

DOI: 10.31860/0131-6095-2022-4-153-162

© О. В. Макаревич

РИТМЫ И ВАРИАЦИИ: ЕЩЕ РАЗ О ПОЭТИКЕ «ВИЗАНТИЙСКИХ ЛЕГЕНД» Н. С. ЛЕСКОВА*

По сложившейся традиции 1880-е годы в истории русской культуры характеризуются как «переходная эпоха», которой свойственны смена художественной парадигмы, изменение жанровой и родовой структуры, осознание «кризиса» и «упадка» литературы, а также несовпадение литературной теории с литературной «практикой», которая отстает от декларируемых новых эстетических идей.¹ Н. С. Лесков неоднократно отмечал этот идеологический тупик «дней полного упадка и базарничества»: «От того, чем заняты умы в обществе, нельзя не страдать, но всего хуже понижение идеалов в литературе... <...> Литература у нас — есть „соль“. Другого ничего нет, а она совсем рассолилась».² И — одновременно — подчеркивал необходимость поиска новых тем и сюжетов и новых принципов изображения в искусстве. Так, высоко оценивая в письме И. Е. Репину «Запорожцев», Лесков в то же время оговорился: «...идея идея рознь. Хорошо сказать то, что говорят „Запорожцы“, но идея „Св. Николая“ пробой выше...».³ Цикл «византийских» («проложных») легенд, созданных писателем на рубеже последних десятилетий XIX века, в этом контексте становится своего рода «ответом», попыткой осмысления и преодоления «кризиса» литературы и может быть проанализирован как литературный факт, отражающий смену эстетического и идеологического вектора.

Как многократно отмечалось в лесковiane, в основу цикла положен ряд сюжетов из Древнерусского Пролога.⁴ Лесков опирался при этом не только на сам текст памятника, но и на существующие филологические и теологические исследования, посвященные его генезису и композиции. Ключевую роль для писателя сыграла работа Н. И. Петрова «О происхождении и составе славяно-русского печатного Пролога (иноземные источники)» (Киев, 1875),⁵ которая позволяет дать объяснение интересу

* Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда № 21-18-00527, <https://rscf.ru/project/21-18-00527/>, ИРЛИ РАН.

¹ См., например: Николаев С. И. Литературная культура Петровской эпохи. СПб., 1996; Васильева И. Э. «Восьмидесятые годы» XIX века как «переходная эпоха» в истории русской литературы // Известия РГПУ им. А. И. Герцена. 2007. № 40. С. 40–43, и др.

² Из писем Н. С. Лескова к С. Н. Шубинскому от 19 сентября 1887 года и И. Е. Репину от 19 февраля 1889 года; цит. по: Лесков Н. С. Собр. соч.: В 11 т. М., 1958. Т. 11. С. 349, 416.

³ Там же. С. 416 (из письма Лескова И. Е. Репину от 19 февраля 1889 года).

⁴ Лесков пользовался полной печатной редакцией Пролога, изданной в Синодальной типографии в 1642–1643 годах, а также был знаком с ее перепечаткой монахами единоверческого монастыря в 1886 году и с «гродненской» редакцией конца XVIII — начала XIX века. При этом сам писатель характеризовал Пролог то как книгу поучительную, «назначаемую церковью для благочестивого и назидательного чтения» (в статье «Лучший богомолец», 1886), то как «отреченную» (в предисловии к циклу «Легендарные характеры», 1892). Подробнее см.: Lottridge S. Nikolaj Leskov and the Russian Prolog as a Literary Source // Russian Literature. 1972. Vol. 2. Iss. 1. P. 16–39; Водолазкин Е. Г. Интерпретация древнерусского Пролога Н. С. Лесковым // Новгород в культуре Древней Руси: Материалы чтений по древнерусской литературе. Новгород, 1995. С. 157–162; Ранчин А. М. «Византийские легенды» Н. С. Лескова и их источник — Старопечатный Пролог // Творчество Н. С. Лескова в контексте русской и мировой литературы: Материалы междунар. научно-теоретической конф., посвященной 100-летию со дня смерти писателя. Орел, 1996. С. 44–46; Минеева И. Н. Старопечатный Пролог XVII века в творчестве Н. С. Лескова: К реконструкции одного литературного казуса // Проблемы исторической поэтики. 2014. № 12. С. 315–325, и др.

⁵ Кроме этого, Лесков обращался к следующим работам: «Исторические очерки русской народной словесности и искусства» Ф. И. Буслаева (СПб., 1861), «Новые русские сочинения по агиологии в 1875 г. (Библиографическая заметка)» (Труды Киевской духовной академии. 1876. Т. 1. № 3), «Изучение византийской истории и ее тенденциозное приложение в Древней Руси»

Лескова именно к этому памятнику: по-видимому, краеугольным камнем оказались рассуждения киевского литературоведа о преобладании художественного начала над моралистически-назидательным, которое в целом свойственно так называемым книгам для душеполезного чтения.⁶ Иными словами, в качестве источника сюжета для «византийских» легенд Лесков выбирает тексты, которые понятны русскому читателю — и одновременно наделены общехристианским смыслом, но не догматическим характером. Неслучайно героев «проложных» сказаний часто связывают с развитием образа «праведника»: Лесков, хотя и отошел от изображения русского быта (как в одноименном цикле) и перенес действие своих произведений в раннехристианскую или дохристианскую эпоху, не только остался «верен» тенденции к изображению положительного героя, но и — через систему аллюзий — позволил внимательному читателю увидеть актуальность и злободневность проблематики, связь с социальными и философскими вопросами современности.⁷ Как правило, исследователи анализируют мировоззрение «проложных» «праведников» в сложной системе притяжения-отталкивания Лескова с Л. Н. Толстым, подчеркивая либо «воплощение идеалов толстовской морали» (Б. М. Другов, С. Лоттридж, Х. Маклейн), либо стремление Лескова отойти от толстовского утопизма, «непротивленческой религии любви» (В. Ю. Троицкий, А. А. Горелов). Двойственность творческой установки автора, стремящегося объединить правоучительный смысл легенды с изысканной стилистической игрой (где проповедник не обедняет художника), прослеживается и в издательской практике: если первоначально тексты из цикла «византийских» легенд были опубликованы в адресованных достаточно образованной читательской аудитории «Новом времени» и «Русской мысли», то вскоре по выходе в свет писатель стремится напечатать их в «Дешевой библиотеке» А. С. Суворина.⁸

