
К. Пьералли

КРАТКИЙ ИСТОЧНИКОВЕДЧЕСКИЙ ОЧЕРК
О РУССКОЙ МАСОНСКОЙ КРИТИЧЕСКОЙ ПРОЗЕ
В ЭМИГРАЦИИ:
ТЕМАТИЧЕСКИЕ И ЖАНРОВЫЕ ОСОБЕННОСТИ

В русской культуре XX в. существуют прозаические тексты, которые до сих пор не введены в широкий исследовательский оборот, но представляют значительный интерес; речь идет о масонских докладах писателей-эмигрантов в Париже. По определению В.И. Старцева, это «оригинальное культурное и политическое явление»¹, с одной стороны, в контексте истории русской мысли, а с другой — в контексте русской эмиграции; эти тексты примечательны не только для историков русского масонства, но и прежде всего для литературоведов, поскольку они посвящены осмыслению русской культуры, и прежде всего творчества ярчайших представителей русской словесности.

Масонские доклады русской эмиграции являются особым типом нехудожественной литературы в ряду других многочисленных жанров соответствующего рода. Они создавались в период с 1920-х по 1960-е гг. выдающимися писателями-эмигрантами, прежде всего знаменитыми критиками и публицистами, а также поэтами и прозаиками, оказавшимися в изгнании, такими как Г.В. Адамович, М.А. Осоргин, С.К. Маковский, П.А. Бобринский, Г. Газданов, принадлежавшими к русским эмигрантским ложам, основанным в Париже и Берлине русской диаспорой в начале 1920-х гг. Отметим, что такой феномен оказался особо распространенным прежде всего в Париже. Известные публицисты и критики М. Осоргин, С. Маковский, Г. Адамович регулярно выступали на заседаниях русскоязычных лож. Например, Адамович являлся особо талантливым масоном-оратором; по нашим подсчетам, им написаны и прочитаны 27 докладов о русской литературе и его собственной эпохе².

¹ *Старцев В.И.* Русское эмигрантское масонство во Франции (1918–1939 гг.) // Российское зарубежье: история и современность. М., 1998. С. 50.

² Фонд Адамовича хранится в Отделе рукописей Российской государственной библиотеки (Ф. 754). Возможно, некоторые материалы не были учтены, так как очень трудно восстановить полностью состав данных источников (в настоящем очерке не учитываются материалы, оставшиеся в Париже в архиве Великой Ложы Франции).

СОСТОЯНИЕ ИСТОЧНИКОВ

Часть источников по истории русского эмигрантского масонства опубликована (хотя и не переиздана) в эмигрантской прессе или в труднодоступных масонских изданиях — «Вестнике объединения русских лож» и «Русском вольном каменщике», другая часть так никогда опубликована и не была. Что касается рукописей (написанных от руки и часто с большим трудом поддающихся чтению), то они разбросаны по российским архивам: в личных фондах писателей-эмигрантов в Российском государственном архиве литературы и искусства, прежде всего в фондах Евреинова, Маковского и др., Российском государственном военном архиве, где число таких материалов было до недавнего времени колоссальным, только в последние годы значительная часть документов, в том числе русскоязычных лож, была возвращена Франции³, и в богатейшем фонде Адамовича в отделе рукописей РГБ, где хранятся не только его масонские доклады, но также доклады других масонов (более всего Ермолова и Маковского) и полная история ложи «Юпитер» в Париже, составленная Адамовичем. Большое количество этих текстов ныне доступно в собственном архиве Великой Ложи Франции (Париж). Разобраться в этих источниках непросто, поскольку огромное количество материалов не было должным образом систематизировано, папки дел упорядочены по ложам, однако в каждой из них можно обнаружить весьма разнородные документы (масонские доклады, смешанные с протоколами или с перепиской и официальными сообщениями), часто относящиеся к совершенно разным историческим периодам. Описи фондов не были разработаны⁴.

Что касается печатных докладов, то фрагментарно они были опубликованы в периодических изданиях лож, выходявших за пределы России. Речь идет о, скажем так, «сектантских публикациях», т. е. изданиях, предназначенных исключительно для членов русских эмигрантских лож (в частности, «Русский вольный каменщик» — бюллетень объединения русских лож, существовавший с 1935 г., — который вышел только в 1946 г., и «Вестник объединения русских лож», издававшийся

³ Возвращение документов французского происхождения, хранящихся в РГВА, — соответственно, материалов эмигрантских масонских лож — происходило в два этапа, в 1993–1994 гг. и в 2000 г. Среди интереснейших для изучения русского эмигрантского масонства материалов фонд 93 (Великая Ложа Франции) был целиком передан во Францию, где теперь размещен в отделе рукописей Национальной библиотеки в Париже. Что касается документов русских мастерских в межвоенный период, в РГВА целиком сохранились только архивы белоэмигрантской ложи «Астрея» (ф. 730к), архив берлинской ложи «Великий Свет Севера» (Ф. 729к), некоторые документы ложи «Гермес» (Ф. 111к), белоэмигрантской ложи «Лотос» (Ф. 1354к). Несколько интересных материалов по истории русского эмигрантского масонства можно обнаружить также в обширном фонде «Великий Восток Франции» (Ф. 92к), который также в основном передан, но часть которого сохранилась в виде фотокопий. Многочисленные материалы о деятельности эмигрантской ложи «Юпитер» (к которой принадлежал и Маковский) хранятся в личном фонде Г. Адамовича в ОР РГБ (Ф. 754. К 4–5). Подробные сведения о судьбе материалов этих лож также представлены в исследовании А.И. Серкова (Серков А.И. История русского масонства (1845–1945). СПб., 1997. С. 13–22), где описывается состояние хранения источников до 1997 г.

⁴ См. об этом: Пиералли К. Влияние масонства на эстетические взгляды С.К. Маковского в эмиграции (на основе архивных разысканий): к постановке темы // Литературный текст XX в.: Проблемы поэтики. Челябинск, 2009. С. 210.

в Париже в 1959–1964 гг.). Некоторые из этих докладов были использованы их авторами в качестве основы для критических статей, публиковавшихся в эмигрантских журналах и газетах (мы обнаружили такого рода тексты у Адамовича, Терапиано, Маковского, печатавшихся в «Русской мысли», «Новом журнале», «Мостах» и др.).

Как нам удалось установить, доклады хранятся в полном или сокращенном, схематизированном виде. Под второе определение подпадают архивные «Тезисы к докладу». Эти наброски имеют строго тезисную структуру, обозначающую существенные пункты сообщения (во время выступлений отдельные тезисы излагались более развернуто). Хранятся они чаще всего в общих папках, содержащих материалы, связанные с деятельностью ложи, в свою очередь, размещенные в личных фондах писателей-масонов.

Суммируя содержание этих докладов, можно выделить некоторые общие контекстуальные, содержательные и формальные элементы: цель (мотивировка и контекст), темы и ключевые проблемы, жанровое своеобразие, структура аргументации и стиль.

Масонские доклады писались, затем произносились на заседаниях русскоязычных лож и преследовали определенные цели. Масоны изучали историю русской культуры и периодически посвящали этой теме доклады. С ними они выступали как на заседаниях русскоязычных лож, так и на совместных встречах русских и французских лож. Такая культурно-исследовательская деятельность расценивалась русскими масонами как одна из главных просветительских задач. Масонские кружки воспринимались их членами как лаборатория умственного образования. Как свидетельствуют архивные документы о деятельности русских эмигрантских лож с 1920-х по начало 1960-х гг., масонство — это прежде всего работа мысли⁵; такое понимание особенной миссии движения связано с условиями, в которых находилась русская эмигрантская диаспора, — необходимостью сохранения и распространения русского культурного наследия.

ТЕМАТИЧЕСКОЕ СВОЕОБРАЗИЕ. ОБРАЗ Л.Н. ТОЛСТОГО У РУССКИХ МАСОНОВ

В 1920–30-е гг. в русских масонских ложах происходили значительные изменения; сначала ложи интересовались преимущественно политическими вопросами, а их деятельность носила конспиративный характер. Однако с конца 1920-х гг., с угасанием надежд на возвращение на родину, политические интересы постепенно уступали место вопросам символики, просветительской философии и традиции, и, шире, основательному изучению идеологии современного русского масонства. К началу 1930-х гг. духовно-просветительская миссия в работах русских масонских лож все больше

⁵ Довольно показательными в этом отношении являются предписания одного из масонских орденов: «Нам нужны мыслители, и нам не создаст их университетское преподавание. <...> Масонство предлагает своим адептам мыслить самостоятельно. <...> [Оно] стремится развивать... мыслителя и мудреца» (Инструкция об обязанностях членов ложи // РГВА. Ф. 730. Оп. 1 Д. 23. Л. 2, 3, 27).

