

Департамент образования и науки города Москвы
Государственное автономное образовательное учреждение
высшего образования города Москвы
«Московский городской педагогический университет»

На правах рукописи

Ломакина Александра Викторовна

**МЕТАФОРА В СТИХОТВОРЕНИЯХ В ПРОЗЕ:
СЕМАНТИКА, СТРУКТУРА, ФУНКЦИИ
(НА МАТЕРИАЛЕ ПРОИЗВЕДЕНИЙ СОВРЕМЕННЫХ АВТОРОВ)**

Диссертация на соискание ученой степени
кандидата филологических наук

5.9.5. – Русский язык. Языки народов России

Научный руководитель:
доктор филологических наук,
профессор
Геймбух Елена Юрьевна

Москва 2023

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	3
ГЛАВА 1. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ИЗУЧЕНИЯ МЕТАФОРЫ И ЖАНРА СТИХОТВОРЕНИЙ В ПРОЗЕ.....	13
1.1. История изучения метафоры и определение понятия	13
1.2. Структура метафоры и сравнительная теория	27
1.3. Разновидности метафор и их функции в языке и художественном тексте	33
1.4. Метафора как троп. Метафора и рядоположные явления	57
1.5. Особенности жанра лирической прозаической миниатюры	83
1.6. Изучение творчества В. Полозковой.....	89
Выводы по первой главе.....	96
ГЛАВА 2. РОЛЬ МЕТАФОРЫ В СТИХОТВОРЕНИЯХ В ПРОЗЕ СОВРЕМЕННЫХ АВТОРОВ	98
2.1. Человек как объект изображения	99
2.2. Пространственно-временной континуум (образ мира) как объект изображения в стихотворениях в прозе. Антропоморфная и онтологическая метафора ...	117
2.3. Концепция Божественного присутствия в стихотворениях в прозе	129
2.4. Концептуальная метафора «Любовь – это испытание» в современных стихотворениях в прозе	143
2.5. Фрагмент картины мира современного человека в метафорическом отражении (на материале стихотворений в прозе современных авторов).....	162
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	197
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ.....	214

ВВЕДЕНИЕ

Обращение к заявленной теме обусловлено несколькими причинами. Во-первых, отечественная лингвистика на протяжении многих лет занимается особенностями семантики и функционирования метафоры в художественных текстах. Во-вторых, в последнее время интерес авторов и исследователей к жанру стихотворений в прозе, или лирических прозаических миниатюр, о чем свидетельствует появление двух антологий — Ю.Б. Орлицкого [Орлицкий 2009] и Д.В. Кузьмина [Кузьмин 2000]. В-третьих, значимость метафоры в художественном тексте ярко раскрывается в современных лирических прозаических миниатюрах.

Особое внимание в работе удалено образно-эстетическому, миромоделирующему и когнитивному потенциалу художественных метафор в жанре стихотворений в прозе, а также их роли в формировании авторской языковой картины мира в её связи с русской национальной картиной мира. Рассматриваются текстообразующая и сюжетообразующая функции концептуальной метафоры. В работе анализируются метафоры и метафорические модели, основывающиеся на культурно значимых образах («человек», «время», «Бог», «любовь», «творчество» и др.). Авторские и языковые метафоры рассматриваются в семантическом, структурном и функциональном аспектах.

Материалом исследования в данном исследовании послужили также миниатюры таких авторов, как С. Щёкин, Д. Симонов, С. Криницын, А. Крестовиковский, К. Кобрин, А. Киселёв, И. Кецельман, Ю. Идлис, М. Зятин, Р. Воронежский, Ю. Цаплин, Г. Заломкина, С. Заготова, Г. Ермошина, Д. Добродеев, О. Денисова, А. Дашевский, К. Давыдов-Тищенко, Д. Григорьев, Е. Воробьёва, А. Алексин, С. Круглов, Ю. Стениловская, А. Уланов, А. Урицкий, С. Шуляк, Т. Щербина, В. Полещук, А. Щетников, Л. Юсупова и др. Все рассмотренные стихотворения в прозе написаны в конце XX — начале XXI вв.

На фоне более чем 400 рассмотренных метафорических контекстов (около 150 стихотворений в прозе различных авторов) наиболее ярким с точки зрения оригинальности метафор, плотности метафорического контекста, значимости метафор в структуре текста, роли в моделировании мира оказалось творчество современной русской поэтессы Веры Полозковой. Поэтому изучению метафор в её ЛПМ посвящена значительная часть исследования.

Актуальность исследования обусловлена интересом к художественной метафоре как когнитивному инструменту, формирующему русскую языковую картину мира (А.П. Чудинов, О.И. Мусаева, З.И. Резанова, О.Н. Кондратьева, А.В. Балдова и др.), к исследованиям метафоры как миромоделирующего механизма (Н.Д. Арутюнова, А.Н. Баранов, Ю.Н. Караполов, Е.С. Кубрякова, З.И. Резанова, А.П. Чудинов и др.), изучению метафоры как лексико-фразеологического средства репрезентации фрагмента языковой картины мира (Н.Ф. Алефиренко, Н.А. Илюхина, Г.Н. Скляревская, Е.А. Юрина и др.). Наличие теоретической базы делает плодотворным изучение метафоры у одного из наиболее интересных поэтов нашего времени – В. Полозковой.

Объектом исследования послужила система индивидуально-авторских и языковых метафор, которые используются в стихотворениях в прозе современных авторов и позволяют воссоздать фрагмент картины мира современного человека.

Предмет исследования – семантика, структура, закономерности функционирования метафор в жанре стихотворений в прозе современных авторов.

Целью исследования является описание семантики, структуры и функций языковых и индивидуально-авторских метафор в стихотворениях в прозе, а также их представление как ценностных фрагментов языковой картины мира одного автора (В. Полозковой) в их связи с русской языковой картиной мира (метафоры в стихотворениях в прозе других авторов).

Для достижения поставленной цели решаются следующие **задачи**:

- 1) на основе изучения фундаментальных трудов по метафоре сформулировать

- рабочее определение термина «метафора»; уточнить термины, описывающие структуру метафоры;
- 2) выявить основные признаки метафоры и на их основе упорядочить существующие классификации метафор;
 - 3) выделить и охарактеризовать основные метафоры и метафорические модели, функционирующие в текстах стихотворений в прозе В. Полозковой;
 - 4) проанализировать специфику образов сравнения в метафорах, отражающих современность;
 - 5) исследовать специфические формы употребления метафор (например, «букет метафор», способы «оживления» метафор);
 - 6) рассмотреть картину мира, отражённую в метафорах В. Полозковой, и её соотнесённость с русской национальной картиной мира, для чего проанализировать метафоры других современных поэтов.

Методология и методы исследования. Основу методологии диссертационной работы составил лингвокогнитивный подход, учитывающий структурные особенности метафор и метафорических моделей. Для отбора языкового материала использован метод сплошной выборки. Диалектический метод с учётом принципов историзма, взаимосвязи формы и содержания, речевой системности и диалектической связи общего и отдельного позволил рассмотреть тексты стихотворений в прозе как цельное системно-структурное образование, за которым скрыта личность автора. Изучение художественного мира автора стало возможным благодаря моделированию концептуальной картины, выражющейся в метафорических образах и формирующейся в сознании читателя (концептуальный анализ). Рассмотреть оттенки смысла метафор и метафорических выражений стало возможным благодаря семантико-стилистическому методу. Проанализировать выразительный потенциал метафор и специфику их контекстуального употребления позволил метод «слово-образ». Кроме того, метафоры с

семантической и структурной точки зрения (описательный метод). Лексикографическое описание (метод словарных дефиниций) способствовало уточнению семантики и структуры метафор.

Степень разработанности темы исследования. Теоретико-методологическую основу исследования составили труды по теории функционирования метафор в художественном тексте, её структуры, семантики и особенностей функционирования (Н.Д. Арутюновой, Г.П. Скляревской, В.Г. Гака, В.Н. Телии, Э. Кассирера; А. Ричардса, Х. Ортега-и-Гассет, Ф. Уилрайта, Д. Дэвидсона, Н. Гудмена, М. Бердсли, Дж. Серля, Дж. Лакоффа и М. Джонсона, Дж. А. Миллера, П. Рикера); ключевых концепций в области теории метафорического моделирования (А.Н. Баранова, Ю.Н. Карапуза, Е.С. Кубряковой, А.П. Чудинова); теории жанра лирической прозаической миниатюры (М.Л. Гаспарова, Е.Ю. Геймбух, Н.М. Шанского, А. Квятковского, Л. Гроссмана, В. Жирмунского, Ю.Б. Орлицкого, С.А. Липина, В.И. Масловского и др.). Изучением метафоры как образного фрагмента языковой картины мира и лексико-фразеологических средств ее репрезентации, а также роли образных средств в выражении культурных ценностей посвятили свои исследования В.Н. Телия, Г.Н. Скляревская и др. В трудах А.П. Чудинова, Н.Д. Арутюновой, А.Н. Баранова, Ю.Н. Карапуза, Е.С. Кубряковой, З.И. Резановой мы находим теоретическую опору для анализа метафоры как миромоделирующего механизма. Труды Дж. Лакоффа и М. Джонсона мы берем за основу описания метафорических моделей, значимых как для общечеловеческой культуры, так и для культуры конкретного народа.

Опираясь на фундаментальные работы по проблеме, мы даем рабочее определение термина и составляем классификацию метафор по функционально-семантическому признаку. В определении метафоры мы идем вслед за Н.Д. Арутюновой и Д. Лакоффом: метафора – троп, основанный на семантической аномалии: сущность метафоры – в осознании явлений одного рода в терминах

явлений другого рода, метафора – это транспозиция лексики, предназначеннной для указания на предмет речи, в сферу предикатов, предназначенных для указания на его признаки и свойства [Арутюнова 1978; Лакофф 1990].

Метафора образуется на базе структурно-семантических компонентов (объекта сравнения, образа сравнения, признака сравнения) и подразумевает рождение нового взгляда на предмет или нового восприятия образа, мотивированного значениями первичных компонентов. Метафора рассматривается как инструмент познания внутреннего мира человека. Метафоры в разных текстах объединяются в **метафорические модели** – выраженные в бисубстантивном предложении отвлеченные от конкретной формы воплощения семантические отношения между объектом и образом метафоры (СПОР – ЭТО ВОЙНА¹: «Он нападал на каждое слабое место в моей аргументации»; «Его критические замечания **били точно в цель**»; «Я никогда не побеждал в споре с ним»; «Если вы будете **следовать этой стратегии, он вас уничтожит**» [Лакофф 1990]). Метафорические модели являются ментальными когнитивными структурами, которыми оперирует человеческое мышление.

Метафорические модели, присущие русскому мировидению, реализуются на современном этапе в специфических образах, свойственных стихотворениям в прозе / лирическим прозаическим миниатюрам В. Полозковой. Так как нашей целью не является исключительно теория жанра стихотворений в прозе, мы берём работы, в которых в той или иной мере обобщается научная литература по проблеме и по которой можно судить об определяющих признаках лирической прозаической миниатюры. Изучением жанра лирической прозаической миниатюры посвящают свои труды М.Л. Гаспаров, Н.М. Шанский, Л. Гроссман, В. Жирмунский, Е.Ю. Геймбух и другие. М.Л. Гаспаров определяет ЛПМ как «лирическое произведение в прозаической форме». Лирика как род требует

¹ Здесь и далее названия метафорических моделей пишутся прописными буквами.

лаконизма, концентрации эмоций – этим требованиям отвечают тропы вообще и метафора в частности. На языковом материале лирических прозаических миниатюр разных авторов анализируется метафорическая активность образов, способствующих осмыслению абстрактных понятий и конкретных явлений действительности.

Материалом для изучения стали около 150 произведений, относящихся к жанру стихотворений в прозе, из которых методом сплошной выборки извлечено около 400 метафор (метафорических контекстов).

Теоретическая значимость настоящей диссертации заключается в исследовании культурно значимых метафорических моделей в лингвокогнитивном аспекте, что способствует изучению когнитивного и миромоделирующего потенциала метафор.

Практическая ценность работы связана с возможностью использования материалов исследования в практике вузовского преподавания филологического анализа художественного текста, спецкурсов по языку современной поэзии и факультативов по современной поэзии. Результаты работы могут быть применены в учебно-методической практике в школе при разработке и чтении курсов по стилистике, русскому языку, анализу текста. Материалы работы могут быть использованы в лексикографической практике при составлении словарей образных слов и выражений, словарей оценочной лексики.

Гипотеза исследования: через метафорические модели, присущие жанру стихотворений в прозе В. Полозковой и других современных авторов, транслируются культурно значимые понятия, заключающиеся в семантических полях «человек», «Бог», «время», «любовь», «творчество» и др. Пересекаясь и взаимодействуя друг с другом, данные метафорические модели создают индивидуальную картину мира автора, в то же время отражая национальную картину мира русского человека.

Основные положения, выносимые на защиту:

1. Метафорические модели в современных лирических прозаических миниатюрах основываются на культурно значимых понятиях («человек как “выдох Божий”», «время», «Бог», «любовь», «творчество» и др.).

2. Значимые для русской языковой картины мира метафорические модели находят отражение как в традиционных, так и в специфических авторских метафорах, анализ которых позволяет выявить особенности индивидуально-авторской концептуальной системы и представить фрагмент языковой картины мира поэта (на материале лирических прозаических миниатюр В. Полозковой).

3. Миромоделирующая функция метафоры состоит в её участии в процессах категоризации и образной концептуализации явлений действительности через специфику авторского мировосприятия, что выражается в неожиданных точках пересечения различных семантических полей (на материале миниатюр В. Полозковой).

4. Спецификой ЛПМ В. Полозковой является использование «букета метафор», когда метафора, развертываясь, выбирает в поле своего действия метафоры иных семантических полей или когда в результате взаимодействия (наложения, пересечения) метафор разных семантических полей создается новый смысл.

Апробация работы. Основные положения исследования изложены в трех публикациях в изданиях, рекомендованных ВАК РФ для публикации результатов диссертационных исследований (всего по теме работы опубликовано 10 статей).

Научная новизна исследования определяется системным описанием метафор в лирических прозаических миниатюрах современных авторов: изучается внутреннее устройство метафоры (структура метафоры, способы оживления стертых метафор) и её внешние связи (включение в метафорические модели, использование в «букетах метафор», специфика функционирования развернутой метафоры). Практически не исследованной является миромоделирующая функция метафоры как образного средства языка, выражающего ценностное отношение

говорящего к изображаемому, на базе чего может быть описана картина мира поэтов нашего времени, в т.ч. и В. Полозковой.

Обоснованность и достоверность результатов исследования обеспечена репрезентативностью языкового материала и современной теоретико-методологической базой исследования.

Структура работы. Диссертационная работа состоит из введения, двух глав, заключения, списка литературы.

Во введении обосновывается актуальность работы, научная новизна, методы исследования, формулируются цели и задачи, положения, выносимые на защиту.

В первой главе «Теоретические основы изучения метафоры и жанра стихотворений в прозе» устанавливается теоретическая база для дальнейшего изучения семантики, структуры и функций метафор в текстах стихотворений в прозе. Прослеживается история изучения метафоры, анализируются различные подходы к изучению, классификации метафор, разграничению метафор и рядоположных явлений.

В второй главе «Роль метафоры в стихотворениях в прозе современных авторов» анализируются и систематизируются метафоры и метафорические модели, на базе которых реконструируется специфическая картина мира В. Полозковой на фоне языковой картины мира других современных поэтов.

В Заключении представлены основные выводы по проделанной работе, позволяющие убедиться в актуальности исследования, а также намечены перспективы дальнейшей работы.

Основные результаты и научные положения диссертации изложены в следующих публикациях:

Публикации в изданиях, рекомендованных Высшей аттестационной комиссией при Министерстве науки и высшего образования Российской Федерации:

1. Ломакина (Вилкова) А.В. Миромоделирующая функция метафоры (на

- материале творчества В. Полозковой) // Вестник Московского государственного областного университета. Серия Русская филология. – М., 2023. № 3. С. 36–44 (0,75 п. л.).
2. Ломакина (Вилкова) А.В. Олицетворение как разновидность метафоры в современных стихотворениях в прозе // Современное педагогическое образование. – М., 2023. № 2. – С. 225–229 (0,625 п. л.).
 3. Ломакина (Вилкова) А.В. Метафоры в современных стихотворениях в прозе: образы города и мира // Современное педагогическое образование. – М., 2023. № 7. – С. 202–205 (0,5 п. л.).
- Публикации в других изданиях:*
4. Ломакина (Вилкова) А.В. Метафора и сравнение: общность и отличия (на материале творчества В. Полозковой) // Лексикология и грамматика русского языка и стилистика художественного текста: сб. науч. Работ (Материалы Всероссийской научной конференции студентов: Москва, МГОПУ, 17 декабря 2021 года). – М., 2023. – С. 15–19 (0,312 п. л.).
 5. Ломакина (Вилкова) А.В. Метафора в современных стихотворениях в прозе. Теоретические аспекты // Лексикология и грамматика русского языка и стилистика художественного текста: сб. науч. Работ (Материалы Всероссийской научной конференции студентов, посвящённой 140-летию со дня рождения Л.В. Щербы): Москва, МГОУ, 18 декабря 2020 года). – М., 2021. – С. 173–178 (0,437 п. л.).
 6. Ломакина (Вилкова) А.В. Метафора в лирических прозаических миниатюрах Веры Полозковой // Электр. Журнал «Наука в мегаполисе», раздел Современный русский язык: актуальные процессы и новейшие исследования. – М., 2020. – № 2(18). [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://kurl.ru/vjoNj> (0,5 п. л.).
 7. Ломакина (Вилкова) А.В. Характер времени в лирической прозаической

- миниатюре на примере произведения Веры Полозковой «Хорошо, говорю» // Наука в мегаполисе Science in a Megapolis. – 2019. – № 8(16). – С.21. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.elibrary.ru/item.asp?id=41565111> (0,375 п. л.).
8. Ломакина (Вилкова) А.В. «Здравица» В. Полозковой как лирическая прозаическая миниатюра // Наука в мегаполисе Science in a Megapolis. – № 2(10). – С. 8. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://mgpu-media.ru/issues/issue-10/study-literary-text/toast.html> (0,375 п. л.).
9. Ломакина (Вилкова) А.В. Пространство и время в лирических прозаических миниатюрах В.Н. Полозковой // Наука в мегаполисе Science in a Megapolis. – 2020. – № 7(23). [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://clck.ru/34WetK> (0,375 п. л.).
- 10.Ломакина (Вилкова) А.В. Развитие концептуальной метафоры «Любовь» в современных стихотворениях в прозе // Научные высказывания. 2023. № 5 (29). С. 15–21 (0,812 п. л.).

ГЛАВА 1. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ИЗУЧЕНИЯ МЕТАФОРЫ И ЖАНРА СТИХОТВОРЕНИЙ В ПРОЗЕ

Целью первой главы является установление теоретической базы для изучения семантики, структуры и функций метафор в текстах стихотворений в прозе.

К **задачам** главы относятся:

- формирование теоретической базы исследования, рассмотрение разных точек зрения на метафору;
- формулировка рабочего определения метафоры;
- выделение признаков метафоры;
- выделение видов метафоры и особенностей её функционирования в поэтическом тексте;
- определение границ метафоры и рядоположных явлений;
- создание теоретической базы для изучения жанра стихотворений в прозе / лирических прозаических миниатюр;
- исследование трудов, посвящённых творчеству В. Полозковой.

1.1. История изучения метафоры и определение понятия

1.1.1. Зарубежные исследования

История возникновения термина «метафора» восходит к эпохе античности. Характер понимания метафоры отражён в самом термине: *metáfora* – греч. «перенос», от *meta* – «через» и *feren* – «переносить». Размышления о природе метафоры встречаются в трактатах Аристотеля «Риторика» и «Поэтика», относящихся приблизительно к IV в до н.э. Метафора привлекала внимание философов в первую очередь как риторический приём, но уже в древности мудрецы догадывались, что само мышление человека метафорично, а метафора обладает способностью проникать в суть вещей [Лакофф 1990].

Аристотель определил многое из того, что до сих пор рассматривается учёными как база для исследований: в его трудах сказано о сфере использования метафор, о рациональности их использования, о связи метафоры и других тропов. Мыслитель вычленил виды метафор, заложил отношение к метафоре как к универсальному смысловому переносу, который лежит в основе человеческого мышления [Прокопчук 2009].

Аристотель заметил, что на аналогии, на едва уловимых чертах, подмеченных в творческом ключе автором, строится метафора, открывая при этом объект описания с новой стороны. Древний философ понимал, что способность соединить два предмета или явления, абсолютно различных по смыслу, подчеркнув какую-то общую деталь, таит в себе великую силу.

В это время зародилось **широкое и узкое понимание метафоры**. Аристотель понимал метафору в широком смысле: «Метафора – перенесение слова с изменением значения из рода в вид, из вида в род, или из вида в вид, или по аналогии» [Аристотель 1984, с. 669]. При этом к метафоре были отнесены и такие явления, как сравнение, гипербола, пословица и др.

Аристотель приводит иллюстрации для каждой метафоры. Так, метафоре перенесения из рода в вид соответствует «*а корабль мой вот стоит*» (глагол «стоять», по Аристотелю, в данном случае метафорический); из вида в род: «*да, Одиссей совершил десятки тысяч дел добрых*» (сейчас мы определим этот троп как гиперболу); пример перенесения из вида в вид: «*отчерпнув душу мечом*» и «*отрубив (воды от источников) несокрушимой медью*» (глаголы употреблены в значении, им не свойственном) [Аристотель 2000].

Все метафоры Аристотель разделил на три вида. Первые два вида известны сегодня как синекдоха («*Всё спит – и человек, и зверь, и птица*» (Н.В. Гоголь)). Третий тип связан с метонимией («*Эй, борода! А как проехать отсюда к Плюшкину миняя дом барина?*» (Н.В. Гоголь)). Точка зрения, объединяющая в термине «метафора» разные тропы (троп – поэтический оборот, употребление слов, фраз и

выражений в переносном, образном смысле), существует и сейчас, однако чаще всего они рассматриваются как отличающиеся друг от друга: «К Т. Относятся: метафора, метонимия, синекдоха, симфора, гипербола, ирония, литота, отчасти эпитет, аллегория, перифраз» [Квятковский 1966, с. 312]. В метафоре же привычно видеть один из главных тропов, посредством которого создаётся художественный текст.

Древний римский оратор Марк Фабий Квинтилиан, живший в начале первого тысячелетия, сужает и уточняет понятие метафоры: перенос у него основан только на сходстве. Синекдоха и метонимия описаны у Квинтилиана отдельно, следовательно, «он дифференцирует метафорический и метонимический перенос, в отличие от Аристотеля» [Прокопчук 2009]. Таким образом, Квинтилиан понимает метафору в узком смысле.

Итак, слово «метафора» корнями уходит в Грецию, где изначально обозначала перенос значения или признака с одного объекта на другой. Ещё до нашей эры зародился широкий и узкий взгляд на метафору. Оба понимания имеют место и сейчас. Нам ближе точка зрения Квинтилиана, который отделяет синекдоху и метонимию от метафоры [Квинтилиан 1834]. Вслед за сторонниками узкого понимания метафоры (В.Н. Телией, Н.Д. Арутюновой, Эрлом Маккормаком и др.) мы отличаем метафору от других **тропов, то есть понимаем её в узком смысле.**

За рубежом сложной и неоднозначной проблемой исследования метафоры занимались многие исследователи. Среди немецких можно выделить Э. Кассирера; в Великобритании большой вклад в исследование метафоры внёс А. Ричардс, в Испании – Хосе Ортега-и-Гассет, в Америке – Ф. Уилрайт, Д. Дэвидсон, Г. Нельсон, М. Бердсли, Дж. Серль, Дж. Лакофф и М. Джонсон, Дж. Миллер и др. Во Франции активным исследователем метафоры выступил П. Рикёр.

Античное понимание метафоры как замены рода видом нельзя назвать исчерпывающим. Метафора живёт во всех стилях речи, не исключая научный стиль. Однако некоторые учёные видели в многозначности, создаваемой

метафорой, серьёзное препятствие к включению её в научный дискурс. Например, английский философ XVII века, один из основателей современной политической философии. Томас Гоббс утверждал, что главная цель речи заключается в выражении и точной передаче мыслей и знаний. Для достижения этой цели, по его мнению, следует использовать слова только в их прямом смысле, так как только буквальное значение может быть проверено. Именно поэтому ученый считал метафору серьёзным препятствием для выполнения основной функции языка. Философ говорил, что слова должны быть очищены от любой двусмыслинности [Гоббс 1991], метафоры же он называл «блуждающими огнями» (то есть сбивающими путников с верной дороги, однако это тоже метафора); рассуждать при помощи метафор – значит бродить среди нелепостей, результатом чего становится разногласие [там же]. Действительно, недопонимание может привести к неприятным последствиям разной степени, однако необходимость в употреблении метафор возникает в силу лексической недостаточности языка. Поэтому мы вслед за многими исследователями, о которых речь пойдёт ниже, считаем необходимым использование метафор в самых разных стилях речи и их незаменимость хотя бы потому, что само наше мышление метафорично [Лакофф 1990], а отказаться от метафоры – значит, отказаться от части своих врождённых потребностей. Сложность языка отражает сложность человеческого мышления. Упростив язык до однозначности, мы не только лишим его выразительности и будем иметь возможность передать лишь самое примитивное, но и потеряем возможность выражать не видимое глазу (чувства, абстрактные понятия, явления и др.).

В XVIII веке и позже метафору понимали преимущественно как сравнение. Определение метафоры находим и в Оксфордском словаре, где метафора определяется как «фигура речи, заключающаяся в том, что имя или дескриптивное выражение переносится на некоторый объект, отличный от того объекта, к которому, собственно, применимо это выражение, но в чем-то аналогичный ему;

результат этого — метафорическое выражение» [Коуп 1970]. Общим для данных определений остаётся утверждение, что в основе метафоры лежит перенос по аналогии.

Метафоры используются не только в художественной речи, но в науке, политике и искусстве, определяя курс жизни целых народов. Иллюстрацией сложности и в то же время значимости интерпретации метафорического языка являются противоречия, вызванные различным пониманием метафор из Библейских текстов. Американский ученый Р. Бойд осознавал важность метафоры и высказывал мысль о том, что наши взгляды на сознание определяют наше представление о мире, что влияет на нашу мораль, политику и искусство [Бойд 1979].

Чтобы понять, что такое метафора, нужно сказать о той среде, где она рождается, развивается и даже «умирает» — о языке. Согласно Ф.де Соссюру, язык — система знаков, отражающих понятия [Соссюр 1977]. В. Фон Гумбольдт подчёркивает тесную связь между языком и мышлением [Гумбольдт 1984]. Метафора рождается в мысли и живёт в языке, при этом играя важную роль в коммуникации и когнитивных процессах. Создание метафоры индивидуально, как и её восприятие, поэтому при интерпретации необходимо учитывать национальный и авторский коды.

Интересен взгляд на метафору Ф. Ницше, который, вопреки мнению рационалистов, логических позитивистов и других противников метафоры, впервые высказал в статье «Об истине и лжи во вненравственном смысле» предположение, позже развитое Дж. Лакоффом и М. Джонсоном, о том, что природа человеческого сознания метафорична. Ницше говорил о том, что мы обладаем не знаниями о сущности вещей, когда говорим о привычных вещах, а лишь метафорами, которые к тому же не полностью отражают их истинную природу [Ницше 1912]. Вещь сама по себе, по Ницше, непостижима, а язык лишь обозначает отношения вещей и людей. Выразить отношение между человеком и

предметом или явлением, который называется или о котором говорят, возможно только используя метафору [Ницше 1912, с. 401].

В XX веке в результате многостороннего осмыслиения феномена метафорического переноса интерес к изучению метафоры вырос, а подход стал междисциплинарным. Метафору стали изучать в рамках лингвистики, психологии, когнитивистики, философии и других наук. Была признана связь метафоры и мышления, а также её необходимость в вербализации непредметных сущностей.

Связь между метафорой и сознанием подчёркивали многие учёные. Английский и американский учёный, критик и поэт А. Ричардс в статье «Философия риторики» (параграф «Владение метафорой») говорит о том, что сложный и многоаспектный феномен метафоры можно исследовать только в контексте мышления [Ричардс 1990]. Понятие метафоры тесно связано с аналогией, которые непрерывно производит человек в процессе своей жизни. Стремление находить сходства между предметами можно объяснить потребностью классифицировать явления окружающей среды, упорядочить хаотичный мир при помощи слов. А. Ричардс утверждает, что функция слов не просто в «копировании жизни», а в том, чтобы упорядочивать жизнь, воспроизводя её [Ричардс 1990]. Функция сознания, согласно А. Ричардсу – связывать: «оно работает, только связывая, и может связать любые два предмета неисчислимым множеством разных способов» [там же].

Британско-американский философ М. Блэк, оказавший значительное влияние на развитие аналитической философии XX века, основоположник интерактивной теории метафоры, говорил об опасности метафоры, особенно в философии, из-за её многозначности. Однако вместе с тем он признавал за метафорой усиление способностей человека к поиску и открытию новых смыслов [Блэк 1987]. Метафора, согласно М. Блэку – взаимодействие двух различных идей; она помогает строить новые знания о мире. Такой подход присущ и взглядам современной науки о метафоре.

Согласно **интерактивной теории**, структурными характеристиками метафоры являются «фрейм» и «фокус» (слово в метафорическом значении попадает в контекст слов, употреблённых в прямом смысле). М. Блэк считает, что метафора «служит для передачи смысла, который в принципе мог бы быть выражен буквально. Автор использует M вместо L; задача читателя — осуществить обратную замену: на основе буквального значения выражения M установить буквальное значение выражения L» [Блэк 1987]. Метафорические идеи, согласно М. Блэку, взаимодействуют в области общепринятых ассоциативных связей. Вслед за М. Блэком мы считаем, что метафора, несмотря на свою многозначность и возможность множественной интерпретации, может и должна использоваться не только в художественных, но в научных и философских текстах.

Теория метафоры, предложенная М. Блэком, сыграла значительную роль в дальнейших исследованиях в области интеракционизма. В рамках направления можно считать инициаторами современного когнитивного подхода к метафоре таких ученых, как А. Ричардс, М. Блэк и Э. МакКормак. Они рассматривают метафору как интерактивный механизм, связывающий поверхность языка с сферой познания. Соответственно, метафора представляет собой итог когнитивного процесса, который сочетает несколько объектов или смыслов, непосредственно подразумеваемых говорящим. Подразумеваемые смыслы (референты) могут быть не связаны между собой. По **мнению интеракционистов**, метафора – результат семантической концептуальной аномалии, раскрывающей предмет глубже.

Говоря о мифическом мышлении, присущем человеку испокон веков, немецкий философ и культуролог Э. Кассирер обращает внимание на взаимосвязь метафоры и сознания. Философ понимал метафору в широком смысле, относя к метафорам метонимию и синекдоху. Он выделяет мифологический аспект сознания. Тезис Э. Кассирера – человеческое мышление иррационально; вводя термин «базовые метафоры» в статье «Сила метафоры», он относит их к мифам. Мифическая метафоризация, по мнению Э. Кассирера, позволяет сделать мир более

понятным и удобным для жизни и объяснить явления окружающей среды. Так, «если образ молнии в зеркале языка «змеевиден», это значит, что молния стала змеей; когда солнце называют «летящим по небу», тем самым оно представляется в виде стрелы или птицы; так, например, в египетском пантеоне бог солнца изображается с головой сокола» [Кассирер 1990]. *Стёртые метафоры, которыми изобилует наша речь, исследователь относит к мифологическим.* Такое понимание метафорического мышления близко к учению современника Кассирера об архетипах К.Г. Юнга. Метафора рассматривается учёным как изначальная принадлежность сознания человека, а значит, нечто совершенно неотделимое от языка, речи: «Уже Квинтилиан указывал, что эта функция [метафорическая] — не часть языка, что она пронизывает всю человеческую речь как целое <...> метафору в общем смысле следует рассматривать не как определенное явление речи, а как одно из конститутивных условий существования языка» [Кассирер 1990]. Таким образом, следует отметить тесную связь метафоры не только с лингвистикой, но и с психологией.

Исследуя метафору, мы касаемся, таким образом, и философии, и мифологии, психологии и герменевтики. Как заметил Д. Дэвидсон, метафоры способствуют восприятию одних объектов вместо других, употреблявшихся в буквальных значениях. При интерпретации играет роль не только личность создателя метафоры и сама метафора, но и личность истолкователя [Дэвидсон 1990]. Всё дело в том, что передать при помощи прямых значений мы можем лишь самую «вершину айсберга», в то время как заложенные смыслы могут быть намного глубже.

В конце XX века возникла когнитивная лингвистика, сфокусированная на изучении языка «как когнитивного инструмента системы знаков» [Кубрякова 1997, с. 53], играющий первостепенную роль в кодировании информации. Учёные, работающие в рамках этого направления: Д. Лакофф, Н.Д. Арутюнова, Э. Ортони, В.Г. Гак, В.Н. Телия — смогли пролить свет на природу метафоры. Э. МакКормак **рассматривает метафору как часть когнитивного**

процесса. Образуя новые смыслы, метафора обогащает и речевую культуру. Метафора, с одной стороны, опирается на языковой запас общества, который хранится в долгосрочной памяти каждого его члена. С другой стороны, метафора влияет на этот языковой фонд, обогащая язык данной социальной группы [МакКормак 1990]. Таким образом, составляясь из уже существующих слов языка, метафора привносит в него новые смыслы.

Если до этого метафора преимущественно рассматривалась как стилистический приём, то в XX веке взгляды резко изменились, когда американские лингвисты Дж. Лакофф и М. Джонсон увидели в метафорическом переносе базовую **ментальную операцию**, формирующую новые знания на основе уже имеющейся информации. Об этом они пишут в труде «Метафоры, которыми мы живём» [Лакофф 2004]. Их теория получила название «когнитивной революции». Как и предыдущие исследователи, они утверждают, что человеческое мышление по природе метафорично, метафора же является базовой ментальной операцией, о чём свидетельствует вся наша речь, которая наполнена «мёртвыми» метафорами, не осознаваемыми сейчас. Как и М.Блэк и Э.Кассирер, Лакофф и Джонсон говорят о фреймах и архетипическом наборе базовых образов, которые хранятся в памяти человечества (коллективном бессознательном).

Позже когнитивный подход американских учёных был принят отечественными исследователями метафоры. Опубликованная в 1980 году книга Дж. Лакоффа и М. Джонсона «Метафоры, которыми мы живём» была переведена на русский язык в 2004 году и дала импульс к развитию теории метафоры в рамках лингвистики и когнитивистики.

Различны подходы как к изучению феномена метафоры, так и определению этого явления. М. Бердсли так описывает процесс метафоризации: когда мы описываем что-то косвенным способом, и это противоречит описываемому объекту, а характеристики субъекта можно связать с этим объектом, то мы используем метафору или метафорическое выражение [Бердсли 1962]. А.

Ричардс в труде «Философия риторики» даёт краткое и ёмкое определение метафоры, определяя её как «две мысли, которые касаются различных предметов, но действуют сообща и содержатся в одном слове или в одной фразе, чье значение является результатом их взаимодействия» [Ричардс 1990]. Это определение близко нам и может послужить базой для рабочего определения метафоры в данной работе.

1.1.2. Отечественные исследования метафоры

В современной отечественной лингвистике метафора рассматривается преимущественно как **способ номинации или предикации**. Объектом изучения становится лексическое значение слова. Такой подход, представителями которого являются Г.П. Скляревская, В.Г. Гак, В.Н. Телия, носит название **лексикологического**.

Отечественные лингвисты заметили, что метафора не просто моделирует какое-либо представление об объекте, но вместе с тем предлагает определённый способ и стиль мышления о нём. Метафора в работах отечественных исследователей рассматривается как связующее звено между осознаваемым миром вещей и миром образов. Она рассматривается как **когнитивный процесс, или инструмент познания**.

Среди отечественных исследований **три основных взгляда на природу метафоры**. Во-первых, метафора может рассматриваться как **лексическое явление**, как способ существования значения слова и реализуется именно в семантической структуре слова. Во-вторых, метафору можно рассматривать как аспект **синтаксической семантики**, то есть в контексте синтаксической сочетаемости слов. В-третьих, метафора является средством **передачи значения в коммуникативном акте** [Оганьян 2006].

Крупнейшим отечественным исследователем метафоры является

Н.Д. Арутюнова. В данном исследовании мы во многом опираемся на её труды. Согласно Н.Д. Арутюновой, метафора – это «транспозиция идентифицирующей (дескриптивной и семантически диффузной) лексики, предназначеннной для указания на предмет речи, в сферу предикатов, предназначенных для указания на его признаки и свойства» [Арутюнова 1976]; «вторжение синтеза в зону анализа, представления (образа) в зону понятия, воображения в зону интеллекта, единичного в зону общего, индивидуальности в страну классов» [Арутюнова 1990]. В метафоре ключ к «пониманию основ мышления и процессов создания не только национально-специфического видения мира, но и его универсального образа» [Арутюнова 1990]. По мнению исследователя, это укрепляет связь метафоры с логикой и мифологией.

Говоря о механизме метафоризации, Н.Д. Арутюнова упоминает о тесной связи смысла слова и воображения, в котором рождаются образы, выразить которые становится возможно через слова. Получая графическую или звуковую оболочку, смысл рождается в мир. Однако если речь идёт о более сложных образах, простого звукового кода недостаточно, необходимо смешать понятия, соединить их, чтобы на основе двух идей синтезировать новый смысл. «Изучение метафоры позволяет увидеть то сырье, из которого делается значение слова» [Арутюнова 1990].

Метафора же всегда связана с чувствами новизны и интеллектуального напряжения, так как требует определённой дешифровки: умения сопоставить явления разного порядка, что способствует более глубокому осознанию смысла.

Не только особенности семантической сочетаемости слов, но и жанр влияет на возникновение метафоры. На это обращает внимание Тереза Добжиньская в статье «Метафора в сказке» [Добжиньская 1990]. Это открытие важно для нашего исследования, так как метафора как жанровая особенность стихотворений в прозе является его предметом.

В.Н. Телия в конце XX века замечала, что метафора чаще всего

рассматривается лингвистами как инструмент художественной выразительности, реже «как средство номинации», и лишь иногда под метафорой подразумевают метод формирования языковой картины мира [Телия 1988]. **В настоящий момент метафора изучается в когнитивном контексте, особое внимание уделяется её способности изменять значение слова;** в художественном тексте метафора рассматривается как способ создания автором художественного мира.

1.1.3. Современное состояние вопроса

Понимание метафоры значительно изменилось со времён Аристотеля. Развитие теории метафоры прошло путь от рассмотрения её как имплицитного сравнения (О.С. Ахманова, А.А. Реформатский и др.) до когнитивного понимания метафоры (М. Блэк, Дж. Лакофф и др.). На данный момент изучение метафоры продолжается и носит междисциплинарный характер. Интерес к метафоре не угас: теория метафоры получает развитие в трудах таких учёных, как А.М. Панченко, Ю.Н. Кацулов, А.П. Чудинов, Э.В. Будаев и др. Единый подход к изучению и общая теория метафоры отсутствуют. **Доминирует принцип рассмотрения метафоры как явления, основывающегося на сходстве или аналогии, однако метафора и сравнение рассматриваются как отличные друг от друга явления.**

В лингвистике доминирует **антропоцентрический подход** (В.Н. Телия и др.), когда на первом месте находится изучение человеческой личности, способов ее мышления, изучение механизмов получения новых знаний. Антропоцентрический подход видит человека главной составляющей языковой действительности, позволяет описать эту действительность в контексте ее изменений. Е.Н. Татаринцева, анализируя антропоцентрический подход на современном этапе, определяет его как антропоморфизм, метод анализа языковых явлений и, наконец, как методологический поиск, заключающийся в отказе от естественно-научной модели языковедческого описания [Татаринцева 2011]. Антропоцентрический

подход имеет место в исследованиях таких современных учёных, как Ю.Н. Караулов [Караулов 1987], А.П. Чудинов [Чудинов 2001], А.Н. Баранов [Баранов 2001] и др.

Немалую роль в исследованиях метафоры играет когнитивный подход: язык рассматривается как отражение когнитивной деятельности человека в мире, а не сам этот мир [Ревенко 2009]. Лингвист М.Н. Лапшина предпринимает попытки объединить структурный и когнитивный подходы. Она рассматривает метафору как **идеализированную когнитивную модель**, объясняя процесс становление метафоры «семантическим переносом», то есть переносом признака с одной когнитивной области на другую [Лапшина 1996]. Исследуются как различные **модели метафоры** [Балашова 2015], так и те когнитивные процессы, которые с ней связаны [Калинин 2020]. **Дискурсивный подход** к изучению метафоры предполагает признание её когнитивных возможностей: метафоры рассматриваются как **вербализированное выражение языковых моделей, связанных с мировосприятием носителей определённой языковой культуры**. На данный момент когнитивно-дискурсивный подход к изучению метафоры является одним из ведущих. Особое внимание приданном подходе направлено на **концептуальную метафору**, которая рассматривается как средство усвоения знаний о мире [Дроздова, 2019].

Таким образом, среди русских и зарубежных исследователей не было и нет единогласия относительно природы метафоры и её определения. Мы признаём, что на метафоре строится как индивидуальная картина мира человека, так и представление о значительной части существующей реальности. На понимании метафоры как важнейшего средства отражения, познания и интерпретации реальности будет строиться наша работа. Метафорическая речь – инструмент воздействия на личность; она связывает мир идей и образов с предметным миром. Метафора также – ключ к пониманию того, каким образом происходят «мыслительные процессы осуществления смыслового переноса» [Хахалова 2014].

Каждая метафора индивидуальна и обусловлена не только личным опытом говорящего, но и особенностями личности и опыта слушающего. Антропоцентрический подход к изучению метафоры предполагает рассматривать этот феномен как когнитивный процесс. Для анализа художественного текста очень важен данный принцип, открывающий дорогу к рассмотрению метафор через призму человеческого восприятия.

Выводы

Метафора воспринимается нами как семантическое отклонение: суть метафоры заключается в осознании явлений одного типа с использованием терминов, принадлежащих явлениям другого типа; это перемещение лексических единиц, первоначально созданных для определения субъекта речи, в сферу предикатов, обозначающих его атрибуты и качества.

В современной лингвистике преобладают антропоцентрический и когнитивно-дискурсивный подходы к изучению метафоры.

Метафора рассматривается:

- как средство художественной изобразительности (троп);
- как средство языковой номинации и предикации (объектом изучения в этом случае становится лексическое значение слова);
- как идеализированная когнитивная модель (исследуются как различные модели метафоры, так и те когнитивные процессы, которые с ней связаны);
- как результат семантической концептуальной аномалии, раскрывающей предмет глубже (интеракционистский подход);
- когнитивный инструмент, непосредственно связанный с мышлением (когнитивный подход особое внимание уделяет способности метафоры изменять значение слова);

- как вербализированное выражение языковых моделей, связанных с мировосприятием носителей определённой языковой культуры (дискурсивный подход);
- как связующее звено между осознаваемым миром вещей и миром образов, идей и мыслей;
- как инструмент для понимания оснований мышления и процессов формирования не только национально-специфичного восприятия мира, но также его глобального представления.

1.2. Структура метафоры и сравнительная теория

Механизм распознавания метафоры. Для буквального высказывания, по Дж. Серлю, характерны три признака: во-первых, говорящий подразумевает то, что говорит (буквальное значение совпадает с тем, что произносится); во-вторых, прямое значение высказывания определяет набор условий, обеспечивающих его истинность (тех знаний о мире и их соотнесении с произносимым, которыми обладают и слушающий, и произносящий высказывание); в-третьих, и это очень важно для понимания природы метафоры, «без понятия сходства не обойтись ни в каком описании буквальной предикации» [Серль 1990].

Метафора не является буквальным высказыванием. Дж. Миллер приводит следующий пример: высказывание «Человек — это волк» фактически является ложным. Его истинность может быть рассмотрена только в текстовом контексте, который формируется читателем [Миллер 1990].

Согласно Дж. Серлю, слушатель-интерпретатор предпринимает следующие три шага в истолковании метафоры:

- 1) определяет, нужно ли вообще заниматься метафорической интерпретацией в данном случае или выражение буквально понятно;

- 2) если необходимость интерпретировать метафору есть, необходим «некий набор стратегий или принципов вычисления возможных значений R» (по Дж. Серлю одно из объяснений метафоры S есть P по признаку R);
- 3) способность интерпретировать метафору должна включать в себя умение ограничить множество признаков, по которым может быть построена аналогия, выбрав из них то, которое имел в виду говорящий [Серль 1990].

Механизм распознавания метафоры включает в себя проверку на истинность/ложность в данных конкретных условиях. Если высказывание ложно, но при этом доверие автору – важное условие механизма восприятия текста – требует дальнейшего распознавания смысла, включается механизм интерпретации метафоры. Независимо от процессов, которые позволяют людям расшифровывать метафоры, они приводят к последовательному толкованию выражения, которое при буквальном трактовании является ложным или бессмысленным в контексте его употребления [Ортони 1990].

Метафора – ложное высказывание с точки зрения критериев истинности; она основана на переносном значении слова, зависящем от контекста. Итак, столкнувшись с небуквальным высказыванием и распознав метафору в тексте, читатель переходит к её интерпретации, которая непосредственно связана с реконструкцией и ведёт к конечной цели – пониманию. Необходимо подробнее остановиться на структуре метафоры, которая приблизит нас к пониманию механизма её интерпретации.

Структура метафоры и сравнительная теория. Как видно из предыдущего параграфа, метафора связана с небуквальным значением высказывания. Существуют две основные теории относительно природы метафоры: **теория сравнения и теория семантического взаимодействия.** Обе эти теории принимают и подчёркивают двойственность (или многокомпонентность) метафоры.

Теоретики метафоры спорили и продолжают спорить до сих пор о природе

метафоры, опровергая мнения друг друга. По мнению Дж. Серля, ни теория сравнения, стремящаяся исключительно заключить феномен метафоры в рамки взаимосвязи между денотатами, ни теория семантического взаимодействия, ссылающаяся на то, что метафора основана на связи между значениями и убеждениями, ассоциирующимися с денотатами, не могут претендовать на абсолютную точность и, таким образом, не раскрывают сущности и структуры метафоры [Серль 1990].

Учёные так или иначе согласны в том, что «метафора заставляет нас обратить внимание на некоторое сходство — часто новое и неожиданное — между двумя и более предметами» [Дэвидсон 1990, с. 175]. Проанализируем точки зрения сторонников и критиков теории сравнения, чтобы приблизиться к пониманию метафоры.

Сравнительная теория вытекает из размышлений над причинами появления метафоры в речи. Нам близка точка зрения Э. Маккормака, которой утверждает, что причиной возникновения метафоры является способность человека сопоставлять «семантические концепты, в значительной степени несопоставимые» [Маккормак 1990, с. 359]. Дж. Миллер также обращает внимание на когнитивные процессы, происходящие при встрече с новой информацией, для обработки которой человек постоянно проводит аналогии, сравнивая полученные знания с теми, которые уже у него имеются.

Простейшее буквальное сравнение *«Люди похожи на блуждающие в море корабли»* можно перефразировать в более яркое и точное: *«Люди – блуждающие в море корабли»*. В данном случае для осознания метафоры нужно восстановить дополнительный сравнительный элемент «похожи на», и на основе сформированного сравнения предложение будет восприниматься как метафора. Еще один пример, которым мы уже многократно сталкивались в ходе данной работы, *«Человек схож с волком»*. Заменяя «схож с» на «это», мы получаем метафору. *«Человек — это волк»*. Но как быть в таком случае с развёрнутыми

метафорами? Как разложить на компоненты временные и пространственные метафоры типа «*Время в деревне то ползло, то летело*»; «*Бесконечно тянулись поля и леса за окном вагона*»?

Э. Ортони, говоря о метафорах сходства, говорит о её двуличности, где первый компонент, «часто именуемый тема (topic)», взаимодействует со вторым, «который называют оболочкой (vehicle)» (Такая метафора сходства, как «человек — это овца», обретает значение в связи с тем, что между темой (человек) и оболочкой (овца) есть определенная общность) [Ортони 1990]. Исследователь говорил, однако, что «тот факт, что метафоры часто употребляются для сравнения — если это факт — не значит, что метафоры являются сравнениями. Метафора — это тип употребления языка, в то время как сравнение — тип психологического процесса».

Сравнительная теория метафоры предполагает наличие имплицитного сравнения, которое можно «развернуть». «Мы можем осознать лаконизм метафоры, ее «сокращенность». Сокращая «знак сравнения» (компаративную связку), метафора вместе с ним отбрасывает и основание сравнения. Если в классическом случае сравнение трехчленно (A сходно с B по признаку C), то метафора в норме двухчленна (A есть B)» [Арутюнова 1990]. Возвращаясь к предложению «*В комнате стало жарко*» (об эмоциональном состоянии находящихся в помещении), постараемся вычленить A, B, C. Эмоциональная атмосфера (A) есть повышение температуры (B) по имплицитному признаку (возможно, затруднение дыхания или дискомфорт, вызванный жарой (C)).

С. Левин обращается к теории сравнения и предпринимает попытки формализовать семантическую структуру метафоры. Метафорический перенос соответствует теории сравнения и включает три составляющих: объект сравнения A (tenor), объект, с которым сравнивают B (vehicle) и основание для сравнения (ground). В этой структуре присутствует два явно выраженных элемента (A и B) и один скрытый (ground). Проанализировав с этой точки зрения фразу В. Шекспира

«Весь мир – театр, и люди в нем актеры» (пер. В. Левика), мы обнаружим, что мир (A) представляет собой театр (B), и актерская игра рассматривается как основа для сравнения (ground) [Левин 1962]. Несмотря на то, что основание для сравнения не выражено открыто, оно играет решающую роль при формировании метафоры. Здесь кроется объяснение, почему, если речь идёт о метафоре, A=B, при перемене мест это равенство разрушается. Именно одно выбранное автором метафоры качество объекта среди множества других становится его символом и переносят на объект сравнения. Здесь происходит не объективный перенос всех характеристик B на A, а лишь одной, выбранной автором произвольно. Сравниваемые объекты не тождественны, поменять их местами не удаётся. «Мир – это театр», что в контексте высказывания автора истинно, но «Театр – это НЕ мир». Основание для сравнения не является целостным объектом, а лишь одной его характеристикой по выбору говорящего.

Логика сравнительной теории стройна и понятна. Но возможно ли объяснить любую метафору через скрытое сравнение? Всегда ли зависит и зависит ли вообще главная цель – интерпретация метафоры – от её реконструкции?

Критика теории сравнения. Теория сравнения встречает критику в лице Дж. Серля. Аргументируя своё несогласие, Серль обращается к уже рассмотренному выше примеру: «Человек — это волк», что согласно теории сравнения должно означать «Человек похож на волка в некоторых не указываемых отношениях»; предложение же «Ты — моё солнышко» обозначает «Ты для меня похож(a) на солнышко в некоторых отношениях». Ошибки данной точки зрения, согласно Серлю, в том, что «метафорические утверждения не могут быть эквивалентны по значению буквальным утверждениям сходства, поскольку условия истинности для этих двух типов утверждений часто разные» [Серль 1990, с. 321].

Хотя основы метафоры могут быть сформулированы в виде отношений сходства, которые, в свою очередь, могут быть представлены утверждениями

сравнения, интерпретация метафоры не может сводиться к поиску единственного скрытого свойства, благодаря которому метафора зародилась, а является поиском «оснований для отбора правдоподобного множества альтернатив» [Миллер 1990].

Проблема заключается ещё и в том, что компоненты метафоры далеко не всегда легко восстановимы, а значит и сравнительная теория верна, но лишь для определённого круга метафор. Эрл Маккормак говорил о том, что метафора является результатом когнитивного процесса, включающего несколько компонентов, не обязательно связанных между собой и ведущего в этом случае к образованию семантической аномалии. По мнению исследователя, процесс рождения метафоры может быть связан с распознаванием сходных свойств компонентов («референтов») метафоры, и в этом случае основывается на аналогии. Если же эти свойства не сходны, очевидна «сематическая аномалия», не позволяющая уже с такой уверенностью говорить о построении по аналогии.

Не вполне объяснить через теорию сравнения можно и тот новый смысл, который появляется благодаря метафоре.

Сила метафоры заключается в способности описать что-то абстрактное, неуловимое через соотнесённость с предметным миром и его свойствами. А свобода её в том, что такое основание ей не нужно, и это позволяет говорить о более глубоком взаимопроникновении смыслов и рождении на их основании нового понимания [Мирзоева 2018]. Невозможность найти признак, общий для обоих компонентов метафоры, ставит под сомнение применимость теории сравнения ко всем метафорам. Многочисленные пространственные, временные, вкусовые метафоры также не позволяют выделить признак, по которому компоненты метафоры уподобляются. «Мы говорим о сладкой улыбке и горьком разочаровании, вовсе не имплицируя существование свойств, общих у улыбки и разочарования с вкусовыми ощущениями» [Серль 1990].

Несомненно, сравнительная теория приближает нас к пониманию структуры метафоры, как и парофразы приближают читателя к постижению метафоры.

Однако как парадигмы не передают точный смысл метафоры, так и теория сравнения не абсолютна. Необходимо учитывать разновидности метафор и помнить о том, что это художественное средство, порождающее новый смысл, а попытки их расчленить не всегда помогают их понять. Так, невозможно разложить на составляющие части абстрактные понятия: любовь, дружбу, ведь это может оказаться нецелесообразным. Анализируя природу метафоры, нужно помнить, что важной целью исследователя является понимание метафоры и её интерпретация; для читателя значимым становится восприятие образа и настроения.

Выводы. При изучении метафоры необходимо учитывать следующие факторы:

- метафора не является буквальным высказыванием;
- контекст играет ключевое значение, так как задаёт понимание смысла метафоры;
- структура метафоры двусоставна (многокомпонентна);
- сравнительная теория метафоры предполагает наличие имплицитного сравнения, которое можно «развернуть»;
- компоненты метафоры далеко не всегда легко восстановимы, а значит, и сравнительная теория верна, но лишь для определённого круга метафор;
- необходимо учитывать разновидности метафор и помнить о том, что это художественное средство, порождающее новый смысл, а попытки расчленить метафору могут привести к искажению смысла.
-

1.3. Разновидности метафор и их функции в языке и художественном тексте

На основе существующих классификаций, разработанных В.Н. Телией,

Дж. Лакоффом и М. Джонсоном, Н.Д. Арутюновой, В.П. Москвиным, В.К. Харченко и др., в которых часто разнится понимание терминов, мы предлагаем свою классификацию, которая представляется нам алгоритмом описания метафоры в художественном тексте – ее семантики, структуры и функций.

1.3.1. Языковые и авторские метафоры

У метафоры, как у живого организма, есть этапы жизни и развития. Интерес представляют не только «рождение» и «жизнь» метафоры – не менее любопытен феномен «угасания» («стирания», «умирания») метафоры. Недаром В.Г. Гак говорил о языке как о «кладбище мертвых метафор» [Гак 1988, с. 17], а Жан Поль называл язык «словарём потускневших метафор». Метафора присутствует практически во всех речевых проявлениях; даже в текстах, не связанных с художественными, сложно найти фрагменты, которые трактовались бы исключительно буквально и не включали бы новых или ставших общими метафор [Гудмен 1990].

Повседневная речь полна метафорами, хотя мы об этом можем даже не догадываться. Мы говорим: *время идёт, остановилось, несётся*; о явлениях природы: *солнце садится, катится по небу*. Такие выражения содержат описания как абстрактных, так и ощущаемых явлений. Они осознаются как буквальные выражения, используются для наименования, а не для описания, так как потеряли образность. Почему одни метафоры остаются живыми, а другие умирают и входят в обиходную речь? Если дело в продолжительности жизни метафоры в языке, то как *интернет* («net – сеть»), *социальная сеть*, *платформа для обучения* и т.д. – слова, ещё недавно бывшие неологизмами и имеющие метафорическую природу, – сегодня уже вошли в обиходную лексику и не осознаются как метафоры? В стихотворениях поэтов XVIII, XIX, XX века, наоборот, без труда можно найти метафоры, не потерявшие своей новизны и образности: «*O коль пресветлая*

лампада / Тобою, Боже, возжена / Для наших повседневных дел...» (М.В. Ломоносов); «*Уж солнца раскаленный шар / С главы своей земля скатила...*» (Ф.И. Тютчев); «*Дороги мокнут, с крыши течет / И солнце греется на льдине*» (Б. Пастернак). В каждом из этих отрывков метафора описывает *солнце*. Ни *пресветлая лампада*, ни *раскалённый шар*, ни метафорически употреблённый глагол *греется* не потеряли своей образности в приведённых отрывках по прошествии веков.

