

Жест в древнерусской литературе и иконописи XI—XIII вв. К постановке вопроса

Проблема изображения человека в древнерусском искусстве и литературе не раз поднималась русскими и советскими исследователями. Рассматривались как общие принципы изображения человека в разных жанрах литературы и изобразительного искусства XI—XVII вв., так и частные вопросы сходства исторических деятелей с иконными и словесными портретами.¹ Большой вклад в разработку этих тем внес Д. С. Лихачев. Его многочисленные статьи и обобщающий высказанные в них наблюдения труд «Человек в литературе Древней Руси» заложили основы подхода к разработке указанных вопросов. В «Поэтике древнерусской литературы» Д. С. Лихачев указал на необходимость изучения языка жестов и высказал ряд метких замечаний по этому поводу.²

Действительно, в современном отечественном искусствоведении и литературоведении нет специальных работ, посвященных изучению средневековых жестов,³ хотя важность правильного понимания их семантики (тесно

¹ Кондаков Н. П. Изображение русской княжеской семьи на миниатюрах XI в. СПб., 1906; Никольская А. Б. К вопросу о «словесном» портрете в древнерусской литературе // Сб. статей к сорокалетию деятельности А. С. Орлова. Л., 1934. С. 191—200; Адрианова-Перетц В. П. 1) К вопросу об изображении внутреннего человека в русской литературе XI—XIV вв. // Вопросы изучения русской литературы XI—XX вв. М.; Л., 1958. С. 15—24; 2) Человек в учительной литературе Древней Руси // ТОДРЛ. Л., 1972. Т. 27. С. 3—68; Демин А. С. 1) Представления о переменчивости жизни в русской литературе XVII века // ТОДРЛ. Л., 1977. Т. 30. С. 149—164; 2) Новые художественные представления о мире, природе, человеке в русской литературе второй половины XVII—нач. XVIII в. Автореф. дисс. ... д-ра филол. наук. М., 1976; Лихачев Д. С. 1) Проблема характера в исторических произведениях нач. XVII в. // ТОДРЛ. М.; Л., 1951. Т. 8. С. 218—234; 2) Изображение людей в летописи XII—XIII веков // ТОДРЛ. М.; Л., 1954. Т. 10. С. 7—43; 3) Изображение людей в житийной литературе конца XIV—XV века // ТОДРЛ. М.; Л., 1956. Т. 12. С. 105—115; 4) Человек в литературе Древней Руси. М., 1970; Творогов О. В. Из истории словесного портрета в русской литературе XVI в. // Культурное наследие Древней Руси. М., 1976. С. 123—127; Чернышева М. И. Замечания о приемах перевода портретной лексики из «Хроники» Иоанна Малалы // История русского языка: Памятники XI—XVIII вв. М., 1982. С. 57—66; Каргер М. К. Портреты Ярослава Мудрого и его семьи в Софии Киевской // Учен. зап. ЛГУ. Сер. ист. наук. Л., 1954. Вып. 20. № 160. С. 143—180; Чураков С. С. Портреты во фресках Ферапонтова монастыря // СА. 1959. № 3. С. 99—113; Калинин Ф. А. Портретное изображение псковского князя Довмонта // ТОДРЛ. Л., 1968. Т. 18. С. 272—276; Белоброва О. А. 1) К вопросу об иконографии Максима Грека // ТОДРЛ. М.; Л., 1958. Т. 15. С. 301—309; 2) К иконографии Максима Грека // ВВ. М., 1973. Т. 34. С. 244—248.

² Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы. 3-е изд., доп. М., 1979. С. 40, 47.

³ В дореволюционное время происхождением, значением христианских жестов, в основном жестов благословения, молитвы, занимались историки церкви в связи с историей раскола и историей русской церкви в целом. (См., например: Никанор, архиеп. О перстосложении

связанной с происхождением), принципов отбора и изображения несомненна для верного истолкования произведений древнерусской литературы и иконописи. Неизбежное при анализе литературного или иконописного памятника толкование жестов часто следует установившейся традиции, не всегда верной, а ведь жест — это та семантическая единица, тот ключ, который позволяет открыть дверь в эмоциональный мир не только человека, но и всего произведения в целом.

Жест — это знак, служащий для выражения человеческих эмоциональных состояний. На синтаксическом уровне композиции живописного произведения жест как знак есть одно из средств выражения пространственных и смысловых связей фигур. На семантическом уровне жест ответствен за передачу эмоционального статуса персонажей. Прагматический аспект жеста как знака — в его связи со зрителем (читателем), в донесении до последнего, как мы увидим, основной идеи того или иного героя. (В данной статье, учитывая ее постановочный характер, при анализе изображения жеста в литературном и живописном произведении эти три условия расцениваться не будут).

На разных этапах исторического развития система средневековых взглядов на человека, на его внутренний мир накладывала свои ограничения на характер выражения человеческих чувств. Художники и писатели не могли не учитывать эти требования, материализуя их в определенном наборе поз и жестов. Каждый этап (эти этапы намечены Д. С. Лихачевым),⁴ несомненно, нуждается в специальном исследовании, ибо от «застывшего образа и застывшего жеста» раннего средневековья до «живости» героев XVII в. древнерусская литература и живопись прошли немалый путь.

