

Подковырин Юрий Владимирович

### **О ДИАЛОГИЧЕСКОЙ ПРИРОДЕ СМЫСЛА ЛИТЕРАТУРНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ**

Статья посвящена выявлению специфики художественного смысла. Основное положение, доказываемое в статье: специфическим качеством смысла литературного художественного произведения является инкарнация, то есть претворение смысла в наличное бытие героя. В статье показана обусловленность инкарнации художественного смысла особенностями художественного диалога, а именно тем, что его участники (автор, читатель, герои) находятся в разных, но при этом дополняющих друг друга и образующих единое целое смысловых континуумах.

Адрес статьи: [www.gramota.net/materials/2/2016/12-3/12.html](http://www.gramota.net/materials/2/2016/12-3/12.html)

Источник

### **Филологические науки. Вопросы теории и практики**

Тамбов: Грамота, 2016. № 12(66): в 4-х ч. Ч. 3. С. 52-56. ISSN 1997-2911.

Адрес журнала: [www.gramota.net/editions/2.html](http://www.gramota.net/editions/2.html)

Содержание данного номера журнала: [www.gramota.net/materials/2/2016/12-3/](http://www.gramota.net/materials/2/2016/12-3/)

### **© Издательство "Грамота"**

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: [www.gramota.net](http://www.gramota.net)

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: [phil@gramota.net](mailto:phil@gramota.net)

УДК 801.73

*Статья посвящена выявлению специфики художественного смысла. Основное положение, доказываемое в статье: специфическим качеством смысла литературного художественного произведения является инкарнация, то есть претворение смысла в наличное бытие героя. В статье показана обусловленность инкарнации художественного смысла особенностями художественного диалога, а именно тем, что его участники (автор, читатель, герои) находятся в разных, но при этом дополняющих друг друга и образующих единое целое смысловых континуумах.*

*Ключевые слова и фразы:* диалогизм; инкарнация смысла; Бахтин; понимание; интерпретация; герменевтика.

**Подковырин Юрий Владимирович**, к. филол. н., доцент  
Кемеровский государственный университет  
mail1981@list.ru

## О ДИАЛОГИЧЕСКОЙ ПРИРОДЕ СМЫСЛА ЛИТЕРАТУРНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Диалогичность всякого гуманитарного, не только художественного, смысла фиксируется и рассматривается (хотя далеко не всегда – специально) в исследованиях многих философов и учёных-гуманитариев XX-XXI вв.: Г.-Г. Гадамера, М. Бубера, М. М. Бахтина, представителей школ «рецептивной эстетики» (Х.-Р. Яусс) и «критики читательской реакции» (С. Фиш), учёных, развивающих идеи Бахтина в литературоведении (М. М. Гиршман, В. И. Тюпа, Л. Ю. Фуксон). Подобного рода взгляды на сущность смысла оформляются в диалогических направлениях гуманитарной мысли последнего столетия и противостоят, с одной стороны, сциентистскому отождествлению смысла и информации (совокупности *объективных* сведений, значений), с другой стороны – формирующимся в рамках тех же сциентистских направлений представлениям о неизбежном *субъективизме* всякого гуманитарного осмысления. Особая роль в прояснении диалогической природы смысла принадлежит, на наш взгляд, Бахтину, хотя среди его трудов и отсутствуют специальные исследования, посвящённые смыслу. Нам представляется справедливым мнение Н. И. Николаева о том, что *смысл* в работах Бахтина – «это основное операционное, хотя и не эксплицированное понятие» [2, с. 754]. Представление о том, что смысл раскрывается именно в контексте *общения* (в отличие от *значения*, которое «изъято из диалога» [4, с. 410]), обосновывается Бахтиным через указание на его (смысла) *ответный* характер: «Смыслами я называю ответы на вопросы. То, что ни на какой вопрос не отвечает, лишено для нас смысла» [Там же, с. 409]. Таким образом, согласно Бахтину, смысл актуализируется только на пересечении бытийных путей участников жизненного события: «Не может быть “смысла в себе” – он существует только для другого смысла» [Там же, с. 410].