Любая метафора, согласно В.Н. Телии, рождается как **образная**. Она может продолжать существовать только в рамках конкретного текста, и остаться живой, а может выйти за его пределы и, потеряв со временем образность, стереться. Одним из свойств живых метафор является их способность привнести в язык повседневности что-то нетривиальное; другое важное свойство – изменение способа мышления о предмете, так как он открывается с новой стороны. Когда оригинальность метафоры уходит, словарь общеупотребительной лексики пополняется, метафоры же угасают, «становясь расхожей монетой» [Маккормак, 1990, с. 360]. Меткость названия и частота употребления «стирают» метафору, которая, умирая, рождается для существования в общеупотребительной лексике языка. Дж. Серль заметил, что именно частое употребление свидетельствует об удовлетворении некой «семантической потребности», а мертвые метафоры — это, как ни парадоксально, те, которые выжили [Серль 1990]. М. Бридсли считает, что в том случае, когда речь идёт о мёртвой метафоре, свойство, перенесённое метафорически, теряет свою оригинальность и «может зафиксировать свойство как полноправную часть значения» [Бирдсли 1990, с. 211]. «Когда метафора меркнет, выживает только «искомое»: оно становится новым значением утратившего образные ассоциации слова» [Арутюнова 1999, с. 355].

Таким образом, при угасании метафора «завещает языку новое значение или смысловой нюанс» [Арутюнова 1999, с. 360].

Д. Девидсон в статье «Что означают метафоры» приводит пример,

иллюстрирующий процесс рождения, жизни и умирания метафоры. В русском языке есть выражение *горлышико бутылки*, соответствующее английскому *mouth* — «рот». Сейчас оно не осознаётся как метафорическое, но родилось это выражение на основе метафорического переноса (признак «суженности», характерный для рта или горла, переносится на ту часть бутылки, которая наиболее похожа на рот или горло). При этом абсолютно несущественно, являются ли эти слова многозначными или однозначными в современном языке — важным является то, что, когда слово «*mouth*» использовалось в качестве метафоры, носители языка действительно замечали сходство между ртом и горлышком бутылки. В современном языке никакого сходства между референтами замечать уже не надо [Дэвидсон 1990]. Стёртую метафору от живой отличает именно то, что от человека не требуется никакого напряжения воображения для поиска характеристики для сравнения [Гудмен 1990]. Она понятна сразу, так как признак, когда-то являвшийся основой для сравнения, закрепился как новая характеристика уже за другим словом.

Метафора – это изменение буквального использования слова и использование этого слова для обозначения нового класса в какой-либо предметной области [Гудмен 1990]. М. Бридсли относит метафоры, утратившие свою оригинальность, к «застывшим». Когда коннотация становится унифицированной для контекстов определенного типа и приобретает новый статус, при котором она становится неотъемлемым условием использования слова в данном контексте, тогда формируется новое стандартное значение [Бирдсли 1990]. Сейчас мы не задумываемся о том, что свечение, следующее за кометой, имеет какое-либо отношение к хвостам животных. Более того, если предположить, что кто-то не знает о существовании хвостов у животных, тем не менее знаком с понятием кометы, прекрасно поймёт, что именно представляет собой хвост этого небесного тела.

Будучи образной, метафора способна порождать новый смысл [Телия 1988], который, получая широкое употребление, становится всё менее ярким, не вызывает

более чувства новизны. Бывают метафоры, образность которых можно восстановить, только обратясь к этимологическому словарю (кто сейчас может догадаться без специальных знаний, что слово *время* образовалось на основе метафоры и этимологически связано с глаголом *вертеть*?) Время. Заемство. Из ст.-сл. Яз. Суф. Производное (суф. *-men* > *-мя*) от той же основы, что и *вертеть* (см.): в **vertmen* произошло упрощение групп согласных и выпало *t, er* между согласными в ст.-сл. Яз. Дало *re* (через «ять»), изменившееся затем в др.-рус. В *re, e* < *en* дало позднее в др.-рус. *'a*. Исходное значение сущ. *Время* — «возвращение, чередование дня и ночи» [Шанский 1975, с 95]. В.Н. Телия так описывает процесс потускнения метафоры: «Нарушая границы несовместимого, метафора потому и синтезирует новые концепты, что базируется на принципе фиктивности. Затем модус фиктивности либо выходит из игры, если метафора верифицируется (что характерно для научной метафоры), либо же остается в строю или редуцируется, если метафора удерживает психологическое напряжение» [Телия 1988].

Вопросом стёртых метафор занимались Дж. Лакофф и М. Джонсон, которые утверждали: «те ценности, которые реально существуют и глубоко укоренились в культуре, согласуются с метафорической системой» [Лакофф 1990, с. 405]. Множество стёртых метафор в речи связано с ориентацией человека в пространстве и времени. Такие метафоры исследователи определили как «ориентационные», поскольку большинство таких понятий связано с пространственной ориентацией и противопоставлениями типа *верх — низ, внутри — снаружи, передняя сторона — задняя сторона, глубокий — мелкий, центральный — периферийный* [Лакофф 1990]. Данный вид метафор берёт начало в физическом и культурном опыте; именно через опыт становится возможным осмысливать то или иное абстрактное понятие.

Ориентацией в пространстве объясняется и появление стёртых метафор, когда положительное воспринимается в категории «верх», а отрицательное «вниз».

Проанализируем высказывания: «*Своим анекдотом вы подняли мне настроение*», «*Не найдя решения, он пал духом*», «*Сердце ушло в пятки*», «*Я испытываю возвышенные чувства*». В первом случае *подняли* (поднять – «переместить наверх, придать чему-либо более высокое положение») синонимично буквальному *улучшилось, пасть духом* (пасть – «непроизвольным движением резко опуститься сверху вниз») близко к *разочароваться или отчаяться; возвышенные чувства* касаются положительных, чистых моментов. Во всех этих примерах мы имеем дело с общепринятыми метафорами, в основе которых лежит физическая основа, связанная с ориентацией в пространстве. Грусть и уныние «взваливаются» на человека, заставляя опустить голову, тогда как положительные эмоции придают ему силы и заставляют поднять голову.

Стёртые метафоры тесно связаны с языковой картиной мира определённого народа, с психологией общества. Проанализировав стёртые ориентационные метафоры, можно утверждать, например, что в менталитете русского человека *осознанность* (владение собой, сконцентрированность) считаются положительным качеством. Мы ассоциируем более осознанные состояния с поднятием вверх, потерю осознанности – с падением. Когда человек стремится достичь цели, мы говорим: «*Он работает над собой*», «*Его дела пошли в гору*» и др.; теряя осознанность, человек *«проваливается в сон»*; переставая себя контролировать – *«катится по наклонной плоскости»* [Лакофф 1990, с. 405].

Г.Н. Скляревская использует термин «языковая метафора» в отношении «мёртвых метафор». Исследователь отмечает стихийность языковой метафоры, которая представляет собой готовый элемент лексики. Такую метафору берут «готовой», в то время как художественная («живая») метафора создаётся заново [Скляревская 1993]. М.Н. Кожина, говоря о живых («собственно поэтических») и мёртвых («окаменелых») метафорах, выделяет промежуточный вид – метафоры, не потерявшее ещё своей новизны (*серебро седины*) [Кожина 2008].

Итак, метафора жива до тех пор, пока она сохраняет образность. Выйдя за пределы текста, она начинает терять свою яркость и может дойти до «стёртого» состояния. Угасание метафоры во многих случаях зависит от частотности её употребления в речи и выхода её из первоначального контекста. Именно поэтому справедливо суждение, что язык не что иное, как «кладбище мёртвых метафор», или «словарь потускневших метафор».

1.3.2. Предикатная и номинативная функции

Называя вещи «своими именами», мы лишь приближаем их к определённой группе. Неповторимы не только сами предметы, но и индивидуальное восприятие. И. Кант говорил, что «именно наши субъективные свойства определяют форму его [объекта] как явления» [Кант 2008, с. 62]. Назвать вещь – значит постичь её суть, что, по Канту, невозможно, ведь объекты, взаимодействуя друг с другом, постоянно меняются. Кроме того, если речь идёт о художественном тексте, в процессе интерпретации участвует и писатель, и читатель, а вариативность смыслов ещё больше возрастает. Метафора помогает приблизиться к более точному называнию или описанию.

Метафора является употреблением уже готового наименования в качестве создания *нового* его значения [Телия 1988]; она помогает обозначить новые границы, «для обозначения которых мы не располагаем простыми и привычными дескрипциями» [Гудмен, 1990, с. 196], позволяет раскрыть природу предмета, позволяя заметить то, что иначе ускользнуло бы от нашего внимания [Дэвидсон 1990].

В.Н. Телия утверждает, что «метафоризация — это всегда номинативная деятельность» [Телия 1988]. Эта функция метафоры состоит в том, чтобы называть сам объект. Способность участвовать во вторичной и косвенной номинации характерна для метафор всех типов [Опарина 1988]. Метафора нужна, таким

образом, для называния и уточнения признака объекта или явления.

Н.Д. Арутюнова выделяет всего две функции метафоры: **предикатную** и **номинативную**. Многочисленные разновидности метафор, по мнению исследователя, так или иначе выполняют одну из этих двух функций, из которых первичной должна быть признана функция характеризации (предикатная), а функция идентификации (номинативная) объектов – вторичной [Арутюнова 1999, с. 352]. В статье «Функциональные типы языковой метафоры» Н.Д. Арутюнова говорит о номинативной метафоре как одночленной (метафорические наименования: *ручка, ушко, горлышико, носик*) или включённой в словосочетания (*рукав реки, спинка кресла, ножска бокала* и др.); образная (предикативная) метафора в художественном тексте даёт «конденсированную характеристику конкретного предмета, часто претендуя на проникновение в его существо» [Арутюнова 1978]. Н. Гудмен считает, что известные слова, преображаясь в метафору, начинают выполнять новую функцию – номинативную или смыслообразующую [Гудмен 1990]. Метафора описывает свойства и формирует смыслы.

Предикатная функция состоит в том, чтобы описывать признаки объекта [Телия 1988]. Н.Д. Арутюнова замечает, что метафоры этого типа заключаются в присваивании объектами признаков, свойств и состояний объектов другого класса: прилагательное *острый* (о колющих и режущих предметах) лежит в основе метафорических сочетаний *острый ум, острый нож, острое заболевание, острый конфликт* и т.д.). Предикатные метафоры оставляют адресату возможность творческой интерпретации, хотя «возможности по-разному интерпретировать метафору не беспредельны»; метафорические высказывания не могут получать истинности оценки [Арутюнова 1978]. Такая метафора описывает уже имеющийся объект, фокус восприятия и интерпретации читателя сосредоточен именно на описании объекта. **Номинативная** же говорит о самом объекте в первую очередь, а не о том, какой он, и «выражается в присвоении имени, основанном на переносе

названия с первоначального, вещественного денотата на новый, отвлеченный» [Опарина 1990]. Согласно Н.Д. Арутюновой, метафоры данного типа наследуют значение угасшей образной метафоры, значение метафоры редуцируется до моносемности (*чурбан* – «тупой, бесчувственный»; *заяц* – «робкий, пугливый») [Арутюнова 1978]. Вслед за Н.Д. Арутюновой мы рассматриваем номинативную функцию (что соотносится с «мёртвыми, угасшими» метафорами) и предикативную («живые, образные» метафоры).

Исследователи пользуются разными терминами, классифицируя метафоры. Однако в их рассуждениях много общего. Взяв за основу утверждение Н.Д. Арутюновой о том, что номинативная и предикативная функции основные для метафоры, рассмотрим другие точки зрения. Эндрю Ортони в статье «Роль сходства в уподоблении и метафоре» выделяет метафоры «*выдвижения предиката*» и метафоры «*введения предиката*» [Ортони 1990]. В первом случае слушатель знает, «что данные предикаты истинны относительно члена А, так что извлекаемая из метафоры информация — это старая информация, и так она и воспринимается говорящим и слушателем». Примером может послужить следующая метафора: «*книга – клад*» (Э. Ортони приводит пример «*энциклопедии – это золотые прииски*»). В этом случае уже известные характеристики первого члена метафоры подчёркиваются, освещаются дополнительно посредством метафоры.

Э. Ортони считает, что «метафора введения предиката» связана с творческим прозрением. Если каждая ситуация неповторима, то назвать её шаблонно невозможно: речь жива и бесконечна, и, как отмечал Э. Ортони, любое использование языка «расширяет» его, однако при буквальном употреблении язык «демонстрирует эластичность»: в то же время метафоры могут вывести язык «за рамки его гибкости» [Ортони 1990]. В случае метафор введения предиката (в нашем понимании эти метафоры соотносятся с когнитивными) слушатель слабо осведомлён о теме. Через метафору он узнает об объекте нечто новое, ранее не

познанное. Новые характеристики предмета складываются в процессе его узнавания (понимания) [Ортони 1990].

Названные выше исследователи, вводя разные термины, классифицируют метафоры по сходному принципу. Так, к одной группе можно отнести метафору «выдвижения предиката» Э. Ортони соответствуют предикативным метафорам. Метафоры «введения предиката» и диафоры – номинативным.

1.3.3. Образно-эстетическая и оценочная функции метафоры

Художественность и образность, несомненно, присущи всем живым метафорам, которые представляют объект в художественном мире [Телия 1988]. Н.Д. Арутюнова говорит о функции живой метафоры «вызывать образы, представления, индивидуализировать, а не сообщать информацию» [Арутюнова 1999, с. 367]. Метафора, согласно Н.Д. Арутюновой, «это прежде всего способ уловить индивидуальность конкретного предмета или явления, передать его неповторимость» [Арутюнова 1999, с. 348]. Образно-эстетическую функцию выполняют в основном живые метафоры; они воздействуют на реципиента, вызывая в нём ценностное отношение к миру. В.Н. Телия считает, что любая метафора проходит этап образности. Однако не каждая метафора теряет эту образность, становясь «стёртой» [Телия 1988]. Образно-эстетическая функция особенно ярко прослеживается в текстах художественного стиля. «*А между тем степь уже давно приняла их в свои объятия*» или «*Вся поверхность земли представлялась зелёно-золотым океаном, по которому брызнули миллионы разных цветов*» (Н.В. Гоголь); «*Осень. Сказочный чертог, /Всем открытый для обзора. Просеки лесных дорог, /Заглядевшихся в озера*» (Б. Пастернак). Живые метафоры вызывают чувство «смысловой свежести». Метафора является образной до тех пор, пока не переходит в общеупотребительную лексику. Д. Дэвидсон замечает, что метафора способна заставить читателя каждый раз «испытывать

чувство новизны» [Дэвидсон 1990]. Можно предположить, что метафоры, подобные названным выше, не потеряют способности вызывать подобные чувства и сохранят образность.

Образно-эстетическая функция. Художественные описания всегда формируют новые смыслы, которые неизбежно теряются или притупляются при попытке парофразы. Д. Дэвидсон считает попытки интерпретации метафоры путём парофразы недопустимыми. Хотя это может помочь читателю понять метафору, недоступную ему в силу недостаточного знания, но эстетическая составляющая при этом будет утеряна [Дэвидсон 1990].

Проанализируем высказывание «*Корабль вспахивал гладь моря*» [Серль 1990, с. 313]. Несмотря на прозрачность значения, перефразировать его без потери смысла сложно, а без потери эстетической составляющей невозможно. Ясно, что корабль, преодолевая расстояния, проходит через воду так им образом, как это делала бы соха на поле. Но при использовании метафоры картина движения корабля передана намного более точно, апеллирует к воображению, создавая прекрасное описание.

Д. Дэвидсон утверждает, что узнать метафору можно лишь ощущив художественное начало, присущее ей [Дэвидсон 1990]. Одной из основных функций метафоры в художественном контексте является образность; это «языковой материал, которым «рисует мир» автор произведения (в том числе в обиходно-бытовой речи)» [Телия 1988].

Итак, эстетическую функцию может выполнять как номинативная, так и предикатная метафора. Она воздействует на воображение читателя и вызывает в сознании образы, которые позволяют увидеть внутренним взором и пережить ситуации, на которых основана метафора.

Оценочная функция метафоры связана с **экспрессивной**. Говоря «*За столом он настоящая свинья*», мы используем метафору с отрицательной коннотацией.

Желая же подчеркнуть трудолюбие человека, мы скорее произнесём: «*Это пчёлка, трудящаяся не покладая рук*». Оценочная метафора может встретиться как в тексте, так и в повседневной речи; помогает понять замысел автора, направить восприятие читателя в нужное русло.

«Оценочная деятельность столь же естественна для сознания, как и познавательная: эти виды «разумного» видения мира как бы две стороны одной медали», – утверждает В.Н. Телия. Оценочно-экспрессивная функция метафоры связана с субъективными эмоциями. Психологическое напряжение, прозрачность образов и вектор отношения субъекта к объекту – неотъемлемый признак такой метафоры. Об этом говорит В.Н. Телия, аргументируя данный тезис иллюстрацией метафорической идиомы из толкового словаря: «*стадо баранов* (прост., пренебр.) — о неорганизованной толпе, о людях, которые слепо, без рассуждений идут за кем-л. (Словарь русского языка АН СССР. М., 1981. Т. I, с. 61); наляпать 2. Плохо, небрежно, грязно написать, нарисовать (Там же, т. II, с. 369)» [Телия 1988]. Идиоматические выражения, построенные на метафоре, уже не являясь «живыми» в полном смысле – отсутствует новизна, удивление, характерные для «живых» метафор – сохраняют свою оценочность.

Оценка может быть нейтральной (ср. «препятствие недопонимания», «вулкан удачи»). В этом случае метафора близка предикативной. Изначально метафоры подобного вида, согласно В.Н. Телии, выполняли экспрессивно-эстетическую функцию. На данном этапе своей жизни в языке они стали выражать оценку.

Как и для любой метафоры, для экспрессивно-оценочной характерен модус фиктивности («как если бы»), но, в отличие от других разновидностей, здесь мы встречаем эмотивный и оценочный модус. Например, высказывание «*Этот человек – третий калач*» (о том, кто имеет опыт и на кого можно положиться) имеет положительные коннотации. Оценочные метафоры могут выражать или не выражать субъективную оценку говорящего, поэтому В.Н. Телия выделяет просто

оценочную метафору и оценочно-экспрессивную. Экспрессивно-оценочные метафоры основываются на ценностной картине мира.

1.3.4. Когнитивная (упорядочивающая) функция метафоры

Мышление метафорично [Лакофф 1980], следовательно, передача сообщений (информационных, эмоциональных и др.) происходит с применением метафор. Метафора может быть рассмотрена как механизм, порождающий смысл и текст, а также как универсальный когнитивный инструмент и средство осмыслиения мира, который закрепляет восприятие человека об окружающем мире [Богданова 2016]. Метафора может облегчить процесс передачи сложной информации. Когнитивный подход к изучению метафоры является одним из ведущих в лингвистике на данный момент. Согласно этому подходу, метафора – способ представления одной (абстрактной) области, недоступной для органов чувств, через другую, доступную для восприятия. Путём метафорического переноса значений происходит проекция знаний [Боброва 2013].

Метафора открывает новые возможности для познания мира. Язык науки не обходится без метафор (*парниковый эффект, лингвистическое древо* и др.). О когнитивной метафоре говорил ещё Аристотель, иллюстрируя свои размышления примером метафоры *утро жизни*. Этую художественную метафору философ возводил к пропорции: «*утро для дня то же, что молодость для жизни, поэтому молодость можно уподобить утру (жизни)*» [Аристотель 1936, с.147]. Таким образом, метафора не просто вызывает эстетическое наслаждение, но и заставляет задуматься о философском значении времени жизни человека. Чтобы говорить о когнитивной метафоре в художественном тексте, нужно вспомнить механизм образования метафоры, который начинается «с допуска о подобии» (эпистемический ход «как если бы»).

Приведём примеры когнитивных метафор из стихотворений русских поэтов:

«Вот это да, вот это да! / Сквозь мрак и **вечность-решето**, / Из зала Страшного суда / Явилось то — не знаю что» (В. Маяковский размышляет о природе Вечности); «...Мысль изреченная есть ложь — / **Взрывая, возмутишь ключи**, / Питайся ими — и молчи...» (Ф.И. Тютчев о мышлении и выражении мысли словами); «Лучше поклоняться данности / с убогими ее мерилами, / которые потом до крайности, /**послужат для тебя перилами** (хотя и не особо чистыми), удерживающими в равновесии / **твои хромающие истины на этой выщербленной лестнице**» (И.Бродский об убеждениях).

Каждый из этих примеров затрагивает философские проблемы, целью изучения которых является познание самой жизни, постижение мудрости. Заметим, что в каждом примере о невыразимом стало возможно сказать благодаря метафоре. Советский и российский лингвист А.П. Чудинов говорит о метафоре как о важной ментальной операции, способе познания и категоризации мира, он приравнивает процесс мыслительной аналогии к формализованному рациональному мышлению [Чудинов 2003].

Первый этап любого познания можно свести к сравнению, ведь сравнивать можно кого и что угодно. В принципе фиктивности (и соответственно — модусе «как если бы») тоже есть элемент сравнения — гипотетичность [Телия 1988]. Отсюда следует, что природа метафоризации родственна природе познания. В природе когнитивной метафоры лежит её основанность на сопоставлении; сопоставимыми оказываются объекты не только физического мира, но и мира абстрактных понятий и чувств. Метафора становится, согласно В.Н. Телии, средством «создания новых наименований», но касается это уже объектов невидимого мира [Телия 1988]. И.А. Стернин, рассматривая механизм интерпретации метафор, приходит к выводу о том, что при анализе метафорических высказываний читатель сопоставляет воспринятые языковые знаки с хранящимися в его тезаурусе образами. В результате на основе синтеза рождается понимания смысла текста и отдельного высказывания [Стернин 2012].

Когнитивные схемы, согласно И.А. Стернину, присущи сознанию людей и зависят от их опыта и принадлежности к определённой культуре.

Антropометричность как параметр, свойственный любой метафоре, согласно В.Н. Телии, особенно ярка в когнитивной метафоре. Эрл Маккормак утверждал, что «суть метафоры состоит в необычном соположении знакомого и незнакомого» [Маккормак 1990, с. 366]. Перерабатывая новую информацию, мы опираемся на ранее приобретённые знания. Познание также происходит через постоянное сопоставление нового с уже имеющимся. Метафора, не будучи статической грамматической категорией, существует как в форме динамического когнитивного процесса, предоставляющего новые предположения, так и в форме динамического культурного процесса, который трансформирует наш разговорный и письменный язык [Маккормак 1990].

Согласно В.Н. Телии, «такие метафоры, как *движение материи, течение времени, тело, частица* и т. П., проникли в концептуальную сердцевину научной картины мира, которая не может обойтись и без многих других понятий, сформировавшихся при помощи метафоры». Метафоризация – «это процесс такого взаимодействия указанных сущностей и операций, которое приводит к получению нового знания о мире и к оязыковлению этого знания» [Телия 1988].

Когнитивная функция способствует **упорядочиванию** окружающего мира. Дж. Лакофф и М. Джонсон утверждают, что метафора структурирует действия и способствует их интерпретации, причем суть метафоры заключается в осмыслении явлений одного типа через термины явлений другого типа [Лакофф 1990]. Упорядочивающая функция свойственна как мёртвым метафорам, так и живым. Метафорически упорядочивается абстрактное понятие и язык [Лакофф 1990]. Дж.Лакофф вводит термин «метафорическое понятие» – условное обобщение для метафор одного типа. Например, группа метафор «спор – это война», «время – деньги». Синонимичными «метафорическому понятию» является термин «метафорическая модель», который используется в практической части нашего

исследования.

Метафорические понятия, как фразеологизмы и пословицы, имеют аналогии в разных языках. Носителю русского языка ясно метафорическое понятие «*Spor – это война*», включающее другие фразы, которые относятся к военной лексике, но употребляются при описании ссоры: «*indefensible*» – «*неспособный к обороне*» (о человеке, не умеющем аргументировать своё мнение); «*strategy*» – «*стратегия*» (мастерство в ситуации ведения спора), «*new line of attack*» – «*новый план наступления*» (продумывание ответа); «*win*» – «*побеждать*» (в споре) и многие другие. Называя явления, мы используем прямое значение слова «*напал*», или «*сражаться*» в контексте спора. Метафорическое понятие «спор – это война» упорядочивает информацию об ощущаемом явлении (мы видим спорящих, слышим их, понимаем предмет спора и т.д.). Метафора способна упорядочить и абстрактные явления, например, метафорическое понятие «*время – деньги*». Проникнуть в природу времени и постараться её описать пытались и пытаются лучшие умы человечества (ср. например, рассуждения о времени в «Исповеди» Августина Блаженного или «Критике чистого разума» И. Канта). Описать категорию времени, не прибегая к метафоре или сравнению, представляется невозможным. Но осознание свойств времени необходимо для практической жизни. Метафоры в русском и английском языках отображают восприятие времени как «ценного ресурса»: «*You are wasting my time*» – «Вы тратите моё время»; «*This gadget will save you hours*» – «Этот гаджет сэкономит для вас много времени»; «*I don't have the time to give you*» (букв.: «У меня нет времени, чтобы поделиться с вами»); «*I lost a lot of time when I got sick*» – «Я потерял много времени, когда заболел». Анализируя эти метафоры, мы понимаем, что время имеет свойства, похожие на материальные ресурсы. Отсюда ставшее уже крылатым выражение «*время – деньги*». Эти и подобные метафорические понятия живут и активно употребляются как в русском, так и в английском языке [Лакофф 1990].

Таким образом, когнитивная функция метафоры видится в её способности

концептуализировать действительность, а метафора воспринимается как способ отражения нового знания в языке, «концептуальный феномен, который реализуется на поверхностном уровне языка» [Новицкая 2019].

1.3.5. Концептуальная метафора

В концентрированном виде в метафорах содержится информация о культурных и общечеловеческих закономерностях, реализующихся в лексических единицах и лексических сочетаниях. Когнитивный подход к изучению метафоры предполагает анализ существующих концептуальных метафор и механизмов зарождения посредством метафор новых концептов (от «концепт» – мысль, представление).

Концептуальная метафора связана с понятием **концепта**, поэтому для ясности необходимо обратиться к данным в науке определениям и разграничить эти понятия. Лингвист С.А. Аскольдов называет концептом мысленное образование, замещающее в процессе мышления «неопределённое множество предметов одного и того же рода» [Аскольдов 1997, с. 269]; З.Д. Попова и И.А. Стернин говорят о концепте как о результате когнитивной деятельности человека и общества, содержащее общую информацию о предмете или явлении, транслирующее интерпретацию этого явления и отношение к нему [Попова 2006]. В.Н. Телия говорит о концепте как о знаке национальной и общечеловеческой культуры [Телия 1996]. Для нашего исследования важно, что концепт связан с коллективным сознанием, духовными ценностями определённой этнокультурной специфики [Шулятиков 2015]. Концептуальная метафора имеет те же особенности: она воспроизводит фрагменты **общественного опыта данной культуры** и формирует этот опыт [Денисова 2018].

Такие свойства метафоры помогают говорить об абстрактных философских понятиях через привычные образы. Концептуальная метафора, часто выполняющая

миромоделирующую функцию, создаётся, как и все другие виды, на основе образной метафоры. Примером концептуализации и метафоризации абстрактных понятий на основе концепта «путешествие» является концептуальная метафора *жизнь – это путешествие* [Лакофф 1990], где *жизнь* соотносится с *дорогой* или *тропой*, полной *препятствий*, «*обходных путей*»; *процесс жизни* – с *передвижением*, стремлением достичь определённого *пункта* [Боброва 2013]. Концептуальная метафора отражает отношение представителей данной культуры к явлению жизни. Так, человек без цели в русской культуре воспринимается как заблудившийся, потерявший направление движения. Наоборот, тот кто стремится к своей цели – *целеустремлённый* – вызывает уважение.

Концептуальная метафора – способ понимания человеком окружающего мира, структурирования его [Боброва 2013]; она служит цели вербализации понятий, обозначая то, что не имело до этого словесного выражения. В основе анализа концептуальной метафоры лежит когнитивный подход. Вслед за Дж. Лакоффом и М. Джонсоном, В.Н. Телией, А.П. Чудиновым мы понимаем **концептуальную метафору** как отражение отношение представителей данной культуры к явлению жизни. Дж. Лакофф и М. Джонсон называют концептуальными метафорами те устоявшиеся соответствия, которые установились в языковой культуре между областью-источником и реципиентной зонами в языковой и культурной традиции. Такие метафоры являются маркерами национального языкового сознания: «Концептуализированный в виде метафор мир отражается в разных языках по-разному, что связано с системой национальных ценностей. Метафора передает культурные коды, культурно-национальные эталоны, поскольку базируется на архетипах коллективного бессознательного» [Богданова 2016].

В.Н. Телия выделяет три основных сферы появления концептуальных метафор: эмоции, чувства, деятельность человека (*пирамида потребностей, доводы рассудка, недосягаемые вершины познания* и др.); явления общественной жизни (*рост цен, цепь событий*), научная сфера (*корень слова, лингвистическое*

древо, социальная сеть и др.) [Опарина 1988, с. 69].

Дж. Лакофф и М. Джонсон относят к концептуальным метафорам следующие виды:

- **онтологические** (ontological): прослеживается проецирование свойств, которыми наделены предметы реального мира, на абстрактные понятия (*тьма наступает, время идёт, встреча с совестью и др.*);
- **ориентационные** (orientational): фиксируется опыт пространственной ориентации в мире (*падать духом, оставить позади обиды, идти вверх по карьерной лестнице*);
- **структурные** (structural): концептуализация абстрактных понятий происходит через перцептивный опыт (*«время – деньги», «любовь – огонь»; «жизнь – путешествие»*) [Лакофф 1990].

Особенность онтологических метафор в том, что они помогают осознать понятия, выходящие за рамки пространственно-временной ориентации, и касаются философских понятий (концепций), частично постижимых через эмпирический опыт [Телия 1988]. Онтологические метафоры, по Лакоффу, подразделяются на «метафоры сущности и субстанции» и могут служить разным целям: выступать способом обозначения, обозначать количественные характеристики, выделять аспекты, определять причины и др.

Многие стёртые метафоры, выполняющие упорядочивающую функцию, относятся к ориентационным. Например, человек воспринимает себя как ёмкость, ограниченную поверхностью тела и обладающую способностью ориентироваться по принципу «внутри – снаружи» [Лакофф 1990, с. 412]. Мы переносим эту характеристику на все его окружающее (все сосуды, все помещения, города, страны и др.). Исследователи утверждают, что такие выражения, как *в Москве, за городом, на поляне* строятся на метафоре. Когда речь идет о поле нашего зрения, мы трактуем его как вместилище, а то, что мы видим, представляется нам содержимым данного вместилища (*я имею в виду именно это, это вне поля его зрения* и др.).

Размышляя над этимологией стёртых метафор данного вида, мы размышляем также и о своей природе, о своём месте в мире.

Нацеленность концептуальной метафоры может быть двойкой: мировоззренческой, с одной стороны, и экспрессивно-оценочной – с другой. Например, метафора *груз обстоятельств*, относящаяся к сфере деятельности человека, с одной стороны, вербализует непредметное понятие «обстоятельство» («явление, сопутствующее какому-нибудь другому явлению и с ним связанное»), с другой – несёт отрицательную коннотацию («груз – тяжесть, тяжёлый предмет»), обозначая усталость, невозможность справиться с навалившимися проблемами. Концептуальная метафора *круг общения*, (круг – «часть плоскости, ограниченная окружностью»; общение – «деловая или дружеская связь»), обозначающая ограниченное число контактов определённого человека или группы, нейтральна по эмоциональной окраске.

В силу общности перцептивного опыта носителей того или иного языка значительная часть концептуальных метафор является общей для разных культур, хотя часть метафор является национально-специфичными [Новицкая 2019].

1.3.6. Миромоделирующая функция метафоры

Н.Д. Арутюнова заметила, что метафора может формировать представление об объекте и «предопределяет способ и стиль мышления о нём» [Арутюнова 1978]. Язык имеет общий метафорический фонд, в основе которого «лежат единые когнитивные процессы, модели метафорического уподобления» [Резанова 2003]. Миромоделирование – отражение культурного опыта, когнитивного опыта, мыслительных процессов, построения картины мира в определённом языке; это свойство языка конструировать фрагмент картины мира, общий для всего человечества. Результатом интерпретации мира представителями определённой культуры и является языковая картина мира [Кашпур 2011], [Дуйсекова 2017].

Понятие ЯКМ тесно связано с мировоззрением народа, его представлениями об ориентации в пространстве и времени, важными для данной культуры природными и духовными ценностями. Миромоделирующая функция метафоры связана с ЯКМ и национальной картиной мира (результат отражения мира языковым сознанием определённого лингвокультурного сообщества) [Дуйсекова 2018].

Метафора участвует в процессе концептуализации представлений о мире [Юрина 2017]; она способна воссоздавать в тексте модель мира, и обозначать взаимосвязь между элементами этого мира. Одной из особенностей миромоделирующей функции метафоры является ее способность транслировать универсальные, общечеловеческие представления о мире и открывать национально-этнические особенности [Дуйсекова 2018]. Согласно А.П. Чудинову, метафорическое моделирование является способом осмысления, классификации, представления и оценки определенных аспектов реальности с учётом национального, социального и индивидуального самосознания с использованием сюжетов, структур и составляющих, относящихся к другой понятийной сфере [Чудинов, 2001]. Если концептуальная метафора отражает отношение представителей данной культуры к явлению жизни (т.е. как к миру в целом, так и к отдельному явлению), то **миромоделирующая** – отношение автора к человеку и окружающему его миру в их взаимодействии (весь мир – театр; человек – «выдох Бога» (В.Полозкова)).

Миромоделирующая функция коррелирует с когнитивной и упорядочивающей. Это процесс объединения данных функциональных разновидностей метафор и построения на их синтезе объёмной картины мира (познание – структурирование – создание/воссоздание). Мы рассматриваем данную функцию метафоры в её связи с художественным текстом.

Проиллюстрируем процесс метафорического миромоделирования. В художественном тексте автор строит словесно-образные «цепочки», которые

рисуют детальную картину воображаемого мира. Например, в «Алых парусах» А. Грина посредством развёрнутых метафор изображается целый мир: «ключевые метафоры образуют ядро текстового метафорического поля, которое может являться инструментом концептуального анализа текстов А.С. Грина» [Ключерова 2017]. Реализуются ключевые концептуальные метафоры *жизнь – игра, блестательная страна – рай*, которые выполняют «концептуализующую, сюжетообразующую, композиционную и другие функции» (там же). Через метафоры автор может раскрывать характеры героев, их внутреннее состояние, выражать оценки. Метафора может «раскрывать» текст, сразу привлекая внимание читателя и вызывая эстетическое удовольствие; также метафора может выполнять роль формирования сюжета (например, легенда о Данко из «Старухи Изергиль М. Горького») [Богданова 2016]. Анализируя миромоделирующую функцию в определённом корпусе текстов, мы сталкиваемся с анализом тех ценностей, которые транслируются данной культурой.

Моделируется как внешний мир, окружающий человека, так и его внутренний мир. Так, на основе образного ряда в русской поэзии воссоздаётся духовная жизнь людей и отражаются их представления о ценностях, чувствах. Например, любовь ассоциируется с теплом и реализуется в концептуальной структурной метафоре *любовь – огонь*. Человек, охваченный этим чувством, *горит, сгорает до тла* и др. Обширный ряд синонимов, обозначающих процесс нагрева, может быть применён к абстрактному чувству. При этом любовь *ослепляет, мешает действовать рассудку*. «Поскольку внутренний мир человека моделируется по образцу внешнего, материального мира, основным источником психологической лексики является лексика «физическая», используемая во вторичных, метафорических смыслах» [Арутюнова 1999, с. 387].

Таким образом, концептуальная метафора может выполнять миромоделирующую функцию в художественном тексте, при этом она может

играть заметную роль в композиции художественного текста. Текстообразующая и сюжетообразующая функции часто сопутствует миромоделированию в художественных текстах.

Выводы

— Метафора в художественном тексте может выполнять **номинативную, предикативную, образно-эстетическую, экспрессивно-оценочную, упорядочивающую, когнитивную, миромоделирующую** функции, позволяя сформировать и охарактеризовать знания о внешнем и внутреннем мире.

— Любая метафора рождается как **образная** (В.Н. Телия), может продолжать существовать только в рамках конкретного текста, и остаться **живой**, а может выйти за его пределы и, потеряв со временем образность, стереться. В свою очередь, стёртая метафора в определённом контексте снова может приобрести образность.

— Образность присуща всем живым (**художественным**) метафорам; образные метафоры способны порождать новый смысл (В.Н. Телия).

— Меткость названия и/ или частота употребления «стирают» метафору, которая, умирая, рождается для существования в общеупотребительной лексике языка (**стёртые, мёртвые, угасшие, застывшие, потускневшие, окаменелые** метафоры).

— Мёртвые метафоры пополняют фонд языка; представляют собой готовый элемент лексики (Г.Н. Скляревская); берут начало в физическом и культурном опыте, нередко бывают «ориентационными», выполняют упорядочивающую функцию; тесно связаны с ЯКМ определённого народа (Дж. Лакофф и М.Джонсон).

— Предикатная (функция характеристизации) и номинативная (функция идентификации) – базовые для любой метафоры (Н.Д. Арутюнова);

— Полностью отграничить метафоры с ярко выраженной предикатной функцией от метафор с когнитивной нельзя, так как любая метафора содержит в большей или меньшей степени обе эти характеристики (Э. Маккормак).

— **Предикатная функция** состоит в том, чтобы описывать признаки объекта, **номинативная** же говорит о самом объекте в первую очередь, называет его. Если метафора живая, мы воспринимаем ее как предикативную, т.е. дающую характеристику; а если стертая — то только как называние предмета, явления (=номинацию).

— **Функция характеризации** (синонимы: предикатная, репродуктивная, метафоры «выдвижения предиката») первична для метафоры, а функция **идентификации** объектов — вторична (синонимы: номинативная, эмфатическая, метафоры «введения предиката», диафоры).

— Образно-эстетическая функция присуща всем живым метафорам и некоторым стёртым. Метафора передаёт индивидуальность конкретного предмета (Н.Д. Арутюнова). Образная функция связана с формированием новых смыслов.

— Оценочная функция связана с экспрессивной; может быть присуща живым и мёртвым метафорам, но не является обязательной ни для одного вида. Связана с субъективными эмоциями; помимо характерного для метафор модуса «как если бы» присутствует эмотивный и оценочный модус; основывается на ценностной картине мира.

— Согласно когнитивному подходу, метафора рассматривается как важная ментальная операция, способ познания и категоризации мира (А.П. Чудинов). Природа метафоризации родственна природе познания. В природе **когнитивной метафоры** лежит её основанность на сопоставлении (т.е. умении видеть сходство или создавать его).

— Концептуальная метафора — способ понимания человеком окружающего мира, структурирования его. Это те привычные метафорические соответствия, которые установились в языковой культуре между областью-источником и

реципиентной зонами. Такие метафоры являются маркерами национального, языкового и культурного сознания (Дж. Лакофф и М. Джонсон).

— Выделяются три вида концептуальных метафор: ориентационные, онтологические и структурные (Дж. Лакофф и М. Джонсон). Концептуальные метафоры часто выполняют миромоделирующую функцию.

— **Миромоделирующая функция** коррелирует с когнитивной и упорядочивающей. Это способность метафоры фиксировать в языковых элементах ментальные, этические, ценностные смыслы, раскрывающиеся в процессе ассоциативно-смысловой интерпретации метафоры.

1.4. Метафора как троп. Метафора и рядоположные явления

В данном параграфе рассматриваются тропы, основанные на аналогии, среди которых выделяют олицетворение, сравнение (которое, как было сказано в предыдущем параграфе, может быть рассмотрено и как фигура), символ и аллегорию. Олицетворение мы рассматриваем как разновидность метафоры, а сравнение, символ и аллегорию – как самостоятельные отдельные средства выразительности. Данная работа посвящена метафоре и её разновидностям, другие тропы описываются с целью выявить характерные особенности метафоры. Границы между метафорой и другими тропами в некоторых случаях могут быть размыты. Рассмотрим их семантические и структурные сходства и различия. Говоря о стёртых метафорах, мы касаемся области фразеологии, затрагиваем идиоматические выражения (фразеологизмы).

Определения метафоры разнятся, но все они включают описание одной характерной черты предмета через другую, принадлежащую не связанному по смыслу предмету или явлению. За рабочее определение, мы принимаем следующее: **метафора** – троп, основанный на семантической аномалии: сущность метафоры – в осознании явлений одного рода в терминах явлений другого рода, метафора – это транспозиция лексики, предназначеннной для указания на предмет

речи, в сферу предикатов, предназначенных для указания на его признаки и свойства [Арутюнова 1990; Лакофф 1990].

Под **тропом** мы понимаем использование слова в переносном (а не буквальном) значении для описания определенного явления с помощью дополнительных смысловых нюансов, которые присущи этому слову, но уже не связаны непосредственно с его основным значением [Тимофеев 1974] При перенесении основное значение слова теряется, а одно из вторичных значений выступает на передний план. Эмоциональность и выразительность речи повышается за счёт тропов, позволяющих выразить отношение говорящего. Благодаря тропам человек может расширить свою картину мира. Назначение тропов в широком смысле состоит в том, чтобы, используя языковой материал, посредством ассоциаций и интуиции описать явление из мира идей или же открыть новую сторону уже существующего, описанного ранее, порой уже знакомого явления: тропы образуют новое понятие, любой из них возбуждает сеть ассоциаций, через которую действительность преобразуется в языковую форму [Телия 1988]. Общим условием для формирования тропов является наличие ассоциации, позволяющей улавливать сходства между сущностями разного порядка. Особенно это важно, согласно В.Н. Телии, для установления аналогии между миром физическим и миром чувств и идей [Телия 1988]. Чем менее условна аналогия, чем тоньше смысловое сопоставление, тем глубже метафора, тем более нужно общих черт в индивидуальных картинах мира писателя и читателя, чтобы понять предметный или идейный смысл. Рассмотрим структурные и семантические особенности метафоры и других тропов.

С «действующими» тропами мы встречаемся в художественном тексте, который В.Н. Телия называет особой художественной реальностью, создаваемую художником. Зритель, попадающий в эту реальность, – важное действующее лицо [Телия 1988]. Новые смыслы образуются, таким образом, пройдя через несколько «фильтров»: неповторимого восприятия мира автором, изображение этого мира,

восприятия читателем.

1.4.1. Олицетворение как разновидность метафоры

Олицетворение мы рассматриваем как разновидность метафоры. Этот вид метафоры особенно тесно связан с понятием антропометричности – осознании человеком себя как «меры всех вещей». В.Н. Телия видит причину возникновения олицетворений в потребности человека измерять всё, что его окружает, согласно представлению о себе самом [Телия 1988].

Учёные спорят о том, является ли олицетворение самостоятельным тропом (этого взгляда придерживаются О.С. Ахманова, С.К. Константинова, Д.Э. Розенталь), или это вариант метафоры. Вслед за В.Н. Телией мы рассматриваем олицетворение как разновидность метафоры – тропа, в основе которого лежит неназванное сравнение предмета с каким-либо другим предметом на основании признака, общего для обоих сопоставляемых членов [Квятковский 1966, с. 156—158].

Если говорить об определении олицетворения, то мнения исследователей разнятся и здесь. Так, в «Поэтическом словаре» А.П. Квятковского олицетворение определяется как «стилистическая фигура, состоящая в том, что при описании животных или неодушевленных предметов они наделяются человеческими чувствами, мыслями и речью (антропоморфизм)» [Квятковский 1966, с. 183]. То есть наделение предметов, явлений, живых существ свойствами человека является ключевым признаком олицетворения [Ничик 1987, с. 97]. В «Словаре-справочнике лингвистических терминов» под олицетворением подразумеваю «троп, состоящий в приписывании неодушевленным предметам признаков и свойств живых существ (то же, что персонификация)» [Розенталь 1985, с. 175]. Такой подход к определению олицетворения предполагает «наделение предметов,

явлений свойствами живого» [Константинова 1996, с. 8]. Таким образом, под термином «олицетворение» в одних случаях подразумевается «оживление» в целом, то есть неодушевлённому предмету приписываются свойства одушевлённого, что соответствует широкому пониманию олицетворения, либо перенесение именно человеческих качеств на предметы, которые ими не обладают (узкое понимание). Нам ближе широкое понимание олицетворения.

Метафоризация вытекает из способности и потребности человека не только узнавать и называть предметы окружающего мира, явления и людей, но и мыслить образно, находить скрытые связи в окружающем, сравнивать и таким образом воспринимать, осознавать их (ср. явление синестезии: *твердый металл* и *твердый звук*, *теплый воздух* и *теплый тон*). Более того, умение улавливать сходства между конкретными и абстрактными объектами также доступно человеческой мысли (ср.: *вода течет*, *жизнь течет*, *время течет*, *мысли текут* и т. П.). Н.Д. Арутюнова говорит о том, что в сравнениях духа и материи речь идёт не столько об открытии сходств объектов, сколько об их создании [Арутюнова 1990].

Множество метафор, возникших на основе олицетворений, в нашей повседневной речи перестают ощущаться как иносказания, теряя свою образность. Мы не задумываемся, почему «*время летит, бежит, замирает*», «*дождь идёт*», «*солнце садится или встаёт*», «*дом стоит*», «*облака плавят*», «*трамваи ходят*» и т.д. А.Н. Веселовский говорит о том, что многими метафорами мы оперируем бессознательно, «не ощущая их когда-то свежей образности; когда «*солнце садится*», мы не представляем себе раздельно самого акта, несомненно живого в сознании древнего человека...» [Веселовский 1989].

Человек приписывает окружающему миру свои черты, чтобы сделать мир более понятным. Отсюда, возможно, поклонение силам природы в язычестве и наделение человеческими характерами зверей – олицетворение окружающего мира. В.Н. Телия, говоря о причине возникновения в языке «смысловых

переносов», называет особенности восприятия человеком окружающей действительности: «...в основе тропических механизмов лежит антропометрический принцип, согласно которому «человек — мера всех вещей»» [Телия 1988].

Исследователи сходятся в том, что олицетворение – это наделение неживого свойствами живого. Метафора – «две мысли, которые касаются различных предметов, но действуют сообща и содержатся в одном слове или в одной фразе, чье значение является результатом их взаимодействия» [Ричардс 1990, с. 46]. Наделяя неживое свойствами живого, олицетворение так же, как и метафора, производит новый образный смысл, полученный через слияние посредством сопоставления двух базовых смыслов, имеющих прямо или косвенно общие черты. Н.Д. Арутюнова определяет метафору как транспозицию «идентифицирующей лексики, предназначеннной для указания на предмет речи, в сферу предикатов, предназначенных для указания на его признаки и свойства» [Арутюнова 1976].

1.4.2. Метафора и сравнение

Перенос (вернее, использование слова в «чужом» контексте) или более или менее очевидное сравнение, отразившееся в языке, лежит как в основе метафоры, так и в основе сравнения. А. Ричардс заметил, что метафорична сама мысль человека, развивающаяся через сравнение. По мнению исследователя, именно это является причиной возникновения метафор в языке [Ричардс 1990]. Фразеологические сочетания «время идёт», «солнце всходит», «вечер наступает» основаны на метафорическом переносе, хотя это уже не осознаётся, так как носители языка воспринимают подобные выражения как прямые номинации обстоятельств окружающей нас реальности [Турко 2020].

Н.Д. Арутюнова обращает внимание важность образного мышления в повседневной жизни: человек способен не только узнавать предметы и людей,

устанавливать сходство между областями, воспринимаемыми разными органами чувств (ср. явление синестезии: «глухой звук» и «глухой человек», «железный прут» и «железный характер»), но и улавливать общность между вещественным миром и неосознанным миром идей (ср.: «вода течет», «жизнь течет», «время течет», «мысли текут» и т. П.). В этих случаях речь идет о создании сходства, а не о его открытии [Арутюнова 1990]. Этот процесс позволяет осмыслить и представить области новой, только постигаемой сферы, в терминах знакомой и понятной [Турко 2020]. Важно, что при этом понимание явления, появившееся в результате восприятия метафорического переноса, индивидуально и неповторимо.

Метафора и сравнение – распространённые тропы. Они не тождественны, но имеют общие черты. Как и в случае с метафорой и олицетворением, существуют разные взгляды на природу сравнения [Миронова 2020]. Одни исследователи (Б. Боди, Д. Джентер, Д. Кеннеди, Д. Миллер, П. Чиппе) отождествляют метафору и сравнение, считая метафору сокращённой формой сравнения, а оба эти явления – концептуальными процессами аналогии [Кирвалидзе 2014]. М. Блэк и К. Девидсон говорят, что метафора и сравнение – различные феномены. В нашем исследовании мы различаем метафору и сравнение.

Рассмотрим некоторые сходства и различия этих явлений. Механизмы их появления похожи: человек на уровне интуиции подмечает сходства предметов и явлений повседневной жизни, что помогает ему понимать происходящее. Аристотель давал говорил о том, что «сравнение – та же метафора, но отличающаяся присоединением; поэтому она не так приятна, ибо длиннее; и она не утверждает, что «то есть это», и ум этого не ищет» [Гаспаров 1974]. Отечественный исследователь И.В. Арнольд определяет сравнение как лингвистическое явление, способствующее расширению представления о предмете, углублению его понимания через другие понятия или явления посредством их сопоставления по общему признаку [Арнольд 2012]. Ю.М. Скребнев говорит о сравнении как об образном сопоставлении, в результате которого изображаемое становится более

понятным и выразительным [Скребнев 2003].

В словаре литературоведческих терминов Тимофеева говорится о метафоре как о нерасчленённом сравнении, в котором легко усматриваются оба члена [Тимофеев 1974, с. 208-209]. В качестве иллюстрации приведены строки из стихотворения С. Есенина: «*Со снопом волос своих овсяных / Отоснилась ты мне навсегда...*». Если рассмотреть метафору «овсяный сноп волос», можно выделить два её компонента: цвет, структуру волос и цвет, структуру снопа. Соединившись, эти два компонента порождают новый смысл: в воображении читателя появляется женская причёска, неповторимый вид которой зависит от его личного опытного видения снопов и их цвета. В том же словаре сравнение характеризуется как вид тропа, при котором одно явление или понятие выясняется путем сопоставления его с другим явлением... при переносе значения с одного явления на другое, сами явления не образуют нового понятия, но сохраняют свою самостоятельность «*Как выжженная палами степь, черна стала жизнь Григория*» (М. Шолохов) [Тимофеев 1974, с. 371]. Если провести такой же мыслительный эксперимент с данным примером, мы легко сможем выделить два компонента (жизнь, степь). Однако смыслы остаются разграниченными. Сравнение, как и метафора, позволяет сделать изображение в тексте более объёмным, расширить представления о предмете, явлении. Метафора и сравнение различаются на уровне структуры, синтаксиса и семантики.

О структуре и синтаксисе. Хотя понимание метафоры как скрытого сравнения слишком упрощено, оно способствует пониманию природы метафоры: «Мы можем осознать лаконизм метафоры, ее «сокращенность». Сокращая «знак сравнения» (компаративную связку), метафора вместе с ним отбрасывает и основание сравнения. Если в классическом случае сравнение трехчленно (А сходно с В по признаку С), то метафора в норме двухчленна (А есть В)» [Арутюнова 1990]. К тому же метафора намного «свободнее», чем сравнение, «логика метафорического переноса носит свободный характер, точнее, символический, а не

реальный». Другими словами, для того чтобы сравнивать предметы или явления, нужно, чтобы у них было общее основание, а свобода метафоры заключается и в том, что такое основание ей не нужно, что позволяет говорить о более глубоком взаимопроникновении смыслов и рождении на их основании нового понимания [Мирзоева 2018]. Иллюстрацией данного утверждения может послужить метафора из стихотворения В.Полозковой: «Я тебе очень вряд ли дочь, **я скорее флюс; я из сорных плевел, а не из зерен**», – ведя разговор с Богом, лирическая героиня уподобляет себя болезни, сорному растению. Здесь метафора выступает в качестве аллюзии на Библейские тексты, при этом рождается новый смысл, связанный с современностью. Если говорить о сравнении, объекты остаются разделены, лишь подчёркнута причина их сходства. Сравнение звучало бы следующим образом: «я тебе как дочь», то есть «я» не равно «дочь» – смыслы обоих компонентов оставались бы разделёнными. Иногда метафору действительно можно преобразовать в сравнение, но смысловой оттенок значения (А есть В) будет потерян.

Для более наглядного анализа структурных и семантических отличий метафоры и сравнения обратимся к примерам из стихотворений других русских поэтов. Метафоры *«и серебро росы на стеклах холоднее»* (И.А. Бунин), *«и птицы реют голосисто в воздушной бездне голубой»* (Ф.И. Тютчев) позволяют выразить новый смысл, устранив «смысловое расстояние» между явлениями окружающего мира (А есть В). Роса уподобляется серебру по цвету, консистенции, форме, но при этом роса не «как серебро» – она и есть серебро, то есть совершенно новый образ, который в полной мере не является ни росой, ни серебром. Метафора *«небо – воздушная бездна»* не называет признак сравнения вовсе. Сравнения же, к примеру, *«лёд неокрепший на речке студёной словно как тающий сахар лежит»* (Н.А. Некрасов); *«проникло солнце утром рано косою полосой шафрановою»* (Б. Пастернак); *«и небо в тучах как в пуху»* (Б. Пастернак), выраженные как при помощи союзов «как», «точно», так и формой творительного падежа

существительного «полосой», не допускают «слияния» смыслов, позволяя при этом уподобить одно явление или понятие другому (А сходно с В по признаку С). Очертания и цвет (С) пуха (В) позволяют точнее описать небо, либо создать образ неба, покрытого лёгкими облаками (А). Луч солнца, проникший в помещение (А), сравнивается с полосой (В), по форме, направлению «косою» и цвету «шафрановою» (С).

В случае сравнений мы видим, во-первых, союз «как», который является «барьером», противостоящим слиянию смыслов и рождению нового. Встретив сравнение в тексте, понимаем, что лёд по цвету и консистенции прозрачно-белый и хрупкий, как сахар. Сравнение называет и сам объект, и признак сравнения. Новый образный смысл на основе сопоставляемых не рождается, а «расстояние» между объектом сравнения и признаком сравнения не преодолевается.

Признак сравнения в метафоре дан имплицитное, в сравнении – эксплицитно. При этом оба слова не только получают переносные значения, но и сохраняют память о прямых. Как писал исследователь метафоры Хосе Ортега-и-Гассет, «метафора живет сознанием этой двойственности» [Ортега-и-Гассет 1990]. Употребляя слово в несобственном смысле, мы помним, что он – несобственный.

Мы видим различия в выражении метафоры и сравнения и **на уровне синтаксиса**. Метафора «цементирует» слова в определённой форме, она «лишена синтаксической подвижности» [Арутюнова 1990]. Сравнение же оставляет свободу сочетаемости объекта с предикатами различных значений, спровоцировавших уподобление; оно более подвижно. Это видно из примеров: «*И миценье бурное падет / В душę, моленъем усмиренной: / Так на долине тает лед, / Лучом полудня пораженный*» (А.С. Пушкин); «*Высоко в небе облачко серело, / Как беличья распластанная шкурка*» (А. Ахматова); «*Я слышу: легкий трепетный смычок, / Как от предсмертной боли бьется*» (А.Ахматова).

Сравнение в большинстве случаев образуется при помощи сравнительных союзов и сочетаний типа «похож на» и др. Оно выражено синтаксически, несмотря

на то что формы выражения могут быть различны. Способы выражения сравнений стандартны и поддаются моделированию. Метафоры сложнее поддаются классификации по способу синтаксического или грамматического образования.

Форма творительного падежа существительного – один из способов образования сравнения: «*Я не парю – сижу орлом*» (А.С. Пушкин); «*Пора, красавица, проснись! .../Звездою севера явись*» (А.С. Пушкин). Творительный падеж сравнения заменяет в подобных случаях сравнительные союзы. При этом смыслы не соединяются, оставаясь разделёнными.

Некоторые сравнения «строятся описательно» и поэтому не соединяются союзами: «*И является она / У дверей иль у окна / Ранней звёздочки светлее, / Розы утренней свежеे*» (А.С. Пушкин) [Тимофеев 1974, с. 372]. В данном случае сравнение выражено формой сравнительной степени, творительный падеж или специальный союз отсутствуют, однако слияния смыслов не происходит: прекрасная юная девушка сравнивается с ясностью первой звезды или свежестью розы.

Сравнение может быть выражено и через отрицание, речь идёт об «отрицательных» сравнениях: «**Не сияет** на небе солнце красное, /**Не любуются** им тучки синие: / То за трапезой сидит во златом венце, /Сидит грозный царь Иван Васильевич» (М.Ю. Лермонтов). Форма отрицания в этом случае является способом сопоставления и перенесения значений [Тимофеев 1974, с. 208-209].

Н.Д. Арутюнова, анализируя синтаксическую структуру метафоры и сравнения, для наглядности приводит такой пример: «Этот **мальчик** своей неуклюжестью и неповоротливостью, своей медленной и слегка косолапой походкой сильно **напоминал** в эту минуту **маленького лохматого медвежонка**, только что вышедшего из берлоги на яркий солнечный свет» (сравнение в этом случае выражено синтаксически) и «Этот **мальчик** — настоящий **медвежонок**» (в этом примере нулевая глагольная связка). В случае сравнения компаративная связка «на поверхности», метафора же сама замещает её: «Метафора сама занимает

<...> позицию предиката: Собакевич неуклюж, тяжеловесен и косолап как медведь → Собакевич настоящий медведь» [Арутюнова 1990]. Метафора делает речь более компактной, сравнение же распространяет высказывание.

О семантике. На семантическом уровне мы также можем наблюдать слияние смыслов, не допускающее замены компонента. Сравнение и здесь более свободно: оно обозначает сходства объектов независимо от того, постоянное это сходство или мимолётное.

