

В. П. АДРИАНОВА-ПЕРЕТИЦ

## О реалистических тенденциях в древнерусской литературе

(XI—XV вв.)

1

Спор о времени сложения реализма как художественного метода литературы все еще не окончен: одни исследователи находят реализм уже у Гомера, другие предлагают этим термином определять лишь метод литературы XIX в., т. е. в русской литературе вести реализм от «Евгения Онегина». Несомненно, из этого спора вытекает все же одно: только в литературе XIX в., и прежде всего в жанре романа, «принцип исследования духовного мира человека во взаимосвязи с социально-исторической действительностью проводится от начала до конца — от отношения человека к действительности в целом до освещения роли каждой самой незначительной детали в его жизни, от объяснения того, что есть, до предугадывания того, что должно наступить».<sup>1</sup> Таким образом, только в литературе XIX в. вполне складывается реализм как метод словесно-художественного творчества.

Однако этим выводом еще не оспаривается тот факт, что в литературе предшествующих эпох проявлялись реалистические тенденции, подготовившие почву для выработки классического реализма XIX в. Эти тенденции отмечаются исследователями и в отдельных произведениях древнерусской литературы начиная с XI в. Необходимо сразу и со всей решительностью указать, что реалистические тенденции не привели ни в один из периодов русского средневековья к выработке цельного художественного метода, определяющего весь строй литературного произведения. Поэтому во избежание споров, которые так часто возникают из-за неточности применяемой терминологии, не следует прибегать к употреблению в исследованиях древнерусской литературы даже и таких условных терминов, как «средневековый реализм» или «стихийный реализм».<sup>2</sup> Речь

---

<sup>1</sup> Б. И. Бурсов. О национальном своеобразии и мировом значении русской классической литературы. (Статья вторая). — Русская литература. Л., 1958, № 2, стр. 21.

<sup>2</sup> Термин «средневековый реализм» был предложен в 1949 г. И. П. Ереминым для определения одного из способов изображения жизни в летописи XII в., однако в цитируемой ниже статье 1958 г. (см. прим. 6 настоящей статьи) им же и отвергнут (стр. 76). «Стихийный реализм (вернее натурализм)», по мнению Д. С. Лихачева, — это «точная запись происходящего» в документе, с какой мы встречаемся в записях «непосредственных и непретенциозных рассказов свидетелей во все времена». Но поскольку такие записи — еще не литература, а лишь материал для нее, их не следует, с моей точки зрения, определять литературоведческим термином. (См. Д. С. Лихачев).

в дальнейшем будет идти лишь об отдельных проявлениях в литературе XI—XVI вв. реалистического отношения к изображаемым жизненным явлениям и об отдельных элементах их реалистического художественного воспроизведения, содействовавших, хотя бы и в закономерно ограниченных рамках, познанию действительности.

Основание для выделения реалистических элементов в литературе XI—XVII вв. в настоящее время иногда оспаривается, поэтому возникает потребность глубже пересмотреть вопрос о том, действительно ли не-реалистический метод древнерусской литературы иногда нарушается писателями и в изложение врываются реалистические эпизоды и какова их художественная природа.

Подводя итог своим наблюдениям и заключениям своих предшественников, Д. С. Лихачев<sup>3</sup> назвал «реалистическими элементами» или «реалистическими тенденциями» древнерусской литературы ту часть ее «художественно-познавательных открытий», которые углубляют «отношение писателя к миру», совершенствуют «его художественный метод и формы воздействия на действительность». Рост этих реалистических тенденций в области изображения внутреннего мира человека и его отношения к окружающей среде, в приемах описания русского быта и национального пейзажа происходил «далеко не мирным путем», однако к XVII в. обнаруживаются уже такие достижения в этой области, которые, «пройдя через разные литературные направления XVIII и начала XIX века, получили дальнейшее развитие в реализме (имеется в виду классический реализм, утвержденный в русской литературе Пушкиным, — В. А.-П.). Элементы эти, конечно, были еще крайне далеки от того, чтобы сложиться в единый реалистический метод. Накапливаясь в литературе — и прежде всего в ее прогрессивной части — они сделали возможным появление литературных направлений XVIII и начала XIX века: классицизма, сентиментализма, романтизма, а затем уже и реализма».

Такое широкое понимание реалистических тенденций литератур, предшествующих литературе классического реализма, поддержал во время дискуссии о реализме В. М. Жирмунский, пояснив, что термин «реалистические тенденции» (и даже термин «реализм») следует лишь употреблять «не абстрактно, не как номенклатурную этикетку или бессодержательную похвальную оценку; необходимо ставить перед собой вопрос, в чем специфические особенности реалистического познания действительности на данной ступени исторического развития искусства или литературы».<sup>4</sup>

Присоединяясь к тем литературоведам, которые предлагают применять не только термин «реализм», но и определение «реалистический» лишь к «методу словесно-художественного творчества» XIX в., В. В. Виноградов подвергает сомнению правомерность ряда заключений литературоведов и фольклористов о реалистических тенденциях, реалистических элементах русской литературы и народной поэзии XI—XVII вв.<sup>5</sup>

Спор о том, существуют ли в древнерусской литературе реалистические элементы, обострился в последнее время именно потому, что самый термин вызывает у критиков только одну ассоциацию — с литературой классиче-

чев. К вопросу о зарождении литературных направлений в русской литературе. — Русская литература, 1958, № 2, стр. 7.

<sup>3</sup> Д. С. Лихачев. У предыстиков реализма русской литературы. — ВЛ, М., 1957, № 1, стр. 73—86.

<sup>4</sup> В. Жирмунский. Споры о реализме. — ВЛ, 1957, № 6, стр. 54—55. — На близкой точке зрения стоит в данном вопросе В. Асмус (ВЛ, 1957, № 5, стр. 83).

<sup>5</sup> В. В. Виноградов. Реализм и развитие русского литературного языка. — ВЛ, 1957, № 9, стр. 16—27.

ского реализма. Даже в специальной статье И. П. Еремина, посвященной вопросу о художественной специфике древнерусской литературы,<sup>6</sup> термин медиевистов «элементы реалистического изображения» связывается только с этой ассоциацией: «Одно указание на то, в чем древнерусская литература совпадает с литературой нового времени, — совпадает, кстати сказать, чисто внешним образом, — без учета коренных различий между ними, может породить независимо от субъективных намерений исследователя ошибочное представление о ней, как о литературе, не имеющей своего собственного художественного лица, привести нас к отрицанию ее качественного своеобразия. Если древнерусскую литературу только за то и ценить, что она якобы обладает некоторыми достоинствами Тургенева и Гончарова, она неизбежно предстанет перед нами в обедненном виде, как „реализм“, но на раннем, младенческом этапе своего развития, как его несовершенная праформа — не более того» (стр. 78).

В этой горячей защите художественного своеобразия древнерусской литературы многое правильно, однако медиевисты, указывающие на наличие реалистических элементов в древнерусской литературе, настойчиво напоминают всегда, что между реалистичностью отдельных сторон изображения и реализмом литературы нового времени существует принципиальная разница. «Некоторые достоинства Тургенева и Гончарова» в них никто не стремится обнаружить, а уж тем более никто не предлагает «ценить древнерусскую литературу» только за ее реалистические элементы. Может быть, пылкость, с какой И. П. Еремин восстает против кажущейся ему излишне высокой оценки значения реалистических элементов древнерусской литературы проистекает из того, что сам он их явно недооценивает, отождествляя ошибочно их содержание с реалиями: «Изображение разного рода реалий действительно занимало в древнерусской литературе значительное место и часто достигало редкой даже на современный взгляд конкретности» (стр. 77), — пишет И. П. Еремин.

Позиция, занятая в споре о реалистических элементах древнерусской литературы таким видным специалистом, как И. П. Еремин, убедительно показывает, что в исследованиях медиевистов нет еще достаточно развернутого анализа самого существа этих элементов, не выяснены причины их появления внутри текста, построенного по «системе только ей (древнерусской литературе, — В. А.-П.) свойственных художественных принципов» (стр. 78), не определены функции их. Вот почему, ни в малой степени не стремясь «подтянуть» к реализму XIX в. особенности реалистического способа познания действительности, вырабатывавшегося в разных жанрах древнерусской литературы, исследователи должны глубже раскрыть своеобразие этих особенностей, показать постепенное, в борьбе осуществлявшееся расширение возможностей реалистического способа изображения, накопление в древнерусской литературе художественного опыта («питательных соков» в определении Белинского), вырастившего через литературу XVIII в. реализм Пушкина.

Исследованию места реалистических элементов в историко-литературном процессе должно быть уделено серьезное внимание не для того, чтобы «радоваться, найдя в произведении средневекового художника либо поэта правдивую, выразительную сценку, живую зарисовку»,<sup>7</sup> а для того, чтобы представить их как ступень в развитии художественного познания действи-

<sup>6</sup> И. Еремин. О художественной специфике древнерусской литературы. — Русская литература, 1958, № 1, стр. 75—82. (В дальнейшем в скобках указываются страницы этой статьи).

<sup>7</sup> В. Асмус. Споры о реализме. — ВЛ, 1957, № 5, стр. 83.

тельности от его несовершенных форм к высокому реализму XIX в. Не задаваясь целью так широко и глубоко исследовать в настоящей статье весь материал древнерусской литературы, характеризующий развитие в ней реалистических тенденций, мы остановимся по преимуществу на реалистических элементах литературы до XV в. включительно. Это представляется особенно своевременным потому, что в предложенном И. П. Ереминым в названной статье опыте обобщающей характеристики «художественной специфики древнерусской литературы», построенном «на материале преимущественно произведений XI—XIII веков, где художественные особенности древнерусской литературы выступают в наиболее чистом и беспримесном виде» (стр. 75), на наш взгляд, недостаточно учтено значение реалистических элементов даже в литературе старшего периода.

\*

Характеризуя «два основных способа изображения жизни», свойственные древнерусской литературе, И. П. Еремин определял первый как изображение жизни «какая она есть», задача этого способа «с наибольшей достоверностью воспроизвести единичные факты действительности»; второй способ «отражал не действительность, а порожденные ею идеалы» методом «идеального преобразования жизни». Первый способ «добывал ценности познавательные; второй — не только познавательные, но и эстетические». Первым создавалась «проза», вторым — «поэзия», которая только и открывала «древнерусской литературе выход на широкие просторы искусства» (стр. 76, 78, 81). Однако в эту схему трудно вложить не только отдельные эпизоды ряда литературных произведений, но порою и целые ее памятники.<sup>8</sup>

Чрезмерная схематизация опасна в каждой области знания: она может привести к тому, что за схемой исчезнет представление о живом процессе развития во всей его сложности и противоречивости. Попытка «художественную специфику» древнерусской литературы вместить в предложенную И. П. Ереминым схему не только обедняет наше представление о реальном литературном процессе XI—XVII вв., но она к тому же отрывает этот период истории русской литературы от всего ее дальнейшего развития. Перед читателем не может не встать вопрос: а что же в этой «художественной специфике» предвещало тот блестящий путь, который выведет русскую литературу в XIX в. на передовую линию всей мировой литературы? Вот почему желание исследователя найти в литературе прошлого семена, из которых вырастут со временем прекрасные сады национального искусства слова, вполне законно и ни в малой мере не препятствует определению своеобразия литературных явлений именно данного периода. Это желание побуждает глубже проникнуть в ткань каждого литературного произведения, пристальнее взглянуть в то, как соотносится в нем жизненный факт и его словесное воспроизведение, где писатель остается в пределах этого жизненного факта, где и как он искусством слова помогает наглядному его восприятию, где и как за поступками человека он обнаруживает перед нами его внутренний мир, какими литературными средствами он, в меру своих сил, помогает читателю не только узнать о событии, но и познать его смысл и значение. Среди этих собственно литературных, т. е. художественных, средств первостепенное значение имеет та группа их, в которой раскрываются реалистические тенденции древнерусских писателей. Изуче-

<sup>8</sup> Возражения по поводу этой схемы даны мной в статье «Об основах художественного метода древнерусской литературы» (Русская литература, 1958 № 4, стр. 61—70).

ние ее с особой наглядностью показывает, как проявлялась художественность изложения в памятниках, имевших даже прямое деловое назначение, другими словами — как письменность превращалась в художественную литературу. Само собой разумеется, что не только реалистические элементы свидетельствовали об этом нарастании художественности — изучению подлежат и все те способы, какими осуществлялось в древнерусской литературе «идеальное преобразование жизни». Среди них, возможно, также обнаружатся не только специфичные лишь для феодального периода, но и такие, которые при всем своем своеобразии чем-то предвещают в будущем новые литературные направления. В настоящей статье речь пойдет только о проявлении реалистических тенденций в художественных элементах различных памятников XI—XV вв., изображающих и жизнь «какая она есть», и идеально преобразованный мир.

