

К. А. Баршт

### Нарративная стратегия в семиозисе юродства (Об одном лубке XVIII в.)

В специфической культуре юродства персона являет собой чистый качественный знак, предикат иного мира. Личность отказывается здесь от своего «я», ставя себя в положение репродуктора инобытия, претендующего на сочувственный взгляд зрителя. В связи с этим симптоматична лоскутность, «многошвейность» рубахи юродивого, отмеченная А. М. Панченко, которая сочетается с обетом молчания, в обоих случаях фиксируется отсутствие намерения иметь какой-то определенный образ своей внешности.<sup>1</sup> Юродивый выполняет задачу по снятию противоречия между «я-для-себя» и «я-для-другого», порождающего характерный набор психологических и социальных проблем культуры, за счет формирования образа истинного цельного бытия, выраженного в наружных движениях тела. Как пишет Бахтин, для выполнения этой задачи необходимо «постараться вызвать возможно полный, конкретный и проникнутый эмоционально-волевым тоном образ всей моей жизни в ее целом (...) воплотить для другого», в этом случае «жизнь моя будет полна законченными и неизгладимыми образами других людей во всей их внешне-воззрительной полноте (...) но не будет между ними внешнего образа меня самого».<sup>2</sup> Своим театральным поведением юродивый доказывает существование иной реальности, но никак не свое собственное существование.

Размывая единичность своего образа, юродивый основывает свою стратегию на идее передачи неличного качества, минимально индивидуализированного. Свидетельство о другом возможном окружении создается за счет проектируемой интерпретации, юродивый не постулирует принципы, но репрезентирует знаки качеств этого иного мира. Повествовательная инстанция формируется «от противного»: первичен оказывается реципиент, авторская стратегия исходит из стремления передать креативную функцию зрителю, предоставив ему

См.: Панченко А. М. Смех как зрелище // Лихачев Д. С., Панченко А. М., Поньрко Н. В. Смех в Древней Руси. Л., 1984. С. 95.

<sup>2</sup> Бахтин М. М. Автор и герой в эстетической деятельности // Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 55. (Из истории сов. эстетики и теории искусства).

максимальную свободу выбора. Феномен юродского смеха, описанный А. М. Панченко, имеет отчетливое онтологическое значение, обозначая особый способ деления мира на «свое» и чужое («мое» и «не мое»)<sup>3</sup>. Это двойное оценивание рождает нарративный феномен, основная задача которого — извлечь из себя героя бытия, то есть увидеть иное сознание и как «свое», и как «чужое» одновременно. Создается условие, требующее независимой точки восприятия, которая способна переключаться от сакрального центра к маргинальной окраине семиотического объекта, находится одновременно и там, и здесь. Этот «набор тематических действий»<sup>4</sup> не просто предполагает «еще одну реальность» как второстепенную и менее важную, но требует отношения к ней, аксиологически равного реальной действительности. Возникает ситуация, когда реципиент не знает, какая из двух реальностей реальней — они принципиально равны и каждая из них требует оценки «со стороны».

Аналитическому рассмотрению этой ситуации посвящена настоящая работа. В качестве примера возьмем лубок под названием «Два дурака втроем», снабженный текстом: «Трое нас с тобою шальных блажных дураков», тематически связанный с известным текстом о Фоме и Ереме и опубликованный в известном исследовании о древнерусском смехе.<sup>5</sup> Лубок представляет собой изображение двух мужских голов в профиль, примечательно сходных и повернутых друг к другу. Согласно мнению П. А. Флоренского, профильный ракурс портрета обозначает активное действие, направленное в мир, эту идею он иллюстрирует примерами профильных изображений на монетах, где изображения монархов непременно даются в профиль.<sup>6</sup> Рассматриваемый нами изобразительный текст может быть описан как изображение двух профилей, левого и правого, обращенных друг к другу. Реципиент находится по отношению к ним в положении анфас, отсюда Фома и Ерема предстают как герои одного условного пространства, захватывающего зрителя. Если представить себе путь

<sup>3</sup> Идею о смехе как онтологическом оправдании индивидуальности утверждал В. Я. Пропп: «смех возможен только там, где есть жизнь» (*Пропп В. Я. Русские аграрные праздники*. СПб., 1995. С. 115.)