Помимо самого Пролога, исследователи указывали и на иные источники «византийских» легенд («Великое зеркало», сказка «Вавила-скоморох», романы Г.-М. Эберса и альбомы Г. Масперо и др.). В общем, как основные направления изменения поэтики в процессе «переложения» древних сказаний отмечались развертывание сюжета, драматизация, включение деталей из научной этнографической и исторической литературы, дополнение сюжета бытовыми подробностями, усиление «живописного» начала и т. п.⁹ — все то, что позволяет назвать «проложные» сказания «обстановоч-

Ф. А. Терновского (Киев, 1875) и приложение к ней — «Русская и иностранная библиография по истории византийской церкви IV–IX вв.» (Киев, 1885), и др.

⁶ Ср.: «Большая часть проложных поучений такого содержания и характера, что они одинаково могут быть прилагаемы ко всякому христианину. <...> поучений, касающихся догматов веры, в Прологе почти нет. К числу таких поучений можно отнести разве только такие поучения, которые имеют непосредственное отношение к быту простого народа. <...> Область нравственных проложных поучений для всякого христианина определяется двумя главными добродетелями: любовью к Богу и ближним. Но упоминаются в Прологе еще и такие добродетели, которые могут быть названы любовью к самому себе <...> Состав проложных поучений гораздо обширнее или, лучше, касается более разнообразных сторон русской жизни, чем какие-нибудь златоустри, измарагды, златоусты, Домострой и т. п.» (Петров Н. И. О происхождении и составе славяно-русского печатного Пролога. С. 329–330).

⁷ См., например: Гебель В. А. Н. С. Лесков. В творческой лаборатории. М., 1945. С. 39. Заметим также, что современники, видимо, вполне осознавали злободневность «проложных» легенд, о чем свидетельствует, в частности, сложная цензурная история многих из них. См., в частности: Ранчин А. М. К творческой истории легенд Лескова «Повесть о богоугодном древоколе» и «Скоморох Памфалон» (по материалам цензурных дел) // Лит. наследство. 1997. Т. 101. Незаданный Лесков: В 2 кн. Кн. 1. С. 375–381.

⁸ По замыслу Суворина, «Дешевая библиотека» не была серией «для народа», однако, как отмечали современники, «многие произведения, только благодаря этим изданиям, и могут получить доступ в народную среду или в школьные библиотеки, как например, <...> повести Лескова...» (Что читать народу? Критический указатель книг для народного и детского чтения. СПб., 1889. Т. 2. С. 237).

⁹ Троицкий В. Ю. О художественном своеобразии легенд Н. С. Лескова, написанных по материалам Пролога // Вопросы истории русской литературы и методики преподавания ее в средней школе. М., 1964. С. 302–304 (Учен. зап. Московского гос. педагогического института

ными» повестями. Последнее определение принадлежит самому автору: «Повесть „Зенон“ относится к III веку христианства в Египте. Она, если можно так выразиться, есть повесть обстановочная. Тема для нее взята из апокрифического сказания, давно признанного баснословным, а историческая и обстановочная ее стороны обработаны по Эберсу и Масперо и по другим египтологам». ¹⁰ Неоднократные упоминания Лескова об «обстановочности» «византийских» сказаний, о его внимании к картинам и деталям, как кажется, стали своего рода ловушкой и для современников, и для позднейших исследователей цикла. ¹¹ Между тем намеренная «живописность», или «обстановочность», была для Лескова очередной литературной маской — в частной переписке он признавался: «...она (повесть «Гора». — О. М.) трудная, и ее можно читать только тем, кто понимает, каково было все это измыслить, собрать и слепить, чтобы вышло хоть нечто не совсем обстановочное, а и идейное и отчасти художественное». ¹² Попробуем обратиться к конкретному примеру и проиллюстрировать ход стилистической работы Лескова.

Так, в романе Г. Эберса «Дочь египетского царя» есть следующий фрагмент: «Жаркое летнее утро сияло над Наукратисом. Нил уже вышел из берегов, и нивы и сады были покрыты водой.

Гавани в устье реки пестрели кораблями. Египетские суда, экипаж которых состоял из финикийских колонистов с берегов Дельты, привозили тонкие ткани из Мальты, металлы и камни из Сардинии, вино и медь с Кипра. Греческие триеры приходили с драгоценными маслами и винами, ветвями мастикового дерева, халкидонскими бронзовыми изделиями и шерстяными тканями; финикийские и сирийские суда — с пестрыми парусами, медью, оловом, пурпурными материями, драгоценными камнями, пряностями, стеклянными изделиями, коврами и ливанскими кедрами, необходимыми для построек в безлесном Египте, и выменивали все это на сокровища Эфиопии: на золото, слоновую кость, черное дерево, на пестрых тропических птиц, драгоценные камни и на чернокожих невольников, в особенности же на пользовавшийся всемирной известностью египетский хлеб, на мемфисские колесницы, саисские кружева и тонкий папирус». ¹³