Поэтому целесообразным представляется обратиться к истокам — к литературе и живописи Древней Руси XI—XII вв., включив в сферу исследования памятники, создававшиеся непосредственно на древнерусской почве. Ограничиться именно такими хронологическими рамками представляется возможным еще и потому, что «наиболее полное слияние художественных принципов изображения человека в литературе и живописи находим мы в монументальном стиле XI—XIII вв.»⁵

* * *

Для выделения жестов, запечатленных в литературном или живописном памятнике, нет никакого определенного метода. Они просто «вычитываются» из произведения и «задаются списком», после чего классифицируются и подразделяются на группы.

Подобная формализация не является насилием над материалом, а опирается, во-первых, на каноничность, этикетность, церемониальность (значит, и известную формализованность) древнерусского искусства и литературы; во-вторых, на своеобразную «каталогизированность» словесного портрета персонажа в литературном произведении и иконописном подлиннике. Особенно важно учесть строгую нормативность средневекового жеста, в основе которой лежит представление о незыблемом и упорядоченном мире,

для крестного знамения и благословения в обличии мнимых старообрядцев // Православный собеседник. Казань, 1869. Ч. 2. С. 6—168; Голубинский Е. История русской церкви. М., 1911. Т. 2, вторая половина. С. 465—500. Из зарубежных работ можно назвать: Onasch K. Die ikonmalerei. Leipzig, 1969; Le Goff J. La civilisation de l'Occident medieval. Paris, 1972 (далее: Le Goff J.); Kretzenbacher L. Schutz und Bittegebärden der Gottes Mutter. München, 1981.

⁴ См.: Лихачев Д. С. Человек в литературе Древней Руси.

⁵ Там же. С. 4.

где каждый человек занимает определенное место на ступенях иерархической лестницы («Каждый оставайся в том звании, в котором призван». I Кор. 7, 20) и в соответствии с ним строит свое социальное и бытовое поведение, ориентируясь на «вечные» нормы христианской этики. А христианская этика превыше всего ценила «тихость», умеренность, сдержанность в проявлении чувств; печаль ценилась выше радости, слезы — смеха, молчание — «многоглаголания». Писания отцов церкви полны указаний на то, как подобает христианину вести себя: «...плачь, но тихо, но благопристойно, но со страхом Божиим»; «Язык дан для того, чтобы ты прославлял, чтобы хвалил Творца... Руки даны для того, чтобы ты воздевал их на молитву»,⁶ и т. д. Ценится не индивидуальность, а ориентация на действия, совершающиеся в далеком прошлом: «Всему находились достойные примеры, „приклады“ — в том числе и жестах».⁷ Повторяемость жестов, трафаретных ситуаций в литературе и искусстве вносила в реальный мир ощущение порядка и исторической преемственности, связывая воедино события, отделенные друг от друга столетиями. Устойчивость литературных и живописных канонов утверждала незыблемость этических и эстетических ценностей средневековья. По меткому определению Д. С. Лихачева, «перед нами этикет миропорядка, этикет поведения и этикет словесный».⁸

В этом полном церемониальности мире писатель и художник становятся «церемониймейстерами», а их герои — так похожие друг на друга — участниками как бы бесконечно повторяющейся «церемонии», в которой жестко разграничено количество ситуаций, строго определен порядок действий-жестов, а их смысл всякий раз один и тот же и задан извне. Каждый участник был призван соблюдать чин «действия», разыгрывая роль, обусловленную его собственным «чином» — положением на иерархической лестнице феодального общества. «Художник и писатель стремятся к эмблематичности изображения, к передаче признаков и знаков достоинства»,⁹ т. е. основной идеи изображения (например, святости, княжеской власти, покорности и т. д.), которая строилась путем отвлечения от второстепенных характеристик персонажей. Типизированные таким образом персонажи, объединенные общей идеей, группировались в чины (лики. Лик — чин — порядок) — пророков, праотцев, святителей, преподобных и т. д. Эмоциональное состояние определенного чина в силу каноничности искусства выражалось концентрированно, обобщенно, без тонких границ и оттенков и передавалось формально через посредство точно определенного для данного чина жеста. Жест был ответствен за передачу эмоционального статуса группы изображений (персонажей). Эмоциональная нагрузка жеста повышалась еще и тем, что мимика не передавалась.

Средневековый иконописец, да и писатель не задавались целью воссоздать психологию человека во всей ее полноте. Тончайшие оттенки человеческих чувств они сводили к их простому изначальному смыслу (боль, радость, печаль, покой и т. д.), используя в своей «палитре» лишь «локальные цвета».¹⁰ Противоречия снимались, и «очищенное» таким образом

⁶ Святого отца нашего Иоанна, архиепископа Константинопольского, Златоустаго, беседы на Евангелие святого апостола и евангелиста Иоанна Богослова. СПб., 1855. Ч. 2. С. 370; Творения св. Иоанна Златоуста. СПб., 1895. Т. 2, кн. 1. С. 290.

⁷ Панченко А. М. Русская культура в канун петровских реформ. Л., 1984. С. 195.

⁸ Лихачев Д. С. Литературный этикет Древней Руси // ТОДРЛ. Л., 1961. Т. 17. С. 6.

⁹ Лихачев Д. С. Человек в литературе Древней Руси. С. 34—35.

¹⁰ Интересны замечания Е. Н. Трубецкого о передаче настроения персонажей «радугую праздничных красок на золотом фоне» и о «внутреннем слухе», выражавшемся в овне определенной позы: Трубецкой Е. Н. Два мира в древнерусской иконописи. М., 1916. С. 18—19.

