

УДК 801.733

Ю. В. Подковырин

**ФЕНОМЕН ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ИНКАРНАЦИИ СМЫСЛА
(НА МАТЕРИАЛЕ РАССКАЗА А. П. ЧЕХОВА «АКТЁРСКАЯ ГИБЕЛЬ»)**

В статье на материале рассказа А. П. Чехова «Актёрская гибель» описываются важнейшие условия и аспекты художественной инкарнации смысла литературного произведения.

Ключевые слова: художественность, инкарнация, смысл, литературное произведение, архитектурная форма, герменевтика, автор и герой, целостность, инкарнация смысла.

Y. V. Podkovyrin

**THE PHENOMENON OF ART INCARNATION OF SENSE
(ON A MATERIAL OF CHEKHOV'S SHORT STORY «ACTOR'S DEATH»)**

The article on a material of the short story of Chekhov «Actor's Death» describes the major conditions and aspects of art incarnation of sense of a literary work.

Keywords: artistry, incarnation, sense, literary work, architectonic form, hermeneutics, author and hero, wholeness, incarnation of sense.

Наличие у литературного произведения (и шире – у всякого произведения искусства) некоего смысла допускается и читателями, и литературоведами как нечто само собой разумеющееся и, как правило, не становится предметом специальной рефлексии. Такое допущение имеет место, даже если речь идёт о нарочито «бессмысленных» текстах, например, о зауми. Ведь сама гипотеза о бессмысленности произведения может возникнуть только «на фоне» априорного допущения его осмысленности. Однако кажущаяся самоочевидность осмысленности литературных текстов соотносится с **маргинальностью** самой категории «смысла» и связанной с ней проблематикой в литературоведческой науке. Литературоведы, пытаясь ответить на вопрос, **в чём** смысл того или иного конкретного произведения, словно бы «перескакивают» через более фундаментальный вопрос: **что** такое смысл?

Отмеченная маргинальность категории смысла, по-видимому, объясняется двоякой редукцией данного феномена в литературоведческих исследованиях. Во-первых, в истории и «предыстории» науки о литературе смысл редуцируется к «содержанию» произведения, что имеет место уже в классической (гегелевской) эстетике. В «Лекциях по эстетике» Г. В. Ф. Гегеля такие слова, как «содержание», «дух», «смысл» способны заменять друг друга, как, например, в этом фрагменте: «оно (художественное произведение. – Ю. П.) должно выявить внутреннюю жизнь, чувство, душу, *содержание*, *дух* (здесь и далее курсив наш. – Ю. П.), то есть всё то, что мы и называем *смыслом* художественного произведения» [3, с. 96]. Во-вторых, смысл зачастую смешивается с понятием «значение», что характерно прежде всего для семиотических и лингвистических подходов к литературе. Так, в статье И. П. Смирнова с многообещающим названием «Художественный смысл и

эволюция поэтических систем» ещё до каких-либо дефиниций авторские представления о «смысле» выдаёт сам текст: «В этой картине (мира произведения. – Ю. П.) эвристическим путем могут быть высвобождены отдельные элементы – *значения* (здесь и далее курсив наш. – Ю. П.), которые входят в *классы значений*, например, в группы пространственных, временных, причинно-следственных и тому подобных *смыслов*» [См.: 5, с. 15].

Несмотря на огромную разницу между отмеченными подходами к «смыслу» литературного произведения, они оба могут быть определены как **монологические**. Под *монологизмом* здесь понимается рассмотрение произведения с позиции только *одного* сознания. При таком подходе к произведению его смысл неизбежно объективируется, становится *пассивным предметом обнаружения и овладения* (при этом неважно, находится смысл «внутри» текста как его «содержание» или же «реализован» в самом тексте, который, следовательно, является «сложно построенным смыслом»). Однако понимание смысла только как продукта «объективирующих» познавательных процедур существенно искажает представления о его природе. По нашему мнению, правильная постановка вопроса о специфике художественного смысла возможна только на базе *диалогических* подходов к литературному произведению, в рамках которых оно понимается как целостное эстетическое *со-бытие*.