выходила на первый план (наиболее популярными темами их рефлексии являлись положение русской эмиграции и задачи эмигрантского масонства перед Россией, а также взаимоотношения масонства и тоталитарных систем — социализма и фашизма⁶). Внимание эмигрантских масонов привлекали также проблемы современного общества, религиозно-философские движения России и других стран, масонские проблемы философского обоснования посвящения и масонских ценностей, а больше всего их интересовала русская литература золотого и Серебряного веков (что не кажется удивительным, если мы возьмем в расчет сознательные усилия русских эмигрантов первой волны по сохранению дореволюционной культурной традиции⁷). Творчество русских писателей часто анализировалось в свете идеалов масонской философии (показательным примером являются три доклада об отношениях Льва Толстого с масонством, на чем более подробно мы остановимся ниже). Темы выступлений не были случайными: каждый год руководство ложи объявляло специфическую тему исследования, на которую докладчики должны были ориентироваться⁸.

Критическое осмысление российской словесности в свете масонских учений особенно сфокусировалось на фигуре Л. Толстого. Стремясь кратко проиллюстрировать эту тенденцию, мы остановимся на трех докладах, посвященных Толстому, и покажем, как масоны-эмигранты интерпретировали его творчество. В первую очередь, речь идет о докладе Г. Адамовича «Значение Толстого» (прочитан в Париже на заседании русской ложи «Юпитер» 7 апреля 1960 г., не опубликован и хранится в отделе рукописей РГБ⁹). Во-вторых, это публикуемый нами доклад С.К. Маковского «Бес равенства (Антиэстетика Толстого)», сделанный в Париже на заседании русской ложи «Астрея» в том же 1960 г. Доклад был опубликован

⁶ Об этом красноречиво свидетельствуют программы работ лож; см., напр., «Программу работ л<ожи> Лотос на 1935 г.», посвященную «современному состоянию идеологии и задач русского масонства» (РГВА. Ф. 730. Оп. 1. Д. 2. Л. 9).

⁷ Данный вектор в концептуализации опыта изгнания был по-разному интерпретирован историками русской диаспоры и литературоведами. Среди них М. Раев настаивает прежде всего на стремлении «сохранить» («эмиграция... приобретала характер духовной миссии, которая заключалась в том, чтобы сохранить ценности и традиции русской культуры и продолжать творческую жизнь ради духовного прогресса родины» (Раев М. Россия за рубежом: История культуры русской эмиграции, 1919–1939. М., 1994. С. 14), другие выделяют различные фазы развития в разработке идеи «миссии диаспоры», как, напр., А. Азов, выявивший первый этап в сохранении дореволюционной культурной традиции, второй в выработке новой идеологии для новой, возрождающейся России, освобожденной от режима, третий в преобразовании русской культуры в новый тип мировой культуры на православной основе (см.: Азов А. Проблема теоретического моделирования самосознания художника в изгнании. Ярославль, 1996. С. 148 и след.).

⁸ См.: Серков А.И. О создании «Истории ложи Юпитера» // Записки Отдела рукописей РГБ. Вып. 52. М., 2004. С. 372–376.

⁹ Доклад имел подзаголовок: «По случаю 50-летия его кончины». На обложке тетради, в которой написан доклад, стоит помета: «Толстой — Puteaux». (На парижской улице Пюто находится масонский храм Великой Ложи Франции.) На первом листе, до текста доклада, есть своеобразный эпиграф, написанный рукой Г.В. Адамовича, — цитата из «Войны и мира» Л.Н. Толстого: «О чем? Главное, о чем ему хотелось плакать, была страшная противоположность между чем-то бесконечно-великим и непреодолимым, бывшим в нем, и чем-то узким и телесным, чем он был сам» (НИОР РГБ. Ф. 754. К. 2. Ед. хр. 46).

тогда же в переработанном виде в альманахе «Мосты» (Мюнхен)¹⁰. В-третьих, это доклад П.А. Бурышкина «Масонство в романе Толстого “Война и мир”», опубликованный в журнале «Русский вольный каменщик» (1946. № 2). Три упомянутых <...> нами текста показывают общее концептуальное ядро — центральное положение Л.Н. Толстого в сознании русских эмигрантских масонов.

Основную мысль доклада Адамовича можно свести к тому, что Толстой имеет огромное значение для философии русского масонства, потому что он максимально воплощает идеалы его философии, т. е. достижения свободы духа через полное осознание принадлежности к своему народу («он писал не только для себя, а как будто за весь свой народ, выражая то, о чем молчали миллионы людей»). Кроме того, для того чтобы быть хорошим масоном, нужно уметь чувствовать себя «общечеловеческим», «а для того чтобы чувствовать общечеловеческим, нужно прежде всего чувствовать себя человеком своего народа»¹¹.

Доклад Маковского является в своей первой части краткой пояснительной иллюстрацией к трактату Толстого «Что такое искусство?» и вместе с тем защитой его аргументации против идеи искусства как наслаждения и красоты для красоты. У Маковского главной темой является восстание Толстого для освобождения искусства от эстетики. Маковский, так же как и Адамович, пытается выявить масонские корни в толстовских концепциях искусства: он замечает, что главный довод Толстого против искусства составляет равенство людей — искусство должно служить развитию религиозного сознания, что заключается в братской жизни всех людей, в их всемирном единении. Во второй части доклад представляет интереснейшее развертывание толстовского христианства, его понимания этики и эстетики, а также открытие удивительного сходства большевистской концепции демократического искусства («искусства для всех») с учением писателя.

Бурышкин говорит о том, что Толстой очень глубоко интересовался идеями масонства, читал масонские рукописи Румянцевского музея и именно этому движению посвящено немало страниц романа «Война и мир». Толстой никогда и не упоминает масонство, но молчит он по цензурным соображениям. Для Бурышкина Безухов является центральной фигурой в русском масонстве, и поэтому он ставит вопрос о том, верно ли это изображение, носит ли оно портретный характер. По оценке Бурышкина, Толстой нарисовал верную картину масонства той эпохи, ухватил его дух и сущность и добросовестно воспользовался источниками (особенно при описании посвящения Пьера в орден). Однако Толстой в своем романе все-таки осуждает масонство и выражает это противопоставлением каратаевских рассуждений масонским поучениям, его «правды» масонскому лабиринту лжи, которую ощущал разочаровавшийся в масонстве Пьер. Книга Толстого, по Бурышкину, сыграла значительную роль в процессе ознакомления русских людей с былым русским масонством — именно по описаниям деятельности и переживаний Безухова: «В смысле популяризации ордена вольных каменщиков эпопея Толстого сделала не меньше, чем вся историческая литература, и сделала так, что в кругах интеллиген-

¹⁰ Черновой машинописный автограф хранится в РГАЛИ (Ф. 2512. Оп. 1. Ед. хр. 65).

¹¹ Там же.

ции любили и ценили старое русское масонство. И многие стали верить, как и Пьер, в возможность братства людей, соединенных с целью поддерживать друг друга на пути добродетели, и таковым представляется им масонство»¹².

Итак, отметим, что образ Толстого становится весьма значимой точкой отсчета в критическом сознании русских эмигрантов-масонов. Данный аспект эмигрантской культуры вполне подтверждает правильность выводов М. Раева об особенностях понимания миссии диаспоры как именно духовной. Усматривая в творениях Толстого различные качества подлинного духовного осмысления жизни и ее отношения к искусству, описанные нами тексты вполне вписываются в комплекс документов, свидетельствующих об особенной рецепции понятия «миссия» в эмигрантской интеллигенции.

Внимание к творчеству Толстого среди эмигрантов, конечно, далеко не новость: как уже было отмечено, в 1920–1930-е гг. Толстой особо занимал именно русскую эмиграцию, как свидетельствуют отдельные работы знаменитых писателей-эмигрантов (Бунина, Алданова, Шестова, Струве), посвященные Толстому, а также хранящиеся в РГАЛИ фонды Союза русских писателей и журналистов и Союза ревнителей чистоты русского языка в Югославии¹³. Интерпретации творчества Толстого писателями-эмигрантами сходятся в основной идее исключительной сложности, невозможности исчерпывающего определения Толстого¹⁴. Одновременно восприятие Толстого с 1925 г. начинает меняться: как у представителей советской власти (Луначарский), так и среди литераторов эмиграции появляется критическое, если не враждебное отношение к Толстому, в особенности к его социальным идеям и нравственной проповеди. Итак, если позиции эмигрантов по отношению к Толстому со временем стали расходиться и не были однозначными, то в масонской среде можно отметить обратный феномен — единый взгляд на значение и ценность толстовского наследия.