чувство существенно облегчало коммуникацию предстоящим иконе или литературному произведению.¹¹ Форма и содержание жеста веками «пригонялись» друг к другу. Именно их идеальное совпадение и соответствие «психологической ситуации» обусловили их освящение и канонизацию в рамках средневековой культуры. «Сжатая» форма иконописного жеста была подобна сжатой пружине, которая в любой момент могла легко развернуться в словесный образ. Достаточно сравнить для примера воплощение трагичнейшего эпизода новозаветной истории — «Распятия» — в иконописи и в литургических текстах.

В иконных композициях «Распятия» горе присутствующей Марии выражается очень скупое: одну руку она подносит к лицу в жесте печали (или поддерживает край мафория), другую протягивает к Христу с жестом обращения.

Литургическое понимание этого сюжета насыщает иконографическую схему живым чувством: «И обрѣте тѣло Христово на крестѣ наго и прободено висяще и Марию мать его съ единѣмъ ученикомъ тому прѣдстоящу, яже от болѣзни сердца горцѣ рыдающе сице глаголааше: Тварь съболѣзнуеть ми, сыну, твоего зрящи бес правды умършвения. Увы мнѣ, чадо мое, свѣте и творче тварем! Что ти ныня въсплачу? Заушения ли, ци ли за ланиту ударения и по плещема биения, уз же и темницѣ, и заплевания святаго ти лица, яже от безаконѣник за благая прият! Увы мнѣ, сыне!... Вижу тя, милое мое чадо, на крестѣ нага висяща, бѣздушна, безрачна, не имуща видѣния, ни доброты, и горко уязвляюся душею. И хотѣла быхъ с тобою умрѣти — не тѣрплю бо бездушна тебе зрѣти».¹²

Итак, оптимально соответствующая эмоциональному статусу форма жеста превращалась в овеществление смысла персонажа, а потому в пределах данной культуры изменениям не подлежала. Устойчивость формы иконописного жеста и трафаретность жеста в литературе делали их идеальным воплощением требования эпохи — упорядоченного выражения чувств.

Фонд средневековых жестов, отобранных и запечатленных писателями и художниками, невелик. Их можно разделить на две группы — инвариантных (канонических) и неканонических жестов.

1. Канонические жесты.

Обращение к памятникам древнерусской литературы и живописи XI—XIII вв. позволило выявить следующие жесты:

1. Прощаясь с отцом, князем Владимиром, князь Борис «пад поклонися отцу своему и облобыза честней нозе его, и паки вѣстав, обуим выю его, целоваша со слезами».¹³

2. Он же перед смертью молится: «И възрѣвѣ на небо съ слъзами и горце въздхнув, начать молитися...».¹⁴ Молится и князь Глеб в аналогичной ситуации, «преклонь колене». «Воздев руце на небо», молясь со слезами, «вздыхая из глубины сердца», «зря» на икону (или на небо), умирают князья Андрей Боголюбский,¹⁵ Давид, Мстислав, Ростислав Мстиславич,¹⁶ Владимир Василькович.¹⁷

¹¹ Лихачев Д. С. Великое наследие. М., 1979. С. 21: «Литература священнодействие. Читатель был в каком-то отношении молящимся. Он предстоял произведению, как иконе...».

¹² Еремин И. П. Литературное наследие Кирилла Туровского // ТОДРЛ. Л., 1957. Т. 13. С. 419—420.

¹³ Жития св. мучеников Бориса и Глеба и службы им // Памятники древнерусской литературы. Пг., 1916. Вып. 2. С. 7.

¹⁴ Там же.

¹⁵ Повесть об убиении Андрея Боголюбского // Повести Древней Руси. Л., 1983. С. 199.

¹⁶ Еремин И. П. Литература Древней Руси. М.; Л., 1966. С. 120—121.

¹⁷ Галицко-Волынская летопись под 1288 г. // Изборник. Повести Древней Руси. М., 1986. С. 173.

3. Перед боем князь Александр «пад на колену пред ольтарем, нача молитися съ слезами... вьставъ, поклонися архиепископу. Епископъ... благослови его и отпусти».¹⁸ Точно так же ведет себя князь Довмонт Тимофей в подобной ситуации: «...пад, моляся много с плачем... игумен Сидоръ... благословиша и отпустиша».¹⁹

4. «Воздевь руце на небо», молятся князь Александр²⁰ и Авраамий Смоленский,²¹ воздевает руки к небу Ярослав, стоя на месте, «идеже убиша Бориса»,²² в летописи князя, получив дурные вести, молитвенно поднимают глаза к небу, взирают на икону, плачут и воздевают руки к небу.²³

5. Воздвигнув руки, благословляет Феодосий Печерский.²⁴

6. Узнав о событиях 3 февраля 1237 г., князь Юрий «възпи гласомъ великим со слезами, плача» и вздыхая из глубины сердца;²⁵ увидя разоренную Рязань, Евпатий Коловрат «воскрича в горести душа своя», а князь Ингварь Ингваревич «жалостно возкричаша», «воскрича горько велием гласом, яко труба распалаяся, и в персьи свои руками биюще и ударяшеся о земля».²⁶

7. Незадолго до кончины Феодосий Печерский «пришедшу по обычаю братию целовавъ»; «Всеволод же приде к брату своему Изяславу Киеву целовашеся...».²⁷

Живописные памятники иллюстрируют и дополняют перечень изображенных в литературе жестов:



Благословение



Принятие благодати



Плач



Моление, заступничество, предстояние

¹⁸ Повесть о житии Александра Невского // Воинские повести Древней Руси. Л., 1985. С. 121.

¹⁹ Сказание о Довмонте // Там же. С. 138.

²⁰ Повесть о житии Александра Невского. С. 125.