Практически-нормативная, т. е. по существу деловая, функция древнерусской литературы, полностью исходившая от требования жизни, вынуждала временами писателя не ограничиваться изображением идеальной нормы поведения и выходить за рамки воспроизведения «с наибольшей достоверностью единичных фактов действительности», «строго документального изложения» (стр. 76), «чисто эмпирической констатации единичных фактов в их поверхностной взаимосвязи» (стр. 77). В этом определении И. П. Еремина учтен только один вид «достоверности» — достоверность документа, в точности воспроизводящего реально существующий факт, действительно совершившееся событие, то, что К. А. Федин в своих «Литературных беседах» назвал воспроизведением жизненных фактов, неспособным передать «правду жизни», воплотить «действительность в образе», привести к «познанию развития действительности».<sup>9</sup> Между тем искусство слова знает и другой вид «достоверности» — когда художественный вымысел раскрывает внутренний смысл реального факта, события, психологию реально существовавшего лица, когда жизненно правдиво изображается то, что могло быть, хотя в действительности именно так и не происходило. Только на этом пути «создания образов, буквально — воображаемых картин, рисующих нам как бы квинтэссенцию действительности, или правду жизни», со временем вырастет мастерство «типизации явлений»,<sup>10</sup> т. е. реалистический метод.

Когда жизнь ставила перед древнерусским писателем особо серьезную задачу — общественно-политического или морального характера, он стремился наиболее убедительными средствами выражения привести читателя к своей точке зрения на описываемое событие и его участников, приблизить к жизни идеально преобразованный образ. В таких случаях писатель, рисуя жизнь «какая она есть», стремился не просто точно («с протокольной точностью»), но и художественно правдиво воспроизвести ход событий, раскрыть хотя бы основное в психологии их участников, сделать изображение воздействующим и на сознание и на эмоции читателя, способствующим усвоению им авторской оценки. С той же целью — самым способом изображения подчинить сознание читателя своему идейному замыслу — писатель иногда индивидуализировал характеристику героя, построенную методом идеального преобразования жизни, вводил в нее реальные исторические черты, приближал к конкретной исторической действительности.

Такие отступления от обоих «основных методов изображения жизни» мы наблюдаем в каждом из выработавшихся в древнерусской литературе

<sup>9</sup> Конст. Федин. Писатель. Искусство. Время. «Советский писатель», М., 1957, стр. 371.

<sup>10</sup> Там же. стр. 371—372.

стилей: в «деловом» — «документальном» стиле летописи появляются повести о феодальных преступлениях, разработанные описания последних дней, а иногда и часов жизни выдающихся чем-либо князей, наиболее примечательных событий их княжений, воинских эпизодов; в житийном стиле автор подчеркивает святость своего героя, рисуя его столкновение с особо противоречащей христианскому идеалу действительностью — в таких случаях описание этой действительности становится не документально «достоверным», но художественно правдивым; лучшие примеры художественно правдивого изображения жизни в героическом стиле дает «Слово о полку Игореве»; в дидактической литературе основная — нормативная задача побуждает предостерегать читателя яркими картинами «греховной» жизни и т. д.

Наблюдая во всех такого рода эпизодах наличие художественно правдивого, сделанного не без участия художественного вымысла изображения действительности, которое воздействует на читателя самой выразительностью описания, умелым подбором сильных деталей, не только точностью, но и эмоциональностью, исследователи усматривают в этом способе литературного изложения проявление реалистических тенденций древнерусской литературы.

Термин «реалистический» в этом определении не соотносится с понятием реализма как литературного направления XIX в., а лишь противопоставляет эти тенденции идеалистическим в целом художественным системам средневекового искусства, с одной стороны, и «документальному» отражению реальности жизни — с другой.

Напомним, что и историки древнерусского изобразительного искусства одной из важнейших своих задач полагают «вскрыть в культовых по своему назначению произведениях, созданных кистью древнерусских художников, те народные черты, которые неизменно проникали в мир религиозных представлений и которые способствовали смягчению средневекового аскетизма».

Эти народные черты историки искусства вели от тех «крепких славянских художественных традиций», начало которых коренится в «художественной культуре славянских племен и в искусстве античного и скифского Причерноморья» и которые обусловили «творческую переработку заносных греческих форм и своеобразие древнейших памятников русского монументального искусства».<sup>11</sup> Эти «народные черты» историки искусства определяют как «реалистические», «здоровые реалистические черты», «реалистические детали» или «мотивы», следующим образом характеризую их содержание: «...здоровое ощущение реальности, острая наблюдательность, живой юмор, тонкое поэтическое чувство. Они способствовали ослаблению насаждаемого церковью аскетизма, помогали творческой переработке византийского наследия в направлении более широкого приятия мира». Эти «народные», или «реалистические», черты противостояли «канонической системе мышления»,<sup>12</sup> т. е. системе идеалистической. Внесение их в рамки религиозно-легендарных сюжетов опиралось не только на народную традицию, но и на личную наблюдательность художника. Трудно, например, не согласиться с В. Н. Лазаревым, когда он пишет, что Андрей Рублев «берет краски для своей палитры не из традиционного цветового канона, а из окружающей его русской природы, красоту которой он, несомненно, чувствовал как никто другой».<sup>13</sup>

<sup>11</sup> История русского искусства, т. I. Изд. АН СССР, М.—Л., 1953, стр. 7.

<sup>12</sup> История русского искусства, т. II. Изд. АН СССР, М.—Л., 1954, стр. 384.

<sup>13</sup> История русского искусства, т. III. Изд. АН СССР, М., 1955, стр. 185.

## 2

Разберем несколько примеров тех художественно правдивых описаний прежде всего внутри летописного «документального» стиля, которые обычно именуются исследователями «реалистическими», конечно не в том смысле, в каком мы называем этим термином описания Тургенева, Гончарова и других писателей-реалистов XIX в.

Идеалистическая философия истории, учившая, что события жизни целых стран, народов и отдельных людей определяются «божиим предначертанием», не могла, однако, заставить полностью отказаться от попыток объяснить эти события и ближайшими причинами, найти виновников постигших страну бедствий или героев, защитивших ее, вникнуть в ход политической и классовой борьбы. Сама жизнь не позволяла покориться «воле» божества, как единственной движущей силе событий, звала на борьбу с исполнителями этой воли: с врагами, хотя бы и посланными богом на Русскую землю в наказание за грехи ее князей или народа, и с соседом-феодалом, хотя бы и действовавшим «по наущению сотоны», при попустительстве наказывающего божества. Всеобъемлющее объяснение всех событий государственной и личной жизни вмешательством божества не помогало активной борьбе, поэтому уже в старшем периоде историческое повествование выдвигает перед собой задачу в особо значительные исторические моменты раскрыть современникам и воспроизвести в назидание потомкам реальный ход событий, насколько, разумеется, это было доступно сознанию той эпохи, внушить читателям оценки, которые руководили бы их действиями в направлении, соответствующем идейной позиции автора.

Напомним, что летописцы, под пером которых слагался своеобразный исторический стиль, уже в XI в. обнаружили достаточно скептическое отношение к возможности объяснить все «нестроения» жизни одним вмешательством «сотоны», «беса», «дьявола». Уже под 1015 г., описывая первое феодальное преступление — убийство князя Бориса слугами Святополка, летописец хотя и называет их «слугами беса» («отъц же их сотона»), который «на зълое всегда ловит» человека, однако тут же добавляет: «Зъл же человек, тьшася на зълое, хужь есть беса: беси бо бога бояться, а зъл человек ни бога боиться, ни человек ся стыдить; беси бо крьста ся боять господня, а зъл человек ни крьста ся боить». Такие размышления вели к попыткам в самой жизни, а не за ее пределами, искать объяснения происходящих событий, всматриваться во внутренний мир людей, участвующих в них, давать им свои оценки, внушать мысль, что не один «сотона», а и сами люди бывают виновниками междоусобий, распрей, насилий и преступлений, от которых может «погибнуть Русьская земля», и не одна «божья воля», но и мужество и мудрость человека помогут защитить родину от врагов и «устроить» ее.

Так в господствующем идеалистическом мировоззрении начинают проявляться черты реалистического типа исторического мышления, которые находят свое отражение и в самом способе изображения фактов реальной жизни.<sup>14</sup> В историческом повествовании рядом с рассказами,

<sup>14</sup> Б. И. Бурсов в статье «О национальном своеобразии и мировом значении русской классической литературы. (Статья вторая)» (стр. 20) предлагает усматривать в «реализме как типе художественного мышления» предшественника «реализма» как «метода раскрытия связей человека и окружающей его социально-исторической действительности». Шекспир и Сервантес, по мнению Б. И. Бурсова, «впервые в истории мирового искусства стали изображать реальный мир как не имеющий другого значения.

жизненная правдивость которых была результатом не «реалистичности литературы, а реальности самой жизни, как бы перенесенной в литературу»,<sup>15</sup> появляются эпизоды, созданные при участии художественного вымысла и тем не менее жизненно правдивые, воздействующие на читателя не только исторической достоверностью изображения, но и художественной его убедительностью.

Наиболее яркий из старших примеров появления внутри «документального» текста летописи рассказа, в котором обнаруживаются элементы художественно правдивого описания событий, представляет помещенный под 1097 г. рассказ попа Василия об ослеплении князя теребовльского Василька.<sup>16</sup>

«Лирическая стихия», т. е. авторская оценка, выражается в этом рассказе разными способами, действенными для древнерусского читателя. Прежде всего, отдавая дань обязательному религиозно-философскому осмыслению этого феодального преступления, автор изображает виновников его действующими по наущению дьявола. Так, с самого начала выясняется резко отрицательная оценка их автором: «Сотона влезе в сердце некоторым мужем» Давыда, и они оклеветали Василька «лживыми словесы». Этой ссылкой на козни «сотоны» — виновника клеветы на Василька, ограничивается дань летописца официальной идеологии. Весь дальнейший рассказ раскрывает поведение конкретных виновников преступления, их жестокость, нарушение клятвы. Этот рассказ, с его вполне реалистической оценкой возможных гибельных последствий для всей Русской земли возобновившихся междукняжеских распрей («да аще сего не поправим, то большее зло встанет в нас и начынет брат брата закалати и погыбнет земля Русьская и врази наши, половьци, пришьдъше възьмутъ землю Русьскую», — говорит Владимир Мономах князьям), показывает, как далек его автор от намерения раскрыть лишь «ближайшие поводы» данного события, «не углубляясь в специальный его анализ» (стр. 76).

Связав начало новой смуты между князьями с кознями «сотоны», автор сразу настроил читателей на свое отношение к преступлению князей.

Этим отношением обусловлен и способ изображения главного, по мнению автора, виновника ослепления Василька — князя Давыда. Шаг за шагом описывая, как склонял он Святополка поверить в злые умыслы Василька, автор самым подбором глаголов, определяющих действия и настроения Давыда, подсказывает свою оценку его поведения. Давыд «прельсти» своего сообщника, он «лестъ коваше» на Василька, «нача поостривати» Святополка на ослепление; Давыд сидел рядом с Васильком «аки нем», не было в нем «гласа и ни послушанья, бе бо ужаслься и

как самому себе равный и управляющийся силами, находящимися в нем самом, а человеческую личность — как полностью предоставленную самой себе и опирающуюся во всем только на свои собственные решения и действия». Однако если в творчестве Шекспира и Сервантеса «реализм как тип художественного мышления» действительно впервые получил свое законченное выражение, то путь к его выработке был длительным и опыт его накапливался на Западе еще в городской новелле XII—XIII вв. с ее реалистическими тенденциями.

<sup>15</sup> Д. С. Лихачев. К вопросу о зарождении литературных направлений в русской литературе, стр. 7.

<sup>16</sup> ПСРЛ, т. II (Ипатьевская летопись). СПб., 1908, столб. 231 и сл. — Хотя И. П. Еремин и отмечает, что этот рассказ «почти с осязаемой наглядностью дает представление о жизни своего времени» (стр. 76), однако и к нему он относит свое определение метода изображения жизни «какая она есть», имеющего лишь познавательное, но не эстетическое значение, тем самым исключая этот образец «прозы» из области литературы как искусства.



лесть имея в сердце»; уже ослепленного Василька Давыд держит под стражей «яко зверь уловил», с гневным презрением замечает автор.