С несколько иной стороны (из контекста размышлений о характере понимания) на диалогическую природу смысла указывает Г.-Г. Гадамер. Понимание, как это убедительно показывает немецкий философ, никогда не начинается с нуля, не основывается на пустом месте, а представляет собой ответ на «провокацию» смысла и движется в горизонте этой провокации. Иначе говоря, понятием может быть только то, что уже возвестило о своём смысле (*другом* смысле). Гадамер обозначает это свойство смысла, определяющее его понимание, следующим образом: «понимание начинается с того, что нечто к нам обращается» [7, с. 354]. Согласно Гадамеру, смысл является не пассивным объектом обнаружения и овладения, но чем-то активным; *не порождаемым* нашими субъективными усилиями, а *раскрывающимся* навстречу нашему пониманию: «... историческое предание во всех его формах хотя и становится *предметом* [здесь и далее в данной цитате курсив Г.-Г. Гадамера – Ю. П.] исследования, однако вместе с тем само *обретает голос в своей истине*» [Там же, с. 40].

Философские теории диалога в существенной мере благодаря восприятию идей Бахтина и Гадамера переносятся в XX в. в сферу литературоведения. Сам Бахтин раскрывает свои представления о диалогичности культуры и в целом человеческого бытия прежде всего на литературном материале. На диалогические концепции Бахтина ориентируются представители направления «рецептивной эстетики». Так, Х.-Р. Яусс в докладе «К проблеме диалогического понимания» [21] осмысливает феномены понимания и интерпретации в свете теории диалога М. М. Бахтина. Как считает немецкий учёный, именно искусство представляет собой уникальный опыт переживания «бытия другого как другого Ты» [Там же, с. 193]. Сквозь призму проблематики чтения и понимания рассматривается художественный смысл в работах Л. Ю. Фуксона [17; 18; 19]. основополагающая мысль, раскрываемая в данных исследованиях: неотделимость смысла литературного произведения от его «раскрытия» в диалоге, а именно – в акте чтения, которое, в свою очередь, всегда (а не только в особых «серьёзных» случаях) является понимающим, толкующим [19, с. 4]. В. И. Тюпа, рассматривая смысл как один из основных, наряду с текстом [14, с. 10], компонентов литературного произведения, отмечает его *интерсубъективность* [15, с. 238] как основное качество. Диалогичность художественного смысла учёный, также опираясь на идеи Бахтина, увязывает с его личностной природой, не подлежащей «никакому интеллектуальному присвоению» [14, с. 16-17].

Все приведённые выше суждения показывают, что современная наука о литературе, несмотря на сохраняющееся влияние сциентистских («монологических»), по определению Бахтина [3, с. 350]) подходов к своим объектам, в целом осознаёт диалогическую природу произведения и его смысла. Выявление присущей смыслу литературного произведения *интерсубъективности* представляет собой, на наш взгляд, существенный

шаг в сторону прояснения его природы, однако всё же *оставляет открытым вопрос о его специфике*. Действительно, диалогичность не является специфическим качеством художественного смысла, так как присуща в той или иной мере *любому высказыванию*. Так, «смысловая полноценность» высказывания, согласно Бахтину, определяется его *адресованностью*, то есть «способностью непосредственно определять ответную позицию друг о другом [разрядка М. М. Бахтина – Ю. П.] говорящего, то есть вызывать ответ» [Там же, с. 176]. Следовательно, *цель* данной статьи определяется следующим образом: *выявить и описать специфику диалогичности именно художественного смысла*. Для достижения поставленной цели, на наш взгляд, требуется решить следующие *задачи*: 1) выявить семантические различия между художественным и нехудожественным (жизненным) типами диалога; 2) прояснить особенности смысловых установок автора и реципиента (читателя) в контексте художественной коммуникации; 3) выявить и описать, каким образом смысл литературного произведения соотносится с бытием его героев.