²¹ Житие Авраамия Смоленского // Древнерусские предания. М., 1982. С. 89.

²² Повесть временных лет под 1019 г. // Повести Древней Руси. С. 75.

²³ Летопись по Ипатскому списку. СПб., 1871. С. 231, 233, 234, 238, 250, 336, 420,

421 и т. д.

²⁴ Киево-Печерский патерик. Слово 1. Благослови, отче // Повести Древней Руси. С. 431.

²⁵ Лаврентьевская летопись под 1237 г. // Воинские повести... С. 50.

²⁶ Повесть о разорении Рязани Батыем // Там же. С. 100—102.

²⁷ Лаврентьевская летопись // ПСРЛ. М., 1962. Стб. 186, 200 и т. д.



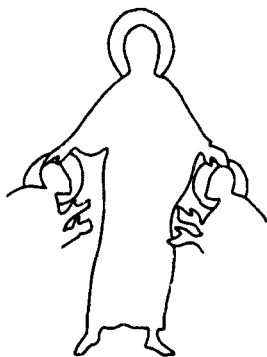
Целование



Поклон

Указанными жестами исчерпывается фонд канонических литературных и иконописных жестов. Эти жесты с небольшими изменениями переходят из произведения в произведение, способствуя складыванию сословных эталонов поведения, столь важных для «культуры памяти», ориентированной на подражание раз и навсегда установленным образцам.

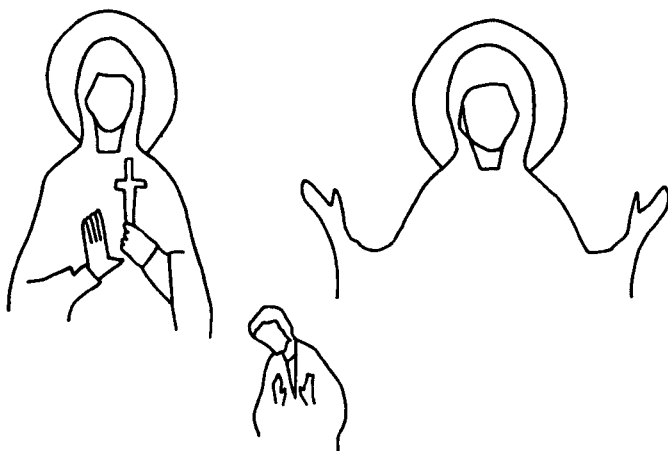
Канонические жесты не зависят ни от жанра, ни от сюжета произведения. Встречаемость их в литературном произведении ограничена набором определенных ситуаций (в этом смысле канонические жесты локальны), которые, в свою очередь, ограничены рамками церемониальности, включающей сравнительно небольшое количество ситуаций поведения. «Жестовая» ситуация обычно подразумевала экстремальные условия, требующие от героя максимального напряжения душевных сил (прощание с родными, выступление в поход, оплакивание погибших и т. п.). Вне таких ситуаций в литературном произведении излагался ход событий, передавались речи персонажей, жесты же и движения только подразумевались, но не описывались. (Динамику, движение древнерусский писатель передавал сравнениями, близкими «по сути своей к сравнениям, которые имеют своими объектами действия, поступки, процессы»)²⁸



Благословение — возложение рук.

Канонический жест — это как бы «программа» поведения, отступить от которой герой не может: риторическая поза, статическая декламационность, некий оттенок актерской игры подчеркивают назидательный характер сцены. А именно поучительность, стремление дать образец для подражания (задать

²⁸ Лихачев Д. С. Поэтика... С. 179.



Молитва



Коленопреклонение

«алгоритм» поведения) были той сквозной темой,²⁹ столь важной для древнерусского писателя, которую несли канонические жесты.

Жесты-инварианты можно назвать и характерными, поскольку они подчеркивают черты поведения определенной группы персонажей — положительных героев и создают образ ритуализированного поведения (и в литературе, и в иконописи отрицательные персонажи характеризуются неканоническим поведением).

Эта характерность жеста в иконописи дает возможность довольно точно определить принадлежность того или иного персонажа к какому-либо чину: святители обычно держат в левой руке евангелие, а правой на него указывают или благословляют; пророки держат в левой руке свиток с пророчествами, правой указывают на них; мученики изображаются с крестом в правой руке и раскрытой перед грудью ладонью левой руки или с раскрытыми перед грудью ладонями обеих рук в жесте молитвы, иногда свободная от креста рука изображалась покровенной.³⁰ Однако эта характеристика внеиндивидуальная, не зависящая ни от воплощения, ни от восприятия жеста, ни от характера самого персонажа (его исторического прототипа). Это характеристика всего чина в целом. В иконописи жест сверхупорядочен. Это скорее мысль о движении, нежели воплощение реального впечатления от него: «представление покоя о теле в движении».³¹ Подвижность,

²⁹ Понятие «тема» обозначает «постулат или положение — явное или подразумеваемое, обычно контролирующее поведение или стимулирующее деятельность, которая молчаливо одобряется или открыто поощряется в обществе» (Тэрнер В. Символ и ритуал М., 1983 С. 34—35).

³⁰ Можно выделить еще позы и жесты князя и воина. См. об этом: Сахаров И. Исследование о русском иконописании. М., 1850.

³¹ Гильдебрандт А. Проблема формы в изобразительном искусстве М., 1914 С. 59

суетливость присуща только отрицательным героям. Оппозиция «движение—неподвижность» была очень важной. Она разделяла персонажей на героев и окружение. Подвижность второстепенных персонажей подчеркивала этикетную неподвижность главного героя. («Неподвижность в иконах усвоена лишь тем изображением, где не только плоть, но и само естество человеческое приведено к молчанию, где оно живет уже не собственной, а надчеловеческою жизнью.