В записной книжке этот фрагмент трансформирован следующим образом: «Когда Нил в разливе выйдет из берегов — нивы и сады египетские покрываются водою, гавани в устье реки запестреют кораблями, на египетских судах запоют песни корабельщицы с Дельты, привезут тонкие ткани из Мальты, металлы и камни из Сардинии, вино и медь из Кипра; греческие триеры привезут благовонные вина и масла, бронзовые изделия и мастиковые ветви, пестрые паруса из Тира, ковры, пряности и ливанские

им. В. И. Ленина; вып. 213); *Lottridge S. S. Nikolaj Leskov's Moral Vision in the Prolog Tales // Slavic and East European Journal. 1974. Vol. 18. № 3. P. 252–258; Горелов А. А. О «византийских» легендах Лескова // Русская литература. 1983. № 1. С. 132–133; Минеева И. Н. Древнерусский Пролог в творчестве Н. С. Лескова. Дис. ... канд. филол. наук. Петрозаводск, 2003. С. 18, и др.*

¹⁰ Лесков Н. С. Собр. соч. Т. 11. С. 241 («Письмо в редакцию газеты „Русское слово“, 1889).

¹¹ Ср.: «Читая романы немецкого писателя и египтолога, знатока древних культур, Лесков фиксирует элементы, которые после определенной обработки будут использованы им для воссоздания обстановки и реалий жизни Древнего Египта, Александрии, Дамаска. Русский писатель-классик выбирает детали, которые в своих произведениях „соберет“, безусловно, в другом порядке, но при этом тип культуры будет однозначно определяем и узнаваем» (*Буткевич А. А. Слово и изображение в творчестве Н. С. Лескова: поэтика «обстановочной» повести. Дис. ... канд. филол. наук. СПб., 2017. С. 130*); ср. также: «Эстетической задачей автора было восстановить „быт того мира, которого мы не видали“ («Скоморох Памфалон»), обработать „исторические и обстановочные части“ старинного повествования («Гора»), „обнять и оживить этот 2000 лет уснувший мир <...> погружаться в Сирию и Египет“ («Аскалонский злодей»), „пересказать“ древний сюжет близко „фактически к подлиннику“ («Повесть о богоугодном дровоколе», «Скоморох Памфалон»))» (*Минеева И. Н. Древнерусский Пролог в творчестве Н. С. Лескова. С. 233*).

¹² Лесков Н. С. Собр. соч. Т. 11. С. 414–415 (письмо И. Е. Репину от 18 февраля 1889 года).

¹³ Эберс Г. М. Дочь египетского царя / Пер. [и предисловие] В. Вольфсона. СПб., 1892. С. 345.

кедры, необходимые для построек в безлесном Египте, — а отсюда возьмут египетский хлеб, мемфисские колесницы, саисские кружева и тонкий папирус».¹⁴

Процитированный фрагмент наглядно показывает — Лесков не столько дополняет и расцветчивает картину разными деталями и подробностями, сколько, напротив, сокращает их (из Эберса исчезают, к примеру, «тропические птицы» и «чернокожие невольники»). В то же время прослеживается тенденция добиться синтаксического единообразия, превратить прозаический текст в разбитый на равномерные отрезки. Еще более явной стилистическая трансформация становится при сопоставлении с опубликованной версией: «Когда Нил разольется и оросит нивы Египта, тогда исчезнет унылость народа; тогда все пристани в устьях заблещут яркими флагами чужих кораблей; войдут большие египетские суда с отрадными изображениями ибисовых голов, и понесутся далеко песни звонкоголосых певцов с Дельты; для наших красавиц привезут роскошные ткани из Мальты, из Сардинии камни, с Кипра мед и вино, от эллинов масло, мастику и изделия из бронзы, — и пестрые паруса из веселого Тира, и ливанские кедры, без которых нет материала для строек в безлесном Египте; а от нас купят дорогою ценой хлеб и тонкий папирус, и кружева из Саиса, и мемфисские колесницы, которых нет прочнее и легче на свете...»¹⁵ Во-первых, в описываемой картине появляются указания на людей («унылость народа», «для наших красавиц»), которых нет ни у Эберса, ни в варианте из записной книжки. Во-вторых, уходит нарочитая книжность: к примеру, место «кедров, необходимых для построек в безлесном Египте» занимают «кедры, без которых нет материала для строек в безлесном Египте». Наконец, в итоговом варианте очевидным становится деление на фразовые единства, начинающиеся с двух ямбических стоп («тогда исчезнет», «тогда все пристани», «войдут большие» и др.), отчасти усиливающиеся анафорическими повторами и подчеркнутое грамматическим параллелизмом и полисиндетоном. Кроме того, ритмическая организация прослеживается и в рядах однородных членов («ткани из Мальты, из Сардинии камни, с Кипра мед и вино, от эллинов масло»). Однако мы не случайно указали, что данный фрагмент — не речь повествователя; это слова одной из героинь, и в этой речи можно найти и другие примеры ритмической прозы: «скоро уж водная ночь», «и скоро, быть может, все знатные люди», «нынче все охватило сном смерти», «страшное бедствие близится» (с. 114, 115) и многие др. Наиболее ярко выражен ритм в тех фрагментах, где Бубаста пророчит грядущую (по ее мнению) трагедию — ср.: «Приближается время отмщения: старые боги Египта приходят нам на помощь, чтобы сглубить ненавистную новую веру» (с. 113). За немногочисленными исключениями, реплика героини, обращенная к Нефоре, жаждущей возмездия, написана дольником (хотя «византийским» легендам в целом свойствен неустойчивый гекзаметр).