Через метафору предмет или явление открывается с новой стороны, она нужна для выражения устойчивого признака: «метафорические высказывания не допускают обстоятельств времени и места. Не говорят: «*Вы сейчас медведь*» или «*На мой неделе он был в лесу заяц*». Напротив, ограничение временным отрезком или определенным эпизодом очень характерно для сравнения: *В ту минуту он был похож на разъяренного тигра*» [Арутюнова 1990].

Сравнение помогает высказать предположение, подобрать аналогию, найти то или иное сходство, после чего заменить его на другое, более точное. Характерным признаком метафоры является не только её компактность и слияние смыслов, но её смысловая точность, не допускающая смены компонента с сохранением смысла.

Итак, как метафора, так и сравнение – образные средства, родившиеся на основе аналогии и способствующие более детальному представлению о предмете. Однако созидание нового постоянного и неделимого смысла через слияние компонентов метафоры является одним из отличительных особенностей данного тропа. Сравнение – это объяснение одного объекта, явления или идеи за счет сопоставления его с другим объектом, явлением или идеей. Обычно сравнение состоит из двух частей: того, что сравнивается, и того объекта, с которым оно сопоставляется. Сравнение выражено синтаксически. Оно «свободно» семантически, то есть компоненты можно заменить, уточнить. Сравнение может выражать как постоянный признак, так и временный. Метафора действует на уровне ассоциаций, создавая новое понимание или одновременно открывая новые

ощущения и видения. Метафора – это уникальная аналогия между двумя объектами, явлениями или идеями, которые фактически не имеют общего или прямого отношения друг к другу. Метафора может создавать аналогию, а не находить её; указывает на постоянный признак. Метафора не так «свободна», как сравнение: замена компонентов приводит к потере смысла метафоры.

Таким образом, сравнение работает на уровне простого сопоставления, тогда как метафора – на уровне более глубокого понимания и осознания неявных взаимосвязей. В Таблице № 1 представлены названные сходства и различия.

Таблица №1 — Сопоставительная характеристика метафоры и сравнения

Метафора	Сравнение
<p>«Видений пестрых вереница Влечет, усталый теша взгляд» (А.А. Фет); «Прaporщики воткнулись глазами в царя» (А. Толстой); «Вижу, вижу, как сумерки ложут следы человеческих ног» (С. Есенин); «Зерна глаз твоих осыпались, завяли, имя тонкое растаяло, как звук» (С. Есенин); «И над серостью наших бесед в дымной комнате машут крыльями опоздавшие птицы газет» (Р. Рождественский); «И может быть — на мой закат печальный блеснёт любовь улыбкою прощальной» (А.С. Пушкин).</p>	<p>«А по двору метелица Ковром шелковым стелется...» (С. Есенин); «Воробышки игривые, как детки сиротливые, прижались у окна» (С. Есенин); «Девичьи глаза ярче роз» (А.С. Пушкин); «На глаза осторожной кошки похожи глаза твои...» (А. Ахматова); «Не ветер бушует над бором, не с гор побежали ручьи — Мороз-воевода дозором обходит владенья свои» (А. Некрасов); «Прозрачный вьется огонёк. Так плещет на багряном маке Крылом лазурным мотылек...» (А.А. Фет).</p>
<p>— новый образный смысл, полученный через слияние посредством сопоставления двух базовых смыслов, имеющих прямо или косвенно общие черты или создающих их;</p> <p>— «нерасчленённое сравнение», в котором часто усматриваются оба члена: «овсяный сноп волос»: (волосы (A) становятся в воображении снопом овсяного сена (Б) по цвету и форме (основание для сравнения не названо, подбирается интуитивно);</p> <p>— две мысли, которые касаются различных предметов, но действуют сообща и содержатся в одном слове или в одной фразе, чье значение является результатом их взаимодействия (А. Ричардс);</p> <p>— используется для описания предмета, явления, идеи и др.</p>	<p>— «сравнение — та же метафора, но отличающаяся присоединением; поэтому она не так приятна, ибо длиннее; и она не утверждает, что «то есть это», и ум этого не ищет» (Аристотель);</p> <p>— средство выразительности, в котором одно явление или понятие проясняется путём сопоставления его с другим явлением;</p> <p>— при перенесении значения с одного явления на другое сами эти явления не образуют нового понятия, а сохраняются как самостоятельные:</p> <p>— «Как выжженная палами степь, жизнь»: Жизнь (А) как степь (Б) по признаку «выжженная палами»;</p> <p>— стилистический приём, который служит развитию образа и структурированию композиции художественного произведения.</p>

	Метафора	Сравнение
C т р у к т у р а	<ul style="list-style-type: none"> — двухчленна (А есть В): «серебро росы», «воздушная бездна»; — признак сравнения дан имплицитно: «ледяное сердце», «океан глаз»; — лаконизм, сокращённость: делает речь более компактной; — занимает позицию предиката, замещая компаративную связку «Собакевич настоящий медведь»; — лишена синтаксической подвижности, «цементирует» слова в определённой форме; — не ограничена конкретными способами синтаксического образования. 	<ul style="list-style-type: none"> — трехчленно (А сходно с В по признаку С): «роса будто серебро», «небо, напоминающее бездну»; — признак сравнения дан эксплицитно: «лёд как сахар» (структура, цвет); «небо в тучах как в пуху» (вид); — распространяет высказывание — компаративная связка «на поверхности»: «Собакевич неуклюж, тяжеловесен и косолап, как медведь»; — оставляет свободу сочетаемости объекта с предикатами различных значений; — в большинстве случаев образуется при помощи сравнительных союзов и сочетаний (союзы, творительный падеж, отрицание, сравнительная степень и некоторые др.).
C е м а н т и к а	<ul style="list-style-type: none"> — создание сходства, а не его открытие, поэтому основание для сравнения не нужно; — логика метафорического переноса носит свободный характер, символический, а не реальный; — более глубокое взаимопроникновение смыслов и рождении на их основании нового понимания; — нужна для выражения постоянного признака (Недопустимо: «Вы сейчас медведь» или «На той неделе он был в лесу заяц»); — смысловая точность; — чем дальше отстоят друг от друга противополагаемые разряды объектов, тем ярче «метафорический сюрприз» от их контакта. — слияние смыслов, не допускающее замены компонента. 	<ul style="list-style-type: none"> — должно быть общее основание для сравнения; — синтаксическое выражение не допускает «слияния» смыслов, позволяя при этом уподобить одно явление или понятие другому (А сходно с В по признаку С); — сходство можно заменить на другое, более точное; — называется и сам объект, и признак сравнения; — новый образный смысл на основе сопоставляемых не рождается, а «расстояние» между объектом сравнения и признаком сравнения не преодолевается; — обозначает сходства объектов независимо от того, постоянное это сходство или мимолётное; — возможно ограничение временным отрезком или определенным эпизодом: «В ту минуту он был похож на разъяренного тигра».

1.4.3. Метафора, символ и аллегория

Художественный текст – среда обитания метафоры, символа и аллегории.

Предметом нашего исследования является художественный текст, который Ю.М. Лотман называет «конденсатором культурной памяти» [Лотман 1999]. Автор художественного текста – транслятор смыслов: пропуская реальность через призму своего восприятия и опыта, он фиксирует неповторимое «отражение» – художественное произведение, «модель мира, микрокосм», в котором действуют определённые законы [Зельцер 2001, с.6]. В художественном тексте сконцентрирована культурная память, тропы же создают глубину текста благодаря игре значений. Один из основоположников современной герменевтики Р. Барт в работе «Текстовый анализ» утверждал, что целью текстового анализа является процесс выявления смысла и осознание множественных смысловых аспектов текста. Под смыслом здесь имеются в виду не значения слов или фраз, закреплённые в словарях, а «коннотации лексики, т.е. её вторичные значения» [Барт 1980, с. 308].

Исследователи давно задумывались о принципах разграничения тропов. Обратимся к трудам учёных, чтобы иметь возможность сопоставить метафору, символ и аллегорию в структурном, семантическом и функциональном аспектах. Для этого проанализируем структуру этих явлений, их связь с контекстом.

Об определениях и природе символа, метафоры и аллегории. Различные подходы к интерпретации тропов начинаются уже на этапе их определений. Об определении метафоры было сказано уже много. В данном параграфе повторим лишь то, что метафору мы рассматриваем как новый образный синтетический смысл, возникший на основе ассоциативной аналогии, или слияния двух базовых смыслов. Существует широкий подход к пониманию рассматриваемых тропов, когда все они (и символ, и сравнение, и аллегория) воспринимаются как разновидности метафоры (А.А. Потебня). Так, А.А. Потебня в труде

«Теоретическая поэтика» под аллегорией понимает слияние нескольких метафор [Потебня 1990]. Несомненно, между метафорой, символом и аллегорией есть сходства, однако вслед за И.В. Арнольд мы рассматриваем их как самостоятельные явления.

Термин «символ» многозначен. Сложность определения художественного символа заключается в наличии омонимичных терминов в философии, психологии, эстетике и других гуманитарных науках.

В широком смысле слова символ (греч. *Symbolon* — «знак, опознавательная примета») — понятие, заключающее в себе способность чувственных образов выражать идеальные содержания [Радионова 2003]. Примеры символов можно найти в литературе. Так, цветок — это символ красоты и хрупкости; увядший цветок символизирует потерю любви или несчастье. Белые ландышши в «Бедной Лизе» Н.М. Карамзина — символ чистоты героини. В рассказе Е. Носова «Живое пламя» мак, цветущий очень недолго, но ярко, символизирует жизнь героя, погибшего молодым.

А.Ф. Лосев проводит границы между символом и другими смежными категориями. Символ, по его мнению, представляет собой бесконечный знак, то есть знак с бесконечным множеством значений [Лосев 1970]. В.А. Маслова говорит о символе как о вещи, «наделённой смыслом» [Маслова 1999]. В словаре литературоведческих терминов Л.И. Тимофеева находим следующее определение: «Символ — предметный или словесный знак, условно выражающий сущность какого-либо явления с определённой точки зрения, которая и определяет самый характер, качество символа (революционного, реакционного, религиозного и др.) <...> В основе своей символ имеет всегда переносное значение. Взятый же в словесном выражении — это троп. В символе налицоует всегда скрытое сравнение...» [Тимофеев, 1974, с. 48.]. Символ — это «универсальная эстетическая категория, раскрывающаяся через сопоставление со смежными категориями образа с одной стороны и знака — с другой» [Власевская 2009]. Художественный символ

является «связанным», мотивированным знаком, мотивация которого связана с культурной традицией [Слемнева 2010]. С.С. Аверинцев определяет символ как «образ, взятый в аспекте своей знаковости, и знак, наделённый всей органической и неисчерпаемой многозначностью образа» [Аверинцев 2000, с. 154]. Исследователи подчёркивают многозначность символа. Иллюстрацией этой многозначности может послужить название романа У. Эко «Имя Розы». Название содержит символ – розу. Сам У. Эко объяснял это в «Заметках на полях»: «Заглавие «Имя розы» возникло почти случайно, и подошло мне, потому что роза как символическая фигура до того насыщена смыслами, что смысла у нее почти нет...» [Эко 2005].

Символ рождается благодаря взаимодействию с внешним культурным пространством. Авторы семиотических теорий исходят из предположения, что любой элемент языка в художественном тексте может приобрести символическую роль «снаружи» – благодаря новым семантическим связям в самом тексте и отношениям, которые вносит читатель как представитель определенной культуры. То есть эти языковые элементы становятся значимыми «монтажными инструментами», по словам Ю.М. Лотмана, только в определенном художественном контексте. [Лотман 1972].

Существуют теории, утверждающие, что символы образуются в результате метафорической эволюции: «Образ прорывается в язык через метафору, а метафора в своем дальнейшем семантическом развитии либо поднимается до символа, либо опускается до знака» [Лагута 2003, с. 34]. В.М. Жирмунский в статье «Метафора в поэтике русских символистов» писал: «Символ есть частный случай метафоры – предмет или действие (то есть обычно существительное или глагол), взятые для обозначения душевного переживания» [Жирмунский 2001]. В статье «Поэзия Александра Блока» исследователь пишет: «Мы называем символом в поэзии особый тип метафоры — предмет или действие внешнего мира, обозначающие явление мира духовного или душевного по принципу сходства» [Там же., с. 323].

Аллегория ближе символу, чем метафоре. «Аллегория (от греч. *Allos* — иной и *agoreuo* — говорю) — конкретное изображение предмета или явления действительности, заменяющее абстрактное понятие или мысль» [Тимофеев 1974, с. 12-13.]. В словаре приведены такие примеры аллегории: с давних времен зеленая ветка в руках человека аллегорически символизировала мир, молот стал аллегорией труда и так далее. Л.И. Тимофеев говорит, что аллегория основывается на сближении явлений благодаря сочетанию их сущностных характеристик, качеств или функций, и относится к группе метафорических тропов. О.В. Воронушкина определяет аллегорию как «условное изображение отвлечённых идей, которые не ассилируются в художественном образе, а сохраняют свою самостоятельность и остаются внешними по отношению к нему» [Воронушкина 2009]. Аллегорию также можно охарактеризовать как воплощенную в видимом образе символику (например, весы как символ правосудия или картина С. Ботичелли «Аллегория весны») [Знаменская 2020]. Однако аллегория насыщена меньше символа: аллегорические образы не имеют самостоятельной художественной ценности, являясь иллюстрацией отвлечённой идеи. Примеры аллегории можно найти в баснях И.А. Крылова, в «Сказках» М.Е. Салтыкова-Щедрина. В отличие от символа, аллегория имеет нравоучительную ценность. Высмеивая порок через аллегорию, автор таким образом борется с ним.

О природе аллегории и символа задумывался И.В. Гёте. Он говорил о том, что если поэт подбирает «для выражения всеобщего нечто частное», то это ведёт к появлению аллегории, подлинная же поэзия рождается тогда, когда поэт «в частном прозревает всеобщее», то есть в аллегории «частное имеет только значение примера, только образ всеобщего» [Гёте 1937, с. 246]. Механизм появления аллегории, по Гёте, следующий: «аллегория превращает явление в понятие, понятие в картину, но так, что в картине понятие все еще может быть ограничено, полностью установлено и высказано в ней». В этом он видел разницу между символом и аллегорией, говоря о том, что в символе идея картины оказывается

неисчерпаемой, «бесконечно воздействующей и недостигаемой» [Гёте 1936]. Таким образом, снова обращено внимание на многозначность образа или идеи, скрывающейся за символом, что не характерно для однозначного смысла аллегории.

Аллегорию и символ объединяет жизнеспособность вне верbalного текста: символичным может быть танец, музыка, балет, живопись. Метафора больше зависит от верbalного контекста, так как в большинстве случаев зависит от него. Символ и аллегорию объединяет и опора на понятные общекультурные составляющие (этические, исторические, религиозные и прочие основы жизни). Отличием является нравоучительное начало аллегории, составляющей основу басен, притч, сказок: через частный образ передаётся понятие, черта характера, порок; чтобы читатель понял, о чем речь, аллегория должна быть ассоциативно узнаваемой (*заяц – аллегория трусости, лиса – хитрости*, и это однозначно закреплено в русской культуре). Метафора не зависит от культурного контекста и, как правило, не обладает нравоучительным характером.

Для истолкования аллегорического образа его необходимо подвести под моральное, философское, этическое и др. понятие, однако сама аллегория рассматривается как стилистическая фигура, в то время как символ и метафора воспринимаются как более широкие категории, относящиеся к сфере философии, этики, религии и др.

О структуре. В структуре аллегории, как и в структуре метафоры, мы можем наблюдать многокомпонентность. Символ однокомпонентен (так, символический образ белого коня живёт вне контекста, обозначая величественность и власть; попадая в определённый контекст, он узнаётся вместе со своим значением). Образ и значение образа слиты воедино, тождественны.

В аллегории образная оболочка не равна скрытому за ней смыслу. Е.Г.Белоусова подчёркивает, что «внешнее» в аллегории «перевешивает» мораль, которая за ней скрывается [Белоусова 1994] (читателю интересно наблюдать за

диалогами животных в баснях, абстрактная же мысль, по мнению исследователя, следует за образом). А.Ф. Лосев, наоборот, говорит о несомненном преобладании идеи над формой выражения в аллегории: образный план (вторичный) взаимодействует со смысловым (первичным) [Лосев 2001]. Аллегория скрывает под собой однозначный смысл, характерный для определённой культуры (*гусь – напыщенность, лающая собака – пустословие и др.*).

Аллегория односоставна, так как в контексте определенной культуры значение закреплено за образом. Например, М.Е. Салтыков-Щедрин создает аллегорические образы, например, «премудрого пескаря» (не просто трусость, а трусость как жизненная позиция); в этом случае сказка служит способом изображения контекста, в котором значимый для автора смысл получает адекватное изображение (образ); актуализируется направление «от смысла к образу».

Обратимся к структуре символа. А.Ф. Лосев считает, что «символ есть арена встречи обозначающего и обозначаемого, которые не имеют ничего общего между собой» [Лосев 1976]; «Смысл, перенесенный с одного предмета на другой, настолько глубоко и всесторонне сливаются с этим предметом, что их уже невозможно отличить один от другого. Символ в этом случае есть полное взаимопроникновение идейной образности вещи с самой вещью. В символе мы обязательно находим тождество, взаимопроницаемость означаемой вещи и означающей ее идейной образности» [Там же, с. 57]. Гегель говорил о том, что в символе надо различать значение и выражение. Первое есть «представление или предмет, безразлично какого содержания», «второе — «чувственное существование, или картина какого-нибудь вида». «Символ есть прежде всего некий знак» [Гегель 1958, т. 12, с. 83], который может быть абсолютно отделён от своего значения, не иметь с ним ничего общего (как, например, буквы и звуки в отношении значения слов).

Множественность значений символа прослеживается и на структурном

уровне. Символ «накапливает» смыслы, наращивает смысловое поле, трансформируясь в разных культурных контекстах. Символ способен обретать разнообразные значения, взаимосвязанные на уровне ассоциаций. Так, символический образ Бога в религии означает Творца, в философии – абсолютное, в этике – добро, в праве – справедливость и т.д. [Белоусова 1974]. В.И. Шувалов также замечает многоплановость структуры символа. Символ, согласно исследователю, является «своего рода голографическим накопителем, в котором закодировано достаточное количество понятийно-эмоционального содержания, причем как на поверхностном, так и на глубинном уровнях» [Шувалов 2017].

Символ образует широкую умножающуюся область подтекста, аллегория же этого лишена, имея лишь одно дополнительное значение, реализующееся в конкретном контексте (*заяц – трусость; обезьяна – глупость*). В концепции А. Белого символ «представляет собой триаду «abc», где «а» - неделимое творческое единство, «б» - образ природы, воплощённый в звуке, краске, слове и «с» - переживание, свободно располагающее материал звуков, красок и слов, чтобы этот материал всецело выразил переживание» [Белый 1911, с. 24]. Взаимодействие этих структурных компонентов способно открыть глубинный смысл, который «просвечивает» сквозь рождённый символом образ. По А.Белому, символ «S» = abc, где «а» – замысел (бессознательное), «б» – внешняя форма, «с» - внутренняя форма [Кравченко 2002]. Символ нередко указывает на трансцендентные смыслы.

Итак, аллегория односоставна. Смысл образа исчерпывается воплощением идеи: трусость = заяц, хитрость = лиса. В структуре метафоры есть объект метафоры (рябина) и образ-характеристика – костер (метафора «*костёр рябины*»). Метафора контекстуальна. В символе происходит слияние означаемого и означающего (слово становится знаком каких-либо сущностей вне зависимости от контекста). Аллегория и символ опираются на общекультурную базу, выражаются в конкретных образах. Для метафоры не обязательна опора на общекультурную базу, хотя образ для метафоры обязателен.

Семантика и функции. Зависимость от культурного контекста.

Существует разница не только в структуре и семантике метафоры, символа и аллегории, но и в их функциях. Как и символ, метафора может жить в человеческом сознании, реализуясь в языковых формах.

В отличие от метафоры, символ обязательно связан с культурно-историческим контекстом, и это во многом его определяет. Ю.М. Лотман называл символ «механизмом памяти культуры» [Лотман 2000, с. 241]. Так, для русской культуры символична берёза. Этот символ мы встречаем в поэзии и прозе русских авторов. В сознании русского человека берёза ассоциируется с Родиной. Ю.М. Лотман подчёркивает, что символ «связан с памятью культуры, и целый ряд символических образов пронизывает по вертикали всю историю человечества или большие ее ареальные пластины» [Лотман 1999, с. 123]. Е.Г. Белоусова называет символом «бесконечный ряд отдельных явлений и их перевоплощений, ассоциативно связанных между собой, заключенный в особой модели действительности» [Белоусова 1994].

Под символом могут скрываться разной глубины смыслы, относящиеся обычно к одному семиотическому полю. Поверхностное восприятие метели как непогоды при более глубоком анализе может интерпретироваться уже не просто как погодное явление, но символ тяжёлых времён, заблудившейся души. Так, трагические события XX века отразились в произведениях поэтов в символическом образе выюги (А. Блок «Двенадцать», Б. Пастернак «Доктор Живаго» и др.).

Для метафоры связь с культурным контекстом не является обязательной, однако во многих случаях она существует. Стёртые метафоры нередко связывают нас с историческими реалиями и культурой народа. Например, исторические и культурные реалии запечатлены в фразеологизмах, образованных на метафорическом переносе («мамаево побоище», «коломенская верста», «казанская сирота», «щи лаптём хлебать» (об очень простом человеке), «как с писаной торбой носиться»). Однако символ остаётся абстрактной концентрацией

культурного опыта, метафора же сохраняет память об уподоблении.

Помимо культурно-исторического контекста необходимо упомянуть о верbalном контексте, который окружает рассматриваемые тропы. Символ призван выполнять репрезентативную функцию в «концептуально-семантическом пространстве», благодаря чему меньше зависит от верbalного контекста, чем метафора. Символ «живёт» вне текста, он узнаваем. Метафора же зависит от ближайшего контекста, который её определяет. Символ отличен от метафоры длительностью своего существования (в отличие от «стирающихся» метафор).

А.Ф. Лосев говорил о символе как о принципе, порождающем вещь, а не об отражении этой вещи; согласно учёному, «эта обобщенная функция раскладывается в бесконечный ряд частностей и единичностей» [Лосев 1970]. Символ семантически стабилен, в отличие от метафоры, так как только то, что в данной культуре узнаваемо, может стать символом. Значение метафоры зависит от верbalного контекста и допускает индивидуальное понимание, символ же, несмотря на широкое поле ассоциативных образов, которые могут быть скрыты под ним, не обязательно зависит от верbalного контекста, но в большей степени от культурного. Н.Д. Арутюнова замечает, что метафора «углубляет понимание реальности, символ может порой увести нас за ее пределы» [Арутюнова 1990, с. 25–26].

По мнению Н.Д. Арутюновой, символам не свойственно предикатное использование, которое считается «обычным» для метафоры. Функция символа «действительная» (указывательная): «Символы не могут занять позиции предиката. Они указывают на некоторый смысл, но не применяют его для характеристики другого («постороннего») объекта» [Арутюнова 1990]. Символ указывает на что-то вне своего значения; он во многих случаях может быть изображён графически (голубь – символ мира; чёрный ворон – символ неприятностей и др.). Это сложно представить в случае с метафорой: как возможно изобразить даже вещественные метафоры, такие, как «океан глаз», «костёр рябины», «полотно дороги» и др.?

Р.О. Якобсон говорит об интегрирующей и специфицирующей функциях символа в художественном тексте: «Интегрирующая проявляется в том, что символ сообщает художественному тексту динамическую и разнообразную целостность... специфицирующая функция выражена в том, что символ становится фокусирующим компонентом художественного текста» [Якобсон 1976]. С.А. Радионова отмечает такие функциональные параметры символа, как экспрессивный, репрезентативный и смысловой [Радионова 2001]. Как и метафора, символ выполняет когнитивную функцию. Это подчёркивал и А. Белый: символизация для него – «средство интуитивного художественного познания мира («творчество-познание»)» [Кравченко 2002], в котором символ является посредником между миром, познаваемым физически, и миром идей: «Символ, или третье двух миров, пересечение параллелей в крест с точкой духовного мира в центре» [Белый 1994, с. 419].

Выводы. В параграфе были уточнены отличительные признаки метафоры среди рядоположных явлений. Степень зависимости от культурного контекста различна для метафоры, символа и аллегории, однако каждое из этих явлений связано с национальным менталитетом, историей и культурой. Общим для символа и метафоры можно считать и разную степень прозрачности. Метафора может становиться языковой, «стёртой». Символ в отличие от метафоры не может быть свежим, так как он не живёт вне понимания широкой массы людей. Символ становится ярче от многократного повторения, а метафора гаснет.

Метафора выступает как предикат, символ же имеет стабильную форму и не используется как средство описания. В Таблице № 2 представлена сопоставительная характеристика метафоры, символа и аллегории.

Таблица №2 — Сопоставительная характеристика метафоры, символа и аллегории

Символ		Метафора	Аллегория
Природы	<p>Из словаря Дж. Тресиддера: Гроза – Божье могущество; в семитской и некоторых других традициях гром — звучащее (а молния - написанное) Слово Господне.</p> <p>Горы – духовная высота и центр мира, место соприкосновения неба и земли, символ превосходства, вечности, чистоты, постоянства, подъема, устремленности, вызова.</p>	<p>«Музыка в зале громко журчала» (А.П. Чехов);</p> <p>«Я под давлением жизни жестокой» (Ф.И.Тютчев);</p> <p>«Наполовину прикрыв тусклые глаза воспалёнными раковинами век» (И.А. Бунин);</p> <p>«Улыбнулись сонные берёзки, Растянули шёлковые косы. Шелестят зелёные серёжки, И горят серебряные росы» (С. Есенин)</p>	<p>В сказках, баснях: Лиса – хитрость и заискивание. Осёл – упрямство и невежество. Медведь – сила и доброта, иногда неуклюжесть. Петух – самолюбие и зазнайство. Заяц – хвастовство и трусость. Стрекоза – беспечность. Муравей – трудолюбие. Мартышка – глупость.</p>
Символы	<p>— знак с бесконечным количеством значений (А.Ф. Лосев, Гёте);</p> <p>— символы образуются в результате метафорической эволюции (Лагута); частный случай метафоры (Жирмунский);</p> <p>— рождается благодаря взаимодействию с внешним культурным пространством;</p> <p>— «накапливает» смыслы, наращивает смысловое поле, трансформируясь в разных культурных контекстах;</p> <p>— может «живь» вне контекста;</p> <p>— «механизм памяти культуры» (Лотман),</p> <p>— Метафора может трансформироваться в символ, накопив культурный контекст при взаимодействии с внешним культурным пространством. контекста и сможет жить вне зависимости от него.</p>	<p>— новый образный смысл, полученный через слияние посредством сопоставления двух базовых смыслов, имеющих прямо или косвенно общие черты или не имеющих их;</p> <p>— может существовать независимо от идейного или культурного контекста;</p> <p>— скрытый смысл эксплицируется на основе ассоциативных связей;</p> <p>— сохраняет память об уподоблении даже в стёртой форме;</p> <p>— значение зависит от верbalного контекста и допускает индивидуальное понимание.</p>	<p>— стилистический образ, представляющий собой конкретное изображение предмета или явления реальности, заменяет абстрактное понятие или идею;</p> <p>— может «живь» вне вербального текста;</p> <p>— опора на понятные общекультурные составляющие;</p> <p>— имеет нравоучительное начало;</p> <p>— смысл связан с мыслительными образами, порождёнными ментальностью народа или отдельных личностей; его нельзя вывести из образа, его нужно знать.</p>

	Символ	Метафора	Аллегория
C т у т у р а	<p>— может реализоваться только на уровне слова;</p> <p>— застывшая форма, которую легко узнать;</p> <p>— внутренняя структура слова-символа — семиотическое поле (у поля бывает ядро, центр и периферия = разная глубина);</p> <p>— скрывает смыслы разной глубины, относящиеся обычно к одному семиотическому полю;</p>	<p>— может быть выражена одним словом, словосочетанием, предложением или целым текстом;</p> <p>— в основном двучленна</p> <p>— признак сравнения дан имплицитно;</p> <p>— лаконизм, сокращённость;</p> <p>— лишена синтаксической подвижности, «цементирует» слова в определённой форме;</p> <p>— имеет субъект и объект сравнения.</p>	<p>— может быть выражена одним словом, словосочетанием, предложением или целым текстом;</p> <p>— двойственность образный план (вторичный) взаимодействует со смысловым (первичным);</p> <p>— идеи не ассилируются в художественном образе, а сохраняют свою самостоятельность и остаются внешними по отношению к нему;</p> <p>— имеет лишь одно значение, реализующееся в конкретном контексте (заяц — трусость; обезьяна — глупость).</p>
C е м а н т и к а ф у н к и и	<p>— нельзя разгадать простым усилием логического размышления;</p> <p>— в символе нет сравнения;</p> <p>— стабильность значения, точное указание на обозначаемое,</p> <p>— длительность существования;</p> <p>— не может быть в позиции предиката;</p> <p>— не может быть «свежим», так как не живёт вне понимания широкой массы людей.</p>	<p>— границы между двумя объектами сопоставления стёрты, а на основе их сравнения рождается новый смысл;</p> <p>— занимает позицию предиката: душа (A) — это зеркало (Б) по способности отражать действительность (C).</p> <p>— углубляет понимание реальности;</p> <p>— создание сходства, а не его открытие;</p> <p>— основание для сравнения не обязательно; логика метафорического переноса носит свободный характер;</p> <p>— две основные функции — номинативная и предикативная;</p> <p>— слияние смыслов, не допускающее замены компонента;</p> <p>— чем дальше отстоят друг от друга противополагаемые разряды объектов, тем ярче «метафорический сюрприз» от их контакта;</p>	<p>— исходная точка — абстрактное понятие или обобщённое представление, для которого подбирается конкретное обличение;</p> <p>— аллегорические образы не имеют самостоятельной художественной ценности, являясь иллюстрацией отвлечённой идеи.</p>

1.5. Особенности жанра лирической прозаической миниатюры

Жанр лирической прозаической миниатюры (ЛПМ), который М.Л. Гаспаров определяет как «лирическое произведение в прозаической форме» [Гаспаров 1972, с. 206], прослеживается уже в произведениях XIX века (Ш. Бодлер, Д. Леопарди, И.С. Тургенев).

В XX веке прозаические произведения начинают активно впитывать в себя лирические элементы. Стихотворения в прозе появляются в творчестве В.В. Розанова, В.Г. Короленко, В.М. Гаршина, С.Н. Сергеева-Ценского, И.Ф. Анненского, И.А. Бунина, А.И. Куприна, М.М. Пришвина, В.П. Астафьева, А.И. Солженицына и др. Жанр стихотворений в прозе развивается до сих пор, что мы видим в творчестве В. Полозковой, С. Щёкина, Д. Симонова, С. Криницына, А. Крестовиковского, К. Кобрина, А. Киселёва, И. Кецельмана, Ю. Идлис, М. Зятина, Р. Воронежского, Ю. Цаплина, Г. Заломкиной, С. Заготовой, Г. Ермошиной, Д. Добродеева, О. Денисовой, А. Дащевского, К. Давыдова-Тищенко, Д. Григорьева, Е. Воробьёвой, А. Алексина, С. Круглова, Ю. Стениловкой, А. Уланова, А. Урицкого, С. Шуляк, Т. Щербиной, В. Полещук, А. Щетникова, Л. Юсуповой и др.

Развиваясь, жанр ЛПМ сохраняет инвариантные черты, одной из которых можно считать значимость метафоры.

Стихотворение в прозе как жанр является предметом исследований таких учёных, как М.Л. Гаспаров [Гаспаров 1987], Е.Ю. Геймбух [Геймбух 2018], Н.М. Шанский [Шанский 1988], А. Квятковский [Квятковский 1966], Л. Гроссман [Гроссман 1922], В. Жирмунский [Жирмунский 1977], Ю.Б. Орлицкий [Орлицкий 1999], С.А. Липин [Липин 1974], В.И. Масловский [Масловский 1987] и др.

В данном параграфе, опираясь на труды исследователей, рассмотрим особенности жанра стихотворений в прозе и их родовую принадлежность.

Стихотворение в прозе, или лирическая прозаическая миниатюра, –

лироэпический жанр, имеющий некоторые признаки эпоса, но лирический по сути. Относясь к художественному стилю, он возник на стыке двух родов: эпоса и лирики. М.Л. Гаспаров даёт следующее определение данного жанра: «стихотворение в прозе - лирическое произведение в прозаической форме; оно обладает такими признаками лирического стихотворения, как небольшой объем, повышенная эмоциональность, обычно бессюжетная композиция, общая установка на выражение субъективного впечатления или переживания, но не такими, как метр, ритм, рифма» [Гаспаров 1972, с. 425].

Говоря о способах функционирования лирической прозаической миниатюры, С.А. Липин замечает, что данный жанр способен существовать и отдельно, «и как небольшие вставные новеллы в крупных повествованиях, а зачастую как цикл миниатюр...»: «Контрапункт» Э. Межелайтиса, «Белое время» В. Цыбина, «Горсть солнечных лучей» Я. Брыля [Липин 1974]. Е.Ю. Геймбух подчёркивает, что ЛПМ вбирает в себя, преобразуя, другие малые жанры, лежащие на стыке эпоса и лирики, поэзии и прозы: «дневник, записки, очерк, зарисовка» [Геймбух 2006, с. 37]. Различные ситуации, описанные в ЛПМ, «способствуют выражению одной идеи, одного чувства, которые могут быть сформулированы в виде сентенции («Любовь сильнее смерти и страха смерти» И.С. Тургенев); представлены как пословица, поговорка, афоризм («Святая простота» И.С. Тургенев)» [Геймбух 2018, с. 44].

Вслед за Е.Ю. Геймбух и М.Л. Гаспаровым мы рассматриваем лирическую прозаическую миниатюру (стихотворение в прозе – синонимичный термин) как особый жанр, вбирающий в себя признаки как лирики, так и эпоса.

Особенности жанра. Лирическая прозаическая миниатюра характеризуется изображением человека в действии, наличием набора событий (аналогично эпосу) и/или ментального сюжета (подобно лирике). Признаками, образующими «каркас жанра» ЛПМ, в общих чертах можно назвать малый объем, глубину содержания, экспрессивность, бессюжетность, субъективность. Л.Н. Иссова называет постоянными признаками стихотворений в прозе «стремление к лирическому,

субъективному изображению действительности, к рефлексии и философским обобщениям, к сгущенности и лаконизму повествования, к предельной образной насыщенности и, наконец, к метафоричности, к мелодическому звучанию речи» [Иссова 1969].

Малый объём произведений делает стихотворение в прозе особенно актуальным для нашего времени, когда технологии развиваются, и люди находят всё меньше времени для чтения. Возможно, этим объясняется интерес к данному жанру, в том числе в «электронном пространстве» Интернета.

В.Д. Пантелеев видит основную особенность ЛПМ в способе изображения действительности. По мнению исследователя, в стихотворениях в прозе совмещаются реалистический и романтический способы отображения действительности [Пантелеев 1978].

Стихотворения в прозе, которые в большей степени связаны с лирикой, а не с эпосом, всё же не обладают основным свойством стихотворной речи – разделением на автономные сегменты, способные потенциально разбивать языковые единицы любых уровней (за исключением фонем). Поскольку стихотворения в прозе не предполагают обязательного деления на строки, они не относятся к стихам как таковым. Таким образом, особенностью стихотворений в прозе является отсутствие обязательного деления на строки, факультативность рифмы и ритма: «наличие признаков стиха (ритм, метр, деление на короткие строки и др.) не является жанрообразующим фактором» [Геймбух 2006, с. 36]. Ритм и рифма заключают идею в определённую рамку, жанр ЛПМ раскрепощает мысль, позволяет выразить её свободно [Максимова 2010]. Однако такие исследователи, как Ю.Б. Орлицкий [Орлицкий 1999] и С.В. Косихина [Косихина 2009] имеют другое мнение на этот счёт, признавая наличие ритма в данном жанре.

Ещё одной особенностью жанра является **обобщенность содержания**. Л.Н. Иссова, подчёркивает эту особенность: «Обобщенная <...> мысль в жанре <...> чаще всего облекается в конкретный художественный образ, благодаря которому и

реализует свое эмоциональное воздействие <...>, а малая форма обуславливает особый характер этой образности, заключающейся в ее интенсивности, предельной точности, изобразительной яркости» [Иссова 1969]. Глубине изображения также способствует отмеченная исследователями тесная связь изображенного с целостной картиной мира. Это выделяет стихотворение в прозе из ряда заметки, очерка и других малых жанров. Имеет место и интериоризация («движение от внешнего мира к внутреннему его освоению» [Гаспаров 1995, с. 147]).

Так как ЛПМ – двувидовое образование, термины «образ автора» и «лирический герой» синонимичны [Геймбух 2018]. Полное исчезновение авторского «я» в лирической прозе невозможно, поскольку лирика всегда выражает субъективность. Настоящее и будущее создают иллюзию совмещения времени переживания и его описания (как в лирике).

Важно подчеркнуть, что субъект речи «я» может иметь значение «всякий, каждый, любой». С.Н. Брейтман, размышляя о лирическом герое в ЛПМ, говорит, что он «приобретает как бы зеркальное отражение, как бы раздваивается, получая возможность посмотреть на себя со стороны» [Брейтман 1991]. Таким образом, основной субъект речи может выступать не только в качестве субъекта переживания, но также и объекта оценки [Геймбух 2018].

Лирический герой особенно ярко выражает своё отношение к объектам окружающего мира и мира чувств [Максимова 2010]; душевное состояния лирического героя Т. Сильман называет «состоянием лирической концентрации» [Сильман 1977, с. 9]. Это состояние заключено в настоящем времени текста и связано с процессом философского осознания действительности [Брейтман 1991]. Голос автора не встречает препятствий на пути выражения в ЛПМ. Э.А. Бальбуров подчёркивает лиро-эпический характер стихотворений в прозе. Говоря о способе выражения автора, исследователь замечает, что автор становится не только рассказчиком, но «прежде всего лирическим субъектом произведения» [Бальбуров 1980].

Тематика ЛПМ, как и тематика лирики, не ограничена рамками. Преобладают философские размышления о жизни, смерти, человеческих чувствах, памяти, смене поколений и др. В лирических прозаических миниатюрах часто изображаются повседневные ситуации, но практически каждая бытовая ситуация приобретает особое бытийное звучание и философское осмысление. Пространство воспринимается как бытийное и философское: это перекресток прошлого и настоящего, родины и чужбины, юности и зрелости или старости; «...временные пласти как бы сплавляются: сплав временных пластов, нечеткость переходов – особенность, характерная для жанра миниатюры с ее предельно лаконичной, сгущенной формой» [Ташлыков, с. 50].

Принадлежность к лирике и эпосу находит отражение в сюжете и композиции ЛПМ. В сюжете ЛПМ важную роль играет пространственно-временная организация текста. Лирический герой всегда пребывает в настоящем времени, он может вспоминать о былом (личном и историческом), предполагать будущее, но всегда находится в настоящем или возвращается в него, что характерно для лирики [Сильман 1977]. «Иллюзия последовательности и непрерывности повествования (как в эпосе) сочетается с фрагментарностью, раздробленностью изображения (как в лирике). Значимость единства личного и общего в «Стихотворениях» воссоздают развитие и движение жизни во взаимодействии противоположностей» [Головко 1989, с. 161].

Согласно М.Л. Гаспарову, стихотворения в прозе обладают следующими характеристиками:

- присутствие всех аспектов лирики, за исключением метра, ритма и рифмы;
- небольшой объем, часто с разбиением на мелкие абзацы, напоминающие строфы;
- эмоциональность стиля;
- круг образов, мотивов и идей, типичных для поэзии данного времени;
- отсутствие сюжета в композиции;

— общий фокус на изображении субъективного впечатления или переживания [Гаспаров 1972]. Встречая названные особенности в рамках произведения прозаической формы читатель испытывает удивление. М.Л. Гаспаров акцентировал внимание на признаках лирики. «особо ощущимых и действенных в прозе» [Гаспаров 1972].

Метафора как признак жанра стихотворений в прозе. Одна из особенностей лирики, в полной мере усвоенная стихотворениями в прозе – идейно-эмоциональная настроенность: лиризм связан с изображением внутреннего мира человека, что является одной из форм проявления категории субъективности.

Лиризм создается благодаря применению ярких метафор, не ставших лексикализованными и позволяющих «пережить данное явление» [Николина 2002], актуализации стёртых метафор, например, с помощью повторов и инверсии, метафорических эпитетов, которые обеспечивают новизну восприятия при осознании общеязыковой формы (например, «утекающая жизнь» вместо зафиксированного «жизнь течёт»). Кроме того, используются олицетворения, которые размывают границы между человеком и миром: «застенчивая грусть» (И.С. Тургенев) и мн. др.

Художественный мир лирической прозаической миниатюры глубок и метафоричен, что подчёркивает Е.Ю. Геймбух: «В процессе интериоризации смещаются акценты, и лирические произведения … приобретают психологическую и философскую глубину, раскрывают свои внутренние перспективы» [Геймбух 2006, с. 36]. Даже самая обыденная зарисовка может оказаться глубоко метафоричной. В стихотворении в прозе мы встречаем примеры обобщённых идей в конкретных художественных образах. Яркие образы, основанные на живых метафорах, делают эмоциональное воздействие более сильным. Характер воздействия ЛПМ на сознание характеризуется интенсивностью и эмоциональным ответом [Иссова 1969, с. 6].

Выводы. Жанр лирической прозаической миниатюры возник на стыке лирики

и эпоса. Философичность и лиризм можно назвать конститутивными признаками жанра стихотворений в прозе.

В жанре ЛПМ метафора в полной мере реализует свои основные функции: номинативную и предикативную (см. параграф «Функции метафор»). Являясь инструментом создания художественной действительности, она не просто украшает речь, но способствует и постижению глубоких смыслов, заложенных в краткую форму автором и воспринимаемую через лирического героя.

В жанре стихотворений в прозе мы находим все функциональные разновидности метафор, представленных в параграфе «Классификация метафор». Метафоризация, действуя на подсознание, обходя логику, даёт возможность читателю не просто сблизиться с лирическим героем, но взглянуть на мир с его точки зрения, открыть для своего мироощущения новые горизонты.

1.6. Изучение творчества В. Полозковой

Вера Николаевна Полозкова – современный поэт. Её творчество, зародившееся в сети Интернет, вызвало всплеск интереса к поэзии среди людей разных возрастов, а позже вышло за пределы сети. Сейчас поэтесса выпускает сборники стихов и музыкальные альбомы со своими произведениями, а также читает свои стихотворения публике. В творчестве В. Полозковой находят своё отображение как реалии современной жизни, так и традиционные образы (мифологические, культурные, сказочные, религиозные). Это делает творчество автора интересным для анализа. Задача данного параграфа – кратко рассказать об специфике творческого метода В. Полозковой и тех исследованиях её творчества, которые осуществлены на данный момент.

Основной отличительной чертой художественного мира В. Полозковой являются классические темы в «современной обработке», что делает поэзию понятной современному читателю, но в то же время глубокой по смысловому и образному содержанию, разнообразию тематики. Этот фактор вызывает интерес

исследователей к творчеству поэтессы и отклик читающей аудитории разного возраста и уровня образования. Изучением творчества В. Полозковой занимаются многие современные исследователи. Диссертацию на тему «Ономастикон поэтического дискурса Веры Полозковой (лингвосемиотический аспект)» защитила в 2015 году К.А. Елистратова [Елистратова 2015]. Особенности поэтической речи автора, синтаксиса произведений рассмотрены в работах Е.В. Шишкиной [Шишкина 2018], Н.Г. Рогозинниковой [Рогозинников 2021], Л.С. Таранухиной [Таранухина 2014], Д.С. Шмаковой [Шмакова 2018], Д.Ю. Веремчук [Веремчук 2018], Ю.С. Филипповой [Филиппова 2014], Т.В. Кудряковой [Кудрякова 2014], А.В. Бадестовой [Бадестова 2018], М.Н. Крыловой [Крылова 2019], Ю.В. Дюпиной [Дюпина 2021]; проблеме тематического своеобразия творчества В. Полозковой и рассмотрению основных образов посвятили работы Л.В. Белоус [Белоус 2014], А.А. Кусубалиев [Кусубалиев 2016], О.Л. Дьяконова [Дьяконова 2016]; исследованием отражения реальности в аспекте современности занимались А.Э. Царан [Царан 2022], М.А. Кузнецова [Кузнецова 2019], Т.А. Золотова [Золотова 2015] и др. Предметами научных исследований становится художественный стиль автора, семантика и функционирование прецедентных феноменов, онимов [Елистратова 2016], индийских культуронимов [Грудева 2014] в поэтических текстах В. Полозковой, метафизические основания отдельных стихотворений [Дайс 2014], лексика [Шкреба 2016], [Замыслова 2015] и др. Художественный мир В. Полозковой и анализ основных образов нашли отражение в работах А.Ю. Крапивиной [Крапивина 2020], Л.В. Белоус [Белоус 2019], К.А. Елистратовой [Елистратова 2010, 2011, 2012, 2013] и др.

Научно-технический прогресс, ускорившийся в XXI веке, оказывает влияние на все сферы человеческой жизни. Развитие Интернета, несомненно, сказывается на современном литературном процессе, что видно на примере творческого пути В. Полозковой. Поэтесса родилась в Москве в 1986 году, а свой творческий путь

начала именно в Интернете. В 2003 году Вера Полозкова открыла личный блог vero4ka на сайте [Livejournal.com](https://www.livejournal.com), представляющий собой интернет-дневник [Смирнова 2012]. Зарисовки автора нашли отклик у аудитории. Позже она стала первой поэтессой, прославившейся в сети Интернет [Волкова 2018]. Немаловажными факторами развития интернет-литературы становится широкий доступ к читателям по всему миру, возможность комментариев. Примером может послужить портал «*stihi.ru*», способствующий поэтическому диалогу [там же]. Стихотворения В. Полозковой разных лет можно найти на портале. Историк культуры Е. Ермолин замечает, что поэзия В. Полозковой — это «голос нового российского поколения», поскольку поэтесса «совпала с этой эпохой в её самом лучшем выражении» [Ермолин 2013]. Творчество В. Полозковой нередко сравнивают со стилем поэтов Серебряного века или с особым стилем И. Бродского. Продолжая традицию Е. Евтушенко, Р. Рождественского, А. Вознесенского и других поэтов-шестидесятников, В. Полозкова читает свои стихи на сцене в разных городах и странах.

Меняются литературные формы, однако поэзия остаётся актуальной. Родившись в пространстве Интернета, поэзия автора вышла за его пределы и продолжила существование в привычной форме. На данный момент В. Полозкова издала пять сборников стихотворений: «Непоэмание» (2009), «Осточерчение» (2013), «Фотосинтез» (2015), «Ответственный ребёнок» (2017), «Работа горя» (2021). В. Полозкова становится автором детских книг. В 2017 году издательство «Махаон» выпустило сборник детских стихов «Ответственный ребенок» [Зурбашева 2021]. Как и стихи для взрослых, детские книги автора полны глубоких образов и яркого содержания.

Для поэзии В. Полозковой характерна экспрессивность и эмоциональность [Рогозинникова 2021], диалогический характер лирики, приближенность художественной речи её поэзии живой речи [Фисенко 2022]. Несмотря на то, что автора волнуют «вечные вопросы», лирический герой произведений видит мир

через призму современности, что объясняет высокий интерес аудитории. В поэзии автора современный человек видит своё отражение и вместе с лирическим героем задумывается над вопросами любви и страдания, одиночества [Царан 2022], жизни и смерти, веры и неверия, дружбы, природы творчества и смысла жизни. Особенностями творчества автора становятся злободневные вопросы в контексте глобальных проблем и философского осмысления, современная лексика (включающая сленг), небольшой формат стихотворений, стихотворения в прозе, модернистские неологизмы, оживление стёртых языковых метафор в контексте современности. Язык автора наполнен художественными метафорами и глубокими образами.

Д.Ю. Веремчук в статье «Особенности лексики и поэтического языка стихотворений Веры Полозковой» отмечает специфику лексики, присущие индивидуальному стилю автора. Художественном стилю поэтессы свойственны яркие изобразительно-выразительные средства, не только «частое использование слов, заимствованных из других языков, но и употребление целых иноязычных фраз», языковая игра с варваризмами, «современный молодёжный сленг и сленг интернет-сообществ, то есть набор особых слов или новых значений уже существующих слов, употребляемых в различных группах людей», устаревших слов; для В. Полозковой характерно такое языковое явление, как «окказионализмы, индивидуально-авторские неологизмы, созданные поэтом или писателем как лексическое средство художественной выразительности или языковой игры» [Веремечук 2018]. Особенности колоративной лексики поэтессы исследуются В.Н. Замысловой [Замыслова 2015]. Оригинальный стиль автора, включающий сочетание нормативной лексики и современных языковых тенденций [Крылова 2019], становится способом выражения языковой картины мира современного человека, отличающейся от языкового «портрета» человека других периодов.

Тематическое своеобразие поэзии В. Полозковой заключается в современном выражении волнующих человека во все времена проблем, касающихся

внутреннего мира человека и разных аспектов его жизни, которые транслируются через своеобразие изображения человека, Бога, города и времени. Специфической чертой поэзии В. Полозковой, отражающей характер современности, становится урбанистическая тематика: город не просто место действия; он олицетворяется, получая конкретные характеристики. Лирический герой пытается сбежать из мрачного города; в поэзии присутствует мотив дороги, вокзала, побега. Город не только олицетворяется, т.е. наделяется действиями живого существа, но и персонифицируется, получая внешние и внутренние признаки человека: *ветер курит, август держит в ладонях* и т.п. Отношение к городу / с городом непростые: ЛГ не только хочет убежать, но и чувствует близость с городом.

Тема любви преобладает в раннем творчестве поэтессы; эта любовь сложна и почти всегда несчастна [Щурик 2021]. Она приносит боль лирической героине. Проблема любви на расстоянии становится специфической для современного человека, когда мир открыт благодаря развитию транспорта и авиасообщения. Любовь на расстоянии заставляет лирического героя задуматься о смысле жизни. В более зрелой поэзии раскрывается проблема поиска духовного пути. Впечатления о поездке поэтессы в Индию в 2008 г. легли в основу «Индийского цикла» («Осточерчение»). В «Индийском цикле» любовная лирика уступает место размышлению о жизни, вечности, времени, творчестве, собственном духовном опыте, Боге [Мальчугина 2014]. Наряду с современными образами встречается обращение к мифическим и сказочным [Веремчук 2018], что подчёркивает связь времён и приверженность традициям. Исследователи обращают внимание на диалог культур, свойственный поэзии В. Полозковой [Елистратова 2011], интертекстуальность [Дьяконова 2016].

Лирический герой В. Полозковой взрослеет и меняется. Его всё больше интересуют вопросы поиска смысла жизни и веры. О.С. Мальчугина в статье «Тема времени и возраста в книге Веры Полозковой “Фотосинтез”» анализирует развитие темы взросления и времени в творчестве поэтессы: «Наиболее частотными темами,

отражающими возраст человека, являются тема молодости, старости и смерти» [Мальчугина 2015]. Исследователь отмечает, что старость и смерть не имеют отрицательной коннотации, в то время как молодость и зрелость имеют коннотацию пресыщенности и отрицательную эмоционально-оценочную окрашенность. В миниатюрах отношение ко времени, как и к миру вокруг, неоднозначно; культурные образы наделены двойственными характеристиками.

Творчество автора всё чаще затрагивает духовную и философскую тематику. Лирический герой размышляет о Боге, о жизни и смерти, о времени и становлении личности. В произведениях упоминаются различные религиозные течения: лирический герой ведёт внутренний диалог с Богом. Размышления лирического героя о Боге находят своё отражение в лирике автора: «Жанр поэтической молитвы органично вливается в жанровое многообразие лирики В. Полозковой. Она намеренно трансформирует его, наделяя данный жанр индивидуально-авторскими чертами» [Щурик 2012]. Он предстаёт в разных обличиях («Господь», «Вечный», «Отче», «Боже», «Боженька», «Папа», «Серый Волк», «Судья», «Мой великий кардиотерапевт», «Верховный Электрик» и др.) [Волкова 2108]. Лирическая героиня ведёт диалог с Богом: «Отче, я правда ужасно устала. / Мне тебя не о чём даже просить» (2004). В. Полозкова обращается к Богу, прося помочи, рассказывая о себе [Белоус 2015]. Встречаются стихотворения, целиком посвящённые Богу и напоминающие молитву (например, «Хорошо, говорю...», «Господи мой...»). Талант любого рода рассматривается в творчестве В. Полозковой как дар Бога, а одарённость окружающих – как доказательство существования Бога [Там же].

В стихотворениях В. Полозковой находят отражения истории жизни разных людей [Елистратова 2015]. Стихи поэта иногда имеют сюжет и напоминают небольшие рассказы. В сборнике «Фотосинтез» и в произведениях цикла «Короткий метр» описаны сцены жизни современного человека; в них часто отсутствуют свойственные рассказам портреты; образ наделён лишь именем, характер раскрывается через конкретную историю. Большую роль играют детали.

В душе каждого персонажа происходит какой-то кризис, что может выражаться через ситуацию. Каждая история является соединением лирических жанров и малых эпических жанров. Некоторые из этих произведений можно отнести к жанру лирической прозаической миниатюры.

Поэтическая речь В. Полозковой содержит множество индивидуально авторских и языковых метафор. Литератор В. Кириченко, говоря об особенностях метафорической речи, замечает: «У неё «автоматы за спинами... становятся бас-гитарами», «гравий под шинами старицким кашлем ворочается в груди», «ветер курит твою сигарету быстрей тебя», «птицы под небом плавают как чаинки», «море брызгается, будто масло на сковородке», « полночь заходит к ним в кухню растерянным понятым», «моя смерть обитает во мне», «взгляд – два автоматных дула». А метафоры потрясают и даже шокируют: «письменная карамель», «глаза, темнее, чем виноград», «цвета тамариновой косточки нераспаханного жнивья», «древнерусская обязательная тоска», «прохладная мякоть звёзд», «ужасно жив», «всё двухэтажно», «скучастые фрукты», «фактура снега», «радости полглотка» [Кириченко 2015]. М.К. Джамалова в литературоведческой статье «Функции метафоры в языке современной поэзии» характеризует метафорику В. Полозковой: «При помощи метафор поэт передает чувства и переживания лирических героев, их одиночество, обусловленное неудачной любовью, бесконечным ожиданием возлюбленного, потому что конкретные образы воспринимаются воображением, а эмоциональные – чувствами. Для метафор Полозковой в наибольшей степени характерно наделение неодушевленных существительных свойствами одушевленных, уподобление неживого живому» [Джамалова 2018]. Наиболее частотны в использовании метафоры и метафорические эпитеты, придающие языку поэтессы содержательность, глубину и эмоциональную экспрессивность [там же].

Несмотря на то что метафоры уже изучаются, на наш взгляд, нет их комплексного описания, а также связи с языковой картиной мира.

Выводы по первой главе

На основании фундаментальных трудов по метафоре нами было дано рабочее определение метафоры, которую мы понимаем как троп, основанный на семантической аномалии: сущность метафоры – в осознании явлений одного рода в терминах явлений другого рода, метафора – это транспозиция лексики, предназначенный для указания на предмет речи, в сферу предикатов, предназначенных для указания на его признаки и свойства [Арутюнова 1990; Лакофф 1990].

В результате изучения сущности метафоры, ее структуры, функциональных особенностей, а также сопоставления метафор со сравнением, символом, аллегорией были выявлены основные признаки метафоры:

- метафора не является буквальным высказыванием;
- метафора создает образ (В.Н. Телия);
- метафора основана на аналогии: может выявлять общность, а может создавать ее («сладкая улыбка», «горькое разочарование» – Дж. Серль);
- метафора когнитивна; **когнитивность** имеет разные способы воплощения: актуальный (или актуализированный в оживленных метафорах) и латентный (скрытый) в стертых;
- метафора – **слово не в своем контексте** («звезды глаз»);
- метафора выражает постоянный признак (недопустимо *Вы сейчас медведь);
- **структурный признак**: метафора двусоставна, она отбрасывает «основание сравнения» (Арутюнова): (А – объект сравнения) есть (В – образ сравнения) по имплицитному признаку (С – признак сравнения);
- **сохранение памяти** об уподоблении даже в стёртой форме;
- метафора – перенос номинации в сферу **предикации** («глаза – звезды»); метафора в предложении занимает позицию предиката.

Наиболее значимыми для анализа художественного текста, на наш взгляд,

являются следующие функции метафор:

— **Образно-эстетическая** функция, присущая всем живым (художественным) метафорам и некоторым стёртым; образные метафоры способны порождать новый смысл (В.Н. Телия).

— **Оценочная функция** связана с **экспрессивной**; названные функции могут быть присущи живым и мёртвым метафорам, но не являются обязательными ни для одного вида. Эмотивный и оценочный модус основывается на ценностной картине мира.

— **Предикативная** (функция характеристизации) и **номинативная** (функция идентификации) – базовые для любой метафоры (Н.Д. Арутюнова).

— Природа метафоризации родственна природе познания. В природе **когнитивной метафоры** лежит её основанность на сопоставлении. Любая метафора в большей или меньшей степени является когнитивной (в зависимости от глубины содержания и соотнесённости смысловых компонентов метафоры).