Осуждение преступления Давыда и Святополка передается и через описание впечатления, какое рассказ о нем произвел на других князей. Владимир Мономах «ужасеся и въсплакася велми»; Давид и Олег Святославичи «печална быста велми и начаста плакаться». Владимир обратился к князьям с речью-предупреждением об угрожающих последствиях распри для Русской земли.

Однако не только таким прямым способом, через соответствующую оценочную лексику, автор передает свое отношение к изображаемому. Он стремится внушить это отношение читателю и через такой рассказ о пострадавшем князе, который пробудил бы сострадание к нему и гнев против его врагов уже без прямой подсказки, самым выразительным описанием верности Василька присяге, его казни и мучительной поездки во Владимир Вольинский князя, потерявшего сознание после ослепления. Реалистические тенденции автора нашли свое выражение именно в этих сторонах повести, когда он перестает напоминать о «сотоне» и всю вину за преступление возлагает на действительных его участников — князей.

Глубокое сочувствие Васильку подчеркивается тем, что автор изображает его верным крестному целованию, отклоняющим предупреждения «отроков», которые заподозрили заговор против своего князя. Василько едет «на княжь двор в мале дружине», без охраны, которая могла бы его защитить, «помышляя: како мя хотять яти, оногды целовали крест...». Итак, автор, не ограничиваясь «эмпирической констатацией фактов», ведет читателя даже в «помыслы» своего героя, чтобы возбудить уважение к Васильку, верному присяге, противопоставив его нарушителям клятвы.

Особый интерес вызывает вопрос о том, на чьих показаниях построено обстоятельное описание самого ослепления, свидетелем которого автор не мог быть. Некоторые подробности мог рассказать сам Василько. Например, он мог запомнить, что в «ыстобке малой», куда его ввели, привезя в Звенигород, сидел «Торчин», который «остряше нож», что затем вошли два конюха. Но дальнейшее — описание борьбы с сильным князем, того, как дважды снимали с печи доски, как «перси троскотали», когда на концы досок сядились четверо слуг Давыда и Святополка, как трижды «уверте» нож «Торчин» в «зеницы», пока не изъял обе, — в связанном рассказе восстановлено по отдельным частностям автором, вероятно не все узнавшим от пострадавшего. До того ли ему было, чтобы запоминать всю картину, когда у него «троскотали перси», а кровь заливала лицо? Предполагать же, что сами слуги рассказали подробно о том, как они зверски истязали Василька, нет оснований. Вероятно, автор, в общем зная, как происходили подобные казни, наглядно воспроизвел всю картину не без участия художественного домысла. «Правда жизни» передана здесь через «воображаемую» в отдельных частях картину.

Зачем же автору понадобилось с такими натуралистическими подробностями напоминать о жестокости слуг, боровшихся с могучим князем? Конечно, чтобы устроить читателя, показать ему со всей наглядностью, к чему ведут иногда феодальные раздоры, как легко совершаются преступления и страдают невинные из-за одних «лживых словес». Можно думать, что не случайно дальше, в речах князей, оплакивающих Василька и ужасающихся вероломству Давыда и Святополка, для определения этого преступления, посеявшего вражду между князьями, дважды повторяется одна и та же метонимия: «зло» в том, что преступник «уверже в ны (братьев-князей, — В. А.-П.) нож». Эта метонимия не могла не заставить

читателя снова вспомнить всю сцену ослепления, начиная с того, как «Торчин» острил нож.<sup>17</sup>

Вся композиция рассказа о преступлении ясно выявляет авторское «я» — отношение писателя к изображаемому, которое диктует ему и отбор средств вплоть до лексики. Не «информационные цели», не «протокольная точность» определили в этом «достоверном» рассказе отбор материала.

Стремлением возбудить сочувствие к Васильку, действуя на эмоции читателя, продиктован и трогательный рассказ о том, как «в Звиждени городе» попадья, приняв лежащего без сознания Василька за мертвого, сняла с него «сорочьку кроваву», выстирав снова надела и оплакала его по обычаю как покойника. Придя в себя, Василько «пощюпа сорочки и рече: о чем есте сняли с мене, да бых в сей сорочци смерть приял и стал пред богом в кроваве сорочице». Действительно ли с такой точностью свидетели передали попу Василию этот драматический возглас ослепленного Василька? В самом ли деле первым движением очнувшегося князя было проверить, сохранилась ли на нем окровавленная «сорочица»? Вероятнее, что талантливый рассказчик если и не сочинил полностью, то во всяком случае художественно разработал этот эпизод, который не только рождает сочувствие к князю, но и напоминает о том, что за такие преступления виновники будут наказаны после смерти — угроза божьим судом для читателя того времени обладала большой силой воздействия.<sup>18</sup>

Как мы видели, рассказ об ослеплении Василька не ограничивается лишь документальной фиксацией фактов. Способ изображения главных участников события показывает, что здесь «человек... не растворился в калейдоскопе событий» (стр. 79), описанных автором, который стремился хотя бы в пределах этих событий раскрыть внутренний мир и Василька и его врагов. Давыд и Святополк наделены в этом рассказе каждому из них свойственными чертами: главный виновник, подстрекатель, умело разжигающий подозрения и страх, Давыд не похож на слабохарактерного, колеблющегося, не лишеного как будто и чувства справедливости Святополка. Обои противостоит Василько, доверчиво идущий в стан врагов только потому, что он верен крестному целованию и не допускает в других способности так быстро нарушить его.

Дав читателю возможность заглянуть «в сердце» преступников, в «помыслы» Василька, в настроение князей, узнавших о совершившемся нарушении крестного целования, вызвав сочувствие к пострадавшему и страшной картиной казни и трогательным эпизодом на дороге, автор помог этому читателю осознать тяжелые последствия княжеских распри из-за раздела феодальных владений. Это «познание действительности», конечно в пределах, доступных автору, передается таким изображением ее, которое воздействует художественностью. И хотя автор, человек своего времени, вместе с летописцем осмысливает феодальные междоусобия как «наущение дьявола» (решению Любечского снema были рады все люди,

<sup>17</sup> Эта метонимия встречается только в данном рассказе, и необычность ее обратила на себя внимание позднейшего переписчика, который заменил «нож» более привычным образом — «меч» (См.: Д. С. Лихачев. Устные истоки художественной системы «Слова о полку Игореве». — «Слово о полку Игореве». Сборник исследований и статей. Изд. АН СССР, М.—Л., 1950, стр. 58). Автор рассказа умело придал обобщенный смысл конкретному оружию данного преступления, и образ ввергнутого ножа стал вызывать представление не только об ослеплении Василька, но и о феодальной усобице вообще.

<sup>18</sup> Художественная сила этого последнего эпизода особенно ярко ощущается при сравнении с риторическим воззванием к будущему божьему суду, которое ввел Андрей Курбский, когда он, обличая Грозного, пишет, что «рукописание» с перечнем преступлений царя он завещает положить с ним в гроб, чтобы передать его высшему суду.

«токмо дьявол печален бяше в любви сей», и он-то и «влезе в сердце» первым клеветником), однако он стремится показать и вину князей, жестокость их слуг, страдания Василька. Художественно выразительные элементы в его рассказе имеют целью углубить впечатление от преступления, заставить задуматься над тем, что обвинение не было доказано, — этому помешал Давыд, что князья совершили самосуд вопреки решению снema. Практическая, реальная задача повествования определила наличие в нем реалистических изобразительных средств, вполне отвечающих реалистической оценке преступления. В свете этой оценки ссылка в начале рассказа на козни «сотоны» представляется как бы обязательным элементом церковной историософии, которая не устраняет стремления найти истинных виновников преступления и предупредить о грозных его последствиях.

Не случайно именно это, одно из многих феодальных преступлений оказалось в летописи описанным с такой художественной убедительностью. В княжение Владимира Мономаха, когда делались попытки ослабить напряженность междукняжеских отношений, ввести их в законные нормы, подобный рассказ о нарушении этих норм выполнял важную практическую — публицистическую задачу.

Другой пример, когда в изложение, построенное по методу «идеального преобразования жизни», врывается рассказ, обнаруживающий реалистические тенденции автора, представляет в летописи XII в. некролог-биография Андрея Боголюбского. Составитель киевского летописного свода 1200 г. (сохранившегося в Ипатьевской летописи под 1175 г.) построил этот некролог-биографию на основе двух совершенно различных по своему замыслу и литературному воплощению источников: в некролог Лаврентьевской летописи, сложенный в стиле житийно-панегирическом и дающий идеальный образ князя-мученика, подобного князьям Борису и Глебу, прославляемого именно за свой мученический подвиг, — киевлянин смело включил описание убийства Андрея, сделанное, видимо, на основе рассказа Кузьмища киянина, очевидца хотя и не самого убийства, но развернувшихся сразу после него событий.<sup>19</sup> Это описание, в полном противоречии с его житийным обрамлением, дает подлинный образ князя-самовласта, страстно до конца борющегося за жизнь. Сводчика-летописца не смутило это противоречие, он и не пытался его сгладить, сохранив в полной неприкосновенности яркое, реалистическое описание того, что произошло в княжеской ложнице, куда ворвались заговорщики. Кузьмище — горячий сторонник внутренней политики князя Андрея — сделал все, чтобы в его рассказе эти заговорщики (из числа изменивших князю его дружинников и местной знати) явились в самом неприглядном свете, а их жертва — Андрей — предстал сильным, мужественным самовластцем. Осудить одних, устыдить других и превознести своего князя — такова задача рассказчика. Однако к осуществлению ее он идет иным путем, чем его предшественник (чей житийный панегирик сохранился в Лаврентьевской летописи). Чем объясняется именно такое противопоставление действующих лиц? Не только тем, что Кузьмище — огорченный смертью доброго хозяина верный слуга, а его отношением к двум борющимся политическим сторонам. У врагов он выделяет худшее — неблагодарность, трусость и жестокость, у князя — силу, неустранимость, правоту. Если бы то же событие описывал один из заговорщиков, можно быть уверенным, что выбор деталей рассказа и их освещение было бы иным. Но для задачи,

<sup>19</sup> В Лаврентьевской летописи после житийного панегирика под особым заглавием помещено очень краткое изложение этого рассказа.

стоявшей перед автором и поддержанной киевским летописцем через 25 лет, картина убийства должна была быть изображена именно так.

Автор, подобно попу Василию, в начале рассказа отдает дань обязательному изображению заговорщиков как действующих «дьяволим научением», что не мешает ему задуматься о ближайшем поводе, толкнувшем врагов Андрея на преступление. Так борются в его изложении традиционная историософия и стремление в самой действительности найти причину всего происшедшего, т. е. реалистическая тенденция. Последняя берет верх, и к ссылкам на «сотону» автор не возвращается после того, как предупредил читателя, что «в медуше», куда объятые «страхом и трепетом» заговорщики пошли выпить для храбрости, «сотона веселяшет е... и служа им невидимо попевая и крепя е, яко же ся ему обещали бяхуть» (стлб. 586).

Что же в рассказе об убийстве можно рассматривать как точное воспроизведение действительности и какие его части представляются художественным домыслом, делающим картину более наглядной, а участников события — наделенными психологической характеристикой?

Кузьмище не видел, как заговорщики шли к княжеской ложнице; сами они вряд ли постарались сделать известным, что в «медушу» они зашли, чтобы преодолеть «страх и трепет». Эта деталь, подчеркивающая трусость заговорщиков, представляет собой удачный домысел автора, который и дальше продолжает поддерживать у читателя впечатление растерянности убийц, так спешивших, что в темноте они ранили «свой друг», преждевременно признали князя убитым, а потом, услышав его стоны, в ужасе воскликнули «погибохом». Такой же художественный домысел, создающий жизненно правдивую деталь рассказа, — жест Андрея, услышавшего, что враги «силоу выломиша двери»: князь «въскочи, хоте взяти мечь». («И не бе ту меча», — добавляет автор то, о чем он, вероятно, узнал от ключника Амбала: «бе в том дни вынял Амбал ключник его, то бо меч бяхеть святого Бориса»). Эта деталь особенно важна потому, что она сразу разрушает проводимое в житийной части некролога сопоставление Андрея с «братома благоумныма, святыма страстотерпцама», т. е. Борисом и Глебом: как известно, они не пытались сопротивляться убийцам. Итак, первым движением князя было схватить меч. Кто мог увидеть это движение и рассказать о нем Кузьмищу? Ведь в ложнице, как видно из дальнейшего описания, было настолько темно, что заговорщики били наугад, и, когда князь «поверже одиного под ся», убийцы «мневше князя повержена и уязвиша свой друг». Но этот жест нужен автору, изображающему князя-«самовластца», а не смиренного и покорного мученика. Тяжело раненный князь гневно обвиняет «нечестивых» убийц, уподобляет их «Горясеру» (убийце Глеба) и грозит мстью: «бог отомстит вы и мой хлеб» (стлб. 587). Истекающий кровью Андрей, когда враги, сочтя его мертвым, ушли, пытается спастись под сени. Вся эта сценка воссоздана воображением автора, узнавшего, что по следу крови, «въжегше свечи», убийцы нашли здесь Андрея. Так художественный домысел помогал воспроизвести картину убийства. Однако дальше автор вернулся к житийно-панегирическому стилю, в котором и выдержано описание последних минут жизни Андрея; его предсмертная покаянная молитва<sup>20</sup> возвращает читателя к образу князя-мученика.

