

**Труды Отдела древне-русской литературы**  
**Том 16**

**Москва**  
**«Книга по Требованию»**

УДК 93  
ББК 63.3  
Т11

Т11 Труды Отдела древне-русской литературы: Том 16 / – М.: Книга по Требованию, 2022. – 675 с.

**ISBN 978-5-458-62767-2**

На страницах ТОДРЛ публикуются статьи, посвященные самым разнообразным вопросам русистики, как источниковедческого, так и общетеоретического характера. Здесь публикуются новонайденные памятники письменности, обзоры и описания различных рукописных собраний, издаются текстологические исследования, работы по поэтике древнерусской литературы, библиографические обзоры и т. д.

**ISBN 978-5-458-62767-2**

© Издание на русском языке, оформление  
«YOYO Media», 2022  
© Издание на русском языке, оцифровка,  
«Книга по Требованию», 2022

Эта книга является репринтом оригинала, который мы создали специально для Вас, используя запатентованные технологии производства репринтных книг и печати по требованию.

Сначала мы отсканировали каждую страницу оригинала этой редкой книги на профессиональном оборудовании. Затем с помощью специально разработанных программ мы произвели очистку изображения от пятен, клякс, перегибов и попытались отбелить и выровнять каждую страницу книги. К сожалению, некоторые страницы нельзя вернуть в изначальное состояние, и если их было трудно читать в оригинале, то даже при цифровой реставрации их невозможно улучшить.

Разумеется, автоматизированная программная обработка репринтных книг – не самое лучшее решение для восстановления текста в его первоизданном виде, однако, наша цель – вернуть читателю точную копию книги, которой может быть несколько веков.

Поэтому мы предупреждаем о возможных погрешностях восстановленного репринтного издания. В издании могут отсутствовать одна или несколько страниц текста, могут встретиться невыводимые пятна и кляксы, надписи на полях или подчеркивания в тексте, нечитаемые фрагменты текста или загибы страниц. Покупать или не покупать подобные издания – решать Вам, мы же делаем все возможное, чтобы редкие и ценные книги, еще недавно утраченные и несправедливо забытые, вновь стали доступными для всех читателей.



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, выработывавшегося 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 вникнуть 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 преобразенный 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 преобразенный 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 именуется 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.

Напомню, 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 естъ беса: беси бо бога бояться, а зъл человек ни бога боиться, ни человек ся стыдить; беси бо крьста ся боять господьня, 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 губительных последствий для всей Русской земли возобновившихся междукняжеских распрей («да аще сего не поправим, то большее зло встанеть в нас и начьнеть брат брата закалати и погыбнеть 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, стлб. 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 Волынский 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 сажались 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 рождал сочувствие к князю, но и напоминал 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. Обоим 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 распрей 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 съезда 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 орудию данного преступления, и образ ввергнутого ножа стал вызывать представление не только об ослеплении Василька, но и о феодальной усадьбе 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 судье.

«токмо дьявол печален бяше в любви сей», и он-то и «влезе в сердце» первым клеветникам), 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-самовластца, 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 служим 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 «свои 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 «силою выломиша двери»: князь «въскочи, хоте взяти меч». («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 бьшеть святого Бориса»). Эта деталь особенно важна потому, что она сразу разрушает проводимое в житийной части некролога сопоставление Андрея с «братома благоумныма, святыма страсготерпцама», 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).