Что же позволяет нам говорить об intersубъективности художественного смысла? С одной стороны, отмеченная intersубъективность обуславливается общением автора произведения как определённого рода «высказывания» [9] и реципиента – читателя. Такого рода диалог имеет сходство с любым другим типом общения: чтением нехудожественного текста, философским или научным диспутом, житейским разговором. Смысл во всех указанных случаях раскрывается на пересечении бытийных путей участников диалога. Или же, вслед за Гадамером, можно указать на другой аспект: именно *общий* смысл позволяет участникам *общения* встретиться друг с другом. В любом случае автор и читатели, художник и созерцатели, даже при наличии временной и культурной дистанции, находятся в одном смысловом континууме, причастны единому «событию бытия». Однако диалогичность художественного смысла очевидным образом не сводится к общению автора и читателя. Такой подход к пониманию художественной литературы обусловлен, скорее, инерцией житейского взаимодействия и восприятия нехудожественных текстов. Диалог между автором и читателем усложняется присутствием героя и совершается через него – опосредованно. Восприятие героя как *средства* передачи смысла («формы авторской мысли» [Там же, с. 3]) при этом также вторично и отражает точку зрения профессионального читателя – поэтолога, критика, исследователя. Читатель же не просто замечает присутствие героя, он реагирует на него как на *самостоятельную смысловую инстанцию*, не сводимую как к смысловой установке автора-творца, так и к другим источникам креативной энергии («воле богов», традиции и т.п.). Так, в романе «Евгений Онегин», «сотворённость» которого сама становится предметом изображения («Я думал уж о форме плана / И как героя назову...» [12, с. 208]), мы всё же воспринимаем заглавного героя не только как «творение», созданное автором для предъявления читателю, а как самостоятельную личность. При этом героя как участника события художественного общения не следует воспринимать обязательно как некую «фигуру». Слушая музыку, мы также непосредственно реагируем именно на музыку, а не на музыканта или композитора (такая позиция опять-таки в большей мере характеризует «знатока»). Музыка является для слушателя самостоятельным *источником* смысла, а не только объектом восприятия или познания или же «медиатором» – передатчиком авторского понимания жизни.

Итак, в любом виде художественного общения intersубъективность смысла усложняется наличием позиции героя, который является *участником* эстетического со-бытия. Однако в какой мере можно говорить о *диалоге* между автором и героем, читателем и героем? Возможность взаимодействия между автором и реципиентом сомнений не вызывает: они, как уже было определено выше, находятся в одном смысловом *измерении*. Автор, создавая произведение, предполагает наличие адресата (пусть даже потенциального). Читатель, знакомясь с произведением, предполагает его сотворённость (хотя автор может быть неизвестным, «анонимным» и т.п.). Однако относительно героя и его мира автор и читатель находятся в другом семантическом континууме. Миры автора и читателя, с одной стороны, и героев – с другой, традиционно различаются посредством оппозиции действительного и вымышленного. В известном фрагменте из «Поэтики» Аристотеля фиксируется как раз такое различие: поэт, в отличие от историка, говорит о том, что «могло бы случиться» [1, с. 68]. Вымышленность художественного мира не означает вместе с тем, что в нём отсутствуют приметы мира реального. Читательский опыт подсказывает нам, что это не так. Однако мир героев для автора и читателей – это всё же *другой* мир. Эта «другость» («трансгредентность», по Бахтину [2, с. 102, 811]) мира героев, рассмотренная с герменевтических позиций, предполагает следующее: читатель *реагирует* на смысл художественно изображённой жизни, но не может *изменить* этот смысл. Бахтин определяет такую позицию автора (и реципиента) как позицию «внеаходимости» [Там же, с. 97]. В герменевтическом отношении важно, что это именно *смысловая* внеаходимость. Жизненное измерение героев для автора-творца (как и для читателя) – это уже не *часть* открытого смыслового контекста его собственной жизни, а *семантическое целое*. При этом незнание героя о мире реципиента и творца является необходимым условием художественного диалога и раскрытия художественного смысла с присущей ему – особой – intersубъективностью. Все высказывания героев произведения, в том числе – художественные, равно как и поступки, обращены не за пределы «мира персонажей». Из этого мира – жизненного смыслового континуума (для героев художественная реальность – это их «жизненный мир») – они и осмысливаются. Так, стихотворения Юрия Живаго в мире персонажей романа Пастернака (например, для Гордона и Дудорова) становятся объектом частного жизненного осмысления: «книжка в их руках <...> давала их чувствам поддержку и подтверждение» [10, с. 514]. Частность этого смысла определяется тем, что он не проецируется героями – и не может проецироваться – на целое романа. Но для читателя того же романа «Доктор Живаго» само бытие героев как целое (с присущими им произведениями, поступками, мыслями и словами) становится высказыванием, не тождественным тексту

романа, слову о героях других персонажей, повествователя и т.п. Семантической особенностью такого бытия-высказывания является то, что его смысл онтологизируется, «сбывается» в самой художественной реальности. Иначе говоря, художественное бытие героя, как и всякое высказывание, представляет собой *интерпретацию*. Однако, в отличие от жизненной интерпретации чего-либо, художественное истолкование явлено не в форме *мнения*, а в форме *бытия*.

