

А  
К 18

На правах рукописи

КАМАЛОВА ИРИНА ВАЛЕРЬЕВНА

**Изобразительность романа А.С.Пушкина  
«Евгений Онегин»**

Специальность 10.01.01 – Русская литература

**Автореферат**  
диссертации на соискание ученой степени  
кандидата филологических наук

Научная библиотека  
Уральского  
Государственного  
Университета

Екатеринбург – 2000

Работа выполнена на кафедре русской литературы и фольклора филологического факультета Башкирского государственного университета им. 40-летия Октября

Научный руководитель – доктор филологических наук,  
профессор Р.Г. Назиров

Официальные оппоненты – доктор филологических наук,  
профессор В.В. Борисова  
кандидат филологических наук,  
доцент О.В. Зырянов

Ведущая организация – Магнитогорский государственный университет

Защита состоится «20» ноября 2000 г. в 14 часов на заседании диссертационного совета Д.063. 78. 03. по защите диссертаций на соискание ученой степени доктора филологических наук в Уральском государственном университете им. А.М.Горького по адресу: 620083, г. Екатеринбург, К-83, пр. Ленина, 51, комн.248.

С диссертацией можно ознакомиться в научной библиотеке Уральского государственного университета им. А.М.Горького

Автореферат разослан «17» октября 2000 г.

Ученый секретарь  
диссертационного совета,  
доктор филологических наук, профессор



В.В. Эйдинова

### Общая характеристика работы

Роман «Евгений Онегин» – этапное произведение русской литературы. В современном отечественном и зарубежном пушкиноведении наблюдается многоаспектный подход к изучению романа; затрагиваются проблемы психологии искусства, философии, семиотики. Однако вне должного внимания осталась такая область поэтического мастерства А.С. Пушкина, как литературная изобразительность.

**Актуальность** работы определяется насущными потребностями теоретического пересмотра опыта классической русской литературы XIX века.

Отличительной особенностью предложенного исследования является его «пограничный», междисциплинарный характер изучения темы на стыке искусствоведения и литературоведения.

Как целостный концепт проблема литературной изобразительности по сей день не получила достойного обозначения и достаточного общетеоретического решения. Поэтому представляется актуальным и назревшим обращение к данной проблематике. При этом необходимо использовать новую современную методологию, не отвергая фундаментальных традиций отечественного литературоведения.

Сама проблема литературной изобразительности крайне многогранна и имеет различные уровни научно-теоретического осмысления. В ходе нашего исследования мы опирались на труды А. Белого, Ю.Н. Тынянова, М.А. Петровского, Н. Гартмана, М.М. Бахтина, Я. Мукаржовского, Н.А. Дмитриевой, Н.К. Гея, А.Ф. Лосева, Ю.М. Лотмана, Б.А. Успенского. Также необходимо выделить работы Б.В. Томашевского, В. Б. Шкловского, В.В. Виноградова, Л.Я. Гинзбург, Б.Е. Галанова, В.Е. Хализева.

Следует отметить, что литературная изобразительность изучается сегодня в контексте с психологией художественного процесса, природой символики и

эмблематики художественного образа, трансформацией культурных традиций, практикой и механизмами творческих заимствований в эстетическом пространстве культурных эпох.

В центре внимания исследователей – пушкиноведов находятся проблемы особого художественного лаконизма языка поэта (Б.В. Томашевский, Г.А. Гуковский, А. Лежнев, А.Л. Слонимский Д.Д. Благой, Л.Я. Гинзбург, Н.Л. Степанов, А.П. Чудаков, В.С. Непомнящий, Р.Г. Назарьян, Ю.М. Никишов, В.А. Кошелев); вопросы эволюции поэзии Пушкина в ее диалоге с предшествующей дескриптивной традицией (Г.А. Гуковский, К. Кедров, Ю.М. Стенник, О.А. Проскурин); аспекты соотношения его литературного наследия с произведениями изобразительного искусства (В.В. Виноградов, И.М. Дегтяревский, Т.Г. Цявловская, К.В. Пигарев, В.Н. Турбин, С.М. Соловьев). При этом исследователями постоянно отмечалась недостаточность методико-теоретической базы для объяснения особенностей и новаторских тенденций развития изобразительности в творчестве А.С. Пушкина.

Специальных работ, посвященных проблемам литературной изобразительности романа «Евгений Онегин», на наш взгляд, недостаточно. Настоящая диссертация ставит своей целью по мере возможности заполнить этот пробел.

**Объектом исследования** становится литературная изобразительность Пушкина в ее совокупности поэтико-стилистических средств и тенденций, связанных с влиянием художественного языка живописи, графики, скульптуры.