Отличительной чертой осмысления творчества Толстого русскими масонами в сравнении с другими деятелями культуры и писателями-эмигрантами становится именно стремление «присоединить» великого писателя к масонскому учению или к истокам масонской идеологии. Этот довольно распространенный среди «собратьев» подход к прочтению произведений Толстого можно интерпретировать как намерение обосновать значимость масонской философии и системы ценностей, доказать и аргументировать ее, быть может, именно в глазах тех русских, которые хотя и не вступили в ряды эмигрантского масонства, но тем не менее ценили писателя, считая его сочинения великим культурным наследием дореволюционной России.

¹² Бурыйшкин П. Масонство в романе Л.Н. Толстого «Война и мир» // Русский вольный каменщик. Париж, 1946. Вып. 2. С. 14.

¹³ См.: Пономарев Е.Р. Лев Толстой в литературном сознании русской эмиграции 1920–1930-х годов // Научная онлайн-библиотека «Порталус». URL: http://www.portalus.ru/modules/shkola/rus_readme.php?subaction=showcomments&id=1195564009&archive=1195597215&start_from=&ucat=&. С. 204.

¹⁴ См.: Там же.

ЖАНРОВОЕ СВОЕОБРАЗИЕ

Масонские тексты русской эмиграции представляют интерес и с жанровой точки зрения. При изучении жанровой природы данных текстов, относящихся к нехудожественной литературе (критика, эссеистика, философская проза, литературная теория и критика, публицистические тексты, мемуарная литература, ораторская проза), мы попытались применить бахтинскую теорию речевых жанров¹⁵. Бахтин причислял тексты, относящиеся к «разнообразному миру публицистических выступлений» (и в частности, доклады), к речевым жанрам¹⁶. Мы представим краткий обзор наиболее значимых попыток определить жанровую природу масонских «докладов», уже появившихся в научных исследованиях.

Первое жанровое определение этих специфических текстов принадлежит историку русского масонства А.И. Серкову, согласно которому доклады следует отнести к «масонской критической литературе»¹⁷. Ученый, однако, не останавливается подробно на изучении их жанровой структуры.

Рассмотренные нами произведения представляют собой самостоятельный жанр, который соотносится, с одной стороны, с традиционным видом критической, публицистической статьи, а с другой — с докладом или, вернее, устным выступлением. Бахтинское определение речевых жанров, функционально-стилистически обоснованное, хорошо подходит и к нашим текстам, которые можно рассматривать как «относительно устойчивые тематические, композиционные и стилистические типы высказывания»¹⁸.

Некоторые параметры, отмеченные Бахтиным для определения речевых жанров, можно использовать при характеристике наших текстов, например:

1. Целенаправленность высказываний: доклады построены с учетом ситуативного контекста и функциональной ориентированности высказываний («в каждом высказывании мы ощущаем... речевую волю говорящего и ее границы»¹⁹). Согласно Бахтину «каждый речевой жанр в каждой области речевого общения имеет свою определяющую его как жанр типическую концепцию адресата. <...>

¹⁵ Под речевыми жанрами Бахтин понимает широкий спектр разнородных письменных и устных тематически и ситуативно обусловленных типов высказываний, которые частично пересекаются с литературными жанрами. Речевые жанры отличаются друг от друга формально-синтагматически или функционально (см.: *Бахтин М.М. Проблема речевых жанров // Собр. соч.: В 7 т. М., 1997. Т. 5: Работы 1940-х — начала 1960-х гг. С. 159–167; Деннингхаус С. Теория речевых жанров М.М. Бахтина в тени прагмалингвистики // Жанры речи: Сб. науч. ст. Саратов, 2002. Вып. 3. С. 109).*

¹⁶ Там же. С. 160.

¹⁷ См.: *Серков А.И. Масонские доклады Г.И. Газданова // Новое литературное обозрение. 1998. № 39. С. 174–185.*

¹⁸ *Бахтин М.М. Проблема речевых жанров. С. 164.* К речевым жанрам Бахтин причислял как бытовую диалог, так и разнородный мир публицистических выступлений.

¹⁹ Там же. С. 270. В отличие от сторонников теории речевых актов Бахтин сосредоточивает внимание на типе текста, а не на типе действия. Тем не менее Гольдин замечает, что термин «речевой жанр» до сих пор понимается по-разному, а на самом деле он «находится между речевыми актами, текстовым типом и тональностью общения» (*Гольдин В.Е. Проблемы жанроведения // Жанры речи: Сб. науч. ст. Саратов, 1999. С. 4–7).*

Этот учет определит и выбор жанра высказывания, и выбор композиционных приемов, и, наконец, выбор языковых средств, то есть с т и л ь высказывания»²⁰. Высказывание Бахтина вполне применимо к анализируемым здесь текстам, где отношение говорящего к публике строго определено и структурируется в известных и устойчивых рамках общения, порой включающего элементы обрядности.

2. Параметр «апперцептивного фона адресата речи»²¹ (к которому, по Бахтину, относится так называемый нейтрально-объективный стиль): это особого рода отношения говорящего со слушающим, которые играют очень важную роль при обороте коммуникативных приемов и языковых средств.

Как кажется, еще более подходит к нашим материалам метод анализа, предложенный К.А. Долининым. Долинин делает акцент на детерминированности речевого поведения экстралингвистическими факторами, т. е. он выделяет параметры коммуникативной ситуации (автор, адресат, наблюдатель, канал связи, время, обстановка и др.) и определяет иные параметры, по которым можно определить тип жанра того или иного нехудожественного текста или речевого сообщения. По словам Долинина, это устойчивое, повторяющееся сочетание необходимо для существования речевого жанра как фиксированного образца речевого поведения: целенаправленность, которая функционирует как некая движущая сила высказывания, статус и роль автора (субъект речи, рассматриваемый как носитель некоего статуса, роли, как субъект некоего действия, преследующего определенную цель), наблюдатель и адресат, личностные взаимоотношения партнеров, окружающая обстановка (более конфиденциальные жанры), референтная ситуация, условные роли и речевое поведение — предписания и ожидания²².

В свете этой схемы Долинин предлагает следующее определение речевых жанров: «Речевой жанр можно определить как установленный в данном социуме тип речевого поведения, задаваемый речевой ролью и регулируемый жанровыми предписаниями и / или взаимными ожиданиями партнеров по общению»²³. Следуя данному определению, можно признать в наших текстах особую типологию речевых жанров.

Особенно интересным в отношении поставленной нами проблемы представляется теория Долинина о прямо пропорциональной соотнесенности и «выделимости» (как четко очерченных таксономических единиц; определение Долинина) речевых жанров с конвенциональными ролями²⁴. Рефлексия о жанровой «выделимости» рассмотренных нами докладов как особого текста влечет за собой изучение взаимоотношений речевых жанров и речевых актов. Что касается докладов, то они все-таки являются «речевыми событиями», чья особенность заключается в их «двухмерном измерении», т. е. в том, что они существу-

²⁰ Бахтин М.М. Проблема речевых жанров. С. 200–201.

²¹ Там же. С. 203.

²² См.: Долинин К.А. Проблема речевых жанров через сорок пять лет после статьи Бахтина // Русистика: лингвистическая парадигма конца XX века: Сб. ст. в честь проф. Ц.Г. Ильенко. СПб., 1998. С. 37–40.

²³ Там же. С. 39–40.

²⁴ См.: Там же. С. 41.

ют в двух отдельных гипостазах (в письменном тексте и устно, в выступлении). Исходя из этого основного утверждения, следовало бы выяснить, есть ли у этих текстов речевые стратегии и тактики и каковы композиция и стилистика их дискурса.

Например, два, казалось бы, очень схожих типа речевых сообщений, таких как лекция и доклад, должны, как отмечает Долинин, строиться по-разному, в соответствии с уровнем подготовленности слушателей²⁵. Это не удивляет, если подумать, что лекция носит более утверждающе-монологический характер, в то время как доклад является более диалогическим и ознакомительным по своим характеристикам.