— **Концептуальная метафора** – способ понимания человеком окружающего мира, структурирования его. Это те общепринятые-метафорические соответствия, которые установились в языковой культуре между областью-источником и реципиентной зоной в языковой и культурной традиции. Такие метафоры являются маркерами национального языкового и культурного сознания. Дж. Лакофф и М. Джонсон выделяют три вида концептуальных метафор: ориентационные, онтологические и структурные. Концептуальные метафоры могут выполнять миромоделирующую функцию.

— **Миромоделирующая функция** коррелирует с когнитивной и упорядочивающей. На способности метафоры фиксировать в языковых элементах ментальные, этические, ценностные смыслы основана возможность построения модели мира.

Таким образом, в первой главе создано методологическое основание для описания семантики, структуры и функций метафор в художественном тексте.

ГЛАВА 2. РОЛЬ МЕТАФОР В СТИХОТВОРЕНИЯХ В ПРОЗЕ СОВРЕМЕННЫХ АВТОРОВ

В данной главе на материале стихотворений в прозе рассматривается семантика метафоры, её структура и основные функции. Значимые для русской языковой картины мира метафорические модели находят отражение как в традиционных, так и в специфических авторских метафорах, анализ которых позволяет выявить особенности индивидуально-авторской концептуальной системы и представить фрагмент языковой картины мира В. Полозковой. Особое внимание уделяется миромоделирующей функции метафор.

Задача данной главы – раскрыть специфику миромоделирующих метафор с точки зрения семантики, структуры и функциональных особенностей. **Миромоделирующая функция** метафоры связана с ЯКМ и национальной картиной мира; это результат отражения мира языковым сознанием определённого лингвокультурного сообщества. Внимание фокусируется на изучении особенностей метафорического отражения в конкретных образах вещественного мира абстрактных объектов из области чувств и философских размышлений. Миромоделирующая функция метафоры состоит в её участии в процессах категоризации и образной концептуализации явлений действительности через специфику авторского мировосприятия, что выражается в неожиданных точках пересечения различных семантических полей в миниатюрах В. Полозковой. Миромоделирующую функцию могут выполнять любые разновидности метафор. Онтологические (или «сущностные») метафоры охватывают все сферы реальности и позволяют интерпретировать события, действия, эмоции, идеи и т.д. (абстрактные понятия) как объекты и материальные вещества. По Лакоффу, свойства предметов реального мира проецируются на абстрактные понятия. **Ориентационные метафоры** отображают опыт пространственной ориентации не

только в материальном мире, но и во времени. Пространственными характеристиками наделяются явления внутреннего, духовного мира: переживания, чувства и др. **Структурные метафоры**, по Лакоффу, представляют собой «концептуализацию абстрактных понятий через перцептивный опыт». Но примерно такое же определение ученый дает онтологическим метафорам: «проецирование свойств, которыми наделены предметы реального мира, на абстрактные понятия». Мы будем считать структурные метафоры одной из разновидностей, связанной с характером выражения объекта и образа метафоры посредством бисубстантивного предложения, но не имеющей общих сем. А единство формального выражения (бисубстантивное предложение) и семантической общности для нас – **метафорическая модель**, обобщенная схема значения группы метафор (описание метафорической модели дано чуть ниже). В данной главе мы постарались показать, как миромоделирующая функция метафоры реализуется в стихотворениях в прозе В. Полозковой и как благодаря метафорам описан мир, Бог и лирический герой. Миромоделирующая функция базируется на **когнитивной** и коррелирует с **упорядочивающей** (познание – структурирование – создание/воссоздание), результатом чего она и является.

Под **метафорическими моделями** в нашем исследовании понимаются выраженные в бисубстантивном предложении отвлеченные от конкретной формы воплощения семантические отношения между объектом и образом метафоры. Так, Дж. Лакофф указывает на метафорическую модель «время – деньги» и на конкретные метафоры, реализующие модель: «растратить / сэкономить / потерять / уделить время». Метафорические модели в лирических прозаических миниатюрах В. Полозковой основываются на культурно значимых понятиях (человек как «выдох Божий», человек и время, Бог, любовь, творчество и др.).

2.1. Человек как объект изображения

Согласно Н.Д. Арутюновой, **миромоделирующая функция** формирует

представление об объекте или явлении и представляет стиль мышления о нём. Миромоделирование связано непосредственно с отражением культурного и когнитивного опыта. Анализируя своеобразие авторской картины мира, мы учитываем, что она может опираться на элементы русской языковой картины мира или полемизировать с ними.

Образы сравнения в метафорических моделях, объектом сравнения в которых является человек, представляют два полюса: ЧЕЛОВЕК – ТВОРЕНИЕ и ЧЕЛОВЕК – ТВОРЕЦ; дополняется картина мира перспективной метафорической моделью ЖИЗНЬ – ДОРОГА.

2.1.1. Репрезентация метафорической модели ЧЕЛОВЕК – ТВОРЕНИЕ

В миниатюре «Выговор с занесением в личное дело» лирический герой определяет сам себя как «материал», из которого при должной обработке получится «изделие»: *глина, что не нашла себе гончара*. Базовой метафорой, составляющей ядро семантического поля метафорической модели ЧЕЛОВЕК – ТВОРЕНИЕ, стала угасшая метафора «Бог вдохнул жизнь в человека», восходящая к библейскому сюжету: «И создал Господь Бог человека из праха земного, и вдунул в лицо его дыхание жизни, и стал человек душою живою» (Книга Бытие 2:7). Метафора оживляется В. Полозковой: «человек – выдох Божий»; «человек – глина». Метафора «человек – глина» восходит к фразеологизму *скудельный сосуд* («скудельный (устар.) – глиняный; о человеке как о слабом существе, обречённом на гибель») [Евгеньева 1999]. В основе метафорического переноса лежат свойства глины («глина – тестообразная масса, измельчённая горная порода, употр. для гончарных изделий, кирпича и др.»). Здесь и далее определения слов даются по словарю С.И. Ожегова [Ожегов 1994] и по словарю Т.Ф. Ефремовой [Ефремова 2000]). *Глина, не нашедшая себе гончара* может указывать на состояние человека до того, как Бог «вдунул в лицо его дыхание жизни, и стал человек душою живою»

(там же). Лирический герой чувствует заложенные в себе способности и понимает, что для их реализации необходимо приложить собственные усилия, но в то же время нуждается в помощи «гончара». Глина поддаётся формированию, находясь в гибком состоянии; когда этот материал засыхает, становится хрупким, то придать ему форму уже невозможно: *эта жизнь по тебе катается, переламывая* («Выговор с занесением в личное дело»). В основе метафорического переноса значение глагола *переламывать* («переломить – сломать надвое; резко изменить, заставить стать иным»). Как засохшая глина, ЛГ ощущает надломленность (*переламывая*) от воздействия (*жизнь катается*), а не развитие личности (формирования сосуда из глины). Концептуальная метафора «человек – глина» строится на проекции свойств глины на представление о человеческой природе. Чтобы развиваться в нужном направлении, человеку, как глине, необходима гибкость. Концептуальная метафора воспроизводит фрагменты общественного опыта культурной общности. В данном контексте метафора живая, реализуется предикативная функция. Отметим, что метафора вводится через сравнение: ЛГ ощущает себя *словно глина, что не нашла себе гончара*. Другими словами, ЛГ воспринимает себя уже как «готовое изделие», поэтому и Бог может с ней что-то требовать, как и они сама: *Все ответы на все вопросы лежат внутри тебя, наберись же отваги взять и пооткрывать.*

Особенностью авторского мировидения становятся метафоры, основанные на явлениях и объектах современности и отражающие последствия техногенной революции.

В ЛПМ «Птица» перед читателем предстаёт образ *скарификатора* (мастера, специализирующегося на художественном *шрамировании* (украшении тела рубцами); человек для него – холст и материал для творчества: *кровавые раны под его пальцами заплетаются дивными узорами, знаками и цветами*). Метафора «человек – глина» дополняется новым смыслом: *Ум воспитывать нужно ровно, как и надрез вести вдоль по трепетной и нагой человечьей глине*. Человек

показан как единство тела и души. В основе метафорического переноса лежит представление о «воспитании ума» как о болезненном процессе «надреза человеческой глины» (то есть того «материала», из которого состоит человек). Через прилагательные «трепетный» («дрожащий, колеблющийся») и «немой» («лишённый способности говорить») подчёркивается беззащитность человека под влиянием того, кто производит надрез. ЛГ просит мастера: *вырежи на мне птицу, серебряного пера, от рождения правую <...> пусть в ней вечно таится искомая мною сила.* Метафора в данном случае тесно взаимодействует с символом: существует знак особого отличия победителя конкурса молодых писателей «Серебряное перо Руси» – серебряное перо; в словаре Трисиддера *птица* символизирует «воплощение как человеческого, так и космического духа <...> определяемая свободным парением и предполагаемой способностью достичь небес» [Трессидер 1999].

Для формирования человека важен не посредник – мастер-скрификатор – а мечты самой ЛГ получить то, чего ей недостает: душевную/духовную силу, умение верно оценивать действительность (быть правой), способность достичь мечты – совершенства в творчестве – и получить за это серебряное перо, а главное – облегчение неизбывной душевной боли.

«Человеческая глина» у В. Полозковой – не просто прах; тело – это важная часть человека, в котором живет «выдох Божий». К скрификатору ЛГ приходит для того, чтобы физическая боль заглушила душевную, чтобы душа не остыла, не перестала видеть свет: *Пусть бы из холодного ада, куда я падаю, за минуту до мрака она меня выносila.* Она надеется не только на свои силы (*я учусь..., я хочу уметь..., я надеюсь...*), на уроки скрификатора (учитправляться с болью), но и на помочь Бога: *Пусть она будет, Господи, мне наградою.*

Обратим внимание на то, что в обоих миниатюрах ЛГ представлен как поэт, творец: страдает, что из боли не может *свить ни стишка*; всегда помнит о читателе (*Выдыхай, Вера, хватит плакать, кося на зрителя*) и даже надеется на

славу, которая ее переживает (*Просто помни, что вот когда этот мир закончится – твое имя смешное тоже должно быть в титрах*).

Талант как способность к какому-либо делу (особенно к творчеству) уже во времена Античности связывали с покровительством высших сил, в христианстве появляется понятие ответственности человека за реализацию своих способностей [Максимова 2020]. Метафорическая модель ТАЛАНТ – ДАР СВЫШЕ непосредственно связана с метафорой «человек – глина». В мире ЛПМ В. Полозковой Бог, создавая человека, дарит ему талант, реализует же способности только сам человек. Бог «слепил» человека, дал толчок, а дальше сам ЛГ ответствен за свою судьбу.

Метафорическая модель ЧЕЛОВЕК – ТВОРЕНИЕ имеет вариант «человек – робот». В глину Бог вдувает душу, робот же в ЛПМ запрограммирован кем-то. В группе метафор «человек – робот» имеет место коннотация «опредмечивания» человека (вид метафор, противоположный по природе антропоморфной). Свойства робота (робот – «автомат, осуществляющий действия, подобные действиям человека»), такие, как запрограммированность, предсказуемость действий, необходимость подзарядки, лежат в основе метафорического переноса.

В ЛПМ «И даже когда не будет сил» человеческие качества, жизнедеятельность описываются через механическое устройство: *И даже когда уже не будет сил, и у сердца перестанет хватать оперативной памяти, и аккумуляторы устанут перезаряжаться....* Духовные силы человека уподобляются аккумулятору. Как и устройство, человек может терять энергию и снова получать её, подзаряжаясь. Источниками энергии для подзарядки в разных миниатюрах выступает любовь (ЛПМ «Медленный танец», «Поговорить», «Письмо к Косте Бузину...» и др.), творчество и общение с Богом – источником энергии (ЛПМ «Хорошо, говорю», «Здравица» и др.). Заметим, что именно сердце, а не ум или мозг, выступает в данной миниатюре местом хранения памяти (*у сердца перестанет хватать оперативной памяти*), что отражает национальную

специфику. Сердце в русской культуре традиционно обозначают нечто, «соединяющее эмпирические и духовные составляющие культуры» [Керн 2008].

В ЛПМ «Робот-плакальщик» человек описан как робот, состоящий из лампочек: *Детка-детка, ты состоишь из лампочек, просто лампочек в сотню ватт. Ты обычный маленький робот-плакальщик.* Лирический герой обращается к самому себе, определяя себя как механическое устройство. Миromоделирующая метафора «человек – робот» является компонентом метафорической модели ЧЕЛОВЕК – ТВОРЕНИЕ (потенциальное изделие). Робот кем-то сконструирован, лампочки-генераторы требуют подзарядки, глина – оформления. Исходное значение слов (в данном случае «глина», «генератор», «робот») и значения, которые они получают в результате метафоризации, «выступают в качестве своеобразных призм, фокусирующих смыслы друг друга» [Резанова 2002]. Робот не является человеком, он выполняет действия, свойственные человеку, но не имеет души. Отождествляя себя с роботом, лирический герой показывает, что в его жизни не хватает какого-то важного элемента, без которого жизнь нельзя назвать человеческой в полной мере. По В. Полозковой, если функция у робота предопределена и он не может выйти за ее пределы (*робот-плакальщик*), то человек как образ и подобие Бога может и должен.

В той же миниатюре ЛГ осуждает навязчивые попытки человека вернуться в прошлое: *Ты боишься, что так и сдохнешь, синая, в этот вторник, другой четверг – всех своих любимых экranизируя на изнанке прикрытых век.* Перифраз выражения «вся жизнь промелькнула перед глазами» оживляет стёртую метафору; помещённый в современный контекст, образ получает новое прочтение. Объект метафорического сравнения – воспоминания об ушедших людях – находит выражение в образе экранизации; признаком сравнения, как и в метафоре «воспоминания – список» становится возможность человеческого сознания фиксировать события и воспроизводить их, вызывая в памяти образы. Обращённость в прошлое и фиксация внимания на давно ушедшем в обоих случаях

имеют негативную окраску; ЛГ видит смысл в движении вперёд и развитии, но не всегда находит для этого силы.

2.1.2. Репрезентация метафорической модели ЧЕЛОВЕК – ТВОРЕЦ

В ЛПМ В. Полозковой даже в метафорической модели ЧЕЛОВЕК – ТВОРЕНИЕ лирический герой показан как активный деятель: он делает выбор, ответствен за свою судьбу. Однако на его жизнь оказывают влияние Бог, судьба и др. Выбор жизненного пути даётся ему с трудом. Другая группа метафор, выполняющих миромоделирующую функцию, показывает человека как **независимого субъекта действия**. Внешний мир подчиняется его влиянию, он сам выступает как «гончар, творец», призванный «вылепить» свою жизнь. Метафоры данной группы интересны тем, что транслируют образ человека на рубеже веков (XX–XXI вв.).

Созданный по образу Бога, сотворившего мир, человек призван «лепить» из материала Вселенной. Эта идея транслируется через метафорическую модель ЧЕЛОВЕК – ТВОРЕЦ. В ЛПМ «Так они росли» лирический герой изображён как **обладатель времени жизни: всякий рвался сшибать систему с петель, всякий жаждал великих дел, каждый получил по куску эпохи себе в надел, по мешку иллюзий себе в удел**. Устойчивое сочетание *сорваться с петель* со значением «резко отделиться» становится основой для метафоры «сшибать систему с петель». Метафоры данной группы отражают специфику восприятия мира человека на рубеже веков (XX – XXI вв.). Исходное значение глагола *сшибать* («сбивать, сваливать ударом, толчком») лежит в основе метафорического переноса и используется для описания желания молодых людей, живших на рубеже веков, презирать правила и основы жизни, *систему* (значение слова в данном случае – форма общественного устройства; общественный строй, формация). Особенностью мировосприятия поколения, к которому относится лирический герой (на что

указывает местоимение *всякий*) является резкий конфликт, противостояние между тем, что дано человеку и тем, что он хочет получить.

Как и лирический герой, «всякий» *получает по куску эпохи в надел*. Конкретно-предметное значение создаёт базу для онтологической миромоделирующей метафоры («эпоха – предмет обладания»). Временные промежутки привычно отсчитываются на циферблате часов через отрезки [Степанов 1997]. В данном случае спецификой автора является изображение времени как «куска», данного *в надел* (*надел* – «участок земли, выделяемый в пользование крестьянской семье, тому, кто её обрабатывает»). Исходя из значений слов, лежащих в основе метафоры, *кусок эпохи* (неопределённый отрезок времени, равный конкретной человеческой жизни) лишь на первый взгляд принадлежит человеку, на самом же деле он дан ему *во временное пользование*. Слово «кусок» (буквальное значение «кусок – отдельная часть чего-н. (отломанная, отрезанная)») семантически сочетается со словом циферблат, и др.) обозначает часть чего-то вещественного; здесь же слово получает новое значение, называя *эпоху* («длительный период времени, выделяемый по каким-н. характерным явлениям, событиям»). Так как язык, согласно Г.В. Колшанскому, фиксирует в художественном тексте картину мира, существующую в сознании человека, можно предположить, что способ измерения времени человеческой жизни в данном случае находит новое выражение [Колшанский 2006].

Метафорическое выражение «*мешок иллюзий*» строится на уподоблении представлений о жизни современного лирическому герою поколения «иллюзиям» («иллюзии – обман чувств, нечто кажущееся; болезненное состояние ошибочное восприятие предметов, явлений») и попытке измерения абстрактных чувств *мешками*. Интересно, что если *кусок эпохи получен в надел*, то *мешок иллюзий предоставляется в удел* («в феодальной Руси: отдельно управляемая часть княжества; в царской России: земли, недвижимое имущество (до 1863 г. также крестьяне), принадлежащие царской семье»). То есть *иллюзии* осознаются как

собственность человека, *время же ему не принадлежит*. Таким образом, в миромоделирующих метафорах человек видит себя хозяином жизни, которой он волен распоряжаться, *жаждет великих дел, сшибает систему с петель*, но в то же время осознаёт, что это *мешок иллюзий*.

В ЛПМ «Надо жить у моря» метафорическая модель ЧЕЛОВЕК – ТВОРЕЦ расширяется за счет появления новых метафор: понимание предназначения человека и процесса его развития показано через процесс *лепки*. В основе метафорического переноса лежит глагол *лепить*, исходное значение которого – «делать изображение, сооружать из пластического, мягкого материала»: *Вселенная — гибкий и чуткий материал, из нее можно слепить хоть Пьяцца Маттеи, хоть район Солнцево — ты единственный, кто должен выбрать, что лепит*. Двойственность образа человека в мире ЛПМ В. Полозковой заключается в том, что он в одних случаях он описывается как *глина* (объект воздействия), а в других – как *гончар* (субъект действия). В данных примерах человек сам лепит мир (*ты единственный, кто должен выбрать, что лепит*). Мотив выбора жизненного пути расширяется: человек не только выбирает путь, но и прикладывает усилия, чтобы создать его наполнение. В ЛПМ «Мастерство поддержания пауз» понимание жизни как лепки основывается на значении глагола *структурировать*: *всё мое занятие — структурировать мрак и хаос*. Материалом «структурирования-лепки» выступают *мрак* («отсутствие света») и *хаос* («в древнейших мифологических представлениях: беспорядочная материя, неорганизованная стихия, из которой образовалось впоследствии всё существующее»). Получается, что человек – подобие Бога – и в том, что создает мир вокруг себя в отведенное ему время.

Образ человека в миниатюрах В. Полозковой меняется со временем. Он противоречив. Так, в миниатюре «Стишище» мы встречаем «девиз» понимания жизни лирическим героем. Отрывок полон метафор, поэтому приводим его целиком (метафоры выделены): *Жизнь – это творческий задачник: условия*

пишутся тобой. Подумаешь, что неудачник – и тут же проиграешь бой, сам вечно будешь виноватым в бревне, что на пути твоем; я в общем-то не верю в фатум – его мы сами создаем; как мыслишь – помните Декарта? – так и живешь; твой атлас – чист; судьба есть контурная карта – ты сам себе геодезист.

Открывает «букет метафор» метафорой «жизнь – это творческий задачник»; логическое ударение падает в метафоре на слово *творческий*, то есть задача может иметь не одно, а несколько правильных решений, и если учесть, что *условья пишутся тобой* и что дальше речь идет о *фатуме* (счастливой судьбе), то, вероятно, смысл метафоры в том, что к счастью ведут разные пути. Поэтому в проигранном *боe*, в препятствиях (*бревне*) на пути жизни, по мнению ЛГ, виновата только неуверенность человека в самом себе. В онтологических метафорах с синонимичными в данном контексте объектами сравнения (*жизнь, фатум, судьба*) образами сравнения также выступают контекстуальные синонимы *чистый атлас, контурная карта* («сборник таблиц, карт, специальных рисунков»), а признаком сравнения становится *частичная обозначенность* границ территорий: некоторые из них отмечены на карте, другие предстоит провести, нарисовать. Метафора *ты – геодезист* (профессия, предполагающая занятие проектированием местности) обобщает семантику букета метафор. Не веря в предначертанность событий, ЛГ говорит о жизни и судьбе как о чистом атласе, который человек заполняет по своему усмотрению.

Человек-гончар, способный лепить из «материала Вселенной» то, что он захочет – творческая личность. В широком смысле созидающие силы человека, направленные вовне через действия, рассматриваются как творчество. Эта способность человека является жизненно важной: творчество в некоторых случаях рассматривается как спасение человека через общение с Творцом или как проведение Божественной энергии в жизнь.

В ЛПМ «Хорошо, говорю» ЛГ признаёт присутствие Бога в своей жизни и беседует с Ним, рассказывая о своих попытках действовать, о своих неудачах и

достижениях. Через ориентационные миромоделирующие метафоры, имеющие отрицательную коннотацию («движение вниз») ЛГ описывает свою жизнь: *Залегла в самом отвратительном грязном рву и живу в нем, и тщусь придумать ему эпитет*. В основе метафорического переноса – значение глагола залечь («лечь надолго»; «залечь на дно, в берлогу») во рву, то есть остановиться, бездействовать. Выбрав местом своего пребывание *ров*, который выступает в метафоре образом сравнения, ЛГ остаётся в нём (*залегла*), пытаясь безрезультатно (*тищусь* = зря стараюсь) заниматься творчеством (*тищусь придумать ему эпитет*). Объект сравнения – бездеятельный образ жизни. Прилагательные *отвратительный, грязный* усиливают отрицательную эмоционально-оттеночную окраску метафоры. Устаревший глагол *тищиться* имеет значение «пытаться сделать что-н. (обычно невозможное, заранее обречённое на неудачу)». ЛГ тщится придумать *эпитет* месту своего пребывания. Заранее настроившись на неудачу, ЛГ впадает в состояние апатии. Однако абсолютно пассивной позицию ЛГ назвать нельзя. Она признаётся: *Потому что я сею муку, печаль, вражду.* ЛГ чувствует в себе творческую энергию, но ощущает, что вместо «разумного, доброго, вечного» сеет «муку, печаль, вражду». В основе метафоры лежит глагол *сеять*. Объектом сравнения выступает процесс, относящийся к словесному творчеству. Метафора имеет библейские аллюзии и восходит к притче о сеянии, в которой под семенами подразумеваются слова, которые призваны возрастать и становиться добрыми делами (Мф. 13:1-9). Вместо зёрен ЛГ сеет «сорные плевела».

В этой же миниатюре встречаем ещё одну метафору, характеризующую саму ЛГ как «сорное плевело» (Мф. 13:24-30). Она сама даёт себе подобную характеристику, усиливая значение вредоносности характеристикой «флюс»: *Я тебе очень вряд ли дочь, я скорее флюс; я из сорных плевел, а не из зерен.* Лексема *флюс* составляет образ метафоры, объектом сравнения в которой выступает определения отношения человека и Бога. ЛГ сомневается в том, что может быть Его дочерью, так как её деятельность не носит характера добра и света.

Взаимоотношения Бога и лирического героя характеризуются не только преклонением: они напоминают отношения родных и близких: Бог не только сверху (*бровями-тучами водит хмуро*), он рядом (*посиди, поговори со мной, мой хороший*). В миниатюре «Хорошо, говорю» ЛГ называет себя *маленькой безотцовщиной*. ЛГ, не имеющая общения с отцом в физической жизни, ищет и находит его в жизни духовной (происходит оживление метафоры «Бог-отец», «Отче наш» (общий)). Бог в картине мира автора представлен как лицо, заинтересованное жизнью человека.

Несмотря на самобичевание ЛГ, относящей себя к *сорным плевелам*, Бог заинтересован её творчеством до такой степени, что медлит уничтожить всё живое. ЛГ ощущает свою важную роль в этом мире – благодаря действиям человека «откладывается» время Апокалипсиса: *А на этом стеклянном шарике только я и ценю Твой гигантоманский усталый юмор; И пока я танцую, спорю, кричу «смотри!» — даже понимая, как это глупо, — все живет, Ты же ведь стоишь еще у двери и пока не вышел из боулинг-клуба*. Развёрнутая миромоделирующая метафора включает несколько компонентов, составляющих «буket метафор» и раскрывающих одну и ту же идею: жизнь на Земле (реализация стёртой метафоры «земной шар») продолжается до тех пор, пока Бог не решит остановить мир (*Апокалипсис, как рубильник, рукой нашаря*). Метафора «мир – боулинг-клуб» семантически соотносится с мёртвой метафорой «жизнь – игра». В данном случае происходит не только её оживление, но и изменение фокуса: не люди играют роли в жизни, а Бог играет миром в боулинг. В букет метафор входит образ «девочки на шаре» – попытка удержать равновесие (вероятно, то, что на картине девочка поднимает руки вверх, подчеркивает, что ЛГ стремится восстать из своего «рва»), *стеклянный шарик* (характеристика хрупкости мира, шарик – мир в «руце» Божьей (аллюзия на Библию)).

Образ ЛГ неоднозначен: с одной стороны, он ощущает свою ничтожность (*бьюсь башкой, мало делаю, много жду, нетрудолюбива, громко плачусь и др.*), с

другой – свою значимость. ЛГ осознаёт своё предназначение в реализации творческой силы как способа отсрочить конец мира.

Метафоры, входящие в метафорическую модель ТВОРЧЕСТВО – СПАСЕНИЕ встречаются в различных ЛПМ В. Полозковой. Например, в «Здравище» творчество помогает спастись не только самому «творцу», но и окружающим: *моё сердце не знает тлена, пока тихонько поет Серёжа мне, пока мне в трубку хохочет Лена*. Объект сравнения – жизнь в противоположность *тлению* («разрушению от гниения») – показан через образ *сердца* как органа чувств, которое продолжает биться, пока продолжается творческий процесс: *пока они мне со сцены-палубы круги спасательные швыряют*. Таким образом, спасать может не только собственное творчество, но и творчество других. Метафорическая модель ТВОРЧЕСТВО – СПАСЕНИЕ пересекается с моделями ЖИЗНЬ – ТВОРЧЕСТВО (любой человек строит свою жизнь сам) и ТВОРЧЕСТВО – ЖИЗНЬ (талантливый человек чувствует, что живет, только в процессе творчества). Здесь мы видим такое свойство метафор, как обратимость (см. [Павлович 1999, с. 106]).

Отметим, что у В.Полозковой в метафорической модели ТВОРЧЕСТВО – СПАСЕНИЕ «спасение» может иметь разное значение: с одной стороны, творец спасает себя и других для жизни, творчество придает всем силы, а с другой – творчество может стать для творца ключом к бессмертию (*когда этот мир закончится, твоё имя смешное тоже должно быть в титрах*).

Как и художник, изображающий птицу на «холсте человеческой души», ЛГ в миниатюре «Здравица» ожидает от Бога одобрения, чтобы реализовать свой талант: *я хочу говорить репризами, кивать со сцены орущим гущам — надоедает ходить непризнанным, невсесоюзным, невсемогущим; <...> но подбираю слова, как кубики, пока не выпадут три семерки. Пока не включит Бог светофора мне....* Реализация способностей может сделать ЛГ *признанным* (людьми) и даже *всемогущим* (постоянный эпитет в отношении Бога). Человек, обладая свободной волей, сам формирует себя (*подбираю слова*). Он не только *глина* (материальное,

телесное), но и душа, талант (духовное). Несмотря на свободу, он ожидает одобрения или содействия высших сил, просит этого (*пока не включит Бог светофора мне*).

Метафоры моделей ТВОРЧЕСТВО – СПАСЕНИЕ, ТВОРЧЕСТВО – ЖИЗНЬ, ЖИЗНЬ – ТВОРЧЕСТВО являются миромоделирующими. В ЛПМ жизнь без творчества показана как водная стихия, где человек может утонуть, сцена характеризуется как *палуба*, с которой «швыряют спасательные круги». Люди-творцы спасают себя, других (*со сцены-палубы круги спасательные швыряют*) и весь мир (*пока я танцую, спорю, кричу... всё живёт*).

2.1.3. Репрезентация метафорической модели ЖИЗНЬ – ДОРОГА

Перед человеком лежит множество дорог, но выбрать он должен только одну: в начале пути человек сталкивается с проблемой выбора. В ЛПМ «Выговор с занесением в личное дело» выбор пути становится темой: *война внутри происходит междуусобная, потому что висишь на чертовом колесе, и повсюду такое поле лежит оранжевое, и дорог сотня тысяч, и золотая рожь, и зрелище это так тебя завораживает, что не слезешь никак, не выберешь*. Развёрнутая миромоделирующая метафора состоит из нескольких компонентов и представляет собой «букет» метафор. Внутренний конфликт, связанный с выбором пути, показан через метафору *война внутри происходит междуусобная*; сам выбор определяется необходимостью преодолеть состояние «подвешенности» (*висишь на чертовом колесе*) и изображением множества предложенных путей (*дорог сотня тысяч*). Метафора поддерживается контекстом – рефлексией ЛГ, описывающего свое внутреннее состояние (*зрелище это так тебя завораживает, что не слезешь никак, не выберешь*). Проанализируем компоненты «букета» метафор, входящие в метафорическую модель ЖИЗНЬ – ДОРОГА.

Миромоделирующая метафора «висеть на чертовом колесе» фокусирует

внимание читателя на культурно значимых смыслах. Данная онтологическая метафора основана на проецировании движения колеса на биографическое время: время в картине мира русского человека – постоянное *вращение* (этимология слова «время» восходит по смыслу к глаголам «вертеть, вращать»). «Вращаются» дни, недели, времена года. Согласно М.М. Бахтину, во времени раскрывается и образ человека через отношение к прошлому, настоящему и будущему [Бахтин 2012]. Выбирая свой путь (в данном случае происходит актуализация стертых метафор и наслаждение одной на другую: «жизненный путь» на «жизнь прожить – не поле перейти» (*поле лежит, и дорог сотня тысяч*), герой сталкивается со множеством вариантов. В «буket метафор» помимо названных включается еще несколько: «находиться в подвешенном состоянии» (быть в состоянии неопределенности) буквализируется в образе «чёртова колеса», которое в свою очередь вызывает ассоциации с «замкнутым кругом».

Метафора относится к ориентационным и выполняет упорядочивающую функцию (показывает, что ЛГ находится вне жизни, ее путей). Объект сравнения – период выбора пути – выражается через образ *колеса обозрения* (аттракцион, который имеет просторечное название «чёртово колесо»). Сложность выбора показана через невозможность слезть с вращающегося колеса. В повседневной речи бытует фразеологизм «находиться в подвешенном состоянии» – в данном случае происходит оживление метафорического образа за счёт буквализации смысла (на колесе обозрения) и актуализации метафоры «замкнутый круг». Сделать выбор для ЛГ означает разорвать замкнутый круг и пойти по одному из предложенных путей. Данные примеры демонстрируют, как через букет онтологических метафор моделируется образ ментальной сферы. Миромоделирующая метафора отражает фрагмент картины мира В. Полозковой в контексте РЯКМ.

Человек понимает необходимость выбора, но не решается сделать этот выбор; преодоление нерешительности – *война междоусобная* (т.е. между своими

собственными чувствами – нерешительностью и необходимостью). Важно подчеркнуть, что борется «своё со своим», и это усиливает драматизм противостояния. К выбору подталкивает ощущение собственных нереализованных возможностей. Ещё одна «социальная» метафора, синонимичная предыдущей: ***непримиримость классовая между тем, кто ты есть, и тем, кем могла бы стать*** («Выговор с занесением в личное дело»). ***Классовая непримиримость*** становится еще одним образом сравнения для конфликта в душе ЛГ. Как и ***междоусобная война, классовая непримиримость*** ведёт к болезненным ощущениям.

«Подвешенное состояние» ЛГ в период выбора жизненного пути может продолжаться долгое время и переходить в состояние уныния и апатии. Долгое бездействие губит человека. Без действуя, то есть не желая делать выбор, он начинает ***оправдывать лень, апатией зарастать*** («Выговор с занесением в личное дело»). Глаголы ***оправдывать*** и ***зарастать*** лежат в основе метафорического переноса. Бездействие и уныние, нежелание что-то делать (***апатией зарастать***), показаны как распространение сорных трав на плодородной земле. Ориентационная (ЛГ оказывается внизу = отрицательная коннотация) метафора раскрывает значение слова ***апатия*** с новой стороны, актуализируя внимание на его опасных и вредных свойствах. Человек сам должен сделать выбор и двигаться по «дороге жизни». Даже Бог не в силах заставить человека начать движение: ***Бог <...> пугается, когда видит через стекло, что ты навзничь лежишь полгода и, как от выстрела, под затылком пятно волос с тебя натекло*** («Выговор с занесением в личное дело»). Бездействие (***ты навзничь лежишь полгода***) может привести к смерти (***под затылком пятно волос с тебя натекло***). Смертоносность долгой остановки показана через образ последствий выстрела из револьвера в голову. Метафорическая модель ЖИЗНЬ – ДОРОГА имеет коннотацию движения вперёд («дорогу осилит идущий»). Поэтому метафоры остановки движения (в контексте данной ММ) имеют отрицательную

эмоционально-оценочную окрашенность. Оставаясь без движения, ЛГ начинает оглядываться назад, на пройденный путь или сожалеет о неправильно сделанном выборе.

В ЛПМ «Так они росли...» описан итог жизненного пути трёх братьев: *младший в старости выглядел как апостол, старший, разумеется, как пират, а последним остался я, я надсадно хрипящий список своих утрат.* Полярные жизненные пути – *апостол и пират* – не подвергаются оценке, вероятно, потому, что герои сознательно выбрали свой путь (выбор пути не оценивается В. Полозковой с морально-нравственных позиций, только с философских (необходимость выбрать)). Ориентационные метафоры показывают движение ЛГ *назад* поциальному пути. Если человек живет только прошлым, он превращается в *список своих утрат*. Сам себя ЛГ ассоциирует с прошлым. Он не просто рассматривает этот список, он отождествляет себя с ним (*я надсадно хрипящий список своих утрат*). Объект сравнения – ролевой герой («я» принадлежит одному из братьев: В. Полозкова как бы переживает чужую жизнь, оглядывается в прошлое из старости и оценивает такую возможность для себя (что случится, если неправильно выберешь или откажешься от выбора). На данном этапе своего развития ролевой герой получает выражение через образ сравнения *список*. Человек обращается к прошлому фиксирует в сознании свои потери. Эмоционально окрашенная лексика (надсадно – «напряжённо, натужно»; хрипеть – «издавать горлом хриплые, нечистые по тону, сиплые звуки») имеет отрицательную коннотацию. Глядя только назад и не видя будущего, человек не может двигаться дальше.

Метафорическая модель ЖИЗНЬ – ДОРОГА включает метафоры встреч на этом пути и погони, побега от возможных встреч. В ЛПМ «Вечерняя» оживает стёртая метафора из русской поговорки «от судьбы не уйдёшь» со значением крайней степени фатализма перед лицом судьбы. *Судьба* («стечение обстоятельств, не зависящих от воли человека») в художественном мире ЛПМ иногда упоминается

и обычно берет свое и у тех, кто бегает от нее — только чуть грубее. ЛГ признаёт силу судьбы, однако утверждает, прямо говорит собеседнику, что судьбу нужно делать своими руками: *отвыкай отступать, робея*. Судьба предстаёт как преследователь, который может догнать и «взять своё» (заметим, однако, что она берет «своё» только у тех, кто «бегает от нее»). В данной миниатюре рисуется ещё один вариант нерешительности, нежелания делать выбор и «слезать с ладони Бога»: персонаж не хочет идти по жизни сам, просит о помощи ЛГ: «не бросай одного». Онтологическая метафора дает представление о судьбе (объект сравнения) через действия человека, требующего вернуть долги (образ сравнения: *берёт своё*).

Выводы. Базовой метафорой, составляющей ядро семантического поля метафорической модели ЧЕЛОВЕК – ТВОРЕНИЕ, стала угасшая метафора «Бог вдохнул жизнь в человека». Данная ММ имеет несколько реализаций, в т.ч. «человек – выдох Божий»; «человек – глина».

ММ ЧЕЛОВЕК – ТВОРЕНИЕ основана на оживлении стертых метафор «человек – глина», «сорное плевело», «Бог – отец человека», «Бог вдохнул жизнь в человека» и создании авторских («человек – выдох Божий», «человек – флюс», «человек – робот», «сердце – аккумулятор памяти», «человек – механизм», «человек – список своих утрат» «веки – прибор для экранизации»; «убеждения – мешок иллюзий»).

ММ ЧЕЛОВЕК – ТВОРЕЦ (+ТАЛАНТ – ДАР СВЫШЕ) основана на мысли о том, что человек – образ и подобие Божие, и включает в себя языковые метафоры «сеятель», «жизненный путь», «Жизнь прожить – не поле перейти» и авторские «Вселенная – материал для лепки»; «кусок эпохи – условия лепки»; «творчество – приобретение внутреннего света»; «призвание – структурирование хаоса»; «творчество – спасательный круг»; «творческие люди – доказательство бытия Бога»; «творчество – путь к бессмертию».

ММ ЖИЗНЬ – ДОРОГА основана на множественности предоставленного

выбора, выражающегося в неопределённом количестве путей: пути и необходимости сделать верный выбор. Данная ММ включает в себя языковые метафоры «жизненный путь», «Жизнь прожить не поле перейти» и авторские «дорог вокруг сотня тысяч» «остановка – жизнь на распутье»; «старость – ощущение перспективы» «окончание жизненного пути – титры в конце фильма»; «человек - геодезист»; «жизнь - атлас»; «судьба – контурная карта»; «испытания в жизни – брёвна на пути».

ММ ВЫБОР ПУТИ – ВОЙНА имеет в основе идею сложности выбора, но необходимости преодоления своей нерешительности и самостоятельного выбора: «ты единственный, кто должен выбрать, что лепить»; «тот кусок тебе мал и этот вот не хороши»; «нерешительность – подвешенность на чёртовом колесе, жизнь на распутье»; «внутриличностный конфликт – классовая непримиримость, междоусобная война».

2.2. Пространственно-временной континуум (образ мира) как объект изображения в стихотворениях в прозе. Антропоморфная и онтологическая метафора

Время определяет события жизни и воспринимается как ключевая ценность современного мира. Эта мировоззренческая категория человеческого сознания недоступна восприятию непосредственно: можно наблюдать действие времени только по изменениям, которые оно производит в окружающем мире. В.Н. Телия говорит о метафоре как о призме, «через которую совершается мировидение» [Телия 1988]. Для описания свойств времени в художественных текстах используется онтологическая метафора, которая выступает такой «призмой». По Н.Д. Арутюновой, «чувство времени основано на восприятии природных циклов, психические структуры связали себя с линейным временем, расчлененным «точкою присутствия» на прошлое, будущее и соединяющее их в единый поток настоящее. Это членение вытекает из главного условия, определяющего положения

человека в мире: укрытостью от него будущего, известностью (пережитостью) прошлого и данностью (переживаемостью) настоящего» [Арутюнова 1990, с. 688].

Время представляет собой многообразное явление: *календарное* (время года, время суток), *биографическое* (время жизни человека), *историческое* (время жизни человечества), *абстрактное* (время как таковое: бытие мира и человека вообще). В картине мира природное время циклично, а отсчёт его начинается в настоящем моменте. В толковом словаре С.И. Ожегова *время* определяется как

1. Одна из форм (наряду с пространством) существования бесконечно развивающейся материи, последовательная смена её явлений и состояний.
2. Продолжительность, длительность чего-н., измеряемая секундами, минутами, часами.
3. Промежуток той или иной длительности, в который совершается что-нибудь, последовательная смена часов, дней, лет и др. [Ожегов 1994, с. 103].

В стихотворениях в прозе мы встречаем описания календарного, и биографического, и абстрактного времени, отражённые в темпоральных метафорах. **Темпоральность**, согласно А.В. Бондарко, – категория, которая выражает аспекты отражения времени и восприятия, реализуемые языковыми средствами выражения [Бондарко 1990]. Н.А. Саркарова в статье «Метафора времени в поисках новых смыслов» говорит о важности различения **хронологического (физического) времени**, для которого свойственна объективность, необратимость, одномерность, равномерность, чередование прошлого, настоящего и будущего и **метафорического времени**, которое изучается гуманитарными науками.

В метафорическом времени отсутствует строгая упорядоченность прошлого, настоящего и будущего [Саркарова 2020]. Одним из компонентов темпоральных метафор может быть вода или движение в пространстве (часто это движение вращательное, круговое). Образ сравнения (*вода, колесо, способ движения* и др.) выступает «зрительным аналогом неструктурированного понятия времени»

[Жантурина 2009]. Мы говорим *время течёт, ушло, прошло, остановилось* и др. Другими способами описания времени через метафоры становится его персонификация (*время врачует раны; время работает на нас*) или концептуализация: *время – деньги* [Телия 2006].

В художественной литературе время может останавливаться, прерываться, возвращаться и т.п. Пространственно-временная организация стихотворений в прозе «характеризуется представлением об отсутствии непреодолимых временных границ между эпохами, между прошлым – настоящим – будущим, между жизнью и вечностью» [Геймбух 2018, с. 121]. Не только границы между эпохами в ЛПМ размыты – неотделимы в художественном мире бывают категории пространства и времени как координаты, в которых пребывает лирический герой. Все эти свойства характерны и для метафор времени в миниатюрах В. Полозковой. Мир у В. Полозковой – материал для лепки, данный человеку на время (*кусок эпохи, полученный в надел*). Эта метафора входит в метафорическую модель ЧЕЛОВЕК – ТВОРЕЦ и указывает на некоторую свободу человека. Однако группа временных метафор корректирует представление о свободе человека. Эти метафоры составляют метафорические модели ВРЕМЯ – ПРЕСЛЕДОВАТЕЛЬ, ВРЕМЯ – ОБЪЕКТ ПОГОНИ и ВРЕМЯ – ПУТЬ В ВЕЧНОСТЬ.

2.2.1. Репрезентация метафорической модели ВРЕМЯ – ПРЕСЛЕДОВАТЕЛЬ

Н.А. Николина отмечает общую тенденцию современных поэтов воспринимать время как враждебную для человека силу [Николина 2009]. Сквозной мотив чувства собственной «незавершённости» и «неполноценности», страх не успеть сделать должное связан с концепцией ускользающего времени. Метафорическая модель ВРЕМЯ – ПРЕСЛЕДОВАТЕЛЬ включает метафоры с семантикой «недружественного» по отношению к человеку времени: лирический

герой стремится спрятаться от времени, которое преследует его, как бы желая получить отчёт о том, как использован данный человеку в *надел «кусок эпохи»*.

Данная метафорическая модель реализуется через наделение времени и его абстрактных категорий антропоморфными признаками. Человек не просто внешне и внутренне меняется под действием времени, эти действия выражены акциональными глаголами, т.е. время действует осознанно: *Время сглаживает движения, но заостряет лица*. Так, в миниатюре «Мастерство поддержания пауз» время выступает как действующее лицо. Однако здесь же, как кажется на первый взгляд, время выступает как неотъемлемый признак жизни человека: *кажется, мы выросли, мама, но не прекращаем длиться*. Глагол *длиться* здесь обозначает «продолжать жить». Дети выросли, но время продолжает действовать в них: они *продолжают длиться*. Однако глагол «длиться» относится к «декаузативам <...>, которые сочетаются с неагентивными субъектами и описывают неконтролируемые ситуации (Буря продолжалась, Заседание растянулось, Этот год тянулся бесконечно)» [Апресян 1993]. Другими словами, длительность жизни не контролируется человеком, значит, и в этой метафоре присутствует сема подконтрольности человека времени.

В ЛПМ «Как будто бы» время *быстро идёт, мнёт морды его ступня*; объект сравнения – возрастные изменения, происходящие на лице человека; этот объект раскрывается сразу в двух образах. Первый образ указывает на результат – морщинистое (мятое) лицо, второй – на причину изменений: по лицу прошлась *ступня времени*. Онтологическая метафора *ступня времени* имеет отрицательную коннотацию: действия времени грубы, оно бесцеремонно наступает на лица людей.

Особенностью авторской метафорики становится антропоморфизм, т.е. наделение абстрактных образов не только характеристиками живых существ, их действиями, но и частями человеческого тела: у времени есть *ступня*. *Время ходит с совочком, шаркая, словно горничная, и прибирает за вами юность; твой двадцать первый март поправляет чёлочку, посыпает ладони тальком*.

Абстрактное время персонифицируется, осмысляясь через образ горничной; значение глагола *прибрать* («сделать уборку, привести в порядок») лежит в основе метафорического переноса. *Юность* («возраст, промежуточный между отрочеством и зрелостью») осознаётся как мусор, оставшийся после какого-то мероприятия, который следует убрать. Наименование возраста выражено персонификацией наименования числа и месяца *двадцать первый март* приводит в порядок причёску (*поправляет чёлочку*) и, будто бы готовясь к гимнастическим упражнениям, *посыпает ладони тальком*. Таким образом, темпоральная онтологическая метафора включает описание личного времени ЛГ (настоящего – *март* и ушедшего периода жизни – *юность*) и абстрактного времени (уборщица). Юность оказывается в прошлом, постепенно исчезая, как убранный мусор.

Календарное время персонифицируется, получая «обличие» месяцев и сезонов, сопутствует лирическому герою, участвует в его жизни: *августогардеробщик зажал в горсти нас, в ладони влажной, два номерка* («Прямой репортаж из горячих точек»). Через темпоральную метафору время может описываться как больной человек: *У августа в легких свистит как у конченого астматика, он лежит на земле и стынет, не поднимайтесь-ка, сменщик будет, пока неясно, во сколько именно* («Что-то Библейское»). Описываются части физического тела календарных времён (*ладони, лёгкие*); действия и состояния (*зажал, лежит, стынет*). Лирический герой взаимодействует со временем: *Я выхожжу, новый день приветствуя, январь, на улице минус семь, слюнявит солнышко Павелецкую, как будто хочет сожрать совсем* («Здравица»).

Название ЛПМ «Старая пластинка» содержит временную метафору. Пластинка – то, что вращается, движется по кругу (этимологически слова «время», «веретено» (то, что вращается), «воротиться» родственны²). Фразеологическое

Время. Заимств. из ст.-сл. яз. Суф. производное (суф. *-men* > *-мя*) от той же основы, что и вертеть (см.): в *vertmen произошло упрощение групп согласных и выпало *t, er* между согласными в ст.-сл. яз. дало *ре* (через «ять»), изменившееся затем в др.-рус. в *ре, ę < en* дало

выражение «старая пластинка» (в словаре: *Разг. Неодобр.* О том, что давно известно, неоднократно повторялось, надоело) подразумевает повторение чего-то однообразного, надоевшего. Однако у В. Полозковой сглаживается оттенок неодобрительности и тускнеет сема «надоело». Более того, в стихотворении появляется мотив обновления. Смысл стихотворения связан с переосмысливанием фразеологизма «Старая пластинка»: несмотря на то что мы и здесь встречаем круговорот и повторение, связано это с весной и обновлением, а не с давно наскучившей мелодией. Сам фразеологизм в данном контексте выступает как обновлённая языковая метафора, которая строится на слиянии смыслов двух элементов и рождении на этой основе нового. «Старая пластинка» является образом для двух объектов сравнения. Первым объектом сравнения является любовь; а признак сравнения – бесконечно повторяющееся в человеческих отношениях разочарование в любви и преодоление этого разочарования; слова «больше никого не люби» произносятся параллельно со строчками из песен: «шнейни шауи твалеби» (с грузинского: «твои черные глаза»), «let it be» (песня группы Битлз, «пусть будет так»; в песне есть слова «есть еще на встречу шанс»). Второй объект сравнения – весна: повторяющаяся испокон веков, знакомая и каждый раз новая, символ обновления; хотя лирической героине и кажется сначала, что весна «не к месту», затем она чувствует, что «город заливает весна», и цикл жизни начинает новый круг.

Метафоры календарного времени тесно связаны с пространством города, оживающего в разных ЛПМ: *Садним; и холод губы вытер и впился в мякоть, как хирург* («Письмо далёкому другу»). Пространство, окружающее лирическую героиню «Старой пластинки», – это город, который изменяется во времени и который сам выступает ожившим героем миниатюр. Компоненты

позднее в др.-рус. 'а. Исходное значение сущ. *время* — «возвращение, чередование дня и ночи». (Этимологический словарь русского языка. Н.М.Шанского - М. : ТОО «Школа», 1994. - 399 с.)

пространственно-временной развёрнутой «городской» метафоры складываются в одно общее представление. Пространство города персонифицируется, он предстаёт в ЛПМ то в образе пожилого и уставшего человека: *у города гравий под шинами старицким кашлем (=творительный сравнения) ворочается в груди*, то в образе ветра, который *«курит твою сигарету быстрей тебя – жадно гладит, как пес, ладони твои раскрытые обыскав, смахивает пепел тебе в рукав*. На основе имплицитного сравнения пространства города в условиях середины зимы с состоянием болезненной старости рождается новый образ. Состояние усталости и тяжести вызывается ассоциацией с тяжёлой и долгой городской зимой, а метафоры времени и пространства рождают образ старика. Город действует: через многочисленные акциональные метафоры показано обновление, приход весны: город *убирает столы, бреет бурые скулы, обнажает черные фистулы, систолы, диастолы бьются в ребра оград, как волны*.

Биографическое время пугает ЛГ и вызывает желание убежать. Человек не чувствует своей власти над временем; боится взросления и того, что его ожидает. *С чего мне начать, ответь, — я куплю нам хлеба, сниму нам клеть не бросай меня одного взросльть, это хуже адъ* («Вечерняя»). В данной ЛПМ описан образ человека, боящегося взросления. Метафора строится на значении глагола *взросльть*; метафора с семантикой «взросление – ад» имеет экспрессивно-эмоциональную окраску: выражается страх перед будущим, перед изменениями во времени, неопределённостью, связанной с возможным одиночеством. Встреча со временем неизбежна: *И в лесу, у цыгана с узким кольцом в носу, я тебя от времени не спасу, мы его там встретим* («Вечерняя»). Объект сравнения – неизбежность наступающего будущего – выражен через образ встречи со временем в конкретном месте (*в лесу*). В основе темпоральной метафоры лежит значение глагола *встретить*. Время – абстрактное понятие, но в данном случае осмысляется как объект, который можно увидеть, от которого нельзя спрятаться или спастись (*я тебя от времени не спасу*).

При описании личного времени так же значимы антропоморфные метафоры. Время-преследователь имеет не только характеристики (неумолимость, бесстрастность, неизбежность), но и цель. Оно настигает человека и требует предоставить отчёт о том, как он распорядился отведённым временем. Встреча со временем-«преследователем» произойдёт неотвратимо. Какой бы выбор ни сделал человек, *нет на свете того пути, где нам вечно нет еще двадцати, всего спросу — радовать и цвести, как всегда вначале* («Вечерня»). Метафорическая модель ЖИЗНЬ – ДОРОГА реализуется в данной миниатюре (*нет на свете того пути*), соединяясь с метафорической моделью ВРЕМЯ – ПРЕСЛЕДОВАТЕЛЬ. В основе метафорического переноса – разговорное выражение *всего и спросу* («спрос – требования к тому, кто должен нести ответственность, отвечать за что-н. (разг.)»). Объект сравнения – начало жизни, юность – показан через образ *цветов* (ср. языковую метафору «цветущая юность»), когда человек в меньшей степени ответствен за свои поступки (*радовать и цвести* – задачи юности). Вместе с взрослением ЛГ ощущает нарастающий груз ответственности, и вот уже *мир впервые обращался к тебе напрямую, не спрашивая, дома ли мама и можно ли ее к телефону* («Обратный бинокль»). *Мир* («Вселенная») требует ответа (*обращается напрямую*). Данная метафора соотносится с мыслью о том, что *пора отдавать кредиты Богу*, что время преследует человека.

Биографическое время (юность) воспринимается как период законной безответственности за трату времени. Взросление и старость – периоды ответственности. «Время-преследователь» «снимает с людей маски». Если человек тратил время ответственно, то плоды его труда, по В. Полозковой, станут очевидны: *Есть великие старики, и от них сияние; тело как будто истончается на них, и сквозь него шарит горячий счастливый свет*. ЛГ пытается как бы перенестись в свое далекое будущее и взглянуть оттуда на настоящее свое и других молодых (здесь работает образ *обратного бинокля*): *О чём будет этот старик – о том, что Бог есть, и он его атом, или о том, что всё было зря?* Образ «книга

жизни» не представлен, но данный в тексте признак сравнения, выраженный вопросом, намекает на книгу. В основе миниатюры «Обратный бинокль» лежит развёрнутая темпоральная метафора *жизненные перспективы*, выполняющая сюжетообразующую и миромоделирующую функции. Сюжет миниатюры построен на представлении об отношении человека и времени в детстве / юности – и в старости. ЛГ как бы заглядывает в свое прошлое и пытается предугадать будущее, давая несколько его вариантов. Стремительность движения времени может заставить испытывать страх перед тем, что скоро придётся «дать отчёт» о проделанной работе: *пока ты молод, ты анонимен, ты неуязвим, ты тратишь то, чему еще не скоро узнаешь цену* («Обратный бинокль»). Миромоделирующая метафора «жизнь – бинокль» соприкасается с метафорической моделью ВРЕМЯ – ДЕНЬГИ, в основе которой – понимание времени как ресурса, данного в личное пользование, который можно *потратить* («употребляя на что-н., производя затраты, расходовать»). Тратя время, человек приобретает что-то более или менее ценное, что должно принести плоды.

Страх перед ВРЕМЕНЕМ-ПРЕСЛЕДОВАТЕЛЕМ может быть мотивирован муками совести за бездарно потраченный «кусок эпохи» и нереализованный талант (*в мире, где люди покоряют Эвересты ... у тебя нет права говорить, будто что-то даже в теории невозможно; И такая клокочет непримиримость классовая между тем, кто ты есть и тем, кем могла бы стать*). Человек, не воспользовавшийся тем, что ему дано, обречён *страдать и считать, что мир – это дрянная шутка Архитектора Матрицы*.

2.2.2. Репрезентация метафорической модели ВРЕМЯ – ОБЪЕКТ ПОГОНИ

Жанровая суть «стихотворений в прозе» заключается в обозначении конкретного душевного состояния лирического героя, которое воспринимается как

настоящее время текста и выступает либо стимулом для философского осмысления мира, либо его последствием. «Переломная точка – это как бы настоящее время стихотворения, душевное состояние поэта в момент творчества; эмпирическая часть – его прошедшее время, оглядка на самого себя и свои чувства; обобщающая часть – его будущее время: всегда так бывало и будет» [Гаспаров 1978, с. 266]. Течение времени непреодолимо; избежать встречи со временем нельзя. Обладая свойствами стихии, которая может убить, а может быть использована как орудие, время может быть не только преследователем, но и объектом погони. В этом проявляется двойственность и противоречивость образа времени. Человек ощущает ценность времени, но боится встречи с ним.

Метафоры модели ВРЕМЯ – ОБЪЕКТ ПОГОНИ показывают лирического героя как ловца и хранителя времени. В данной метафорической модели замедление имеет положительную коннотацию: *Все, поставь на паузу, Мefистофель. Пусть вот так и будет в моем мирке. Этот старый джаз, ироничный профиль* («Гонево»). Личное время лирического героя – настоящий момент – существует с вечностью.

Для стихотворений в прозе характерно расширение пространственно-временных границ за счёт интертекстуальных включений. Остановка времени становится желанной в минуты счастья, когда ЛГ вместе с героем Гёте готов произнести: «Остановись, мгновенье...». Стоит заметить, что если во времена Гёте «остановка» мгновения ни в каком смысле не была реализуемой, то современное выражение «поставь на паузу» буквально значит «останови фильм или другой вид записанной реальности». В то же время «записанная» на плёнку жизнь не является настоящей, это лишь повтор, иллюзия жизни. В этой временной метафоре заключена характеристика современной ЛГ эпохи: люди стараются увековечить дорогие моменты, используя доступные технологии, но возвращение времени остается иллюзией.

