

О. А. ДЕРЖАВИНА

Развитие сюжета в переводной новелле XVII в. и его отражение в миниатюре

Изучая древнерусскую литературу, некоторые исследователи подходят к ней лишь с точки зрения ее специфики, ее самобытных черт и особенностей, другие — с точки зрения того, что в ней заложено для развития литературы последующих периодов. Однако эти две точки зрения неотделимы одна от другой. Говоря о специфике древнерусской литературы, ее художественном своеобразии и роли, которую она играла в свое время, мы тем самым выявляем и то, что она дала последующей литературе, что было в ней заложено и подготовлено для дальнейшего развития литературы XVIII, XIX и XX вв. В настоящее время изучение памятников древнерусской литературы как художественных произведений немыслимо без постановки и разрешения тех же проблем, которые ставятся при изучении литературы новой и новейшей. Литературные направления, стиль, манера изображения человека и природы, т. е. построение художественного образа, жанры и их своеобразие, литературный язык произведения, — вот вопросы, которые привлекают внимание современных ученых, работающих в области древнерусской литературы. Среди этих вопросов не последнее место занимает и вопрос о построении сюжета в памятниках древнерусской литературы. Вопрос о построении и развитии сюжета не может не возникнуть всякий раз, когда мы анализируем художественное произведение, независимо от того, относится оно к современной литературе или к литературе древней. Сюжет является одним из важнейших компонентов произведения, построенного на той или иной системе событий. Такую систему событий мы находим в каждом произведении, в котором предметом изображения являются какие-либо жизненные конфликты. Построение сюжета в таких произведениях играет очень большую роль, так как только в процессе совершающихся событий эти жизненные конфликты могут с достаточной ясностью обнаружиться, развиваться и разрешиться. Попутно определяется и участие в них выведенных писателем людей, раскрываются их характеры. Сюжетное движение событий способствует раскрытию общественного смысла произведения, выявлению идеи, заложенной в него автором.

Древнерусские писатели, как и писатели более поздних эпох, останавливали свое внимание на конфликтах, имеющих особо важное значение для их времени, для их родины, для всего народа. Строя сюжет своего произведения, древнерусский писатель стремится ответить на современные ему общественные вопросы. Располагая события, изображаемые в произведении, в том или ином порядке, в той или иной связи, он выполняет свой замысел, достигая наиболее острого идейного звучания произведения. Примером могут служить многие произведения древнерусской литературы,

начиная со «Слова о полку Игореве» и кончая «Повестью о Горе-Злочастии» и сатирическими произведениями XVII в.

Не ставя своей задачей хотя бы частично разрешить проблемы, связанные с вопросом о сюжете в древнерусской литературе, я хочу все же отметить, что основным приемом в построении сюжета здесь является изложение событий в хронологической последовательности. Это объясняется тем, что в литературе древней Руси преобладают произведения исторического характера (летопись, исторические повести). Однако древнерусские писатели знают и такие приемы, как прием противопоставления, прием инверсии, они вводят в изложение лирические отступления, выражающие как чувства самого писателя, так и чувства героя или народа. Эти отступления оформляются часто как «плач» или как «молитва».

Одним из характерных приемов в построении сюжета древнерусского памятника является уклонение в сторону от основной линии рассказа. Такое уклонение может быть и лирическим отступлением, но чаще всего является попутным рассказом автора о вспомнившемся ему факте, имеющем какое-то отношение к основному рассказу. После такого уклонения автор обычно замечает: «Мы же на предня возвратимся» — и вновь продолжает вести повествование в хронологической последовательности, естественно, делая акцент на тех фактах, на тех событиях, которые ему нужны для раскрытия своего замысла.

В начале XVII в., в эпоху, переходную для древнерусской литературы, писатели обращаются к более сложному построению сюжета. Это объясняется сложностью самого содержания произведений, тех жизненных конфликтов, которые в них изображаются. Так, очень сложным по построению сюжета является «Временник» Ивана Тимофеева. Автор решительно отходит здесь от привычной хронологической последовательности в изложении событий. Они переставлены, расположены так, как это нужно писателю. Как известно, Тимофеев дает ряд характеристик исторических деятелей своей эпохи, ставя эти характеристики в определенную взаимосвязь, согласно своей исторической концепции, своему взгляду на исторические события. Его интересует не хронологическая, а морально-этическая причинная связь между событиями. Это и сдвигает факты с их хронологически определенных мест и намечает между ними иные связи. Благодаря этому сюжетное построение произведения становится необычным и очень сложным, повествование ведется то в третьем, то в первом лице, вводятся лирические отступления, самостоятельные рассказы-притчи, об одном и том же факте говорится несколько раз в разной связи.