Само собою разумеется, что это состояние выражает собою не прекращение жизни, а как раз наоборот, высшее ее напряжение и силу».³² Жест был как бы остановлен в кульминационный момент, и эта остановка в движении давала возможность почувствовать напряженность ситуации, подчеркнуть заложенный в ней смысл. Ведь в системе композиции жест — одно из средств выражения пространственных и смысловых связей фигур. Поскольку жест несет большую семантическую нагрузку, то и движение и жест одной фигуры можно назвать «смысловой точкой» композиции; движение и жесты группы фигур — «смысловым участком». Совокупность смысловых точек и участков составляет смысл композиции в целом. Движения и жесты направлены обычно к смысловому центру — центральной фигуре (фигурам) композиции, чей жест является «семантическим ключом» всей композиции. Это движение определяет и сюжетное движение композиции. Замыкаться движение может двояко: направленные навстречу друг к другу, как бы взаимопомогающие жесты (например, в «Евхаристии»); движение, замыкающееся на центральной фронтально развернутой фигуре («Деисус»). Взаимодействие персонажей в иконе отличается одной особенностью — направленностью друг на друга и на зрителя одновременно, причем последнему отводится важнейшая роль. Жесты персонажей не столько связывают их, сколько демонстрируют происходящее зрителю (жесты-индексы, жесты-медиаторы). Создается впечатление: не связанные на первый взгляд с общим направлением движения фигуры, развернутые фронтально к зрителю, а не к смысловому и композиционному центру иконы.

«Внепространственность» жеста в иконописи основывается на духовной установке средневековой культуры (приоритете духа над материей), лишавшей человеческого тело объема, а пространство — трехмерности. В уплотненном, спрессованном пространстве иконы³³ жесту негде было «развернуться», он мог развиваться только параллельно развернутой на плоскости фигуре, если руки персонажа располагались перед туловищем, или параллельно плоскости. Между руками и туловищем не оставалось и минимального пространства — они просто накладывались на него.

Канонический жест вневременен. И не потому только, что повторяется в разных произведениях. Как нечто, не подверженное никаким изменениям и не соединяемое с ними, он имеет своей мерой вечность.³⁴ Это особенно хорошо заметно в однофигурных композициях — изображениях святых (святой аккумулирует в себе прошлое, как один в цепи многих; присутствует в настоящем, предсказывает будущее), мучеников, преподобных и т. д. — и в композициях, построенных по принципу «нанизывания» отдельных фигур на единую «смысловую нить» («Евхаристия», «Деисус»). В названных композициях персонажи изображались «в молчании», но именно жест поз-

³² Трубецкой Е. Н. Умозрение в красках. М., 1916. С. 20.

³³ «... нет ничего между планами форм, что давало бы представление о конкретной мере заключенного между ними пространства; мы имеем несоизмеримое, отвлеченное пространство, даже не атмосферу, а лишь пространство как таковое». Некрасов А. И. О явлении ракурса в древнерусской живописи // Российская ассоциация научных институтов общественных наук. Труды отделения искусствознания. 1. М., 1926. С. 10.

³⁴ Антология мировой философии. М., 1969. Т. 1, ч. 2. С. 834.

волял почувствовать напряженность их «вечного покоя». Они «стоят добре», по выражению Иоанна Златоуста, именно так, как надлежит стоять перед Богом.³⁵ Жест — это образ очищенного от суеты, бесконечно длящегося времени, отданного «умной» молитве, созерцанию, медитации.

Итак, канонические жесты этикетны, церемониальны, лаконичны, статичны. «Устойчивые этикетные особенности слагаются в литературе в иероглифические знаки, в эмблемы. Эмблемы заменяют собой длительное описание и позволяют быть писателю исключительно кратким. Литература изображает мир с предельным лаконизмом. Создаваемые ею эмблемы общи в известной, „зрительной“ части своей с эмблемами изобразительного искусства».³⁶ Действительно, и в литературе, и в искусстве эстетическое было функцией от простоты и экономичности изображения.³⁷ «Экономичность» словесного описания или живописного изображения отнюдь не означала утрату выразительности. Напротив, «иероглифическая запись» эмоционального состояния имела несомненные достоинства: ее лаконичная форма заключала в себе громадный эмоциональный заряд. За скупыми строками литературного произведения и за этикетностью повторяющихся жестов древнерусский зритель и читатель чувствовал драматизм и напряженность ситуации. Ему достаточно было намека, чтобы увидеть за ним целую картину. Он как бы становился соавтором, дополняя в воображении недостающие детали, конкретизируя их на основе собственного опыта и общекультурных установок.

Приведенный набор канонических жестов нельзя назвать системой. Они не составляют четко организованную целостность, хотя некоторые связи между ними возможно установить. Например, центральное положение в группе жестов-инвариантов занимают жесты благословения, моления, молитвы. Они наиболее семантически ценны и самостоятельны, тогда как остальные жесты чаще всего сопровождают центральные: молитва может сопровождаться плачем, поклоном; благословение (или принятие благодати) — поклоном, коленопреклонением. Если же рассматривать канонические жесты в системе средневекового искусства (и шире — в культурном контексте в целом), то окажется, что они создают фиксированные точки всей системы и повторяются во многих из составляющих систему ритуалов.³⁸ Они являются последовательным выражением логики средневекового мышления, единого миропонимания, позволивших определить средневековую культуру как «культуру жеста».³⁹

Подводя итог высказанному, дадим определение канонических жестов. Каноническими (инвариантными) можно назвать такие жесты и позы, которые в пределах данной культуры не подлежат изменениям и минимально зависят от контекста. Про них невозможно спросить: «„Что бы это значило?“»,

³⁵ Успенский Н. Д. Византийская литургия // Богословские труды. М., 1983. Вып. 24.