Лирический герой стремится не только остановить момент, но и сохранить

целые периоды, продлить их: *Перевяжи эти дни тесемкой, вскрай,* когда сделаешься стара («Life As It Goes»). В основе метафоры—значение глагола *перевязать* в отношении к единице личного времени (дни). Объектом сравнения выступают те периоды жизни, которые хочется задержать, увековечить в памяти. Образом сравнения выступает собирание букетов или консервирование. Чтобы сохранить ягоды, из них делают варенье при помощи сахара; чтобы насладиться воспоминаниями, их нужно «законсервировать» особым образом в памяти или на фото, видео. Продление момента сравнивается с медленным процессом питья алкогольного напитка: *устанем, причалим, сядем к ребру ребром и станем тянуть сентябрь как темный ром, и тепло теплеть нутром* («Last summer evening»). Календарное время – сентябрь – обладает способностью опьянять человека (ром; теплеть нутром). В основе метафорического переноса – глагол *тянуть*. В данном контексте реализуется значение «медленно пить». Семантика *растяжения* переносится на абстрактное понятие времени, образуя миромоделирующую темпоральную метафору. Идея сохранения моментов, их поимки, остановки не нова в художественной литературе. Представление об абстрактной протяжённости времени связано с его событийным наполнением (темпом жизни). Лирический герой желает сохранить не время само по себе, а лишь некоторые его моменты, события.

Чтобы вместить как можно больше ценных дел в тот «кусок эпохи», который дан свыше, время нужно уметь ловить и растягивать. Но человеку всегда мало отведенного ему времени жизни, и хочется продлить жизнь за границы личного бытия: *Все, что мы делаем – попытка хоть как-нибудь не умереть* («Стишище»).

Таким образом, страх ЛГ перед временем и смертью и предстоящим отчётом компенсируется творческой деятельностью: *его тянет снимать на пленку, фотографировать – ну, бессмертить, увековечивать* («Медленный танец»). Процесс фиксирования моментов жизни в творческом ключе: фильм, фотосъёмка –

имеет целью задержать мгновения, поймать их. Время, по В. Полозковой, – это дар, к которому нужно отнестись со всей ответственностью.

Цель человека – не просто жить, но остаться в истории: *Просто помни, что вот когда этот мир закончится – твое имя смешное тоже должно быть в титрах* («Выговор с занесением в личное дело»). Сразу возникают ассоциации с выражением «войти в анналы истории» (т.е. остаться в истории человечества), причем у В. Полозковой известное со времен античности выражение приобретает современное звучание: имя в *титрах* сейчас обозначает перечень имён, занимавшихся какой-либо деятельностью при съёмках фильма. *Mир* выступает одним из воплощений времени и семантически связан с ним в модели ЖИЗНЬ – КИНО: действия ЛГ в жизни осмысляются как съёмки фильма, то есть творчество. В данном случае онтологическая метафора строится на переносе признаков времени на мир, который *закончится*. Речь может идти как об окончании личного времени, так и времени жизни всего мира, который после окончания перейдёт в состояние бесконечности (вне времени).

Личное время ЛГ пересекается с вечным временем. Особенно ярко это видно в ЛПМ «Хорошо, говорю...»: пока Бог наблюдает за действиями ЛГ в мире, пока человек способен удержать внимание Всевышнего, Апокалипсис откладывается и всё живёт (то есть *продолжает длиться*).

Размышления о смысле жизни непосредственно связаны с размышлениями о свойствах времени и стремлении к вечности. *Он [смысл] в том, чтоб ночью, задрав башку – Вселенную проницать, вверх на сотню галактик, дальше веков на дцать. Он в том, чтобы все звучало и шло тобой, и Бог дышал тебе в ухо, явственно, как прибой* («Письмо к Косте Бузину, в соседний дом»). Пространство и время в данной метафоре объединены; бесконечность пространства открывается при взгляде на ночное небо. Космическое, вечное время объективно и не зависит от человека, в отличие от личного, но в какой-то мере оно доступно человеческому глазу. ЛГ видит смысл в созерцании и размышлении о вечном. Он не хочет, чтобы

время заканчивалось, а вместе с ним и жизнь.

Выводы

Соотношение между моделями повторяет связи семантического поля «Человек»: названные метафорические модели представляют два полюса ВРЕМЯ – ПРЕСЛЕДОВАТЕЛЬ и ВРЕМЯ – ОБЪЕКТ ПОГОНИ.

ММ ВРЕМЯ – ПРЕСЛЕДОВАТЕЛЬ имеет в основе идею ответственности человека за жизнь и реализуется в авторских метафорах «попытки побега от времени», «мир – Матрица».

ММ ВРЕМЯ – ОБЪЕКТ погони коррелирует с ММ ВРЕМЯ – ПУТЬ В ВЕЧНОСТЬ, реализуя идею желания человека сохранить приятные моменты жизни (языковая метафора «остановись, мгновенье», «лови момент»; авторские «консервирование дней», «месяц – долгий напиток», «фотография – увековечивание», «творчество – попытка не умереть»).

Спецификой В. Полозковой становится характер визуализации времени: наделение времени конкретными частями тела и профессиями (*Время <...> прибирает за вами юность; март поправляет чёлочку, посыпает ладони тальком; август-гардеробщик зажал в горсти нас, в ладони влажной и др.*)

2.3. Концепция Божественного присутствия в стихотворениях в прозе

Современный подход к изучению метафоры предлагает рассматривать её не просто как средство изобразительности, а как средство структурирования и описания окружающего мира, который включает в себя и материальные предметы, и представления об идеальном мире. Метафора – средство осмыслиения идеальных объектов [Федоров 2018]; инструмент расширения семантических возможностей восприятия [Стригин 2020]. Метафоры имеют ключевое значение в религиозном языке, который «выражает вечные и абсолютные истины на человеческом языке, связанном с определенной культурой, мировоззрением, опытом» [Десницкий

2017]. Как и в случае с описанием времени, наиболее продуктивными оказываются онтологические метафоры. Моделируя образ Бога, автор опирается на человеческий опыт: метафоры часто носят антропоморфный характер. Система метафорических образов, связанных с семантическим полем «Бог», соединяет в себе ярко выраженные миромоделирующую и концептуальную функции.

В стихотворениях в прозе В. Полозковой через систему метафорических образов, объединённых в семантические группы, создаётся концептуальная картина, прямо или косвенно именующая Бога.

В картине мира В. Полозковой Бог – неотъемлемая составляющая жизни; приметы отнесённости к христианству (описание икон, крестик) позволяют рассматривать образ Бога в контексте этой религии. При анализе встречаются аллюзии на Библейские тексты, на христианские смыслы. Тема Божественного присутствия проходит через широкий круг ЛПМ и рассматривается через призму мировоззрения лирического героя – человека конца XX–начала XXI века. Лирический герой В. Полозковой – представитель поколения молодых людей, родившихся в атеистическом государстве и живших в эпоху смены общественного мировоззрения. В. Полозкова в миниатюре «Отчерк» задаётся вопросом: *«Непонятно, что с тобой делать, ребёнок восьмидесятых. В голове у тебя металл, а во рту ментол»* («Отчерк»). Однако принадлежность к поколению восьмидесятых не мешает В. Полозковой, слушая металл, расширять границы своего существования, вписывать его как в широкое земное пространство, так и в бесконечное вечное.

Л.В.Белоус в статье «Концепция божественной сущности в поэтическом пространстве Веры Полозковой» [Белоус 2019] анализирует образы, в которых поэтесса описывает Бога в различных стихотворных произведениях: Он предстаёт как Диджей («Disc World»), испытатель на полигоне («Экспресс»), пожарный, заливающий монтажной пеной весь город («Рассчитай меня, Миша»), беспристрастный судья («Эрзац»), врач («Свой лик запрятавши в истуканий»),

кардиотерапевт («Памятка»), Верховный Электрик («Солнце»), режиссёр, системный администратор, устанавливающий людям софт («Невыносимо»), боцман («Last Summer Evening»), Слон из басни «Слон и Мосъка («Life as it Goes»), спутник в путешествиях («Дальше»), режиссёр и оператор, снимающий фильм со спутника («В освещении лунном мутненьком») и др. Назовем еще несколько образов, встречающихся в ЛПМ: *отец, диспетчер, не садист, не архитектор Матрицы, игрок (играет в боулинг моим мирком),* правитель времени (*сколько Бог отмерил до чартера в свой пэрэдайз*), кредитор (*давно пора отдавать кредиты*), даритель (*ты мне всего очень много дал; дров подбрасывая и строф*).

Наша задача – рассмотреть не только способы репрезентации Создателя в прозаических миниатюрах, но и воссоздать языковую картину мира автора и выяснить, какое место Бог занимает в мироздании в целом и в жизни лирической героини в частности. Мы исходим из мнения исследователей о том, что возможность антропоморфных метафор в семантическом поле «Бог» опирается на сходства между Творцом и его творением: «Если человек – образ и подобие Бога, значит, и Бога можно в определенной степени рассматривать по образу и подобию человека» [Арапов 2014].

Метафорическая модель БОГ – ТВОРЕЦ. Метафорическая модель БОГ – ТВОРЕЦ в разной степени пересекается со всеми рассмотренными ранее метафорическими моделями: ЧЕЛОВЕК – ТВОРЕНИЕ, ЧЕЛОВЕК – ПРОВОДНИК, ТВОРЧЕСТВО – СПАСАТЕЛЬНЫЙ КРУГ, ТАЛАНТ – ДАР БОГА, ЧЕЛОВЕК – ТВОРЕЦ, ЖИЗНЬ – ДОРОГА, ЛЮБОВЬ – ИСПЫТАНИЕ, ВРЕМЯ – ПРЕСЛЕДОВАТЕЛЬ, ВРЕМЯ – ЦЕННЫЙ РЕСУРС и др., раскрывая каждую из них с новой стороны.

Идея наделённости человека свободной волей является ключевой при рассмотрении метафор модели БОГ – ТВОРЕЦ и всего семантического поля «Бог». Благодаря дару свободного выбора человек выбирает не только путь (см. параграф 2.1.2. «Репрезентация метафорической модели ЧЕЛОВЕК – ТВОРЕЦ»), но и

способ своего видения мира и оценки действий Бога. Образ Бога в ЛПМ достаточно сложен. Как образы человека и времени, образ Бога характеризуется двойственностью, заключающейся в соединении Его всемогущества и невозможности управлять свободной волей человека. Господь «придумывает» человека, о чём, по мнению ЛГ, может сожалеть (*сожалеешь, что вообще-то меня придумал*). Человек призван выбрать свой путь и следовать по нему, то есть быть со-творцом своей жизни; но он может выбрать путь недовольства (*ропицу охотнее, чем молюсь*) (насколько Ты зыбок, иллюзорен).

При таком взгляде на мир Бог кажется человеку жестоким властелином, а сам человек видит себя несвободным и несчастным: *Страдать и считать, что мир – это дрянная шутка Архитектора Матрицы*³ («Надо жить у моря, мама»). Миромоделирующая онтологическая метафора «мир – шутка Архитектора Матрицы» имеет яркое оценочное значение замкнутости, предопределённости, а следовательно, мнимой свободы; отсюда возникает двойственность изображения как Бога, так и созданного Им мира. Такой взгляд на мир несовместим со свободой (люди в «Матрице» выращиваются для дальнейшего использования программой, а мир представляет собой сплошную иллюзию). Однако в миниатюре подчёркивается, что это лишь точка зрения человека, а не объективная оценка Бога и созданного мира (*все на свете просто вопрос выбора, не более того; не существует никаких заданностей, предопределенностей, недостижимых вершин*). Мир прекрасен (*о какую же это делает Ему честь*), но человек оценивает его субъективно в зависимости от своего выбора.

Если Господь – Создатель, Творец, то как творчество, первоначально существующее в форме мысли, реализуется в конкретных формах через использование различных материалов (перо, бумага, запись звука и т.д.), так и мир

³ Аллюзия на серию фильмов «Матрица». «Архитектор» – персонаж вымышленной вселенной матрицы; высоко узкоспециализированная, безэмоциональная программа из мира машин, является создателем Матрицы.

первоначально существует в форме мысли, задумки. Образ Бога как Архитектора, а мира как «Матрицы» является сквозным у В. Полозковой (при этом подчёркивается субъективность такого взгляда на мир и отделенность ЛГ от нее). Бог в ЛПМ бескорыстно дарит человеку жизнь, время и талант как способ выйти за пределы «Матрицы»: *Умеем чуть-чуть заступать за Матрицу, видеть со стороны, слышать то, чего не секут другие* («Умеем чуть-чуть»). Творческий процесс учит человека *Заступать за Матрицу*: человек делается способным увидеть этот мир таким, каким его создал Бог, но каким его видят не все – прекрасным. Таким образом, матрицу можно интерпретировать как *тюрьму своей головы* («Я пришёл к старику берберу»), которую создаёт для себя сам человек.

Поддержание жизни на Земле. «Мир – огромный боулинг». «Богдиспетчер». Двойственность описания созданного Богом мира, таким образом, тесно переплетена с идеей свободой воли человека (выбранным им взглядом на мир). С этой же характеристикой связана и двойственность в описании образа действий самого Бога. Будучи всемогущим и вездесущим (*Ты играешь в огромный боулинг моим мирком, стиснув его в своей Всемогущей руце, катишь его орбитой, как снежный ком* («Хорошо говорю»)), Бог в миниатюрах небезразличен к повседневной жизни человека. Он выступает как личность, которая реагирует на слова и поступки, печалится, устаёт и смеётся.

БОГ – ТВОРЕЦ в ЛПМ имеет власть закончить существование мира. Действия человека, связанные с его свободной волей, становятся фактором «отсрочки» конца света. Эта идея реализуется в «букете метафор», восходящих к стёртым метафорам «земной шар» и «жизнь – игра», в результате чего образуется новая развернутая метафора «Мир – боулинг-клуб Бога» (*Ты играешь в огромный боулинг моим мирком, стиснув его в своей Всемогущей руце*). Миромоделирующая метафора включает несколько компонентов, раскрывающих одну и ту же идею: жизнь на Земле (реализация стёртой метафоры «земной шар») продолжается до тех пор, пока Бог не решит уничтожить мир (*Апокалипсис, как рубильник, рукой*

нашаря). Происходит не только оживление метафоры «жизнь – игра», но и изменение фокуса: не люди играют роли в жизни, а Бог играет миром в боулинг. В букет метафор входит образ сравнения (я – это) «девочка на шаре» – попытка удержать равновесие (вероятно, то, что на картине девочка поднимает руки вверх, подчеркивает устремленность ЛГ к Богу: *танцую тебе, смеюсь, дышу горячо, стеклянный шарик* (характеристика хрупкости мира, в любой момент готового разлететься на миллионы осколков).

Игра продолжается, то есть мир существует, пока на земном шаре остаётся хотя бы один человек (*только я и ценю*), обращающийся к Богу (*пока я танцую, спорю, кричу «смотри!» — даже понимая, как это глупо, — все живет*). Изучение метафор божественного присутствия в мире выявило, что если взаимодействие Бога и человека в духовном плане в целом находится в традиционном русле (Бог – Создатель и Спаситель), то материальное «присутствие» описано в ироническом плане: церковь из веры сделала *образцовый вполне маркетинг*. Вместо икон в *любой русской квартире – схемка Тебя, макетик*. Т.е. в мире ЛГ есть Бог – духовная сущность; в мире же людей неверующих – только его *макетик*. Метонимия *я ношу ведь Тебя распятого на груди*, убирая носитель (крестик) и подчеркивая содержимое, еще раз подчеркивает близость ЛГ и Спасителя.

Чтобы жизнь продолжалась, Бог должен видеть интерес человека. Образ игры в огромный боулинг перекликается по смыслу с образом Бога-диспетчера в миниатюре «Лене Погребижской». ЛГ ощущает необходимость поддерживать контакт с Богом, что описывается как болезненный процесс: *проводы наши — ты из себя их режешь, а я клыками рву, — а они ветвятся внутри, как вены; и, что ни вечер, стой перед камерой, и гляди в нее, прямо в камеру, а иначе Он засыпает в своей диспетчерской*. Засыпание диспетчера – метафора смерти мира. Ведь диспетчер должен бодрствовать. Через метафору «Бог – диспетчер» показана зависимость судьбы всего мира от действий отдельных личностей. лирический герой призывает другого «корреспондента», такого же, как и он сам, следовать

своему призванию: *Он сидит у себя в диспетчерской – башни высятся, духи носятся; Он скучает по нашим прямым включениям.* Бог засыпает, если нет прямых включений через провода. То есть такие «проводники» — это одновременно и те, кто не властен ни над чем, и те, кто удерживает весь мир от крушения. Пока корреспонденты «на связи», Бог продлевает время жизни мира.

Время, отпущенное миру в целом, определяется только интересом Бога. Он может заснуть или выключить рубильник (*грохнет последнем страйком игра Твоя*). Он отмеряет время и человеку (*каждый из нас получил кусок эпохи в надел* (пересечение с рассмотренными ранее ММ ВРЕМЯ – ОБЪЕКТ ПОГОНИ; ВРЕМЯ - ПРЕСЛЕДОВАТЕЛЬ); *сколько Бог отмерил до чартера в свой пэрдайз*). В русской фразеологии закреплена форма страдательного причастия *отмерено* («отмерить – меря, отделить») для обозначения количества времени; семантика страдательного причастия говорит о предполагаемом действующем лице, обладающим властью *отмерять время*. В данном примере субъект, имеющий власть отмерять время, назван – Бог. Процесс «полёта» в иной мир осмысляется как движение на транспорте. ЛГ В. Полозковой говорит о смерти как *перелёте* (жизнь – зал ожидания перед вылетом). При этом рейс чартерный, то есть время вылета не может быть точно определено. Основой метафоры *«до чартера в свой пэрдайз»* является уподобление надежды человека на жизнь после смерти («парадайз» - иноязычное вкрапление, синонимичное в русском языке слову Рай) *чартерному рейсу* («чартерный – регулярный рейс, который могут переносить в зависимости от обстоятельств»). Время «чартера» известно только Богу, рейс может быть перенесён в зависимости от обстоятельств, в том числе от действий самого человека.

Взаимоотношения Бога и человека. БОГ – ОТЕЦ . Представления о Господе показаны через группу концептуальных антропоцентрических метафор «Бог – отец». В миниатюрах Бог нередко выступает как участник диалога. Он действует наряду с основным ЛГ, иногда говоря прямо, иногда давая свой ответ

лирическому герою через обстоятельства. Он комментирует мысли, поступки и слова ЛГ. Бог описывается через действия, свойственные обычному человеку в бытовых ситуациях: *Всемогущая Десница мне крутит мрачно у виска* («Письмо далёкому другу»). Бог близок лирическому герою, который называет себя «безотцовщиной» («Хорошо, говорю»), актуализируя стертую метафору «Бог – отец». Он видит в Господе не только Властителя и Создателя мира, но и заботливого Отца, который и опекает, и порицает, с которым можно спорить и не соглашаться, но который никогда от тебя не отвернется. Такому Богу можно сказать: *Посиди тут, поговори со мной, мой хороший* («Хорошо, говорю»).

Отношение Бога к человеку. Бог проявляет участие к человеку. Наделённый свободой, человек снова и снова ошибается в выборе, видя в этом жестокость Бога и «матрицу» жизни; очередное расставание с любимым воспринимается как *щелбан небесный, просто божий удар подых* («Нет, придется все рассказать сначала»). Любовь, причиняющая боль, описана через метафору *дай откашляться, Бог, отпиться, иже еси на небеси*, включающую часть молитвы «Отче наш» («иже еси на небеси» – то есть пребывающий на Небе).

Хотя иногда ЛГ обвиняет Господа в жестокости, Бог в миниатюрах старается облегчить жизнь человеку: *Катю кто-то мусолил в потной своей горсти, а теперь вдруг взял и кулак разжал* («Катя»). В ЛПМ «Камлать» Бог, подсчитывая несбывшиеся желания ЛГ, выражает печаль через мимику: *Господь, несбычи мои итожа, поджимает губы – и этот тоже*. Тоже, девочка, не твоё. В ЛПМ «Поговорить» Бога вмешивается во встречи людей: *Бог растащит по сторонам нас; изолирует, рассадив*. Чтобы облегчить страдания, Он *разжимает кулак*; сочувствует (*поджимает губы*), обращается ласково, по-отечески (*моя девочка*), прерывает болезненные встречи (*расташит по сторонам*). Он проявляет заботу и милосердие: *тебя гладили, воскрешая, вынимая из катакстроф, в тебе жили, опустошая, дров подкидывая и строф*. Лирический герой может видеть в мире –

матрицу, а в Боге – мучителя или Архитектора этой матрицы, однако Бог продолжает заботиться о человеке и помогать ему.

В миниатюре «Катя» Бог размышляет о человеке: *Что-то Катька моя плоха. Сделалась суха, ко всему глуха. Хоть бывает Катька моя лиха, но большого нету за ней греха.* Являясь героем в данной миниатюре, Бог говорит о Себе через метафоры. Катьку Он называет *Катька моя*, то есть показывает, что она близка Ему, как дочь. Исключая свойства, не присущие Ему, Бог показывает, что действительно принимает участие в обычных бытовых ситуациях, окружающих «создание – Катьку». То, что у Бога нет желания мучить своё создание, подтверждают слова: *Я не садист, чтобы вечно вспахивать ей дорогу*, а неверный выбор может стать причиной препятствий на жизненном пути.

Бог действует не только в жизни ЛГ, но и в жизни других героев в мире ЛПМ: *Пока не включит Бог светофора мне; а нет — зайду под своим логином на форум к Богу, а там на форуме все пишут «Господи, помоги нам».* Он помогает, Он ведь не врет же, таких приходит нас полный зал — допустим, Леной или Серёжей *Он мне вполне себя доказал* («Здравица»); метафора «включить зелёный свет» обозначает открыть дорогу, помочь передвигаться по жизненному пути свободно. *Бог пока улыбается нам, бессовестным и неистовым* («Письмо к Косте Бузину, в соседний дом»).

Таким образом, Бог дал человеку и миру время, открыл пути жизни, наделил свободной волей. Он наблюдает за миром, интересуется делами человека и помогает ему. Человек же может заблуждаться, ошибаться, роптать и видеть мир в тёмных тонах, а Бога жестоким, но должен следовать по пути жизни, чтобы когда-нибудь научиться делать верный выбор и стать счастливым.

Ожидания Бога от человека. Придумав человека свободным, Бог не нарушает свободы его воли. Однако тот путь, который ведёт человека к счастью и правильной жизни, по В. Полозковой, связан с теми ожиданиями от человека, которые имеет Бог. В картине мира автора Бог ждёт

- реализации талантов,
- умения делать правильный выбор,
- самостоятельности,
- служения,
- покорности.

Все эти ожидания не меняют ключевой идеи концепции Божественного присутствия в мире ЛПМ – наделённости человека свободной волей. Более того, каждый из этих пунктов возможен только при реализации данной идеи.

«Реализация талантов – возвращение кредитов». При сотворении Бог дарит человеку способности; таланты в миниатюрах – энергия, преобразующаяся в творчество. В картине мира В. Полозковой дар Бога (талант) осмысляется как кредит, а необходимость действовать, развивать свои способности осмысляется как выплачивание кредитов: *Потому что Ты мне всего очень много дал, мне давно пора отдавать кредиты...* («Хорошо, говорю»). У человека не всегда получается воплотить задуманный Богом план о нём: *И не то что не возвращаешь кредитов Богу – уходишь в минус. Наживаешь себе чудовищный овердрафт*⁴ («Отчерк»). Обладая властью создавать и спасать, Бог в то же время не может заставить человека что-то сделать насилино: *Бог не требует от тебя становленья быстрого, но пугается, когда видит..., что ты навзничь лежишь* («Выговор с занесением в личное дело»). Бог *пугается*, видя своё создание без движения, пока время бесследно уходит. Бог испытывает переживания (пугается), желает помочь, но без воли человека бессилен в данном случае.

«Правильный выбор – самостоятельность». Идея развития личности через испытания раскрывается в метафорах преодоления жизненных испытаний. Бог желает человеку стать способным к самостоятельной жизни, как любящий отец:

⁴ **Овердрафт** — это возобновляемый краткосрочный кредит: когда на карте заканчиваются деньги, вы тратите деньги банка в рамках оговоренного лимита. При этом баланс карты уходит в минус.

только ты ведь уже большая, не пора ли дышать самой. Это свойство родителя, который заботится о том, чтобы ребёнок по мере взросления становился способным к жизни без помощи. Вкладывая в человека способности (*Он дал и страсти тебе, и мозга...*), Он описывается как терпеливый отец, который не реагирует на ропот и жалобы человека: *ты только моська, что заливается на Слона.* Как и Слон в басне И.А. Крылова, Бог не замечает возмущения человека. Он не безразличен к человеку, ждёт того момента, когда человек повзрослеет и станет способным к «настоящему» разговору: *тебя Он стащит с ладони смуглой и пообщается, как с большой* («Life As It Goes»). Мотив развития как мотив взросления показан через метафоры самостоятельного дыхания, способности к общению, через метафору *стащит с ладони*. Богу известно то, что Он задумал о человеке, но от человека планы скрыты, как и количество отведённого времени.

Он хочет от человека правильного выбора – пути, спутника жизни. Человек должен воплощать разумное и доброе и сеять его. Наградой для научившихся делать выбор может стать счастливая старость: *О чём будет этот старик - о том, что Бог есть, и он его атом, или о том, что всё было зря?* («Обратный бинокль»). Быть или не быть частью Бога, верить или не верить – человек тоже решает сам. Лирический герой называет два возможных варианта развития событий: или Бог есть, а значит, есть смысл и бесконечная жизнь; или Бога нет, тогда всё бессмысленно, так как человек исчезает бесследно. Объект сравнения метафоры – *содержание* жизни; образ – произведение искусства через вопросительное слово *о чём* (ср. языковая метафора «книга жизни»). В основе метафоры – значение вопроса *о чём* («логичное востребование конкретной информации о каком-л. объекте»). Признаком сравнения становится способность человека «наполняться» содержанием. Человек в течение жизни сохраняет в себе отпечатки событий, мыслей, поступков так, как книга наполняется текстом, а фильм – кадрами

Служение. ММ ЧЕЛОВЕК – ПРОВОДНИК. Идеи правильного выбора, самостоятельности, разговора *как с большой* тесно связаны с идеей служения Богу и людям. В миниатюре «Это мир заменяемых»⁵ идея служения людям, которые могут это оценить, реализуется в просьбе ЛГ «сделать её сразу» простым служителем: *Добрый Отче, сделал бы сразу рикшией, Или человеком, который меняет пепельницы* (рикша – человек, который, впряженный в легкую двухколесную коляску, перевозит людей и грузы). Данная метафора показывает, что представляемые человеком высоты могут оказаться мнимыми, а служение людям – даже самое простое – стоит выше. ЛГ отказывается о «мифе о собственной исключительности» – это позволяет ему «настроиться на нужную волну». Это произведение можно рассматривать и как горькую иронию: Бог сделал человека сложным, каждый – *избранный*, исключительная личность (каждый человек – *выдох Божий*), а «им» (людям, которые правят миром) не нужны исключительные, избранными они считают только себя. Рикша и человек, меняющий пепельницы, с этим смирились, а ЛГ не может.

Служение Богу – трудоёмкий процесс проведения сквозь себя Божественной энергии. Закалённый жизненными испытаниями, человек становится способным слышать Бога, Который теперь *общается как с большой* с лирической героиней. Отсылая к пушкинскому «Пророку», лирический герой обращается к себе: *стихом отплевывайся в драке как смесью крови и слюны; ошпаренный небытием ли, больной абсурдом ли всего – восстань, пророк, и виждь, и внемли, исполнись волею Его и, обходя моря и земли, сей всюду свет и торжество* («Стишище»). Как и у А.С. Пушкина, поэт показан как проводник Божественных слов. Но у А.С. Пушкина пророк, исполненный волей Создателя, призван «глаголом жечь сердца людей», а ЛГ В.Полозковой – «всюду сеять свет и торжество».

Метафора «человек-проводник» является идеей ЛПМ «Смех»: *стоит*

⁵ Принадлежит к жанру ЛПМ условно

капельку подучиться - станешь проводником будешь кабель его, антенна, сеть, радиоволна, чтоб земля была нощно, денно смехом его полна.

Лирический герой, говоря о людях вообще (местоимение «мы», а не «я»), замечает: *мы не буквы господних писем, мы держатели для бумаг / мы не оптика, а оправа, мы сургуч под его печать <...> мы динамики, а не звуки; мы отменок его, подробность.* Таким образом, в мире ЛПМ цель человека не генерировать собственные смыслы, а выражать (проводить) *Божьи замыслы: мы трансляторы: чем мы чище, тем слышнее господень смех.* В ЛПМ «Это мир заменяемых» лирический герой рассуждает о природе творчества и приходит к выводу, что настоящее в простоте, а самомнение, «собственная исключительность» – это миф.

«Покорность – очищение старого балкона». Необходимым условием, чтобы стать проводником, является простота и покорность человека (*чтоб стал гладким, словно каштан, наощупь, чтобы некуда упрощать; чтобы пуст был, словно ночная площадь, некого винить и порабощать*). Метафоры «человек – старый балкон» и «ненастроенная антенна» показывают состояние лирического героя до очищения (*был как старый балкон - усыпан пеплом, листьями и лузгой / шёл каким-то шипением сплтым*). После – *проснёшься любимым сыном.* Покорность человека не отменяет его свободной воли, но только таким способом человек делается способным принять волю Бога, чему, наоборот, препятствует *миф о собственной исключительности.* Внутренний протест не даёт человеку стать покорным: *Стисни зубы и будь же паинькой, покивай Ему, подыграй, ты же съедена тьмой и паникой, сдайся, сдайся, и будет рай; ...ну потешь Его, ну пожалуйста, кверху брюхом к Нему всплыви...* («А и все тебе пьется-воется»). Пока человек видит мир как Матрицу, а Бога жестоким, ему сложно быть покорным, принять помочь и стать проводником.

Человек одновременно и ничтожный атом, не имеющий власти над событиями, и личность, обладающая могуществом влиять на всю Вселенную. Анализируя метафоры, мы понимаем, что в метафорически смоделированном мире

стихотворений в прозе неважных поступков, действий нет, ведь все они небезразличны Богу. Деятельное общение лирического героя удерживает мир от Апокалипсиса: *И пока я танцую, спорю, кричу «смотри!» — даже понимая, как это глупо, — все живет, Ты же ведь стоишь еще у двери и пока не вышел из боулинг-клуба* («Хорошо говорю»).

Таким образом, мы рассмотрели миромоделирующие метафоры, объектом которых становится Бог и его качества. Бог выступает в двух основных функциях: Бог-Творец (*меня придумал, каждый — выдох Божий, мир — дрянная шутка, мир — боулинг-клуб, Бог — сеятель света и торжества и др.*) и Бог-Отец (*мне всего очень много дал, дров подбрасывая и строф, (дал) кусок эпохи, (пока не повзросла)* держал в ладони и др.). Все эти метафоры концептуальные (представляют фрагменты бытия, выражая оценку) и миромоделирующие (В. Полозкова, опираясь на языковые метафоры, строит свой мир). Однако очень многие языковые метафоры, лежащие в основе образов сравнений, преобразованы и обновлены в ЛПМ: на основе языковой метафоры «все в руках божьих» создается как образ Бога-Создателя, который играет земным шаром в боулинг, так и образ Бога-Отца, заботящегося о своих чадах (*разжал кулак, держал в ладони*). Таким образом, стертая метафора, потерявшая образность и функционирующая как номинативная, благодаря конкретизации и детализации, оживает (*держит земной шар в своей всемогущей руце, кулак, ладонь*). То же самое происходит со стертой метафорой «Бог вдохнул в человека жизнь», которую корректирует В. Полозкова: (человек) — *выдох Божий*. В некоторых случаях языковая метафора, попадая в современный контекст, начинает разворачиваться и обрастиать мельчайшими подробностями, тесно привязывающими изображение к нашему времени: Бог *очень много дал* человеку, и тот должен *отдавать кредиты*, хотя уходит в минус и *наживает себе чудовищный овердрафт*.

2.4. Концептуальная метафора «Любовь – это испытание» в современных стихотворениях в прозе

Концептуальная метафора, согласно В.Н. Телии, – это тип метафоры, способный формировать «новые концепции в области обозначения непредметной действительности» [Телия 1988, с. 193].

Концептуальные метафоры закреплены в языке и культуре общества: поэтические образы не создаются каждый раз заново, а представляют абстрактную модель [Шахбаз 2010]. Действительно, концептуальные метафоры «любви» в стихотворениях классиков и в современных стихотворениях в прозе В. Полозковой сохраняются, несмотря на то что «материалом» для образования метафор служат современные реалии.

Назовем основные метафорические модели, которые реализуются как в классической поэзии, так и в современных ЛПМ В. Полозковой:

- **ЛЮБОВЬ – ОГОНЬ**
- **ЛЮБОВЬ – БОЛЕЗНЬ**
- **ЛЮБОВЬ – НЕСВОБОДА**
- **ЛЮБОВЬ – ПРОТИВОСТОЯНИЕ**

Анализ стихотворений в прозе показал две самые продуктивные концептуальные метафоры, касающиеся романтических отношений: **ЛЮБОВЬ – ЭТО ВОЙНА** и **ЛЮБОВЬ – ЭТО БОЛЬ**. Укажем на характер соотношения между названными метафорическими моделями. Метафора «любовь – это война» является репрезентантом модели «ЛЮБОВЬ – ПРОТИВОСТОЯНИЕ». «ЛЮБОВЬ – БОЛЬ» представляет обобщенную модель для метафор типа «ЛЮБОВЬ – БОЛЕЗНЬ», «ЛЮБОВЬ – НЕСВОБОДА». А все вместе названные метафоры и метафорические модели объединяются в базовой концептуальной метафоре «ЛЮБОВЬ – ЭТО ИСПЫТАНИЕ». Таким образом, получается, что соотношения между метафорами

и метафорическими моделями напоминают родовидовые отношения между лексическими единицами русского языка.

2.4.1. Репрезентация метафорической модели ЛЮБОВЬ – ОГОНЬ

Для того чтобы полнее представить себе способы репрезентации ММ ЛЮБОВЬ – ОГОНЬ, рассмотрим стандартную последовательность событий, обусловленную некоторой повторяющейся ситуацией, реализуясь в этапах горения огня: *нагревание, горение, остывание, перегорание*. Метафоры, имеющие общим объектом изображения **любовь**, строятся на перенесении свойств *огня* (выделяемое тепло, горение, сгорание и его остаточные продукты) на любовь. Концептуальная метафора **любовь – огонь** укоренена в русской поэзии. Любовь в творчестве русских поэтов осмысляется как *огонь, пламя, костёр*; человек, охваченный этим чувством, *горит, сгорает до тла* и др. Обширный ряд синонимов, обозначающих процесс нагрева, может быть применён к абстрактному чувству. Помимо нагревания, метафоры данной группы показывают ослепительную силу огня. Любовь не только согревает или обжигает, но может и *ослеплять, мешать действию рассудка*, что тоже связано со светом. Бальмонт говорил о двух типах «огня в крови»: «**Светить и греть?** Уйди! Могу я только **жечь**». Любовь может вспыхнуть и испепелить, но может греть всю жизнь: «**Вблизи тебя до этих пор / Я не слыхал в груди огня...**» (М.Ю. Лермонтов); «**Светил нам день, будя огонь в крови...**» (А.А. Фет); «**Когда погаснет пламя страсти...**» (Н.А. Некрасов). У А.А. Фета «**оба сердца пышут страстью**», у А.С. Пушкина лирический герой восклицает: «**Я очарован, я горю...**» Любовь присуща природе человека: «**И сердце вновь горит и любит – оттого, /Что не любить оно не может**» (А.С. Пушкин).

Целостное представление о любви как системе событий складывается на основе всех произведений В. Полозковой. А в отдельных миниатюрах можно

встретить описание разных ее этапов.

Отсутствие любви как точка отсчета. Человек в художественном мире В. Полозковой ищет любви, но сталкивается с проблемами и неудачами. Любовь показана через процесс нагревания, а её отсутствие – холод, лёд. Спецификой языковой картины мира В. Полозковой является описание проблемы, характерной для человека современности – неспособности любить: *каждый носит внутри ледник* («А и все тебе пьется-воется»). В основе метафорического переноса лежит идея бесчувственности и равнодушия, описанная через образ сравнения *ледник*. Местоимение *каждый* раскрывает метафору с новой стороны: ледник *внутри* – частотное для современности явление.

Образ сравнения «лед» включается в собственную, отличную от «любовь – огонь» систему. Таким образом, метафоры данной группы являются точкой отсчета, но метафора связана с огнём опосредованно (лёд рассматривается как отсутствие тепла, огня). В ЛПМ «И он говорит ей» образ Кая актуализирует образ льда в сердце как отсутствие любви. В сказке Андерсена Герда, рискуя жизнью, спасает мальчика из снежного плена, и только тогда тают льдинки в его сердце. ЛГ В. Полозковой понимает, что для любви нужно горячее сердце, и продолжает поиски: *Когда меркнет свет и приходит край, тебе нужен муж, а не мальчик Кай.*

Метафорическая модель ЛЮБОВЬ – ОГОНЬ. Семантическое поле «счастье» / «взаимная любовь». Любовь, которую ищет лирический герой, показана как дар, сила, данная человеку, чтобы согревать и освещать, делать себя и других счастливыми: *он сидит, повернувшись в профиль, держит солнце между ресниц* («Поговорить»), *священный огонь ходит между этих вот самых пальцев, едва проводишь ему по шее и волосам* («Письмо к Косте Бузину, в соседний дом»). Взаимная любовь воспринимается как чувство такого высокого накала, который может *расплавить любящих, объединив их: Мы-то раньше тонули, плавились в этом хмеле, росли любовными сомелье* («Колыбельная»).

Любовь ассоциируется со светом и может усилить творческую энергию: *Из этого состояния просто легче писать. Потому что раньше все было освещено лампочкой в 60 ватт, а теперь — в 200 ватт. И все стало ярким и контрастным* («О людях и жизни»).

Идеальная (взаимная) любовь встречается в ЛПМ В. Полозковой нечасто. Гораздо чаще это любовь неразделенная. И в этом случае образами сравнения в ММ **ЛЮБОВЬ – ОГОНЬ** становятся репрезентанты с отрицательной коннотацией: «пожар», «кипяток», «ожог» и др. Оказывается, что огонь распространяется бесконтрольно — человек находится в опасности. Происходит пересечение двух метафорических моделей: **ЛЮБОВЬ – ОГОНЬ** и **ЛЮБОВЬ – БОЛЬ**. Чувство описывается с разных позиций: того, кто любит, и того, кто является объектом любви; огонь любви может испепелить каждого.

С позиции испытывающего жар любви: *И никто не знает, как все это шкворчит и вьется внутри, ужом на сковороде* («Колыбельная»). Метафорически употреблённый глагол *шкворчит* («шкворчать (разг. сниж.) — сильно шипеть на огне») используется для описания процесса жарки на сковороде; сравнение в форме творительного падежа, реализация фразеологизма *как уж на сковороде* усиливает описание, буквализируется. Образ ужа как живого существа, которое испытывает страдание, усиливает описание любовных переживаний. Объект метафоры — чувство любви — описывается через образ нагревания, через температуру вещества: *как мы попали и какой в груди у нас кипяток* («Прямой репортаж из горячих точек»); *В голове бурлящий густой сироп* («Без году неделя, мой свет»).

Отметим, что в создании метафоры участвует градация. Несмотря на то, что образы сравнения основаны на максимальной степени проявления признака (*кипяток*, *бурлящий сироп*), оказывается, что *пламени очей* ЛГ может быть недостаточно для удержания бывшего возлюбленного, который теперь *любит ту, что погорячей* («Перевяжи эти дни тесёмкой...»).

ЛГ хочет любить и быть любимым: он знает об опасности, но ищет «жара любви»: *ты поглядиши на меня вот так, и вскипает кожа* («И он говорит ей»). Не умея соразмерять силу страсти, ЛГ «обжигает» предмет любви, а не согревает его: *все бегут от тебя с ожогами в пол-лица* («Ну вот так и сиди»); *вам при нем сразу нужен огнетушитель, дым коромыслом – а он не думает ни о ком* («Для неровного счёта»). Метафоры в данных примерах имеют образом сравнения боль, которую может причинить чувство любви.

Спецификой метафорики В. Полозковой является описание *ЛЮБВИ – ОГНЯ*: классическое «пламя страсти» выходит вовне и не только вызывает внутренние переживания, но и наносит внешние увечья. Как мы показали, любовь для В. Полозковой – энергия, которая может причинить страдания и тому, кто её испытывает, и тому, на кого она направлена.

Угасшая любовь изображается как остатки продуктов горения. *Что тебе остается? С полки взять пинцетик; сядь, извлеки эти стеклышики все, осколки, блики, отклики, угольки.* Образ ушедшей любви показан как *блики* («блеск – яркий отблеск света или световое пятно»), сгоревшие предметы, *угольки* («уголь – кусок обгоревшего дерева»), оставшиеся от пожара – реализация стёртых метафор «огонь любви», «любовь угасла» / «угасшая любовь» в традиционном её изображении. Блики не могут дать света, потухшие угольки не могут гореть и не имеют тепла; пока еще не остывшие угольки, не давая пламени, жгут душу. В. Полозкова усиливает ощущение боли за счет нагнетания однородных членов предложения, относящихся к метафоре «разбитая любовь»: *стеклышики, осколки* (в отличие от «огненной» метафоры любви, в этой актуализируется сема «хрупкая», что в целом для ЯКМ В.Полозковой не характерно).

Любовь-огонь может оставить шрамы, но, ЛГ В. Полозковой не может жить без любви, она, если не любит и не переживает потерю любви, то обязательно ищет новую. Любить, по В. Полозковой, – значит отдавать. Если у человека есть огонь, он может им делиться, согревая или даже обжигая другого. Если этого тепла нет,

то он становится холоден и пуст.

Таким образом, классическая концептуальная метафора «любовь – огонь» продолжает жить в поэзии в наши дни, адаптируясь к современности. Специфичным становится образ метафоры (*ожоги в пол-лица, необходимость в огнегуашителе, шкворчание ужса на сковороде, солнце между ресниц и др.*), тогда как объект (счастливая / несчастная любовь) и признак (нагревание / остывание) соответствуют стереотипической метафорической модели. Чувство любви показано через нагревание разных видов и свет. Неспособность любить свойственна современному человеку и осмысляется как ледник в сердце; угасшая любовь – угли, блики. Лирический герой В. Полозковой имеет традиционные для русской поэзии представления о любви: чувствует её силу, которая может дарить ему тепло и радость, но способна обжечь. Классическая концептуальная метафора получила в творчестве современного автора новые презентации, т.е. образы сравнения.

Метафорическая модель ЛЮБОВЬ – ОГОНЬ является миромоделирующей. ММ ЛЮБОВЬ – ОГОНЬ реализуется в концептуальных метафорах с разнообразными образами сравнений: тепло и свет (*солнце между ресниц, бурлящий сироп, священный огонь*); чрезмерный накал (*ожоги, необходимость в огнегуашителе*); перегорание, остывание (*угольки, блики*).

Холод может ассоциироваться не только с неспособностью любить или началом поисков, но и с потерей любимого человека: *и как старики хотят продышать себе пятаков в одиночестве, / как в заиндевевшем стекле автобуса, / протереть его рукавом, / говоря о мертвом как о живом.* Воспоминания помогают ненадолго отогреть сердце. Способом реализации этого значения оказывается очень интересная миромоделирующая метафора «воспоминания о любимом – пятаков в одиночестве». Семы «тепло / холод» проявляются в метафоре за счет контекста: *продышать, как в заиндевевшем стекле.*

Языковая картина мира, складывающаяся на основе анализируемой ММ,

может быть представлена посредством динамического сюжета-сценария: Поиск любви → Согревание («Созидающая энергия», «Тепло») → Чрезмерный накал («Пожар», «Ожог») → Перегорание. Остыивание (угольки).

2.4.2. Репрезентация метафорической модели ЛЮБОВЬ – БОЛЕЗНЬ

Данная метафорическая модель, если говорить о ЛПМ в целом, содержит стандартную последовательность событий, обусловленную некоторой повторяющейся ситуацией, и подразумевает определенное *текущее течение болезни*: заражение, развитие, лечение, выздоровление.

Любовные переживания как болезнь тела осмыслились и поэтами-классиками. Образами сравнения выступают симптомы заболевания (лихорадка, затруднение дыхания, спутанность сознания, потеря рассудка): «Хоть весь в **лихорадочном** был я огне» (Ап. Григорьев); «Когда **кипит и стынет кровь**» (Ф.И. Тютчев); «Ох, я дышу **ещё болезненно и трудно...**» (Ф.И. Тютчев); «И всё, что **душно так и больно...**» (Ап. Григорьев); «**Я болен, я влюблён**» (А.К. Толстой); «К чему тебе внимать **безумства и страстей**/Незанимательную повесть?» (А.С. Пушкин); «**Как помешанный, днями брожу**» (Ап. Григорьев), «Коль любить, так **без рассудку**» (А.К. Толстой). ЛГ В. Полозковой испытывает те же симптомы «любовной» болезни, однако в качестве метафорических образов иногда выступают объекты и явления современности.

Возбудители болезни: «вирус», «аллерген». Объект сравнения – момент начала любви – рассматривается ЛГ В. Полозковой как заражение вирусом или контакт с аллергеном. Любовь в некоторых ЛПМ наносит повреждение душе (психике) таким же образом, каким вирус или вещества, опасные для жизни, наносят увечье телу: *он внезапный, мощный, смертельный вирус...* («Камлать»). Прилагательные *внезапный* и *мощный* характеризуют процесс заражения как

неподвластный человеку и превосходящий по силе. Сопротивляться мощному вирусу человек не может. Метафорический эпитет *смертельный* подчёркивает опасность заражения и раскрывает возможные последствия. Ещё одним образом попадания в организм извне становится «аллерген» –*лихорадящая пыльца* (там же). В основе метафорического переноса – способность вызвать негативную, болезненную реакцию организма через попадание в него раздражителя. Актуализируются семы внешнего воздействия, непроизвольности чувств. Попадая в организм извне, чувство может нарушать обычное, «здравое» состояние, развиваться и захватывать человека.

Течение болезни: «поражение тела», «поражение рассудка, психики».

Попав в организм, вирус начинает захватывать живые клетки. Появляются определённые симптомы болезни, которые могут разрушать тело и влиять на ментальное здоровье. Метафора реализуется через медицинскую лексику: *всякий скажет, насколько это тяжелый случай и как сильно ткани поражены* («Прямой репортаж из горячих точек»). Через метафору транслируется идея повреждения человеческого организма через чувства. Через образ поражённых *тканей* показаны эмоциональные и физические страдания; «поражены» ткани души, тело же может оставаться невредимым. Однако в миниатюрах мы встречаем различные случаи (поражение души и тела может происходить по отдельности или одновременно). Спецификой метафор В. Полозковой является охват / поражение всего человека – и души, и тела. Образность метафор в ЛПМ часто поддерживают сравнения: *этот мальчик в горле сидит как спица, раскаленная докрасна*. В данном случае происходит наложение семантических полей метафорической модели ЛЮБОВЬ – ОГОНЬ и ЛЮБОВЬ – БОЛЕЗНЬ. Разные репрезентанты боли, сталкиваясь в одном контексте, подчёркивают остроту переживаний лирического героя: *Ты же слабая, сводит икры ведь, в сердце острое сверлецо...* («А тебе всё...»). Человек ощущает симптомы в разных частях тела: испытывает боль в ногах (*сводит икры*); в области сердца (*острое сверлецо*). Последствия ранения –

повреждение тела: *пропорота каждым прищуром* («Робот-плакальщик»). В основе метафоры – ощущения от любви как от ранения острым предметом, в роли которого прищур («презрительно прикрытые веки, прищуренные глаза»). В языке существуют устойчивые выражения: *острое зрение, острый взгляд*. В. Полозкова берет языковые метафоры и буквализирует их, переносит в область физиологии: острые предметы наносят раны. Разные части человеческого организма испытывают болезненные состояния, связанные с чувством любви, на физическом уровне: *язык стал неповоротлив, тяжел и склон, словно состоит из железных скоб* («Колыбельная»). В последнем примере боль от посторонних предметов сочетается с таким приобретённым (глагол «стал склон») недугом, как немота, невозможность выплеснуть переживания наружу.

Не только тело, но и рассудок может подвергнуться губительному воздействию любви. ЛГ в ЛПМ «Для неровного счёта» описывает своё состояние как поражение психики: *Не убивает – пускает корни в височной доле, нервной системе – и муки длит*. Мучительные симптомы заболевания-любви описаны через ощущения в теле. Медицинский анатомический термин *височная доля* («образование коры больших полушарий») лежит в основе метафорического переноса, основанного как наозвучии слов (кора – корень), так и на их принадлежность одному тематическому ряду (растения). Профессиональная терминология усиливает ощущения объективности характеристик.

«Лечение». Лечение можно рассматривать как отдельный этап, включающий разные стадии, например, **«анамнез», «оперативное вмешательство»**. Как и болезнь, любовь требует разного рода лечения. История любви рассматривается как история болезни: *отношения как анамнез*. Жизнь без любимого человека может уподобляться смерти, а общение возвращает к жизни: *Тебе дали им надышаться; кислородная маска тьмы, слов, парфюма, простого шанса, что какое-то будет «мы»...* («Поговорить»). Кислородная маска является средством обогащения кислородом при его нехватке. Жизненная необходимость в кислороде-

любви – признак, который лежит в основе метафоры, объектом сравнения в которой выступает любовь, а образами – *дыхание и кислородная маска*.

Оперативное вмешательство может быть средством лечения: *Что тебе остается? С полки взять пинцетик; сядь, извлеки эти стеклышики все, осколки, блики, отклики, угольки...* – метафора сочетает в себе описание разных граней чувств лирического героя. Извлечь инородные предметы *пинцетом* – то действие, которое можно предпринять в рамках лечения. Сами последствия ощущаются в душе, как в теле *стёклышки, осколки* (ср.: языковые метафоры «разбитое сердце», «разбитая любовь»; в основе метафоры лежит свойство стекла и осколков как способного обрезать).

Окончание болезни: «смерть», «рецидив». Как и после болезни, после ухода любви могут остаться «осложнения». Болезнь может вернуться: *возвращенья – как рецидив*. Если не получилось полностью вылечить любовь после расставания, каждая новая встреча приводит к возвращению болезни.

Если болезненное состояние, вызванное любовью, описывается через метафоры наполненности острыми предметами, горячими веществами, причиняющими страдание, то отсутствие любви – это всякого рода *пустота: в брюшине с монету брешь; дыра от пули, отверстие для ключа; дыра размером со все нутро*. «Исцеление от любви» может описываться как смерть (человек не может жить без любви): *на месте сердца узи видит полый куб*; *«кромешную тишину слышит стетоскоп*; *у тебя в электрокардиограмме одна сплошная, да, разделятельная черта*. Объект метафоры – расставание. Отсутствие любви равносильно смерти, что показано в образе констатации смерти человека через медицинские приборы: УЗИ («ультразвуковая диагностика»), *стетоскоп* («трубка для выслушивания сердца, сосудов, лёгких»), *кардиограмма* («графическое изображение, получаемое при регистрации деятельности сердца специальными приборами»). Несмотря на боль и опасность, которую причиняет любовь, лирические герои ищут этого чувства и погружаются в него, зная о последствиях.

ММ ЛЮБОВЬ – БОЛЕЗНЬ является миромоделирующей, другие метафоры данной группы находятся в том же семантическом поле. Не только прошедшая, но и текущая любовь может восприниматься болезненно. Лирический герой обречён искать любви и страдать от неё, теряя рассудок. Концептуальная метафора «любовь – болезнь» реализуется в разнообразных образах сравнений: то, что ранит, вызывает боль (*стеклишки все, осколки, блики, отклики, угольки; в сердце острое сверлецо; пропорота каждым прищуром; язык... состоит из железных скоб; спица, раскаленная докрасна*); вирус (*внезапный, мощный, смертельный вирус*); безумие (*пускает корни в височной доле, нервной системе*); аллергены (*лихорадящая пыльца*). Языковая картина мира, складывающаяся на основе анализируемой ММ, может быть представлена посредством динамического сюжета-сценария: заражение от контакта с вирусом или аллергеном → течение болезни (симптомы, связанные с поражение тела и психики) → лечение, требующее иногда оперативного вмешательства → окончание болезни (смерть) или рецидив болезни.

2.4.3. Репрезентация метафорической модели ЛЮБОВЬ – НЕСВОБОДА

Метафорическая модель ЛЮБОВЬ – НЕСВОБОДА свойственна русской классической поэзии. Образами сравнения при общем объекте «любовь» выступают желанный плен, покорность («Перед тобой с коленопреклонением; раб твоей любви» у А.А. Фета; А.С. Пушкин: «Неволю сердцем обожаю; кому неведом грустный плен» и др.). Признаком сравнения становится физическая и душевная зависимость от другого человека.

«Поиск плены». ЛГ В. Полозковой не может жить без любви, он выбирает плен любви, сознательно хочет в любовь *сорваться, голову очертя*.

ЛГ В. Полозковой чувствует острую потребность в том, чтобы быть любимым. В ЛПМ «Перевяжи эти дни тесёмкой...» показано психическое состояние человека,

находящегося в поисках любви: *днем эта книга, на вечер – та, и все надеешься просветлиться, да не выходит же ни черта – все смотришь в лица, в кого б залиться, сорваться, голову очертя*. В основе развёрнутой метафоры – значения глагола залиться (заливаться – «проникать куда-л., влияться (о жидкости)»). Объект метафорического переноса – желание человека найти любовь – сравнивается с желанием заполнить существо другого человека, одновременно с этим стать от него зависимым. Фразеологизм *очертя голову* (безрассудно, не думая о последствиях) в сочетании с глаголом *сорваться* («оторвавшись, не удержавшись, упасть») описывают поиск любимого человека как опасное и необдуманное мероприятие.

«Плен любви»: «место плены» – «порабощение мыслей и воли» – «порабощение действий». Плен любви в ЛПМ В.Полозковой воплощается в образе клетки: *теперь вот меряй шагами клетку своих раздумий, как крупный скот* («Перевяжи эти дни тесемкой...»). По контексту не совсем понятно, имеются в виду внешние и/или внутренние ограничения, поэтому метафору можно толковать в двух аспектах. ЛГ не может вырваться из замкнутого пространства «нелюбимости» в мир любви, не может и перестать думать о любви, выбирать мысли. Признак сравнения – ограничение, действующее не только на тело, но и на душу. Вывод о ментальном «измерении» плены подтверждается другой метафорой с таким же смыслом: человек находится в *тюрьме своей головы* («Я пришёл к старику берберу...»). Тюрьма является образом заточения мыслей. Отметим, что ощущение любви как плены в ЛПМ проецируется не только на ЛГ, но и на персонажей: *Катя вспоминает, как это тесно, смешно и дико, когда ты кем-то любим* («Катя»). Наречие *тесно* имеет сему ограничения, нехватки пространства.

Попав в плен, человек продолжает действовать; но все его дела, включая творчество, также подчинены любви. В ЛПМ «Нет, придётся...» ЛГ, попав в плен любви, теряет контроль над своими действиями: *Первый начал, заговорил и замер, я еще Вас увижу здесь? И с тех пор я бледный безумный спамер,*

рифмоплетствующая взвесь... Объектом сравнения метафоры является потерявший контроль над своими действиями из-за чувства любви человек, показанный через образ *спамера* («спам – массовая рассылка рекламных объявлений по электронной почте без согласия на это получателей»). Эпитеты *бледный* и *безумный* («крайне безрассудный»; «то же, что сумасшедший») дополняют метафорический образ. ЛГ осознаёт своё бедственное положение: вероятно, для нее даже творчество отходит на второй план, и она воспринимает свои произведения, как спам. При этом она просит остановить момент: *Все, поставь на паузу, Мефистофель. Пусть вот так и будет в моем мирке* (там же). Любовь подчиняет и физически, и психически, однако именно это состояние в глазах человека настолько желанно, что он хочет задержать его навсегда. Крылатую фразу «Остановись, мгновение, ты прекрасно», обозначающие наивысшую степень счастья, произносит герой из трагедии И.В. Гёте «Фауст» (Слова Фауста (ч. I, сцена 4 «Кабинет Фауста»)). Фауст желает продлить мгновение счастья, а Мефистофель «должен остановить время жизни Фауста и забрать его с собою в преисподнюю»; другими словами, ЛГ готова отдать душу за плен любви.

«Выход из плена». Лирический герой видит выход из «тюрьмы любви» в смерти: *Как в тюрьме: отпускают влётную, если видят, что ты мертвa* («А тебе всё...»). Объектом сравнения в данной метафоре выступает прекращение любви и расставание. Другого выхода из плена или тюрьмы ЛГ не видит. Признак сравнения – удерживание силой, однако сила находится в самом человеке, т.е. любящего человека держит не другой, а сила собственного чувства.

Языковая картина мира, складывающаяся на основе анализируемой ММ, может быть представлена посредством динамического сюжета-сценария: **Поиск плены (в кого б залиться, сорваться, голову очертя) → пребывание в пленау (отсутствие желания выбраться) → освобождение** (выход из тюрьмы ЛГ видит лишь в смерти). Выбравшись на свободу, ЛГ снова, вероятно, начнёт поиски. Потребность в любви требует любви навсегда, но жизнь всякий раз обманывает.

Вероятно, ЛГ В. Полозковой совершает неверный выбор («тоже, девочка, не твое»). Концептуальная метафора «любовь – несвобода» может получать как позитивную, так и негативную окраску в зависимости от контекста: если любовь разворачивается в настоящий момент, то плен осмысливается как желанный; если ЛГ не может избавиться от мыслей о прошедшей любви и становится пленником «тюрьмы своей головы», то проявляется негативная окраска.