<sup>4</sup> *Лихачев Д. С. Смех как мировоззрение // Лихачев Д. С., Панченко А. М., Понырко Н. В. Смех в Древней Руси*. С. 38.

<sup>5</sup> Там же. С. 44.

<sup>6</sup> См.: *Флоренский П. А. Анализ пространственное™ и времени в художественно-изобразительных произведениях*. М., 1993. С. 151–152, 172.

к осознанию сущности вещи как обращение качественного знака в общий через единичный, по Ч. Пирсу, то в случае описываемой нами композиции речь идет о тринитарной реплике общего знака, одновременно и на трех уровнях свидетельствующего о трех ступенях своего качественного содержания. На наш взгляд, эта идеографическая конструкция репрезентирует нарративную схему, свойственную эстетике юродства.

Автор лубка умышленно оставляет за реципиентом право решать, кто произносит эти слова («Трое нас... » и т. д.), возникает ситуация принципиальной неизбранности нарратора и / или действующего лица. Наррация обретает характер, параллельный ситуации смотрения в зеркало и репрезентированный изображением двух людей, вглядывающихся в лица друг друга (основной изобразительный мотив лубка). Значение и смысловой результат пребывают в состоянии неразрешенности и принципиальной непрявленности; персонажи лубка, Фома и Ерема, ассоциируются с объектом и субъектом наррации, однако если представить себе одного из них как диегетического нарратора, описывающего ситуацию («Трое нас...»), то реципиент автоматически включается в диегесис и становится одним из действующих лиц художественной системы на уровне персонажа. Тотальный диегесис, предлагаемый этой художественной системой, обладает богатейшим креативным потенциалом, свойственная художественному знаку интерпретируемость получает здесь максимальную свободу.

Эта особенность текста оказывается мощнейшей базой для автокоммуникации, и если художественный текст представляет собой систему умозаключений о знаках иконических (реальной действительности), то исходная точка автокоммуникации в виде словесно-графической системы, безусловно, является адекватным авторским решением, имея многочисленные аналоги в других культурных средах.<sup>7</sup> Финальная интерпретанта знака оказывается принципиально невыявлена, казалось бы, такая смысловая неполнота могла бы стать признаком художественной ущербности текста, однако все происходит наоборот: принципиальная недостижимость смысловой («последней» или «нормальной») интерпретанты оказывается главным носителем художественного эффекта. За этой недостижимостью

<sup>7</sup> См. подробнее: *Баршт К. А.* Графика в черновиках Ф. М. Достоевского и словесно-графические виды искусства // *Русская литература и зарубежное искусство: Сб. исслед. и материалов / Отв. ред. М. П. Алексеев, Р. Ю. Данилевский.* Л., 1986. С. 306–316.

не просматривается тупик, но возникает ощущение онтологической свободы, актуализируется антидогматическая экспрессия как невозможность постановки последней точки в чем бы то ни было.

Сюжетная схема рассматриваемого нами лубочного изображения, напротив, предполагает обратимость этого взаимоотношения, в котором каждый из названных элементов оказывается в семантическом инфинитиве. Создание этой ситуации коммуникативного инфинитива было характерной чертой стратегии юродства, проявлявшейся на самых разных уровнях. Многочисленные примеры, которые приводит А. М. Панченко, показывают тенденцию освобождения бытийной точки человека от грубых детерминант реальности, попытку выработки нового языка общения, предполагающего максимальную свободу интерпретации. Например, при общении с учеником св. Андрей Цареградский избрал экзотический (по его мнению, древнейший) сирийский язык, не известный никому из окружавших.<sup>8</sup> Объект эстетического видения имеет внутреннюю пространственно значимую форму, которая может изображаться с использованием самых разных знаковых систем, например с помощью пантомимы, жестов, театрализованного поведения.<sup>9</sup>

Пользуясь терминологией П. Рикера, определим вариативное состояние повествовательной инстанции, представленной в лубке, как нереализованную повествовательную идентичность. Другими словами, здесь возникает такая форма повествовательной деятельности, при которой вопрос о размещении нарративной инстанции принципиально остается открытым. В акте повествования участвует универсальное нарративное амплуа, в котором может быть размещена любая из точек, представленная в сюжете: «смех делит мир надвое, создает бесконечное количество двойников (...) смысловую „тень“ действительности, раскалывает эту действительность».<sup>10</sup> Нарратор отказывается от функции рассказывания, пытаясь сделать себя героем чужого рассказа, эстетически подставляясь под взгляды зрителей и размещая точку наррации вне себя, а именно — среди зрителей. Происходит

<sup>8</sup> Панченко А. М. Смех как зрелище. С. 97.