Прочитаем одну строчку из стихотворения В. Ф. Ходасевича «**Дактили**»: «Мама! Молитва, любовь, верность и смерть – это ты!» [20, с. 188]. Данное высказывание лирического субъекта, воспринятое «прямо», может стать предметом жизненного осмысления (мы можем, например, согласиться с героем, вспомнив о своей собственной матери). Характерной особенностью жизненного осмысления является то, что смысл и бытие в нём отнесены к разным сферам: герой (как жизненный субъект) так или иначе оценивает свою жизнь, других людей (в данном стихотворении – родителей). В контексте же художественной коммуникации сама жизнь предстаёт как осмысление. В стихотворении Ходасевича данная особенность художественного осмысления отчётливо проявляется, например, в строке, предшествующей той, которую мы цитировали ранее: «В детстве я видел в комодке фату и туфельки мамы» [Там же]. В данной строке смысл уже не просто соотносён с конкретными героями, но *показан*, подтверждён наличием их бытия. Как же детское воспоминание соотносится с последующей характеристикой героини? «Фата» и «туфельки» – предметы из наряда *невесты*, то есть они связаны с тем этапом жизни героини, когда она ещё не была «мамой». Однако в тот момент, когда герой заглядывает в комод, этот этап жизни уже в прошлом, он буквально *спрятан*. Ипостаси невесты и матери – не просто следуют друг за другом, но и являются взаимоисключающими (что не мешает им быть взаимодополнительными). Доминирование *семейных* ценностей предполагает, что ценности *личные* уходят на второй план (отправляются в комод). Вместе с тем именно открытие личного измерения жизни «мамы» позволяет герою понять *жертвенность* материнства («молитва, любовь, верность и смерть»). Похожим образом отец лирического героя прячет и свою личную телесную особенность («маленький лишний мизинец / Прятать он ловко умел в левой зажатой руке» [Там же]), и свой талант художника («навсегда затаил <...> скорбь о святом ремесле» [Там же]). Характерно, что, как и в случае с образом матери героя, в стихотворении нечто умозрительное и отвлечённое – талант («святое ремесло») передаётся всё же через телесно-конкретный образ спрятанного «лишнего» мизинца: «В сухой и красивой ладони / Сколько он красок и черт спрятал, зажал, затаил?» [Там же, с. 189]. В то же время осмысливается и, следовательно, опредмечивается в стихотворении и само переживание героя (впечатление опредмеченности переживания усиливается тем, что герой говорит о себе в третьем лице – «сын»), основным моментом которого является приобщение иной системе ценностей при осознании собственной инакости. Сам герой подчёркивает, что «не унаследовал» ценностей своих родителей («ни смиренного сердца, / Ни многодетной семьи, ни шестипалой руки / Не унаследовал он» [Там же]). Однако связь подчёркивается (воплощается) в самом образе речи героя («шестипалой строфой сын поминает отца» [Там же]). Итак, в авторском и читательском кругозорах *жизнь героя* становится самоистолкованием, зримым ответом на вопрос: **что она есть** (а не **могла бы быть** или **не быть**). Смысл при этом *сбывается, совпадая с наличным бытием*, наливается «кровью и плотью» [2, с. 69]. Такое претворение смысла в «плоть» художественной реальности мы называем **инкарнацией** смысла.

Данное понятие имеет богословское происхождение и буквально переводится как «воплощение». В философии XX века, прежде всего в трудах Габриэля Марселя и Михаила Бахтина, понятие инкарнации (наряду с собственно понятием «воплощения») переносится из сферы богословия в сферу этики. Особенности этого «переноса» уже были рассмотрены нами в одной из предыдущих работ [11]. В то же время нам представляется, что данное понятие максимально точно определяет характер раскрытия смысла именно в акте *художественной* коммуникации. Продуктивность использования понятия «инкарнация» для обозначения художественного смысла подтверждается, на наш взгляд, рядом моментов.