Другой писатель той же эпохи — Авраамий Палицын, стремясь возможно ярче раскрыть значение происшедших в стране событий и участие в них Троицкого монастыря, объединяет в своем «Сказании» несколько самостоятельных произведений, заставляя их служить одной цели. В повести, приписываемой Катывеву-Ростовскому, введен пейзаж, впервые композиционно связанный с содержанием произведения. Все эти новые черты в построении сюжета являются одной из важных особенностей, отличающих памятники начала XVII в. от предшествующей литературы.

В XVII в. в общем развитии русской литературы заметную роль начинает играть переводная повествовательная литература, хлынувшая к нам с Запада, главным образом через Польшу. Эту литературу можно разделить на четыре группы: 1) переводный авантюрный роман (Повести о Бове, о Петре — Златые Ключи и т. п.); 2) переводная авантюрно-нравоучительная повесть («Римские деяния», «Повесть о семи мудрецах»); 3) нравоучительная религиозная новелла («Великое Зерцало»); 4) смехотворная и сатирическая новелла (фацеции).

В сборниках, содержащих эти произведения, русский читатель знакомился как с огромным количеством европейских и восточных сюжетов, так и с новыми приемами построения сюжета. В переводной повести мы имеем обычно развернутый рассказ с большим количеством действующих лиц, со сложными отношениями между ними, с рядом перипетий в их судьбе. Только фацеции, представляющие собой в большинстве, как известно, очень коротенькие рассказы и сообщающие читателю какой-либо один эпизод, одно событие, самым своим характером исключают возможность сложного построения сюжета.

Переводная литература, и в частности переводная повесть, нашла широкое распространение среди русских читателей и была любимым чтением как в XVII, так и в XVIII в. Особой любовью пользовался сборник «Великое Зерцало». Об этом свидетельствует наличие огромного количества списков как всей книги, так и отдельных повестей из нее, вошедших в другие сборники. Католический по своему происхождению, этот сборник был близок русскому читателю своей средневековой тематикой и фантастикой. Нравоучительный характер новелл, вошедших в «Зерцало», и их фантастика напоминали русским читателям легенды переводных и русских патериков, прологов и других сборников житийной и учительной литературы. Очень разнообразные по своим сюжетам, новеллы «Великого Зерцала» все же имеют в этом отношении некоторые однородные черты, их сближающие. Это объясняется, без сомнения, единством цели, которую преследовали их создатели, и общностью их мировоззрения. Конфликт новеллы в «Зерцале» чаще всего строится на противоречии между нравственным идеалом и реальным поведением человека в жизни, при этом как в ходе развития действия, так и при разрешении конфликта широко привлекается религиозная фантастика, а поступки людей совершаются под непосредственным воздействием божественной или бесовской силы.

Одним из приемов, часто используемых здесь, является прием умолчания, благодаря которому таинственное явление не сразу осознается как героем новеллы, так и читателем и раскрывается только в конце. Это придает рассказам особую занимательность, чем отчасти объясняется широкая популярность новелл сборника среди русских книжников.

Характерно, что повести «Великого Зерцала» привлекли внимание и художников-миниатюристов: в некоторых списках они сопровождаются миниатюрами.

К иллюстрации русские книжники обращались и ранее; известны такие лицевые рукописи XVI в., как Житие Сергия Радонежского, «Казанская история», Никоновский летописный свод. Но там иллюстрировались произведения исторические, рассказывающие о событиях большой государственной важности; в миниатюрах, сопровождающих переводную новеллу XVII в., мы видим другое: в них, как и в новелле, говорится о простых людях, об их частной жизни. Этот интерес характерен как для изобразительного искусства, так и для литературы XVII в.

Иллюстрации к переводной новелле появляются в прямой связи с растущим интересом к рисунку, который наблюдается в русском обществе начиная с XVII в. В это время роскошно иллюстрируется книга о воцарении Романова, сопровождаются рисунками многие списки жития царевича Димитрия, пишутся иллюстрации к библейской истории об Эсфири, «из царских палат перешедшие в быт».¹ Но это опять произведения, в которых

¹ См. неопубликованный доклад Е. С. Овчинниковой «История Эсфири в живописных памятниках XVII века», прочитанный ею 10 апреля 1957 г на заседании группы по изучению древнерусской литературы ИМЛИ

рассказывается о важных событиях, и здесь мы видим не что иное, как продолжение традиций XVI в.