<sup>9</sup> Этими средствами широко пользуется русская смеховая культура, что показал А. М. Панченко на целом ряде примеров: «Язык юродивых — это по преимуществу язык жестов (термин „жест“ я употребляю в условном значении, подразумевая коммуникативный акт посредством всякого невербального знака — жеста как такового, поступка или предмета)» (Там же. С. 102).

<sup>10</sup> Лихачев Д. С. Смех как мировоззрение. С. 35.

нечто вроде того, что происходило с первыми Олимпийскими играми в комментариях к ним О. М. Фрейденберг:<sup>11</sup> наррация отталкивается от очевидения, которое исходит из нерасчлененного мифа-рассказа, где нарратор и герой оказывались одним и тем же лицом. Образуется ситуация релятивистского отношения к паре «действительное / условное» («реальное / фикциональное»), где каждое явление или событие может быть осмыслено одновременно или по очереди с точки зрения двух, диаметрально противоположных, ценностных систем, контрапункт между которыми и образует комическую и / или трагическую ситуацию. С помощью специфического «валяния дурака» юродивый переводит качества одного мира в мир другой, связывая их с предметами, уже имеющими определенные качества, изменяя их с помощью метафоры (вывернутый наизнанку тулуп, сидение на лошади задом наперед и пр.) Тем самым точка зрения реципиента переводится в плоскость, отделяющую «наличное» от «должного», точнее, «другого», предлагаемого инсталляционным текстом юродивого.

Можно предположить, что в композиционной структуре лубочной композиции «Трое нас...» репрезентирована общая модель логической «первичности», «вторичности» и «третичности» как категорий свободы, отношения связи и закономерности. Наррация возникает на уровне «вторичности», когда устанавливается ясное отношение между субъектом и объектом «интриги», однако это отношение пребывает здесь в принципиально невыясненном состоянии. Бытийные позиции каждого из трех участников этого взаимного «смотрения в зеркало» становятся индексами друг друга. Образуется нечто вроде замкнутой семиотической цепи, смысловым центром которой потенциально является любая из трех ее узловых точек. Особенностью описываемой нами лубочной композиции является то, что правый и левый персонажи онтологически и идеологически идентичны, указывая на их функциональную взаимозаменяемость. Возможно, что именно такого рода систему актуализировал М. М. Бахтин, говоря о «полифонии» как одновременном сосуществовании нескольких точек сознания, каждая из которых нарративно готова к свидетельству обо всех остальных. Совершенно не случайно, что такая модель оказалась достижима именно в варианте художественно-изобразительной системы: в иконическом знаке достигается максимальная степень

<sup>11</sup> См.: Фрейденберг О. М. Происхождение наррации // Фрейденберг О. М. Миф и литература древности. М., 1978. С. 223–227. (Исслед. по фольклору и мифологии Востока).

совпадения знака и обозначаемого объекта, автореференциальность такого знака связана с указанием на условный мир, в котором пребывает описываемый персонаж, мир, в котором действует иная система ценностей.

Авторская стратегия в данном случае совершенно явно нацелена на актуализацию отношений максимальной свободы. То, что обозначает, то, что обозначается, и то, что означивается в интерпретации, образуют семиотический треугольник, зафиксированный в триадической структуре изображения. Автор лубка создал модель такого типа отношения, где первая и вторая индивидуальные сущности получают смысл только в связи друг с другом и в пределах интерпретации со стороны третьего участника. Тринитарная система из возможного героя, возможного нарратора и возможного реципиента может пониматься как отношение между: 1) планом выражения, зафиксированным репрезентированной точкой зрения на мир (индексальной «наружностью»); 2) качеством альтернативного мира, к которому отсылает индекс; 3) интерпретацией знаков двух миров, наличного и представленного в тексте. С одной стороны, описываемый нами лубок есть иконический знак, своей формой непосредственно указывающий на объект за счет прямого изобразительного мотива. С другой стороны, и изобразительным формам, и тексту подписи свойственна индексальность, как знакам, связанным с объектом отношениями пространственно-временной связи и причинности. С третьей стороны, вся словесно-графическая композиция имеет ясно выраженный символический характер, устанавливая между собой и миром отношения регулярности и закона; за конструкцией из Фомы, Еремы и реципиента просматривается бесконечное количество входящих в это семиотическое поле вариантов.