1. Прежде всего сама этимология слова «инкарнация» указывает на обретение незримым Богом телесности: «Христос по телесной природе своей был подчинён тем же телесным законам, что и мы» [5, с. 373]. Проекция этого – наиболее очевидного – признака инкарнации на смысл обозначает специфическую «телесность» и «зримость» последнего. Чем же обуславливается такое *воплощение* смысла? Смысл жизни человека как целое в ситуации *жизненного* общения не может раскрыться. Интерсубъективный жизненный смысл всегда имеет характер возможности, проективности (это, по точному определению Бахтина, «предстоящий» [2, с. 71] смысл). Наличная действительность и возможный смысл жизни как целого не совпадают в кругозоре самого жизненного субъекта (в литературном произведении – героя). Единственная сфера, где смысл целой жизни человека (а не «отдельных поступков») может актуализироваться – это со-бытие художественной коммуникации. Происходящее благодаря общению автора, героя и читателя претворение смысла в наличное бытие и определяется нами как его *оплотнение*. Но поскольку смысл целого актуализируется не для «я» (жизненного субъекта – героя), а для «другого» (эстетического субъекта – читателя и/или автора), постольку инкарнация смысла представляет собой его перевод во внешний план, «овнешнение». Инкарнация художественного смысла проявляется в частности в том, что сугубо внутренние, умозрительные моменты человеческой жизни в действительности произведения *опредмечиваются*, приобретают пространственно-временную протяжённость и чувственно воспринимаемость. В художественном произведении смысл приобретает характер «бытия, выставленного на обозрение» [8, с. 79]. Так, в знаменитом стихотворении Тютчева «**Silentium!**» подчёркнуто *внутренние, скрытые* «чувства и мечты» всё же опредмечиваются, выставляются на «обозрение»: «<...> Встают и заходят оне / Безмолвно, как звезды в ночи <...>» [16]. Конечно, можно сказать,

что это сравнение, однако непосредственно приписываемое моментам душевной жизни качество *безмолвия* уже является предметным, ориентированным на чувственное восприятие. Вместе с тем в со-бытии художественного общения опредмечиваются, становятся «зримыми» не только отдельные абстрактные категории (например, нравственные) или чувства, но и *судьба* – артикулированная и ограниченная длительность человеческой жизни. Определенность и наглядность времени в художественном произведении предстаёт как зримость сплетения судеб, «судьбы скрещений» (по Б. Пастернаку). В последней цитате из стихотворения «*Зимняя ночь*» [10, с. 533-534] обобщённое понятие судьбы также становится зримым, наглядным. Во-первых, непосредственно – через образ «скрещения» (креста); во-вторых, через сопоставление с конкретными – телесными – деталями («скрещенья рук, скрещенья ног»). Это наглядное сопоставление судьбы с *телесным, камерным* планом бытия уже представляет собой её художественную *интерпретацию*, осуществляемую посредством инкарнации – воплощения смысла.

2. В богословской традиции специально подчёркивается *личностный* характер инкарнации: Бог воспринимает не человеческую природу вообще, как нечто абстрактное, а воплощается как «конкретное историческое лицо – Иисус из Назарета» [6, с. 327]. В художественной реальности смысл не просто опредмечивается, иллюстрируется, а актуализируется в *личностной* форме. При этом стоит особо подчеркнуть, что не «одиноким» образ человека, а *смысловое целое жизни как события общения* становится особым, присущим искусству, способом интерпретации действительности. В известном стихотворении Пушкина «Я вас любил...» [13] уже в первой строчке изображается некое жизненное *отношение*. К финалу стихотворения изображённое в нём событие жизненного общения только усложняется: сначала упоминается «ревность», предполагающая наличие (по крайней мере – в кругозоре лирического субъекта) «третьей силы», затем к «я» и «вы» присоединяется (возможный?) «другой». Конечно, данное событие «преломляется» в сознании лирического субъекта и представлено в его высказывании, но этим интересубъективность его – жизненного – смысла не устраняется, а только корректируется. Таким образом, не отдельная личность лирического субъекта либо адресата, рассказчика либо протагониста, а *интерперсональное* целое жизни, при этом словесно артикулированное, становится тем бытием, в которое претворяется смысл в акте художественной коммуникации. Благодаря такому претворению в бытие – художественной инкарнации – смысл человеческой жизни как целого актуализируется в культуре.