Анализируя «музыкальность» лесковской прозы, Л. П. Гроссман отмечал также, что у писателя «организуются обычно по трехсложным размерам»¹⁶ концы фраз, приводя пример не только из «Скомороха Памфалона», но и из речи Нефоры в «Горе» — «Света мне!.. воздуха!.. чистого воздуха дай мне скорее!» (с. 103). Подобных фрагментов в тексте действительно много, они встречаются в речи как героев, так и повествователя — вот лишь некоторые из них: «он был египтянин» (с. 110), «когда яд мой поспеет» (с. 111), «хотела б оставить на свете» (с. 115), «в Византии и в Риме» (с. 118), «жестокых возмездий» (с. 119) и т. п. Напрашивающиеся аналогии с музыкальной каденцией, придающей законченность и завершенность музыкальному произведению (и синтаксической фразе), по-видимому, могут быть здесь дополнены также каденцированием, свойственным архаическому церковному речитативу.¹⁷ Заметим также,

¹⁴ Лесков Н. С. Записная книжка с записями цитат из разных авторов, черновыми набросками, заметками и стихами. Машинописная копия // ИРЛИ. Ф. 612. Ед. хр. 109. Л. 4.

¹⁵ Лесков Н. С. Легендарные характеры. М., 1989. С. 115. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте сокращенно, с указанием номера страницы.

¹⁶ Гроссман Л. П. Н. С. Лесков. Жизнь — творчество — поэтика. М., 1945. С. 292–293.

¹⁷ Который в свою очередь, по мнению Б. В. Томашевского, стал предшественником силлаботонической системы стихосложения в поэзии (Томашевский Б. В. Теория литературы. Л.,

что двусложным амфибрахийем было и первоначальное название повести «Зенон-златокузнец».

В. Ю. Троицкий полагал, что ритмичность речи возникает в произведениях периодически и может быть присуща как речи героев, так и языку повествователя — в тех случаях, когда «передает их мысли». ¹⁸ Он же отметил роль инверсии и повторов для создания ритма текста. По признанию самого Лескова в письме к редактору «Русской мысли», эта музыкальность/ритмичность не случайна и вырабатывалась с «большим трудом»: «...это верно, что стиль местами достигает „музыки“. Я это знал, и это правда <...> я добивался „музыкальности“, которая идет этому сюжету как *речитатив*. (То же есть и в «Памфалоне», только никто этого не заметил, а меж тем там можно скандировать и читать с *каденцией* целые страницы)». ¹⁹ Однако в большинстве случаев метризованная проза не присуща голосу повествователя, а встречается в речи героев, становясь способом прежде всего психологической характеристики и служа нагнетанию драматизма. Формируемые таким образом «пестрота», «чрезмерность» стили (в которых постоянно упрекали Лескова современники и которые значительно позднее будут осознаны, по выражению Эйхенбаума, как «художественный филологизм») требуются для того, чтобы передать — в гиперболизированной, отчасти гротесковой или театрализованно-драматичной, форме — переживания персонажей, что и соответствует, с точки зрения Лескова, «колориту» легенды, которого невозможно было достичь, по-видимому, свойственными реализму способами создания психологического портрета.

Так, в первом же диалоге Зенона с Нефорой, который построен на контрасте эмоциональных переживаний двух героев, ритмическая организация речи персонажей также противопоставлена. Если в словах верного христианина Зенона прослеживается дактилический ритм: «ты в себе разум и стыд женский затмила», «Ты ошибаешься: я не люблю никого так, как ты хочешь» (с. 108), то в словах Нефоры прослеживается ритм анапеста: «...к тебе, мой художник, влечет меня сердце и страшная сила рокошущей крови...» (с. 107), «...но ведь это, Зенон, безрассудно — бороться с природой», «...ты пылаешь любовью ко мне, ты не в силах противиться мне» (с. 108). Позднее в словах Зенона, желающего успокоить взволнованную Нефору, встречается амфибрахий: «Я чту в тебе женщину больше, чем эллин и сын Мицраима» (с. 108). На синтаксическом уровне этот контраст ритма поддерживается использованием анафор в речи Зенона и эпифор в речи Нефоры («Я не богиня, Зенон... Я страстная смертная женщина, Зенон...», с. 108). Таким образом формируется контраст любовного пыла, которым одержима героиня, и «высокой» христианской нравственности, которой верен Зенон.

Приведем и примеры из других легенд — хотя сам Лесков и отмечал, что они менее «отделаны», метрически организованные фрагменты встречаются и здесь в речи действующих лиц. Потрясенная рассказанной историей банкротства эллина-христианина в «Прекрасной Азе», главная героиня замечает — впрочем, не о религии, а о своем отношении к поступкам других людей: «Я понимаю во всем твою милую дочь, и мне нравится Ио...», — а затем отвечает и на осуждение своего поступка другими

1925. С. 83). Впрочем, Б. М. Эйхенбаум приписал «декламационную, „музыкальную“ сторону» в раннем лесковском творчестве влиянию польской литературы (*Эйхенбаум Б. М.* О прозе. О поэзии: Сб. статей. Л., 1986. С. 252).

¹⁸ Троицкий В. Ю. Лесков-художник. М., 1974. С. 103.

¹⁹ Лесков Н. С. Собр. соч. Т. 11. С. 460 (письмо С. Н. Шубинскому от 2 июня 1890 года; курсив наш. — О. М.); ср. также: «...он («Аскалонский злодей». — О. М.) написан *каденцированной* прозой — почти *стихотворно*, — что идет легенде и дает ей особый колорит» (Там же. С. 435; письмо В. М. Лаврову от 20 июля 1889 года; курсив наш. — О. М.). Возможно, стоит обратить внимание и на упоминание именно *речитатива*. Во второй половине XIX века его функции в оперном искусстве значительно расширились: если до этого речитатив оставался вспомогательным элементом, используемым лишь для развития действия, то теперь обрел большее проблемно-тематическое наполнение и стал играть весомую роль в интонационно-тематическом развитии оперы (см., к примеру: *Доливо А. Л.* Речитативы в вокальном искусстве // Вопросы музыкально-исполнительского искусства. М., 1962. Вып. 3. С. 179–219).