Для прояснения специфического способа бытия художественного смысла в данной работе используется понятие **инкарнации (воплощения)**. В философии XX века это понятие переносится из сферы богословия в этику и эстетику (в работах Г. Марселя, М. Бубера, М. Бахтина). Непосредственная связь этого понятия с эстетикой словесного творчества и герменевтической проблематикой устанавливается в ранних философских

текстах М. М. Бахтина, однако не становится в них предметом специального рассмотрения¹⁵.

М. М. Бахтин использует понятие «инкарнация» в первую очередь для разграничения *теоретической* и *нравственной* сфер человеческой жизни. По словам М. М. Бахтина, «теоретический мир получен в принципиальном отвлечении от факта моего единственного бытия и нравственного смысла этого факта» [1, с. 13]. То есть познание (в смысле научного познания) возможно только при «вынесении за скобки» познающего как *конкретной личности*, а смысл как предмет отвлечённого от конкретного человеческого присутствия теоретического мышления фактически оказывается *вне гуманитарного горизонта*. Это не только *бесплотный* (вне пространства и времени) и не соотнесённый с каким-либо *местом*¹⁶ в бытии смысл; это, так сказать, *нечеловекоразмерный* смысл. Именно такой вид смысла М. М. Бахтин определяет как «**неинкарнированный**», являющийся лишь «пустой возможностью» [1, с. 41].

Однако чтобы приобщиться действительно *событию бытия*, искусственно «измысленный» субъект познания (теоретический субъект) должен «**воплощаться**» [1, с. 11] в *действительном мыслящем человеке*. То есть приобщение «исторически событийному бытию» [1, с. 11] понимается М. М. Бахтиным как *воплощение* человека. Воплощению мыслящего субъекта соответствует в нравственной философии и эстетике М. М. Бахтина и *воплощение самой мысли (смысла)*. Таким образом, смысл из абстрактного содержания теории становится **предметом (целью)** всякого поступка, всякой по-

знавательной и эстетической деятельности, становится уже не отвлечённой «истиной», а жизненной «правдой» [1, с. 45–46].

Но именно в силу своей *телеологической* природы жизненно-этический смысл в точном значении этого слова не может быть «воплощён» в отличие от смысла художественного. *Незавершённость* жизненного события предполагает *открытость* его смыслового горизонта. Для участника события жизни её смысл всегда как бы *сдвинут вперёд*, имеет характер *возможности*, а между *наличным бытием* и *смыслом* всегда имеется некий «зазор», который не устраняется законченностью *отдельных* дел и поступков¹⁷. Поэтому с помощью понятия «инкарнация» невозможно точно определить способ бытия жизненно-этического смысла. *Инкарнация* смысла в общих чертах – это как раз устранение упомянутого «зазора» между *наличным бытием* (так сказать, «плотью» жизни) и *смыслом*. В последнем случае смысл – это и есть само бытие, «самоосмысленное» и «выразительное» в бахтинском значении этого понятия – «осмысленная материя или материализованный смысл» [2, с. 8–9]. Однако, по М. М. Бахтину, до конца совпасть со своим смыслом может лишь бытие «другого», но не бытие «я», так как жить – значит «не совпадать со своею наличностью» [1, с. 95]. «Инкарнация смысла бытию» осуществляется в **эстетической ситуации**: «плоть смысла» доступна с позиции «внезаходимости» уже не участнику жизненного события (*герою*) в акте ответственного поступка (ему как раз смысл раскрывается как *телос*, а не как *тело*), а формируется *автором* и постигается *читателем* в актах «участного пони-

¹⁵ Соотношение понятий «инкарнация» и «смысл» в работах М. М. Бахтина 20-х гг. подробно рассматривается в нашей статье: [4].

¹⁶ Здесь можно вспомнить первый слог хайдеггеровского термина *dasein* – *da* (здесь, вот), указывающий на привязанность бытия к определённому *месту*.

¹⁷ Ср. схожие размышления Л. Ю. Фуксона в начале книги «Чтение» [7, с. 3].

мания». Именно автору и читателю только и доступна «наличность воплощённого смысла» [1, с. 201] – эстетический план бытия человека-героя.