С. 14.

³⁶ Лихачев Д. С. Великое наследие. С. 19.

³⁷ Лекомцев Ю. К. Изобразительное искусство и семиотика // Симпозиум по структурному изучению знаковых систем. М., 1962. С. 124.

³⁸ Тэрнер В. Символ и ритуал. С. 37.

³⁹ Понятие «культура жеста» ввел Ж. Ле Гофф (Le Goff J. P. 441). «Культуру жеста» можно определить как культуру, подчинявшую повседневное поведение человека строжайшим нормам этикета, выразившимся во внешних упорядоченных формах — в обрядах, ритуалах, церемониях (*suite des gestes*) — театрализованных и рассчитанных на зрителя. Философским, эстетическим и этическим идеалом данной культуры становится упорядоченный до обезличенности «человек на своем месте» — актер, повторяющий отработанные до него десятками поколений движения, когда-то выражавшие определенное состояние, а теперь просто ставшие обозначениями этих состояний, т. е. жестами.

так как всякому, знакомому с данной культурой, и так ясно, что это значит».⁴⁰

За определенным жестом, позой навсегда закрепляли (уславливались понимать) определенное значение, которое в дальнейшем для своего угадывания не требовало дополнительных пояснений. (В этом смысле инвариантный жест конвенционален). Жест становится знаком с точно фиксированным значением. Устойчивость семантики жеста порождает устойчивость форм выражения. Значимость содержания обуславливала значимость формы (как живописной, так и в литературе): формализовалось (и ритуализировалось) то, что обладало константной ценностью для эпохи. Инвариантные жесты в наибольшей мере отражали ценностные установки культуры. Не случайно к ним принадлежат жесты благословения, моления и молитвы, предстояния и плача, печали, поклоны и некоторые другие жесты. Культурная значимость, константность, обобщенность обусловили высокую степень формализации инвариантных жестов. Они и составляют основу «языка» иконы и набор этикетных жестов литературного произведения.

II. Неканонические жесты.

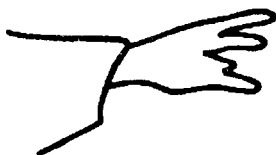
Неканонические жесты — это жесты, возникающие в спонтанном поведении и допускающие больший личностный оттенок. (Точной формализации они поддаются с трудом, а в литературных произведениях как будто вовсе не отразились).

Количество их ограничено даже в наиболее «свободных» жанрах — повествовательных, ибо любой язык для того, чтобы быть понятным, требует определенной степени формализации и стабильности знаковой системы.⁴¹ Кажущееся разнообразие жестов в миниатюрах есть разнообразие ситуаций и действий (на самом деле оживленная жестикуляция героев миниатюр сводится в основном к трем жестам: указания, обращения и речения). Произвольность неканонических жестов ограничивалась общекультурным требованием упорядоченного и сдержанного проявления чувств и специфически художественным требованием соответствия ритмическому, смысловому и композиционному строю произведения в целом.

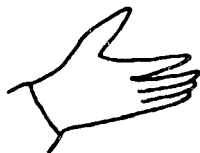
В композиции они обычно выражают смысловую связь персонажей или поддерживают ход ритуального действия.



Обращение



Ораторский жест, речение



Указание (приказание).

⁴⁰ Степанов Ю. С. Семиотика. М., 1971. С. 68.

⁴¹ См.: Лихачев Д. С. Поэтика... С. 40.

Инвариантные и неканонические жесты не разделялись «китайской стеной». И те, и другие — знаки одного «языка» и в его пределах могли трактоваться в зависимости от определенного контекста, в который данный жест включался (жест благословения — жест речения).

Ограниченность набора неканонических жестов, вероятно, можно объяснить тем, что на Руси не были развиты ни теория ораторского искусства (искусства ораторского жеста), ни театральное искусство, а язык жестов скоморохов и юродивых не сложился в упорядоченную систему.⁴² Исследователями отмечалось также, что резкой мелодичности русского звукового языка (речь идет не о языке как таковом, а именно о выразительных средствах звука) соответствует довольно скупая гамма жестовых и мимических сопровождений. В этом смысле жесты в классическом понимании имеют как бы дублеров среди «голосовых жестов».⁴³ В русской коммуникации только два жеста противопоставлены друг другу (да — нет, движение головой), остальные значащие жесты не упорядочены в систему. Жестикация осуществляется одной рукой, вторая не повторяет движение первой; синхронные движения рук, характерные для романских народов (хлопание в ладоши, жест мольбы), употреблялись редко.⁴⁴ Практически невозможны были заимствования из языческих обрядов, сопровождавшихся песнями, плясками, играми, магическими действиями (имевшими силу именно как «действия» и не расчленявшимися на составные части — жесты), ибо их стихийная жизнеутверждающая сила мало соответствовала христианскому идеалу, как мало соответствовала ему домонгольская русская культура.⁴⁵ XI—XIII века — это период становления новых христианских норм, окончательно устоявшихся в конце XV—начале XVI в., когда при дворе Ивана III складывается сложный этикет. Тогда же в «Стоглаве» закрепляются основные нормы церковного культа и обрядность, а «Домострой» predлагает нормы внутренней, домашней жизни.