**Предметом исследования** является роман А.С. Пушкина «Евгений Онегин»

**В задачи исследования** входит: формулировка проблемы и определение важнейших компонентов литературной изобразительности; исследование многообразия дескриптивных приемов, воплощенных в романе «Евгений Онегин»; выявление семантики и функций элементов изобразительности романа «Евгений

Онегин»; выявление характерных черт изобразительной манеры А.С.Пушкина; конкретизация своеобразия и новаторских принципов изобразительности романа «Евгений Онегин».

**Теоретическую и методологическую базу** работы составляют труды отечественных и зарубежных ученых. Специфика объекта исследования <sup>требует</sup> использования ряда методов: конкретно-исторического, сравнительно-исторического и типологического. Заявленная тема работы предполагает обращение к трудам общестетического и искусствоведческого характера. Мы опирались на труды Б. Христиансена, Г.Вельфлина, В. Крайна, Б.Р. Виппера, Р. Ингардена, А.В. Михайлова, Н.А. Дмитриевой, В.В. Ванслова, К.В. Пигарева, Р.Руда, Ф. Бирена, А.С. Зайцева, Л.И. Мироновой, С.И. Даниэль.

**Научная новизна** работы определяется тем, что впервые роман А.С.Пушкина «Евгений Онегин» стал предметом специального, с точки зрения заявленных составляющих литературной изобразительности, монографического исследования. Заявленные цели и задачи также во многом определяют научную новизну диссертационного исследования, которая заключается в следующем:

- обосновывается необходимость широкой и многоплановой трактовки категории «литературная изобразительность»;
- предпринята попытка представить целостный анализ явления литературной изобразительности в романе «Евгений Онегин»;
- дана характеристика моделей живописной, графичной и пластической образности;
- прослеживается, как функционируют в литературном описании приемы живописи, графики и скульптуры, как они используются автором при создании литературных образов;
- показано, что литературная изобразительность и особенности ее функционирования в романе «Евгений Онегин» определяются спецификой

художественно-эстетической системы Пушкина, стилиобразующим элементом которой выступает авторская установка на лаконизм повествования.;

– показано, как достижения Пушкина в области литературной изобразительности продолжились в дальнейшем развитии русской литературы.

**Практическая значимость работы** заключается в том, что материалы диссертации могут быть использованы при изучении курса истории русской литературы и культуры в высшей школе, а также для спецкурсов и спецсеминаров по творчеству А.С. Пушкина.

### **Апробация работы**

Помимо указанных в соответствующем списке работ диссертанта, являющихся основой исследования, некоторые положения и наблюдения нашли свое отражение в докладах и выступлениях на конференциях (Москва, Уфа, Бирск). Диссертация обсуждалась на заседаниях кафедры русской литературы и фольклора Башкирского государственного университета. Методология и отдельные идеи работы были использованы в спецсеминарах, проведенных на филологическом факультете Башкирского государственного университета, и лекционных курсах, прочитанных в Башкирской академии государственной службы и управления при Президенте Республики Башкортостан.

### **Структура и объем диссертации**

Работа состоит из введения, трех глав, заключения и списка использованной литературы, включающего 203 наименования.

### **Краткое содержание работы**

**Во введении** обосновывается выбор темы исследования, ее актуальность, научная новизна, определяются цели и конкретные задачи диссертации, приводится историография работ по заявленной проблеме.

Во вступительной части работы дается наше понимание литературной изобразительности и ее отличительных особенностей. В диссертации особо подчер-

кивается, что литературное изображение имеет вторичную природу. Если восприятие изобразительных и пластических искусств является прямым, то восприятие литературной образности опосредовано, осуществляется через нашу память и воображение, которые, в свою очередь, содержат зрительные, тактильные и обонятельные ощущения. И в этом случае четко проявляется идея изначального дуализма эстетического сознания, эстетической «реакции на реакцию» (М.М. Бахтин).

В ходе нашего теоретического вступления мы разграничиваем термины «изображение» и «изобразительность». Изображение – воспроизведение средствами искусства внешнего, чувственно-конкретного облика явлений действительности, отображение предметов и объектов, окружающего мира (пусть даже вымышленного, фантастического). В этом процессе изображения писатель пользуется целым набором средств и приемов: цветом, светотеневыми отношениями, приемом контраста, подчеркнутой линейностью, осознанной установкой на передачу формы, объема. Эти элементы составляют собой качественную систему стилевого и структурного порядка, которую мы и будем определять как литературную изобразительность. Микроэлементы изобразительности, «кирпичики» стиля служат одной цели – созданию визуального эффекта, и в нашем воображении предстают «живые» наглядные образы.