Иное дело в списках, представляющих переводную новеллу. Благодаря иной тематике их рисунки постепенно теряют свою официозность, упрощаются, сближаются с народной картинкой и местами поражают своим наивным натурализмом. Именно в них мы находим черты реальной жизни и быта простых людей.

Известные мне рукописные сборники переводных новелл, украшенные миниатюрами, относятся к XVIII в., но их содержание и характер рисунков ведут нас к XVII в. Это вполне понятно: как известно, сборники новелл были переведены на русский язык с польского языка в конце XVII в. («Великое Зерцало» в 1677 г., фацеции — около 1680 г.). Они должны были привиться на русской почве, прежде чем дать материал для миниатюры, но эта акклиматизация пошла очень быстро; когда сборники начали украшаться рисунками, художники выполняли эти рисунки частью в старой манере XVII в.

Две из известных мне рукописей представляют собой сборники: один — избранных новелл из «Великого Зерцала», другой — легенд из Пролога, Патерика и того же «Великого Зерцала». Обе они проиллюстрированы от начала до конца, причем странице текста соответствует страница с рисунком. Первый сборник, принадлежащий ГИМ в Москве (Муз. 1067), представляет собой рукопись в лист, второй половины XVIII в. Сохранность ее очень плохая: это, собственно, разрозненные и перебитые листы когда-то роскошно по тому времени иллюстрированного сборника. Рисунки в лист ярко раскрашены, текст к ним, написанный скорописью XVIII в., помещен на обороте. К сожалению, многие из них испорчены: из них варварски вырезаны изображения «нечистой силы». Оформление сборника, видимо, не было закончено, так как в конце рисунки раскрашены местами очень небрежно, а некоторые и вовсе не раскрашены. По своему стилю рисунки обличают позднее происхождение сборника — в них явно чувствуется влияние западной гравюры, а местами наблюдаются элементы стиля XVIII в. классицизма.

Второй сборник, принадлежащий Украинской публичной библиотеке (собр. Киевского университета, № 130), — небольшая книжка, в 8°, очень небрежно и неразборчиво написанная и довольно потрепанная, но рисунки, выполненные пером в старой манере и нераскрашенные, очень выразительны.

Третья рукопись принадлежит ГБЛ (собр. Егорова, № 1973). Это сборник разнообразного содержания, в 4°, очень хорошей сохранности, писанный полууставом. Миниатюры мы находим в начале, ими сопровождаются: повесть о блудном сыне, три повести из «Великого Зерцала» («О царе, научившем брата бояться суда божия», «О славе небесной» и «О покаянии князя») и повесть о снах царя Шахаиши. Миниатюры выполнены в старой манере XVII в., очень тщательно, в красках; краски — красная, желтая, зеленая и коричневая — подобраны с большим вкусом. Текст, как и в Киевской рукописи, расположен против рисунка.

Сличая сборники, мы убеждаемся, что они различны по своему составу: ряд новелл, имеющих в Киевском сборнике, не вошел в сборник ГИМ; с другой стороны, ни в том, ни в другом сборнике мы не находим повести о покаянии князя, включенной в Егоровский сборник. Таким образом, переписчики и миниатюристы, обращаясь к «Великому Зерцалу», отбирали из него материал по своему вкусу, иногда объединяя его во круг какой-нибудь одной темы, например покаяния грешников, иногда просто руководствуясь признаком занимательности.

В то же время, сличая сборники, мы видим, что у иллюстраторов, как и у переписчиков, были любимые повести, которые чаще других списывались и вносились в сборники и чаще других сопровождалась миниатюрами. К таким следует отнести, например, рассказ «О царе, научившем брата бояться суда божия» и рассказ «О славе небесной», т. е. рассказ об иноке и птичке.

Сюжет первой новеллы строится на аллегории, которая раскрывается в конце рассказа; во второй интерес подогревается тем, что от читателя, как и от героя, до конца скрыт смысл происходящего. Все объясняется только на последних страницах рассказа. Как уже указывалось, это очень распространенный прием в развитии сюжета переводной новеллы.