Классификационный принцип речевых актов составляет их иллокутивная сила, т. е. *цель высказывания*, как учил английский лингвист и философ Дж.Л. Остин²⁶. Некоторые лингвисты использовали сравнительное изучение общих характеристик доклада и лекции с целью описания взаимосвязей речевых жанров и речевых актов. В этом отношении наиболее интересная попытка была предпринята А. Вежбицкой²⁷. В любом случае следует отметить, что речевые жанры (к которым мы относим масонские доклады) образуются из речевых актов. Тем не менее, как отмечено Долининым, свести тот или иной речевой жанр к тому или иному речевому акту или к их сочетанию невозможно. Речевые жанры — функция целого ряда аргументов, интегрировать которые теория речевых актов неспособна²⁸. Согласно Долинину доклад — это яркий пример того, как могут соотноситься речевые жанры и акты.

Согласно интерпретации теории речевых жанров, разработанной О.Б. Сиротиной, доклад нельзя рассматривать как речевой жанр, поскольку он включает в себя элементы спланированной конструкции речи, он является суммой речевых жанров. Действительно, «один и тот же жанр может быть чисто речевым при отсутствии специально спланированного, сознательно использованного построения речи и употребления в ней определенных языковых средств»²⁹. На самом деле, по Бахтину, доклад, так же как и трактат, закономерно считать речевым жанром, т. е. устойчивым типом высказывания монологического типа письменного текста³⁰.

²⁵ См.: Долинин К.А. Проблема речевых жанров через сорок пять лет после статьи Бахтина. С. 40.

²⁶ Теория речевых актов (speech act theory) была изложена Остином в курсе лекций под названием «Как совершать действия при помощи слов» («How To Do Things With Words»), прочитанном в Гарвардском университете в 1955 г. Новым элементом в рефлексии Остина является понятие иллокуции, так как локуцией всегда занималась семантика, а перлокуция была объектом изучения риторики. Однако Остин не дает точного определения понятию «иллокутивный акт», а для его объяснения он только приводит примеры — вопрос, ответ, информация. Единый речевой акт в понимании Остина представляется трехуровневым образованием. Речевой акт в отношении к используемому в его ходе языковым средствам выступает как локутивный акт; в отношении к манифестируемой цели и ряду условий его осуществления — как иллокутивный акт; в отношении к своим результатам — как перлокутивный акт (см.: Остин Дж. Как совершать действия при помощи слов // Остин Дж. Избранное / Пер. с англ. Л.Б. Макеевой, В.П. Руднева. М., 1999. С. 13–135).

²⁷ См.: Вежбицка А. Речевые акты // Новое в зарубежной лингвистике. Вып. XVI: Лингвистическая прагматика. М., 1985.

²⁸ См.: Долинин К.А. Проблема речевых жанров через сорок пять лет после статьи Бахтина. С. 45.

²⁹ Сиротина О.Б. Некоторые размышления по поводу терминов «речевые жанры» и «риторические жанры» // Жанры речи: Сб. науч. ст. Саратов, 1999. С. 26–30.

³⁰ См.: Бахтин М.М. Проблема речевых жанров. С. 172–173.

Что касается формального своеобразия этих текстов, то здесь можно выделить некоторые их структурные характеристики. Стремясь описать композицию масонского доклада, обратим внимание на следующие факторы:

а) *Структура доводов* — система расположения тематических блоков сообщений (система организации информации в тексте). В масонских докладах темы не имеют строго организованной структуры распределения доводов по тексту. Главный вопрос, которому посвящается сообщение, не уточняется автором в начале, так что тема доклада с первых его строк очевидной не становится. Начало сообщения свидетельствует о стиле, в котором написаны тексты масонских выступлений: ощутима печать индивидуальности говорящего (уход от научной речи). В этом отношении следует учитывать, что более или менее все ораторы начинают с объяснения, почему они избрали именно эту тему для выступления. Далее заметен плавный переход от одной темы к другой, без какого бы то ни было четкого разграничения. Сообщения являются одним целым, без деления на те или иные части текста.

б) *Проблема адресата и восприятия* — к кому обращаются докладчики и как воспринимают произнесенное слушатели. Масонские доклады были предназначены замкнутому кругу людей, разделяющих с автором точку зрения на основные духовные ценности.

в) *Стиль*, в котором написаны (и прочтены) данные тексты, не однороден — в основном это научная речь, а также ораторская и повествовательная проза, запечатленная в письменном виде.

Теперь мы обратимся к описанию стилистических приемов масонских докладов. Ярчайшая черта этих текстов — это их двойное измерение: устная и письменная ипостаси. Доклад — это все-таки текст и одновременно «речевое событие», он существует в двух отдельных моментах времени³¹. Эти два плана отражаются на диалогическом (устном) характере письменного текста. Из этой их особенности вытекает вторая структурная характеристика: совпадение автора и говорящего / выступающего.

Стилевые приемы, которые встречаются наиболее часто в докладах, — это риторические приемы, типичные для устной речи («прежде всего я бы хотел сказать...»). Такие формы исчезают из текста при публикации. Что касается синтаксической организации текста, то мы наблюдаем здесь фразы, построенные по схеме «вопрос — ответ» и организованные в косвенных конструкциях, причем ответ дается только говорящим и включен в речь. Подобное уклонение от официальной речи также указывает на относительную близость речевого субъекта к публике («Если бы поставить вопрос, что в толстовском художественном творчестве наиболее существенное... то, я думаю, самый верный ответ свелся бы к тому, что никто никогда не чувствовал с такой полнотой и глубиной, что такое жизнь во всех ее стихийных проявлениях»³²).

Еще одна важная черта рассмотренных произведений — четкая обращенность к присутствующей публике. Ситуативный контекст отражается в пись-

³¹ См.: Бахтин М.М. Проблема речевых жанров. С. 177.

³² Адамович Г. Значение Толстого // НИОР РГБ. Ф. 754. К. 2. Ед. хр. 46. Л. 1.

менном тексте: «То, что с ним в духовном смысле произошло, выражает нечто общее для русского духа и русской культуры. И если это не почувствовать, то как бы внимательно “Войну и мир” или “А<нну> Каренину” вы ни читали, едва ли Толстого поймете»³³ или же: «Вы, может быть, решите, что я вопреки тому, что сказал только что, хочу заняться критическим разбором толстовских романов и замкнуться в области художественной литературы. Ни в коем случае»³⁴.

Среди присущих устному выступлению форм встречаются и обращения к публике с переходом на «ты», причем «ты» носит безличный характер. Эти формы включены в наиболее «разговорные» фрагменты выступления («когда иногда думаешь, что же такое в конце концов человеческая культура...»³⁵), явно удаленные от официального, «книжного» стиля. В текстах встречаются также вставки, абсолютно недопустимые в научной / журналистской прозе, где автор выражает свое отношение к сказанному («несмотря на время, мне хотелось бы опять все начать с самого начала, чтобы лучше убедить в том, что представляется мне несомненным...»³⁶). Кроме того, можно отметить употребление таких текстуальных стратегий интенсификации публичного восприятия текста, как череда вопросительных предложений, имеющих целью привлечь внимание и создать ситуацию ожидания, употребление так называемых фраз топографического значения, заодно напоминающих нам об устной природе текста (или, вернее, авторской концепции текста): «Я сказал в самом начале своей беседы, что Толстой есть вершина России...»³⁷; «Пора кончать»³⁸. Текст носит порой повествовательный и исповедальный характер, о чем свидетельствует включение в доклады фрагментов биографического повествования, что тоже удаляет доклады от стиля чисто научной прозы.

Для описания и определения жанра полезно сопоставить доклады с их печатанными вариантами — газетными статьями. При анализе и сопоставлении выясняются следующие детали: если особенность исходных текстов заключается в том, что они сориентированы на устную / ораторскую речь, то после переделки в статью они превращались в письменный публицистический текст с более нейтральной интонацией. Мы можем отметить переход из «двухмерного» текста в «одномерный» и вместе с тем диамезическое изменение³⁹, которому подвергается сообщение. Разумеется, выбор того или иного средства передачи сообщения значительно воздействует на его лингвистическую конфигурацию. В этом процессе выделяются следующие изменения: в первую очередь, снимаются все черты, присущие устной / ораторской речи (прежде всего формулы обращенности). Доклад обогащается аппаратом сносок, предоставляющих читателю верные ссыл-

³³ Адамович Г. Значение Толстого // НИОР РГБ. Ф. 754. К. 2. Ед. хр. 46. Л. 1.

³⁴ Там же. Л. 2.

³⁵ Там же.