В диссертации используется категориальный аппарат, разработанный отечественными и зарубежными теоретиками литературы и искусства. Многие применяемые нами термины подразумевают тесную связь с приемами изобразительного искусства и пластики. Некоторые значения терминов потребовали самостоятельного уточнения и дополнения. В пределах краткого глоссария во вступительной части мы излагаем основные, центральные теоретические дефиниции и раскрываем их значения.

Тема диссертации, поставленная достаточно широко, имеет свои принципиальные ограничения. Изобразительность художественной литературы – явление многоаспектное. Как эстетический феномен она включает в себя целый ряд понятий и изобразительно-выразительных средств. Нами избраны некоторые, строго определенные пласты и их «микрэлементы»: живописность, графичность и пластичность.

В первой главе «Живописность романа «Евгений Онегин» акцентируется внимание на основных приемах живописной культуры. В начале главы рассматриваются общие тенденции развития этого явления в русской литературе того времени (на примере творчества Г.Р. Державина, В.А. Жуковского, К.Н. Батюшкова). Подчеркивается, что изобразительная сторона произведений Пушкина не избежала непосредственного влияния творческих достижений поэтов - предшественников. Но пушкинскому гению удалось разработать новые приемы литературной изобразительности, по-иному использовать традиционные цвета и наполнить их дополнительной функциональной нагрузкой.

Роман «Евгений Онегин» принадлежит к числу «окрашенных» произведений поэта. В дескриптивной системе романа автор использует цвет прежде всего в его номинальной, назывной функции. Пушкина не интересует эстетическая цветовая «игра», которая была столь притягательна для Державина. Приемы живописного «усиления» цвета посредством смешения и сочетания красок, сложные колористические нюансировки не входят в сферу творческих интересов Пушкина - изобразителя. Автор романа в стихах лаконично использует простые эпитеты (так называемые «природные» цвета): *красный, синий, зеленый, желтый, серый, черный*. Кроме этого, встречаются и соответствующие оттенки: *багряный, розовый, окровавленный, румяный, малиновый, голубой, золотой*. Цветовые эпитеты, лишённые какого-либо нарочитого «живописного» эффекта, конкретно и лаконично выражают мысль. И в этом усматриваются влияния классицизма, из правил



которого поэт перенял стремление к особой ясности и логической точности описаний, принципиальное неприятие декоративизма и излишней аффектации.

Изобразительный план романа отличается отсутствием цельных колористических полотен, столь характерных для ряда поэтических картин того времени. Анализ показывает, что в дескриптивном строе «Евгения Онегина» нет цветовых «нагромождений», яркие локальные цвета редко накладываются друг на друга, цветовые пятна разбросаны. Нам представляется возможным сравнение изобразительных картин романа с раскрашенным графическим рисунком, где расцвечивается лишь одна деталь: *«и кудри черные...», желтая шаль, «облатка розовая», красные каблукы, красные лапки, «уголь золотой», красный кушак, красный колпак, «кровавы языки», рыжий парик, «столы зеленые», «порох струйкой сероватой», малиновый берет, «на синих льдах», «на небе синем», «серенькие тучи».* Такой предельный цветовой лаконизм является характерной особенностью изобразительной манеры Пушкина.

В подобных фрагментах подцветки графических строк можно усмотреть двойную цель авторского обращения к цвету – изобразительную и выразительную. В первом случае в словесный рисунок вводится цвет, чтобы дополнить изображение, приблизить его в той или иной степени к передаче зрительно воспринимаемого облика объектов. Цвет при этом, несомненно, обладает и выразительной функцией в силу своей естественной выразительности, но эта роль является как бы сопутствующей, вытекающей уже из самого наличия цвета. Во втором случае преобладает эмфатическая сторона цвета: он вводится ради достижения новой экспрессии и эмоционального воздействия. По нашему мнению, в подобных конструкциях графического ахроматизма подцветка усиливает ощущения материальности и зримости происходящего. Отметим при этом, что благодаря колористической экономности цветовые вкрапления на нейтральном фоне воспринимаются особенно ярко. Этот эффект будет блестяще использован уже в XX веке

С.М. Эйзенштейном в знаменитом черно-белом фильме «Броненосец «Потемкин» (1925), с его ошеломляюще внезапным красным флагом в финале.

Пушкин использует цвет не только в пейзажных и бытовых зарисовках. Цветопись применяется и в портретных описаниях, в которых с особенной силой проявляется специфичность авторских приемов изображения. Неоднозначна цветовая определенность персонажей. Евгения Онегина можно отнести к неокрашенным, ахроматичным образам, так как при изображении внешнего облика главного героя автор не использует цвет вовсе. Портрет героя графичен и во многом строится автором по модели романтизма. Восприятие Онегина Татьяной также навеяно романтическими стандартами. Такой подчеркнуто экспрессивный портрет дан в III главе романа, где передано впечатление, то есть не прямое описание, а построенное по гомеровскому принципу (который приводил в пример Лессянг в «Лаокооне...») оригинальное лаконичное изображение.

