очерчивание границ интимности, при котором физическое измерение последовательно выводилось за скобки. Сценарность, основанная на сюжетности, позволяет выявить соответствующие компоненты: завязку, развитие действия, кульминацию, подготовку к развязке и саму развязку.

1) Истоком творческого эксперимента относительно идеальной любви становятся письма, где акцент делается на интеллектуально-эмоциональное сближение. Как указывал А.Л. Соболев: «Первые письма Гиппиус к Червинскому <…> написаны в типичной и узнаваемой манере полушутливого полукокетства: такова большая часть ее эпистолярных диалогов 1890-х гг.» [16, с. 64]. Эта манера предполагала тонкую игру «на грани», где шутливая интонация сочеталась с кокетством, позволяя адресату понять его особую значимость для Гиппиус, оставляя при этом пространство для интерпретации. Сценарный характер действий, поведения и временно́го построения отношений находит прямое выражение в авторефлексии дамы: «письма, неуверенность, неопределенность, моя полуправда, игра... Два месяца. В жестах неоскорбительный, допоцелуйный прогресс» [13, с. 31]. Гиппиус пробует проверить, может ли любовное чувство существовать в форме напряженного, но не реализованного влечения. Это попытка отделить «любовь» от «плоти», где ключевую роль играют контроль и театральность. Она не просто вступает в отношения, а режиссируя их, создает атмосферу интеллектуальной недосказанности и эмоциональной неопределенности. При этом сознательно культивирует ценность процесса ожидания и игры над традиционным финалом в виде физической близости. Таким образом, начальная фаза представляет собой целенаправленное создание обстановки для духовно-эротического эксперимента, где основными инструментами становятся слово, умолчание и дозированная эмоция. Это и есть завязка сценария.

2) Следующим этапом становится переход от теории к практике, от стратегического замысла к экспериментальной реализации. Попытка воплотить идеал бестелесной связи в отношениях с партнером проявляется в стремлении Гиппиус убедить его в ценности «чистой» влюбленности. Эта стратегия выражалась в «разговорах, намеках», что иллюстрирует такая сцена: «17 ноября мы долго рассуждали о любви. Я думала: “Нет, я не во всякого могу влюбиться. До чего с этим безнадежно”. “Я мог бы полюбить вас только, если бы отнеслись ко мне... Но я вас боюсь”. Я смеялась. “Да я уж влюблена в вас!..”. Он поцеловал кончик моих волос, увлечен не был, но я почувствовала, что могу...» [13, с. 31]. При этом Гиппиус не просто переживает зарождающееся чувство, а вполне осознанно «помогает» ему развиться, занимая позицию исследователя, направляющего эмоциональный «эмбрион» в необходимое русло. Этот эпизод знаменует стадию развития действия в сценарии.

3) Вскоре, как показалось дамe, она достигла желаемого: «после первого, полуслучайного поцелуя <…> ужасно хорошо влю-

билась» [13, с. 31]. Это пик эксперимента, его гипотетическое подтверждение. При встречах влюбленные «много говорили о любви» [13, с. 41]. При этом сохранялось условие — поцелуй должен оставаться символическим жестом, точкой напряжения, но не переходом к физической близости. Кульминация.

4) Однако партнер не понимает и не принимает правил ее «игры», он стремится к традиционному сценарию. Столкнувшись с непониманием партнера и его романтическими ожиданиями, Гиппиус перешла к «“вывертам” <…> Явилась и ложь» [13, с. 31]. Ее реакция на кризис эксперимента выразилась в провокационных призывах, ложных признаниях и обидах, намеренном отдалении и новых попытках интеллектуально-эмоционального сближения. Эти маневры явились прямым следствием поведения партнера, который, нарушив сценарий, перестал соответствовать задуманной ею идеализированной модели любовных отношений. Совокупность отмеченных действий — подготовка к развязке.

5) Несовпадение ожиданий обоих партнеров обнажило утопичность задуманного проекта: ей «хотелось хоть видеть *чистую любовь, без определенных желаний*» [13, с. 41], однако он *не желал* следовать ее логике отношений. В итоге последовала констатация: «Нет, не верю. Не влюблена в его любовь» [13, с. 32]. При этом объектом разочарования является не сам человек, а чувство, им выражаемое. Гиппиус разочарована несоответствием реального типа любви Червинского ее идеально-утопическому запросу; ее отторжение направлено не на личность, а на саму модель отношений, которую олицетворял партнер. Такова развязка.