В дальнейшем к художественной обработке реального исторического материала, снова вне рамок житийно-панегирического стиля, автор прибе-

<sup>20</sup> Д. С. Лихачев устанавливает связь этой молитвы с черниговским житием князя Игоря Ольговича (Русские летописи и их культурно-историческое значение. М.—Л., 1947, стр. 243).

гает, строя на мотивах реально-исторических два своих «плача» над телом убитого князя.

Подобные реалистические эпизоды встречаются по преимуществу в тех частях летописи, где точное описание событий соединяется с выражением авторской оценки их, т. е. в собственно литературных разделах повествования. Включение в текст этих эпизодов не препятствуют ни общая точка зрения летописцев — осмысление всех событий исторической жизни вмешательством божества, которое посылает несчастья и допускает «козни дьявола» в наказание за грехи, а награждает за добродетель, ни проникновение «в прозу» достоверного изображения жизни «поэзии» идеального ее преобразования.

Чем ярче выражена «лирическая стихия» исторического повествования, тем заметнее автор стремится передать свое отношение к изображаемому не только прямыми высказываниями своих оценок, но и самым способом изложения. Он подсказывает эти оценки и лексикой и таким наглядным изображением, которое само направляло бы к ним читателя, дополняет «виденное и слышанное» о данных фактах правдоподобным художественным вымыслом, восполняющим недостающие звенья рассказа, — и в этом сказываются реалистические тенденции писателя. Но тот же автор может дополнить свое изложение и элементами «поэзии», уводящей его в сторону от достоверности к идеалу, норме.

Нельзя отрицать, что вместе со всеми частями летописи, проникнутыми «лирической стихией», эти реалистические эпизоды имели не только познавательную, но и эстетическую ценность. Они, так же как и «поэзия», «открывали древнерусской литературе выход на широкие просторы искусства» (стр. 81), в них также накапливался опыт точного и вместе с тем художественного изображения действительности — событий и людей.

Житийный жанр по самой своей сущности, казалось бы, закрывал путь для проявления в нем реалистических тенденций: основная его задача — представить идеал христианского поведения, и потому метод «идеального преобразования жизни» определяет здесь построение всего повествования. Однако уже в «классическом» образце житийной литературы XII в. — житии Феодосия Печерского<sup>21</sup> рядом с идеализированным образом подвижника, как бы подчеркивая его отрешенность от земных радостей, стоит портрет его матери, властно стремящейся всеми средствами, до насилия включительно, вернуть сына к «благам мира сего». Автору жития было, конечно, известно о том сопротивлении, какое встретил Феодосий в семье, когда начал жить уже с 13 лет по заветам христианства, «на труды подвижнее бывати» вместе с «рабами»; слышал он и о том, что Феодосий вынужден был тайно бежать из дому в монастырь. Однако в целом образ матери Феодосия умело воссоздан при участии художественного вымысла, который помог нарисовать яркий образ властной мужеподобной вдовы, борющейся с сыном. Этот образ находится в явном противоречии с традиционным типом матери святого, сложившимся в агиографии. Нестор начал изображать родителей Феодосия именно в духе традиции: «беста родителе святого в вере христианской живуца и всякым благочестием украшена» (стр. 22). Но затем он отходит от этой традиции, и на первый план в его рассказе выступает эгоизм материнской любви: этой любовью мать оправдывает жестокость, с какой она стремится навязать сыну свое отношение к жизни.

<sup>21</sup> Дмитро Абрамович. Києво-Печерський патерик. Пам'ятки мови та письменства давньої України, т. VI. Київ, 1931 (В дальнейшем в скобках указываются страницы этого издания).

235283



Несколькими штрихами Нестор мастерски описал наружность матери, вполне соответствующую главной черте ее нрава: «бе бо телом крепка и сильна яко и муж; аще бо кто не видевъ ея и слышав ю беседующе к нему. то мнв ю мужа суща» (стр. 24). Заметив склонность сына отказываться от «одежды светлой», от «игр со сверстьники», трудиться «с всяким смирением», она сначала запрещает ему это, «молит» жить по ее правилам, потом, «от великия ярости» разгневавшись, сама бьет его. Нагнав «странных», с которыми юноша ушел из дому, мать «от ярости же и гнева многа имъши за власы и повръже его на землю и своими попираше ногама» (стр. 25). Дома она опять бьет сына, «дондеже изнеможе» (там же). Нестор показывает, как от жестоких наказаний («възложи на нозе его железа тяжка») мать «умилосердившися» переходит снова к мольбам, уверяет сына, что своим поведением он «укоризну» наносит «на род свой» (стр. 26).

Нестор не слышал то угрожающих, то умоляющих обращений матери к Феодосию, не был свидетелем приступов ее «ярости» — все это «воображаемые картины», и воссозданы они для того, чтобы оттенить непоколебимость юноши. Пусть в этих картинах есть какая-то доля преувеличения, но оно художественно оправдано стремлением автора поднять образ святого. Само же изображение матери, уверенной, что она из любви к сыну и из желания ему добра противодействует «овогда ласканием, овогда грозою» его склонностям, жизненно правдиво, реалистично. И этой художественной убедительности не снижает то, что Нестор напоминает о ненавидящем «добра враге» — дьяволе, который, «видя себе побеждаема смирением» Феодосия, поднимает на него гонения матери. Так в рассказе Нестора рядом живут два способа изображения участников событий: господствует идеализирующий, преувеличивающий святость Феодосия и «ярость» его матери, и прорывается воспронизывающий творческим воображением автора «правду жизни», возвращающий читателя с высот христианского идеала к действительности.

Немало примеров художественно правдивых зарисовок сохранили нам и отдельные рассказы Киево-Печерского патерика. Б. А. Романов дал краткую, но вполне точную характеристику внутренней противоречивости самого изложения этого памятника: «Правда, „Патерик“ рассказывает о чудесах божиих и подвигах своих иноков с тем, чтобы поучать и поднять читателя выше его обыденного, среднего уровня. Но мимоходом, невзначай, и бытописует, даже рисует характеры». <sup>22</sup> Вот в этом «невзначай» и отражаются реалистические тенденции рассказчика, который хоть и не создает еще цельных характеров, однако умеет описать художественно правдиво отдельные психологические состояния, отдельные черты «нрава» человека. Приведу наиболее, на мой взгляд, яркий пример реалистического изображения человека в Киево-Печерском патерике — образ красавицы-вдовы в «слове 30 о преподобнем Моисии Угрине» (стр. 142—149).

Моисей Угрин, «крепок телом и красен лицом», — идеал целомудрия; захваченный в плен войсками Болеслава и приведенный в «Лядскую землю», он своей красотой зажег здесь страсть «въжделения» в сердце красавицы-вдовы, юной, богатой и знатной («имуши богатство много и власть велию»). Автор воссоздает диалоги «жены», предлагающей Моисею свободу и свои богатства за любовь, и юноши, который на ее «лестные словеса» отвечает обличением ее «въжделения сквернаго». Страстным речам влюбленной «жены», готовой все отдать («не могу бо терпети красоты твоея, без ума погубляемы, да и сердечный пламень престанеть, по-

<sup>22</sup> Б. А. Романов. Люди и нравы древней Руси. Л., 1947, стр. 204.

жигая мя. Аз же отраду прииму помыслу моему, и почию от страсти, и ты убо, насладився моя доброта, и господин всему стяжанию моему будеши и наследник моя власть и старейшина боляром»), Моисей противопоставляет похвалу «душевной чистоте, паче же и телесной». Настойчивая «жена» выкупает Моисея; рассчитывая, что теперь он будет в ее власти, она начинает «бестудне» привлекать его уже не только словами: «в многоценныя ризы его облякъши и сладкими брашны того кормяще и нуждением любовным того объемлющи, на свою похоть нудящи» (стр. 143). Когда соблазны не действуют, «жена» приходит «в ярость» и пытается «гладом уморити его». Рабы уговаривают Моисея покориться, но он тверд. Тогда «жена» снова начинает соблазнять его властью и богатством, потом грозит «по многих муках смерти» предать. Моисей тайно принимает монашество. «Отчаявшись своя надежа», «жена» «раны тяжкы възлагает на Моисеа». «Многу печаль имущи, како бы себе мьстити от срама», не будучи в силах преодолеть стойкость Моисея, «жена» жалуется князю Болеславу, тот безуспешно пытается убедить Моисея уступить. Последняя сцена искушения описана с такой наглядностью, ради которой рассказчик даже нарушил цельность образа Моисея. Обуреваемая страстью, «жена» однажды «повеле его нужею положить на одре своем с собою, лобызаящи и обмыающи, но не може ни сею прелестию на свое желание привлещи его». И вот теперь Моисей, прежде отвечавший «жене» нравоучительными речами «от писания», забыл, что он монах, отбросил свое «смирение» и, словно отстаивая свою мужскую честь, оскорбил соблазнительницу: «въсуе труд твой, не мни бо мя яко безумна или не могуща сего дела сътворити, но страха ради божиа тебе гнушаюся яко нечисты» (стр. 147—148). За эту дерзость Моисей подвергся страшной казни по приказу мстившей женщины: «не пощажю сего доброты, да не насытятся инии его красоты» (стр. 148). Этот последний эпизод решительно нарушает тот житийный стиль, в каком выдержан был до сих пор портрет стойкого девственника, и вместе с тем дорисовывает до конца злобную мстительность страстной женщины. Реплика Моисея делает особенно реалистичной эту сцену искушения, заставившую даже смиренного монаха потерять терпение. Такую реплику, как и самую сцену, никто не мог ни слышать, ни видеть, чтобы потом «с протокольной точностью» ее описать, — художественный вымысел увел здесь автора от идеализирующего стиля и создал эпизод, правдиво отражающий жестокую действительность.

Даже в экспрессивно-эмоциональном стиле Епифания Премудрого можно встретить эпизоды, изложенные в ином «ключе» — имеющие целью воздействовать на читателя выразительным описанием самого факта, подчеркивающим в поведении действующих лиц то, что в данный момент считает необходимым выделить сам писатель. Так, чтобы оттенить разницу между «истинной верой», делающей Стефана Пермского смелым и непоколебимым, и лжеучением, в силу которого волхв и сам не до конца верит, — Епифаний дает красочную картину испытания двух вер. Это испытание они решили провести следующим образом: либо взявшись за руки, войти обоим сразу в огонь — кто уцелеет при этом, того и вера истинна, либо броситься в прорубь и выплыть в другую, выше по течению. Описание того, как Стефан понуждал волхва приступить к испытанию, сделано Епифанием с красочными реалистическими подробностями, подчеркивающими уверенность и настойчивость Стефана и испуг потерявшего веру в помощь своих богов волхва. Когда волхв не согласился начать испытание, уstraшенный «шумом огненным», Стефан «ем, понужаа его, но и рукою яв за ризу волхва и крепко сжем ю, похващае и и нудма влечаше и к огню очима. Чародеи же пакы вспять възпящася». Так трижды напрасно пы-

тался Стефан повести волхва в горящую «храмину». Волхв «пометая себе, биаше челом, и припадая к ногама его, обавляше вину сущую свою и немощь свою излагаа, суетство же и прелесть свою обличаа». Трижды пытался Стефан и в прорубь ввести волхва, он и «тамо побежен пограмися».<sup>23</sup>

Вероятно, Елифаній слышал предание об этом состязании Стефана с волхвом, однако, несомненно, своим творческим воображением он произвел его подробности: жесты, даже взгляды, которыми Стефан уверенно «понужал» волхва идти в огонь, униженные просьбы испуганного волхва, его возглас («не деите мене да почю»), реплики Стефана, требования народа, оправдания волхва, который признается, что, согласившись на испытание, он надеялся «своими клюками преклюкати» Стефана. В этом эпизоде даже самое изложение теряет украшенность, становится простым, соответствующим реалистичности содержания.