людьми: «Не порода и вера, люди страдали» (с. 201, 202). Речь решительной и верной Тении в «Аскалонском злодее» также приобретает ритмический характер в моменты принятия ключевых решений: «Ты оскорбляешь меня этим торгом...»; «На солнце глядеть невозможно... только праведный, только святой взирает на солнце» (с. 226, 245).²⁰

Таким образом, появление метризованной прозы в «византийских» легендах оказывается не только данью «живописности» и «обстановочности». Анализируя случаи ее использования в написанном двумя десятилетиями ранее романе Лескова «Островитяне», М. П. Штокмар ограничивал сферу ее употребления отдельными репликами персонажей. Замеченные случаи включения в текст трехсложного прозостиха, собственные речи повествователя, показались ему случайными и фрагментарными, многочисленными: «Если бы такие примеры были не единичны, то, быть может, мы имели бы право противопоставить в „Островитянах“ трехсложный повествовательный ритм ямбу патетического диалога...» — и как раз примеров этого двухсложного ритма он выявляет немало.²¹ С. И. Кормилов, сопоставляя метрическую организацию текста в «Островитянах» и «византийских» легендах, пришел к выводу о том, что «единая последовательность стоп до сих пор воспринимается как *драматизирующая* и *архаизирующая* художественную речь. В этом отношении прозостих функционально вполне идентичен обычному стиху трагедий и драматических хроник на исторические и мифологические сюжеты <...> Сколько-нибудь весомое исключение из этого правила, да и то лишь наполовину, в XIX веке представляет один Лесков. В „Островитянах“ принцип драматизации соблюден, но архаизации и вообще непосредственно мотивированного остранения нет. В этом смысле (впрочем, не только в этом) „Островитяне“ предвосхищают романы Белого, но вряд ли являются прямым образцом для них, поскольку Белый увлекался трехсложниковым прозостихом, а Лесков в данной повести (в отличие от легендарных) прибегает больше к двусложниковому, который теснее ассоциировался с современной ему стихотворной драмой».²²

Таким образом, представляется достаточно обоснованным тот факт, что ритмически организованная проза становится неотъемлемым атрибутом архаичного по своему стилю текста (что, заметим в скобках, вполне соответствует стилистике Пролога), а также средством создания психологических портретов персонажей, раскрытия их внутренних переживаний и эмоционального состояния. Возможно, здесь проявилась чуткость Лескова-стилиста: подражая древнерусскому тексту, выстраивая характеры и образы на материале раннехристианских сюжетов, он использует те способы психологической характеристики героев, которые соответствуют средневековой, а не современной поэтике (вспомним характеристику Амфитеатрова — «громадно неуклюжи и добро, и зло»²³). Персонажей проложных легенд нельзя считать характерами в полной мере: они четко поляризованы на положительных и отрицательных, а принадлеж-

²⁰ Как кажется, стоит обратить внимание еще на один факт: «византийские» легенды, как бы то ни было, не являются образцом ритмизованной прозы — метрическая организация присутствует в них фрагментарно. И таким образом читатель получает возможность услышать голос повествователя, крайне завуалированный — но, тем не менее, так или иначе направляющий внимание читателя и задающий ракурс восприятия. Ср., к примеру, финал «Прекрасной Азы»: «Кончина Азы, одетой в крестильные ризы, сделала затруднение клирикам: они недоумевали, по какому обряду надо похоронить эту женщину...» (ср. с ритмом в следующей фразе, произнесенной «сирийским пресвитером»: «я вижу... как легкая струйка с каленого угля сливается с светом — мне кажется, это восходит *дочь утешенья*», с. 208). О соотношении в произведениях Лескова «голоса рассказчика» и речи героев см. также: *Ansberg A. B. Frame Story and First Person Story in N. S. Leskov // Scandoslavica. 1957. Vol. III. P. 67–68; Eekman T. Об источниках и типах стиля Н. С. Лескова // Revue des études slaves. 1983. Vol. 58. Fasc. 3. P. 293–306.*

²¹ Штокмар М. П. Ритмическая проза в «Островитянах» Лескова // *Ars poetica*. М., 1928. Вып. 2. С. 208.

²² Кормилов С. И. Русская метризованная проза (прозостих) конца XVIII — XIX века // *Русская литература. 1990. № 4. С. 42; курсив наш. — О. М.*

²³ Амфитеатров А. В. Николай Семенович Лесков // Амфитеатров А. В. Курганы. СПб., 1905. С. 93.

ность к той или иной стороне определяется лишь их поступками, но не душевными переживаниями или внутренними противоречиями. Герои «византийских» легенд — это все же характеры, но «проявления» их психологии во многом отсылают к способам изображения психологических состояний в средневековой литературе — тому, что Д. С. Лихачев обозначил как «абстрактный психологизм»: ²⁴ эмоции сменяются крайне быстро, не связаны с теми или иными событиями или человеческими отношениями, возникают как бы из ниоткуда и достигают невероятных размеров. Так, даже в приведенном выше примере чувства Нефоры к Зенону возникают беспричинно — она просто решает «продать ему себя», ²⁵ забыв о своем первоначальном желании обладать таким украшением, которое позволило бы ей затмить на приближающемся празднике всех красавиц. Столь же недостаточно обоснованным выглядит, в частности, и уход Ермия в пустыню — он просто разочарован честолюбием, алчностью и лицемерием, преобладающими в мире (но никаких конкретных подтверждений тому не приводится). Но пожалуй, главное здесь — именно гиперболизированность любой эмоции, которая полностью завладевает человеком, перечеркивая остальные чувства и заменяя собой характер.