³⁶ Там же.

³⁷ Там же. Л. 5.

³⁸ Там же. Л. 6.

³⁹ Под диамезическим изменением имеется в виду изменение средства сообщения (устное, письменное, видеосообщение и т. д.) в том или ином речевом действии.

ки на цитаты, уточняется информация при добавлении слов, данных, ссылок и т. п. Кроме того, интересно заметить, например, что переход в журнальную публикацию иногда означает устранение частей явно масонской направленности. Довольно показателен в этом смысле пример масонского доклада Маковского о поэте К.К. Случевском и аналогичной газетной статьи (опубликованной в «Новом журнале»⁴⁰), где полностью снимаются отсылки к масонской философии (в то время как в докладе Случевский признавался великим именно потому, что воплощал идеалы масонства; этот аргумент составлял концептуальную суть сообщения⁴¹).

Показательным примером переработки текста доклада для статьи представляется и доклад Маковского «Бес равенства (Антиэстетика Толстого)», появившийся в альманахе «Мосты»⁴². Так, мы обнаруживаем в нем большее число цитат по сравнению с докладом (в устных выступлениях это прежде всего связано с прагматической функцией, с потребностью поддерживать внимание адресатов).

На стилистическом уровне отмечаются изменения и правка (автор правил пунктуацию в пользу четкости и определенности речи; например, многоточия в докладе часто замещаются точкой в статье). В синтаксисе обороты часто переформулируются ради более гармоничного и прозрачного стиля, вместе с тем вводятся связующие предложения или новые фрагменты. Например, в публикуемом нами тексте С. Маковского имеется заключение, отсутствующее в докладе. Более того, заметна тенденция к замене настоящего времени устного выступления на прошедшее время в письменном тексте: «Правда, Толстой признает, что красота есть наслаждение» (доклад) — «Конечно, Толстой не мог не признавать, что красота есть наслаждение» (статья). В информационном и структурном плане текст обогащается и оттачивается, уточняется информация при добавлении слов, данных, ссылок и т. п. Более того, статьи иногда обладают более четкой структурой, здесь встречаются разделения, отсутствующие в докладах. Статья С. Маковского отличается от исходного текста, например, и тем, что в ней оказываются удаленными те утверждения, которые могли бы прозвучать скандальными и провокационными (например, фраза «его [Толстого] нравственный догматизм дальше всего от сути Евангелия» не встречается в напечатанной версии доклада). Это легко объясняется тем, что определенное средство передачи текста обуславливает уровень ограничений, применяемых к высказываниям, порождает своего рода авторскую самоцензуру.

В заключение можно сказать, что рассмотренные нами тексты безусловно соотносимы с речевыми жанрами по Бахтину (так же как и по более позднему определению Долинина) и в то же время с жанром философской или литературоведческой статьи, так что они являются жанроподобными образованиями.

⁴⁰ Маковский С. К. Случевский. Предтеча символизма // Новый журнал. 1960. Кн. 59. С. 71–92.

⁴¹ См.: Он же. К. Случевский. Забытый писатель: Статьи (1959–1962). РГАЛИ. Ф. 2512. Оп. 1. Ед. хр. 37.

⁴² Он же. Бес равенства // Мосты: Литературно-художественный и общественно-политический альманах (Мюнхен). 1960. № 6. С. 209–218.

Одновременно именно отсутствие окончательно разработанной таксономии речевых жанров затрудняет определение и описание стилиевой и жанровой природы этих текстов, особенной формы, вобравшей характеристики устной ораторской и диалогической речи, в строго структурированной среде, со специфической концепцией адресата и отбором языковых средств сообщения. Мы хотели обозначить данную проблему и сделать первую попытку определить жанр текстов, находящихся на стыке устного и письменного слова.

В нашем распоряжении находятся около двухсот масонских докладов выдающихся деятелей и писателей русского зарубежья. Речь идет о философских и литературоведческих статьях, посвященных интерпретации русской культуры в свете философии масонства. Они представляют собой особенное явление в истории русского масонства, и не только. Изучение этих источников, обычно исключаемых из исследований по русской послереволюционной эмиграции, позволяет реконструировать культурную среду русской эмиграции в Париже и ее интеллектуальную историю. Анализ этих материалов делает возможным прочертить другую перспективу в осмыслении важнейших моментов русской культуры прошлого и современности.

ПРИЛОЖЕНИЕ

Сергей Маковский

БЕС РАВЕНСТВА (АНТИЭСТЕТИКА ТОЛСТОГО)

Сергей Константинович Маковский (1877–1962) — художественный критик, поэт, сотрудник газеты «Возрождение», мемуарист. В 1921 г. Маковский уехал из России, сначала в Прагу, затем в Париж, где окончательно поселился с 1925 г. В эмиграции его деятельность как журналиста, а также как искусствоведа и теоретика искусства стала еще более плодотворной. В масонство посвящен в парижской ложе «Северное сияние» 19 июля 1926 г.; примкнул к ложе «Золотое руно» 19 ноября 1926 г., а когда та в 1927 г. раскололась на ложи «Прометей» и «Юпитер», стал членом последней. Его деятельность в масонской организации была очень интенсивной и плодотворной: он посещал заседания, выступал с докладами по истории и философии русской культуры, писал отчеты о деятельности ложи (см.: РГАЛИ. Ф. 2512. Оп. 1. Ед. хр. 536). Маковский был возведен во 2-ю степень 11 марта 1927 г., в 3-ю степень 26 июля 1927 г. Юридический делегат масонского ордена в 1928–1930 гг. Оратор в 1931–1933, 1956, 1959 гг., выполнял эти же функции в 1957–1958 гг. Депутат в Великой Ложе Франции в 1933 г. Радиирован 20 июня 1935 г. Был реинтегрирован в ложу «Юпитер» 4 марта 1955 г (см.: *Адамович Г. История ложи «Юпитер» // Записки Отдела рукописей РГБ. Вып. 53. М., 2008. С. 545*). Почетный член ложи с 5 февраля 1959 г. Помощник оратора и член административной комиссии в 1958 г. Знаменосец в 1960–1961 гг. Член ложи до своей кончины. В личном фонде в РГАЛИ (Ф. 2512) хранится документация о ложе «Юпитер» 1950–60-х гг.

Доклад «Бес равенства (Антиэстетика Толстого)» Маковский прочитал 5 июля 1929 г. в русскоязычной ложе «Северное сияние» (Париж). По данным, приведенным в «Истории ложи Юпитер», доклад Маковского был одним из очень немногих, которые прозвучали в том году (см.: *Адамович Г.В.* История ложи «Юпитер» // Записки Отдела рукописей РГБ. Вып. 52. М., 2004. С. 391). Печатается по машинописному автографу Маковского (РГАЛИ. Ф. 2512. Оп. 1. Ед. хр. 65). Все значительные расхождения, обнаруженные при текстологическом сопоставлении с журнальной статьей, вышедшей в альманахе «Мосты» (1960. № 6. С. 209–218) в том же году, приводятся в примечаниях. Доклад публикуется по современным правилам орфографии и пунктуации с учетом особенностей, присутствующих в тексте. Выделения, написание имен собственных, а также написание со строчной / прописной букв (за исключением явных опусков) сохраняются.

Недавно перечитывая статью А. Блока, я задумался над одной фразой, оброченной поэтом¹; она вызвала во мне вихрь мыслей, которому имя — Толстой...

Блок описывает свое восхождение на какую-то гору обрывистой тропой. На большой высоте он опасно оступился и чуть не упал вниз, в пропасть...² Оправившись от испуга, он оглянулся и был поражен красотой вида на окрестность³. И тут (поэт еще под впечатлением испуга) он полушутливо замечает⁴: «Эстетика теряет смысл для человека, чувствующего себя на высоте и едва не упавшего в пропасть...»

Мы знаем, у Толстого уже в преклонном возрасте был «перелом»⁵, когда, задав себе «проклятый вопрос»⁶ о смысле жизни, он «едва не упал в пропасть». Писатель был близок к сумасшествию, к самоубийству. Тонко разобрано это духовное потрясение Львом Шестовым (в одном из его философских отрывков)⁷.

⁸Толстой почувствовал себя на высоте обретенной им моральной истины, и...⁹ эстетика потеряла смысл¹⁰. Опровержению эстетики стало с тех пор служить почти все его писательство. Прежние мысли о «неправде» красоты предстали ему как неопровержимая правда совести.