Как видно из приведенных примеров, и историческое повествование и жития с помощью реалистических эпизодов делают более наглядными описания исторических событий, раскрывают внутренний мир их участников — также исторических лиц, во всяком случае воспринимаемых и авторами и читателями как исторические, действительно существовавшие. Творческое воображение писателей развивает здесь материал, относящийся к единичному факту, к определенному индивидуальному герою.

\*

Иначе проявляется отход писателя от «протокольной точности» в изображении жизни «какая она есть», когда он дает широкое обобщение крупных исторических событий, разъясняя их смысл и значение. Особо яркие примеры такого обобщения оставил нам Серапион Владимирский, в «словах» которого тема татаро-монгольского нашествия и последовавшего за ним ига занимает ведущее место. Религиозно-дидактическая тенденция определяет изображение бедствий Русской земли Серапионом как наказания божьего за грехи ее людей, призывы отвести это наказание покаянием и обличение паствы в «беззаконьях». Но в самом описании того, что случилось с Русской землей и ее людьми, Серапион отходит от религиозной дидактики и мастерски обобщает главное — материальный и моральный ущерб, нанесенный нашествием и усугубляющийся насилиями завоевателей. Цель этого обобщения выходит далеко за рамки простого напоминания о «единичных фактах» действительности (стр. 76), но и не ведет автора к «идеальному преобразению жизни» (стр. 79). Вспомним, как Серапион несколькими штрихами создал трагическую картину разоренной Руси: «Множайша же братья и чада наша в плен ведени быша; села наша лядиною поростоша, и величество наше смерися; красота наша погыбе; богатство наше онемь в користь бысть; труд наш поганим наследоваша, земля наша иноплеменникомь в достояние бысть». Однако Серапион не только вызывает у слушателей чувство сожаления о погибшем, он стремится объяснить им моральные следствия поражения и воздействовать на их патриотическое чувство: «князий наших воевод крепость ищезе, храбрии наша страха наплъньшеса бежаша... в поношение быхом живущим въскрай земля наша: в посмех быхом врагом нашим».<sup>24</sup> Слушатели Серапиона могли вспомнить исполненные глубокой скорби слова автора «Слова

<sup>23</sup> Житие св. Стефана, епископа Пермского, написанное Елифаннем Премудрым. Изд. Археографической комиссии. СПб., 1897, стр. 51—54.

<sup>24</sup> Е. Петухов, Серапион Владимирский, русский проповедник XIII века. СПб., 1888, Прибавление, стр. 8.



о гибели Русской земли», также писавшего после татаро-монгольского нашествия, воскрешавшие память о былой славе Русской земли, которой «покорено было богом» все, в широко очерченных автором границах, среди которой то «твердых каменные города железными вороты», то «радовахуся далече будучи за синим морем», то даже, как «жюр Мануил цесарегородский» «великия дары посылаша» к Владимиру, «абы Цесаря города не взял».<sup>25</sup> Разными путями оба автора звали к патриотизму русских людей: один трагической картиной гибели, другой рассказом о былом могуществе Русской земли. Скорбная интонация этого рассказа становится ощутимой, если сопоставить его с исполненной ликующего торжества славой русским князьям и Русской земле, прозвучавшей в устах митрополита Илариона: князья русские «мужьством же и храбрьством прослуша в странах многах и победами и крепостию поминаются ныне и словут. Не в худе бо и не в неведоме земли владычествоваша, но в Русской, яже ведома и слышима ест всеми концы земли».<sup>26</sup>

Перед нами три обобщенные картины «славы» и «погибели» Русской земли. Все они исторически верно отражают определенные этапы в ее жизни, вполне реалистически оценивая и международное значение Русского государства и его внутреннее состояние. Каждая из этих картин помогала читателю через художественное изображение «познать действительность», внушала определенную ее оценку и тем самым подсказывала линию поведения. Для своего времени каждый из трех авторов обнаружил незаурядную способность осмыслить значение исторических событий, а не просто «информировать» о них читателя и слушателя, и передать ему свою оценку в форме широкого художественно выраженного обобщения.

### 3

Реалистические тенденции проявляются в древнерусской литературе также и при создании обобщенных безымянных образов. Яркие примеры такого рода реалистичности дает учительная литература в той ее части, которая изображает носителей разного рода пороков, нарушающих нормы христианской морали. В отличие от положительного образа идеала, который в учительной литературе строился методом «идеального преобразования жизни»,<sup>27</sup> литературный портрет носителя пороков больше опирался на наблюдения над действительностью. Как ни сгущены бывают иногда краски на таком портрете — в соответствии с требованием представить наиболее завершенное проявление данного порока, — все же именно в изображении порочного человека наблюдается стремление писателя проникнуть во внутренний его мир, в причины, порождающие порочное поведение, в его тяжелые следствия и для самого человека и для его окружающих.

Образы людей — носителей какого-либо одного по преимуществу порока-страсти достигают в учительной литературе нередко большой художественной выразительности и правдоподобия, убеждают читателя верностью описания психологических состояний. Такие образы по праву могут

<sup>25</sup> Х. М. Лопарев. Слово о гибели Русской земли. — ПДП, т. LXXXVI. СПб., 1892, стр. 21—24.

<sup>26</sup> А. И. Пономарев. Памятники древнерусской церковно-учительной литературы, в. 1. СПб., 1894, стр. 70.

<sup>27</sup> Это «преобразование» иногда производилось путем «отрицания отрицательных черт», причем идеал должен был быть свободным от всех возможных для человека его положения недостатков (см.: Б. А. Романов. Люди и нравы древней Руси, стр. 222—223).

быть названы художественными, хотя и создавались они с практической целью — предостеречь от того, что противоречит норме, образцу, идеалу христианского поведения. Мне приходилось уже показывать, какой психологической глубины достигали иногда авторы русских поучений XI—XIV вв. на темы общественной и частной морали, рисуя «отрицательные» образы нарушителей христианского идеала поведения.<sup>28</sup> Напомню хотя бы один из приведенных примеров.

Обличение лени и пьянства — тема большого числа древнерусских поучений, которые не только убеждали читателей угрозой наказания после смерти, но и стремились прежде всего показать вредные для человека последствия этих пороков уже в его земной жизни. К XIV в. описание материальных последствий лени вылилось в одном из таких «слов» в следующую выразительную форму: «Лежа добра не видати, а горя не избыти. . . цветных риз не нашивати, медвеного пития не пивати и сладкого брашна не едати». В этом поучении душевное состояние ленивца и отношение к нему окружающих изображается с наглядностью, свидетельствующей и о большой наблюдательности автора, и об его умении художественно обобщить свои наблюдения:

«Таковий человек ленивый и лежливый в дому не господин, жене не муж и детям не отец, и добрыми людьми незнаем; в деревне жити ленится, а на посаде не годится; в село его не пустят, а во граде и места несть. Таковий, ходя по улице, скитаяся, и, аки несытый пес, по окнам глядит, и, аки оскорбляя свиния, о углы чешется». Автор продолжает рассказ о ленивце, переводя его в описание олицетворенных пороков ленивца: «привязалася к нему ленность, аки пещер (дорожная из лык сумка, носимая за плечами) за плечами; а нищета у него в пазухе и гнездо свила, а скорбь у него по бедрам висит, а тоска и ноги связала. О люте! привязалася к нему леность, как милая жена к мужу своему, — и часто воздыхает, а разстатися не хошет! окаянные же беси аки любовные друзи; а сон тяжкий аки милый отец, злая же слабость аки родимая его мати; а упрямство и непослушание любит и держится аки брата и сестры не лишиться; а укоры и поносы и безчестие ему воздают, аки снег на главу летит». Рассказ снова возвращается к человеку, одержимому леностью: «И навикнет, окаянный, чужими трудами кормитися, аки червь капусту ясти. И от многаго уныния спит без числа».<sup>29</sup>

Можно ли назвать способ построения этого описания «документальным», ставящим своей целью «чисто эмпирическую констатацию единичных фактов в их поверхностной связи», или изображающим путем «идеального преобразования жизни» «стоящий высоко над повседневностью мир»? Очевидно, что художественную правдивость подобных эпизодов следует выводить из какого-то иного способа изображения, отвечавшего иной задаче, поставленной перед собой писателем. Эта задача была продиктована требованиями самой реальной жизни. Чтобы бороться с бытовыми пороками, мало было показать «чистый, светлый и прекрасный мир»; надо было поставить перед зараженным этими пороками человеком его изображение во всей неприглядности: нарисовать перед ним будущее, к которому ведут его пороки, нарисовать так, чтобы воздействовать и на его чувство, вызвать отвращение к этому образу. Отсюда и сатирические интонации

<sup>28</sup> См. подробнее об этом в статье: В. П. Адрианова-Перетц. К вопросу об изображении «внутреннего человека» в русской литературе XI—XIV вв. — Вопросы изучения русской литературы XI—XX веков. Изд. АН СССР. М.—Л., 1958, стр. 15—24.

<sup>29</sup> А. И. Пономарев. Памятники древнерусской церковно-учительной литературы, в. 3. СПб., 1897, стр. 94.

в описании ленивца и его поведения. Художественная правдивость этого описания дает основания назвать его реалистическим без всякой оглядки на метод писателей-реалистов XIX в.

\*

Реалистичен и психологизм «Моления» Даниила Заточника,<sup>30</sup> автор которого в своеобразной афористической форме обобщает свои жизненно правдивые наблюдения. Как ни беспощадно откровенны его обобщения, их нельзя назвать «документальным» изображением жизни «какая она есть».

Даниил Заточник впал в немилость у князя, он нищий. И вот, пишет он, от него отвернулись и друзья и «ближний». Почему, спросит читатель? И Даниил, не дожидаясь вопроса, сам отвечает: он не «поставил перед ними трапез многообразных брашен» — не устраивал им пиров. Но есть и такие среди его «ближних», кто лицемерно «дружатся» с ним, опускают вместе с ним руку «в солило», «очима бо плачются со мною, а сердцем смеют ми ся», а «при напасти» помогают врагам «подразнить ноги мои» (А X). На жизненных наблюдениях построен и грустный вывод Даниила о том, что нищета грозит ему унижением: «Богат муж везде знаем есть и на чужей стране друзи держит; а убог во своей ненавидим ходит; богат възглаголет, вси молчат, и вознесут слова его до облак, а убогий възглаголет — вси нань кликнуть... их же ризы светлы, тех речь честна» (А XIII).

Автор «Моления» описывает не частный, конкретный случай той обиды, в результате которой Даниил впал в нищету. Он дает обобщенную характеристику положения тех, у кого, подобно ему, «не процвите часть». И если сильного, щедрого князя он изображает прибегая иногда к методу «идеального преобразования жизни», то, описывая свое бедственное положение, отношение к себе «ближних» и друзей, он остается на почве изображения жизни «какая она есть», хотя и лишеного всякого оттенка документальности.

Человек своего времени, Заточник художественными сопоставлениями поясняет читателю, что в семье главой должен быть муж: «Не ског в скотех коза, ни зверь в зверех ожь, ни рыба в рыбах рак, ни потка в потках нетопырь, не муж в мужех, иже ким своя жена владсет; ... не робота в роботах под жонками повоз возити» (А XXXIV). Тем же приемом автор раскрывает темные стороны женитьбы по расчету на богатой, но старой и «злообразной» жене: «лепше ми вол бур вести в дом свой, неже зла жена поняти: вол бо ни молвить, ни зла мыслить, а зла жена бьема бесеться, а кротима выситя, в богатстве гордость приемлеть, а в убожестве иных осужаеть». «Трясцую боleti» и быть «прокляту» желает автор тому, кто поверит «ласковым словесам» «льстивой жены»: «господине мой и свете очию мою! Аз на тя не могу зрети, егда глаголеши ко мне, тогда взираю и обумираю и въздержат уды тела моего и поничю на землю» (XXXVII, XI). Обилие традиционных эпитетов «злой жены», перенесенных из переводной учительской литературы, не может скрыть жизненной правдивости этих психологических обобщений. Б. А. Романов показал ее в комментарии к ним из памятников древнерусской церковно-канонической литературы, придя к следующему выводу: «Такая трактовка женской темы не

<sup>30</sup> Текст «Моления» цитируется по изданию: Слово Даниила Заточника по редакциям XII и XIII вв. и их переделкам. Приготовил к печати Н. Н. Зарубин. — Памятники древнерусской литературы, в. 3. Изд. АН СССР, Л., 1932.