Предельно приближено к романтической модели изображение Владимира Ленского. В портрете появляется цветное пятно, и сжатая характеристика оканчивается указанием на конкретную деталь внешности.

Характерно, что внешний облик Ольги отличается большей детализацией. Вещественно проявляются цвет глаз и волос. В данном случае непосредственно употреблен своеобразный колористический штамп, который был чрезвычайно распространен не только в элегиях романтиков, но и в лирике Пушкина. Подобные портретные черты представляют собой не только поэтическое клише, но и определенный, весьма популярный и воспетый многими поэтами тип женской красоты. Этот типаж мы встречаем уже в творчестве Г.Р.Державина, В.А. Жуковского, К.Н. Батюшкова, а затем и в поэзии В.И. Туманского, В.Н. Олина, В.Г. Теплякова, Е.А. Баратынского.

Подчеркнув графаретность портретных черт Ольги, Пушкин использует принципиально иные приемы и краски для описания старшей сестры. Нам пред-

ставляется, что из всех героев романа Татьяна наиболее «окрашенная». К хроматической сфере облика главной героини относится наибольшее число явных и латентных цветоопределений.

Новаторство в сфере женского литературного портрета заключается в той эмоциональной ауре, которая сопровождает любимую героиню Пушкина. Татьяна изображается в тесном единении с природой. Такой подход к изображению идентичен функциям пейзажного фона в живописи сентиментализма и романтизма. Пейзажный фон в искусство русского портрета активно вводился В.Л. Боровиковским. Художнику удавалось свежо и живо передать индивидуальный облик модели, сочетать его с общим идиллическим настроением картины. Мы приходим к выводу о творческой, мировоззренческой близости двух мастеров и сопоставляем новаторский, безусловно, доселе незнакомый русской литературе, женский портрет в исполнении Пушкина с живописными образами полотен В.Л. Боровиковского.

В диссертации особо подчеркнуто, что Пушкин не описывает мелких подробностей внешнего облика главной героини, не дает ни одной детали, которая бы указала конкретный путь для художника. При всем этом, колористические намеки, латентные цветоопределения, единичный интенсивный цветоэпитет складываются в нашем сознании в законченную картину, цельный портрет Татьяны. Это, безусловно, новый прием литературного изображения.

В творчестве Пушкина постоянно возникали ассоциации по смежности, сходству, контрастам. И роман «Евгений Онегин» не являет собой исключения. Строки: *Не дай мне бог сойтись на бале / Иль при разъезде на крыльце / С семинаристом в желтой шали / Иль с академиком в чепце!* (III, XXVIII) напоминают одну из насмешек Байрона над учеными женщинами в стихах IV песни знаменитого «Дон Жуана».

В данном случае наблюдается семантическая игра с готовой колористической символикой. Предметный желтый цвет (кстати, один из распространенных в творчестве поэта) является, по нашему мнению, не просто номинацией, а латентным средством характеристики персонажа. И в этом контексте он воспринимается не как яркое радостное, «мажорное» пятно, а как цвет унылый, создающий образ скучной дамы, подобный карикатурному персонажу у Байрона.

Желтый – традиционный цвет безумия. И в этом случае усматривается еще одна творческая параллель. Как известно, третья глава романа создавалась в течение 1824 года, в то время когда заметно актуализировался интерес Пушкина к творчеству Шекспира. В связи с этим возможно предположение, что такая трактовка цвета, его иронический подтекст соотносятся с традициями шекспировского театра. Полагаем, что сам принцип использования инвективной семантики цвета Пушкин заимствует у Шекспира. А словесная конструкция, прием семантико-поэтической игры представляют собой своеобразный творческий отголосок Байрона.

Цвето-семантическую игру Пушкин продолжает и в наиболее «загадочной» части романа – Сновидении Татьяны. При изображении inferнальных образов автор вводит единственную окрашенную деталь – красный колпак, и выразительной доминантой в этой конструкции является цвет. Красный цвет отличается семантическим дуализмом и, органично вливаясь в контекст повествования, в общий мрачный фон, соответствует «бесовской» тематике отрывка.

В заключительной главе романа появляется оригинальный цветоэпитет «малиновый» – единственный в творческом наследии Пушкина. Считаем, что этот колористический мазок являет собой авторский сигнал, своеобразный толчок нашему зрительному восприятию. Цветовой эпитет аккумулирует и концентрирует внимание героя и читателя на появлении нового образа Татьяны – великосвет-

ской дамы. Колор в данном случае несет дополнительную экспрессивно-эмоциональную нагрузку.