В XI—XIII вв. лишь литература и искусство были полноправными представителями «культуры жеста» на Руси, способствуя складыванию эталонов сословного поведения. Трудно сказать, становились ли реальностью эти найденные искусством образцы (во многом следовавшие византийской традиции),⁴⁶ так как в самом искусстве они очень часто формализовались и переходили из произведения в произведение в виде устойчивых формул, что позволило выделить их в ходе анализа живописных и литературных произведений и попытаться показать их связь с идеями, владевшими умами людей средневековья.

* * *

Представляется возможным и интересным создание семантического словаря жестов. Для этого имеется достаточный материал у античных авторов, в писаниях отцов церкви и в трудах по истории церкви, в работах русских и зарубежных иконографов.

⁴² Лихачев Д. С., Панченко А. М., Понырков Н. В. Смех в Древней Руси. Л., 1984.

⁴³ Николаева Т. М. Жест и мимика в лекции. М., 1972. С. 29—30.

⁴⁴ Там же.

⁴⁵ Романов Б. А. Люди и нравы Древней Руси. М., 1967.

⁴⁶ Известно, что придворный византийский ритуал влиял на складывание иконографических канонов. Произведения византийского искусства в опосредованной форме доносили информацию об этом ритуале до «потребителя», принадлежащего к иной культурной среде.

Нами предлагается первая попытка такого рода истолкования жеста: интерпретация наиболее значимого христианского жеста — жеста благословения.

Жест благословения перешел в христианскую культуру из практики античных ораторов и философов и первоначально обозначал обращение с речью, приветствие, убеждение или приказание.⁴⁷ Об этом довольно подробно говорят в своих сочинениях Квинтилиан (*De institutione oratoria*), Апулей (*De auro asino*), Цицерон (*De oratore*). Этот жест характерен для статуи римских ораторов, императоров. В Ватиканском кодексе Вергилия и рукописи Илиады (V—нач. VI в.) разговаривающие изображены именно с такими жестами (двуперстное сложение, позднее ставшее характерным для латинского благословения, и сложение, близкое к греческому благословию, — большой палец сложен с четвертым, остальные подняты).⁴⁸ Поэтому в зависимости от контекста жест благословения может трактоваться как ораторский:

а) если он употребляется между второстепенными персонажами, не имеющими непосредственного отношения к передаче благодати; при изображении ветхозаветных персонажей; в сценах историко-повествовательного характера;

б) если при фронтальном изображении фигуры рука повернута ладонью внутрь и направлена к книге или свитку в другой руке. Такой жест, например, придан Иоанну Златоусту (в святительском чине Софии Киевской), который, как известно, был блестящим проповедником и оратором. Как ораторский жест можно расценить жест Иисуса Христа в изображениях спора с фарисеями в храме, поучения апостолов или когда Он предсказывает Петру его тройное отречение; в сценах чудес, за которыми следовало Его поучительное слово. «Что христиане не всегда понимали поднятую руку Спасителя, со сложенными перстами, как знак благословения, видно из слов Павла Силенциария, который, в поэтическом прославлении церкви св. Софии, премудрости Божьей, в Константинополе, описывая изображения Христа, говорит, что Спаситель поднимает пальцы правой руки, как бы возвещая слово вечной истины, а в левой держит книгу божественного учения — Евангелие. Писатель, следовательно, видел в поднятой руке Спасителя жест, сопровождающий начало речи, а не благословение. Христианские художники представляли пророков и патриархов с поднятыми руками и со сложенными перстами; в такой позе изображен, например, Моисей, обращаясь к евреям и держа скрижали закона».⁴⁹

При фронтальном расположении фигур рука, развернутая ладонью наружу, воспринимается однозначно как благословляющая.

Основные виды жеста благословения — именословное и неименословное. Для именословного благословения «слагаются все 5 перстов таким образом, что из указательного и среднего перста образуются буквы, именно указательный простерт, а средний простерт, но несколько наклонно. Из большого перста с двумя последними образуются буквы, именно безымянный нагнут прямо, а большой положен чрез него в середине, а мизинец простерт несколько наклонно».⁵⁰ Именословное перстосложение — благословение священническое. В чистом виде в иконографии встречаются редко. (Молитвен-

⁴⁷ Sittl C. Die Gebärden der Griechen und Römer. Leipzig, 1890. S. 262—316.

⁴⁸ Кондаков Н. П. История византийского искусства и иконографии по миниатюрам греческих рукописей. Одесса, 1876. С. 37—39.

⁴⁹ Фрикен А. Римские катакомбы и памятники первоначального христианского искусства. М., 1880. Ч. 3. С. 143—144.

⁵⁰ Никольский К. Пособие к изучению Устава Богослужения православной церкви. СПб., 1907. С. 161.