3. Преодоление границы между божественной и человеческой сферами в акте инкарнации трактуется уже в новозаветных текстах с помощью слова *образ* (εἰκών). Так, ап. Павел в «Послании к колоссянам» говорит, что Христос «есть образ Бога невидимого» (Кол. 1-15). Событие воплощения, следовательно, осмысливается как «откровение Бога Отца миру» [6, с. 327], благодаря которому невидимое (трансцендентное) становится доступным познанию, является в «образе». Данный аспект инкарнации актуализируется также в Евангелии от Иоанна с помощью понятий «слово» и «плоть»: «И Слово стало плотью» (Ин. 1-14). Понятие «плоть» в Ев. от Иоанна обозначает не только человеческую природу воплотившегося Логоса, но и его «доступность для человеческого восприятия» [Там же]. Таким образом, инкарнация Бога представляет собой своего рода коммуникативное событие. Вместе с тем воплощение художественного смысла, как уже было отмечено, возможно только в акте художественной коммуникации. Благодаря позиции «внеаходимости» автор и читатель получают возможность осмыслить жизнь героев как *целое*, тогда как самим героям доступны только частные осмысления, «наброски» смысла (ср. определение Бахтина: «нас в жизни интересует не целое человека, а лишь отдельные поступки его» [2, с. 89]). Последнее не означает, что автор или читатель *притисывают* бытию героя некий смысл или же само это бытие является средством передачи авторских взглядов на мир. Смысл жизни героя *не создаётся* автором для читателя, а раскрывается совместными усилиями творца и реципиента. Это раскрытие смысла в то же время является самоистолкованием: жизнь в художественном произведении осмысливает себя в кругозоре другого, воплощаясь – обретая форму («границу, обработанную эстетически» [Там же, с. 165]), обнаруживает, инкарнирует свой смысл. Следовательно, художественный смысл представляет собой *интерсубъективную реальность*, то есть актуализируется посредством *инкарнации*, на пересечении бытийных путей участников эстетического события. Это одновременно и 1) смысл бытия героя, и 2) авторское осмысление (концепция) человеческой жизни, и 3) читательское понимание (самопонимание). Все отмеченные планы являются аспектами единого диалогического смысла литературного (и шире – художественного) произведения, а не разными смыслами, прибавленными один к другому.

#### Список литературы

1. **Аристотель.** Об искусстве поэзии / пер. с древнегреч. В. Г. Аппельрота. М.: ГИХЛ, 1957. 185 с.
2. **Бахтин М. М.** Собрание сочинений: в 7-ми т. М.: Русские словари; Языки славянской культуры, 2003. Т. 1. 955 с.
3. **Бахтин М. М.** Собрание сочинений: в 7-ми т. М.: Русские словари, 1997. Т. 5. 731 с.
4. **Бахтин М. М.** Собрание сочинений: в 7-ми т. М.: Русские словари; Языки славянской культуры, 2002. Т. 6. 799 с.
5. **Васильев П. П.** Воплощение // Христианство. Энциклопедический словарь: в 3-х т. / гл. ред. С. С. Аверинцев. М.: Большая российская энциклопедия, 1993. Т. 1. С. 373-374.
6. **Воплощение** // Православная энциклопедия / под общ. ред. Патриарха Московского и всея Руси Алексия II. М.: Церковно-научный центр «Православная энциклопедия», 2005. Т. 9. С. 326-362.
7. **Гадамер Г.-Г.** Истина и метод / пер. с нем. под ред. Б. Н. Бессонова. М.: Прогресс, 1988. 699 с.
8. **Ингарден Р.** Исследования по эстетике / пер. с польского А. Ермилова и Б. Фёдорова. М.: Изд-во иностранной литературы, 1962. 572 с.
9. **Лучников М. Ю.** Литературное произведение как высказывание. Кемерово: КемГУ, 1989. 84 с.