Хотелось бы подчеркнуть, что Пушкин в отдельных моментах отказывается от автоматического использования «готового» локального цвета. Для поэта становится актуальной семантическая игра с цветовым дуализмом, скрытой символикой колористического мазка. Автор применяет цвето-знаки не ради расцветивающего пятна как такового, а для дополнительной корректировки смысла. При этом с особой убедительностью проявляется специфика литературной изобразительности: тесное «сцепление», гармоничное единение сферы выражения и изображения, скрытого смысла и реального предметного отображения действительности. Однако отметим, что приведенные нами эмоциональные эпитеты ни в коем случае не могут претендовать на доминирующую роль в изобразительной сфере романа. Цветовая палитра «Онегина» отличается явным преобладанием смысловых и описательных эпитетов.

В дескриптивной системе «Евгения Онегина» особая роль принадлежит одному из важнейших средств изобразительности – светописи. Поэт увлеченно «играет» блеском, подчеркивая мерцательный эффект, то прямое, то переносное значение слова. Блеск порой сгущается в пределах одной строфы, автор начинает «раскачивать» семантическое поле слова. Применение «блеска», «сверкания», «свечения», «серебрения» соотносится с естественным зрительным восприятием этих явлений в реальной жизни.

Но самое примечательное заключается в том, что поэтические зарисовки романа приобретают динамичный характер, это не «застывшие» описательные картины. Напротив, они находятся в движении, изображение развивается и достигает зрительного эффекта «зримости», наглядности происходящего. И этот принцип, плавность движения зрительных картин, является отличительной особенно-

стью пушкинских поэтических пейзажей, его техники литературного изображения.

Полагаем, что распространенная образность ночного освещения, лейтмотив лунного света применяются автором «Онегина» в подчеркнута изобразительной функции. Так, например, прямой лунный свет направленным лучом освещает знаменитую сцену Татьяны с няней. Мягкий свет словно обволакивает композицию. Автор утонченно сочетает свет и цветовой тон, что придает особую живописную напряженность изображению.

В диссертации подчеркивается, что в художественной системе А.С. Пушкина светотень служит активным изобразительным средством визуализации и конкретизации образа. Светотень в описаниях романа «Евгений Онегин» мощным потоком прорывает пространственные глубины, вырывает объект изображения из плоскости среды, привнося в поэтические картины дополнительное ощущение зримости. Излюбленный прием – струящийся поток света, врывающийся в пространство словесной картины-композиции. Свет словно ломает рамки между средой и формой. Но свет у Пушкина объединяет, а не разъединяет; светопоток подчеркивает изменчивую трепетность поэтических картин, придает им особую зримость. Приемы интенсивных светотеневых контрастов, тонкие и изящные соединения мрака и освещения вносят дополнительные экспрессивные оттенки в словесное изображение.

В центре поэтико-живописной системы Пушкина находится световое начало. Именно на свете, а не цвете (в отличие от предшествующей изобразительной традиции) сконцентрировано внимание автора романа «Евгений Онегин». Считаем, что ярко выраженное световое начало является отличительной стороной живописной культуры романа и индивидуальной особенностью изобразительной манеры Пушкина. Это положение может быть основано на том, что, в отличие от цвета, «разбросанного» по строфам, светопоток организуется в цельные картины,

вследствие чего и возникает ощущение световой доминанты. На наш взгляд, в доминирующей роли света возможно усмотреть сознательную установку на новые, графические принципы литературного изображения.

**Во второй главе** «Графическое начало литературной изобразительности романа «Евгений Онегин» мы продолжаем наблюдения над изобразительными приемами А.С. Пушкина. Речь идет о графических принципах литературных дескрипций. В диссертации нами подробно рассматриваются такие отличительные особенности графического стиля как ахроматизм, линейность, геометризм, лаконичность, принципы эскизности.

Основными изобразительными, «несущими» материалами графики и характерными чертами графичности являются светлый (как правило, белый) фон бумаги, контрастирующий с темными линиями и силуэтами. И этот контраст, при котором значительную выразительность обретают линии, пятна, штрихи, формирует особую эстетическую систему искусства «черного и белого».

В романе преобладают зимние пейзажи. Среднерусская зима – это всегда обилие снега, обилие слепящего белого цвета. Белый (если непосредственно не называется, то обязательно подразумевается автором) «снежный» цвет, обильно разлитый в дескриптивном пространстве поэтических картин «Онегина» – это не безликое пятно бумаги, а выразительный классический фон, на котором обретают значимость монохромные пятна деревьев, домов, строений, активных участников сформированной графической композиции.