Семидесяти лет от роду он отрекся, как известно, от того, чем восхищался смолоду в искусстве, отрекся и от собственного своего художественного творчества, от гениальных своих романов и повестей, говорил о них пренебрежительно как о побасенках¹¹. После пятнадцатилетней работы над проблемой «Что такое искусство?» — он с неумолимой последовательностью причислил и свою прозу к дурному искусству, за исключением рассказа «Бог правду любит» (признавал он еще пушкинского «Кавказского пленника», да и то с оговорками)¹².

Книга «Что такое искусство?» не памфлет и не парадокс, а глубоко выстраданное, всестороннее продуманное отречение от красоты и вывод из всего мировоззрения «почувствовавшего себя на высоте» Толстого. Если и замечает он прекрасный вид, открывшийся с его горы, а иногда и залюбовывается им невольно, то все же: «эстетика потеряла смысл»¹³. Перед вопросами жизни и смерти, вплотную, на краю обрыва что все очарования земной видимости, прелесть линий, красок, звуков и слов!¹⁴

Но для Толстого это вовсе не значит, что искусство потеряло смысл, искусство, каким оно должно быть. Напротив, искусству в ограничительном смысле Толстой придает огромное моральное значение¹⁵. Все рассуждения Толстого приводят его к провозглашению искусства величайшей силой в достижении того «Божьего Царства», что и представлялось ему конечной целью мира¹⁶. Он говорит: «Искусство есть один из двух органов прогресса человечества»; «Через слово человек общается мыслью, через образы искусства он общается чувством со всеми людьми, не только настоящего, но и прошедшего, и будущего»; «Искусство есть великое дело...»; «Искусство должно устранить насилие»; «И только искусство может сделать это...» и т. д.

Однако именно потому, что искусство есть «великое дело», его надо освободить от эстетики, от ложного кумира красоты. Людям нужно искусство, дружное с добром...¹⁷ Противоречия, возникающие между красотой и добром, Толстой устраняет решительным отказом от красоты. Красоту, т. е. то, что для другого великого русского, Достоевского, было «не только страшной, но и таинственной вещью», Толстой казнит простым отождествлением красоты или наслаждения.

На протяжении всей книги¹⁸ «Что такое искусство?» он повторяет: «красота, т. е. наслаждение» — то, что доставляет «людям удовольствие», «наслаждение, т. е. красоту», все то, «насколько оно красиво, другими словами — насколько оно доставляет наслаждение», «красота не что иное, как то, что нам нравится».

Правда, Толстой признает¹⁹, что красота есть наслаждение особого рода, но на этом отличии он не останавливается. В конце концов, для него даже не важно, насколько эстетическое наслаждение отличается от удовлетворения грубой похоти. Тем хуже, если оно требует утонченных чувств! Довод против «наслаждения красоты», которым Толстой пользуется с прямолинейностью, устраняющей всякую неясность, оттого и кажется ему неопровержимым, что это наслаждение — для немногих, не для всех; — наслаждение, утверждающее неравенство между людьми, и еще прямее — между сословием привилегированным, созданным ложной, языческой и лжехристианской культурой, и огромным большинством простого народа²⁰, стоящего по нравственному облику несравненно ближе к «братьям Царствия»²¹.

Общепризнанное искусство — красота, по Толстому, есть забава утратившего религиозное сознание меньшинства. Оно развратное, потому что «доступное только людям, угнетающим других людей, людям праздных богатых классов», тогда как содержание истинного искусства, «христианского искусства» — это такие чувства, которые содействуют единению всех с Богом и между собой». Толстой настаивает: непременно всех, «совершенно всех людей без исключения». Искусство должно передавать только «чувства, доступные всякому человеку». Поверх всяческих различий, имущественных, сословных и, конечно, национальных — ведь патриотизм для Толстого тоже разврат.

Прежде всего искусство должно служить²² развитию религиозного сознания, а «религиозное сознание нашего времени есть сознание того, что наше благо, и

материальное и духовное, и отдельное и общее, и временное и вечное, заключается в братской жизни всех людей»... Искусство, имеющее «целью наслаждение некоторых», уже по одной своей исключительности противно «тому христианскому началу всемирного единения, которое составляет религиозное сознание нашего времени»... Как бы ни затемнилось это сознание нашей ложной культурой. «Христианское искусство»... должно быть кафоличным, всемирным, соединяющим всех людей. Соединяют же всех людей только два рода чувств: чувства, вытекающие из сознания сыновности Богу и человеческого братства, и чувства самые простые, житейские, такие, что доступны всем без исключения, как чувство веселия, умиления, бодрости, спокойствия и т. п. «Только эти два рода чувств составляют предмет хорошего по содержанию искусства».

Итак, главный довод Толстого против эстетики есть равенство людей. «Хорошее искусство всегда понятно всем». «Великие предметы искусства только потому и велики, что они доступны и понятны всем». «Подлинное искусство действует на людей независимо от степени их развития и образования».

С точки зрения критерия универсальной общедоступности Толстой отрицает и всякий смысл критики и сочувственно приводит изречение: «Критика — это глупые люди, которые пишут об умных»... Впрочем, это не мешает ему тут же разразиться беспощадной, уничтожающей критикой против наиболее прославленных художников, в особенности — нашего века. Я напомним о некоторых его оценках. Вагнер — «ограниченный, самонадеянный, дурного тона и вкуса немец»; Бодлэр и Верлен — «стихотворцы, очень неискусные по форме и весьма низкие и пошлые по содержанию»... Вообще все современное искусство, за очень редкими, редчайшими исключениями, «посвящено только тому, чтобы описывать, изображать, разжигать всякого рода половую любовь во всех ее видах»... «и невольно кажется, что существующее искусство имеет одну только определенную цель: как можно более широкое распространение разврата».

В прошлом дело обстоит не многим лучше²³. Девятая симфония Бетховена — «нехорошее произведение искусства». К той же категории относятся: «Освобожденный Иерусалим», «Божественная Комедия», произведения Шекспира и Гёте, а в живописи — всякие изображения чудес и «Преображение» Рафаэля... Из писателей Толстой-критик снисходительнее лишь к очень немногим: к Виктору Гюго («Les Misérables»), к Диккенсу, к Достоевскому, («Мертвый дом»), к Джорджу Элиот («Адам Вид»), к Сервантесу и в особенности почему-то к Мольеру, которого он называет «едва ли не самым всенародным и потому прекрасным художником нового, т. е. христианского, искусства». В музыке он щадит только (лишь) ноктюрн Es dur Шопена, скрипичную арию Баха, еще две-три пьесы. Но и тут оговаривается, что не придает особого веса этому выбору, так как сам-то «принадлежит к словесию с извращенным, ложно воспитанным вкусом и потому может ошибаться, принимая за абсолютное достоинство то впечатление, какое произвела на него вещь в молодости»²⁴.

Кто же истинные ценители искусства?²⁵ Это — простой народ, рабочие, трудящиеся массы — те, кому доступны всеобщие чувства. Словом — «естественный человек». В его реальность Толстой верит не меньше, чем верил когда-то Руссо.

Таким образом, искусству, освобожденному от эстетики для немногих, и суждено сделаться «органом прогресса» в этом всемирном «естественном человечестве», спаянном евангельской моралью. Когда-нибудь настанут счастливые времена, и «не нужны будут школы художественного образования». К чему? «Все будут в первоначальных школах обучаться музыке и живописи наравне с грамотой, так, чтобы всякий человек, получив первые основания в живописи и музыкальной грамоте, чувствовал способность и призвание к какому-либо из искусств, мог бы усовершенствоваться в нем... в то же время зарабатывал свое существование каким-либо трудом» — не искусством. Искусство нельзя продавать за плату. Да и будет тогда искусство не трудом профессиональных художников: «искусство будет производиться всеми людьми из народа, которые будут им заниматься тогда, когда они будут чувствовать потребность в такой деятельности». «Деятельность художественная будет тогда доступна для всех людей», и вовсе не понадобится сложной техники, «которая обезображивает произведение искусства нашего времени и требует большого напряжения и траты времени, но будет требоваться, напротив (?), ясность, простота и краткость...»

Это толстовское «напротив» — восхитительно. Будто для ясности, простоты и краткости не бывает нужно подчас и больше напряжения, и больше времени! Как бы то ни было, искусство, по уверению Толстого, пышно расцветает в эти блаженные времена, ибо «все гениальные художники, теперь скрытые в народе, делаются участниками искусства и дадут образцы совершенства».