сваливалась как снег на голову читателя XII—XIII вв. с чуждых ему высот церковного аскетизма: она могла найти у него почву, подготовленную и бытовыми условиями для живого ее восприятия. Что было в ней текстуально „заимствовано“, что „оригинально“ не имеет никакого отношения к вопросу о том, была ли она жизненна для XII—XIII вв.»<sup>31</sup>

Именно жизнь «какая она есть», широко влившись в содержание «Моления»,<sup>32</sup> дала материал для сатирических элементов его — для построения неожиданных, но метких уничижительных сравнений, основанных на сугубо обыденных образах.<sup>33</sup> «Моление» Даниила Заточника в своей образной системе вообще, по наблюдениям Д. С. Лихачева, «больше, чем какое-либо другое произведение русской литературы XI—XIII веков, опирается на явления русского быта».<sup>34</sup> Реалистическая тенденция Моления нашла особо яркое воплощение именно в его образности: «Бытовые черты выхвачены автором „Моления“ из жизни не в порядке повествования (в этом случае летопись представила бы еще больше материалов из области русской жизни), а для построения сравнений, метафор, отдельных образов. Русский быт, при этом самый обыденный, проникает в поэтическую систему»,<sup>35</sup> — справедливо отмечает Д. С. Лихачев. Эти отражения в «Молении» русского быта ценны для истории литературы не как «реалии» сами по себе, а как средства художественной системы, ведущие к познанию действительности через искусство слова.

Итак, тема и приемы ее художественного раскрытия — жизненно правдивы; способ изображения этого участка жизни «какая она есть» выходит в «Молении» за рамки описанного И. П. Ереминым. Наблюдения над жизнью представителей господствующего класса привели автора «Моления» к горьким обобщениям, которые он выразил в своеобразной афористической форме. Эти психологические обобщения — художественное средство познания действительности. Исследователь культурно-исторического смысла этого памятника Б. А. Романов имел основание дать ему следующую характеристику: «...получилось... на небольшом полотне нечто вроде панорамы общественной жизни и быта эпохи».<sup>36</sup>

## 4

Особо следует остановиться на вопросе о том, как проявляются реалистические тенденции древнерусской литературы в тех ее памятниках, которые испытали на себе воздействие устной народной поэзии. Этот вопрос неизбежно связывается с общей проблемой художественного метода русского фольклора, в частности со спором о том, существовал ли в народной поэзии реализм и если существовал, то каково было его отношение к реализму литературы XIX в. В современной фольклористике нет единой точки зрения, решающей этот спор. Достаточно сопоставить последние высказывания в печати по этому вопросу, датированные концом 1958 г. и представ-

<sup>31</sup> Б. А. Романов. Люди и нравы древней Руси, стр. 38—45.

<sup>32</sup> Д. В. Айналов. Очерки и заметки по истории древнерусского искусства. — ИОРЯС, т. XIII, СПб., 1908, кн. 1, стр. 352—354.

<sup>33</sup> В. П. Адрианова-Перетц. У истоков русской сатиры. — В кн.: Русская демократическая сатира XVII века. Изд. АН СССР. М.—Л., 1954 (серия «Литературные памятники»), стр. 145.

<sup>34</sup> Д. С. Лихачев. Социальные основы стиля «Моления» Даниила Заточника — ТОДРА, т. X. М.—Л., 1954, стр. 109.

<sup>35</sup> Там же, стр. 110.

<sup>36</sup> Б. А. Романов. Люди и нравы древней Руси, стр. 45.

ляющие собой тезисы, предложенные для очередного всесоюзного совещания фольклористов.<sup>37</sup>

В. Е. Гусев в докладе «Проблемы теории фольклора» признает, что «реализм как исторически закономерный способ художественного познания», возникающий «в эпоху образования и развития буржуазных связей в обществе», в русском народном творчестве слагается «не ранее, примерно, XVII—XVIII вв.», причем в фольклоре он «обладает своими специфическими чертами, отличающими его от реализма в литературе». В. Е. Гусев добавляет, что и «в фольклоре капиталистической эпохи наряду с реализмом продолжают существовать и другие художественные методы».<sup>38</sup>

Гораздо осторожнее формулирует свое отношение к вопросу о реализме народной поэзии Б. Н. Путилов: «Необходимо покончить с некритическим и неисторическим употреблением понятия реализм и производных от него применительно к фольклору. Если действительно существует проблема реализма в фольклоре (разрядка моя, — В. А.-П.), то она должна решаться в единстве подлинно научного теоретического к ней подхода и конкретно-исторического исследования фактов». С этим положением Б. Н. Путилова нельзя не согласиться, однако мне представляется, что автор напрасно обвиняет своих предшественников в том, будто они все развитие фольклора сводили к усилению в нем реализма, а «ранний фольклор» ценят постольку, поскольку в нем обнаруживаются элементы реализма».<sup>39</sup> С таким упрощенным изображением точки зрения тех, кто усматривает в народной поэзии появление «реалистических элементов», конечно бороться легче, однако в этом случае сам спор пойдет мимо тех «конкретно-исторических фактов», которые иные фольклористы и литературоведы называют «реалистическими элементами» народной поэзии.

Как ни различаются между собой точки зрения В. Е. Гусева и Б. Н. Путилова, на одном они все же, видимо, сходятся: художественный метод фольклора феодальной эпохи не может быть назван реализмом. Это положение мне представляется вполне правильным. Более того, и в XVII в., насколько позволяют об этом судить немногие сохранившиеся записи, реализм как цельный метод не определял художественную систему русского фольклора. Однако и нереалистический художественный метод народной поэзии X—XVII вв. открывал возможность выражать характерное для каждого данного отрезка времени народное сознание, оценку народом важнейших исторических событий и деятелей, народное понимание идеала мужества, патриотизма, воинской чести и т. д. Идеализация народного героя в русском фольклоре не заключала в себе и в далеком прошлом ничего мистического, противостоящего жизненной правде; она всегда была основана на присущем народу оптимизме, вере в торжество справедливости, в победу человека над враждебными силами природы, над злом во всех его проявлениях. Но как ни высоко мастерство построения этих образов, оно не ставило перед собой широких и глубоких задач, решенных в литературе реализма.

<sup>37</sup> Проблемы современной фольклористики. (Авторефераты докладов). Всесоюзное совещание фольклористов (1958 г.). Институт русской литературы (Пушкинский Дом) АН СССР. Л. 1958.

<sup>38</sup> Там же, стр. 10. — Подробнее эти мысли развиты В. Е. Гусевым в статье «Проблемы эстетики и фольклор» (Русская литература, 1958, № 4, стр. 56—60). Из последних работ теоретического характера, касающихся художественного метода русского фольклора, обращает на себя внимание статья В. Г. Базанова «Проблема эстетического отношения фольклора к действительности у Н. Г. Чернышевского» (Русская литература, 1958, № 1, стр. 117—131).

<sup>39</sup> Б. Н. Путилов. Проблемы изучения истории русского фольклора. — В кн.: Проблемы современной фольклористики, стр. 21.

Анализируя художественные особенности отдельных устно-поэтических жанров в разные века их сложения и бытования, исследователи нередко отмечают в них «реалистические элементы», «тенденции», которые, например, в исторической песне нарастают с течением времени. Эти элементы наблюдаются в движении к исторически точному воспроизведению обстановки действия, социально-бытовых реалий современной создателю или исполнителю живой действительности.<sup>40</sup> В исторической поэзии с XVI в. наблюдается уже и некоторый отход от былинной идеализации и гиперболизации, более глубокое освещение внутреннего мира героев, их переживаний.

Жизненно правдивым (реалистическим) было всегда в народной поэзии художественное восприятие русской природы. Русский пейзаж ощущается и в поэтизации светлого ручейка или помутившейся реки, «батюшки Тихого Дона» и «матушки Волги», дремучих лесов и одинокой березки или рябины, всей природы, живущей одной жизнью с человеком.

Реалистической стороной народной поэзии было и то, что во всех своих жанрах, особенно же в эпических, она отражала сложение русского национального характера. Трудный процесс создания Русского государства на обширной территории, постоянно подвергавшейся вооруженным нападениям соседей, борьба с суровой природой, требовавшей от человека много тяжелого труда, чтобы обеспечить свое существование, — все это вырабатывало своеобразный характер народа-национальности гораздо раньше, чем он сложился в нацию, со всеми присущими ей признаками. Историки указывают, что «черты психического склада нации формируются на основе тех ее особенностей, которые складываются еще в период образования народности, в условиях феодальной формации», что «уже в древней Руси зарождаются черты будущего русского национального характера. Они отразились прежде всего на памятниках фольклора и древнерусской литературы».<sup>41</sup> Некоторые существенные черты русского национального характера исследователи отмечают в «исторических песнях, преданиях, сказках, пословицах и поговорках» XVI—XVII вв.<sup>42</sup>

Все эти особенности, приближавшие устную поэзию к изображению отдельных сторон конкретной исторической действительности, не изменяли, однако, существа своеобразного художественного метода народной поэзии, обусловленного особыми задачами, которые она выполняла. И наименования этих особенностей реалистическими элементами не претендует на сближение их с характерными чертами реализма как литературного метода XIX в. Как бы велико ни становилось в отдельных произведениях народной поэзии (особенно XVI—XVII вв.) количество этих реалистических элементов, они не слагались в художественный метод, определявший построение всего произведения, способ разработки всей данной темы.

<sup>40</sup> А. П. Евгеньева (О некоторых поэтических особенностях русского устного эпоса XVII—XIX вв. (постоянный эпитет). ТОДРЛ, т. VI. М.—Л., 1948, стр. 183—184) устанавливает наличие реалистических деталей в языке былин XVII в., которые лишь со временем «переводятся в идеальный план, становятся показателями высшего качества предмета».

<sup>41</sup> Л. В. Черепнин. Исторические условия формирования русской народности до конца XV в. — В кн.: Вопросы формирования русской народности и нации. Изд. АН СССР, М.—Л., 1958, стр. 45—46. — Вряд ли поэтому справедливо сомнение акад. В. В. Виноградова в том, что «русский поэтический фольклор приобретает яркий национальный колорит уже в XVI—XVII веках, то есть еще до образования русской нации» (см.: В. В. Виноградов. Реализм и развитие русского литературного языка, стр. 21).

<sup>42</sup> Русское народное поэтическое творчество. Т. I. Очерки по истории русского народного поэтического творчества X—начала XVIII века. Изд. АН СССР, М.—Л., 1953, стр. 415.

Следует при этом подчеркнуть, что наличие реалистических элементов в народной поэзии, содержание которых мы выше определили, вовсе не предполагает, будто «некое мистическое начало», «субстанцииальное начало народной исторической правды и художественной правдивости» «неизменно присуще словесному творчеству в силу его внутренней природы». <sup>43</sup> Основа художественной правды и постепенно растущего стремления к усилению конкретности деталей в народной поэзии заключается не в «некоем мистическом начале», а в постоянной связи ее с трудовой деятельностью народа, с его общественными отношениями. Эта связь с течением времени углублялась, народная поэзия все живее откликалась на важнейшие исторические события, причем в изображении и самих событий и героев, воплощавших народные идеалы, нарастало стремление к конкретности, к отходу от условности старшего эпоса. Все это было свидетельством постепенного роста «реалистического типа мышления», но не реализма как художественного метода, раскрывающего «духовный мир человека во взаимосвязи с социально-исторической действительностью» (Б. И. Бурсов). Вот почему в применении к народной поэзии, как и к литературе феодального периода, следует избегать термина «реализм» и ограничиваться определениями «реалистические элементы» или «тенденции». Эти элементы характеризуют или отдельные стороны самого поэтического сознания (отношение к природе, родине, семье и т. д.), или изображение деталей бытовой и исторической обстановки, настроений героя и т. п.

Д. С. Лихачев в книге «Возникновение русской литературы», <sup>44</sup> раскрыв внутренние потребности феодализирующегося общества, которыми было вызвано рождение русской литературы, показал и ту «широкую струю идей, идейных настроений и художественных вкусов», которая шла в литературу с первых ее шагов из народной поэзии, оказывала постоянное воздействие на формирование в ней реалистических тенденций и вместе с тем определяла в известной степени характер освоения тех переводных литературных произведений, которые шли на Русь из Болгарии и Византии. И в дальнейшем тенденции литературы к усилению художественной правдивости нередко вовлекали в стиль писателей «реалистические» элементы народной поэзии, причем, как покажем на примерах, писатели шли обычно гораздо дальше, чем народные поэты, развивая слабо намеченные ими реалистические элементы.