Одним из наиболее удачных описаний романа по праву считается мастерски переданное состояние воздушной среды во время знаменитых белых ночей Петербурга. Удивительные явления белых ночей изображаются в графичной манере, в тесном переплетении романтической условности архитектурного пейзажа, плавно проступающего из сумеречной мглы, с бытовыми чертами обыденной реальности.

Неповторимыми линейными образами являются архитектурные пейзажи «Онегина». Роман подарил русской литературе первое развернутое изображение города как пластического пространства. Изображая северную столицу в первой главе, Пушкин не останавливался на подробном описании отдельных зданий или ансамблей и не давал им прямых авторских оценок. Но автору удалось с классической ясностью и отчетливостью воссоздать цельную картину петербургского архитектурного пейзажа, раскрыть его эстетическую ценность. В диссертации отмечается, что пушкинскую традицию изображения города не только как фона, но и как самостоятельного пластического образа воспримут в дальнейшем Н.В. Гоголь, Ф.М. Достоевский, А. Блок, отчасти А. Белый.

Самой удивительной новацией Пушкина в плане литературной изобразительности является кинематографическая архитектоника дескриптивных фрагментов. Пристально вникая в дескриптивное пространство романа «Евгений Онегин», можно ощутить сходство микроструктуры пушкинского стихотворного текста со структурой монтажной киноленты. Для изобразительной манеры поэта характерно быстрое перемещение взгляда от одной зарисовки к другой, при котором меняется обзорный план – от общего к частному, от обширной панорамы – к наезду крупного плана. Кадр, словно снятый камерой с огромной высоты, динамично сменяется предельно приближенным «крупным планом», огромное бескрайнее пространство – одним локальным видом. В подобных местах от читателя требуется определенное усилие, чтобы понять пространственно-смысловую связь между двумя соседними картинками. Цепочка строф, выложенных в вертикальный графический зрительный ряд, складывается в нашем воображении в последовательную линейную пространственно-временную картину. Именно эта динамичная сменяемость строк-кадров, повышенная моторика дескриптивных отрывков, принцип монтажности и общий кинематографический характер отличает изобразительную стилистику передачи Пушкиным пространственных масштабов от его



непосредственных предшественников по «живописи словом». В силу своего смыслового характера поэтическое пространство дескриптивных картин романа значительно ближе пространству в кинематографе, чем в произведениях изобразительного искусства.

Графические принципы изображения позволяет поэту ограничиться беглыми впечатлениями, условными обозначениями предмета, своеобразными намеками. Особого дескриптивного лаконизма добивается автор «Онегина», метко выделяя характерные детали и уточняющие эпитеты. Он насыщает семантику стихов многочисленными культурными ассоциациями. Искусство лаконичной детали – это культурная перспектива, устремленная в будущее литературы и талантливо воплощенная впоследствии Л.Н. Толстым и А.П. Чеховым.

Целый ряд дескриптивных образов романа «Евгений Онегин» соотносится с традициями европейской и русской графики. Такими пластами в тексте являются упоминания об эстетическом явлении альбомной культуры. Популярный жанр карикатуры и его определенные черты также нашли свое отражение в изобразительной канве романа. Узнаваемые картины жизни Петербурга и провинциальные сценки соотносятся с графическими традициями изображений простонародных типов. Это сопоставление мы усматриваем в заимствованном сюжете реальной повседневной жизни, а также в своеобразном принципе изображения одного или двух персонажей.

Полагаем, что строфы XVI - XVII Сновидения Татьяны возможно представить в виде серии графических офортов. В поэтических строках присутствует движение, характер, динамичная концентрация изображения, четко определенная композиция и, что особенно сближает их с серийными тематическими офортами, заложена мысль, скрытый авторский подтекст, который предполагает соблазн исследовательской дешифровки. У Пушкина нет акцидентных элементов в инфернальной иконографии. Образность чудищ тесно связана с традициями европейского изо-

бразительного искусства. Инфернальные образы сна Татьяны отличаются синтетическим характером. Возникают ассоциации с фантастическими bestiариями И. Босха, П. Брейгеля, Ж. Калло, Ф. Гойи. И дело не только в сходных чертах, которые были распространенным топосом в европейском изобразительном искусстве. Мы имеем в виду общность манеры, графического «языка» и стиля подачи материала.

Полагаем, что автор романа «Евгений Онегин» обладал особым графическим мышлением, которое может быть присуще как художнику, так и писателю. Если графичность – это художественный синтез, условность, недосказанность, дескриптивный лаконизм, силуэтность, образная метафоричность, то графическое мышление может быть охарактеризовано как более высокая степень художественного обобщения в сравнении с живописным восприятием. Писатель, произведения которого отличает графичность как качество изображения, не злоупотребляет излишней обстоятельностью описаний. Линеарность, цветовая экономия, геометрические принципы словесных построек, беглость и эскизность зарисовок характерны для графического способа литературного изображения. По нашему мнению, к таким синтетическим художникам - животворцам принадлежит Пушкин, и особенно наглядно эта грань его таланта проявилась в романе «Евгений Онегин».