В то же время — и это осталось практически не освещенным в лесковiane — у Лескова был своего рода ориентир, где ритмическая организация текста также служила способом архаизации и психологизации персонажей. Этот ориентир был назван самим Лесковым: посылая Шубинскому «Повесть о боголюбезном скоморохе», он отмечал, что «повесть вышла в роде Толстого (Льва), но более в роде Флобера „Искушение св. Антония“». ²⁶ Две из трех флюберовских легенд были переведены И. С. Тургеневым и вышли в свет практически одновременно с изданием их во Франции. Публикация в «Вестнике Европы» предварялась письмом-предисловием Тургенева, отмечавшего «яркую и в то же время гармонически стройную поэзию этих легенд» и предлагавшего читателям оценить каждую из них как «переданную прозой поэму». ²⁷ Стоит вспомнить, что сам перевод легенд, особенно «Иродиады», дался Тургеневу непросто: трудность представляли собой длинные, насыщенные историческими подробностями описания. В то же время сложной оказалась и задача передать прямую речь в тех случаях, когда ей был придан исторический колорит: Тургенев старался избегать чрезмерного использования архаизмов, но при этом сохранить ее лексическое и синтаксическое сходство с «речами древних пророков». ²⁸ Именно в пророчестве Иоанна в «Иродиаде» ритмизация становится максимально заметной, дополняясь повторами и ретардацией, что позволяет достичь максимальной экспрессии: «Горе вам, фарисеи и саддукеи, исчадь змей, меха надутые, кимвалы звенящие!» и т. д. ²⁹

Между «Иродиадой» и «византийскими» легендами Лескова можно увидеть и ряд образных и мотивных совпадений. Прежде всего, стоит указать на треугольник правитель — его сын — ищущая мщения и власти женщина. В «Иродиаде» это Вителлий, Авл и сама Иродиада; в повести «Гора» — правитель Александрии, его сын Дуназ и Нефорис. Авл вызывает у читателя устойчивую антипатию: когда он опускался

²⁴ Лихачев Д. С. Человек в литературе Древней Руси // Лихачев Д. С. Избр. работы: В 3 т. Л., 1987. Т. 3. С. 77 и след.

²⁵ Заметим, что стилистика описания аффектированного состояния героини в этом эпизоде опирается одновременно и на газетный дискурс, отсылая к крайне популярным в то время спорам о «женском вопросе»: условным «образцом» для поведения Нефоры стала знаменитая история с чтением монолога Клеопатры из «Египетских ночей» А. С. Пушкина Е. В. Толмачевой (см., в частности: Федотова А. А. Своеобразие актуализации текста «Египетских ночей» А. С. Пушкина в «египетской» повести Н. С. Лескова «Гора» // Научные труды молодых ученых-филологов. М., 2011. Вып. 10. С. 143–150).

²⁶ Лесков Н. С. Собр. соч. Т. 11. С. 697.

²⁷ Тургенев И. С. Полн. собр. соч.: В 30 т. Соч.: В 12 т. М., 1982. Т. 10. С. 193; курсив наш. — О. М.

²⁸ См. подробнее: Заборов П. Р. Из творческой лаборатории Тургенева-переводчика («Иродиада» Г. Флобера) // Тургенев и его современники. Л., 1977. С. 129–135.

²⁹ Тургенев И. С. Полн. собр. соч. Т. 10. С. 235.

на ложе, «его голые ноги, высоко поднятые, царили надо всем собранием», он привык к такому количеству острой пищи, что его «стошнило... Но как только его рвота кончилась, он опять захотел есть» и т. д.³⁰ Столь же неприятен и «глухой» и «толстый» Дуназ, «который имел столь малый ум, что, побывав во многих отдаленных странах и истратив на это путешествие большое богатство, по возвращении своем не умел рассказать ни о чем им виденном, кроме как о величине яйца птицы строфокомила» (с. 112). Недалеких, но крайне властолюбивых правителей и их сыновей и в том, и в другом произведении использует женщина, жаждающая мщения: Иродиада не может простить Иоаканаму «оскорблений», а Нефора — пренебрежения ее любовным желанием.³¹

Наконец, отметим, что исследователи подробно анализировали структурную организацию «Иродиады». Так, В. Бромберт писал о «геометрической образности» повести,³² а Р. Дебрэ-Женетт рассматривал «геометризацию пейзажа».³³ Ж. Пуле использовал метафору спирали, так как, в его изложении, произведения Флобера представляют собой серию фокусов (акцентов), которые способствуют развитию образов, показывая их как изнутри, так и извне.³⁴ М. Исахаров описывал пространственную диалектику флоберовских легенд через понятия «закрытого» и «открытого» пространства.³⁵ Пожалуй, наиболее впечатляющую геометрическую фигуру выбрал для своего исследования Д. Р. О'Коннор, представивший линейную и временную структуру «Иродиады» в виде «двух взаимопроникающих конусов, вершина каждого из которых находится в основании другого».³⁶ При всей замечательности избранных структуралистами геометрических метафор, свидетельствуют они прежде всего об одном — «Иродиада», как и другие легенды Флобера, имеет строгую внутреннюю художественную организацию, а образы круга/спирали говорят о том, что сюжетная, персонажная, пространственная, символическая структура произведения имеет *ритм*.³⁷ Так, ритм легенды о св. Юлиане, как правило, рассматривается в связи с влиянием первоисточника — знаменитых витражей Руанского собора.³⁸

«Византийским» легендам Лескова ритм также свойствен. Например, в легенде «Аскалонский злодей», которая, как кажется, ближе всего в этом отношении к «Иро-

³⁰ Там же. С. 241, 244.