Живое чувство родной природы, воплощенное в народной поэзии, лежит и в основе своеобразного, именно ей присущего изображения природы, сочувствующей человеку, живущей его радостями и печалью. Значительная часть художественных образов народной поэзии, построенных на этой основе, легкими штрихами воссоздает черты русского пейзажа. Как известно, в народной поэзии (как, впрочем, и в древнерусской литературе) пейзаж не имеет самодовлеющего значения, но отдельные его элементы использованы для художественного изображения переживаний героев, окрашивают определенным настроением рассказ об их жизни.

Из памятников древнерусской литературы особенно близко подошло в изображении народно-поэтического лирического отношения к природе, живущей одной жизнью с человеком, «Слово о полку Игореве». Однако там, где народный поэт ограничивается одним легким штрихом, вызывающим в сознании слушателя образ родной природы (склонившееся дерево, помятая трава, помутившаяся вода) и населяющего ее животного мира

<sup>43</sup> В. В. Виноградов. Реализм и развитие русского литературного языка, стр. 16, 18.

<sup>44</sup> М.—Л., 1952, стр. 30.

(сокол-охотник, лебедь-добыча и т. д.), автор «Слова» развертывает широкие картины; наглядность и точность их такова, что ботаник и зоолог составляют ясное представление о реальной флоре и фауне южнорусской степи XII в.

Пейзаж в «Слове о полку Игореве» — степь с ее заросшими балками, пашня, буря, затмение солнца, — так же как в фольклоре, взят не сам по себе, а в отношении к событиям человеческой жизни. Этот пейзаж всегда, как у народного поэта, лирически окрашен и символически истолкован применительно к ходу событий и к настроениям их участников. Но все картины природы в «Слове» одновременно и реалистичны в прямом смысле: они отражают совершенное знание автором степной природы и ее живого мира, его зоркую наблюдательность и умение художественно правдиво воплотить свои представления о них, придавая вместе с тем ясную лирическую окраску каждой картине, соответствующую авторской оценке того события, которое изображается на фоне данного пейзажа.

Усиливая тенденцию (реалистическую) народной поэзии строить образы на впечатлениях от реальной русской природы, автор «Слова о полку Игореве» развертывает широкие картины ее, порывая с характерным для современной ему религиозно-дидактической литературы схематичным изображением лишенной местных признаков природы, которая служит здесь лишь символом религиозных представлений, украшением похвал божеству.

В способе построения обобщенных портретов своих положительных героев автор «Слова о полку Игореве» пошел за своеобразной условностью былинного эпоса, гиперболизируя смелость, воинскую доблесть и могущество князей и воинов, от которых он ждет помощи Русской земле. Связь с народным эпосом в данном случае поддерживается и отбором эпитетов, которые подчеркивают именно эти воинские доблести; среди этих эпитетов нет ни одного определения морально-христианских добродетелей героев, обязательных в современном «Слове» господствующем «монументально-историческом» (термин Д. С. Лихачева) литературном стиле характеристик феодалов XII в. «Идеальное преобразование жизни» в этих характеристиках идет в ином направлении, выполняет иные задачи.

Однако острота публицистического задания «Слова» определила не только его эмоциональную напряженность, одним из выражений которой была эпическая гиперболизация героев. Эта острота потребовала и прямых напоминаний о конкретной исторической действительности. Необходимо было показать читателям со всей художественной наглядностью не просто идеальных князей-воинов и не схватку с половцами в ее обобщенном изображении, а именно данное конкретное столкновение с ними, когда разрозненные действия феодалов привели к тяжелому поражению, к разорению многих областей Русской земли. Вот почему условно эпически гиперболизированные герои наделены некоторыми, наиболее для каждого из них характерными чертами и поставлены в реальные политические взаимоотношения того времени, воспроизведенные с поразительной точностью.<sup>45</sup> Метод «идеального преобразования», в данном случае навеянный народной поэзией, соединяется с введением умело отобранных индивидуальных черт, приближающих образ к реальной действительности и делающих его особо убедительным, художественно правдивым. Реалистические элементы этих характеристик в «Слове» способствовали в свое время усилению их жизненного влияния.

<sup>45</sup> См.: В. П. Адрианова-Перетц. «Слово о полку Игореве» и устная народная поэзия. — В кн.: «Слово о полку Игореве». Изд. АН СССР, М.—Л., 1950 (серия «Литературные памятники»), стр. 291—319.



Раскрытие художественных возможностей, заложенных в народном предании о разорении татаро-монголами Рязанского княжества, Д. С. Лихачев усматривает в «Повести о разорении Рязани Батыем». Здесь дан эпически обобщенный групповой образ рязанских князей, которые, однако, наделены и характерными именно для рязанских князей, исторически засвидетельствованными индивидуальными чертами: они были «к бояром ласковы», «до господарских потех охочи», «на пирование тщивы». Весь рассказ о «резвецах и удальцах» рязанских, вместе с Евпатием Коловратом бьющихся с врагами, построен в духе былинных сражений богатырей, но реалистические элементы появляются в «Повести» при описании поля битвы и разорения Рязани.<sup>46</sup>

Уже из приведенных примеров мы видим, что «реалистические тенденции», возникающие у древнерусского писателя в связи с жизненной задачей, ответить на которую он стремится своим литературным произведением, побуждают его иногда то развивать реалистические элементы народной поэзии, то соединять с ее своеобразным художественным методом обобщения<sup>47</sup> индивидуализацию идеализированных в устно-эпическом стиле героев, внося в их характеристику черты исторической конкретности.

Устный эпос поддерживал реалистические тенденции в самом отношении писателя к историческим событиям и их участникам, т. е. в лирической стихии исторической по преимуществу литературы.

## 5

На ряде примеров, взятых из различных жанров древнерусской литературы, преимущественно старшего периода, мы стремились показать, в чем заключается сущность того художественного способа изображения жизни, который медиевисты-литературоведы выводят из реалистических тенденций. Подведем основные итоги наших наблюдений.

Самое проявление реалистических тенденций внутри текста, построенного иным методом, каждый раз вызывается особой задачей, возникающей перед писателем. Задачи эти исходят из потребностей жизни, и они не могут быть разрешены ни простой фиксацией фактов, ни идеальным их преобразованием.

Реалистические тенденции древнерусской литературы свидетельствуют прежде всего о том, что при господствующем представлении о подчинении всей жизни человека и целой страны высшей «небесной» воле, в определенных условиях начинается формирование элементов реалистического типа мышления, освобождающего человека от этого подчинения. Так зарождается основная предпосылка реалистического способа художественного изображения жизни, стремления писателя силой слова передать читателю именно эту реалистическую оценку событий и таким путем действительно вмешаться в жизнь — в развитие исторических событий, в сложение человеческого характера, направить человеческое поведение. Однако пройдет еще много веков, пока окончательно сформируется этот реалистический тип

<sup>46</sup> Д. С. Лихачев. Повесть о разорении Рязани Батыем. — В кн.: Воинские повести древней Руси. Изд. АН СССР, М.—Л., 1949 (серия «Литературные памятники»), стр. 119—142.

<sup>47</sup> Ценные замечания об этом методе сделаны В. Е. Гусевым (Споры о реализме. — ВЛ, 1957, № 6, стр. 49—50): «Основной интерес в фольклоре сосредоточен не на отдельной личности, а на народе: личность в фольклоре присутствует не как четко определенный неповторимый индивидуальный характер, а как емкий собирательный образ... Даже тогда, когда герой носит историческое имя, он лишен, строго говоря, индивидуальной характеристики... народ, обращаясь к тому или иному историческому деятелю, интересуется не столько его личностью, сколько историческим смыслом и значением его деятельности».

мышления и выросшее историческое сознание приведет к изображению человека в связи с историческими обстоятельствами, т. е. к формированию реализма как художественного метода. В феодальный период литература была еще очень далека от этой стадии развития, однако и в ней накапливался опыт изображения внутреннего мира человека, росло умение силой художественного воображения воспроизводить картины жизни и события, непосредственным свидетелем которых писатель не был, с художественной убедительностью представлять читателю эти «воображаемые картины» как реально существовавшие.

В эпизодах, отражающих реалистические тенденции древнерусского писателя, содержатся ли они в «прозе»,<sup>48</sup> изображающей жизнь «какая она есть», или в «поэзии», рисующей идеальный мир, — автор опирается на внимательные наблюдения над жизнью. Именно эти наблюдения действительности и размышления над ними помогают ему и выразительно описывать «виденное и слышанное», и художественно убедительно воссоздавать в ходе событий и в поведении участников их то, что выходило за рамки гочных сведений писателя, и обобщать жизненный материал. Творческое переосмысление жизни, направление которого определяется идейным замыслом писателя, выражается в реалистических эпизодах древнерусской литературы, и в целенаправленном отборе фактов из «виденного и слышанного», и в обусловленном задачей художественном вымысле, и в обобщении важнейших для этой задачи явлений. Как бы ни была ограничена тема реалистического эпизода, разработка ее не исчерпывается одной фиксацией фактов, чтобы «с протокольной точностью» информировать о них читателя, но и не переходит в «идеальное преобразование жизни».

Выразительность изложения отобранных фактов или их обобщений и художественная правдивость вымышленных деталей рассказа направляют читателя к усвоению авторской оценки изображаемого события или лица, к познанию, хотя и ограниченному, исторической действительности и психологических состояний человека, живущего в обстановке этой действительности.

Историческая тема открывает путь реалистическим тенденциям в древнерусской литературе при изображении конкретных событий и лиц или обобщении наблюдений над ними, ведет к индивидуализации образов людей, к углублению наглядности описаний — событий и обстановки, в какой они развиваются, даже местных особенностей природы. Так проявляются эти тенденции и в собственно историческом повествовании, и в дидактической литературе, когда она затрагивает вопрос не в теоретическом плане, а применительно к реальным историческим событиям и их участникам, и в житийной литературе, когда там тоже идет речь об определенных фактах.

Умение подхватить и воспроизвести через изображение поведения отдельные черты характера или психологические состояния исторического лица, сказавшееся в подобных реалистических эпизодах исторического по преимуществу повествования, показывает, как накапливался в древнерусской литературе опыт построения психологического портрета исторического деятеля, портрета индивидуального, с каким мы встретимся в исторической литературе начала XVII в.

В разных видах учительной литературы и в публицистике, поскольку они рассматривают вопросы общественного или личного поведения применительно к человеку вообще или к целым социальным группам, реалистические тенденции ведут, как мы видели, к созданию обобщенных образов.

<sup>48</sup> Здесь и далее в кавычки взяты термины и определения из разобранный выше статьи И. П. Еремина.

Однако эти обобщения не сближены с нормой, идеалом, а представлены в конкретной бытовой обстановке, где с наибольшей наглядностью проявляется обсуждаемая черта общественного или личного поведения.

Такие обобщенные безымянные образы иногда каким-либо намеком прикрепляются к той или иной социальной среде (лицемер, например, во время молитвы в церкви «расчитает прикупы, селы», «сребролюбец» всегда «несыт имения»; Хмель в своей речи рисует поведение пьяниц разного общественного положения и т. д.).

Эти безымянные образы особенно ясно свидетельствуют о способности древнерусского писателя к художественному вымыслу, обобщению наблюдений. Однако авторы, в соответствии со стоящей перед ними задачей, не пытаются расширить рамки вымысла, ограничивая его лишь тем, что непосредственно раскрывает тему: если, например, тема — осуждение лени, то автор собирает лишь те черты поведения ленивого, его положения, отношений с окружающими, которые являются прямым следствием лени, не касаясь всего характера и поведения в целом. Но в изображении этой одной черты писатель достигает не только правдоподобия, но и художественной выразительности. Человек в этих обобщенных образах предстает с «почти ссызаемой наглядностью», однако не «как единичный факт во всей его неповторимой конкретности», не как «частное», а как «общее»,<sup>49</sup> хотя и показанное с закономерной для эпохи односторонностью. Это и не тип, какой появится в литературе реализма, и не социально-групповой портрет XVII в., но чрезвычайно наглядное описание человека вообще, наделенного данным пороком, его поведения и иногда даже обстановки, в которой он живет. Здесь нет «идеального преобразования» мира и все же видна попытка показать «общее» в рамках действительности «какая она есть».

Именно реалистические обобщенные образы учительной литературы показывают, что вывод И. П. Еремина, будто при изображении жизни «какая она есть» человек «растворялся в калейдоскопе событий», описывался попутно, наряду с остальными «реалиями и фактами» (стр. 79), неправомерно категоричен. Если со значительными оговорками этот вывод еще может быть принят для летописного повествования XII—XIII вв., то, как мы видим из приведенных примеров, взятых из дидактической литературы, здесь все показано через человека, его «внутренний мир, его образ мыслей» и вытекающие из них «поступки» (стр. 79).

