

Труд, посвященный проблеме образа, обречен на то, чтобы привлечь к себе повышенное внимание. Эта проблема затрагивает природу языка, его онтологию, существенна для исследований в области семантики и прагматики, принципиально важна при изучении языка в его эстетической функции, имеет выходы в лексикографию.

Среди лингвистов, историков литературы, эстетиков, философов до сих пор бытует миф о наличии *цельной теории* (художественного) образа, созданной Гумбольдтом и Гегелем, перенесенной на русскую почву Белинским, развитой Потембиной и его школой (Овсяннико-Куликовский, харьковские лезинские сборники). Однако при попытке познакомиться с этой теорией убеждаешься, что речь идет только об отдельных разрозненных замечаниях, не приведенных в систему ни одним из названных исследователей. Можно напомнить еще исключительно ценные замечания В.В. Виноградова о разномасштабности образов [Виноградов 1963: 119–120], но они опять-таки высказаны вне общей концепции. Если же мы попытаемся вычленить основной тезис этой мифической теории, то как в конце XIX в., так и в конце XX в. встретим одну и ту же тривиальную и никак не обоснованную формулировку: ученые мыслят понятиями, а художник – образами.

В начале XX в. неблагополучие всей проблемы образа нацупала формальная школа. Шкловский по сути предложил вовсе *отказаться от этого конструкта* [Шкловский 1919: 3–6]. Мировая наука охотно последовала его совету, что можно рассматривать как лучшее свидетельство отсутствия до последнего времени всякой теории образа. В свое время сильное впечатление произвел раздел "Поэзия без образов" замечательного доклада [Якобсон 1961: Якобсон 1983]. Предельно ограничена область употребления термина "образ" в наиболее популярной во всем мире "Теории литературы" Уэллека и Уоррена [Wellek, Warren 1977: 26; Уэллек, Уоррен 1978: 44]. Вовсе без конструкта "образ" обходится монументальный труд М.Р. Майсеновой [Mausonowa 1974].

Советская теория литературы ставила художественный образ во главу угла; однако все читатели этой рецензии будучи студентами сдавали соответствующие экзамены и, вероятно, помнят, насколько

бездоказательны заклинания соответствующих пособий о том, что в художественном произведении – все образ. Если пытливый студент не желал принимать этот постулат на веру, то найти какие-нибудь аргументы в его поддержку он не мог. Призыв Щербы ограничить это учение о тотальной образности [Щерба 1957: 32] прошел незамеченным.

Так что труд Н.В. Павлович в сущности впервые подверг строгой процедуре научного анализа несомненно значительную и несомненно не изученную проблему.

Центральным положением рецензируемой книги является совершенно новая мысль о том, что "понять образ означает узнать его парадигму" (с. 12). Как правило, каждый образ имеет в истории поэзии цепь аналогичных предшественников и преемников, и все вместе они образуют парадигму. "Чем больше образов – членов парадигмы – будет найдено, тем точнее удастся определить их инвариант" (с. 12).

Например, в XIX в. огонь со зверем соотнес Тютчев: *Словно красивый зверь какой. Пробираться меж кустами. Пробежит огонь живой!* Возможно, именно он положил начало парадигме *огонь* → *зверь* в новой русской поэзии. В XX в. этот образ продолжает жить в поэтическом языке: *И невиданным зверем багровым На равнинах шевелится пламя* (Н. Гумилев); *Как щепота из-под брюха суки, языки пламени жадно лизали и пощипывали края железных крыш или неистовствовали, вырываясь наружу* (Б. Пастернак); *По сонному фасаду бесстыже, озорно, гориллой краснозодою извивается окно!* (А. Вознесенский. "Пожар в Архитектурном институте") и т.д.

Художественный образ интересует и лингвистов, и исследователей литературы. Пока только подчеркнуто лингвистический подход Н.В. Павлович позволяет поставить изучение этого явления на твердую почву.