Вот совсем русский, интеллигентский парадокс — поклонение «всем, всем, всем». Не кажется ли эта картина будущего всенародного творчества без профессионалов, без высшего образования, без оплаты художественного труда, с равным «шансом» для всех представителей рабочего люда быть художниками, зарабатывая пропитание «каким-либо трудом», — не кажется ли эта утопия всеобщего «братства» в искусстве удивительно близкой к тому, что пытались провести в жизнь наши коммунисты, хотя исходили они из мировоззрения, имеющего как будто мало общего с моралью Толстого? Право, можно подумать, что первый «нарком искусства» Луначарский и его соратники — последователи толстовского учения!

Действительно так: коммунисты в России в свою романтическую пору проповедовали почти «до точки» то же, что и Толстой, ту же всеобщность творчества с начальным обучением «всех, всех, всех» искусству, с отрицанием искусства «для немногих», с привлечением заводских рабочих на театральные подмостки, с поощрением малограмотных пролетариев-стихотворцев и т. д. У них была вера в неограниченную одаренность «естественного человека». Правда, провозглашалась «естественность» по Марксу, т. е. классовая, пролетарская, а не евангельская, как у Толстого, но утопия этого русского марксизма, этого «советского рая», кажется все-таки сколком с толстовского «Царствия».

Что же так сблизило большевиков, эстетствующих глашатаев насилия, и непротивленца, отрешившегося от эстетики, Толстого?

Прежде всего²⁶ — идея равенства, признание всякой личности, замена творчества личного творчеством коллективным, иначе говоря, идея равенства как вывод

из этического рационализма и реализма. Все отличие здесь — что коммунисты предписывали декретами тот Ханаан, куда Толстой звал путем внутреннего подвига. Но цель одна: равенство, отказ от гордыни исключительных, недоступных всем чувств и мыслей. Отказ от индивидуального начала, от мятежа одиноких дерзаний, от трагедий ищущих божественной правды и от восторгов перед «святыней красоты».

В своей упрощенной теории искусства как заражения авторским чувством «возможно большего числа людей» Толстой, не колеблясь, проходит мимо антинормии личного и всечеловеческого сознания (допустим, что оно есть), он просто называет извращением личности все отделяющее ее от «всех людей». Тут обнаруживается в Толстом не столько метафизического воображения²⁷, сколько полная неспособность к антиномическому мышлению вообще²⁸. Он не допускает иррационального. Если инстинктом и чувствует, — иначе не был бы гениальным художником Толстым, — то разумом не хочет и не может смириться перед непостижимостью. Духовные страдания Толстого, «кризис», едва не погубивший его²⁹ в 80-е годы, эти страдания он испытывал прежде всего от страстной борьбы между чувством неведения³⁰, — зачем жизнь? — и упрямым, деспотическим требованием дать на все ясный, исчерпывающий ответ.

Толстой спасся, когда нашел этот ответ. Почувствовав себя «на высоте», он отверг эстетику. Именно нашел ответ, а не поверил *quia absurdum*³¹. Вот почему все время и говорит о религии как о знании, а не как о вере. Евангелие для него не чудо мистической веры, а очевидность морального знания, решенная теорема житейской мудрости. Истинность Евангелия для Толстого — прямой вывод разума, преодолевшего соблазны ложной культуры. Без мистики и без мифа. Без тайн и таинства. От этого рассудочного аскетизма — кощунства Толстого. Как ненавистно ему все чудесное, недоказуемое, вплоть до... Преображения Рафаэля! И в религии, и в искусстве ненавистны Толстому противоречия, неясность, безумие творческих угадываний духа и прикровенная символика. Он осмеивает церковную литургию («Воскресение») тем же описательным приемом, каким осмеивает оперное представление в «Войне и Мире». Красота кажется Толстому лишенной смысла, — не только вредной, как наслаждение, развращающее христианские «добрые» чувства в человеке, но именно — лишенной смысла, потому что этот смысл не вкладывается ни в какие логические рамки.

Гениальный художник Толстой конечно не мог не поддаваться обаянию Данте, Бетховена, Пушкина, Гёте, но самоотверженным усилием воли он боролся с этой своей слабостью, нарушающей согласие его этических построений. Душа прорывалась, ум давил и отрицал. Толстой — антиэстетик — мучитель и мученик. Чувство глубокого сострадания к этому необыкновенно чувствующему жизнь писателю охватывает нас, когда мы читаем его критические исповеди, сострадания, жалости к его муке, потому что все в этих писаниях — о нем самом, Толстом, крылатом и бескрылом гении.

Красота и равенство, «одинаковость» всех — понятия несовместимые. Христианство их примирило и примиряет верой, как примиряет многое другое: предопределение и свободу, аскетизм и размножение рода человеческого, законо-

мерность природы и чуда, греховность человека и богочеловечество... Великая сила христианства и заключается в том, что более других религий христианство сверхразумно, потусторонно и дает не ответы, а только надежды на иное ведение — когда-нибудь, Там. Евангелие — вдохновенный псалом Тайне. Но для Толстого таинственное Евангелие — универсальная пропись: сердечное дважды два четыре. Его нравственный догматизм дальше всего от сути Евангелия. И поэтому, я добавляю, так мало удивительна его проповедь любви и непротивления (с особенной яркостью сказала эта неубедительность в переписке Толстого с Владимиром Соловьевым о загробной жизни). Не заражает, несмотря на духовное его мученичество, перед которым склоняются, как бы фальшиво ни звучали иногда приговоры Толстого.

В этой проповеди братства и любви не ощущаешь любви, любви как всепрощающего смирения. Какая разница с Пушкиным и Достоевским, даже с нехристианином Чеховым. Толстой, строгий к себе, ничего не прощал другим. Менее всего — тем, кого не понимал, а не понимал он очень многих и очень много.

Был ли он добр, этот апостол добра? Конечно был, в жизни, в житейских отношениях, в сострадании. Никто, кажется, ласковее не мог отнестись к ребенку, к животному, даже к дереву, скошенному топором, и знал он, как нагнуться к низшим, к меньшим. Но как насмешливо-зло рассчитывался Толстой с нелюбимыми своими героями из того круга привилегированных, к какому сам принадлежал. Редко прощал им, даже в минуты их смерти («Три смерти», «Холстомер», и сколько других «казней» Толстого). О, разумеется, злобы в обычном смысле в нем не было. Но мало было и прощающей любви. Была карающая строгость: «Мне отмщение и Аз воздам». Житейски мягкий, умственно он был сух и беспощаден. И горд, ревниво горд. Когда ему приходилось подымать голову, чтобы увидеть величие несходных с ним душ, он раздраженно насуплялся и попросту «не принимал». Ни Данта, ни Гёте, ни Шекспира.

Шекспира в особенности Толстой не выносил. Нет обидных слов, каких не сказал бы он, обращаясь к этому «великому». Целую книгу посвятил он в доказательство его ничтожества. Он чувствует «неотразимое отвращение», читая Шекспира. Он, отрицающий эстетику, доказывает «полное отсутствие эстетического чувства у Шекспира». У великого англичанина все фальшиво, глупо, бездарно, плохо по языку, заимствовано, бессмысленно и т. д. Толстому, по-видимому, была совершенно недоступна символика шекспировских образов и художественный гиперболизм его языка. Он критикует Короля Лира так, как можно критиковать разве что... повесть Боборыкина. Тот, кого Гюго называл «le plus grand Créateur après Dieu»³², ля Толстого просто напыщенный фигляр, безнравственный и далекий резонер (хороши же все мы, восторгающиеся Шекспиром!). Можно не любить даже очень славного писателя, но чтобы до такой степени возненавидеть мировую славу, может быть, славнейшего из писателей, надо быть по меньшей мере... плохим христианином. Аполлон Григорьев где-то замечает: Шекспир настолько великий гений, что может стать по плечу русскому человеку. К сожалению, надо сознаваться, что ни один из величайших русских художников не мог стать по плечу Шекспиру...

Толстой не понял Пушкина, о котором брезгливо заметил (в юбилейный пушкинский год, ознаменованный речью Достоевского): «Вся заслуга его в том, что писал стихи о любви, часто очень неприличные». Да и не мог он понять Пушкина, Пушкина, сказавшего: «Самый пронырливый из современных бесов — бес равенства, бес малых, бесчисленных, имя которых легион» (помнится, об этом афоризме говорит Смирнова в своих мемуарах). Гигант Толстой был соблазнен бесом «малых». Это и сделало его в конце жизни борцом против эстетики.