В первой новелле речь идет о двух братьях-царях, из которых старший был всегда печален. На вопрос младшего, что мешает ему быть веселым, он отвечает аллегорией: он предлагает брату сесть на трон, поставленный над рвом, полным горящих углей, ставит вокруг четырех воинов с обнаженными мечами, вешает над головой брата на тонкой нити также обнаженный меч и предлагает ему в таком положении развлекаться музыкой и пировать. В ответ на отказ он раскрывает аллегорию, указывая, что так именно чувствует себя человек в земной жизни в ожидании смерти и суда божия. Этим царь и объясняет свою постоянную грусть.

Вторая новелла повествует об иноке, который, заслушавшись пением дивной птички, вышел из стен монастыря и попал в чудесный сад. Пробыв там, как ему показалось, совсем недолго, он вернулся в монастырь, но ни привратник, ни вызванный им игумен не узнают его. Оказывается, птичка увлекла его в райский сад, где он и пробыл триста лет. Узнав об этом и рассказав свою историю братии, иннок умирает, и его с честью хоронят в монастыре.

Обращаясь к миниатюрам, сопровождающим эти повести, мы видим, что художников особенно привлекала первая; иллюстрации к ней есть во всех трех упомянутых мною сборниках. Их обычно две: первая рисует младшего брата-царя на троне над рвом, окруженного пятью мечами, вторая изображает старшего брата, раскрывающего аллегорию (рис. 1). Первая миниатюра интересна своими подробностями, точно соответствующими тексту повести: мы видим здесь ров, мечи, музыкантов, стол с угощением. В то же время художник вносит в рисунок русские бытовые черты — характерна деталь, связанная с изображением музыкантов: на всех миниатюрах среди них есть один или двое, играющих на гусях.

В сборнике ГИМ рисунок, раскрывающий аллегорию, испорчен, зато сохранился другой, соответствующий завязке сюжета; на нем изображены братья-цари, причем выражение лица старшего очень грустно. Подобного рисунка в Киевском и Егоровском сборниках нет.

Сравнивая рисунки разных сборников, мы видим, что художники, не копируя друг друга, повторяют, однако, основные компоненты рисунка. Это объясняется тем, что они стремятся по возможности точно воспроизвести детали легенды. Разработка этих деталей (посуда на столе, гусли) уже их личное дело; она-то и обнаруживает тот интерес к жизни, к быту, о котором говорилось выше.

В рассказе об иноке и птичке сюжет сложнее, поэтому он раскрывается уже не в двух, а в четырех или пяти миниатюрах, точно соответствующих наиболее важным поворотным моментам сюжета; эти моменты следующие: 1) иннок видит птичку и уходит из монастыря, 2) иннок слушает пение птички или птичек в райском саду, 3) иннок беседует с привратником, 4) он же беседует с игуменом, 5) он же рассказывает братии, что с ним произошло, 6) похороны инока.

Миниатюристы допускают варианты в иллюстрации того или иного момента сюжета. Так, в Егоровской рукописи изображен момент, когда инок уже вышел из монастыря и идет за летящей птичкой. В сборнике ГИМ взят более ранний момент: инок видит птичку в храме. В первой рукописи смерть инока показана на дополнительном рисунке вверху пятой миниатюры, в центре которой изображена братия монастыря, слушающая рассказ инока. Художника в данном случае интересовала в первую очередь живописная задача: превосходно выполнены высокие фигуры монахов, ритмично следующие одна за другой. В рукописи ГИМ рассказа братии нет, в центре рисунка гроб с умершим, и задача художника — показать чувства, переживания людей, которые его окружают; лица монахов и их позы показывают ужас и недоумение перед необъяснимым, таинственным явлением.

Миниатюры указанных сборников имеют и еще одно существенное отличие: в Егоровском сборнике рассказу соответствует пять рисунков, причем на двух из них изображается не один, а два эпизода: именно на миниатюре третьей мы видим инока, беседующего с привратником, а вверху справа — того же привратника, докладывающего игумену о неизвестном ему человеке. На пятой миниатюре показаны — внизу беседа инока с братией, вверху его смерть.

В сборнике ГИМ нет такой «повествовательности» в рисунках — их четыре и все они изображают только один эпизод. Это обстоятельство заставило художника взять наиболее важные моменты рассказа, а именно — появление птички, райский сад, беседу с игуменом, из которой инок узнает истину, и его смерть.