Имена нарратора и героев словесно-изобразительного текста являются ремами, первичными знаками, указывающими на качество, которое может быть связано с объектом. «Фома» и «Ерема» в этом смысле имена не собственные, но нарицательные имена — неопределенные и неконкретные предикаты. С другой стороны, в тексте лубка содержится предложение, которое можно интерпретировать как знак-суждение («Трое нас с тобою шальных блажных дураков»). Эта формула, совершенно ясно указывающая на качество конкретного объекта, принципиально открыта для интерпретации: информационный знак, который в равной степени может быть логически истинным или ложным. Категории возможности, действия и результата семиозиса,

представленные в трех точках семиотической системы, помогают понять устройство художественного семиозиса в целом, моделируя генезис любой нарративной системы, представленной повествователем, описываемым персонажем и воспринимающим сознанием.

Особенностью данной конструкции является то, что интерпретанта, рема и объект обретают универсальный характер и способны меняться местами. Каждая из трех зафиксированных в системе точек зрения, Фома, Ерема и реципиента, может быть истолкована как одно из трех возможных средств сообщения новой информации о мире. Полученный эффект амбивалентности прямо касается всех возможных сочетаний. В первом случае реципиент, читая текст под лубком и добавляя полученную информацию к изображению, становится на позицию нарратора, Фома и Ерема оказываются в положении реципиентов вербального текста подписи, вслух прочтенного реципиентом лубка. Во втором случае повествователем оказывается Фома, которому принадлежит текст подписи, а Ерема, затем и реципиент включаются в означенный круг «нас троих». Если повествователем является Ерема, соответственно, Фома и реципиент входят в означенный круг «шалых и блажных дураков». В первом случае, реципиент замещает инстанцию нарратора, происходит семиотическое взаимодействие между актуализированным в произведении автореференциальным миром юродивых и автокоммуникативным процессом реципиента. Отношение между двумя противостоящими ценностными системами, реального и условного мира, достигает своего максимума благодаря строго симметричному расположению профилей Фомы и Еремы в изображении: между ними видится нечто вроде зеркала, а каждый из них представляет отражение другого. Однако это коммуникативное зеркало подвижно: с помощью реплики нарратора, воспроизводящего подпись под лубком, оно поворачивается на 90 градусов, становясь фронтально перед реципиентом, который видит в Фоме и Ереме отражение своего внутреннего лица, коммуникация обретает вид: реципиент — (Фома—Ерема, репрезентирующие качество их мира). Автокоммуникация воспринимающего сознания, провоцируемая изображением и подписью лубка, обращается в автореференцию; чужой мир входит в мир реципиента и становится частью своего.

Карнавальный характер текста подчеркивается принципиальным отсутствием возможности для какого-либо умозаключения, фиксирующего правила: вывод о том, что все реципиенты данного текста, включая Фому и Ерему, дураки (потенциально — все человечество)

или, напротив, не дураки, равно бессмысленно. Никакой аксиомы или общего правила, на уровне логической интерпретации, из текста извлечь нельзя. Возможно найти семиотический алгоритм системы, которая, видимо, и есть главный ее содержательный момент, входящий в авторскую стратегию. Этот вывод согласуется с основами семиотики, согласно которым единичный знак не может быть символом, а знак-индекс не может быть умозаключением, в то же время, согласно этой логике, качественный знак может быть только иконическим и рематическим, что мы и видим в описываемом тексте, состоящем из изображения и предиката.