2.4.4. Репрезентация метафорической модели ЛЮБОВЬ – ПРОТИВОСТОЯНИЕ

В отличие от предыдущих метафорических моделей, метафора «любовь – противостояние» не столь распространена в русской поэзии. Данная ММ специфична для творчества В. Полозковой. Метафорическая модель реализуется в двух вариантах: любовь как спортивные соревнования и метафоры с военной семантикой.

«Оружие». Любовь, по мнению ЛГ, – это безграничное доверие любимому. Доверие человеку аналогично для ЛГ тому, как если бы воин добровольно отдал своё оружие, оставшись сам без защиты: *ты отдаешь свой меч в руки первому прохожему: он может посвятить тебя в рыцари, осторожно дотронувшись этим мечом до твоих плеч, может вернуть его тебе с поклоном, а может вогнать его тебе в горло по самый эфес* («И даже когда не будет сил»). Ответное действие может быть непредсказуемым. Развёрнутая метафора включает следующие элементы:

А) Любовь может вознести на небывалую высоту (первый прохожий может... **посвятить тебя в рыцари**). Во время посвящения будущий рыцарь становился на колени перед monarchом. Меч перемещали с правого на левое плечо. Идея власти над любимым транслируется через образ покорного кандидата в рыцари. Полюбив, человек не принадлежит себе в полной мере, а его повелителем может стать кто

угодно по воле случая («*первый прохожий*»).

Б) Любимый может отвергнуть любовь (*вернуть его тебе с поклоном*). Если тот, кого любят, не готов ответить чувством на чувство, он возвращает меч. В ответ на признание любимый человек может поступить благородно (поклон – жест вежливости и благородства). Вернуть оружие с поклоном означает вежливо отвергнуть признание, не нанеся ран, вернув силу, заключённую в образе меча.

В) Любимый может причинить страдания. Самым неблагоприятным развитием событий становится нанесение ран покорному и невинному человеку в ответ на признание (*вогнать его тебе в горло по самый эфес*). Эфес – «рукоятка холодного оружия»; вогнать в данном случае – синоним слова вонзить, имеет резко отрицательную коннотацию.

В данной развернутой метафоре косвенно говорится о доверии и самоотдаче как обязательных условиях построения любви. Любящий человек *всегда беззащитен*. Меч же – метафора силы. Отдавая его, человек остаётся безоружным. Доверяясь человеку, лирический герой осознаёт, что идёт на риск и может погибнуть.

Метафорическая модель ЛЮБОВЬ – ВОЕННЫЕ ДЕЙСТВИЯ раскрывается в ЛПМ «Близкий бой» в развёрнутой метафоре: *В каждом баре, где мы – орет через час сирена и пол похрустывает от гильз; Что ни фраза, то пулеметным речитативом; Разве враг я тебе, чтобы мне в лицо, да слезоточивым.* В данной миниатюре, название которой метафорично само по себе (близкий бой – «тактическая ситуация, которая включает в себя физический бой с применением холодного оружия»). Темой миниатюры выступает свидание влюблённых, осмыслимое как военные действия. Метафора в названии «Близкий бой», взятая из военной терминологии, указывает на смертоносность чувства любви. В основе метафоры лежит объект сравнения – ссора между двумя любящими людьми, показанная через образ военных действий. Развернутая метафора вбирает в себя следующие элементы: звук сирены (появляется после выстрелов, когда гильзы уже

на полу); гильзы на полу как остатки от пуль (последствия выстрелов словами друг в друга, перестрелки; здесь, как довольно часто бывает у В.Полозковой, взаимодействуют внешний и внутренний миры: *пулеметный речитатив* оставляет после себя *гильзы на полу*); боль, заключённая в смысл фраз – *пулемётный речитатив* («речитатив – вокальная форма, воспроизводящая в пении интонацию и ритмику речи»; в современном понимании быстрая, ритмичная речь); жестокие слова осмысляются как слезоточивый («вызывающий обильное выделение слёз») газ, который тоже применяется как оружие.

Пережив множество расставаний и получив множество ранений, человек кажется приговорённым к смерти: *В целом, ты уже точно смертница, с решетом-то таким в груди* («А тебе всё...»).

«Спортивные состязания». Разновидностью метафорической модели «ЛЮБОВЬ – ПРОТИВОСТОЯНИЕ», является метафора «Любовь – спортивные состязания». В ЛПМ «Стишище» ЛГ описывает неудачную любовь как поражение в боксе: *А ты отправлена в нокаут и на полу лежишь ничком; чтобы в мозгу, когда знакомят, сирены поднимали вой; что толку трогать ножкой омут, когда ныряешь с головой?* Объектом сравнения ориентационной метафоры «отправлена в нокаут» являются неудачи в любви, показанные через поражение в спортивной борьбе («нокаут – очень сильный удар, после которого противник не может встать (в боксе)»). Падение вниз и невозможность встать на ноги – признаки сравнения, выражющие чувства ЛГ после поражения. «*Сирены поднимали вой*» во время знакомства – то есть было предупреждение об опасности, однако нокаута избежать не удалось. Ещё одна ориентационная метафора в данном примере отсылает к фразеологизму *броситься в омут с головой* (в словаре фразеологизмов А.И. Фёдорова: Прост. Экспрес. «Безрассудно решиться на какой-либо смелый, отчаянный поступок») [Фёдоров 2008, с. 50]. Для ЛГ В. Полозковой поддаться чувству любви означает то же, что броситься в омут с головой. Признаком

сравнения ориентационной метафоры выступает готовность ЛГ полностью отдатья поглотившему ее чувству.

В ЛПМ «Поговорить» ЛГ рассуждает о природе любви: *Это матч; среди кандидаток были хищницы еще те – и слетели; а с ним всегда так – со щитом или на щите*. Любовь в понимании ЛГ – это спортивное соревнование, *матч*. Цель спортивных соревнований – выявление победителя по различным признакам. Однако результат любовных соревнований – жизнь в случае выигрыша и смерть в случае поражения, как на войне. Фразеологизм *со щитом или на щите*, входящий в основу развёрнутой метафоры, имеет значение «либо погибшим, побеждённым, либо победителем» [Фёдоров 2008, с. 764]. Семантика спорта соединяется с семантикой войны, имея общим признаком сравнения противостояние, борьбу, которая идёт между любящими людьми. Итогом такой борьбы может стать победа одного и поражение или гибель другого. Любовь иногда воспринимается лирическим героем как удар от Бога: *этот, ясно – щелбан небесный, просто божий удар под дых* («Нет, придется все рассказать сначала»). Если *щелбан* – это «разг. щелчок по голове средним или указательным пальцем», то удар под дых означает сильный толчок в область солнечного сплетения. Когда на смену всеохватному чувству приходят трагичные размышления о том, почему опять не получилось, встреча с любимым осмысляется как негативное событие, посланное свыше. ЛГ считает всех, в кого влюбляется, подарком Бога, а Он, подводя итог очередной несостоявшейся любви, констатирует: «*снова, девочка, не твоё*», т.е. ЛГ снова ошибается в выборе.

Метафорическая модель **ЛЮБОВЬ – ПРОТИВОСТОЯНИЕ** включает в себя, во-первых, метафоры с общим образом сравнения «оружие», (*меч, щит, слезоточивый газ, пулемёт* и др.), «последствия использования оружия» (*решето в груди*). Во-вторых, метафоры, где образом сравнения выступают слова тематической группы «спортивные состязания» (*матч, нокаут, удар под дых*).

Идеальная любовь в художественном мире В. Полозковой должна основываться на чистоте, благородстве, доверии (образ посвящения в рыцари), но в жизни ЛГ любовь принимает форму соревнования, борьбы на смерть. Доверившись любимому, можно умереть от его рук или отправиться в нокаут без возможности подняться.

Выводы. Метафорические модели, имеющие общим объектом чувственное переживание любви, репрезентируют ценностно-смысловые отношения автора к проблеме, образуя сеть значимых образов.

- Языковая картина мира, складывающаяся на основе анализируемой ММ, может быть представлена посредством динамического сюжета-сценария:
Поиск любви → **Согревание** («Созидающая энергия», «Тепло») → Чрезмерный накал («Пожар», «Ожог») → **Перегорание. Остыивание** (угольки).
- Языковая картина мира, складывающаяся на основе ММ **ЛЮБОВЬ – БОЛЕЗНЬ**, может быть представлена посредством динамического сюжета-сценария: **заражение** от контакта с вирусом или аллергеном → **текущее болезни** (симптомы, связанные с поражение тела и психики) → лечение, требующее иногда оперативного вмешательства → **окончание болезни** (смерть) или рецидив болезни.
- Языковая картина мира, складывающаяся на основе анализируемой ММ **ЛЮБОВЬ – НЕСВОБОДА**, может быть представлена посредством динамического сюжета-сценария: **поиск плены** (*в кого б залиться*, «сорваться, голову очертя») → **пребывание в пленау** (отсутствие желания выбраться) → **освобождение** (выход из тюрьмы ЛГ видит лишь в смерти).

Миромоделирующие метафоры отражают когнитивно-дискурсивный результат осознания явления писателем. Поиск идеальной любви лежит в центре индивидуальной картины мира В. Полозковой. Любовь должна основываться на чистоте, благородстве, доверии (священный огонь). Она является созидающей

энергией, призвана согревать и способствовать творческому развитию. ЛГ всегда находится в поиске такой любви, но сталкивается с трудностями. В жизни ЛГ любовь принимает форму соревнования, борьбы на смерть, болезни или вышедшего из-под контроля огня. Доверившись любимому, можно умереть от его рук или отправиться в нокаут без возможности подняться. Проанализировав метафорическую модель **ЛЮБОВЬ – ПРОТИВОСТОЯНИЕ**, мы получаем представление о том, какой видит идеальную любовь ЛГ В. Полозковой: она предполагает открытость, доверие себя другому («И даже когда не будет сил...»). Идеальной любви ЛГ пока не нашла, но не оставляет поисков (*в кого б залиться...*). Так как ЛГ не может не любить (иначе *отечешь, распухнешь и лопнешь*), жить с ледниками внутри, а идеального мужчину она пока не встретила, то любовь оборачивается противостоянием или войной, которая заканчивается отчуждением.

Особенностями авторской картины мира являются изображение влюблённых как соперников в спортивных соревнованиях или в боевых действиях. Человек остаётся таким же, в его природе – *потребность любить*, он так же может обжечься, но время «воспитывает» людей по-другому. Общество потребления, нацеленное на возвращение эгоизма и расширение потребностей, теряет способность отдавать, превращает людей в «ледники». Однако ЛГ верит в идеальную любовь и ищет её.

Концептуальная метафора часто реализуется через онтологическую. Мы рассмотрели миромоделирующие метафоры в жанре стихотворений в прозе одного автора – В. Полозковой. Это позволило нам прийти к выводу, что метафорические модели концептуальной метафоры с объектом «любовь» схожи для нашего времени и прошедших веков (метафорические модели **ЛЮБОВЬ – ОГОНЬ, БОЛЕЗНЬ и др.**). Современные метафоры имеют новизну, обусловленную изменением внешних условий жизни, воспитанием и культурным контекстом. Исходя из этого, можно заключить, что существует тесная связь между образами-сравнениями метафоры, и условиями, в которых она родилась.

2.5. Фрагмент картины мира современного человека в метафорическом отражении (на материале стихотворений в прозе современных авторов)

Жанр стихотворений в прозе живёт в современной литературе. В предыдущем параграфе мы рассмотрели метафоры и метафорические модели, представляющие фрагмент картины мира В. Полозковой. Однако наше исследование не ограничивается одним автором. В данном параграфе мы ставим задачу сопоставить семантику, структуру и функции метафор, извлечённых из стихотворений в прозе других современных поэтов, с метафорами В. Полозковой, чтобы подчеркнуть общее и выделить уникальное. Мы предполагаем рассмотреть фрагмент картины мира современного человека, смоделированный в метафорах и метафорических моделях. Материалом исследования в данном параграфе послужили миниатюры таких авторов, как С. Щёкин, Д. Симонов, С. Криницын, А. Крестовиковский, К. Кобрин, А. Киселёв, И. Кецельман, Ю. Идлис, М. Зягин, Р. Воронежский, Ю. Цаплин, Г. Заломкина, С. Заготова, Г. Ермошина, Д. Добродеев, О. Денисова, А. Дащевский, К. Давыдов-Тищенко, Д. Григорьев, Е. Воробьёва, А. Алехин, С. Круглов, Ю. Стениловская, А. Уланов, А. Урицкий, С. Шуляк, Т. Щербина, В. Полещук, А. Щетников, Л. Юсупова и др. Все рассмотренные стихотворения в прозе написаны в конце XX – начале XXI вв.

В первой части параграфа мы рассматриваем метафоры с образами внешнего по отношению к человеку мира (temporalные, урбанистические, вегетативные, природные), а во второй – метафоры внутреннего мира (творчество, чувства, Бог). Разделы названы по объекту сравнения метафор, так как у разных поэтов образы сравнения разные.

2.5.1. Внешний мир (пространственно-временные, урбанистические, вегетативные, природные метафоры)

ВРЕМЯ. Описывая время, человек опирается на привычный опыт, «когнитивным фундаментом» темпоральных метафор выступают образы чувственного познания мира [Голайденко 2018]. Понимание времени тесно связано с национальной картиной мира, «особенность течения времени и его восприятия в разных точках земного шара, у носителей разных культур, разная» [Максимова 2021]. Русские поэты наделяют время и его отрезки физическими характеристиками, что является основой формирования сходства абстрактной категории и **воды, веществ** (например, плотность, объём, цвет, тактильные ощущения); время описывается и через **пространственные категории**. Многочисленны временные метафоры-персонификации, рисующие время способным поглощать пищу, имеющим части тела, одежду, участвующим в жизни человека. **Олицетворяется** время и за счёт сравнения с другими живыми существами. Заметим, что в метафорах с семантикой времени особенно ярко проявляется когнитивный аспект: посредством поэтических образов человек осознаёт окружающую его реальность.

Метафорическая модель ВРЕМЯ – ВОДА. Метафоры времени нередко имеют образом сравнения **воду и водную стихию**, время в одних случаях уподобляется воде, принимая её свойства, в других вода присутствует в качестве контекста или вспомогательного образа сравнения. В метафорах данной группы реализуется метафорическое осмысление времени через жидкость (в языке это представление закреплено в устойчивых единицах, таких, как *время течёт*, предлог *в течение*, *текущее время* и др.). Основанием для метафорического переноса служит «содержательное сходство водного потока с представлениями человека о времени: его недискретность, постоянство течения» [Катунин 2010].

Метафоры с образом сравнения «вода» (включённые в метафорическую модель ВРЕМЯ – ВОДА) могут реализоваться прямо (утверждается, что время – это вода) или косвенно (вода является контекстом темпоральных метафор). Примером прямой реализации может послужить развёрнутая метафора из миниатюры К. Кобрина «SOLITUDE»: *Капают ли минуты, набухая дрожащими овалами, томительно вытягиваясь, нехотя отрываясь?* (К. Кобрин «SOLITUDE», 2005). Отрезки времени наделяются характеристиками воды (текучесть), при этом визуализируется и форма (ovalы). Через глаголы *капать, набухать, вытягиваться, отрываться* иллюстрируется представление о *минуте* как о небольшом скоплении воды: *минуты, отрываясь, падают вниз*. В конкретном примере речь идёт не о потоках воды, изображающих течение времени вообще, а о его небольших отрезках.

В миниатюре «Земля косит дождь...» А. Уланова метафора измерения времени имеет признаком сравнения действие человека, *зачерпывающего* некоторое количество воды-времени из общего потока: ...*время, зачерпнутое из колодца и из ручья...* (А. Уланов «Земля косит дождь», 2003). Метафора отражает представление о некотором количестве времени, которым может воспользоваться человек, взяв для себя некоторое количество из общего потока. Для этого человек должен приложить усилия, а темпоральные метафоры «время – колодец» и «время – ручей» изображают общий поток времени, который течёт вне воли человека. Движение времени ассоциируется с потоком: *Если каждый день впадает в одну и ту же ночь...* (А. Уланов «Если каждый день...», 2003). Глагол *впадать* лежит в основе темпоральной метафоры; признаком сравнения становится свойство дней-рек или ручейков впадать в общий текущий поток времени.

В некоторых случаях метафоры модели ВРЕМЯ – ВОДА реализуются косвенно. Например, у Л. Костюкова в миниатюре «Расщепление атома» (2006) категория будущего времени описывается как неопределённое: *будущее снова просторно и мутно, каким и положено ему быть* (признак, выраженный

предикатами *просторно и мутно*, присущ реке или водоёму). Время осмысляется как продвижение в широком потоке воды. Признак движения времени как текущего вещества является вспомогательным в развёрнутой метафоре из миниатюры А. Уланова «Время движется в змее...» (2006): *Время движется в змее непрерывным течением ее тела. Не шаги, не вращение колеса – еле заметные волны под шершавой кожей, и такой же волнистый след.* Объект сравнения – время – в данной метафоре имеет сразу два образа сравнения: *вода* и *змея*. Через движение змеи описываются изменения, вызванные временем (*текущее тело*); змееподобной форме следа сопутствуют волны, «течение» тела, что подчёркивается повторением слов с семой «вода»: *непрерывным течением, волны, волнистый след*.

Время в миниатюрах не обязательно описывается прямо через воду: метафоры воды могут быть фоном для темпоральных метафор. *Прохожие и дождь сливаются в единое целое и называются средою...* (А. Рогожникова «Жизнь», 2004) – день недели (*среда*) состоит из прохожих и дождя (*сливаются в единое целое*), при этом получая наименование среды. *Весла времени, задача открытой ладони* (А. Уланов «Волны и лестницы», 2006) – время не отождествляется с водой прямо, признаком сравнения метафорического переноса выступает инструмент передвижения по воде (*весла*), то есть метафорический контекст связан с водой семантически. Похожие случаи встречаются и в других миниатюрах: *Когда лето возвращается в себя, дни медленно плывут по чёрной реке* (А. Уланов «Именно Океан», 2004); *Время плывет в стекле со скоростью зерна* (А. Уланов «Земля косит дождь», 2003). Река времени имеет цветовую характеристику (*по чёрной реке*), *время плывёт*. В перечисленных метафорах присутствует сема воды (морское дно, весла (для плавания), дождь), но время не уподобляется воде.

Метафоры данной группы объединяет прямая или косвенная реализация метафорической модели ВРЕМЯ – ВОДА, признаками сравнения становятся различные свойства воды, её характеристики.

Метафорическая модель ВРЕМЯ – ВЕЩЕСТВО. Данная группа метафор семантически связана с предыдущей; разница заключается в образах сравнения (не каждое вещество является водой). В ЛПМ Л. Костюкова Новый Фауст, способный остановить любое мгновение, *движется по грудь во времени, как в вязкой среде* (Л. Костюков «Ничто не убивает», 2000). Время осознаётся как вещество, затрудняющее движение. Если в метафорах модели ВРЕМЯ – ВОДА акцент делается на характеристике текучести воды, то в данной группе признаком сравнения может выступать большая или меньшая **плотность** времени, его **густота**, что свойственно многим веществам, но не свойственно воде. *Сгустки времени разбросаны по морскому дну* (А. Уланов «Время движется», 2000) – несмотря на «водный контекст», главным признаком в данном примере выступает неоднородность (*сгустки времени*). Время может иметь больший или меньший вес, снова подчёркивается представление о времени как о более или менее плотном: *А когда секунды связаны в тяжелые снопы* (А. Уланов «Между мы», 2006). Среди лексических единиц, участвующих в репрезентации временных метафор-веществ, можно выделить не только глаголы, но и прилагательные: *Утро столь плотное и сырое* (Б. Колымагин «На земле валяется...», 2005); *Время... вязкое, как цемент* (Д. Быков «Чтобы было как я люблю...», 2017); *мы согласны на вечность в умеренных дозах* (И. Оганджанов «В небе колодцы света», 2016»); *будильник лузгает семечки секунд ты сплёвываешь шелуху* (И. Оганджанов «Палимпсест», 2016»); *Дохлые звуки резиновой ночи...* (А. Уланов «Если каждый день...», 2003). Части суток *утро, вечер, ночь* осмысляются через признаки: *плотное* (концентрация), *сырое* (тактильное ощущение), *вязкое* (консистенция) и через материал (*резиновый*). Время измеряется «дозами», как вещество. Человек не готов жить в вечности, но может принять умеренное количество вещества-времени. Таким образом, осмысление времени только через характеристики водной стихии не всегда оказывается исчерпывающим, так как в представлении человека время имеет разную плотность, консистенцию, сыпучесть и т.д.

Метафорическая модель ВРЕМЯ – ЖИВОЕ СУЩЕСТВО

(олицетворение). Размышления человека о природе времени находят отражение в поэтических образах. В основе метафорической модели природного времени, названий дней недели, времени суток и других отрезков времени нередко лежит **олицетворение и персонификация**, которая происходит за счёт употребления существительных и глаголов с семой «живое» / «человек». Так, в миниатюре А. Уланова *время живет за дверями комнат* («Волны и лестницы», 2006) глагол *жить* «одушевляет» абстрактную категорию. Время может ассоциироваться с живым существом, не являющимся человеком (животные, рептилии и др.). В этом случае речь идёт об олицетворении: *календарь, который сбрасывает старую кожу, обросшую пометками* (А. Уланов «Буква ноль...»). В основе метафоры – представление о способности рептилии менять кожу так, как отрывной календарь – зафиксированное время – сбрасывает листва. Темп времени в ЛПМ Н. Искренко «Четыре приближения к молитве» (2000) показан через олицетворение как торопливый: *случайно столкнувшись в спотыкающемся времени* А. Уланов рисует замедлившееся время как нуждающееся в отдыхе: *Время отдыхает, свернувшись в улитке* («Время движется», 2000).

Смена дня и ночи связывается в сознании с категориями борьбы и вытеснения: *Ночь вступила в день – отодвинула утро* (Г. Сапгир «Утро декабря», 2004); *Вечер вытеснил день с моста в реку и погнал дальше за горизонт* (С. Щёкин «На мосту», 2000); *Грядут времена, когда день и ночь, зима и лето перестанут перебивать друг друга* (А. Дащевский «Счастье», 2000). Смена времён суток осмысляется как борьба и перемещение. В основе метафорического переноса – глаголы *вступить, отодвинуть, вытеснить, погнать*. Время суток видится связанным с вращением (*кружиться, раскручиваться*): *Ночь раскручивала небо...* (Ю. Цаплин «Детская ночь», 2000). Глагол *раскручивать* описывает движение ночи.

Если характеристики времени связаны с представлениями о личности человека, то имеет место **персонификация**. Так, минута в миниатюре В. Казакова наделяется ментальными характеристиками: *Какая-то минута вспомнилась и тотчас настала. Она была ночной, легко безумной...* («Он об отваге...», 2003). Характеристика минуты как *легко безумной* представляет собой персонификацию. Д. Быков изображает время обречённым на смерть: *Время, шедшее на убой....* При этом абстрактная категория наделяется личностной характеристикой: ...*было занято лишь собой [время]*. Полемизируя с жизнью, автор осуждает её действия: *жизнь, которую я застал, была кругом не права* (Д. Быков «Чтобы было как я люблю...», 2017). Жизнь как отрезок времени, данный человеку, имеет морально-нравственные характеристики (*была не права*).

Время может осознаваться как действующее лицо в жизни человека: *Долго после вместе петляли переулками, покуда ночь не развела насовсем* (С. Шуляк «Вечер», 2004). Время суток (ночь) – участник событий жизни людей. Исходное значение глагола *развести* лежит в основе метафорического переноса. Ночь влияет на расставание людей. Данный контекст предполагает взаимодействие времени и человека.

Разновидностью персонификации становится **наделение времени частями тела и даже предметами гардероба**: *Зима не знает, каким боком к нам повернуться* (В. Земских «Времена года» 2004); *кривые перепончатые лапы Времени любят иногда преподнести изящное лимонное кружево гвоздик... из трещин рук...* (И. Новицкая «Кривые...», 2000); ...*время от нас отводило глаз, и этим я был пленён...* (Д. Быков, «Начало зимы», 2004); ...*у времени всегда мокрые рукава* (А. Уланов «Вещь не имеет корней», 2000). *Бок, лапы, глаза* – антропоморфные признаки. *Пролетал день. Наваливался сутулый вечер* (К. Королева «Таганка», 2004) – наряду с акциональным глаголом *пролетать* выступает антропоморфный признак, выраженный прилагательным *сутулый* («слегка сгорбленный»). Время суток выражает состояние усталости, угнетённости

делами дня. Основой метафорического переноса выступает физическое состояние человека, неровное положение его осанки под тяжестью усталости.

Времени в метафорах приписываются и физиологические процессы. Например, изменения во времени – разрушение, исчезновение – могут восприниматься как процесс поглощения пищи. *Подо мной плывет ряд изъеденных временем домов...* (Л. Костюков «Я сижу...», 2000). Страдательное причастие *изъеденные* («изъесть – испортить, повредить, грызя или подтачивая») реализует метафору с отрицательной коннотацией. Время уничтожает то, что проходит сквозь него, поглощая (съедая). Объект сравнения метафоры – процесс изменений во времени – осмысляется через процесс поглощения пищи; дома – еда времени.

Нахождение в пространстве. Время в стихотворениях в прозе осмысляется через **пространственные характеристики и способность передвигаться с места на место, расширяться или находиться в обозначенной точке**. *И время крепко сидит в пространстве* (А. Улановский «Электрон, квант...», 2004). Данная группа метафор может совмещать олицетворение и пространственные характеристики. *Эта ночь родилась в старом пыльном чулане, а вчераиня – в тени одуванчика* (А. Урицкий «Эта ночь родилась...», 2006); *неделя приходила с балкона: воскресенье, понедельник; над моей кроватью была среда; дни притаились в шкафах* (М. Зягин «Прихожая», 2004); *Вторник опускается к полу* (А. Уланов «Земля косит...», 2003). За счёт прочтения глагола *родиться*, который является имплицитным вспомогательным субъектом метафоры [Чернейко 1997], происходит процесс олицетворения. Наряду с этим отрезки времени (*ночь, неделя, дни недели, дни*) находятся в конкретных местах: *в чулане, в тени одуванчика, с балкона (приходит), над кроватью, в шкафах, к полу (опускается)*. Глаголы *приходить, притаиться* и обстоятельства места свидетельствуют об осмыслиении временных номинаций через способность к движению и нахождению в определённой точке пространства.

Время в метафорическом прочтении имеет **признак растяжимости**; может быть осмыслено как **вместилище**, требующее упорядоченности: *Забей в стену еще полчаса... ты открываешь шкафы недель...* (А. Уланов «Земля косит...», 2003); *Рассортованный день – благоразумный шкаф...* (А. Уланов «Если каждый день...», 2003). Строгий распорядок дня в творческой интерпретации видится шкафом, приведённым в порядок. В метафорах данной группы образ сравнения связан с семой «место». Упорядоченность проявляется и в строгом следовании частей времени: *так следует за гласной согласная, а после: след четырёх дней карабкается в году...* (В.Казаков «Белая сталь остыvalа...», 2003); способности **растягиваться, расширяться:** ...*растут улицы вечера...* (А. Уланов «Именно Океан...», 2000), имеет **наполняемость:** *Вечер понедельника забит на два года вперед* (Е. Мулярова «Это святое», 2000). Один и тот же отрезок времени может занимать большее или меньшее пространство: *Секунда – тонкий нож, она же и скатерть* (А. Уланов «Если каждый день...», 2003). Через метафору «секунда – тонкий нож» показана малая протяжённость секунды, скатерть же подразумевает более широкое пространство. Таким образом, время изображено двойственno. Временные метафоры указывают на протяжённость не только в ширь, но и вверх: *Трудно дойти до вершины ночи, смешанной с землей* (А. Уланов «Земля косит...», 2003). Ночь наделяется вершиной, как гора.

Жизнь, то есть отведённое человеку отрезок времени, в картине мира русского человека осознаётся как движение, имеющее начало и обладающее некоторой длительностью. *Жизнь началась, и кружится, и нет ей конца...* (Ю. Цаплин «Воскресенье», 2004). Отрезок времени, отведённый человеку, жизнь соотносится с глаголами *начаться и кружиться*. Изображение времени двойственno: признаком темпоральных метафор может быть как бесконечность (*нет ей конца*), так и **ограниченность** времени и временных отрезков: *У границы осени спрятан закат...*(А. Уланов «Волны и лестницы», 2006); *Тонки стенки этого дня...* (А. Скорнякова «Снежно-солнечный

свет», 2009»); *А время по краям темнело* (В. Казаков «Он об отваге...», 2003); *У самого краешка часа я замечаю тебя* (А. Лузин «Как насекомые», 2000); *дачный посёлок причаливает к берегам июля* (И. Оганджанов «Палимпсест», 2016). Ограниченност в пространстве выражена существительными *стенки, края, границы, краешки, берега*. Время года осень, время суток, час, июль и в целом время осмысяются поэтами как ограниченные в пространстве.

Как календарное, так и абстрактное время может семантически соотноситься с **дорогой** (прямая или косвенная реализация метафорической модели ВРЕМЯ – ПУТЬ). *Поезд – изнанка времени, пока еще земля хранит железные легкие ручейки вчерашнего утреннего звона* (Г. Ермошина «Поезд – изнанка времени», 2000). Время невидимо, но его *изнанка* («внутренняя сторона ткани») осмысяляется как *поезд*. Мы можем предположить из анализа метафор, что время осознаётся связанным с движением в пространстве. Значение слова «движение» – «форма существования материи, непрерывный процесс развития материального мира. Нет материи без движения и движения без материи» [Ожегов 1994]. Пространство, как и время, может выступать субъектом при предикате – акциональном глаголе: *за окном сломя голову бежит поле...* (И. Кецельман «Белая стена», 2004). *Поле способно бежать* относительно неподвижно наблюдающего в вагоне поезда человека.

Время и пространство в одних случаях выступают как субъекты действия, в других – испытывают на себе воздействие. Время может постепенно «съедать» предметы и людей, а человек способен уничтожать время и пространство: *Юрий Сергеевич смотрит на след от самолёта и говорит, что самолёт убивает пространство. И машины убивают, и глупые люди, и булочник... Все рассекают пространство, и все его губят* (М. Зягин «Юрий Сергеевич», 2004). Преодоление пространства осмысяляется как его исчезновение и убийство. *Клоунада жизни развертывается в пространстве, как быстро мелькающие кадры кинофильма* (А. Крестовиковский «Клоунада жизни», 2004). Жизнь –

разворачивающееся постепенно полотно, кадры сменяют друг друга. Данная метафора отражает специфику времени, когда технологии стали частью жизни и отождествляются с ней.

ГОРОД. Город для современного человека – это место проживания; однако метафоры в стихотворениях в прозе показывают или отождествление города и человека, или описывают город как враждебную и неуправляемую стихию, по отношению к которой человек ощущает себя беспомощным. Урбанистические метафоры отражают организацию жизни людей в городском поселении, ощущения городского жителя и способ видения окружающего мира (города).

Город – враждебная стихия. В большом городе человек может ощущать себя ничтожно маленьким, одиноким; слиться с толпой, потерять индивидуальность. В рассмотренных миниатюрах метафоры города-стихии чаще имеют отрицательную коннотацию, отражая психологическое состояние городского жителя, беззащитного и слабого. Б. Колымагин в ЛПМ «На земле валяется...» рисует город через образ океана: *лютый океан машин обдаст выхлопным прибоем ее стены* (Б. Колымагин «На земле валяется...», 2005). Скопление машин показано как *оcean* (признаки сравнения – необъятность, неуправляемость). Прилагательное *выхлопной* наряду с отрицательной эмоциональной характеристикой (*лютый*) имеет вспомогательный компонент, включающий перцептивный признак (*выхлопной* обозначает не только факт работы двигателя, но и неприятный запах). Загрязнённый воздух затрудняет дыхание, а глагол *обдать* несёт в себе сему «непреодолимость». Образ города-стихии интересен тем, что город – творение рук человека – осознаётся вышедшим из-под контроля своего творца (*оcean с выхлопным прибоем*). В миниатюре А. Уланова «Земля косит дождь» город представляется горной местностью, где *рыбы крыши – острые хребты...* (А. Уланов «Земля косит дождь»). Океан и горы – природные объекты – выступают образами сравнения урбанистических метафор. Метафоры группы «город – стихия» имеют семантику враждебности, отсутствия уюта, чувства незащищённости.

Урбанистические метафоры нередко имеют **отрицательную коннотацию**. С. Круглов в «Барабане навозного зайца» (2022) метафорически изображает эмоциональное состояние жителя мегаполиса. Люди в городе становятся частями стихии, растворяясь в ней. *В плотном потоке, хлынувшем в метро – толпа людей, соединяясь, представляет собой поток, перемалывающий в хруст,* в котором человек больше не подвластен себе. Как в океане, человек не может справиться с течением. В потоке, *разносящем нас друг от друга всё дальше...,* человек чувствует себя одиноко. *Метро* как атрибут большого города вмешает в себя *поток* людей. В миниатюре «Бегство» С. Шуляка город ассоциируется с лабиринтом, в котором легко заблудиться: *Тебе нужно было использовать бесчисленные лабиринты станций и переходов* (С. Шуляк «Бегство» 2000); А. Уланов строит урбанистическую метафору на сопоставлении с сетями, в которых можно запутаться: *Мачты листвы над сетями домов* (А. Уланов «Волны и лестницы», 2006). Такие образы сравнения, как *сети, океан, лабиринт* косвенно изображают внутреннюю **растерянность** горожанина, **обезличенность** (*плотный поток, хлынувший в метро*), бессилие (*разносящем нас друг от друга*) и **потерю ориентира** (*бесчисленные лабиринты станций и переходов*).

Ощущение исчезновения личности в условиях города-стихии ощущается особенно остро: *Порой он теряет себя в толпе, равнодушно бредущей по переходу в метро* (Л. Костюков «Ничто не убивает», 2004); человек рискует *расторгнуться в стакане города, между стенами ветра и колоннами утра* (А. Уланов «Земля косит дождь», 2006).

Город – человек. Человек стремится познать себя и пространство, в котором он живёт: «отождествление окружающего мира с человеком было и остаётся незаменимым приёмом в познании» [Лапиня 1988, с.142]. Пространство города описывается через **физиологию, характер, деятельностные аспекты и эмоциональное состояние личности.** Объектом сравнения группы метафор «город-человек» может выступать как город в целом, так и части города: дороги,

фонари, мосты. Признаки сравнения метафор антропоморфны: способность чувствовать, ждать, реагировать на события; общий образ сравнения – человек в своих внешних и внутренних проявлениях. Группа метафор «город – человек» частотна в современных миниатюрах (А. Дашевского, О. Денисовой, Ю. Цаплина, Д. Быкова и др.) и имеет разные образы сравнения.

Город создаётся руками людей, обладает индивидуальностью. У Д. Симоновой в ЛПМ «Отрывок из сочинения» признаком сравнения урбанистической метафоры выступает индивидуальность человека: *Южные города* – тоже *города*, только *построенные мелким убористым почерком* (Д. Симонова «Отрывок из сочинения», 2000). Почерк уникален, как индивидуален облик каждого города в зависимости от совокупности природных условий и характера людей, создающих и населяющих его.

Метафоризация – естественный процесс мышления, следствием которого является использование антропоморфных признаков. Город **целиком** отождествляется с человеком, становясь его собеседником: *Город говорит со мной, потому что он не во мне – между домом и облаком, между досадой ветра и отдыхом ветра* (А. Уланов «Земля косит дождь», 2003). Ю. Цаплин в ЛПМ «Детская ночь» (2004) создаёт образ города-человека через развёрнутую текстообразующую метафору: *Взрослые легли спать, и город зажмурил огни...;* *Сытый город ворчал сонно и безразлично и кололся усиками снежинок...* Глаголы *зажмурить, ворчать* (о чел.: «сердито бормотать, выражая неудовольствие»), первоначально называющие действие человека или животного, характеризуют образ города, в данном случае описывают погасшие окна домов как зажмуренные глаза, а звуки города воспринимаются как ворчание.

В рассмотренных ЛПМ наиболее распространены **антропоморфные урбанистические метафоры**. Пространство жизни человека персонифицируется, метафоры включают семантику внешней характеристики. *Он идет по улице, где дома с одной стороны разрушены, как зубы. Сквозь эту неприятную улыбку*

проглядывает неожиданная и абсолютная голубая даль (Л. Костюков «Он идёт по улице», 2004). Разрушенная улыбка города обнажает то, что скрыто за ней. Внешние атрибуты города (его части) исторически осмысляются через облик человека и его органы. Город-человек наделён мимикой, **частями тела** (*неприятная улыбка, город зажмурил огни*). В миниатюре Е. Мауль у метро есть чрево (т.е. живот): *В чреве метрополитена мечется пойманный в ловушку ветер.* (Е. Мауль «Вавилонская лотерея в России», 2010); у М. Орловой дорога мыслится способной задержать дыхание: *Пыльная дорога, задержав дыхание, принимала каждый их шаг* (М. Орлова «Они шли...», 2004); *Просветлённые бульвары начинают дышать свежим зимним воздухом* (Т. Грауз «Живые зеркала Ильи Огаджанова», 2016). В миниатюре «Поездка» А. Новицкой (2000) выезд за городскую границу изображён как удачная попытка вырваться из рук города: *наконец, вырывается из его (города) пропыленных неуклюжих пальцев.* Город и его составляющие могут иметь визуальные особенности. *По темной улице горбатой...* (Д. Быков «Сон о Гоморре», 2005). Как и в случае с временем суток (*сутулый вечер*), осанка улицы описывается через прилагательное *горбатый*, что подразумевает наличие спины.

В миниатюре И. Кельцмана «Каменные дома» (2004) строения наделены глазами: *Каменные дома стоя прощаются с солнцем. Долго смотрят ему вслед, высокие, прямые... И глаз не прикрывают... дома всё стоят, не уходят.* Глаголы *прощаться*, метафорическое выражение *не прикрывать глаз* создают для стёртой метафоры *дом стоит* контекст, продуктивный для обновления её восприятия (выражение *дом стоит* сейчас не воспринимается как метафорическое). Однако исходное значение глагола *стоять* – «находиться на ногах, но не передвигаться (о человеке или животном)». Оживление стёртых метафор – характерное явление для современных стихотворений в прозе, где метафоры актуализируются за счёт дополнительного контекста.

Дома живут, как люди: встречают закаты, засыпают, открывают и закрывают

окна-глаза. «Живые» дома могут умирать. Без души умирает тело – без жильцов в миниатюрах ветшают и разрушаются дома: *Старый дом умирал, причем умирал до обидного несамобытно. Так в 17 году умирали дворянские старосветские усадьбы* (Е. Воробьева «Провинциал», 2004). Жильцы, покидающие дома по разным обстоятельствам, обрекают их на гибель. В качестве «носителя» жизни для дома выступает человек; дом, покинутый людьми, умирает.

Репрезентантами города являются его атрибуты: машины, общественный транспорт, деревья в парке, стадионы, фонари, предметы быта и др., которые изображены такими же жителями города, как и люди: *в городе живут трамваи и троллейбусы* (А. Уланов «Если каждый день», 2003). Предметы семантического поля «город» сходны с человеком внешне. Например, у И. Новицкой индикатор бензина в машине имеет глаз: *Кто-то начинает нам подмигивать...этот третий единственным красным глазом предупреждает, что бензин кончается* (И. Новицкая «Поездка», 2000).

Олицетворение и персонификация предметов городского пространства может осуществляться и через **звуковые признаки**: *На стадионе «Динамо» победный гром барабанов; Холодильник «Урал» изрыгает поток таинственных глоссолалий; Воздух сотрясает брань ворон* (Е. Мауль «Вавилонская лотерея в России», 2010); *Ревели магнитофоны и лязгала человеческая речь...* (Ю. Цаплин «Детская ночь», 2000); *не настораживает молчание колокола, прикинувшегося школьным звонком* (Н. Искренко «Четыре приближения к молитве», 2000); *Они научились воспроизводить и стрекот аэропланов..., а также ветропросвист экспрессов* (А. Рогожникова «Художественно», 2006); *локомотив гудит, завидя их, они громко и радостно кричат в ответ...* (А. Лузин «Слетают со звонких проводов...», 2000). *Вот, например, автобус: он не просто едет, а дорогу свою – поет* (Ю. Цаплин «Две жены Верди», 1998-1999). Человеческая речь характеризуется глаголом *лязгать*, что свойственно неодушевлённым предметам, звуки города же, наоборот, олицетворяются (*город ворчал, победный гром*

барабанов, холодильник изрыгает таинственные звуки, вороны бранятся, а автобус поёт). Человек воспринимает пространство города через звуки, а атрибуты города в сознании могут интерпретироваться как «соседи», живущие в одном месте с ним, способные беседовать или выражать эмоции акустически.

Урбанистические метафоры-олицетворения могут строиться на игре значений глаголов: *Но тает чужой холст, холод дает залп, и разбегаются фонари; река течет в завтра, а трамваи идут в парк; улица вырастает, освобождаясь от людей* (А. Уланов «Волны и лестницы», 2006); *Трамвайный билет ждет послания на своей обратной стороне* (А. Уланов «Сквозь ладонь» 2000); *Машина пробирается по шумному, переполненному шоссе, по окраинам города и, наконец, вырывается* (И. Новицкая «Поездка» 2000); *Воздушный шар плутает в дебрях тумана* (А. Лузин «Видно, как...», 2000). В ЛПМ О. Денисовой «Глядя на это...» (2004) сами города и их компоненты действуют как живые существа: *маленькие города, разбегающиеся в обе стороны от дороги.... Расположение населённых пунктов показано через движение (разбегающиеся).* Глаголы *разбегаться, идти, вырастать, ждать, пробираться, плутать*, обладая гибкой семантической структурой, продуктивны для образования метафорических выражений-олицетворений или персонификаций. Олицетворяются и предметы быта городского жителя: *пепельница еще хранит холод Вашей груди, дорогой Вилли, какая память каменная. Прощайте* (Л. Юсупова «Если что-нибудь...», 2005); *телефон стоит, нахохлившись на журнальном столике и не думает звонить* (Л. Костюков «Я сижу...», 2004).

Олицетворения (и другие «городские» метафоры) могут иметь вспомогательным образом сравнения **цвета**: *черно-бархатные липы развесили легкий зеленый дым над решеткой Летнего сада* (Е. Шварц «Грифельная доска на воде», 2000); *поезд изгибается игрушечными, с желтыми лампочками вагончиками* (И. Новицкая «Ожидая, как и я...» 2000); *Красные огоньки автомобилей я надеваю на медную проволоку и продаю у метро, выдавая за*

рубины (А. Лузин «Как насекомые», 2000); единственным красным глазом предупреждает, что бензин кончается (И. Новицкая «Поездка», 2000). Описание города и его атрибутов сближаются с описанием физического или психического состояния человека, а цвета в составе метафор могут сигнализировать об эмоциональном состоянии. Эмоциональные характеристики отражаются в городских метафорах Д. Быкова: *смотрел на черные заборы и безответные дома... Тут даже стены обалдели от потрясения основ* (Д. Быков «Сон о Гоморре», 2005). Тёмный цвет заборов соответствует мрачному настроению и отсутствию реакции, отражая неопределенность и тревогу. Передвигаясь по темной улице горбатой, лирический герой чувствует груз навалившейся на него тревоги, что отражается в цвете и «осанке» улицы.

ПРИРОДА. Метафоры-олицетворения природы связаны с таким явлением, как проведение аналогии событий жизни и эмоциональных состояний человека с состояниями и явлениями природы [Москвин 2004]. К семантическому полю «природа» мы относим следующие объекты:

- *небесные светила;*
- *растительный и животный миры;*
- *погодные явления (вода и водные явления, воздух и воздушные явления).*

Метафоры данной группы частотны в миниатюрах А. Уланова, С. Заготовой, Д. Быкова, Г. Ермошиной, О. Денисовой, М. Орлова и др. Попытки переосмыслиния объектов физического мира приводят к их оживлению. Большинство «природных метафор» являются **олицетворениями или персонификациями**. Анализ метафор помогает предположить, какое место в мире природы человек отводит себе. Всего было проанализировано ...метафорических контекстов.

Олицетворение явлений природы уходит корнями в древность. Об этом можно судить, рассмотрев языковые «природные» метафоры (например: *наползли тучи, пошёл дождь, время остановилось, время идет, солнце зашло, солнце*

выглянуло [Алексеевская 2016]). Олицетворение лежит и в основе творческого восприятия окружающего мира современным человеком, при этом частотны случаи актуализации стёртых метафор через смену контекста. Природа в стихотворениях в прозе, написанных в конце XX-XXI в., видится как совокупность лиц (небо и небесные светила, вода и её проявления, воздух и его движения, мир растений), наблюдающих за жизнью и взаимодействующих с человеком. Рассмотрим разные тематические группы метафор с семой «явления природы».

НЕБО И НЕБЕСНЫЕ СВЕТИЛА. Метафоры неба и небесных светил в миниатюрах Е. Воробьёвой, И. Бурдона, А. Заготовой и др. включают олицетворения, реализующиеся на уровне предикатов (чаще всего акциональных глаголов) или признаков, выраженных прилагательным, причастиями или наречиями.

Олицетворения неба и небесных светил может быть основано на **оживлении стёртых метафор**. У Е. Воробьёвой в миниатюре «Провинциал» (2000) *Небо дышит, солнышко греет, дождь идет.... Небо наделено дыханием*; в ряду однородных метафор происходит актуализация стёртой метафоры *дождь идёт*. Оживление метафор может осуществляться за счёт присоединения префикса или постфикса к глаголу: *Солнце уселось за горами.... Закат солнца (солнце садится)* преобразовано в разговорное *уселось*. У С. Заготовой *луна присела на край обрыва* (С. Заготова «Я поняла однажды», 2004), а заход солнца описывается через появление заката: *На горизонте... восстал закат* (С. Заготова «Шёл мальчик», 2000). Встречаются и развёрнутые метафоры, рождающие сложные образы. У Д. Быкова в миниатюре «Чтобы было как я люблю» «небесная» метафора получает дополнительный смысл, соединяясь с символом: *Солнце над ним водружает крест, плавит его, как воск...* (Д. Быков «Чтобы было как я люблю», 2009). Основой метафорического переноса является глагол (*водружает*), но сложный образ не ограничивается лишь олицетворением: символ (*крест*) углубляет значение метафоры, создавая дополнительный смысловой пласт.

Небесные тела могут играть роль наблюдателей, созерцателей: *во все комнаты смотрят звезды...* (Т. Щербина «Теплая комната и спальня», 2000); *печально глядит восковая луна* (А. Крестовиковский «Федерико Феллини», 2004); *синеглазое небо глядит с высоты* (И. Бурдонов «Кто глядит с высоты», 2007). Глаголы *смотреть, глядеть* лежат в основе олицетворения; *синий* цвет неба осмысляется как *цвет глаз* и одновременно глубина взгляда (*с высоты*).

Небо и небесные светила не просто пассивные наблюдатели, но и участники событий жизни. В ЛПМ «Теплая комната и спальня» (2000) Т. Щербины олицетворение звёзд (их способности видеть и оценивать обстановку) выполняет текстообразующую функцию. Заглянув в неуbraneнную и неприятную комнату, звезды *закрывают глазки*. Светила наделены **мимикой, чертами лица и способностью выражать эмоции**: *мстительная улыбка солнца веселит свидетелей зимы* (А. Дашевский «Последний сугроб за дверью», 2004); *Желторотые звезды...* (А. Уланов «Если каждый день...», 2006); *Первое после долгих смурных дней солнышко – весеннее – настойчиво стучится* (А. Лопухин «Первое после долгих...», 2004); *развилось игрушечное солнышко – воздушный шарик, беспечно-один, без хозяина* (Л. Костромитинова «Надувное солнышко», 2006); *ласковый длинный свет зеленого солнца* (Г. Ермошина «Поезд – изнанка времени», 2000). Прилагательные *игрушечный, ласковый*; глаголы *стучаться, развеситься* создают метафорический образ безобидного, дружелюбного и долгожданного солнца. Его появление знаменует окончание холодного периода: (прилагательное *смурной*). Солнце, как и другие светила в миниатюрах, – наблюдатель, обладающий чертами характера.

РАСТЕНИЯ. Вегетативные образы – продуктивное поле для формирования когнитивных метафор. Осмысление мира растений связано с проведением ассоциативных параллелей с жизнью человека, для выражения мыслей и чувств [Жуйкова 2016]. Метафоры данной группы включают лексические единицы с семантикой «растения» (их названия, формы существования, части, плоды и др.).

Образы антропоморфны: растения взаимодействуют с людьми, обладают органами зрения, чертами характера.

Растения производят характерные для человека действия, **контактируют с окружающим миром:** *шиелестят листья, благодаря ветер* (Е. Сулем «Москва», 2004); *лес отрекается от зеленого – от коричневого никогда* (А. Уланов «Земля косит дождь», 2003); *ветви бегут от корней, теряя листья золотые* (И. Оганджанов «Сегодня как и вчера...», 2016); *барбарис ощупывает ветвями воздух* (А. Уланов «Ворона ест снег», 2006); *куст бьет в барабан* (А. Уланов «Ветер бледнеет...», 2006). У А. Уланова в миниатюре «Контексты» (2006) деревья общаются друг с другом: *деревья, смутно жестикулируя, беседуют на языке глухонемых*. Метафоры-илицетворения строятся на значениях глаголов: *благодарить, отрекаться, акциональных глаголов ощупывать, быть*. В основе творческого восприятия поэтов – уподобление движений растений человеческим действиям. Вегетативные метафоры могут содержать семантику **взаимодействия с человеком:** *хвалят за конечности беззаботных посетителей парка [клёны]* (Г. Заломкина «Проверять не хотелось», 2007); *красивы мы, и как ласковы миль стопам твоим будем [травы]* (С. Заготова «Сквозь стекло...», 2004); *врачи рекомендуют траве готовиться к сенокосу* (И. Оганджанов «В небе колодцы света...», 2016); *сквозь стекло туристического автобуса травы цветные встают и манят* (С. Заготова «Сквозь стекло...», 2004).

Образом сравнения в метафорах может выступать способность видеть: **главному яблоку ничего не видно** (Ю. Идлис «Я вырасту», 2005); **растения наделены физиологическими и ментальными признаками живого существа:** *ритмичное дыхание... придвижущиеся деревья не знают* (И. Новицкая «Поездка», 2000); *млели сонные цветы* (Д. Быков «Сон о Гоморре», 2005). Метафорический перенос может осуществляться на уровне **характеристики частей тела:** *клёнов растопыренные пальцы* (Г. Заломкина «Проверять не хотелось», 2007). Номинация

пальц в сочетании с лексемой *растопыренный* используется для характеристики летней аллеи. В основе метафорического переосмыслиния лежит идея о внешнем сходстве человека и природы [Бурмакова 2014]. Сходство, лежащее в основе метафорического изображения частей тела, может быть более или менее очевидным: *Но рядом с вечером – плечи деревьев и шепот холодной малины* (А. Уланов «Потерян ли взгляд», 2006); *У щиколоток березы – змея* (А. Уланов «Волны и лестницы», 2006); *леса бесшумно скользят мимо, иногда дорога врезает их мягкую теплую июльскую плоть* (И. Новицкая «Поездка», 2000); *барбарис ощупывает ветвями воздух* (А. Уланов «Ворона ест снег...», 2006); *над щекой пейзажа – соленый висок* (А. Уланов «Из первого снега...», 2006). «Части тела» могут быть названы прямо (*щиколотки, плечи*) или подразумеваются (глагол *ощупывать* подразумевает наличие пальцев). Если метафора *пальцы клёнов* имеет в своей основе аналогию по форме, усиленную признаком *растопыренные*, то признаки сравнения метафор *щиковатки берёз*, *плечи деревьев*, *щека пейзажа* не очевидны. Леса мыслятся как плоть, в которую врезается дорога.

ПОГОДНЫЕ ЯВЛЕНИЯ. Погода – это «состояние атмосферы (ясность, облачность, осадки, температура воздуха и т.д.)» [Евгеньева 1999, с.167]. М.Е. Бохонная и Е.А. Шерина выделяют несколько семантических групп метафоризации погодных явлений: внешность, физиологические состояния, умственные способности, характер, поведение, трудовая деятельность, чувства [Бохонная 2019]. В стихотворениях в прозе мы встречаем переосмыслиние таких погодных явлений, как воздух и его движение (ветер), вода и её состояния, явления (дождь, снег, туман) и др.

Воздушная стихия. Ветер («движение потока воздух в горизонтальном направлении») связан с материальной и духовной жизнью человека, что отражается в языке на уровне стёртых метафор и фразеологизмов (*держать нос по ветру, куда ветер дует, ветер в голове, с ветерком, бросать деньги на ветер, бросать слова на ветер* и др.) и в художественной литературе. Образ ветра особенно продуктивен

для рождения художественных метафор в современных миниатюрах.

Как и растительный мир, в ЛПМ ветер персонифицируется, взаимодействует с человеком: *Всё одно, всё бело, только ветер играет* (Л. Юсупова «1945», 2005); *ветер достаточно пуст, чтобы играть на флейте* (А. Уланов «Земля косит дождь», 2006); *захохотали за спиной, ветер унес смех* (Ю. Цаплин «Детская ночь», 2004); *ветер бледнеет после огня, когда он очнется от холмов* (А. Уланов «Ветер бледнеет», 2006); *ветер насвистывает* (К. Крикунов «Вверх по черной лестнице», 2004); *в колодцах старых дворов мечется пойманный в ловушку ветер* (Е. Мауль «Вавилонская лотерея в России», 2010).

В основе метафорического переноса в данных примерах – переосмысление движений ветра как действий человека. Акциональные глаголы *играть, гнать, уносить, метаться* указывают на персонификацию явлений природы. Ветер наделяется собственной волей, ему будто бы небезразличен человек и его переживания (*унёс смех*). Непредсказуемость ветра, его опасность, как и участие в жизни человека, выражается в «деятельности»: *разорванный ветром и белыми клочьями облаков воздух, темные купы деревьев* (О. Денисова «Глядя на это», 2004); *ветер оторвал свою голову и, положив в пустой кувшин, зарыл за дорогой в овраге* (С. Криницын «Движение», 2000). Глагол *рвать* имеет коннотацию резкости, грубых движений. Ветер *разрывает* воздух, *отрывает* голову.

Ветер – это движение воздушных масс. В миниатюрах встречаются описания признаков воздуха: *воздух шершавый, горячий, сгущается в ящерицу* (А. Уланов «Оборот программы», 2006); *старый воздух желтеет изнутри* (А. Уланов «Кости твои...», 2006); Воздух получает несвойственные ему тактильные и возрастные характеристики (*шершавый, старый*), *раздувает [воздух] хрупкие ребра, тычется в палец, легко касаясь раздвоенным язычком...* (А. Уланов «Оборот программы», 2006).

Особенностью метафорики XXI века становится «наделение» ветра

различными частями тела. Широко представлены глаголы, не связанные с движением. *Ветер начинает стихать. Он наелся. ...Я хватаю его за ускользающую ладонь. Сквозь пальцы течёт ветер... Ветер завывает в полых костях, слизывает остатки плоти, памяти* (Ю. Стениловская «Ветер», 2005); *Собрать все начала ветра, все его лица, крылья, паруса* (М. Орлова «Собрать все...», 2004); *Мы позавтракаем, сожжем веник и покормим ветер* (А. Уланов «Волны и лестницы», 2006). Персонификация происходит на физическом уровне: глаголы *наедаться, слизывать, покормить* подразумевают части тела (желудок, язык), *ладонь, лицо* называют часть тела человека. При этом ветер присутствует сразу на двух уровнях: материальном и абстрактном (он *уносит смех, слизывает остатки памяти*).

Вода в разных состояниях. В.Н. Топоров говорит об архетеипе воды, ее дихотомичности: с одной стороны, вода рождает жизнь, с другой – может погубить ее. «Океан выступает как стихия и заполняемое ею пространство, а также в различных олицетворённых формах (в облике божественных персонажей и связанных с хаосом чудовищ) и как некий абстрактный умозрительный принцип» [Топоров 1980, с. 581-582]. В описании воды (и её производных: туман, дождь и др.) встречаем те же группы: «морально-нравственные» характеристики (образ рисуется через действие или признак), акциональные глаголы или наделение природных явлений частями тела. Это позволяет выявить некоторую закономерность в изображении окружающего мира. Олицетворения встречаются в большинстве случаев.

Морально-нравственная характеристика выступает наряду с характеристикой действий, акциональными глаголами. *Смелеет снег* (А. Уланов «Из первого снега», 2006); *снегу, любующемуся вечерними окнами* (А. Уланов «Мандариновый дым», 2006); *дождь избегает кланяться, так и оставляет себя на дороге* (А. Уланов «Волны и лестницы», 2006); *океан насмехается над нашим пронырливым взглядом* (И. Оганджанов «В небе колодцы света», 2016). У А. Уланова усиление снега переосмысливается как *смелость*, а его

плавное падение как способность любоваться; дождливая погода ассоциируется с навязчивым гостем, который пользуется добротой хозяина и *избегает кланяться* (задерживается надолго). Стихия, отражая человеческие мысли, представляется лукавой: *А море, купающее (купать – акциональный глагол) сгущенный пастельный закат, – самый большой обманщик* (морально-нравственная характеристика), *ибо заманивает* (заманивать – акциональный глагол)» (Д. Симонова «Отрывок из сочинения», 2004); *вода выходит наверх поговорить с собой – одна* (А. Уланов «Как можно…», 2006). Метафорическое осмысление водной стихии происходит на основе уподобления темпераменту человека и его эмоциальному состоянию (*море-обманщик, одинокая вода, насмехающийся океан*). Привычные для человека действия ассоциируются с погодным явлением: *выколачивает матрас метелица в небесах* (Д. Быков «Чтобы было как я люблю», 2009); снегопад видится как выколачивание матраса. Признаки сравнения – падение перьев из матраса, их плавное движение и, вероятно, цвет.