³¹ Исследователи указывали также на общую для Флобера и Лескова негативную оценку излишнего практицизма современного общества, на непонимание истинного христианства, а также на схожесть подхода к истории: их произведения становятся «вымыслом, основанным на выписках из книг» (*Руфанов Н.* Историзм Лескова (По страницам записных книжек) // Вопросы литературы. 1990. № 12. С. 161–176; *Балыкова Л. А.* «Праведники» Лескова и «святые» Флобера (К вопросу о национальном своеобразии эстетического идеала) // Творчество Н. С. Лескова. Курск, 1980. Вып. 2. С. 99–113 (Научные труды. Т. 213)).

³² *Brombert V.* The Novels of Flaubert. Princeton, 1966. P. 256.

³³ *Debray-Genette R.* Re-présentation d'Hérodiad // La Production du sens chez Flaubert. Paris, 1975. P. 339.

³⁴ *Poulet G.* La Pensée Circulaire de Flaubert // La Nouvelle Revue Française. 1995. July. P. 49.

³⁵ *Issacharoff M.* Hérodiad et la symbolique combinatoire de *Trois contes* // Langage de Flaubert. Paris, 1976. P. 54. См. также: *Leal R. B.* Spatiality and Structure in Flaubert's Hérodiad // The Modern Language Review. 1985. Vol. 80. № 4. P. 810–816.

³⁶ *O'Connor J. R.* *Trois contes* and the Figure of the Double Cone // Publications of the Modern Language Association of America. 1980. Vol. 95. P. 812–826.

³⁷ Под ритмом понимается не только ритмическая организация прозаической речи, но и в целом повторяемость любых схожих элементов в определенной закономерности. Ритм может проявляться на любом уровне произведения, обнаруживаться в чередовании эпизодов, соотносимых с разными пространственно-временными планами, фрагментов текста, имеющих различную синтаксическую и лексическую организацию, в «повторах и контрастах тех или иных тем, мотивов, образов и ситуаций, и в закономерностях сюжетного движения, и в соотношениях различных композиционно-речевых единиц, и в развертывании системы образов-характеров и каждого из них» (*Гиришман М. М.* Ритм художественной прозы. М., 1982. С. 76).

³⁸ См. подробнее: *Реизов Б. Г.* Творчество Флобера. М., 1955; *Полухина Ю. В.* Три повести Флобера: хронологическая структура, фигуры пространства и использование в произведениях образа «слова» // Вестник Православного Свято-Тихоновского гуманитарного ун-та. Сер. III. Филология. 2006. Вып. 2. С. 124–134, и др.

диаде», ритм создается за счет периодического повтора в тексте ключевой фразы — «час (миг) благосклонен». Впервые она звучит в мечтах «важного сановника» Милия, мечтающего обладать красавицей Тенией — а затем неоднократно возникает в критические моменты развития действия. Ее произносит Тивуртий, задумав убийство разбойника Анастаса. Затем повторяет уже от отчаяния мать Фалалея Пуплия, призывая невестку пожертвовать своими убеждениями ради спасения своего сына. Потом она появляется в мыслях отчаявшейся Тении, боящейся, что о том же попросит ее муж. Ее вновь произносит Тивуртий, считая героиню обезумевшей от горя и безысходности. Наконец, именно этой фразой завершается текст повести — таким образом круг замыкается, ведь на этот раз Тения адресует слова своему мужу, счастливо избегнувшему всех несчастий.³⁹ Можно предположить, что эта ключевая для повести фраза навеяна балладой В. А. Жуковского «Замок Смальгольм, или Иванов вечер»: «Но полудночный час благосклонен для нас...», где также возникает тема неверности возлюбленной. Лесков мог учитывать в том числе и работу М. И. Сухомлинова, исследовавшего цензурную историю баллады. Ср.: «Главный порок сей баллады, по мнению гг. цензоров, есть заключение. Убийца от ревности и неверная жена скрываются друг от друга и от света в уединении монастырском... и в этом господа цензоры видят оскорбление монашеского сана... В переводе моем нет точного слова раскаяние единственно потому, что его нет и в оригинале, что я не хотел делать из стихов прозу и что самое слово здесь несколько не нужно для полной ясности...».⁴⁰ В отличие от сюжета баллады Жуковского, Тения сохраняет верность — однако можно предположить, что именно готическим миром баллады отчасти навеян антураж повести Лескова: ужасная подземная темница, обещание Тении броситься со скалы в море, если муж приказал бы ей отдать себя Милию, кладбище, могилы с черепами — детали, создающие атмосферу страха и таинственности. Так или иначе, построение сюжета действительно напоминает ряд кругов-уровней (спиралей), на каждом из которых Тения теряет еще часть своих надежд и погружается во все большее отчаяние — хотя эта спираль оказывается замкнутой благодаря счастливому финалу повести.⁴¹

Ритм «Скомороха Памфалона» на образном уровне задается, как кажется, с помощью особой организации пространства, причем значение имеет движение не по горизонтали, а по вертикали. Стремящийся к святости Ермий, страдающий от жадности, равнодушия, лицемерия и других «страшных пороков» современного общества, становится столпником — проводит свою жизнь, не спускаясь со своего столпа на землю и молясь или читая по памяти стихи Оригена, Григория, Пиерия и Стефана. Тем не менее для обретения подлинного понимания человечности и истинного христианства бесплотный голос побуждает его отправиться в Дамаск. Хотя в легенде Дамаск описывается как «гнездилище греха и пороков», который «по-тогдашнему в отношении чистоты нравственной был все равно что теперь сказать Париж или Вена» (с. 22), на символическом уровне этот маршрут отсылает к известному библейскому сюжету — обращению апостола Павла на пути в Дамаск (Деян. 9: 1–18).⁴² Однако в финале Лесков рисует

³⁹ Первоначально Лесков планировал сохранить трагический финал проложного сказания, заканчивающегося гибелью героев. Подробнее о творческой истории повести и ее редакциях см.: *Минеева И. Н.* Творческая история повести Н. С. Лескова «Аскалонский злодей. Происшествие в Иродовой темнице (из сирийских преданий)»: источники, генезис, поэтика // Учен. зап. Петрозаводского гос. ун-та. 2016. № 7-2 (160). С. 95–101.