Она формулирует много положений, столь же весомых, сколь и неожиданных, расширяя представления даже тех читателей, которые длительное время профессионально занимаются изучением поэзии. Например, как ответить на вопрос: "Каждый ли образ имеет парадигму?" (с. 54). Романтики приучили нас ощущать единственность, неповторимость почти любого явления поэзии. Обширный материал, собранный Н.В. Павлович, поз-

воляет ей утверждать, что изолированных образов нет, что любой образ входит в ту или иную парадигму. Если изысканный Набоков *арабески освещенных окон виллы* сравнил с *изгальными картами*, то он только включился в парадигму образов, созданных Блоком, Маяковским, Тихоновым, Исаковским, Вознесенским, Бродским.

Столь же значимо положение, согласно которому каждая парадигма образов стремится быть обратной, т.е. иметь зеркального двойника, у которого правый и левый члены те же, только поменялись местами. Импонирует осторожности, с которой формулирует свое наблюдение Н.В. Павлович: "стремится быть обратной". Осторожность оправдывается, заметим, в частности хронологическими соображениями. Например, до Тютчева, у Пушкина нет образов, которые принадлежали бы к парадигме *огонь* → *зверь*, упомянутой выше; но у него есть образы, входящие в парадигму *зверь* → *огонь* (*конь... скрежет копытом, весь огонь и др.*).

Не менее значителен и закон амбивалентности парадигм, устанавливаемый автором рецензируемой книги: если в языке есть парадигма вида $X \rightarrow A$, то в языке есть и парадигма $X \rightarrow \text{не-}A$ (с. 95). Иными словами, если есть парадигма, в которой солнце соотносится с чем-либо положительным (*солнце радостное, светлое, веселое* и т.д.), то есть парадигма, в которой солнце соотносится с чем-либо отрицательным (*солнце печальное, черное, злое* и т.д.).

Исследовательница отмечает, что один и тот же образ может принадлежать разным парадигмам (с. 223); иными словами, образ не всегда равен самому себе; в большой степени его семантика зависит от того, в какую парадигму он включен. Образ *опал луны* входит в единственную парадигму *свет* → *драгоценное*. Образ *мертвый опал луны* входит в предыдущую парадигму и одновременно в парадигму *луна* → *неживой*. Образ *луна холодеет мертвым опалом* входит в две парадигмы, указанные только что, и кроме того в парадигму *луна* → *холодный*.

Легко заметить, что здесь к парадигматическому аспекту присоединяется синтагматический. Вопрос уже не только в том, какой образ из данной парадигмы выбирает автор, или какую парадигму из

всех, имеющихся в его распоряжении, он выбирает, но и как он сочетает между собой единицы разных парадигм и разные парадигмы. В труде Н.В. Павлович во всей полноте и наглядности выступает и исследуется поэтическая функция языка как проекция оси выбора на ось сочетания, оси парадигматики на ось синтагматики.

Легко и естественно автор переходит от вопросов поэтического языка к поэтической речи. В приложении 5 приведены различные данные по образам Бунина, Исаковского, Твардовского, Вознесенского, Кушнера. Как они показательны! Один пример: самая продуктивная именная парадигма образов у Твардовского *земля* → *человек*; такая же у Кушнера — *часть слова* → *часть мира*.

Таковы лишь немногие избранные особенности книги, которые мы имеем возможность отметить в рамках настоящей рецензии.

Из всей книги Н.В. Павлович у нас вызывает некоторое недоумение единственное обстоятельство — определение образа. Совершенно очевидно, что Н.В. Павлович исследует тропы в традиционном смысле этого термина, в европейской культуре идущем от Аристотеля, т.е. случаи, когда одно слово или выражение употребляется вместо другого слова или выражения или когда одно слово или выражение соотносится с другим словом и выражением. Она посвящает довольно большой абзац рассуждению о разнице между тропом в традиционном понимании и образом, как он понимается в ее книге (с. 20–21), но нам этот абзац не показался убедительным.