Это обстоятельство подрывает и следующие обобщения И. П. Еремина: «Лишь в мире идеала человек под пером древнерусского писателя приобретал все характерные черты художественного образа... Древнерусский писатель, строя свой образ человека... больше „сочинял“ и „изобретал“ чем „воспроизводил“. Он шел не столько от своих наблюдений над жизнью, сколько от своих представлений о ней» (стр. 80). Это верно, и то не до конца, лишь для некоторых образов положительных героев древнерусской литературы — ведь материал для их построения авторы «сочиняли» и «изобретали», частью исходя из «представлений», но частью опираясь и на наблюдения над жизнью, усиливая подмеченное в жизни, очищая от всего, что отдаляет его от идеального «представления». Можно ли, например, утверждать, что «воинский» идеал, воплощенный в прекрасных образах древнерусской литературы, «больше сочинен и изобретен», чем воспроизводит действительные наблюдения над проявлениями мужества, верности родине, воинской чести?

<sup>49</sup> Ср. в статье И. П. Еремина: «Древнерусский автор, когда обращался к изображению жизни, воспроизводил, как правило, единичные факты во всей их неповторимой конкретности. Предметом его внимания было не общее, а частное» (стр. 76). В учительной литературе именно «как правило» изображается «общее», а не «частное».

В отличие от «поэзии идеального преобразования жизни», где обобщение строится в направлении к идеалу, обобщенные безымянные образы реалистических эпизодов древнерусской литературы открывают путь ко все более глубокому познанию жизни «какая она есть». Когда уточнится социальная природа таких образов, возникнут социально-групповые портреты демократической литературы XVII в., пока еще лишённые индивидуальных примет. Когда из определенной социальной группы выделится уже не исторический, а вымышленный герой, авторы повестей (бытовых, сказочно-исторических, сатирических) используют опыт, накопленный реалистическим изображением отдельных психологических состояний, чтобы определяющую черту характера такого вымышленного героя представить с наибольшей наглядностью.

В реалистических эпизодах древнерусской литературы обнаруживается рост мастерства художественно правдивого воспроизведения того, чему непосредственно свидетелем автор не был. И. П. Еремин, характеризуя стремление «прозы» древней Руси к «достоверности», пишет: древнерусский писатель «редко выдумывал факты, верный своей задаче достоверно описать то, что было» (стр. 77). Вряд ли удачно этот термин «выдумывал факты» определяет сущность художественного вымысла, наличествующего уже в старшем историческом повествовании. Он не напоминает о главном — о том, что этот вымысел отвечал определенной цели автора и что он именно в реалистических эпизодах бывает художественно правдоподобным.

Мы видели, как художественно правдоподобны и вымышленные обобщенные образы дидактической литературы, опирающиеся на впечатления от жизни «какая она есть» и не возведенные к идеалу. На долю художественного вымысла приходится здесь самая сводка в единый безымянный образ бытовых впечатлений, накопленных писателем в разной обстановке, но характеризующих одно и то же явление. Так же художественно вымышлены, хотя и основаны на жизненных наблюдениях, психологические обобщения «Моления» Даниила Заточника, социальные характеристики его, окрашенные иронией, поскольку они изображают не частные, единичные факты, а то общее, что определило оценку автором современной ему общественной и семейной жизни. Развитие литературы как искусства отражено и этой стороной реалистических элементов древнерусской литературы.

Реалистические тенденции древнерусской литературы, воплощенные и в описаниях событий, и в раскрытии сердца, помыслов человека вообще или конкретного исторического лица, доказывают, что «выход на широкие просторы искусства» открывался писателю XI—XVII вв. не только через «идеальное преобразование жизни», что создание «художественных образов» не было привилегией только этого литературного метода.

Изучение лирической стихии древнерусской литературы возвращает нас к вопросу о ее реалистических тенденциях. В самом деле, свое общественное сознание, свои гражданские чувства древнерусский писатель умел выражать разными средствами. Оставаясь на почве религиозно-философского осмысления событий жизни страны, он облакал, например, скорбь о бедствиях родины и тревогу за ее судьбу в форму обличений и угроз «слова о казнях божиих» или апокалиптических образов эсхатологической литературы. Образцы такого рода гражданской лирики он имел и в библейских пророческих книгах, и в псалтыри, и в византийско-славянской учительной литературе на темы общественной морали.

Однако древнерусский писатель, окрашивая своим отношением изображение исторической действительности, часто представлял свои гражданские настроения не в религиозной оболочке, закономерной для средневековья, а в прямом их жизненном выражении. Реалистичность лирической стихии,

которой проникнуты лучшие исторические повести XI—XIV вв., проявляется различно: в том, что активная роль человека в ходе исторических событий выдвигается в них на первый план; что реальные исторические отношения, а не вмешательство потусторонних сил, определяет развитие действия; что исход сражений с противником решается мужеством русских воинов, а не небесной помощью,<sup>50</sup> и т. д.

Такое направление лирической стихии древнерусской литературы несомненно помогал читателям-современникам в доступной эпохе степени познать действительность, нам оно раскрывает внутренний мир людей далекого прошлого, их общественное сознание. Подобные проявления лирической стихии в литературе древней Руси могут рассматриваться также в аспекте роста ее реалистических тенденций, как ступень в развитии способов художественного познания действительности через литературу.

Можно предлагать по-разному называть те тенденции способа изображения жизни «какая она есть», которые мы обнаружили в самых разнообразных жанрах древнерусской литературы, среди текста, выдержанного в каком-либо из собственных им стилей. Но одно остается несомненным: эти тенденции ведут к художественному познанию действительности, разумеется в ограниченных пределах, доступных данной ступени развития литературы. Они ведут к совершенствованию способов раскрытия внутреннего мира реального, а не идеально преображенного человека, меткими штрихами правдиво намечают отдельные черты его характера, не пытаются, разумеется, представить этот характер в целом. Они учат и обобщенному изображению проявлений в психике человека и его поведении этих отдельных черт; они же иногда метко закрепляют в художественном эпизоде то или иное индивидуальное свойство конкретного исторического лица. Эти тенденции направляют писателя к мастерскому изображению русского пейзажа, пусть пока еще не как самостоятельного объекта искусства, а в его условном народно-поэтическом соотношении с жизнью человека. Мастерство дополнять «виденное и слышанное» художественно убедительным вымыслом вырабатывается и в картинах с реалистическими элементами, где этот вымысел направлен на приближение изображения к жизни «какая она есть», а не к идеальному о ней представлению.

Реалистические тенденции древнерусской литературы, запечатленные в отдельных рассказах или эпизодах, не привели, однако, к сложению цельного художественного метода, который определял бы все развитие данной темы — от способа выражения авторского «я» до композиции и изобразительных средств. Этому препятствовала прежде всего ограниченность «познания объективных закономерностей» действительности.<sup>51</sup> Прочная традиция идеалистического осмысления движущих сил истории не давала простора для реалистического истолкования всего развития жизни страны и отдельного человека и вытекающего из него реалистического способа художественного изображения.<sup>52</sup>

<sup>50</sup> См. об этом подробнее в статье: В. П. Андрианова-Перетц. Историческая литература XI—начала XV в. и народная поэзия. — ТОДРА, т. VIII. М.—Л., стр. 114, 137.

<sup>51</sup> И. П. Еремин. О художественной специфике древнерусской литературы, стр. 77. — Исследователь прав, что «достоверность» изображения в древнерусской литературе по этой причине «никогда не возвышалась до уровня эстетической системы» (стр. 77), но в отдельных эпизодах она достигала уровня художественной правды и становилась ценностью эстетической, а не только познавательной.

<sup>52</sup> Так и в древнерусском изобразительном искусстве реалистические тенденции сказываются либо в отдельных деталях всей картины, в психологической трактовке условных религиозных образов, либо в клеймах, куда свободнее проникали элементы быта.

Прорываясь лишь в отдельные моменты повествования, реалистические тенденции древнерусских писателей не имели для своего художественного выражения крепко установившейся традиции, в отличие от господствующей системы с ее ясно оформившимися стилями. Метко схваченная деталь, острый диалог, лирически окрашенный эпизод, сатирическая интонация и многие другие приемы служат писателю, в зависимости от характера темы и авторского замысла, для того, чтобы «документально достоверному» изложению придать характер художественного правдоподобия или сделать исторически более конкретными идеализированно обобщенные образы.

Свобода от традиции позволяет писателю в реалистических эпизодах для большей наглядности подбирать выразительные сравнения и определения непосредственно из бытовых впечатлений, а не из установившегося запаса книжных или устно-поэтических тропов. И. П. Еремин справедливо обращает внимание на то, что «характерные для древнерусской литературы изобразительные средства (от отдельного эпитета или метафоры до устойчивых формул поэтического изображения) обслуживали, как правило... мир авторского идеала» (стр. 78), т. е. произведения, построенные методом «идеального преобразования жизни». Однако исследователь не учел того, что «изобразительные средства» появляются и в реалистических эпизодах при изображении жизни «какая она есть», причем берутся они здесь, как правило, не из традиционного запаса. Приведенное выше описание «ленивого и сонливого» почти целиком построено на свободно и смело взятых из быта уподоблениях: ленивый по улице бредет, заглядывая в окна, «аки несытый пес»; шатается, «аки оскорбляя свиния о углы чешется»; чужими трудами кормится, «аки червь капусту» ест; леньность привязалась к нему, «аки милая жена к мужу своему», и т. д. Князь Давыд стережет ослепленного Василька, «аки зверь уловил», и т. д. Обильно представлены бытовые черты в своеобразной поэтической системе «Моления» Даниила Заточника.<sup>53</sup>

Не связанный в реалистических эпизодах установившимися стилистическими нормами, древнерусский писатель использовал в них разные типы устного, устно-поэтического и книжного языка. В приведенных выше летописных реалистических рассказах преобладает разговорная речь, иногда перемежающаяся устоявшимися формулами делового языка; в описании «ленивого и сонливого» ясно слышна образность и даже своеобразная ритмичность устно-поэтического языка; но в той же, например, учительной литературе многие «страсти» человека изображаются реалистически, с помощью выдержанного книжного славяно-русского языка; Даниил Заточник смело сочетает живой язык со славянскими лексикой и формами даже в эпизодах, построенных в духе «скоморошьего балагурства»,<sup>54</sup> и т. д. Таким образом, очевидно, что в древнерусской литературе художественная правдивость изображения не стоит в прямой связи с выбором писателем языковых средств. Сама тема реалистического эпизода, иногда и контекст, в который он включен, определяет этот выбор.

Следует при этом отметить, что сама по себе образность языка еще не делает изложение реалистическим даже в том ограниченном понимании, в каком мы этот термин употребляем применительно к литературе XI—XVII вв. Среди житийных «чудес», например, есть много таких, в описании которых внешний бытовизм сочетается с лексикой живого языка,

<sup>53</sup> См. исчерпывающий анализ образов, взятых из быта, в статье Д. С. Лихачева «Социальные основы стиля „Моления“ Даниила Заточника» (стр. 110—117).

<sup>54</sup> Д. С. Лихачев. Социальные основы стиля «Моления» Даниила Заточника, стр. 114.

иногда даже с элементами устно-поэтической стилистики. Однако такие описания не углубляют познание действительности, и, следовательно, нет основания лишь по признаку образности языка определять их как реалистические.

В свободе реалистических тенденций от традиции была и положительная сторона развития реалистического способа изображения, хотя рост его и замедлялся отсутствием системы. Авторская индивидуальность, почерк писателя проявлялись здесь более свободно.

К XVII в., когда практические функции древнерусской литературы всех жанров стали сосредоточиваться лишь в определенной группе их, когда, к тому же, религиозно-философское истолкование действительности уже не связывало в прежней мере писателя, — открылся более широкий простор для развития реалистических тенденций. Однако пройдет еще более двух столетий, пока сформируется реализм как словесно-художественный метод.

Изучение характера и роста этих тенденций в XI—XVII вв. вместе с исследованием всей «художественной специфики» древнерусской литературы необходимо для того, чтобы показать, что «к овладению теми художественными средствами, которые уже получили развитие на Западе, русская литература шла своим особым путем, не теряя, а укрепляя и расширяя свою национальную специфику в области и содержания и формы».<sup>55</sup>

---

<sup>55</sup> Б. И. Бурсов. О национальном своеобразии и мировом значении русской классической литературы. (Статья вторая), стр. 24.