* * *

В предлагаемой статье феномен художественной инкарнации смысла описывается на материале рассказа А. П. Чехова «Актёрская гибель». Уже первые строки чеховского рассказа «затрагивают» читателя *странной* двусмысленностью. Фраза «Благородный отец и простак Щипцов (...)»¹⁸ построена таким образом, что в момент первочтения может быть понята в буквальном смысле, как обозначение *жизненного* статуса героя, а не его актёрского *амплуа*. В кругозоре читателя «двоящийся» смысл этой фразы соотносится с целым жизнью героя и, в частности, с некоторыми особенностями его поведения. Так, уходя из театра после ссоры с антрепренёром и пережитого чувства «разрыва в груди», Щипцов «забыл смыть с лица грим и только сорвал бороду». Само по себе это действие вполне прозаично и убедительно объясняется душевным и физическим состоянием героя. Однако в соотношении с упомянутой первой фразой текста оно обнаруживает дополнительный смысл, самому герою недоступный. В обоих случаях – на уровне речи повествователя, характеризующего героя, и на уровне поступков – наблюдается стирание границы между *профессией* и *жизнью*, *действительностью* и *ролью*, *лицом* и *маской*. Внимательное знакомство с произведением позволяет обнаружить целый ряд моментов, демонстрирующих *смещение* указанных смысловых сфер. Так, с одной стороны, собственно человеческие, а именно телесные качества Щипцова («необычайная физическая сила»), оказываются

«на службе» у его профессии: роль необычайно сильного, но глуповатого Митьки в «Князе Серебряном», кроме Щипцова, играть «некому». С другой стороны, «сценический» характер обнаруживает сама жизнь Щипцова: в кругозорах коллег *амплуа* «сильного простака» как бы вмещает в себя *целое его личности* (есть основания полагать, что до «разрыва в груди» с этим «согласен» и сам Щипцов).

Отмеченное размывание границ между профессиональной и частной, ролевой и действительной сторонами жизни, лицом и маской характеризует ту сферу жизни, которая в широком смысле может быть определена как *бытовая*, а в рассказе представлена *актёрским бытом*. Коллеги Щипцова и за пределами сцены остаются в значительной мере в границах своих *амплуа*. Так, jeune premier Брама-Глинский и в номере Щипцова выглядит как щёголь («в прюнелевых полусапожках, имел на левой руке перчатку, курил сигару»), а трагик Адабашев в бытовом разговоре о касторке придаёт своему лицу «таинственное выражение». Антрепренёр Жуков в жизненных ситуациях разыгрывает *сцены*: «начал истерически хохотать и хотел даже упасть в обморок, но (...) отложил обморок до более удобного случая и уехал». Даже театрального парикмахера называют «почему-то» Риголетто. При этом совершаемый автором *выбор* среди всех возможных сфер жизни именно актёрской представляет собой *осмысление жизни в целом*. Наделяя героя определённой «плотью» (не только в узком смысле этого слова – *телом*, но в целом – конкретной *жизнью*), автор совершает осмысливающую акцию, а сама жизнь на «территории» художественного произведения *воплощает*, «обналичивает» свой смысл. В «Актёрской гибели» акцентируются присущие всякой *бытовой* действительности

¹⁸ Здесь и далее текст рассказа цитируется по изданию: [8].

игровые, «ролевые» черты. Подлинная, *онтологическая*, сторона жизни в мире чеховского рассказа выплывает из-под маски *быта* подобно тому, как бледность «заболевшего» Щипцова проступает сквозь несмытый грим.

Смысловая структура рассказа может быть представлена с помощью следующего ряда оппозиций:

быт – бытие

игра – жизнь

профессиональное – личное

актёрские дарования – необычайная сила

грим – лицо

Шут – Иванович

«руготня» – молчание

деятельность – пассивность

дом – дорога

«благородный отец» – «ни жены, ни детей»

внешнее – внутреннее

верзила – плачешь

«Простак» – задумался

«болезнь» – смерть и т. д.

Ещё раз подчеркнём, что данная система оппозиций представляет собой уже некую *рационализацию*, «развоплощение» инкарнируемого (присутствующего «телесно») в событии чтения смысла. Истолкование без такой вербальной артикуляции смысла невозможно, но сама она представляет собой нечто вторичное по отношению к первоначальному причащению «наличности воплощённого смысла» (Бахтин) – целостному бытию героя.