Вместо того, чтобы сказать о том, что она исследует образ на уровне тропа (что нам представлялось бы наиболее естественным), Н.В. Павлович выдвигает к образу следующее требование: соотносимое понятие (основание сопоставления, левый член) должно находиться с тем понятием, с которым оно соотносится (с образом сопоставления, правым членом) "в отношении противоречия с точки зрения нормативного общелитературного языка" (с. 13).

Чтобы это требование выглядело соблюдаемым, автору приходится понимать противоречие предельно широко, включая в него и противоречивые, и контрарные, и субконтрарные отношения (с. 14). И все-таки в материале, которым оперирует исследовательница, и тем более в поэтическом языке имеется большое количество

образов, не отвечающих предъявленному правилу. Например, *луна* и *неживой* с точки зрения языка, с точки зрения логики ни в каком смысле не могут быть признаны находящимися в отношении противоположности. В логике понятия в таких парах называются несравнимыми. В стихе *Ребята, не Москва ль за нами?* понятие *Москва*, метонимически замещающее понятие *Россия*, находится с ним в отношении *pars pro toto*, но не в отношении противоположности.

Предоставляем наши сомнения на усмотрение автора и читателей; на этом критическая часть рецензии кончается. Следует сказать о перспективах, которые рецензируемый труд открывает.

Кроме основания сопоставления и образа сопоставления, в структуре образа и парадигмы присутствует еще один элемент – *tertium comparationis*, тот признак, по которому соотносятся левый и правый член образа и парадигмы. Скажем, в образе *опал луны* луна соотносится с опалом, как нам представляется, по трем признакам: по цвету, по форме и по ценности ее для носителя авторского сознания. Так вот изучение признаков сопоставления представляет, как нам кажется, заманчивую и многообещающую задачу.

В упомянутом выше высказывании Виноградов отмечает, что словесный образ "может состоять из слова, сочетания слов, из абзаца, главы литературного произведения и даже из цельного или целого литературного произведения" [Виноградов 1963: 119]. Область исследования Н.В. Павлович до сих пор – образы, состоящие из отдельного слова или сочетания слов. Заманчивой и необходимой представляется постановка вопроса о том, как от уровня слов и словосочетаний перейти к уровням сверхфазового единства, главы, целого произведения; говоря иными словами – как включить теорию парадигм образов в теорию текста. Для нас очевидны три вещи: 1) такой переход возможен, 2) он потребует модификации методики исследования, 3) работы в данном направлении последуют, как только труд Н.В. Павлович будет освоен филологами.

Н.В. Павлович подготовила "Словарь русских поэтических образов". Это замечательное пособие для изучения поэтического языка, истории поэзии, художественного мира отдельных авторов. Когда он попадет к нам в руки, мы будем

удивляться, как это до сих пор умудрялись обходиться без него. Но хочется обратить внимание на то, что этот словарь только отчасти имеет прикладное значение. Это больше, чем справочник. Это воплощенная эпистемология поэтического языка. Он позволит понять природу и механизмы поэтического языка намного полнее и глубже, чем мы понимаем их сейчас. И он породит, конечно, новые работы, а, возможно, – целое направление.

Книга о парадигмах образов в русском поэтическом языке – ценное многоаспектное исследование актуальной проблемы, она открывает многообещающие перспективы в целом ряде филологических дисциплин.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- Виноградов В.В.* 1963 – Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика. М., 1963.
Уэллек Р., Уоррен О. 1978 – Теория литературы. М., 1978.
Шкловский В.В. 1919 – Потебня // Поэтика: Сборник по теории поэтического языка. Т. II. 1919.
Шерба Л.В. 1957 – Избранные работы по русскому языку. М., 1957.
Якобсон Р.О. 1961 – Поэзия грамматики и грамматика поэзии // Poetics. Poetyka. Поэтика. Warszawa. 1961.
Якобсон Р.О. 1983 – Поэзия грамматики и грамматика поэзии // Семиотика. М., 1983.
Mayenowa M.R. 1974 – Poetyka teoretyczna. Wrocław; Warszawa; Kraków; Gdańsk, 1974.
Wellek R., Warren A. 1977 – Theory of literature. N.Y.; L., 1977.

В.С. Биевский