Если сюжет строится на основе принципиальной незаменимости или неполной взаимозаменяемости персонажей, каждый из которых имеет свое специфическое отношение к тому или иному семиотическому полю, то в данной конструкции каждый из персонажей обращен к другому трояко: этически, моделируя диалог; онтологически, моделируя границу, отделяющую «меня» от «другого», и семиотически, глядясь в другого, как в зеркало. Граница между диегесисом и экзегесисом оказывается размыта. Таким образом, рассматриваемый лубок «Трое нас...» можно представить как адекватную модель порождения сюжета: три лица — он (герой), ты (повествователь) и я (воспринимающий) — образуют семиотический перекресток, в котором их взаимодействие обретает характер карнавальной смены ролей: каждый из них, оставаясь собой, может одновременно и временно выступить в роли другого. Эта ситуация рождает динамический эффект бесконечного переключения, когда сюжетное событие рождается принципиально незаконченным и тут же вызывает, в качестве финального, другое незаконченное событие, и т. д. В такой конструкции оказывается возможен принципиально любой сюжет, и одновременно сюжет остановлен на стадии своей возможности, как стоп-кадр живой динамической картины.

Альтернативная ценностная система, пребывающая в чуждом себе контексте, порождает логику, отличную от принятых в обществе принципов дедукции и индукции. Речь идет о процессе указания и разгадывания, лежащего в основании такой формы условно-гипотетической логики, работающей на пограничной зоне между реальным и условным миром. Представленная система из трех элементов, формирующих образ неразрешимой загадки, заставляет вспомнить о гипотезе об абдукции Ч. Пирса. Если дедукция фиксирует ситуацию как необходимую, а индукция из единичного и частного явления выводит правило, то абдукция формирует гипотезу, исходя из некоего

индивидуального случая, не сводимого к наличному опыту. Фактически речь идет о проектировании возможной, хотя и не доказуемой закономерности, обдумывание которой таит в себе эвристический потенциал, который раскрывается по мере углубления в исходную формулу. Формируется механизм автокоммуникации, при котором формула и сопутствующее изображение становятся логико-ритмическими основаниями для внутреннего диалога, порождающего новую мысль. Таким образом, речь идет о модели, репрезентирующей порождение автора из потенциально бесконечного нарративного полилога между двумя персонажами и всеми возможными реципиентами текста.

Средневековое юродство довольно часто, как отмечает А. М. Панченко<sup>12</sup>, становилось этапом в формировании авторской позиции. В инсценировках юродивого содержится то, что типологически роднит его с автором: переключение реального / виртуального (действительного / условного), принципиальное двоемирие и диалогизм, а также интуитивная сосредоточенность на особом знаковом поведении, продуцирующем предикаты иной реальности. В нарратологическом смысле юродивый совмещает функции конкретного автора и персонажа, размещая нарративную инстанцию вне себя, требуя активной интерпретации.

Описываемая нами словесно-изобразительная система может быть определена как один из первых известных в отечественной культуре примеров моделирования отношения автор—персонаж—реципиент в ситуации условной художественной модели. Ее особенностью является формирование тринитарной схемы, на нескольких уровнях моделирующей отношение между тремя основными нарративными инстанциями (нарратор, персонаж, реципиент) и, одновременно, тремя уровнями (типами) интерпретации (рема, суждение и умозаключение). Наблюдаемая здесь неопределенность нарративной инстанции позволяет говорить о ситуации нарративного инфинитива, типологически близкого к общей традиции культуры юродства. С другой стороны, этот текст репрезентирует логическую схему, близкую к абдукции Ч. Пирса, где процесс формирования смысла идет за счет неопре-

<sup>12</sup>

См., например: «Исаакий Печерский сначала был затворником и только потом стал юродствовать»; «Жизнь Саввы Нового — как бы подвижническая „лествица“, в которой есть и юродственная степень. Следовательно, к отказу от юродства могут привести самые разнообразные соображения, как внутренние, так и внешние побуждения. Одно из таких побуждений — стремление заняться писательским трудом» (Панченко А. М. Смех как зрелище. С. 76).

деленности закономерности и на основе предположения, не сводимого к наличному опыту. С помощью этих средств автор лубка добился максимальной включенности реципиента в процесс формирования смысла, формируя особого рода катализатор коммуникации. В этом процессе особую роль играет свободное перемещение точки зрения реципиента к любой из трех инстанций: нарратора, «Фомы» и «Еремы», с сохранением качественной неопределенности каждой из этих позиций. Прочтение текста не имеет определенной последовательности, логика восприятия может разворачиваться в обратную сторону, чем и порождается искомый автором эффект неопределенной наррации.