Стихия воды наделяется характеристикой настроения. У С. Заготовой в миниатюре «Сквозь стекло» (2000) река описывается неоднозначно. Положительная коннотация (*Доброю и спокойной кажется речка. Волосы голубые солнечной лентой украшены*) сменяется отрицательной (*Покинув утробу, я ... вступила в коварную речку, что поила настырно без меры и топила постыдно без жали*). Река лишь кажется *доброю и спокойною*, но топит безжалостно человека, родившегося и вступившего в *коварную речку*. Косвенно реализуется метафорическая модель ВРЕМЯ – ВОДА. С одной стороны, вода – начало жизни и «друг», с другой – хитрый и жестокий обманщик, способный ради развлечения погубить человеческую жизнь.

Оживление стёртых метафор имеет место и в данной семантической группе. Рядом стоит дождь (А. Уланов «Волны и лестницы», 2006); *рано утром туман протискивается между горами; дождь стоит у деревянного моста* (А. Уланов «Именно Океан», 2006); (А. Уланов «Оборот программы», 2006). Актуализация

метафоры *дождь идёт* осуществляется за счёт смены компонента фразеологизма: *дождь стоит*, при этом указаны обстоятельства места (*рядом, у моста*). Туман, заполняющий пространства, мыслится как делающий усилия (*протискивающийся*).

Туман, дождь, вода, река и другие объекты водной стихии наделяются формами тела: *царапая правый бок* [бок тумана] *о ветки, левый о камни, и тихо расходится по улочкам...* (А. Уланов «Оборот программы», 2006); *Они* [дожди] *имеют лицо и желания – значит, живут не три часа, а дальше* (А. Уланов «Дождей много», 2006); *и пробует* [дождь] *воздух-нож языком* (А. Уланов «Волны и лестницы», 2006); *Тысячи ослепленных, волнующихся глаз воды* (А. Уланов «Ворона ест снег», 2006); *косым океанским дыханием* (А. Алёхин «Ловцы», 2004); *Волосы голубые [речки]* *солнечной лентой украшены* (С. Заготова «Сквозь стекло», 2000). *Бок* (тумана), *ребра* (воздуха), *язык* (дождя), *лицо* (дождей), *глаза* (воды), *волосы* (реки) – метафоры, признак сравнения в которых не очевиден. Как и в случае с онтологическими метафорами, воображение читателя создаёт этот признак при понимании метафоры.

2.5.2. Внутренний мир (чувства, творчество, онтологические метафоры)

Чувства. Если внешние факторы и явления могут быть осмыслены через внутренние ощущения (морально-нравственные характеристики получают природные явления, город и даже время), то внутренний мир человека, наоборот, получает в метафорах характеристики внешнего мира: «метафоры облекают мысли, чувства, страсти и прочее в видимые формы» [Брокгауз 1998]. Особенностью эмоциональных состояний является недоступность для наблюдения [Апресян 1993], но они могут быть осознаваемы посредством языковых репрезентаций – метафор. Осмысление состояний и чувств происходит через сопоставление с **физическими** (температура, вес, плотность) или **пространственными** (перемещения в пространстве, направление, расширение)

характеристиками.

Дж. Лакофф и М. Джонсон выявили корреляцию положительных эмоций, чувств, дел с направлением *вверх*, а негативные переживания соотносятся в сознании людей с *тяжестью и падением*. Анализ метафор подтверждает это. Приятные чувства направлены **вверх** и имеют **лёгкий вес и высокую скорость**: *Порхает с губ на губы драгоценная улыбка...* (Ю. Цаплин «Воскресенье», 2004); *Жаркие стрекозиные крылья чужой страсти* (А. Скидан «На уничтожение», 2004). *Честность высокой температуры* (А. Улановский «Ворона ест снег», 2006).

Любовь в русской классической поэзии и в миниатюрах В. Полозковой осмысляется как огонь (см. параграф 2.4.1. «Репрезентация метафорической модели **ЛЮБОВЬ – ОГОНЬ**»). В ЛПМ Д. Григорьева «Если поднять руки к небу» (2007) любовная метафора тоже относится к ММ **ЛЮБОВЬ - ОГОНЬ** и осмысляется как ожог: *Я пью холодную воду из алюминиевой фляги, чтобы погасить огонь внутри* (ср. у В Полозковой *все бегут от меня с ожогами в поллица*). Спецификой этой метафоры является пересечение материального (огонь), телесного (ожог, нанесённый огнём) и духовного (любовь – это чувство). Человек желает избавиться от мучительного переживания, для чего пьёт *холодную воду из алюминиевой фляги*. Раскрывая смысл метафор, концептуализирующих чувства, в данных случаях мы можем применить формулу, предложенную Ю.Д. Аперсяном: «душа человека при эмоции X чувствует нечто подобное тому, что ощущает тело человека, когда оно находится под действием физического фактора Y или в физическом состоянии Y» [Апресян 1993, с. 33]. Так, человек, испытывающий негативные душевные переживания, связанные с любовью, ощущает нечто похожее на ожоги. Любовь ассоциируется с огнём, независимо от того, приносит ли она боль или радость.

Другие негативные ощущения осмысляются как **понижение температуры**: *И ужас сковал бессердечие, будто мороз – пересохшую реку* (С. Шуляк

«Осень», 2000); **замедление: переползает с плеч на плечи смертельная усталость** (Ю. Цаплин «Воскресенье», 2004); **застыла смертная тоска** (Д. Быков «Сон о Гоморре», 2005) **направлены вниз:** *смех сползал с наших лиц, как плохо закреплённая кислородная маска* (С. Соколовский «В те дни», 2000). Метафорическое значение основывается на семантике глаголов. Так, глагол *порхать* (об улыбке) содержит в своём значении сему лёгкости, скорости; *переползать* (об усталости) имеет коннотацию замедления и тяжести. В приведённых примерах *улыбка* как выражение внутреннего состояния видится обладающей лёгким весом, а *усталость* прижимает людей к земле своей тяжестью. Чувства могут характеризоваться одновременно с направлением, скоростью и температурой (*порхает улыбка; жаркие крылья страсти; переползает усталость, сползает смех, сковывает ужас будто мороз*) и др. Замедление движения вплоть до полной остановки указывает на негативные ощущения или отсутствие любви (ср. у В. Полозковой *каждый носит внутри ледник*), а ускорение в сочетании с лёгкостью – на активные переживания.

Пространственные характеристики. В ЛПМ А. Дашевского «Счастье» (2000) чувства и переживания ассоциируются с **географическими (пространственными) объектами или с перемещениями.** *Никто не предлагает вам искать их самому, плутая по скалам несчастья* (А. Дашевский «Счастье», 2000). В основе метафоры «скалы несчастья» сопоставление переживания, чувства (*несчастье*) со скалами. Признаки сравнения – смертельная опасность для человека, непредсказуемость. В этой же миниатюре метафора «чувство – объект в пространстве» получает продолжение: *Идите на поля терпения...; отправляйтесь в долину нетерпения; поля сомнения цветут с утра до вечера во все времена года.* Если несчастье осмысляется как скалы, то другие состояния и чувства (*терпение, нетерпение, сомнение*) – изображаются как плоская поверхность (поле, долина).

Переживания могут изображаться как **изменение физического состояния**

(грудь давит, сердце сжимается, сомнения растут). Образы сравнения – расширение, расширение, разрастание. *Анна Ивановна лучше будет жить с тихим сомнением, чаще забытым, разрастающимся в своей трагичности только во время неожиданных простуд* (Л. Юсупова «Какое стечеие обстоятельств», 2006); *А ощущения заполняют все – так краски заполняют все пространство картины* (А. Уланов «Густаву Климту», 2006); *А есть печаль, расплывающаяся на все – далекий стук колес и шаги мыши по подушке, буквы и цветы... И печаль – та вода, которая всюду находит путь... печали нужен корм* (А. Уланов «Волны и лестницы», 2006); *Мужичок городской... Едет на дачу. Распираем предстоящим счастьем* (А. Лопухин «Первое после долгих», 2004); *Невыносимая усталость в него вливается свинцом* (Д. Быков «Сон о Гоморре», 2005). В основе метафорического переноса – глаголы *заполнять* (об ощущениях) *разрастаться* (о сомнении), *расплываться* (о печали), *распирать* (о счастье) с семантикой расширения в пространстве. Ощущения показаны как имеющие больший или меньший объём. Метафорический перенос происходит на основе признака роста и расширения чувства в пространстве. И положительные, и отрицательные переживания изображаются через нарушение обычного состояния.

Состояние покоя описано в миниатюре «Салют победы» Л. Костромитинова (2000) как некий физический предмет, упавший с высоты: *я лежу, изумляясь невесть откуда свалившемуся на меня покою*. Исходное значение глагола *свалиться* здесь употреблено для изображения состояния покоя – «относительной неподвижности, отсутствия движения» или «отсутствия волнений, сомнений, забот». Таким образом, *покой* получает характеристику передвижения в пространстве. На смену языковому *пришел покой* приходит оригинальное оживление метафоры путем замены глагола движения на более динамичный, источник которого находится вне человека.

Мысли также наделяются свойствами физических объектов, способны преодолевать пространство: *мечты, небылицы: несутся стремглав, крутятся по*

позабытому саду и упираются в покосившуюся избу (Б. Колымагин «На земле валяется...», 2005). *Мечты несутся*, то есть преодолевают пространство, при этом выполняют вращательные движения и находят преграду. Состояния, чувства и мысли возвращаются в прошлое; они осознаются как нечто способное встретить преграду на своём пути.

Философский уровень. Творчество и Бог. Анализируя метафоры как признак жанра стихотворений в прозе, мы ставим перед собой задачу воссоздать фрагмент картины мира автора (В. Полозковой) и современного человека в целом. «Точки пересечения» метафор в миниатюрах разных авторов, относящихся к одним и тем же семантическим полям («человек», «время», «Бог», «творчество» и др.), позволяют рассуждать о том, какие образы живут в сознании современного человека и как он осмыслияет своё место в мире. Анализ всех метафор, извлечённых из стихотворений в прозе, показал количественное несоответствие между различными семантическими полями. Так, у В. Полозковой преобладает философская направленность. Поэтесса рассуждает о времени, смысле жизни, Боге (этому посвящены параграфы 2.1. «Человек как объект изображения: миромоделирующая и онтологическая метафоры»; 2.3. «Концепция Божественного присутствия в стихотворениях в прозе»). Анализ других миниатюр выявил больший интерес авторов к природным явлениям (...шт) и рукотворному миру, в то время как тема существования высших сил и вопрос о месте человека в мире затрагивается не часто (...шт).

Жизнь и смерть. Онтологические метафоры. Человек говорит о существовании высших сил; верит в то, что Бог может влиять на жизнь. С. Заготова в миниатюре «Молитва с ответом» сетует на судьбу: *Опять молюсь и жалуюсь на судьбу. Прошу другую выписать иль эту, хотя б некрепко, приструнить* (С. Заготова «Молитва с ответом», 2004). Д. Быков в миниатюре «Сон о Гоморре (2005) метафорически изображает общение человека и Бога: *Вся трудность при общеньи с Богом — в том, что у Бога много тел... Сердит без видимой причины, Господь раздвинул*

облака и вышел в облике мужчины годов примерно сорока (Д. Быков «Сон о Гоморре», 2005). У В. Полозковой в разговорах с Богом реализуется мотив недовольства своей судьбой (ММ БОГ – ТВОРЕЦ). Например, ЛПМ «Хорошо, говорю»; метафоры *щелбан небесный, просто божий удар под дых; дай откашляться, Бог, отпиться* и др.

Метафорическая группа ЧЕЛОВЕК – ТВОРЕНИЕ реализуется не только в миниатюрах В. Полозковой. Например, у Е. Мауль в «Вавилонской лотерее в России» упоминается творец неба: *Незримый творец швырнул в небо горсть искрящегося жемчуга* (Е. Мауль «Вавилонская лотерея в России», 2010); И. Оганджанов в миниатюре «Игра в прятки» говорит о «первоначальности» Бога: *а когда не было этого дерева и никакого другого тоже не было, за словом стоял Бог, как он сейчас стоит за нашим деревом* (И. Оганджанов «Игра в прятки», 2009). Представление о создании человека по образу и подобию Бога находим в миниатюре «Потому что» С. Мошковского: *Ибо том, по чьему образу и подобию ты создан, так же комкал в своей деснице куски глины и рыдал, когда они прахом высипались между пальцев его и рассеялись безвозвратно по свету* (С. Мошковский «Потому что...», 2005); Г. Балл в миниатюре «Голос» говорит о человеке как о прахе: *Все мы прах: из земли вышли – в землю уйдем* (Г. Балл «Голос», 2000); (ср. у В. Полозковой *Глина что не нашла себе гончара* и др.). Всемогущество Бога – признак сравнения в метафорах данной группы: *Запускать во вселенную мелкую крошку из ваших тел, низводить вас до статуса звездной пыли* (Д. Быков «Двенадцатая баллада», 2004»); (ср. у В. Полозковой *Ты играешь в огромный боулинг моим мирком, стиснув его в своей Всемогущей руце*).

Представление о том, что жизнь не заканчивается со смертью, находит отражение в онтологических метафорах современных поэтов. У Д. Быкова в миниатюре «Рождественское» содержатся размышления о существовании Бога и жизни после смерти: *Да и наивен сводящий Бога только к свету, только к добру*

(эта мысль тяжела для слога — скажу точнее, когда умру); *Разве что вспомнить фразу Толстого из последнего дневника, когда оставалось ему немного до, сорри, выхода в высший свет: или, пишет он, нету Бога, или ничего, кроме Бога, нет* (Д. Быков «Рождественское», 2016). Смерть изображается как *выход в высший свет*. В миниатюре «Пасхальное» смерть имеет оскал: *ударит свет и всё сожжёт, и смерть отступится, оскалясь* (Д. Быков, Пасхальное, 2015). Общий объект сравнения – существование жизни после смерти. Человек испытывает судьбу: *Он снова пробовал: тверды ли границы Промысла? Тверды ... Сбежать задумывают, черти, мечтают быть хитрей небес! Бывает жизнь и после смерти, и в ней-то самый интерес* (Д. Быков «Сон о Гоморре», 2005).

Творчество у В. Полозковой осмысляется как спасательный круг, а человек как проводник Божественной энергии. В миниатюрах других авторов находим «творческие» метафоры. Они также могут связываться в сознании с действием высших сил. Например, И. Оганджанов в миниатюре «Палимпсест» (2016) описывает процесс рождения текстов как марш ангелов: *ангелы маршируют по брусчатке сознанья их шаги отливаются в литеры и детонируют в твоём мозгу*. Т. Грауз, рассуждая о природе творчества, описывает поэзию через образ дерева: *куда уходят её [о поэтической речи] корни? куда стремится её крона?* (Т. Грауз «Живые зеркала Ильи Огаджанова», 2016). В ЛПМ М. Зятина «Я проснулся...» творчество метафорически осмысляется как моделирование нового мира, а жизнь как создание текста: *Я слагал свою жизнь зимой и жил её летом...* (М. Зягин). *Слагать* – «сочинять, придумывать». Данный пример свидетельствует об осознании человеком себя как автора своей жизни, соответственно жизнь понимается как книга (метафорическая модель ЧЕЛОВЕК - ТВОРЕЦ). Творчество не всегда зависит от человека и живёт собственной жизнью: *буки идут войною на веди* (И. Оганджанов «Палимпсест», 2016). Это косвенно перекликается с ММ ЧЕЛОВЕК – ПРОВОДНИК, где человек осмысляется способным проводить Божественную энергию.

Тексты (словесное творчество) могут изображаться через вещественные, антропоморфные и зооморфные метафоры. К. Давыдов-Тищенко в ЛПМ «Осень» создаёт метафорический образ чтения, наделяя разворот страницы характеристиками пространства (*глубина, конец перспективы*), запахами: *вслед за тем из глубины разворота страницы, который есть подобие конца перспективы, плавно исходит желто-прелый аромат, осени присущий лишь отчасти...* (К. Давыдов-Тищенко). Реализуется образно-эстетическая функция метафоры (образы запахов, времён года). Тексты воздействуют на человека. В ЛПМ «Своя жизнь» А. Щитникова увлечение книгой показано через метафору текста-мышоловки: *Но всякий текст устроен как мышоловка: впускать – и не выпускать!* (А. Щетников). *Мышоловка* манит грызунов предложенным сыром; взяв этот сыр, грызун погибает. Книга может увлечь человека, «поймав его в мышоловку воображаемого мира».

Г. Ермошина в ЛПМ «Соль и железо» (2004) говорит о тексте как о хранителе памяти, времени. *Время, помеченное крестиком. Потрогать и для памяти – записать. Наколоть его на карандаш, подыскивая булавку* (Г. Ермошина). Таким образом, словесное творчество осознаётся как сохранение моментов; процесс написания текста – коллекционирование воспоминаний, мыслей, наколотых на булавку (*Наколоть его на карандаш, подыскивая булавку*). К. Кобрин в ЛПМ «Sollitude» (1998) создаёт развёрнутую метафору, описывая жизнь слова в тексте и существование самого текста через жизнь бабочки. *Раскрытие наугад книги со вставшими на дыбы страницами. Тысячи, миллионы, миллиарды слов ползают по ним черными в белую крапинку гусеницами, лист за листом изгрызая белое пространство <...> оставляя потомство в куколках. Рано или поздно из одной из куколок вновь вылетит бабочка.* Основой для метафорического переноса становится жизненный цикл бабочки: гусеница – куколка – бабочка. Мысли, составляющие основу текста, могут стать толчком к появлению новых идей – и тогда цикл повторится снова.

Выводы. Проанализировав корпус лирических прозаических миниатюр различных современных авторов, мы попытались выявить особенности картины мира современного человека и специфические черты поэзии В. Полозковой.

Точки пересечения в изображении окружающего мира имеют все рассмотренные семантические поля (время, город, природа, творчество, чувства, Бог). Общим для всех авторов становится **олицетворение окружающего мира**: человек видит природу, город, пространство и время живым одухотворённым существом, которое может выступать в целном образе (например, образ города у В. Полозковой) или в виде отдельных элементов (атрибуты города в миниатюрах других авторов метафорически переосмыляются как живые существа). Метафоры-олицетворения и персонификации имеют в основе отождествление действий и состояний, морально-нравственных характеристик человека и природы.

Урбанистические метафоры современных авторов имеют схожие признаки сравнения и образы сравнения (см. параграф 2.2. «Пространственно-временной континуум (образ мира) как объект изображения в стихотворениях в прозе. Антропоморфная и онтологическая метафора»), однако идеи, транслируемые метафорами, различны. Так, город у В Полозковой не опасен для человека, а у других поэтов встречается мотив беспомощности человека в «городе-стихии». Акциональные глаголы являются продуктивной основой урбанистических метафор в большинстве рассмотренных миниатюр (например, *город выжал ее ..., а теперь обдирает с себя, ... добивает пленки, сгребает битое после пьянки, отчищает машины* и др. у В. Полозковой и *города, разбегающиеся в обе стороны от дороги* О. Денисовой). **Темпоральные метафоры** имеют различные образы сравнения, но могут принадлежать к общей метафорической модели (см. параграфы 2.2.1 «Репрезентация метафорической модели ВРЕМЯ – ПРЕСЛЕДОВАТЕЛЬ» и 2.2.2. «Репрезентация метафорической модели ВРЕМЯ – ОБЪЕКТ ПОГОНИ»). Например, образ **времени-хищника** (*ряд изъеденных временем домов* и ММ «ВРЕМЯ - ПРЕСЛЕДОВАТЕЛЬ» В. Полозковой). Время осмысляется как

участник жизни человека (например, *время сглаживает движения, но заостряет лица* В. Полозковой и *пока ночь не развела нас...* С. Шуляка и др.). Метафоры группы «**время-вещество**» не являются специфическими для какого-либо конкретного автора (например, *тянуть сентябрь, перевяжи эти дни тесемкой* у В. Полозковой, и *движется по грудь во времени, как в вязкой среде* Л. Костюкова, *сгустки времени, секунды связаны в тяжелые снопы* А. Уланова). Представление о **времени как о пути**, осмысление его через **пространственные характеристики** (*нет на свете того пути, где нам вечно нет еще двадцати, кусок эпохи и др.* и *у границы осени* А. Уланова; *стенки этого дня...* А. Скорняковой и др.) – попытка осмыслиТЬ время. Темпоральные метафоры выполняют ярко выраженную когнитивную функцию. **Природный мир** изображается наполненным живыми антропоморфными существами (метафоры с акциональными глаголами в основе). Травы *встают и манят; барбарис опутывает ветвями; куст бьет в барабан; клёны хватают посетителей; дождь стоит, туман пробирается, метелица вытряхивает матрас, звёзды глядят, солнце улыбается* и др. У В. Полозковой *ветер курит мою сигарету, слюнявит солнышко Павелецкую* и др. Рассмотренные вегетативные метафоры (кроме В. Полозковой) имеют в основе отождествление внешнего вида, поведения растений и человека. Картина мира современного человека строится на представлении о населяющих мир одушевлённых существах, вступающих с ним во взаимодействие. Как абстрактное время и урбанистические метафоры, природный мир и его компоненты – живые созерцатели, участники событий и «соседи» человека в мире.

Особенности современной метафорики. Частотность метафор, изображающих природные явления и абстрактные понятия **наделёнными частями тела** у всех рассмотренных поэтов позволяет выделить эту характеристику как присущую мышлению современного человека. Метафоры-персонификации, изображающие **время** наделённым частями тела, имеют место как у рассмотренных авторов (*бок зимы* у В. Земских, *кривые перепончатые лапы*

Времени с трещинами рук... у И. Новицкой, глаза времени у Д. Быкова, мокрые рукава у А. Уланова, сутулый вечер у К. Королевой), так и у В. Полозковой (август поправляет чёлочку, зажимает в горсти, осень надевается с рукавов, март посыпает ладони тальком и др.) **Части тела города мы находим у разных поэтов:** *у города гравий под шинами старикивским кашлем ворочается в груди у В.Полозковой; Город говорит со мной у А. Уланова город зажмурил огни Ю. Цаплина; чрево метрополитена Е. Мауль, дорога, способная задержать дыхание М. Орловой, неуклюжие пальцы города И. Навицкой и др.* **Природные явления не исключения:** бок (тумана), рёбра (воздуха), язык (дождя), лицо (дождей), глаза (воды), волосы (реки); желудок, ладонь, пальцы, лица (ветра); *щиковотки берёзы, плечи деревьев, пальцы клёнов, щека пейзажа; улыбка.* У В. Полозковой наделение частями человеческого тела касается в большей мере временных и пространственных категорий (время, город); природные явления в меньшей мере подвержены такому виду метафоризации (*слюнявит солнышко Павелецкую...*).

Человек мыслит себя частью окружающего мира-живого существа. Значительная часть урбанистических метафор относится к олицетворениям (30 из 37); среди темпоральных метафор к олицетворениям относится 18 (из 56) метафор; подавляющее большинство «природных» метафор – это олицетворения (61 из 62). Количество метафорических контекстов с семантикой внешнего по отношению к человеку мира (всего 155 метафорических контекстов) значительно превышает по количеству метафор с семантикой внутреннего мира (всего 34 метафорических контекста).

В данном параграфе мы сопоставили семантику, структуру и функции метафор, извлечённых из стихотворений в прозе современных поэтов, с метафорами В. Полозковой, чтобы подчеркнуть общее и выделить уникальное.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В результате исследования семантики, структуры и функций метафоры в жанре лирической прозаической миниатюры / стихотворения в прозе мы пришли к выводам, которые имеют отношение не только к творчеству В. Полозковой и других современных авторов, но и к теории метафоры – уточнению терминосистемы и упорядочиванию классификации метафор.

В определении метафоры мы идем вслед за Н.Д. Арутюновой и Д. Лакоффом: метафора – троп, основанный на семантической аномалии: сущность метафоры – в осознании явлений одного рода в терминах явлений другого рода, метафора – это транспозиция лексики, предназначеннной для указания на предмет речи, в сферу предикатов, предназначенных для указания на его признаки и свойства.

Отсутствие в научной литературе общей терминологии в описании структуры метафоры требует уточнения терминов; мы используем следующие: **объект сравнения, образ сравнения, признак сравнения.**

В результате изучения сущности метафоры, её структуры, функциональных особенностей, а также сопоставления метафор со сравнением, символом, аллегорией были выявлены основные **признаки метафоры:**

- метафора не является буквальным высказыванием;
- метафора создает образ (В.Н. Телия);
- метафора основана на аналогии: может выявлять общность, а может создавать ее (*сладкая улыбка, горькое разочарование*); метафора сохраняет память об уподоблении даже в стёртой форме;
- метафора когнитивна; когнитивность имеет разные способы воплощения: актуальный (или актуализированный в оживленных метафорах) и латентный (скрытый) в стёртых;
- метафора – слово не в своем контексте (*звёзды глаз*);
- метафора выражает постоянный признак (недопустимо «Вы сейчас

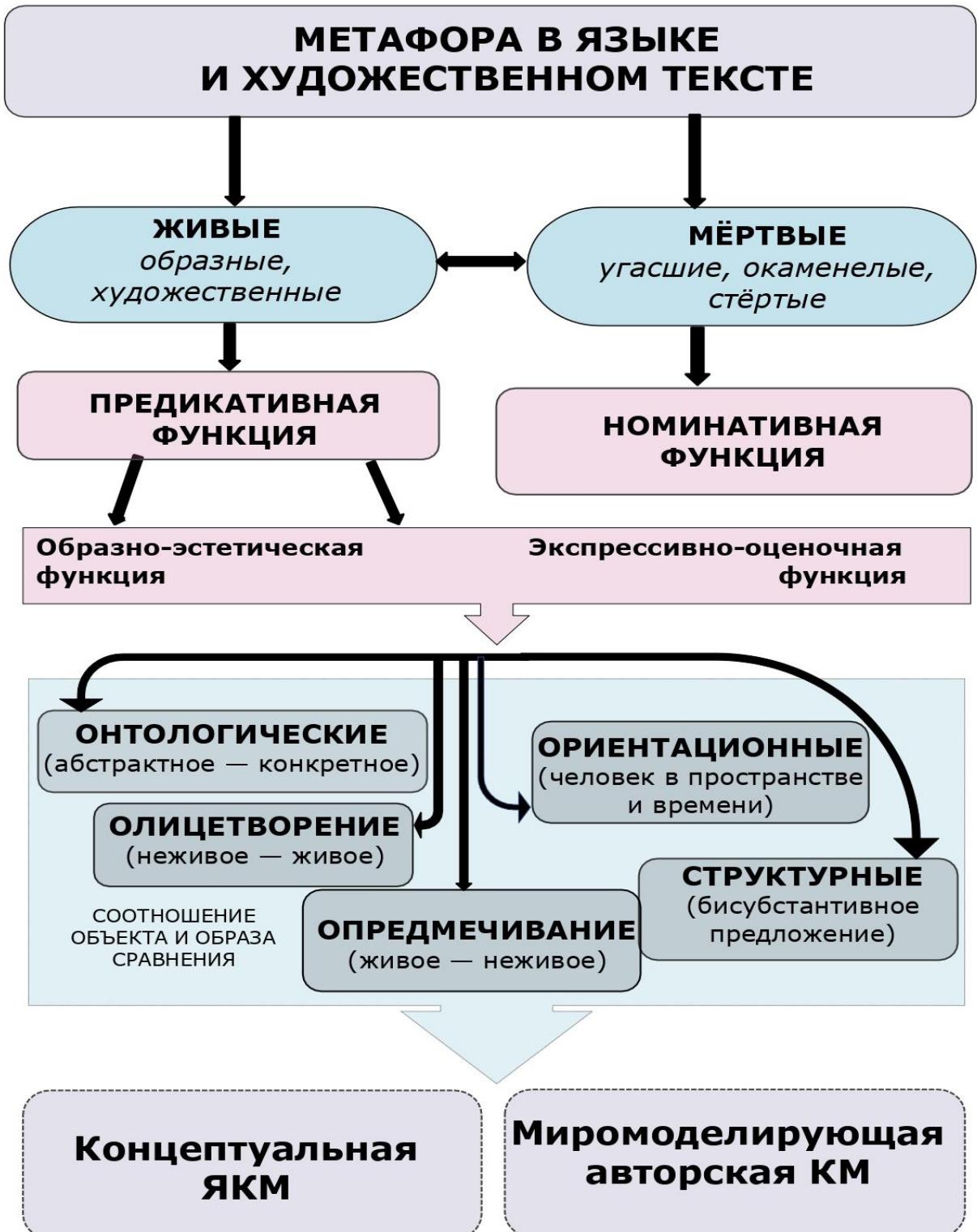
медведь»);

- структурный признак: метафора двусоставна, она отбрасывает «основание сравнения» (Арутюнова): (A – объект сравнения) есть (B – образ сравнения) по имплицитному признаку (C – признак сравнения);
- метафора – перенос номинации в сферу предикатии (*глаза – звёзды*), метафора в предложении занимает позицию предиката.

Так как отдельные метафоры могут объединяться по семантическому признаку в группы, для их обозначения мы вслед за Д. Лакоффом используем термин «метафорическая модель» (выраженные в бисубстантивном предложении отвлеченные от конкретной формы воплощения семантические отношения между объектом и образом метафоры).

На основе известных классификаций метафор мы предлагаем свою. При **классификации** мы учитывали как семантические и структурные признаки метафоры, так и их функциональные особенности. Классификация представлена ниже в виде Схемы № 1:

Схема № 1 – Семантические и структурные признаки и функциональные особенности метафор



Во второй главе исследования были выявлены основные метафорические модели в стихотворениях в прозе В. Полозковой и проведён структурный и функционально-прагматический анализ метафор, включающих культурно значимые элементы («человек», «время», «творчество», «Бог», «любовь» и др.). Метафоры систематизировались по принципу общности семантики (например, метафорические модели и ориентационные метафоры), объекта сравнения (например, абстрактные понятия), признаку сравнения, образу сравнения (например, уподобление живому / неживому и др.), функциям. Такая систематизация способствовала реконструкции образного и ценностного фрагментов языковой картины мира В. Полозковой в контексте картины мира русского человека (на материале стихотворений в прозе разных авторов). Исследование системы метафорических образов приводит к следующим выводам:

1. Метафоры в жанре стихотворений в прозе В. Полозковой, выполняя **миромоделирующую** и др. функции, входят в систему метафорических моделей, основываются на культурно значимых понятиях, отражённых как в авторских, так и в языковых метафорах (например, ЧЕЛОВЕК – ТВОРЕНИЕ (*меня придумал, человек – выдох Божий*) и ЧЕЛОВЕК – ТВОРЕЦ (*Жизнь – это творческий задачник: условия пишутся тобой*); ТАЛАНТ – ДАР СВЫШЕ (*древ подкидывая и строф*); ТВОРЧЕСТВО – СПАСЕНИЕ (*со сцены-палубы круги спасательные швыряют*), ТВОРЧЕСТВО – ЖИЗНЬ (*моё сердце не знает тлена*), ЖИЗНЬ – ДОРОГА (*дорог сотня тысяч, поле лежит оранжевое*), ВРЕМЯ – ПРЕСЛЕДОВАТЕЛЬ (*я тебя от времени не спасу*) и ВРЕМЯ – ДЕНЬГИ (*тытратишь то, чему еще не скоро узнаешь цену*) и мн. др.).

2. Метафоры и метафорические модели становятся способом уточнения или переосмыслиния некоторых общепринятых представлений о мире с помощью оживления языковых и создания индивидуальных метафор, структурируя одновременно и весь текст, являясь **текстообразующими** (например, в ЛПМ «Старая пластинка» переосмысленный фразеологизм становится основой

метафоры *он* [город] *пластинка, а ты игла*; кроме того, *старая пластинка* является образом сравнения одновременно для двух объектов – *любовь и весна*; Земной шар – *шар для боулинга*; судьба как чистый лист – *судьба есть контурная карта – ты сам себе геодезист* и др.). Это явление наблюдается в творчестве различных поэтов.

3. Миромоделирующие метафоры, основанные на оживлении стёртых метафор, отражают **национальную картину мира через призму авторского мировосприятия**. Стёртые метафоры, оживляя образность, могут взаимодействовать с другими метафорами, собирая «букеты метафор»; создавать новые семантические поля; выполнять сюжето- и текстообразующие функции. Развёрнутые «букеты метафор» включают в себя метафоры других семантических полей; в результате пересечения границ семантических полей может создаваться новый смысл (например, в ЛПМ «Хорошо, говорю...» языковая метафора «земной шар» оживает в «букете» метафор *«Земля – шар для боулинга»*, дорожка для шара – *орбита, я – девочка на шаре*, *«Земля – стеклянный шарик»*, *«Земля – снежный ком»*; «букет метафор» с основой *«жизнь – это творческий задачник»*; семантика *«любовь – доверие, беззащитность»* реализуется в «букете метафор» с образом меча (*им можно посвятить в рыцари, его можно вернуть, им можно убить*)).

4. Уникальные авторские метафоры, образы которых отражают **современные реалии**, способны дать представление о специфике внутреннего мира современного человека и о характере отражения в его душе мира окружающего (лицо – *скринсейвер*; остановись, мгновение – *поставь на паузу*, *Мefистофель*; жизнь промелькнула перед глазами – *экранизируя на изнанке прикрытых век*; жизнь – книга – *о чём будет этот старик*; творчество – *круги спасательные*; воспоминания о любимом – *пятачок в одиночестве* и мн.др.)

5. Для стихотворений в прозе различных поэтов характерны объёмные многокомпонентные метафоры. Спецификой метафорики XXI в. становится характер визуализации абстрактных понятий: **наделение времени, города,**

природных явлений конкретными частями тела и профессиями (*мнёт морды его ступня [времени]; Время <...> прибирает за вами юность; март поправляет чёлочку, посыпает ладони тальком; август-гардеробщик зажал в горсти нас, в ладони влажной у В. Полозковой; бок зимы у В. Земских, кривые перепончатые лапы Времени с трещинами рук... у И. Новицкой, глаза времени у Д. Быкова, мокрые рукава у А. Уланова, сутулый вечер у К. Королевой; чрево метрополитена Е. Мауль, неуклюжие пальцы города И. Навицкой и др.*). Кроме того, время может измеряться в ЛПМ через пространство: *кусок эпохи*.

6. **Внутреннее состояние** (душевные терзания, любовь и т.д.) получает способность **взаимодействовать с внешним** (жар любви приводит к ожогам в пол лица, косые взгляды способны наносить раны телу: *пропорота каждый прищуром; пулеметный речитатив* оставляет после себя гильзы на полу и т.д.).

7. В ЛПМ В. Полозковой встречается довольно редкое свойство метафор **обратимость** [Павлович, с. 106]: ЖИЗНЬ – ТВОРЧЕСТВО (любой человек строит свою жизнь сам) и ТВОРЧЕСТВО – ЖИЗНЬ (талантливый человек чувствует, что живет, только в процессе творчества).

8. ЛПМ разных современных авторов имеют общие семантические группы и схожие метафорические модели.

Онтологические метафоры встречаются как у В. Полозковой, так и у других авторов. Например, метафору «Человек – глина» находим в миниатюрах: *все мы – прах, когда они [куски глины] прахом высипались между пальцев его и рассеялись безвозвратно по свету; по чьему образу и подобию ты создан и ММ ЧЕЛОВЕК – ТВОРЕНИЕ* (см. параграф 2.1.1. «Репрезентация метафорической модели ЧЕЛОВЕК – ТВОРЕНИЕ»). Человек в этих случаях осмыслиается как созданное Богом по своему образу и подобию из праха существо.

Образ Бога присутствует в стихотворениях в прозе (например, у Д. Быкова): *Бог – начало смыслов; комкал в своей деснице куски глины и рыдал, Незримый творец швырнул в небо* («Игра в прятки» И. Аганджанова и ММ БОГ – ТВОРЕЦ)

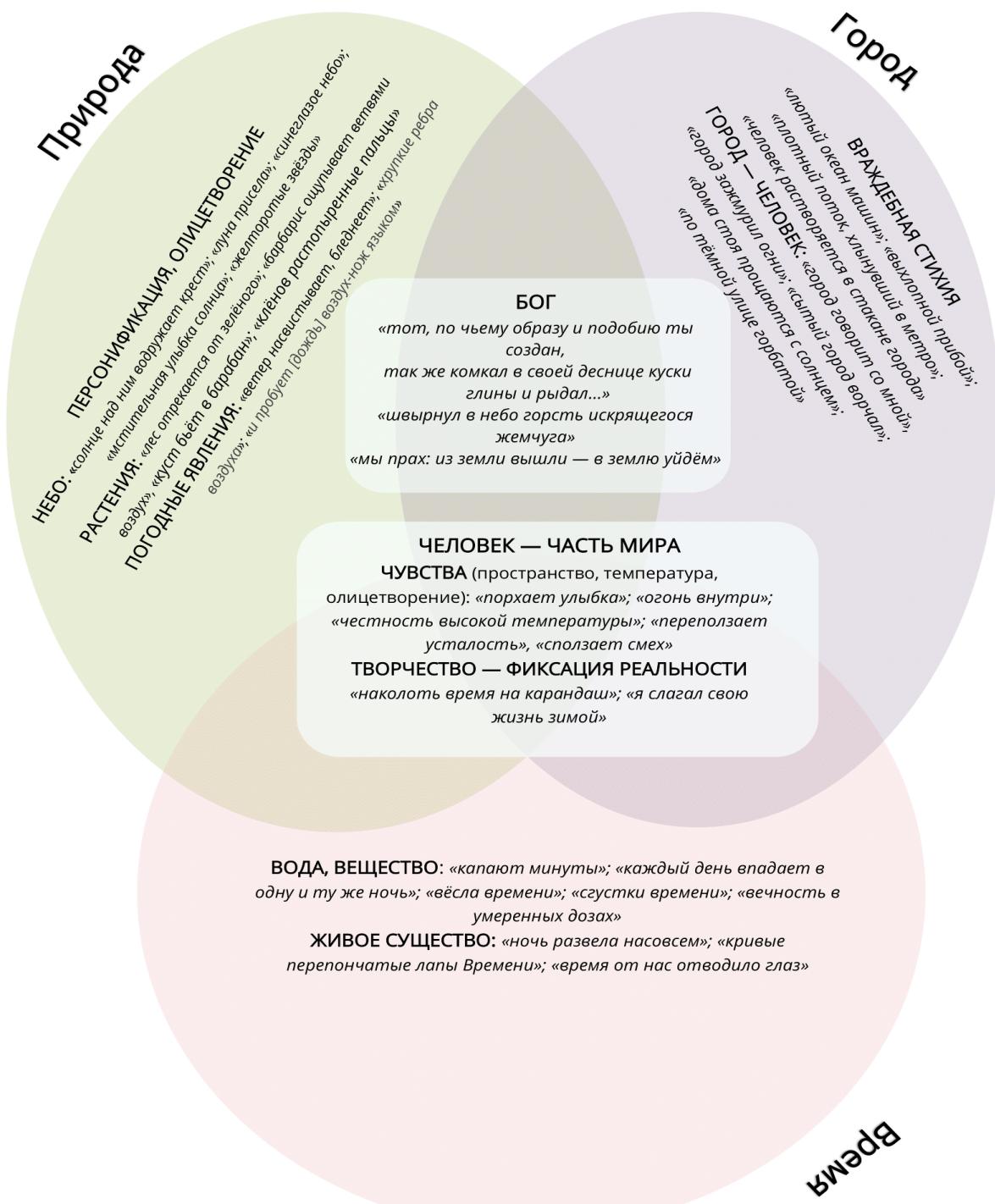
(см. параграф 2.3. «Концепция Божественного присутствия в стихотворениях в прозе»). Как и у В. Полозковой, Бог осмысляется как творец, примеры метафор взаимодействия с человеком малочисленны.

У В. Полозковой плоды творчества – «круги спасательные», в других стихотворениях творчество – способ фиксации времени, сложения жизни: «*Наколоть его [время] на карандаши*»; «*Я слагал свою жизнь*» ММ ВРЕМЯ – ОБЪЕКТ ПОГОНИ (см. параграф 2.2.2. «Репрезентация метафорической модели ВРЕМЯ – ОБЪЕКТ ПОГОНИ») и ММ ЧЕЛОВЕК – ТВОРЕЦ (см. параграф 2.1.2. «Репрезентация метафорической модели ЧЕЛОВЕК – ТВОРЕЦ»).

Человек (обобщённый образ) в ЛПМ (исключая В. Полозкову) мыслит себя как часть окружающего мира; взаимодействует с ним (Параграф 2.5.1.). Олицетворяются и персонифицируются стихии, город и его части, время. Внутренние переживания также находят отражение в метафорах-олицетворениях (Параграф 2.5.2).

Фрагмент картины мира, воссозданный в метафорах современных русских поэтов, можно представить в виде Схемы № 2:

Схема № 2 – Фрагмент картины мира, воссозданный в метафорах современных авторов



Рассмотренные семантические группы («время», «Бог», «творчество» и др.) наблюдаются в творчестве разных поэтов, однако акценты и семантическое наполнение семантических полей различны. В целом **картина мира** лирических прозаических миниатюр В. Полозковой выглядит следующим образом:

В центре мира находится Бог. Базовой метафорой, составляющей ядро семантического поля метафорической модели ЧЕЛОВЕК – ТВОРЕНИЕ (параграф 2.1.), стала угасшая метафора «Бог вдохнул жизнь в человека», восходящая к библейскому сюжету. Метафора оживляется В. Полозковой: «человек – выдох Божий».

Человек, по В. Полозковой, создан свободным, наделённым правом выбирать жизненный путь. Бог предлагает выбрать один из таких **путей** (*дорог сотня тысяч*), дарует ему **время** (*кусок эпохи в надел*) и **материал** для возделывания, «лепки» (*Вселенная – гибкий и чуткий материал*), наделяет его **талантом** (*Ты мне всего очень много дал; Дров подкидывал и строф*). Это идеи – фрагменты авторской картины мира – транслируются в метафорических моделях ЖИЗНЬ – ДОРОГА; ЧЕЛОВЕК – ТВОРЕЦ.

Метафорическая модель ЖИЗНЬ – ДОРОГА, представляя собой оживлённую языковую метафору «путь жизни», обновляется через специфичные компоненты: *повсюду такое поле лежит оранжевое* (ср.: «Жизнь прожить – не поле перейти»). Для человека, по В. Полозковой, значим выбор пути, сделанный самостоятельно. Однако выбрать среди *сотни тысяч* дорог очень трудно (*не слезешь никак, не выберешь, не допрёшь; тот кусок тебе мал и этот вот не хороши*). Преодоление растерянности требует решительных действий, что воплощается в метафорической модели ВЫБОР ПУТИ – ВОЙНА с самим собой. Ситуация выбора рисуется при помощи метафор разных типов: ориентационных, онтологических, антропоморфных. Нерешительность воплощается в образе чёртова колеса (*висишь на чёртовом колесе*). Происходит реализация стёртой метафоры «находиться в подвешенном состоянии», в то же время движение по кругу представлено как

непродуктивное движение, находящееся вне дороги жизни, уготованной Богом (*чертово*), и имеет явно выраженную отрицательную коннотацию. Состояние неопределённости при понимании необходимости выбора обуславливает внутриличностный конфликт (*война в душе человека междоусобная; непримиримость классовая*). Ориентационные метафоры с семантикой остановки (*лежишь полгода; живу на распутье*) или «*топтания на одном месте*» (*надсадно хрипящий список своих утрат; цветная нарезка клиновая, как чудесно все было в жизни ещё вчера*) имеют отрицательную коннотацию. Человек изображён наделённым свободной волей, он может ошибиться в выборе пути, остановиться или пойти назад, но счастлив будет лишь в том случае, если предпримет усилия и станет действовать. Итогом верного выбора жизненного пути и следования по нему (*нужно всего-то выбрать и быть верным своему выбору до конца*) становится счастье в старости (*Есть великие старики, и от них сияние; тело как будто истончается на них, и сквозь него шарит горячий счастливый свет*) и надежда на жизнь после смерти (*ощущение перспективы*).

Созданный по образу Бога, сотворившего мир, человек призван «*лепить*» из материала Вселенной (метафорическая модель ЧЕЛОВЕК – ТВОРЕЦ): *всё мое занятие – структурировать мрак и хаос; Вселенная — гибкий и чуткий материал, из нее можно слепить хоть Пьяца Маттеи, хоть район Солнцево.* Будучи несовершенным (*я тебе очень вряд ли дочь, я скорее флюс; из сорных плевел, а не из зёрен*), но свободным (*ты единственный, кто должен выбрать, что лепить*), человек допускает ошибки (*сею муку, печаль, вражду*). Человек в ЛПМ понимает необходимость реализации творческих талантов как спасения себя (*сердце не знает тлены*), других (*со сцены-палубы круги спасательные швыряют*) и всего мира (*пока я танцую, спорю, кричу... всё живёт*). Проанализировав метафорические модели семантического поля «Человек», нам удалось реконструировать фрагмент авторской картины мира. Образы сравнения в данных метафорических моделях представляют два полюса: ЧЕЛОВЕК – ТВОРЕНИЕ (глина) и ЧЕЛОВЕК –

ТВОРЕЦ (гончар); дополняется картина мира метафорической моделью ЖИЗНЬ – ДОРОГА. Таланты – энергия, преобразующаяся в творчество (*Ты мне всего очень много дал, мне давно пора отдавать кредиты.*

Мир у В. Полозковой – материал для лепки (параграф 2.2), данный человеку на время (*кусок эпохи, полученный в надел*). Эта метафора входит в метафорическую модель ЧЕЛОВЕК – ТВОРЕЦ и указывает на некоторую свободу человека. Однако группа временных метафор корректирует представление о свободе человека. Эти метафоры составляют метафорические модели ВРЕМЯ – ПРЕСЛЕДОВАТЕЛЬ, ВРЕМЯ – ОБЪЕКТ ПОГОНИ и ВРЕМЯ – ПУТЬ В ВЕЧНОСТЬ.

Соотношение между моделями повторяет связи семантического поля «человек»: названные метафорические модели представляют два полюса ВРЕМЯ – ПРЕСЛЕДОВАТЕЛЬ и ВРЕМЯ – ОБЪЕКТ ПОГОНИ с перспективной метафорической моделью ВРЕМЯ – ПУТЬ В ВЕЧНОСТЬ. Время становится объектом сравнения в онтологических, ориентационных, антропоморфных метафорах. В ЛПМ В. Полозковой человек, помещённый Богом в пространственно-временные координаты, с одной стороны, боится времени (ВРЕМЯ – ПРЕСЛЕДОВАТЕЛЬ): *я тебя от времени не спасу, мы его там встретим*; с другой – старается его удержать (ВРЕМЯ – ОБЪЕКТ ПОГОНИ).

Страх перед ВРЕМЕНЕМ-ПРЕСЛЕДОВАТЕЛЕМ может быть мотивирован муками совести за бездарно потраченный кусок эпохи и нереализованный талант (*в мире, где люди покоряют Эвересты ... у тебя нет права говорить, будто что-то даже в теории невозможно; И такая клокочет непримиримость классовая между тем, кто ты есть и тем, кем могла бы стать*). Человек, не воспользовавшийся тем, что ему дано, обречён страдать и считать, что мир – это дрянная шутка Архитектора Матрицы. Внутреннее недовольство своим бездействием осмысляется через метафоры группы ВРЕМЯ – ПРЕСЛЕДОВАТЕЛЬ. Те, кому удалось реализовать в свои таланты на жизненном пути в подаренный временной

отрезок, — великие старики, и от них сияние...; через людей, сделавших правильный выбор и не останавливавшихся на своём пути, шпарит горячий счастливый свет.

Человек ощущает ценность времени и ограниченность этого ресурса, старается его догнать, остановить (ВРЕМЯ – ОБЕКТ ПОГОНИ): *Перевяжи эти дни тесемкой; поставь на паузу, Мефистофель* и др. В метафорической модели ВРЕМЯ – ОБЪЕКТ ПОГОНИ положительную коннотацию имеют метафоры с семантикой действия, творчества (ВРЕМЯ – ПУТЬ В ВЕЧНОСТЬ): *снимать на пленку, фотографировать – ну, бессмертить, увековечивать; всё, что мы делаем – попытка хоть как-нибудь не умереть; когда этот мир закончится – твоё имя смешное тоже должно быть в титрах*. С возрастом появляется *ощущение перспективы; категория будущего*. Картине мира В. Полозковой присуще понимание творчества как стремления к бессмертию.

В картине мира В. Полозковой Бог создаёт человека и окружающий мир, а также дарит человеку талант. В ЛПМ В. Полозковой Бог и человек (как его образ и подобие) выступают в двух своих ипостасях: Создатель (*диспетчер, не архитектор Матрицы*, игрок (*играет в боулинг моим мирком*), властитель времени (*сколько Бог отмерил до чартера в свой пэрэадайз*), кредитор (*давно пора отдавать кредиты*) и Спаситель (*Бог-Отец, ты мне всего очень много дал; дров подбрасывая и строф; Бог растащит по сторонам нас*).

Восприятие Бога как Архитектора, а мира как «Матрицы» является сквозным у В. Полозковой (при этом подчёркивается субъективность такого взгляда на мир и отделенность ЛГ от него). Бог в ЛПМ бескорыстно дарит человеку жизнь, время и талант как способ выйти за пределы «Матрицы»: *Умеем чуть-чуть заступать за Матрицу, видеть со стороны, слышать то, чего не секут другие* («Умеем чуть-чуть»). Творческий процесс учит человека «*Заступать за Матрицу*»: человек делается способным увидеть этот мир таким, каким его создал Бог, но каким его видят не все – прекрасным. Таким образом, матрицу можно интерпретировать как

тюрьму своей головы («Я пришёл к старику берберу»), которую создаёт для себя сам человек.

Бог через антропоморфные метафоры показан как участник жизни (*Бог пока улыбается нам; Бог растащит по сторонам нас*), он в пределах видимости (*бровями-тучами водит хмуро; Всемогущая Десница мне крутит мрачно у виска*).

Характер отношений человека к Богу в разных стихотворениях в прозе определяется совершенно по-разному: он *вряд ли дочь, динамик, оттенок, подробность, атом, проводник, транслятор, корреспондент, кабель, антенна, сеть, радиоволна, сын, «флюс»*. Большинство образов сравнения свидетельствуют об оригинальности метафорического мышления В.Полозковой и об отражении опыта человека XXI в.

Наиболее интересна энантиосемичная метафорическая модель ЧЕЛОВЕК – ПРОВОДНИК. С одной стороны, человек-проводник проводит в жизнь божественную энергию (*он внутри у тебя стучится; будешь кабель его, антенна, сеть, радиоволна, чтобы земля была ноюща, денно смехом его полна*), утверждает бытие Бога (*Леной или Серёжей Он мне вполне себя доказал*). С другой стороны, человек-проводник выступает как *корреспондент Господень* на Земле, демонстрируя Создателю его творения, чтобы *диспетчер* (имя Бога в ЛПМ «Лене Погребижской») не заснул. Внимание Бога к людям—становится фактором «отсрочки» конца света.

Эта идея реализуется в «букете метафор», восходящих к стёртым метафорам «земной шар» и «жизнь – игра», в результате чего образуется новая развернутая метафора «Мир – боулинг-клуб Бога» (*Ты играешь в огромный боулинг моим мирком, стиснув его в своей Всемогущей руце*). Миромоделирующая метафора включает несколько компонентов, раскрывающих одну и ту же идею: жизнь на Земле (реализация стёртой метафоры «земной шар») продолжается до тех пор, пока Бог не решит уничтожить мир (*Апокалипсис, как рубильник, рукой нашаря*). Происходит не только оживление метафоры «жизнь – игра», но и изменение

фокуса: не люди играют роли в жизни, а Бог играет миром в боулинг. В букет метафор входит образ сравнения (я – это) «девочка на шаре» – попытка удержать равновесие (вероятно, то, что на картине девочка поднимает руки вверх, подчеркивает устремленность ЛГ к Богу: *танцую тебе, смеюсь, дышу горячо, стеклянный шарик* (характеристика хрупкости мира, в любой момент готового разлететься на миллионы осколков).

Игра продолжается, то есть мир существует, пока на земном шаре остаётся хотя бы один человек (*только я и ценю*), обращающийся к Богу (*пока я танцую, спорю, кричу «смотри!» — даже понимая, как это глупо, — всё живет*). Изучение метафор божественного присутствия в мире выявило, что если взаимодействие Бога и человека в духовном плане в целом находится в традиционном русле (Бог – Создатель и Спаситель), то материальное «присутствие» описано в ироническом плане: церковь из веры сделала *образцовый вполне маркетинг*. Вместо икон в *любой русской квартире – схемка Тебя, макетик*. Т.е. в мире ЛГ есть Бог – духовная сущность; в мире же людей неверующих – только его *макетик*. Метонимия *я ношу ведь Тебя распятого на груди*, убирая носитель (крестик) и подчеркивая содержимое, еще раз подчеркивает близость ЛГ и Спасителя.

Наряду с жизнью, временем и талантом Бог посыпает человеку события, которые могут стать трудными испытаниями на выбранном пути (*сколько было жутких стихийных бедствий; щелбан небесный, просто божий удар под дых; дай откашляться, Бог, отпиться и др.*). В картине мира В. Полозковой подчёркивается важность самостоятельности человека (*ты ведь уже большая, не пора ли дышать самой*). Метафоры взросления и старения как синонимы развития часто имеют положительную коннотацию: *когда ты станешь не просто куклой, такой, подкованной прыткой вшой – тебя Он стащит с ладони смуглой и пообщается, как с большой*. Одним из испытаний, ведущих к развитию, с которым сталкивается человек на жизненном пути, становится любовь.

Любовь – это и испытание, данное человеку Богом, и образ энергии, которую

человек призван проводить и преобразовать в творчество или счастье (параграф 2.4.). Любовь между людьми способствует «обжиганию человеческой глины». Эта идея реализуется в репрезентациях концептуальной модели ЛЮБОВЬ – ЭТО ИСПЫТАНИЕ. Метафоры данной модели имеют как традиционные для русской культуры образы сравнения (*огонь, болезнь, несвобода*), так и индивидуально-авторские (*противостояние*).

Лишь в одном случае метафоры любви имеют положительную коннотацию, а любовь реализуется как созидающая энергия, данная человеку Богом для счастья и творчества. Метафорическая модель ЛЮБОВЬ – ОГОНЬ, содержит компоненты «согревание» и «освещение»: *он сидит, повернувшись в профиль, держит солнце между ресниц; священный огонь ходит между этих вот самых пальцев; раньше все было освещено лампочкой в 60 ватт, а теперь — в 200 ватт.* В метафорах данной группы реализуется созидательный потенциал любви: чувство помогает человеку раскрыть свой творческий талант и быть счастливым.

Во всех остальных случаях человек, обращаясь неосторожно с данной ему энергией любви, может заболеть (ЛЮБОВЬ - БОЛЕЗНЬ), обжечься (ЛЮБОВЬ - ОГОНЬ), чувствовать себя зависимым, то есть утратить свободу (ЛЮБОВЬ - ПЛЕН). Метафорическая модель ЛЮБОВЬ – ПЛЕН включает метафоры потери свободы на уровне творчества (*с теч пор я бледный безумный спамер*). Специфической метафорической моделью стихотворений в прозе В. Полозковой можно считать ЛЮБОВЬ – ПРОТИВОСТОЯНИЕ, где влюблённые изображены как соперники в спорте (*это матч; отправлена в нокаут*) или враги, вооружённые друг против друга (*орет через час сирена и пол похрустывает от гильз; разве враг я тебе, чтобы мне в лицо, да слезоточивым*).