То же самое мы наблюдаем в миниатюрах к легенде о монахине-церковнице, которой покровительствовала богородица. В ней рассказывается, как девушка, отданная в монастырь и исполнявшая здесь обязанности церковницы, убедившись, что не может сдержать обета, уходит из монастыря, положив ключи от храма перед иконой богородицы. Не имея средств к жизни, она становится блудницей. Через 15 лет она возвращается в монастырь, но не смеет туда войти, а спрашивает привратницу, что ей известно о девице Беатрике, когда-то жившей в монастыре; та отвечает, что Беатрика продолжает жить в монастыре и удивляет всех своей святостью. Смущенная и пораженная ответом, девушка уходит от монастыря, но на дороге ей встречается богородица и приказывает вернуться в монастырь, где она сама все эти годы выполняла за беглянку ее обязанности. Грешница возвращается в монастырь, приносит покаяние и вскоре умирает. После ее смерти духовник рассказывает ее историю монахиням.

В Киевском сборнике новелле соответствуют пять миниатюр, причем на первой, второй и третьей помещено по два эпизода: на первой слева девушка кладет ключи к иконе богородицы, внизу справа она же уходит из монастыря; на второй слева сверху молодой человек и девушка гуляют в поле среди цветов, внизу они же лежат под деревом; на третьей вверху девушка приходит к стенам монастыря, внизу она же беседует с привратницей; четвертый рисунок изображает ее встречу с богородицей, пятый — ее покаяние. Таким образом, рисунки охватывают сюжет во всех его подробностях, следуя за его развитием шаг за шагом. В сборнике ГИМ мы находим опять только четыре рисунка с одним эпизодом на каждом. Эти эпизоды — важнейшие в развитии сюжета, а именно: 1) девица кладет ключи к иконе богородицы; 2) она же, возвратившись в монастырь, беседует с привратницей; 3) она же встречается богородицу; 4) священник рассказывает ее историю монахиням.

Из миниатюр Киевского сборника очень любопытны также рисунки к новеллам о слуге-демоине и о жене, убившей мужа.

Легенда о слуге-демоине повествует о том, как некий честный человек нанял слугу, который оказывает ему необычные услуги: он спасает его от разбойников, дав возможность переправиться вброд через бурную, глубокую реку; он достает львиное молоко и тем излечивает больную жену хозяина. Узнав, что его слуга — дьявол, хозяин расстается с ним.

К этой повести даются три миниатюры, но каждая заключает в себе несколько эпизодов. На первой мы видим боярина и его слугу в тот момент, когда они, преследуемые разбойниками, переправляются через реку; ниже на том же рисунке они продолжают свой путь. Вторая миниатюра посвящена излечению жены хозяина с помощью молока львицы, которое достает слуга. Здесь на одном рисунке четыре эпизода: в верхнем правом углу бес несет сосуд с напитком, ниже направо он в виде слуги передает сосуд хозяину и рассказывает, как достал лекарство; в левом нижнем углу он же несет лекарство больной, выше — слуга у постели больной.

Повествование в данном рисунке идет по кругу, причем миниатюра, следуя за новеллой, показывает читателю, что это слуга не простой; на нижних рисунках бесовскую природу слуги обличают крылья и поднятые дыбом волосы. На первой миниатюре эти детали нет, слуга изображен в шапке, что вполне соответствует сюжету: хозяин сперва не видит ничего особенного в своем слуге и только после случая с добыванием молока львицы начинает догадываться, кто ему служит. Подлинное лицо слуги подчеркивает и изображение летящего беса. Инверсия, которую использует рассказчик в сюжете, в миниатюре не отражена. В повести сначала слуга приносит молоко, а потом объясняет хозяину, как его достал. На третьем рисунке хозяин рассчитывается со своим слугой, который изображен здесь в своем настоящем облике. Тут же наверху нарисован очень забавный улетающий бес.

Вторая повесть рассказывает о женщине, полюбившей монаха и убившей ради этого своего мужа. Преступление раскрыто, преступники отданы под суд и по решению княжеского суда сожжены на костре. Эта история проиллюстрирована тремя рисунками, опять с несколькими эпизодами в каждом.² Любопытны реалистические детали, введенные в рисунки: на второй миниатюре жена убивает мужа топором, на третьей — в сцене казни один из присутствующих несет охапку дров, другой поправляет костер кочергой.