ное, общее всем верующим: первые три пальца соединяются так, чтобы их концы были равны, а последние два пригибаются к ладони.⁵¹

Древнейшая форма перстосложения — единоперстие. «О начертании креста перстом, то есть одним перстом, говорят: Иоанн Златоустый, Епифаний Критский, блаженный Иероним, Феодорит Кирский, Созомен, Григорий Двоеслов, Иоанн Мосх и Андрей Критский...».⁵² Двоеперстие появилось как результат монофизических споров. Упоминается с конца IX в. В последней четверти XII в.—первой половине XIII в. в употребление вошло троеперстие.⁵³

Вообще перстосложение допускает значительные вариации. Например, патриарх Никанор насчитывает четырнадцать видов перстосложений. Объяснение такого рода изображений дает Андрей Денисов, отмечая, что иконописцы и молящиеся изображали в разных позах: в поклоне до земли, или преклонивших колено, или только голову, «хотящи показать завод или начатие действу и средину и конец, или поклон или знаменованье. Тако и перстослагающую обычаю последующие, на образах изображают, благословляющие и молящиеся руки, начатие и недосложение, и совершенное совокупление пишут».⁵⁴

Греческое перстосложение может истолковываться и как жест благословения: жест Иисуса Навина перед архангелом и его приближенных перед ним самим (Ватиканский греческий список Иисуса Навина V—VI вв.).⁵⁵

Изображаемая на иконах десница Господня может быть истолкована двояко: как десница благословляющая и как знак того, что Бог говорит.

В пользу первого истолкования можно привести, например, следующие ветхозаветные свидетельства: «...рука Бога нашего для всех прибегающих к Нему *есть* благодеющая, а на всех оставляющих Его — могущество Его и гнев Его!» (I Езд. 8, 22); «И дал мне царь, так как благодеющая рука Бога моего была надо мною» (Неем. 2, 8). Это свидетельство божественного покровителя изображалось в виде человеческой руки только из-за слабости «духовного зрения» верующих. Иоанн Дамаскин четко объяснил то, что говорится о Боге «телесным образом»: «Под руками — деятельную Его силу, так как и мы посредством рук совершаем полезное, особенно же благодарнейшие наши действия. Под десницею — Его помощь в справедливых случаях, так как и мы, при совершении дел благородных — действуем правую руку».⁵⁶

Но в некоторых сценах, например в изгнании Адама и Евы из рая, вряд ли можно трактовать десницу Господню как благословляющую. Это рука «говорящая», знак того, что Бог не благословляет, а обличает. Однако нельзя, как некоторые исследователи, отождествлять десницу с Гласом Господним, «вещанием в эфир», в пространство храма.⁵⁷ Глас Господень описал Василий Великий: «...во владычественном души удостаиваемой такой благодати, неизреченного некоторою силой, воображается Божие слово; тогда как Божия сила издает глас в достойных не через телесный слух, но в самом владычественном души у очищенных напечатлевая мысль и

⁵¹ См.: Никанор, архиеп. О перстосложении для крестного знамения и благословения. СПб., 1890. С. 14.

⁵² Голубинский Е. История русской церкви. Т. 2, вторая половина. С. 466—467.

⁵³ Там же. С. 470—473.

⁵⁴ См.: Брюсова В. Г. Фреска Вседержителя и легенда о Спасовом образе // ТОДРЛ. Л., 1966. Т. 22. С. 61.

⁵⁵ Никанор, архиеп. О перстосложении... С. 72.

⁵⁶ Иоанн Дамаскин. Творение. СПб., 1913. Т. 1. С. 178.

⁵⁷ Le Goff J. P. 200; Данилова И. Е. От средних веков к Возрождению: Сложение художественной системы картины кватроченто. М., 1975. С. 51.

как бы молча написывая в них понятие... Посему пророк слышал мысленный голос, бывший в сердце, что бывает иногда во сне. Ибо нам кажется во сне, что слышим, тогда как никто не говорит, и в проходы слуха не входит через воздух чувственный зверь. Так говорит Бог, так слышат святые!». ⁵⁸

На перстосложенные руки, как на руки благословляющие, стали смотреть не ранее XI в. Об этом говорит Е. Голубинский, опираясь на приписку в статье «О фрязех и прочих латинех». Он же замечает, что как молебные руки перстосложенные руки стали рассматриваться не ранее XV в. До этого молились посредством воздеяния рук, а крестное знамение было только добавочным действием (славянский устав 1409 г., ст. 83; Писания отцов церкви, относящиеся к истолкованию православного богослужения; студийский устав патриарха Алексея). ⁵⁹

Собор 1667 г. отмечал, что «на образах Спасителя и святителей должна изображаться благословляющая десница, по древнему преданию апостолов и святых отцов. А что касается мучеников и прочих святых, когда изображают их молящимися Богу-Христу или Пречистой Богоматери, то следует писать их с простертыми руками, но без всякого перстосложения, так как перстосложение выражает не молитву, а исповедание веры». ⁶⁰

Учитывая все вышесказанное, весьма спорным представляется мнение И. Е. Даниловой о жестах передачи и приема откровения. Действительно, эти жесты наиболее семантически значимы. Однако, как мы видели, перстосложенная рука далеко не всегда может трактоваться как благословляющая, поэтому трудно согласиться с тем, что «вне зависимости от иконографического построения сцены один или несколько персонажей делают жест благословения, т. е. передачи благой вести, благодати, в то время как остальные, подобно расставленным в разных местах звукоуловителям, принимают эту весть». ⁶¹ К тому же жест приема благодати (см. выше рис. на с. 257) весьма отличен от жеста благословения и довольно редко встречается в иконописи. ⁶²

⁵⁸ Василий Великий. Творение. СПб., 1911. Кн. 1. С. 355—356.

⁵⁹ Голубинский Е. История русской церкви. Т. 2, вторая половина. С. 502.

⁶⁰ Покровский Н. Очерки памятников христианской иконографии и искусства. СПб., 1900. С. 365.

⁶¹ Данилова И. Е. От средних веков к Возрождению. С. 51.

⁶² Подробнее о церковном обряде передачи благодати см.: Вениамин, архиеп. Новая скириаль. СПб., 1908. С. 307—308, 325.