**В третьей главе** «Пластичность романа «Евгений Онегин» мы рассматриваем разнообразные формы преломления пластической образности и ее отражение в изобразительной сфере произведения.

Пластичность определяется как наглядное, осязаемое, «рельефное» изображение. Поскольку с пластичностью связывается в сознании объем тел, их обозримость и изолированность в пространстве, то в литературе мы понимаем под пластичностью эти качества объемности, скульптурности, рельефности и особой «осязательности» изображений, переданные средствами слова.

Поэт, с присущим ему интересом ко всему материальному и «телесно» осязательному, изображает поверхности вещей. Указания фактурного порядка в романе «Евгений Онегин» выполняют изобразительную функцию, максимально приближая литературный образ к жизненной конкретике. Изобразительность романа «Евгений Онегин» отличает соматический стиль. Для Пушкина немаловажна сама форма предмета. Если он несколько индифферентен к изображению цвета, то форма передается им практически всегда. Способы этого изображения разнообразны. Две-три лаконичные линии, легкий силуэт, четкий абрис отчетливо вырисовывают форму изображаемого. Отсюда такая изысканная, неповторимая легкость его рельефно-скульптурных форм. Пушкин, если позволительно такое сравнение, не высекает из камня (эта техника более характерна для Батюшкова), а легко и стремительно лепит из мягкой глины скульптурные миниатюры.

Допускаем, что скульптурная «объемность» повествования проявляется и на композиционном уровне. Свообразными структурными рамами представляются оригинальное вступление к роману и пространная концовка; как бы отстраненные от основной сюжетной линии, авторские вкрапления в канву повествования и многочисленные строфические лакуны. Таким образом, художественно-эстетическое пространство романа, при всей семантической «бескрайности» и глубине, остается жестко замкнутым в застывшие «внешние» каркасы.

Моторика движений – непреложный компонент поэтических образов Пушкина, одного из самых динамичных изобразителей в русской литературе. Поэт стремился к ясности и конкретности в описании зрительных впечатлений и часто строил словесный рисунок так, чтобы под действием первого, мгновенного, но достаточно сильного впечатления картина инерционно развивалась в воображении зрителя. Секрет пушкинской литературной пластики заключается в умении компоновать образы движений. При таком принципе повествования автору удает-

ся передать не только пластику героев, но и бытовую атмосферу, окружающую обстановку, интерьер.

В диссертации отмечено, что несмотря на нередкое отсутствие точного, дословного определения месторасположения, изображаемые фигуры и предметы никогда не воспринимаются изолированно. Автор не изымает их из окружающей среды, пространства внешнего мира и не фиксирует в жестком контуре. В то же время, окружающий героев мир деталей и явлений природы не расплывается, а сосуществует на втором плане, как равноправный объект изображения.

Автор «Онегина» значительное внимание уделяет пантомимике и жестикующей герою. И в этих случаях жесты, как невербальные изобразительно-выразительные средства, способны выполнять функции смыслового подтекста. Статичность, переходящая в движение, запечатленный порыв, застывший жест, стремление, становление, внутренняя противоречивость – все это придает образам глубину и выразительность. Эмоциональная напряженность непосредственно передается читателю. И это явление нельзя назвать случайным. Все это связано с самой сущностью литературной изобразительности, способной передать с большой силой и проникновенностью внутреннюю душевную глубину образов.

Современной наукой всесторонне исследованы ситуативные моменты «оживания» статуи и «окаменения» человека. Но на реализацию, отражение скульптурного мифа в канве романа «Евгений Онегин» до сего дня еще не уделено должного внимания. По-видимому, в этом вопросе необходимы дополнения и уточнения. Оппозиция «живое - неживое», развернутая на уровне главных героев, вносит дополнительные коррективы в понимание экспрессивной глубины литературного подтекста. И в этом случае можно говорить о новой технике литературной изобразительности – через внешние описания пластики отображается внутренняя динамика развития образов.

Пристального внимания заслуживает отражение в романе хореографической культуры. В нескольких пластично-динамичных строках передается техника танца, полного вдохновенной музыкальности и гармоничной ритмичности. Поэт точно и конкретно описал основную черту хореографии того времени - виртуозность, гармонично сочетающую в себе мастерство отточенных движений с поэзией чувства, "душой исполненный полет", иными словами, ту магию творчества, что и впоследствии будет отличать отечественную школу балета. С выверенной хореографической точностью Пушкин описывает танцевальные па вальса и мазурки. Сама звуковая организация стиха схожа с замедленным ритмом вальсирования. Резкие звуки напоминают динамичный, сложный, основанный на прыжках и многофигурных композиционных построениях пластический рисунок мазурки. Поэт задает тон изображения, при котором образы пластической мелодики можно строить в виде цепочки описаний, несущих иллюзию хореографии. Строки, изображающие бал, словно передают движения танцующего, кружащегося зрителя; мелодия все время подхватывается и динамично развивается.