⁴⁰ *Сухомлинов М. И.* Исследования и статьи по русской литературе и просвещению. СПб., 1889. Т. 1. С. 439.

⁴¹ Напомним также, что для легенды как жанра в целом характерна идея воскрешения через преступление, катарсис на пути от греховности к святости — что наиболее ярко воплотилось в «Легенде о св. Юлиане Милостивом» Флобера (см.: *Tuliakova N., Kuznetsova E.* Eastern Tales for Western Readers: A Combination of Tradition within D. Mamin-Sibiryak's *Legends* // *Anafora*. 2016. Vol. III. № 1. С. 66).

⁴² О мотиве пустыни как духовном пути, сакральном пространстве — «царстве аскезы» см.: *Меднис Н. Е.* Мотив пустыни в лирике А. С. Пушкина // *Материалы к словарю сюжетов и мотивов русской литературы*: Сб. науч. тр. Новосибирск, 1998. Вып. 2. Сюжет и мотив в контексте традиции. С. 163–171; *Федосеевко Н. Г.* Семантика пустыни в русской литературе эпохи

фантастическую картину вознесения в прямом смысле слова: «...скоморох не только сияет, но воздымается вверх все выше и выше — взлетает от земли на воздух и несется прямо к пылающей алой заре» (с. 67). Вместе с Памфалоном «прохладным облаком» (с. 68) поднимается с земли в небо и Ермий. Значимым в этом ракурсе становится и падение скомороха, возжелавшего золота, на дно оврага при попытке поднять брошенный кошелек. Так или иначе, перед читателем вновь возникает замкнутая спираль: ставшее завязкой сюжета стремление героя к святости реализуется после того, как он последовательно терял веру в ее возможность и отчаялся победить свое самознание.

Амбивалентный образ главной героини, «праведной блудницы», в легенде «Прекрасная Аза» также создается в том числе с помощью ритма. В основе текста лежит принцип зеркала: спасая дочь эллина Ио от необходимости стать наложницей богатого вельможи, Аза сама в итоге оказывается в нищете и вынуждена стать блудницей. Финал легенды явно коррелирует с финалом «Скомороха Памфалона» (и сказкой «Маленькая — голова баранья»), но не менее значимую роль здесь играет библейский образ виноградаря как символа духовного пути. Утратив завещанный родителями виноградник, Аза впоследствии возвращается в него, осознавая свою утрату, но эти визиты давали «ей силу терпеть ее унижение» (с. 203). Значимым контекстом, проясняющим авторскую интенцию, становится стихотворение В. Крестовского «Гитана», строки из которого («Мне за то простится много, / Что любила много я») неточно цитирует Лесков.⁴³ Сойдя с прямого пути, Аза получает шанс познать истинную любовь, и таким образом сюжет повести разворачивается от благополучия физического к обретению душевной чистоты и святости.

Лесков, несомненно, был одним из выдающихся писателей-стилистов. Его игра со словом всегда сложна и чрезвычайно многопланова. Каждая деталь его произведений настолько продумана, что имеет одновременно несколько «ключей», привносящих в текст дополнительные оттенки смысла. Прибегая к метафорам, можно сказать, что его поэтика строится на постоянных контрастах и оксюморонах: рядом с нарочитой архаизацией речи персонажей оказываются отсылки к проблемам, обсуждаемым в текущей периодической печати, «чрезмерность» и избыточность языка и стиля достигаются во многом за счет ритма, «живописность» и дегализированность описания географически и исторически удаленных местностей становятся основой для изображения вневременных «свойств души человеческой», а смысл проложных средневековых сюжетов дополняется и усложняется для внимательного читателя непрозрачными аллюзиями к современной литературе.⁴⁴ Намеренно усложненный стилистический и композиционный ритм его прозы открывает дорогу к последующим поискам модернистской литературы.

романтизма // Вестник Санкт-Петербургского ун-та. Сер. 9. Филология. Востоковедение. Журналистика. 2009. Вып. 2. Ч. 2. С. 206–214. Добавим, что еще одним мотивом, отсылающим к новозаветной книге, в легенде Лескова становится таинственный голос, звучащий «в душе хлада тонка» (с. 21).

⁴³ См. подробнее: *Федотова А. А.* 1) Особенности актуализации «чужого» текста в легенде Н. С. Лескова «Прекрасная Аза» // Человек в информационном пространстве: Межвузовский сб. науч. тр.: В 2 т. Ярославль, 2011. С. 200–204; 2) Легенда Н. С. Лескова «Прекрасная Аза» в литературном контексте 1860-х — 1880-х годов // Вестник Костромского гос. ун-та им. Н. А. Некрасова. 2011. Т. 17. № 3. С. 203–207.

⁴⁴ Отсюда и столь неоднозначная литературная репутация Лескова, который оказывался созвучен каждой эпохе, но ни для одного из лагерей не стал полностью своим (*Kompaniec-Barson V.* Идеологическая дилемма: место Лескова в советской литературной критике // *Revue des études slaves.* 1986. Vol. 58. № 3. P. 393–400).