Именно «на фоне» важнейшей в рассказе оппозиции быта и бытия только и возможно понимание главного события произведения – «болезни» актёра Щипцова. Коллеги-актёры, антрепренёр, театральные парикмахер Евлампий, вообще, склонны истолковывать случившееся с Щипцовым как физическую *болезнь*. Такое истолкование происходящего с «верзилой-простаком» объясняется отча-

сти тем, что, как уже было замечено, целое его личности сводится окружающими к физическим качествам, а также общей сосредоточенностью укоренённого в быте взгляда на *поверхности* жизни. Неверная оценка товарищами Щипцова его состояния обусловлена не их субъективной душевной чёрствостью. В контексте целого рассказа эта «слепота» персонажей имеет ту же природу, что и «слепота» самого Щипцова, которому истинные жизненные ценности открываются только на «горизонте» смерти. Произшедший «разрыв в груди» воспринимается Щипцовым, судя по всему, не как физическое страдание («ничего не болит», – признаётся актёр), а как предвестие смерти («там бы помереть», «а теперь шабаш»). Герой в буквальном смысле этого слова **порывает**, хотя и не по своей воле, с бытовой действительностью с присущими ей шумом («руготнёй») и суетой и переходит в небытовую действительность предстояния смерти. Неожиданность случившегося для самого Щипцова передаётся в тексте словом «вдруг», тогда как ссора с антрепренёром определена как событие *обыкновенное*.

Открывшаяся герою реальность *смерти* приводит к переоценке ценностей, характерным проявлением которой является, к примеру, изменившееся отношение к *дому*. На вопрос комика Сигаева: «Что у тебя болит?» – Щипцов отвечает, что хочет *домой*, а потом уточняет, что речь идёт о *Вязьме*. Характерно, что Сигаев сначала не понимает смысла, который Щипцов вкладывает в слово *дом* («А ты нешто сейчас не дома?» – недоумевает комик), чем и обусловлена необходимость в уточнении. Непонимание Сигаева вызвано тем, что изначальный смысл слова *дом* (как отчий дом, «родина» – это слово также произносит «заболевший» Щипцов) в *актёрском* – профессиональном – кругозоре комика стёрся. Дом для актёра – понятие

условное (отсюда и обозначение Сигаевым гостиничного номера как «дома»). Специфика актёрского профессионального быта предполагает постоянное пребывание в дороге, отсутствие корней. География странствий (Ростов-на-Дону, Таганрог, Херсон) вырисовывается в воспоминаниях Щипцова и его коллег. В обновлённом кругозоре Щипцова дому и связанным с ним ценностям возвращается центральное место.

Оценка Щипцовым случившегося с ним, передаваемая точным словом «шабаш», *не отменяет*, как нам представляется, того смысла, который оформляется в кругозорах его товарищей. Именно *соотношение* в рамках одного мира разных «действительностей» становится тем смысловым моментом, который раскрывается находящимся на границе художественной реальности автору и читателю. О взаимной «внезаходности» бытовой и онтологической сфер жизни воспринимающий субъект узнаёт не из слова повествователя и не из реплик персонажей. Этот важнейший момент *смысла* произведения читатель воспринимает не рационально, а буквально *видит* «внутренним оком», так как этот смысл *воплощается* в действительности художественного мира, в частности, в таких деталях, как *коньяк, касторка, кровососные банки* и т. п. Все эти вещи самим фактом своего специфического присутствия в мире рассказа *осмысливают* этот мир как двойственный – разделённый на онтологическую и «житейскую» области. Таким образом, в кругозорах автора и читателя вещи, как и другие подробности художественного мира, становятся не только *предметами*, но и *способами* осмысления и оценки.

Для актёров, антрепренёра и театрального парикмахера выход в *бытийную* сферу оказывается закрытым, на что указывает их поведение. Инерция «ролевого» восприятия жизни приводит к тому, что всё выходящее

в человеке за рамки ампула предстаёт временным отклонением от нормы: болезнью или причудой. Так, на фоне привычного жизненного «ампула» Щипцова как своеобразный *куръёз* («такого буйвола, как ты, никакая холера не проберёт», – говорит Брама-Глинский) воспринимается товарищами и его «болезнь». Ещё большим отступлением от привычной жизненной роли представляются вдруг появившиеся у «простака» *чувства* («ничего ты не чувствуешь, а всё это у тебя от лишнего здоровья») и не *сценические*, а просто *человеческие* слёзы. Странная с точки зрения обыденной логики фраза комика Сигаева «Нешто актёру можно плакать?» как раз обнаруживает трудноразличимую в контексте актёрского быта границу между профессиональным и человеческим.