Изображение нескольких эпизодов на одном рисунке характерно для миниатюры XVI в. Это дает возможность предположить, что Киевский сборник наиболее ранний по своему происхождению, так как его миниатюры в этом отношении выдержаны в старой манере. К концу XVIII в. «повествовательность» в миниатюре постепенно исчезает, она становится рисунком-иллюстрацией, заключающим в себе лишь один эпизод сюжета. Это именно мы и наблюдаем в сборнике ГИМ, где отражен последний этап в развитии миниатюры: здесь мы ни разу не встретили нескольких эпизодов в одном рисунке, не говоря уже о том, что, как уже указывалось, все они выполнены в новой манере. Иногда рассказу здесь соответствует всего лишь один рисунок-иллюстрация, как это мы видим в легенде об ожившем острове-ките, к которому пристали мореплаватели, чтобы прослушать пас-

² На первой миниатюре — женщина и монах в пещере, на второй — то же и сверху — сцена убийства, на третьей внизу слева — суд, справа — преступников ведут на казнь, сверху — сцена казни.

хальную службу (рис. 2). Мотив об ожившем ките перешел, как известно, в сказку и был впоследствии использован П. Ершовым. О более раннем происхождении Киевского сборника говорит не только построение миниатюр, но и образы людей на рисунках и их одежда. В то же время смелый натурализм некоторых рисунков знаменует новый этап в развитии миниатюры, ее сближение с народной картинкой, включение в нее сатирического элемента. Такова, например, миниатюра к рассказу о священнике, который забывал молиться о своих умерших прихожанах.³

Егоровский сборник ГБЛ также следует отнести к ранним, так как его миниатюры выполнены еще более в духе старой традиции, чем миниатюры Киевского сборника. Наиболее интересны здесь иллюстрации к повести о покаянии князя-грешника, которому духовник предложил вместо эпитимии провести ночь в заброшенной церкви, чтобы получить прощение грехов (рис 3). Князь подвергается здесь искушениям бесовской силы, но выходит из них победителем и получает прощение.

Соответствующие повести пять миниатюр точно передают все основные моменты сюжета. На первой и последней изображено несколько эпизодов, на второй, третьей и четвертой по одному. Это объясняется, без сомнения, тем, что иллюстратор хотел особо подчеркнуть именно эти моменты в развитии действия. Если на первом рисунке мы видим князя дважды: вверху он беседует с народом, внизу исповедуется у священника, — то три следующих рисунка изображают три первых искушения, которые князю было особенно трудно преодолеть. В тексте искушения описаны подробно, и каждый из трех рисунков наглядно показывает, в чем состояли эти искушения, подстроенные дьявольской силой: демоны являются к князю в образе сперва его сестры, потом жены с ребенком, потом толпы народа, который убеждает князя выйти из горящего храма, но князь остается непреклонным.

Рисунок пятый вверху изображает последнее, четвертое искушение, внизу — возвращение князя домой.

Мы видим, что здесь художник использует старую манеру изображения — помещает несколько эпизодов на одном рисунке, однако ведущие моменты сюжета он все же считает нужным выделить особо и посвящает им отдельные иллюстрации.

Стремясь к наглядности и общепонятности, художники снабжают рисунки надписями несомненно для того, чтобы еще прочнее связать рисунок с текстом рассказа. При этом учитываются даже мелочи. Так, в повести о князе упоминается, что, приехав к храму, он сошел с коня; художник считает нужным изобразить возле храма коня и подписывает «конь». Такие же надписи сопровождают и другие предметы, окружающие героя (храм, народ, демоны и пр.), и его самого. В других списках мы видим тот же прием.

Лицевые сборники новелл оформляются таким образом, что текст пишется на одной стороне листа, а иллюстрации, к нему относящиеся, помещаются на обороте предыдущего (или наоборот). Благодаря этому рисунки шаг за шагом следуют за развитием сюжета, неотделимы от него. Они как бы раскрывают перед читателем содержание произведения, вводя ряд деталей, реалистических подробностей, а местами, как мы видим, пытаясь передать настроение действующих лиц.

Рассмотренные нами сборники, как и ряд других, подобных им, указывают на прочную связь, которая существовала между литературой XVII

³ «Об умершем попе, его же дети духовные умерши встретили и камнем в студенце адский загнали».

и XVIII вв. Произведения, вошедшие в нашу литературу в XVII в., в XVIII в. не только охотно читались, но и многократно переписывались и старательно иллюстрировались. Миниатюры лицевых сборников дают очень интересный материал к истории развития иллюстрации в нашей литературе. К сожалению, этот материал еще далеко не выявлен и не изучен. Изучение его даст много нового для установления связей между литературой XVII и XVIII вв. и для понимания художественных средств и приемов, которыми пользовались древнерусские писатели и художники, стремясь полнее донести до читателя содержание и идейный смысл произведения.