Аналогичная сценарность — искусственно созданная схема, с поправками и вариациями, повторялась в отношениях и с другими поклонниками Гиппиус, демонстрируя не столько ее личный каприз, сколько очередную попытку реализовать утопический идеал «духовной эротики» и выявить через «другого» границы собственного «я». Смоделированный «сценарий» превращался в рефлексивную эстетизированную попытку создать по законам искусства идеальную реальность, которая, однако, оборачивалась реальными страданиями участников. В этом контексте дневник становился не просто протоколом эксперимента, а пространством, где фиксировались и собственно игра, и подлинная расплата за нее (о чем говорил Ходасевич). В общении с конфидентами Гиппиус стремилась, как полагала, предельно честно постичь полную правду о себе: «слишком изолгалась, разыгрывая Мадонну. А вот эта черная тетрадь, тетрадь “ни для кого” — пусть будет изнанкой этой Мадонны» [13, с. 29]. При этом,

как отмечалось, Гиппиус изначально осознавала принципиальную невозможность зафиксировать «абсолютную правду», что отражало символистский скептицизм относительно познания и самоидентификации. В контексте символизма подобные отношения иллюстрируют антиномию идеализированного образа и его «изнанки», где личная эротика служит инструментом самоанализа и духовного поиска.

Подводя предварительный итог, можно констатировать, что мыслечувствование З.Н. Гиппиус посредством антиномий явило собой гибкую интегративную стратегию, с помощью которой она углублялась в познание и осмысление природы собственной личности через совокупность неразрешимых внутренних противоречий. «Contes d'amour. Дневник любовных историй (1893–1904)» в целом стал для нее инструментом самоисследования и самоконструирования, где многогранное, динамичное, противоречивое авторское «Я», раскрываясь в самых различных аспектах и ракурсах, воспринимается как незавершенный проект.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Исследования

1. *Барт Р.* Избранные работы: Семиотика: Поэтика / пер. с фр., сост., общ. ред. и вступ. ст. Г.К. Косикова. М.: Прогресс, 1989. 616 с.
2. *Бахтин М.М.* Проблемы творчества Достоевского. Л.: Прибой, 1929. 244 с.
3. *Бахтин М.М.* Проблемы поэтики Достоевского. М.: Сов. Россия, 1979. 318 с.
4. *Зурабашвили А.Д.* Персонологические искания. Тбилиси: Хеловнеба, 1977. 175 с.
5. *Келдыш В.А.* Наследие Ф.М. Достоевского в философской и литературно-критической мысли Серебряного века русской литературы. М.: ИМЛИ РАН, 2019. 280 с. https://doi.org/10.22455/978-5-9208-0609-3
6. *Курабцев В.Л.* Антиномизм (антиномичность) // Русская философия. Малый энциклопедический словарь. М.: Наука, 1995. С. 26–28.
7. *Петушкова Е.В.* Сознание // История философии: Энциклопедия. Минск: Интерпрессервис; Книжный Дом, 2002. С. 1005–1007.
8. *Рено А.* Эра индивида. К истории субъективности / пер. с фр. С.Б. Рындин. СПб.: Владимир Даль, 2002. 473 с.

Источники

9. *Антон Крайний (З. Гиппиус)*. Литературный дневник (1899–1907). СПб.: Изд. М.В. Пирожкова, 1908. 463 с.
10. *Берберова Н.Н.* Предисловие // *Гиппиус З.Н.* Петербургские дневники. 1914–1919 / сост. А. Серебрянников. Нью-Йорк; М.: Центр ПРО, Саксесс. 1990. С. 11–18.
11. Властитель дум: Ф.М. Достоевский в русской критике конца XIX – начала XX века / сост., вступ. ст., коммент. Н.Т. Ашимбаевой. СПб.: Худож. лит., 1997. 655 с.
12. *Волынский А.Л.* Русские женщины / предисл., коммент., публик. А.Л. Евстигнеевой // Минувшее: Исторический альманах. М.; СПб.: Atheneum; Феникс, 1995. № 17. С. 209–292.
13. *Гиппиус З.Н.* Собр. соч.: в 15 т. / вступ. ст. А.Н. Николюкина; сост., примеч. Т.Ф. Прокопова. М.: Русская книга, 2003. Т. 8. 576 с.
14. *Иванов В.И.* Борозды и межи. Опыты эстетические и критические. М.: Мусагет, 1916. 351 с.
15. *Иванов В.И.* Собр. соч.: в 4 т. / под ред. Д.В. Иванова и О. Дешарт; введ., примеч. О. Дешарт. Брюссель: Foyer Oriental Chrétien, 1974. Т. 2. 852 с.
16. *Соболев А.Л.* Переписка З.Н. Гиппиус с Ф.А. Червинским // Литературный факт. 2021. № 1 (19). С. 61–107. https://doi.org/10.22455/2541-8297-2021-19-61-107
17. *Хлебников В.* Творения / общ. ред., вступ. ст. М.Я. Полякова; сост., комм. В.П. Григорьева, А.Е. Парниса. М.: Сов. писатель, 1986. 739 с.
18. *Ходасевич В.Ф.* Некрополь / сост., автор вступ. ст. Н.А. Богомолов. М.: Вагриус, 2006. 444 с.