**В Заключении** резюмируется содержание, подводятся основные итоги, делаются обобщения исследования.

Мы приходим к выводу о том, что именно в романе «Евгений Онегин» произошел переход от риторического типа культуры к эстетике свободного художественного слова, от установок на выражение – к ориентации на изображение. Смелые принципы литературного изображения, примененные Пушкиным в романе, оказали огромное влияние на дальнейшее развитие русской литературы. Типичная для поэта метонимическая деталь получит наивысшее развитие в творчестве Л.Н. Толстого, плодотворно и оригинально будет разработана тема сновидения в произведениях И.А. Гончарова, Л.Н. Толстого, И.С. Тургенева, Ф.М. Достоевского. Скромная цветопись, гармоничный колоризм, пристальное внимание к деталям, принцип изображения "крупным планом", динамика повествования на-

или прямое продолжение в творчестве Л.Н. Толстого, А.П. Чехова, А.А. Ахматовой:

В заключительной части работы нами обозначается круг задач, которые еще предстоит решить современному литературоведению. Для того чтобы яснее понять новаторство Пушкина-изобразителя, необходимо изучать творчество поэта одновременно в нескольких направлениях, посвятив их более тщательному анализу дескриптивных приемов. В орбиту искусства А. С. Пушкина, оказавшего огромное влияние на отечественную культуру, вовлечены почти все русские писатели. Процесс становления системы изобразительности в русской литературе, особенно на стадии ее формирования в творчестве отечественных классиков, требует пристального изучения. Поскольку даже при поверхностном рассмотрении очевидно, что общий процесс становления изобразительности (как системы особых поэтических приемов) протекал в русской классической литературе крайне неоднозначно, весьма актуальной становится проблема общего и особенного в развитии этого аспекта поэтики.

*Основные положения диссертации отражены в следующих публикациях автора:*

1. "Говорящая живопись" в оде Державина "Видение Мурзы" // Культурное наследие славянских народов Башкортостана: Тезисы конференции. Том II / Изд-е Башк. ун-та - Уфа, 1996. - С.105-107.

2. Портретные характеристики героев романа "Евгений Онегин" // Давлетшинские чтения: Инновационные процессы в изучении и преподавании литературы. Материалы межвузовской научной конференции (30-31 мая 1997). - Бирск: Издательство БирГПИ, 1997. - С.85-87.

3. Пейзаж в романе А.С. Пушкина “Евгений Онегин” // Актуальные проблемы филологии: Материалы научно-практической конференции (7 мая 1997 г.) / Изд-е Башк. ун-та. - Уфа, 1997. - С.15-16.

4. Поэтика бытописания в романе Пушкина “Евгений Онегин” // Актуальные проблемы современной филологии: Материалы научно-практической конференции, посвященной 40-летию Башкирского государственного университета. Ч. II / Изд-е Башк. ун-та / Уфа, 1997. - С. 12-14.

5. “Живописание словом” (некоторые аспекты литературной изобразительности) // Вестник ВЭГУ. № 7: Филология. - Уфа: Восточный университет, 1998. - 0,3 п.л.

6. Цветопись Державина в оде “Видение Мурзы” // Поэтика русской и зарубежной литературы: сборник статей. - Уфа: Гилем, 1998. - С.51-57.

7. Принципы портретной живописи в оде Державина “Развалины” // Образование, язык, культура на рубеже XX - XXI вв.: Материалы международной научной конференции (22-25 сентября 1998 г.). Часть III. - Уфа: Восточный университет, 1998.- С.156-158.

8. Графическое начало литературной изобразительности в романе А.С. Пушкина “Евгений Онегин” // Материалы научно-практической конференции “Пушкин и современность” / Изд-е Башк. ун-та. - Уфа, 1999. - С. 23-25.

9. Приемы живописного освещения в романе А.С. Пушкина “Евгений Онегин” // Материалы научно-практической конференции “Пушкин и современность” / Изд-е Башк. ун-та. - Уфа, 1999. - С. 58-59.

10. Фольклорные и литературные основы сна Татьяны в романе А.С. Пушкина “Евгений Онегин” // Фольклор народов России: Фольклор и фольклорно-литературные взаимосвязи: Межвузовский научный сб-к / Изд-е Башк. ун-та. - Уфа, 2000. - С.102-110.