10. Пастернак Б. Л. Полное собрание сочинений: в 11-ти т. М.: СЛОВО/SLOVO, 2004. Т. IV. Доктор Живаго, 1945-1955. 760 с.
11. Подковырин Ю. В. Понятие «инкарнации» в философии XX века и феномен смысла литературного произведения // Филологические науки. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2012. № 6 (17). С. 137-142.
12. Пушкин А. С. Евгений Онегин // Пушкин А. С. Сочинения: в 3-х т. М.: Художественная литература, 1986. Т. 2. С. 186-353.
13. Пушкин А. С. «Я вас любил: любовь ещё, быть может...» // Пушкин А. С. Сочинения: в 3-х т. М.: Художественная литература, 1986. Т. 1. С. 454.
14. Тюпа В. И. Аналитика художественного. М.: Лабиринт, 2001. 192 с.
15. Тюпа В. И. Смысл художественный // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / гл. науч. ред. Н. Д. Тмарченко. М.: Изд-во Кулагиной; Intrada, 2008. С. 238-239.
16. Тютчев Ф. И. Silentium! // Тютчев Ф. И. Полное собрание сочинений. Письма: в 6-ти т. М.: Издательский центр «Классика», 2002. Т. 1. С. 123.
17. Фуксон Л. Ю. Интерпретация произведения // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий. М.: Издательство Кулагиной; Intrada, 2008. С. 79-80.
18. Фуксон Л. Ю. Проблема интерпретации и ценностная природа литературного произведения. Кемерово: КемГУ, 1999. 128 с.
19. Фуксон Л. Ю. Чтение. Кемерово: Кузбассвузиздат, 2007. 222 с.
20. Ходасевич В. Ф. Дактили // Ходасевич В. Ф. Стихотворения. Л.: Советский писатель, 1989. С. 188-189.
21. Яусс Г.-Р. К проблеме диалогического понимания // Бахтинский сборник / отв. ред. В. Л. Махлин. М.: Лабиринт, 1997. Вып. 3. С. 182-197.

### ON DIALOGIC NATURE OF AN ARTISTIC MEANING

**Podkovyrin Yuri Vladimirovich**, Ph. D. in Philology, Associate Professor  
Kemerovo State University  
mail1981@list.ru

The article is devoted to identifying the specifics of an artistic meaning. The key provision of the paper sounds as follows: the peculiar quality of a literary and artistic meaning is incarnation, i.e. the implementation of meaning into the personage's existence. The researcher shoes the determination of an artistic meaning incarnation by the peculiarities of artistic dialogue, in particular, by the fact that its participants (author, reader, personages) are located in the different but mutually complementary and integral semantic continuums.

*Key words and phrases:* dialogic nature; incarnation of meaning; Bakhtin; understanding; interpretation; hermeneutics.

УДК 10.01.01

*Статья посвящена роману Ф. А. Эмина «Приключения Фемистокла» (1763) – первой утопии, написанной в правление Екатерины Второй. В центре исследования – полемика с известным американским ученым С. Л. Бэром, полагающим, что в своем произведении Эмин обличил государыню в антикоррупционном бездействии. Основываясь на композиционном своеобразии (авторское Посвящение Ея императорскому Величеству), историко-правовом контексте 60-х годов XVIII века, мы доказываем, что «Приключения» представляют собой не сатирическую, а панегирическую утопию.*

*Ключевые слова и фразы:* литературная утопия; Ф. А. Эмин; Екатерина Великая; указ о борьбе с лихоимством; взяточничество; панегирик.

**Ростовцева Юлия Александровна**

Литературный институт имени А. М. Горького  
rostoyuliya@yandex.ru

### БОРЬБА СО ВЗЯТКАМИ В ЕКАТЕРИНИНСКОЙ РОССИИ И ПАНЕГИРИЧЕСКАЯ УТОПИЯ Ф. А. ЭМИНА

В исследовании С. Л. Бэра «Миф о Рае в России XVIII века. Утопические модели в ранней светской литературе и культуре» есть любопытное наблюдение. Рассматривая утопию Ф. А. Эмина «Приключения Фемистокла» (1763), ученый описывает те реалии екатерининской России, которые нашли отражение в произведении [11, р. 122]. Роман написан через год после вступления императрицы на престол, и сами по себе такие изыскания вполне ожидаемы и обоснованны. Вместе с тем выводы ученого отличаются непоследовательностью.

В центре сюжета главный герой – древнегреческий полководец Фемистокл, путешествующий, или, лучше сказать, «скитающийся», по разным странам. Эмин дает довольно подробное описание законов и обычаев двух из них: Кари и Фракии. В первой – судебный беспорядок, расцвет лихоимания и мздоимства, во второй – царствует справедливость, правит великая государыня, судебные дела решаются беспристрастно и спешно, в присяжные избираются «люди доброй совести» [10, с. 63].

Два этих образа, «eupomic Thrace» и «dystopian Caria», порождают теоретическую апорию Бэра. Правовой идеал – управляемую женщиной («is ruled by a woman») Фракию исследователь соотносит с Российской