В то же время, сам Щипцов как бы *отсутствует* в той действительности (смысловой), в которой проходит его «лечение». Этим обусловлено то равнодушие и пассивность «автомата», с которым Щипцов позволяет вливать себе в рот касторку, поить себя коньяком и покрывать грудь кровососными банками. Неэффективность упомянутых «лекарств» и методов лечения обусловлена, как это становится понятно читателю, не тем, что данные средства выбраны неправильно, а тем, что произошедшее с Щипцовым событие не сводится к его физическому состоянию. Между действительностью быта, в которой разыгрывается «комедия» лечения Щипцова (повторяющийся эпизод с лечением касторкой создаёт очевидно комический эффект), и действительностью, открывшейся ему после «разрыва в груди», проходит отчётливая смысловая граница.

Те немногочисленные случаи оживлённой или одобрительной реакции Щипцова на реплики и рассказы товарищей вызваны тем, что в этих рассказах упоминаются ценности, которые занимают важное место в

обновлённом кругозоре «прихворнувшего» актёра. Так, *jeune premier* Брама-Глинский вспоминает о том, как Щипцов однажды выпил один целый «бочонок» вина, а потом «хотел греков бить». Эти воспоминания, «приятные» для Щипцова, очевидно, не связаны с его актёрской профессией, а имеют отношение к той необычайной физической силе, которой он «славился». Как уже было сказано, эти физические качества осознаются товарищами Щипцова как его жизненное «амплуа», на фоне которого болезнь и неожиданно проявившиеся у актёра «чувства» воспринимаются как необоснованный (или, по меньшей мере, неожиданный) выход из привычной «роли». Вместе с тем, физическая сила Щипцова, в отличие от его сомнительных актёрских дарований, является тем, в чём находит проявление именно *его личность*, в чём он «показывает себя». «Артистическая» сторона жизни в воспоминаниях Щипцова показана именно на фоне этой физической силы, она буквально *побивается* верзилой-актёром. Антрепренёры, знаменитые писатели, художники – все эти персонажи артистического быта появляются в воспоминаниях Щипцова только в связи с тем, что он их «бил». «Подвиги» Щипцова (убитая кулаком лошадь, шапки, снятые с жуликов) заслоняют в его воспоминаниях профессиональную (актёрскую) сторону жизни, так как именно в них обнаруживается *личность* героя.

Почему же «приятные воспоминания» вызывают у Щипцова непонятные окружающим слёзы? Такая несвойственная этому герою сентиментальная реакция («мерлехлюндия», «психопатия чувств», как определяет это комик Сигаев) вызвана, видимо, тем, что эти воспоминания впервые соотносятся Щипцовым с целым его жизни. Причём жизнь эта осознаётся как прошедшая, «пропавшая». Такое восприятие жизни как *цело-*

го в неожиданно расширившемся кругозоре актёра, обусловлено тем, что сама эта жизнь рассматривается, так сказать, с «внежизненной» (конечно, не в эстетическом смысле этого слова) позиции. Внешне это выражается не только в отмеченной *пассивности* Щипцова (обусловленной его «вненаходимостью» по отношению к той *игровой* действительности, в которой совершается «комедия» его лечения и утешения), но и *молчаливостью* обычно шумного и склонного бросаться в драку артиста.

Оценка собственной жизни как «пропавшей» определяется тем, что в поле зрения Щипцова оказываются те ценности, которые составляют *альтернативу* его профессиональному существованию (жена, дети, Вязьма как «родина», дом), являются *упущенной возможностью*. Об изменении смысла понятия *дом* в кругозоре Щипцова уже было сказано. С домом как ценностью непосредственно связаны жена и дети, которых у «благородного отца» Щипцова в *жизни*, а не на *сцене*, не оказывается. Невозможность вернуться в Вязьму, чего так желает главный герой, обусловлена, конечно, не только и не столько тем, что до неё «тысяча пятьсот вёрст» и не страхом перед «необозримыми полями, нескончаемыми лесами, болотами». В Вязьму для Щипцова так же невозможно попасть, как невозможно вернуть «пропавшую» жизнь, своеобразным символом которой в кругозоре Щипцова и является этот город.