Наивно опровергать Толстого. Но не легко «принимать» его, ничего не возражая, без взволнованного недоумения. Такая ширь и такая узость вместе! За что это испытание нам, русским? Не за то ли, что мы вообще мало и плохо любили красоту? Пусть красота <нрзб, слово запечатано> христианское братство в Боге, гордыня красоты и евангельское смирение в любви антиномия для рассудка, но они примиримы в вере и примирены в чудесах искусства, что создали человеческие века, прекрасные, грешные и святые века. И если искусство их было не для «всех», то потому что искусство всегда всеми разное воспринималось. Не в этом ли таинственное свойство души человеческой, быть разной? И не в этом ли красота души?

С высоты Бога вдохновенных душ, — не тех, что боятся упасть в пропасть, эстетика не теряет смысла³³.

¹ Фраза «над одной фразой, оброненной поэтом» в статье исправлена на: «над оброненной им фразой».

² В статье: «не упал в пропасть».

³ Фраза «он оглянулся и был поражен красотой вида на окрестность» в статье исправлена на: «поэт посмотрел вокруг и был поражен красотой открывшегося вида».

⁴ Фраза «И тут (поэт еще под впечатлением испуга) он полушутливо замечает» в статье исправлена на: «Но тут же, еще под впечатлением испуга, он невольно сказал себе».

⁵ В статье: «духовный перелом».

⁶ В статье: «когда, замучив ум и сердце “проклятым вопросом”».

⁷ Фраза «Тонко разобрано это духовное потрясение Львом Шестовым (в одном из его философских отрывков)» исправлена в статье на: «это психическое потрясение Толстого убедительно разобрал наш тончайший философ-психолог Л. Ш.».

⁸ В статье здесь добавлена фраза: «Приближаясь к восьмому десятку лет».

⁹ В статье добавлено «для него».

¹⁰ В статье здесь вставлен следующий фрагмент, отсутствующий в докладе: «Более того: красота как самоцель, стала ему, гениальному художнику, ненавистна, он увидел в ней греховный соблазн на пути религиозного приятия земного существования, и “опровержению эстетики” стало служить почти все позднейшее... мысли о “неправде” красоты сделались неопровержимой правдой совести. Опровержению эстетики стало с тех пор служить почти все его писательство. Прежние мысли о “неправде” красоты предстали ему как неопровержимая правда совести».

¹¹ В статье: «Он отрекся от всего, чем восхищался смолоду в искусстве, говорил о своих романах и повестях, как о “побасенках”».

¹² Предложение так переформулировано в статье: «С неумолимой последовательностью, проработав лет 15 над проблемой “Что такое искусство?”, Т. причислил свою прозу к “дурному искусству”, за исключением нескольких рассказов, вызывающих “добрые

чувства», как «Бог правду любит». Произведения других писателей признавал он тоже постольку, поскольку они эти чувства вызывали (например, пушкинского «Кавказского пленника»).

¹³ В статье два предложения переформулированы следующим образом: «Статья “Что такое искусство?”, появившаяся в “Вопросах философии и психологии”, не памфлет и не “игра парадоксального воображения”, а глубоко выстраданное, мучительно продуманное отречение от “красоты для красоты”. Это — вывод из всего мировоззрения, “почувствовавшего себя на высоте” Толстого, на высоте Евангельской истины; если и замечал он прекрасный вид с этой “горы” и любовался им невольно, то все же — “эстетика потеряла смысл”, потому что не совпадала с нравственной правдой жизни сей».

¹⁴ В статье вместо «что все очарования земной видимости, прелесть линий, красок, звуков и слов!» — «отверг очарования художественных преобразений, не служащих “добру”, отверг не связанную с “добром” прелесть линий, красок, звуков и всех волшебств искусства».

¹⁵ В статье: «придавал» вместо «придает».

¹⁶ В статье: «бытия» вместо «мира».

¹⁷ В статье: «дружное не с красотой, а с добром».

¹⁸ В статье «отповеди» вместо «книги».

¹⁹ В статье: «Конечно, Толстой не мог не признавать».

²⁰ В статье: «п. н.»

²¹ В статье здесь фрагмент, отсутствующий в публикуемом докладе: «Отсюда — вся христианская мораль Толстого, не признающего церковной мистики. В одной из своих статей Мережковский говорит так об этой морали, в связи с “дневником” Толстого (90-х годов): “Во всех своих религиозных исканиях он кажется рационалистом. Но до какой степени рационализм для него несущественен, поверхностен, видно из этого ‘Дневника’. Там, где чисто христианская святость кончается, святость его начинается”. Потому что “он весь — воплощенное угрызение социальной совести, воплощенная боль социального неравенства”. И кончается эта характеристика Толстого-мыслителя, помнится мне, так: “Не святой, не пророк, не учитель, а рабочий, чернорабочий, поденщик Христов”».

²² В статье: «Для Толстого искусство должно служить».

²³ В статье: «И в искусстве прошлого дело обстоит не многим лучше».

²⁴ Здесь в статье вставка: «Тем не менее гениальным чутьем своим Толстой, как, может быть, никто другой из русских писателей, утверждал власть музыки, его романы полны ею, главные его герои почти все к ней прикосновенны. Он любил музыку, всю музыку, — от народной песни до классической симфонии; любил слушать и сам охотно садился за рояль, играл “в четыре руки”, даже сочинял вальсы. Но музыкально одарен не был. Композитор В.И. Поль, бывавший у Толстых и в Ясной Поляне, и в Хамовниках, не раз рассказывал мне об этих на удивление плохеньких вальсах Толстого и о чрезвычайно упрощенных его суждениях о музыке (по крайней мере — в последнюю пору). Как-то спросил он Поля, только что сыгравшего “Этюд” Рубинштейна: “Что это вы играли?” Поль ответил: “Этюд Рубинштейна”. — “Этюд? — строго переспросил Толстой. — Значит, упражнение, пустота, не душевное, это не нужно играть”. Ему нравилось пение жены Поля, знаменитой камерной певицы Ян Рубан (несравненной исполнительницы классического репертуара), но он не вникал в чары того союза музыки и поэзии, который является одним из высочайших достижений искусства, — он настаивал на том, что в романах все дело в мелодии: “Текст не важен, можно петь хоть на ‘тру-ля-ля’”».

Более чем скептически относился Толстой к музыкальным профессионалам, к мнению “знатоков” и вообще — к ученой художественной критике...»

²⁵ В статье: «Кто истинные ценители искусства для Толстого?»

²⁶ В статье: «больше» вместо «прежде».

²⁷ Так в тексте.

²⁸ В статье так: «сколько слабость метафизического воображения».

²⁹ В статье: «тот кризис, что едва не погубил».

³⁰ В статье: «объясняются прежде всего страстной борьбой между чувством неведения...»

³¹ Из выражения: «Credo, quia absurdum est» — «Верю, потому что невероятно» (лат.).

³² «Самый великий творец после Бога» (фр.).

³³ В статье слова «не теряет смысла» написаны в кавычках. Также в статье автор добавляет следующее заключение: «Но и не хочется мне кончать этих строк, посвященных Толстому, не сказав о моем восхищении им, творцом, художником, независимо от его назидательной предвзятости, религиозного морализма и уравнительной схоластики “толстовства”. Толстой велик величием подсознательной своей стихии. В этом — и всемирность его, и национальная, очень русская сущность... Хорошо сказал о нем в одном из своих фельетонов в газете “Возрождение” ревностный почитатель его, несправедливо забытый беллетрист Иван Лукаш. В моем “архиве” нашлась выписка из этого фельетона (на двадцатилетие со дня смерти Толстого) под заглавием “Ясная Поляна”:

“Толстой, можно сказать, прожил всю жизнь в русском лесу. За Толстым как бы слышен всегда могущественный гул дубов, и кленов, и ясеней, мелькающее блистание красных осин, то светлый лесной шум, то скрежет, грохот леса под зимней стужей... “Война и мир” написаны в той Поляне. Можно сказать, что “Война и Мир” написаны в лесу... Лес, самое могущественное, живое и доброе, что только есть на земле. И лес шумит во всех толстовских героях...” И так заканчивает Лукаш эту образную характеристику великого писателя: “Кажется теперь, что через прозрачного Толстого безмолвно сквозит вся Россия, наша безмолвная ясная Поляна, со всеми ее перелесками и проблесками, мокрыми полями, горькой прохладной, и тонким дымом, и тяжелыми облаками, скученными над ее далью, ее тишиной, и далекими ее лесами в медных блистаниях, отражающих свои красновато-влажные осенние брони”».