Между тем, и в обновлённом взгляде Щипцова жизнь раскрывает только *часть* своего смысла. Действительно, для самого главного героя этот, *неожиданно* открывшийся ему, смысловой «регион» бытия заслоняет все прежние, осознаётся как подлинный. Именно на фоне этой новой правды вся предыдущая жизнь осмысливается стариком-актёром как «пропавшая». В *жизненно-*

этическом (и потому всегда *частичном*) кругозоре Щипцова «актёрство» предстаёт как *неправильно сделанный выбор*, а жизнь в Вязьме с женой и детьми – как *упущенная возможность* («Не идти бы в актёры, а в Вязьме жить»), – признаётся Щипцов комиком Сигаеву). Однако *правда* Щипцова, при всей её подлинности для него, оказывается *меньше правды самой жизни как целого*. Это смысловое целое жизни, охватывающее частичные смыслы, может быть доступно только с *запредельных* этому целому точек зрения – с *формирующей* позиции автора или же с *причастно-внеаходимой* позиции читателя.

Именно с позиции смысловой «внеаходимости» становится видно, что ошибочный выбор Щипцова – это следствие, так сказать, «ошибочности» самой жизни. Необходимым свойством изображённой в рассказе действительности как *целого* является её объективная *двойственность*. В мире этого чеховского рассказа (а этот мир – не часть мира «вообще», а его альтернативное подобие – «гетерокосмос») собственно человеческие – предельные – ценности оказываются заслонёнными ценностями профессиональными и в целом бытом с его суетой, шумом и «руготнёй». Кругозор же читателя как раз и является тем «местом», в котором бытийно-бытовая

двойственность жизни инкарнируется как её *смысл* (правда).

Необходимо ещё раз подчеркнуть, что такое откровение *правды* (смысла) жизни как её *целостного образа* становится возможным только в *событии чтения*. Единственный и единый смысл жизни раскрывается читателям чеховского (и любого другого) рассказа с двух сторон: изнутри и извне самой жизни. Во-первых, читатель, *сопереживая* герою, причащается незавершённой событию его жизни с её заданным смыслом. По справедливому замечанию Л. Ю. Фуксона, «момент этической сопричастности (не жизнь, но сопереживание) обязателен в восприятии художественного произведения», так как «ценностные коллизии **преломляются** (выделено автором. – Ю. П.), а не отменяются в новом модусе бытия» [6, с. 291]. Только в сочетании с таким этическим соучастием возможно понимание эстетического смысла, который читателю раскрывается как нечто *действительное*, а не *ещё возможное*. Жизнь в чеховском рассказе, как и в любом другом художественном произведении, *тем*, что она *есть* (а не *могла бы* быть или не быть) и есть именно *таким образом*, осмысливает себя, как бы *говорит сама за себя*. Описанное претворение смысла в жизнь – и есть инкарнация смысла.

Литература

1. Бахтин М. М. Собр. соч.: в 7 т. – М.: Русские словари, 1996. – Т. 1.
2. Там же. – Т. 5.
3. Гегель Г. В. Ф. Лекции по эстетике. – СПб.: Наука, 2007. – Т. 1.
4. Подковырин Ю. В. Соотношение понятий «инкарнация» и «смысл» в эстетике словесного творчества М. М. Бахтина // Мир науки, культуры, образования. – № 4 (29), ч. 1. – С. 301–303.
5. Смирнов И. П. Смысл как таковой. – СПб.: Академический проект, 2001.
6. Фуксон Л. Ю. Ценностная структура (литературного) произведения // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий. – М.: Изд-во Кулагиной; Intrada, 2008. – С. 290–292.
7. Фуксон Л. Ю. Чтение. – Кемерово: Кузбассвузиздат, 2007.
8. Чехов А. П. Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. Соч.: в 18 т. / АН СССР. Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького. – М.: Наука, 1974–1982. – Т. 4. – С. 345–350.