Анализ миромоделирующих и концептуальных метафор в ЛПМ В. Полозковой позволил составить фрагмент картины мира автора, представленный ниже в виде Схемы № 3:

Схема № 3 – Фрагмент авторской картины мира в системе метафорических моделей, основанных на культурно значимых понятиях

Бог

ММ БОГ — ТВОРЕЦ МИРА

«задумывал фрукты, линию горизонта»;
«меня придумал»; «играешь в огромный боулинг моим мирком»;
«катишь его орбитой, как снежный ком»

ММ ЧЕЛОВЕК — ТВОРЕЦ

гончар, проводник

ММ ТВОРЧЕСТВО — СПАСАТЕЛЬНЫЙ КРУГ

«снимать на плёнку: бессмертить, увековечивать»
«Леной или Серёжкой Он мне вполне себя доказал»

ВСЕЛЕННАЯ — МАТЕРИАЛ ДЛЯ ЛЕПКИ

«гибкий и чуткий материал»;
«сам выбираешь, что лепить»

ВРЕМЯ — ОБЪЕКТ ПОГОНИ

«ценный ресурс»; «перевяжи эти дни тесёмкой»;
«поставь на паузу, Мефистофель»

ЛЮБОВЬ — ИСПЫТАНИЕ

огонь, болезнь, плен, противостояние

ВЫБОР ПУТИ — ВОЙНА

«висишь на чёртовом колесе»;
«война внутри происходит междуусобная»;
«непримиримость классовая»

ЖИЗНЬ — ДОРОГА

«поле лежит»;
«дорог сотня тысяч»

ВРЕМЯ — ПРЕСЛЕДОВАТЕЛЬ

«ходит с совочком, прибирает юность»;
«август-гардеробщик в горсти зажал нас»

ММ ЧЕЛОВЕК — МАТЕРИАЛ

«робот», «выход Бога»;
«глина», «фред ли дочка»;
«доброта», «подробность»; «оттенок»; «атом»
динамика, подборка

ММ ВРЕМЯ — ПУТЬ В ВЕЧОСТЬ

«Сколько Бог отмерил до чартера в своей перфоманции»
«Чувствует чутко-чуть-чуть заступать за Матрицу»

Человек

Время

Перспективами дальнейшего исследования могут служить:

- выявление и изучение тех метафор, которые не вошли в описанные базовые модели;
- детальный анализ интертекстуальных и интермедиальных связей произведений В. Полозковой;
- изучение взаимодействия метафорических моделей современных авторов;
- изучение метафор В. Полозковой в контексте творчества других современных авторов.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Алексеевская М.А. Стертая метафора в современном русском языке / М. А. Алексеевская // Материалы 54-й Международной научной студенческой конференции МНСК-2016: Школьная секция – гуманитарные науки, Новосибирск, 16–20 апреля 2016 года. – Новосибирск: Новосибирский национальный исследовательский государственный университет, 2016. – С. 37–38.
2. Алефиренко Н. Ф. Синергетика культурного концепта и знака в системе языка и тексте // Культурные аспекты в языке и тексте. – Белгород, 2005. – С. 8–21.
3. Алефиренко Н.Ф. «Живое» слово: проблемы функциональной лексикологии: монография / Н. Ф. Алефиренко. – Москва: Флинта: Наука, 2009. – 341 С.
4. Апресян В.Ю., Апресян, Ю. Д. Метафора в семантическом представлении эмоций // Вопросы языкознания. 1993. № 3. С. 27–35.
5. Арапов А.В. Метафорический язык в священных текстах // Человек и культура. – 2014. – № 1. – С. 1–16.
6. Аристотель. Риторика. (Перевод с древнегреческого и примечания О. П. Цыбенко под ред. О. А. Сычева и И. В. Пешкова.) Поэтика. (Перевод В. Г. Аппельрота под ред. Ф. А. Петровского.) Сопровождающая статья В. Н. Марова. – М.: Лабиринт, 2000. – 224 С.
7. Аристотель. Поэтика / Пер. М. Л. Гаспарова // Аристотель. Сочинения: В 4-х т. Т. 4. М., 1984.
8. Арнольд И.В. Стилистика. Лексикология современного английского языка: учебное пособие / И. В. Арнольд. – М.: Флинта, 2012. – 376 С.
9. Арутюнова Н.Д. Предложение и его смысл: Логикосемантические проблемы. / АН СССР. Ин-т языкознания. — М.: Наука, 1976. — 384 С.
10. Арутюнова Н.Д. Функциональные типы языковой метафоры // Известия АН СССР: Сер. литературы и языка. — 1978. — Т. 37. — № 4. — С. 333–343.

11. Арутюнова Н.Д. Языковая метафора (синтаксис и лексика) // Лингвистика и поэтика: сб. М.: Наука, 1979. 311 С.
12. Арутюнова Н. Д. Метафора и дискурс // Теория метафоры. – М.: Прогресс, 1990. – С. 3–32.
13. Арутюнова Н.Д. Язык и мир человека / Н. Д. Арутюнова. – М.: Языки русской культуры, 1990. – 896 С.
14. Арутюнова Н.Д. Метафора в языке чувств // Язык и мир человека. М., 1999. – С. 385–402.
15. Аскольдов С.А. Концепт и слово // Русская словесность. От теории словесности к структуре текста. Антология / под общ. ред. В. П. Нерознака. М.: Academia, 1997.
16. Бадестова А. В. Вера Николаевна Полозкова «мама, правда, что игрушки...» / А. В. Бадестова // В мире русской поэзии: Учебное пособие по обучению анализу русского поэтического текста. Том Часть 2. – 2-е издание, исправленное и дополненное. – Санкт-Петербург: Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена, 2018. – С. 255– 265.
17. Балашова Л.В. Динамическая концепция метафоры: от Аристотеля до современной когнитивной лингвистики. / Вестник Омского университета. 2015; № 2. – С 169 – 177.
18. Балашова Л.В. Русская метафорическая система в развитии: XI– XXI вв. — М.: Рукописные памятники Древней Руси, 2014. — 632 С.
19. Балашова Л.В. История русской метафоры: Когнитивный аспект / Л. В. Балашова. – Saarbrücken: LAP LAMBERT, 2011. – 534 С.
20. Балдова А.В. Миромоделирующая и аксиологическая функции пищевой метафоры в русском языке: дисс. канд. филол. наук: 10.02.01; Томск. – 2016. – 239 С.
21. Бальбуров Э.А. Советская лирическая проза (Вопросы поэтики). Автореферат диссертации <...> к. ф. н. Л., 1980. – 21 С.

22. Баранов А.Н., Караулов Ю.Н. Русская политическая метафора: Материалы к словарю. – М.: Ин-т рус. яз. АН СССР, 1991. – 193 С.
23. Баранов А.Н., Добровольский, Д. О. Постулаты когнитивной семантики // Изв. АН. Сер. литературы и языка. — 1997. — Т. 56. — № 1. — С. 11–21.
24. Баранова И.В. Актуальность изучения антропоморфных и социоморфных метафор в научном и художественном дискурсах в контексте развития североведения / И.В. Баранова, Л.И. Харченкова, М.И. Абдыжапарова // Мир науки, культуры, образования. – 2020. – № 6(85).
25. Барт Р. Текстовой анализ. Новое в зарубежной лингвистике. Лингвостилистика. Москва, 1980; Выпуск 9: 307–312.
26. Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе // Бахтин, М. М. Соч.: в 7 т. Т. 3. М.: Языки славянских культур, 2012. С. 340–503.
27. Белоус Л.В. Концепция божественной сущности в поэтическом пространстве Веры Полозково / Л. В. Белоус, Р. К. Кулиев // Современное педагогическое образование. – 2019. – № 2. – С. 155– 158.
28. Белоус Л.В. Взаимоотношения человека и Бога в стихах Веры Полозковой / Л. В. Белоус // Славянская письменность и культура как фактор единения народов России: Материалы III всероссийской научно-практической конференции, Владикавказ, 26–30 мая 2014 года. – Владикавказ: Северо-Осетинский государственный университет им. К. Л. Хетагурова, 2015. – С. 11– 16.
29. Белоусова Е.Г. К вопросу о теоретической модели символа и путях его интерпретации // Вестник ЧелГУ. 1994. № 1.
30. Белый А. Арабески: кн. ст. / Андрей Белый. – М.: Мусагет, 1911. – 501 С.
31. Белый А. Символизм как миропонимание: [Сборник] / Андрей Белый; [Авт. вступ. ст. и примеч. Л. Сугай]. – Москва: Республика, 1994. – 525 С.
32. Бердсли М.М. Метафорическое сплетение // Теория метафоры: Сборник. Общ. ред. Н.Д. Арутюновой и М.А. Журинской. — М.: Прогресс, 1990. — С. 201–219.

33. Бердсли М.М. Метафорический поворот // Философия и феноменологические исследования, Том 22. – Лондон, 1962.
34. Бессонов И.В. Социально-психологические аспекты использования метафоры в управлеченческих интеракциях // Азимут научных исследований: педагогика и психология. 2016. Т. 5. № 4 (17). С. 297.
35. Бикертон Д. Введение в лингвистическую теорию метафоры / Дерек Бикертон; пер. с англ. Н. Н. Перцовой // Теория метафоры / вступ. ст., сост. Н. Д. Арутюновой; пер. под ред. Н. Д. Арутюновой и М. А. Журинской. – М., 1990. – С. 284–306.
36. Блэк М. Метафора // Теория метафоры. М.: Прогресс, 1987. — С. 126–170.
37. Боброва Е.А. Концептуальная метафора как средство категоризации окружающей действительности на примере метафоры движения по пути // Baikal Research Journal. 2013. № 3.
38. Богданова Е.С. Метафора в художественном тексте: функции, восприятие, интерпретация // Вестник Рязанского государственного университета им. С. А. Есенина. 2016. № 3 (52).
39. Байд Р. Метафора и изменение теории: для чего «метафора» является метафорой. // Ортони Э. Метафора и мысль. Кембридж: Издательство Кембриджского университета, 1979.
40. Бондарко А.Б. Темпоральность // Теория функциональной грамматики: Темпоральность. Модальность. / Отв. ред. А.Б. Бондарко JL: Наука, 1990. — 264 С.
41. Бохонная М.Е., Шерина Е.А. Национально-культурное своеобразие метафорических моделей образной презентации погодных явлений в русском языке в сопоставлении с английским // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2019. № 5.

42. Бражников И.Л. Ветер истории («Стихийные» метафоры в поэме А. Блока «Двенадцать») // Вестник Сургутского государственного педагогического университета. 2011. № 3.
43. Бройтман С.Н. Субъектно-образная структура русской лирики XIX века в историческом освещении // Известия АН СССР. Серия Литературы и языка. Т. 50. М., 1991. С. 225–240.
44. Будаев Э.В. Становление когнитивной теории метафоры // Лингвокультурология. — Екатеринбург, 2007. — № 1. — С. 16–32.
45. Бурмакова Е.А. Антропоморфные метафоры в художественном тексте (на материале произведений В.М. Шукшина) / Е.А. Бурмакова // Коммуникативные аспекты языка и культуры: Сборник материалов XIV Международной научно-практической конференции студентов и молодых ученых, Томск, 21–23 мая 2014 года / Национальный исследовательский Томский политехнический университет. Том 2. – Томск: Национальный исследовательский Томский политехнический университет, 2014. – С. 148–159.
46. Быкова Л.В., Таджибова, А.Н. Функционирование развернутой метафоры в современной прессе // Litera. – 2018. – № 4. С. 125–137.
47. Веремчук Д.Ю. Особенности лексики и поэтического языка стихотворений Веры Полозковой / Д.Ю. Веремчук // XV Масловские чтения: сборник научных статей, Мурманск, 07–10 декабря 2016 года. – Мурманск: Мурманский арктический государственный университет, 2018. – С. 101–106.
48. Веселовский А.Н. Историческая поэтика. – М., 1989.
49. Веселовский А.Н. Психологический параллелизм и его формы в отражениях поэтического стиля / [Соч.] Александра Веселовского. - Санкт-Петербург: тип. В.С. Балашева и К°, 1898. – 80 С.
50. Власевская И.А. Роль символа в анализе и интерпретации художественного текста // Вестник СВФУ. 2009. №2.

51. Волкова П.С. Феномен интернет-поэзии (на материале творчества Веры Полозковой) / П.С. Волкова // Русская литература и диалог культур в эпоху глобализации: Материалы Всероссийской студенческой научно-практической конференции, Санкт-Петербург, 19–20 октября 2017 года / Ответственный редактор Е.И. Лелис. – Санкт-Петербург: Санкт-Петербургский государственный институт кино и телевидения, 2018. – С. 25–28.
52. Волосухина Н.В. К вопросу о трактовке понятий "концепт" и "фрейм" в современной лингвистике / Н.В. Волосухина // Университетские чтения - 2010: Материалы научно-методических чтений ПГЛУ, Пятигорск, 14–15 января 2010 года / Ответственный редактор Заврумов З.А. Том 3. – Пятигорск: Пятигорский государственный лингвистический университет, 2010. – С. 41–46.
53. Воронушкина О.В. Аллегория и символ как средства актуализации скрытых смыслов // Вестник ВятГУ. 2016. №4.
54. Воронушкина О.В. Отличительные черты реализации двойного смысла в аллегории и метафоре // МНКО. 2009. №5.
55. Гак В.Г. Метафора: универсальное и специфическое // Метафора в языке и тексте / отв. ред. В.Н. Телия. – М., 1988. – С. 11–26.
56. Гаспаров М.Л. Фет безглагольный // Гаспаров, М.Л. Избранные статьи. М., 1995.
57. Гаспаров М.Л. Лирика науки // Вопросы литературы. М., 1978. № 7. С. 265–270.
58. Гаспаров М.Л. Стихотворения в прозе // Краткая литературная энциклопедия. В 9-ти тт. Т. 7. М., 1972. С. 206.
59. Гегель Г. Лекции по эстетике. кн. 3: Сочинения т. 14, кн. 3 / пер. П.С. Попова. – 1958. – 440 С.
60. Геймбух Е.Ю. Абстрактное время в метафорах С.В. Плахутиной / Е.Ю. Геймбух // Автор – текст – читатель: теория и практика анализа: Материалы Седьмых Международных научных чтений, Калуга, 29–31 октября 2020 года. – Калуга: Издательство Калужского государственного университета им. К.Э. Циолковского, 2020. – С. 265–271.

61. Геймбух Е. Ю. Метафоры времени в лирике С.В. Плахутиной с.221–226 / Лекантовские чтения / Материалы Международной научной конференции. Москва, 2020 Издательство: Московский государственный областной университет.
62. Геймбух Е.Ю. Лирическая прозаическая миниатюра: основные признаки жанра и его функционирование в литературе XIX-XX (лингвостилистический аспект) [Текст]: монография / Е.Ю. Геймбух –Владимир: Транзит –ИКС, 2018. – 207 С.
63. Геймбух Е. Ю. Поэтика жанра лирической прозаической миниатюры: лингвостилистический аспект: диссертация ... доктора филологических наук: 10.02.01. - Москва, 2005. – 401 С.
64. Геймбух Е.Ю. Специфика интертекстуальных связей в лирической прозаической миниатюре / Е.Ю. Геймбух // Русистика и компаративистика: Сборник научных статей: В 2-х книгах / ответственные редакторы Е.Ф. Киров (Москва), Г. Кундротас (Вильнюс). – Москва: ГБОУ ВПО МГПУ, 2012. – С. 57–64.
65. Гёте И. Статьи и мысли об искусстве [Текст]: Сборник статей под ред. А.С. Гущина / Вольфганг Гете; Гос. ин-т искусствознания. - Ленинград; Москва: Искусство, 1936.
66. Гоббс Т. Левиафан, или Материя, форма и власть государства церковного и гражданского / Пер. с англ. А. Гутермана // Гоббс Т. Сочинения. Т. 2. М.: Мысль, 1991. – С. 3–545.
67. Голайденко Л.Н. Метафора как когнитивный, лингвистический и эстетический феномен в художественной прозаической речи (на примере лексики со значением представления) // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2018. №4–2 (82).
68. Головко В.М. Художественно-философские исследования позднего Тургенева. Свердловск, 1989. –167 С.

69. Горбунов С.Н. Символ и метафора как выразительные средства в текстах Священного Писания: структурно-семантические особенности // Труды Нижегородской духовной семинарии. 2016. №14.
70. Гроссман Л. Портрет Манон Леско. Два этюда о Тургеневе. М., 1922. – 90 С.
71. Грудева Е.В., Елистратова К.А., Минец, Д.В. Индийские культуронимы в поэтических текстах Веры Полозковой // Вестник Череповецкого государственного университета. Филологические науки. 2014. №6. С. 54–57.
72. Гудмен Н. Метафора – работа по совместительству / Нельсон Гудмен; пер. с англ. Р.И. Розиной // Теория метафоры / вступ. ст., сост. Н.Д. Арутюновой; пер. под ред. Н.Д. Арутюновой и М.А. Журинской. – М., 1990. – С. 194–200.
73. Гуламова З.Ю. Метафорические модели времени, отражающие признаки живой природы / З.Ю. Гуламова // Актуальные проблемы исследования и преподавания тюркских языков и литературы, Sumqayıt, 20–21 мая 2021 года. Том 4. – Sumqayıt: Сумгайтский государственный университет, 2021. – С. 613–616.
74. Гумбольдт В.фон. Избранные труды по языкознанию. М., 1984. – 397 с.
75. Гумбольдт В. О различии строения человеческих языков и его влиянии на духовное развитие человечества // Звегинцев В.А. История языкознания XIX–XX веков в очерках и извлечениях. – ч.1. – М.:Учпедгиз, 1960.
76. Дайс Е.А. Гностицизм младосимволистов Серебряного века и его реминисценции в творчестве современных поэтов (Вера Полозкова, Борис Гребенщиков) // Платоновские исследования. 2014. №1. С. 377–388.
77. Дебердеева Е. Е. Роль метафоры в формировании языковой картины мира в русской и английской лингвокультурах // Вестник Таганрогского института имени А.П. Чехова. 2011.
78. Денисова Д.С. Концептуальная метафора. Виды концептуальной метафоры / Д.С. Денисова // Научная гипотеза. – 2018. – №12. – С. 32–36.

79. Дерябин Н.И. Квантовая психология или философия жизни в XXI веке / Н.И. Дерябин // Футурологический конгресс: будущее России и мира. – М.: Научный эксперт, 2010. – 768 С.
80. Десницкий А.С. Богословская метафора у апостола Павла: о Боге человеческим языком / А.С. Десницкий // Ежегодная богословская конференция Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета. – 2017. – №27. – С. 24–28.
81. Джамалова М.К. Функции метафоры в языке современной поэзии // МНКО. 2018. №6 (73).
82. Добжинская Т. Метафора в сказке / Тереза Добжинская; пер. с пол. А.Л. Майорова // Теория метафоры / вступ. ст., сост. Н.Д. Арутюновой; пер. под ред. Н.Д. Арутюновой и М.А. Журинской. – М., 1990. – С. 476–492.
83. Дроздова Т.В. О трансфере мнения посредством научного текста и когнитивной метафоры // Концептуальные исследования языка: сборник научных трудов в честь 70-летия В.З. Демьянкова / гл. ред. Болдырев Н.Н. – М.: Ин-т языкоznания РАН; Тамбов: Издат. дом ТГУ им. Г.Р. Державина, 2019. – Вып. 16. – С. 541–548.
84. Дуйсекова К.К. Миромоделирующая функция концептуальной метафоры (на материале разноструктурных языков) / К.К. Duysekova, Zh.T. Ospanova // Language unity and language diversity in a polyethnic state : Международная конференция. Доклады и сообщения, Москва, 14–17 ноября 2018 года / Ответственные редакторы А.Н. Биткеева, М.А. Горячева. – Москва: Общество с ограниченной ответственностью "Языки Народов Мира", 2018. – С. 524–534.
85. Дуйсекова К.К. Когнитивная лингвистика: состояние и перспективы исследований // Современные направления лингвистической науки. Коллективная монография. Под ред. д.ф.н., проф. А.Е. Бижженовой. – Алматы: Эпиграф, 2017. – С. 19–76.

86. Дьяконова, О.Л. Интертекстуальность стихотворений Веры Полозковой / О.Л. Дьяконова, Т.П. Ившина // Воспитание будущего учителя-исследователя: сборник материалов по итогам научной сессии студентов, посвященной 70-летию со Дня Победы в Великой Отечественной войне, Глазов, 01 апреля 2016 года. – Глазов: Глазовский государственный педагогический институт им. В.Г. Короленко, 2016.
87. Дэвидсон Д. Что означают метафоры / пер. с англ. М.А. Дмитровской // Теория метафоры / вступ. ст., сост. Н.Д. Арутюновой; пер. под ред. Н.Д. Арутюновой и М.А. Журинской. – М., 1990. – С. 173–193.
88. Дюпина Ю.В. Особенности функционирования стилистических фигур и синтаксических форм в поэзии Веры Полозковой / Ю.В. Дюпина, А.С. Яковлева, Е.И. Стебунова // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – 2021. – Т. 14, № 6. – С. 1718–1724.
89. Егорова О.А., Калашникова, В.В. Теория концептуальной метафоры в когнитивной лингвистике. Электронный научный журнал № 10-1 (13). 2016. С. 190-195.
90. Елистратова К.А. Миѳонимы как культурно-языковые маркеры поэтического дискурса Веры Полозковой / К.А. Елистратова // Теоретические и практические вопросы развития научной мысли в современном мире: сб. ст. II Международной научно-практической конференции (29–30 апреля 2013 г.): в 4 ч. Ч. 3 / Отв. ред. Г.Д. Овакимян. – Уфа, 2013. – С. 231–237.
91. Елистратова К.А. Специфика репрезентации концепта «Мужчина» в поэтических текстах Веры Полозковой: от кризиса маскулинности к метросексуальности / К.А. Елистратова // Вестник Череповецкого государственного университета, 2013. – № 3 (49). – Т. 1. – С. 74–78.
92. Ермолин Е. Роль и соль: Вера Полозкова, ее друзья и недруги // Знамя. – 2013. – № 2.

93. Елистратова К.А. Прецедентное имя как средство выражения субъективной оценки в современной сетевой поэзии / К.А. Елистратова, Д.В. Минец // Казанская наука. – 2013. – № 1. – С. 106–110.
94. Елистратова К.А. Способы дневникового самовыражения в автодокументальной прозе Веры Полозковой / К.А. Елистратова // Память как механизм культуры в русском литературном процессе (памяти Риммы Михайловны Лазарчук): мат. Всероссийской науч. конф. с междунар. участием (12–14 марта 2014 г., Череповец) / Отв. ред. Н.В. Володина, Е.В. Грудева, Е.Е. Соловьёва. – Череповец: ЧГУ, 2014. – С. 55–61.
95. Елистратова К.А. Ономастикон поэтического дискурса Веры Полозковой (лингвосемиотический аспект): специальность 10.02.01 «Русский язык»: автореферат дисс.к. ф. н. / Елистратова, Ксения Александровна. – Череповец, 2015. – 22 С.
96. Елистратова, К.А. Дискурсивизация ономастического пространства в современной поэзии (на материале поэтических текстов Веры Полозковой) / К.А. Елистратова // Теория и практика общественного развития. – Краснодар: ООО ИД «Хорс», 2012. – № 2. – С. 391–394.
97. Елистратова К.А. Концепты-онимы в современном поэтическом дискурсе (на материале поэтических текстов Веры Полозковой) / К.А. Елистратова // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. – 2012. – № 5(3). – С. 27–34.
98. Елистратова К.А. Диалог культур как языковая стратегия кодирования информации в поэтическом дискурсе Веры Полозковой / К.А. Елистратова // Lingua Mobilis Научный журнал, 2011. – № 1(27) – С. 7–13.
99. Елистратова К.А. Метафорическая реализация концепта «творчество» в поэтическом сборнике Веры Полозковой «Фотосинтез» / К.А. Елистратова // Материалы Международного молодежного научного форума «Ломоносов-

- 2010» / Отв. ред. И.А. Алешковский, П.Н. Костылев, А.И. Андреев, А.В. Андриянов. – М., 2010.
100. Жантурина Б.Н. Пространственный компонент в метафорах времени // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. – 2009. – №5.
101. Жеребин В.М., Вершинская О.Н., Махрова, О.Н. Современное восприятие времени и ускорение темпа жизни // Народонаселение. – 2014. – №2 (64).
102. Жирмунский В.М. Поэтика русской поэзии. – СПб.: Азбука-классика, 2001. – С. 180.
103. Жирмунский В. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. – Л., 1977. – 406 С.
104. Жуйкова О.В. Типология вегетативных метафор, объективирующих концепты "язык", "Человек", "Действительность", "Цивилизация" в языковой концептосфере В. Фон Гумбольдта / О. В. Жуйкова, З. Е. Фомина // Научный вестник Воронежского государственного архитектурно-строительного университета. Серия: Современные лингвистические и методико-дидактические исследования. – 2016. – № 4(32). – С. 146–163.
105. Замыслова В. Н., Замыслова А. Е. Колоративная лексика в творчестве Веры Полозковой // Язык и культура этноса: Материалы Международной научно-практической конференции, Красноярск, 19–20 ноября 2015 года / Ответственный редактор: Васильев А.Д.; Красноярский государственный педагогический университет им. В.П. Астафьева. – Красноярск: Красноярский государственный педагогический университет им. В.П. Астафьева, 2015. – С. 53–59.
106. Занина М.А. Метафоризация в научно-популярном дискурсе // Вестник СПбГУ. Язык и литература. – 2012. – №3.
107. Зеленов Л.А. Диалектический метод // Философия и общество. – 2007. – №1 (45).

108. Зельцер Л.З. Выразительный миру художественного произведения. – М.: Некоммерческая издательская группа Э. Ракитской («Эра»), 2001. – 461 С.
109. Знаменская Т.А. Символический потенциал тропов в художественном тексте // МНКО. – 2020. – №4 (83).
110. Золотова Т. А. Субкультурные ценности и особенности их реализации в современной поэзии (на материале раннего творчества Веры Полозковой) // Традиционная культура. – 2015. – № 4(60). – С. 156–162.
111. Зурбашева Ю. К. Ответственный ребенок в мире современной детской поэзии // Актуальные проблемы филологии. – 2021. – № 22. – С. 116–126.
112. Иванов Д.А. Понятие «синергия» и «синергический эффект»: семантический и эволюционный аспекты // Российское предпринимательство. – 2016. – Т. 17. – № 20. – С. 2583–2594.
113. Иванов В.В., Топоров В.Н. Славянские языковые моделирующие семиотические системы (древний период). – М., 1965. – 246 с.
114. Илюхина Н. А. Метафорический образ в семасиологической интерпретации: монография / Н. А. Илюхина. – М.: Флинта: Наука, 2010. – 320 С.
115. Иссова Л.Н. Жанр «стихотворений в прозе» в русской литературе (И.С. Тургенев, В.М. Гаршин, В.Г. Короленко, И.А. Бунин). Автореферат диссертации на соискание ученой степени к.ф.н. – Воронеж, 1969. – 20 с.
116. Калашникова Л.В. Метафора как механизм когнитивно-дискурсивного моделирования действительности: на материале художественных текстов: автореферат дис. ... доктора филологических наук: 10.02.19 / Волгогр. гос. пед. ун-т. – Волгоград, 2006. – 35 С.
117. Калинин О.И. Дискурсивная метафора и метафора в дискурсе: к вопросу о дискурсообразующей роли когнитивной метафоры // Когнитивные исследования языка. – 2020. – № 3 (42). – С. 213 – 219.
118. Кант И. Критика чистого разума / Иммануил Кант. – Санкт-Петербург: Наука, 2008. – LVI, 606 С. – (Слово о сущем; Т. 79).

119. Кант И. О форме и принципах чувственно воспринимаемого и умопостигаемого мира // Кант И. Соч. в 6 т. – М., 1964. – Т. 2. – С. 381—426.
120. Карабыков А.В. Путем Адама: проблема воссоздания изначального языка в парасельсианской философии // Философский журнал. – 2020. – №2.
121. Карасик В.И. Языковые ключи. – М.: Гнозис, 2009. – 406 С.
122. Карасик В. И. Лингвокультурный концепт как единица исследования // Методологические проблемы когнитивной лингвистики. – Воронеж, ВГУ, 2001. – С. 75–80.
123. Караполов Ю.Н. Русский язык и языковая личность. – М.: Наука, 1997. – 261 С.
124. Кассирер Э. Сила метафоры / Теория метафоры; общ. ред. Н. Д. Арутюновой и М. А. Журинской. – М.: Прогресс, 1990. – С. 32–42.
125. Кашпур В.В. Миромоделирующая функция жанров российского политического дискурса. Диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук. – Томск, 2011. – 24 С.
126. Квинтилиан М.Ф. Марка Фабия Квинтилиана Двенадцать книг риторических наставлений / Пер. с лат. Рос. акад. чл. Александром Никольским и оною Акад. изд. Ч. 1–2. – Санкт-Петербург, 1834. – 2 т. – Ч. 1. [Кн. 1–6]. – [2], X, XII, 486 С.
127. Катунин Д.А., Антонова, М.К. Метафорическое представление времени как воды / жидкости в русской языковой картине мира // Вестн. Том. гос. ун-та. Филология. – 2010. – №1 (9).
128. Керн Л.А. Символика сердца в русской культуре // Вестник НВГУ. – 2008. – №2.
129. Кирвалидзе Н. Трехмерный мир сравнений в английской художественной литературе / Нино Кирвалидзе // Издательство David Publishing. – 2014. – Том 11. – № 1. – С. 25 – 39.

130. Кириченко В.П. Фотосинтез поэзии неоавангардизма. / «Новый свет» литературно-художественный журнал [Электронный ресурс] / Под ред. О.Г. Жуковой – М., 2015.
131. Ключерова А.О. Текстовое метафорическое поле феерии А. С. Грина «Алые паруса» // Вестник БГУ. – 2017. – №4 (34).
132. Кожина М. Н., Дускаева Л. Р., Салимовский В. А. Стилистика русского языка: учеб. – М.: Флинта: Наука, 2008. – 464 С.
133. Колесов В. В. Концепт культуры: образ – понятие – символ / В. В. Колесов // Вестник Санкт-Петербургского университета. – Сер.2. – 1992. – № 3. – С. 16–25.
134. Колшанский Г.В. Объективная картина мира в познании и языке. – М.: Ком Книга, 2006. – 128 С.
135. Константинова, С.К. Олицетворение в художественном тексте: семантический и грамматический аспекты: дис. ... канд. филол. наук / С. К. Константинова. – Белгород, 1996. – 223 С.
136. Косихина С.В. Поэтика «стихотворений в прозе» И.Ф. Анненского (лингвостилистический аспект): Дисс. ... к.ф.н. – М., 2009.
137. Коуп Э. Введение в риторику Аристотеля. – Лондон, Кембридж: Макмиллан и Ко.; переиздано Хильдесхайм: Олмс, 1970.
138. Крапивина А. Ю. Трёхмирие поэзии Веры Полозковой / А. Ю. Крапивина // Мировая литература глазами современной молодежи. Цифровая эпоха: Сборник материалов VI международной молодежной научно-практической конференции, Магнитогорск, 14–15 октября 2020 года / Под редакцией С.В. Рудаковой. – Магнитогорск: Магнитогорский государственный технический университет им. Г.И. Носова, 2020. – С. 307–313.
139. Кондратов С.А. Большая энциклопедия: в шестидесяти двух томах / гл. ред. С. А. Кондратов. - Москва: Терра, 2006-. Т. 29: Меланж - Митотический аппарат. Т. 29. - 2006. – 590 С.

140. Кондратьева О.Н. Динамика метафорических моделей в русской лингвокультуре: XI - XX вв.: дисс. канд. филол. наук: 10.02.01; Екатеринбург, 2014. – 400 С.
141. Кравченко Э. Я. Символ и его функционирование в художественном тексте // Вестник РУДН. Серия: Лингвистика. – 2002. – №3.
142. Крылова М. Н. Сравнительные конструкции в стихах Веры Полозковой / М. Н. Крылова // *Studia Humanitatis*. – 2019. – № 4. – С. 20.
143. Кудрякова Т. В. О некоторых функциях внутренних рифм Веры Полозковой (на примере стихотворения "Осточерчение") / Т. В. Кудрякова // Наука через призму времени: Всероссийский молодёжный фестиваль, сборник материалов, Ульяновск, 25–27 октября 2014 года. – Ульяновск: Ульяновский государственный педагогический университет им. И.Н. Ульянова, 2015. – С. 100–105.
144. Кузнецова М. А. Категория персональности в поэзии Веры Полозковой / М. А. Кузнецова // Современная наука: актуальные проблемы теории и практики. Серия: Гуманитарные науки. – 2019. – № 12. – С. 152–155.
145. Кузьмин Д.В. Очень короткие тексты. В сторону антологии. – М.: Новое литературное обозрение, 2000. 400 С.
146. Кусубалиева А. А. Антропоцентрический характер словотворчества Веры Полозковой / А. А. Кусубалиева // Новая наука: Стратегии и векторы развития. – 2016. – № 5–3(82). – С. 149–151.
147. Кэрд Г.Б. Язык и образность Библии / Г. Б. Кэрд. – Дакворт Паблишинг, 1988. – С. 18.
148. Лагута О.И. Метафорология: теоретические аспекты. Часть 1 / О.И. Лагута. – Новосибирск: Новосибирский государственный университет, 2003.
149. Лакофф Дж., Джонсон М. Метафоры, которыми мы живем / пер. с англ. Н. В. Перцова // Теория метафоры / вступ. ст., сост. Н. Д. Арутюновой; пер. под ред. Н. Д. Арутюновой и М. А. Журинской. – М., 1990. – С. 387–415.

150. Лапиня Э.А. Метафора в терминологии микроэлектроники (на материале английского языка) // Метафора в языке и тексте. – М.: Наука, 1988. – С. 134 – 145.
151. Лапшина М.Н. Семантическая деривация в когнитивном аспекте: автореф. дис. ... д-ра филол. наук. – СПб., 1996.
152. Левин С. Лингвистические структуры в поэзии. – Гаага: Мутон, 1962.
153. Леденева В.В. Идиостиль как система отношений // Вестник ТГУ. 2001. № 5.
154. Липин С.А. Лирическая проза в современной советской литературе. Дис. канд. филол. наук. М., 1974. – 187 С.
155. Лосев А.Ф. Диалектика мифа / сост., подгот. текста, общ. ред. А.А. Тахо-Годи, В.П. Троицкого. – М.: Мысль, 2001.
156. Лосев А.Ф. Проблема символа в связи с близкими к нему литературными категориями // Изв. АН СССР. – Сер. лит. и яз. – 1970. – Т. 29. - Вып. 5. – С. 379.
157. Лосев А.Ф., Шестаков В.П. История эстетических категорий. М.: Искусство, 1965.
158. Лосев А.Ф. Проблема символа и реалистическое искусство [Текст]. – Москва: Искусство, 1976. – 367 С.
159. Лотман Ю.М. Семиосфера. – СПб.: Искусство-СПб, 2000. – 704.
160. Лотман Ю.М. Внутри мыслящих миров. Человек – текст – семиосфера – история. М.: Языки русской культуры, 1999. 464 С.
161. Лотман Ю.М. Избранные статьи в трех томах. Т. 1: Статьи по семиотике и типологии культуры. Таллинн: Александра, 1992. – 479 С.
162. Лотман Ю.М. Анализ поэтического текста. Ленинград, 1972.
163. Маккормак Эрл. Когнитивная теория метафоры / Эрл Маккормак; пер. с англ. А.Д. Шмелева // Теория метафоры / вступ. ст., сост. Н.Д. Арутюновой; пер. под ред. Н.Д. Арутюновой и М.А. Журинской. – М., 1990. – С. 358–386.
164. Максимова Татьяна Михайловна Назначение жанра стихотворения в прозе // Вестник ИГЭУ. 2010. №1.

165. Максимова М.И. Символические толкования евангельской притчи о талантах в учительной литературе / М.И. Максимова // Litteraterra: Материалы IX Международной конференции молодых ученых, Екатеринбург, 04 декабря 2020 года / Главный редактор И.А. Семухина. Том Выпуск 15. Часть 2. – Екатеринбург, 2021. – С. 166-171.
166. Максимова А.Н., Кысылбаикова М.И. Языковая презентация концепта "время" (на примере английского и русского языков) // Казанская наука. – 2021. – № 11. – С. 125–127.
167. Мальчугина О.С. Композиционная структура «Индийского цикла» Веры Полозковой / О.С. Мальчугина // Scripta Manent. – 2014. – № 20. – С. 102–110.
168. Маругина Н.И., Ламинская Д.А. Концепт "Природа" в русских и английских языковых картинах мира. Статья 1 // Язык и культура. 2010. № 2 (10).
169. Маслова В.А. Введение в когнитивную лингвистику. М., 2004.
170. Маслова В.А. Лингвокультурология: Учеб. пособие для студентов высших учебных заведений. М.: Издательский центр "Академия", 2001. 208 С.
171. Маслова В.А. Филологический анализ поэтического текста / В.А. Маслова. – Минск: Белорусский республиканский фонд фундаментальных исследований, 1999. – С. 77.
172. Миллер Дж. А. Образы и модели, уподобления и метафоры / Джордж А. Миллер; пер. с англ. В.В. Туровского // Теория метафоры / вступ. ст., сост. Н.Д. Арутюновой; пер. под ред. Н.Д. Арутюновой и М.А. Журинской. – М., 1990. – С. 236–283.
173. Минский М. Фреймы для представления знаний [Текст] / М. Минский. – М.: Энергия, 1979. – 151 С.
174. Мирзоева Г.Т. Метафора в науке и языке художественной литературы // Филологические науки в МГИМО. – 2018. № 4(16). – С. 31–37.

175. Миронова Н. Д. Сущность понятия "Сравнение" в интерпретации отечественных и зарубежных исследователей и способы его образования // StudNet. 2020. № 7.
176. Морозова Н.С., Симашко Т.В. Символичность образа снега в русской поэзии // Филологические заметки, 2010.
177. Морозкина Е.А., Биктимирова М.М., Исхакова Э.В. Библейская метафора в художественном тексте // Вестник Башкирского университета. 2018. № 2.
178. Москвин В.П. Русская метафора: Очерк семиотической теории. М.: Изд-во ЛКИ, 2007. – 184 С.
179. Мусаева О.И. Флористическая метафора как фрагмент национальной картины мира: на материале русского и испанского языков: дис ... канд. филол. наук / О.И. Мусаева. – Воронеж, 2005. –203 С.
180. Николина Н.А. Темпоральные метафоры в современной поэтической речи // Семантика и функционирование языковых единиц в разных типах речи. Ярославль, 2009.
181. Николина Н.А. Поэтика русской автобиографической прозы. М., 2002.
182. Ницше Ф. Об истине и лжи во вненравственном смысле (1873). - Ницше Ф. Полное собрание сочинений, т. 1. М., 1912.
183. Ничик Н.Н. Олицетворение в поэтической речи В.В. Маяковского (на материале поэм 1914–1924 гг.) / Н.Н. Ничик // Исследования по семантике: сборник научных статей. – Симферополь, 1987. – С. 93–100.
184. Новицкая И. В. Теория концептуальной метафоры и развитие альтернативных концепций в рамках когнитивного направления метафорологии (по материалам современной англистики) // Язык и культура. 2019. № 46.
185. Оганьян А.М. Метафора как основной троп поэтической речи (на материале англоязычной поэзии XX века): диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук. – М., 2006. – 206 С.

186. Опарина Е.О. Концептуальная метафора // Метафора в языке и тексте / [В.Г. Гак, В.Н. Телия, Е.М. Вольф и др.]; отв. ред. В.Н. Телия; АН СССР, Ин-т языкознания. - Москва: Наука, 1988. – 174 С.
187. Орлицкий Ю.Б. Верлибры и иное: книга стихотворений / Серия «Русский Гулливер». — М.: Центр современной литературы, 2009. — 156 С.
188. Орлицкий Ю.Б. Стих и проза в русской литературе. – М.: РГГУ, 2002. – 685 С.
189. Орлицкий, Ю. Б. Большие претензии малого жанра (по итогам первого Тургеневского фестиваля малой прозы) / Ю. Б. Орлицкий // Новое литературное обозрение. – 1999. – № 38. – С. 275–288.
190. Ортега-и-Гассет Х. Две великие метафоры / Хоце Ортега-и-Гассет; пер. с исп. Н.Д. Арутюновой // Теория метафоры / вступ. ст., сост. Н.Д. Арутюновой; пер. под ред. Н.Д. Арутюновой и М.А. Журинской. – М., 1990.
191. Ортони Э. Роль сходства в уподоблении и метафоре / Эндрю Ортони; пер. с англ. В.В. Туровского // Теория метафоры / вступ. ст., сост. Н.Д. Арутюновой; пер. под ред. Н.Д. Арутюновой и М.А. Журинской. – М., 1990. – С. 219–235.
192. Павилёnis Р.И. Проблема смысла: современный логико-философский анализ языка. Москва, 1983.
193. Панкратова С.А. Метафорическое осмысление когнитивных концептов в терминах фреймовой семантики // Известия ВГПУ. 2010. № 10.
194. Пантелеев В.Д. «Стихотворения в прозе» Тургенева (проблема художественного метода, традиции). Автореферат диссертации канд. Фил. наук. Л., 1978. – 15 С.
195. Панченко А. Н., Смирнов И. П. Метафорические архетипы в русской средневековой словесности и в поэзии начала XX века // Древнерусская литература и русская культура XYIII-XX века, Труды отдела древнерусской литературы, вып. 26, JL, 1971

196. Пименова М.В. Библия как источник метафор сердца в русской языковой картине мира / М.В. Пименова // Язык и культура. – 2008. – № 6. – С. 99–108.
197. Полозкова В.Н. Есть конструктивный путь / интервью В. Полозковой / «Филолог» / интернет-журнал [Электронный ресурс] / Выпуск № 20 / Электрон. дан. – М.: 2014.
198. Попова З.Д., Стернин И.А. Семантико-когнитивный анализ языка. Воронеж, 2006. С. 24.
199. Потебня А.А. Теоретическая поэтика / сост., вступ. ст., коммент. А.Б. Муратова. – М.: Высшая школа, 1990.
200. Проданик Н.В. Метафора "книга - жизнь" в средневековой словесности и русской литературе первой половины XIX века / Н.В. Проданик // Научный диалог. – 2021. – № 8. – С. 207–220.
201. Прокопчук О.Г. Развитие представлений о метафоре в античной риторической традиции (Аристотель и Квинтилиан) // Веснік Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта. Серыя 4: Філал. Журн. Пед. 2009. № 2. – С. 75 – 78.
202. Пятунина А.А. О когнитивном потенциале метафоры в научном дискурсе // Вестник РГГУ. Серия «Психология. Педагогика. Образование». 2021. № 3.
203. Ревенко Е. С., Шевченко М. Н. Современные подходы к изучению метафоры // Вестник Амурского государственного университета. Серия: Гуманитарные науки. 2009. – № 46.
204. Резанова З.И. Метафорическое моделирование концептосферы // Язык в поликультурном пространстве: теоретические и прикладные аспекты. – Томск, 2001. – С. 121–124.
205. Резанова З.И. Метафора в процессах миромоделирования в языке и тексте / З. И. Резанова // Известия Томского политехнического университета. – 2002. – Т. 305, № 4. – С. 74-83.
206. Резанова З. И. Концептуальные метафорические модели «человек это мир» и «мир это человек»: к проблеме обратимости (на материале сибирских русских

- народных говоров) // Актуальные проблемы русистики. – Томск, 2006. – Вып. 3: Языковые аспекты регионального существования человека. – С. 287–295.
207. Резанова З.И., Катунин Д.А., Мишанкина Н.А. Метафорическое моделирование в языковой картине мира (к обоснованию методов исследования) // Вестник Том. гос. ун-та, 2003. – № 277. – С. 164–171.
208. Реформатский 1986 Реформатский А.А. Мысли о терминологии // Современные проблемы русской терминологии / Отв. ред. В.П. Даниленко. М., Наука, 1986. С. 163–198.
209. Рикер П. Именование Бога // Рикер П. Представление о священном. Религия, повествование и воображение. Миннеаполис: Augsburg Fortrees, 1995. С. 217–235.
210. Ричардс А. Философия риторики / пер. с англ. Р. И. Розиной // Теория метафоры / вступ. ст., сост. Н. Д. Арутюновой; пер. под ред. Н. Д. Арутюновой и М. А. Журинской. – Москва, 1990. – С. 44–67.
211. Рогозинникова, Н. Г. Экспрессивность поэтического словообразования в произведениях В. Полозковой / Н. Г. Рогозинникова // Современные проблемы филологии: Сборник материалов IX Международной научно-практической конференции, Тамбов, 09 ноября 2021 года. Том Выпуск 9. – Киров: Межрегиональный центр инновационных технологий в образовании, 2021. – С. 52–56.
212. Ромашина, С. В. Вера Полозкова - героиня нового типа / С. В. Ромашина, Д. С. Стуликова, О. Ю. Золотухина // Язык и социальная динамика. – 2011. – № 11-2. – С. 156–159.
213. Рябцева Н. К. Аксиологические модели времени // Логический анализ языка. Язык и время. Москва: Индрик, 1997. С. 78–95.
214. Саркарова, Н. А. Метафора времени в поисках новых смыслов / Н. А. Саркарова // Kant. – 2020. – № 2(35). – С. 166–170.
215. Селеменева О. А. Концепт состояние природы в русской языковой картине мира // Вопросы когнитивной лингвистики. 2012. № 1.

216. Селиверстова, М. О. Тематическое своеобразие поэзии Веры Полозковой / М. О. Селиверстова, М. П. Болотская // Языковая политика и вопросы гуманитарного образования: сборник научных статей по материалам IV Международной научно-практической конференции, Пенза, 26–28 марта 2020 года. – Пенза: Пензенский государственный университет, 2020. – С. 339–342.
217. Сепир Э. Язык, раса, культура // Избранные труды по языкоznанию и культурологии. — Москва, 1993.
218. Серль Д. Метафора / Джон Р. Серль; пер. с англ. В. В. Туровского // Теория метафоры / вступ. ст., сост. Н. Д. Арутюновой; пер. под ред. Н. Д. Арутюновой и М. А. Журинской. – Москва, 1990. – С. 307–341.
219. Слантьев, И. В. Метафора в языке математики / И. В. Слантьев // Критика и семиотика. – 2010. – № 14. – С. 354–359.
220. Сильман Т. Заметки о лирике. Ленинград, 1977. – 223 С.
221. Скляревская Г.Н. Метафора в системе языка. СПб.: Наука, 1993. – 150 С.
222. Скребнев, Ю.М. Основы стилистики английского языка: учебное пособие / Ю.М. Скребнев. – Москва: АСТ, 2003. – 221 С.
223. Скрипак, И.А. Метафора как когнитивная модель в научном дискурсе / И. А. Скрипак // . – 2006. – № 4. – С. 162–165.
224. Слемнева И.М. Символ в литературно-художественном произведении: от значащей формы к скрытому смыслу. Международный институт трудовых и социальных отношений, Витебский филиал учреждения образования Федерации профсоюзов Беларусь, Республика Беларусь, 2010, С. 142–149.
225. Смирнова, А. В. Особенности авторского онлайн-дневника (на примере блога Веры Полозковой) / А. В. Смирнова // Вестник МГУП имени Ивана Федорова. – 2012. – № 6. – С. 144–147.
226. Соскайс Дж. М. Метафора и религиозный язык. Издательство Оксфордского университета, 1987.

227. Соссюр Ф. де. Курс общей лингвистики // Соссюр Ф. де. Труды по языкоzнанию. Москва: Прогресс, 1977. – 695 С.
228. Стернин, И. А. Метод аппликации ментальных схем в выявлении скрытого смысла высказывания (по материалам лингвистической экспертизы текста) / И. А. Стернин // Текст – дискурс – картина мира: межвузовский научный сборник / Воронежский государственный университет, Кафедра общего языкоzнания и стилистики, Центр коммуникативных исследований. Том Выпуск 8. – Воронеж: Издательство Истоки, 2012. – С. 38–48.
229. Стригин М.Б. Онтология метафоры: путь от апофатики к катафатике в когнитивном пути к Богу // Философия и культура. 2020. № 8.
230. Таранухина Л. С. Творческие искания Захара Прилепина и Веры Полозковой в аспекте гендерного взаимоотражения / Л. С. Таранухина, Л. В. Зимина // Научные труды молодых ученых-филологов XIV: материалы Всероссийской научно-методической конференции, Москва, 14–17 октября 2014 года / Министерство образования и науки Российской Федерации, Московский педагогический государственный университет, Институт филологии и иностранных языков, Учебно-научный центр филологии. – Москва: ООО Издательство «Литера», 2015. – С. 70–75.
231. Таракрюк М. Ю. Метафора как средство познания в философских трактатах (на примере концепта «любовь») / М. Ю. Таракрюк // Державинский форум. – 2017. – Т. 1, № 2. – С. 70–77.
232. Татаринцева Е. Н. О некоторых теоретико-методологических вопросах современной антропоцентрической лингвистики / Е. Н. Татаринцева // Вестник Алтайской академии экономики и права. — 2011. — № 1. — С. 45.
233. Ташлыков С.А. Жанр миниатюры в творчестве А.И. Куприна // Сайт факультета филологии и журналистики Иркутского государственного университета.

234. Телия В.Н. Концептуальная метафора // Метафора в языке и тексте. – Ленинград, 1938. – С. 65–77.
235. Телия В. Н. Метафора как модель смыслопроизводства и ее экспрессивно-оценочная функция / В. Н. Телия // Роль человеческого фактора в языке. Язык и картина мира. – Москва: Наука, 1988. – С. 34–52.
236. Телия В.Н. Метафоризация и её роль в создании языковой картины мира // Роль человеческого фактора в языке. Язык и картина мира / отв. ред. Серебренников Б.А. М.: Наука, 1988. С. 173—203.
237. Телия В.Н. Послесловие // Метафора в языке и тексте. – Москва: Наука, 1988. – С. 170 –172.
238. Телия В.Н. Русская фразеология. Семантический, прагматический и лингвокультурологический аспекты. – Москва, 1996. – 284 С.
239. Тоффлер, Э. Шок будущего / Элвин Тоффлер; [Пер. с англ.: Е. Руднева и др.]. - Москва: АСТ, 2003 (ГУП ИПК Ульян. Дом печати). – 557 С.
240. Турко У.И. Метафоризация как способ осмыслиения действительности // Филология: научные исследования. – 2020. – № 4. – С. 40–47.
241. Уилрайт Ф. Метафора и реальность / Филипп Уилрайт; пер. с англ. А. Д. Шмелева // Теория метафоры / вступ. ст., сост. Н. Д. Арутюновой; пер. под ред. Н. Д. Арутюновой и М. А. Журинской. – Москва, 1990. – С. 82–109.
242. Федоров М. А. Эволюция концептуальной метафоры "время - ценная вещь" в британской лингвокультуре / М. А. Федоров; Бурятский государственный университет имени Доржи Банзарова. – Улан-Удэ: Бурятский государственный университет имени Доржи Банзарова, 2018. – 242 С.
243. Филатов К. С. Метафора как способ развертывания журналистского текста. Автореферат ... к. ф. н. Санкт-Петербург: СПбГУ, 2015.
244. Филиппова Ю. С. Сравнительная характеристика стиля в поэзии Веры Полозковой и Марины Цветаевой / Ю. С. Филиппова, Н. Б. Тимофеева // Перспективы развития науки и образования : сборник научных трудов по

- материалам Международной научно-практической конференции, Тамбов, 31 января 2014 года. Том Часть 15. – Тамбов: ООО «Консалтинговая компания Юком», 2014. – С. 134–138.
245. Фисенко А. Б. Речевая стилизация в диалогах лирики В. Полозковой / А. Б. Фисенко // Ученые записки Новгородского государственного университета. – 2022. – № 1(40). – С. 48–51.
246. Харченко В. К. Переносное значение слова. Москва: ЛИБРИКОМ, 2009. 200 С.
247. Хахалова С.А., Третьякова Е.В. Современное состояние исследований метафоры в европейской лингвистике // Вестник Северного (Арктического) федерального университета. Серия: Гуманитарные и социальные науки. 2014. № 2.
248. Хахалова С.А. Метафора в аспектах языка, мышления и культуры [Текст]: монография / С.А. Хахалова. – Иркутск, 1998. – 249 С.
249. Царан А. Э. Особенности художественного воплощения мотива одиночества в урбанистической лирике Веры Полозковой / А. Э. Царан // Студент и наука (гуманитарный цикл) - 2022: материалы международной студенческой научно-практической конференции, Магнитогорск, 22–25 марта 2022 года. – Магнитогорск: Магнитогорский государственный технический университет им. Г.И. Носова, 2022. – С. 303–305.
250. Чернейко Л.О. Лингвофилософский анализ абстрактного имени. Москва, 1997. — 320 С.
251. Чэхуэй Ж. Патологическая форма психологической проекции как защитный механизм человека // АНИ: педагогика и психология. 2017. №2 (19).
252. Чудинов А.П. Политическая лингвистика: учебное пособие. – М.: Флинта: Наука, 2007. – 256 С.

253. Чудинов А.П. Метафорическая мозаика в современной политической коммуникации: монография / Урал. гос. пед. ун-т. – Екатеринбург, 2003. – 248 С.
254. Чудинов А.П. Россия в метафорическом зеркале: Когнитивное исследование политической метафоры / А. П. Чудинов. – Екатеринбург: Урал. гос. пед. ун-т, 2001. – 238 С.
255. Шанский Н.М. «Стихотворения в прозе» И.С. Тургенева // Русский язык в школе. Москва, 1988. № 6. С. 48–53.
256. Шахбаз С. Концептуальные метафоры в английской и русской поэзии: сопоставительный аспект // Вестник РГГУ. Серия: Литературоведение. Языкоzнание. Культурология. 2010. №2 (45).
257. Шитиков П.М. Специфика религиозной метафоры // Lingua mobilis. 2012. №2 (35).
258. Шишкина Е. В. Сравнительный анализ стихотворения И. Бродского "Стихи под эпиграфом" и стихотворения В. Полозковой "Или даже не Бог" / Е. В. Шишкина // Проблемы эффективного использования научного потенциала общества: сборник статей по итогам Международной научно-практической конференции: в 3 частях, Стерлитамак, 12 января 2018 года. Том Часть 3. – Стерлитамак: Общество с ограниченной ответственностью "Агентство международных исследований", 2018. – С. 132– 136.
259. Шкреба О.А. Лексические новообразования в поэтических текстах В. Полозковой / О. А. Шкреба // Аллея науки. – 2016. – № 3(3). – С. 99– 104.
260. Шмакова Д.С. Творчество Веры Полозковой / Д. С. Шмакова // Русская литература и диалог культур в эпоху глобализации: Материалы II Всероссийской студенческой научно-практической конференции, Санкт-Петербург, 19–20 октября 2018 года / Ответственный редактор Е.И. Лелис. – Санкт-Петербург: Санкт-Петербургский государственный институт кино и телевидения, 2019. – С. 198–200.

261. Шувалов В.И. Символ и метафора в языке и речи // Преподаватель XXI век. 2017. №3–2.
262. Шулятиков И.С. Термин «Концепт» в современной лингвистике // Вестник ВятГУ. 2015. №12.
263. Щурик А. А. Любовная и религиозная тематика в лирике В. Полозковой (на примере сборника "Непоэзмание") / А. А. Щурик // Актуальные проблемы гуманитарных и естественных наук. – 2012. – № 5. – С. 189–192.
264. Эко У. Заметки на полях "Имени розы" [Текст] / Умберто Эко; пер. с итал. Е. Костюкович. – Санкт-Петербург: Symposium, 2005.
265. Эллис. Русские символисты. И.: Мусагет, 1910. – 223с.
266. Юнгель Э. Метафорическая истина. Размышления о теологической значимости метафоры как вклада в герменевтику нарративной теологии
267. Э. Юнгель // Богословские очерки. – T&T Clark, 1989. – С. 248.
268. Юрина Е.А., Балдова А.В. Пищевая метафора в процессах концептуализации, категоризации и вербализации представлений о мире. // Вестник ТГУ. Филология. 2017. № 48.
269. Якобсон Р.О. Доминанта. – Хрестоматия по теоретическому литературоведению. Тарту, 1976.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ СЛОВАРЕЙ

1. Аверинцев С.С. София – Логос. Словарь / С. С. Аверинцев. – К.: Дух и литература, 2000. – 450 С.
2. Арутюнова Н.Д. Метафора // Лингвистический энциклопедический словарь. – М.: Советская энциклопедия, 1990.
3. Ахманова О.С. Словарь лингвистических терминов / О.С. Ахманова. – М., 2005.

4. Баранов А.Н., Караулов Ю.Н. Словарь русских политических метафор. М., 1994.
5. Большая советская энциклопедия [Текст]: [В 30 томах] / Глав. ред. А. М. Прохоров. - 3-е изд. - Москва: Сов. энциклопедия, 1969-. - 26 см. Т. 16: Мезия-Моршанская. Т. 16. - 1974. – 615 С.
6. Большой фразеологический словарь русского языка. Значение. Употребление. Культурологический комментарий / отв. ред. В. Н. Телия. М.: АСТ-ПРЕСС КНИГА, 2006. 784 С.
7. Брокгауз, И.А. Ефрон. Энциклопедический словарь: В 86 т. / Изд. Ф.А. – Репр. изд. – СПб. – 1998.
8. БЭС — Большой энциклопедический словарь. Языкознание. М.: Большая Российская энциклопедия, 1998. – 685 С.
9. Вихлянцев В.П. Новый библейский словарь [Текст]: к русской канонической Библии синодального перевода 1876 года, версия 08.04.2016 / В.П. Вихлянцев. – Москва: Эдитус, 2016. – 561 С.
10. Гаспаров М.Л. Поэтика // Литературный энциклопедический словарь. М., 1987. С. 295–296.
11. Да́ль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка / В.И. Да́ль. В 4 т. – М., 1981. 168 С.
12. Ефремов С.И., Шведова Н.Ю. Толковый словарь русского языка: 72500 слов и 7500 фразеологических выражений. Москва: Азъ, 1994. – 907 С.
13. Ефремова Т.Ф. Новый словарь русского языка. Толково-словообразовательный: [В 2 т.] / Т. Ф. Ефремова. – Москва: Рус. яз., 2000.
14. Квятковский А.П. Поэтический словарь. – М.: Сов. энциклопедия, 1966. – 375 С.
15. Козинец С.Б. Словарь словообразовательных метафор русского языка. – Саратов: Саратовский источник, 2011. – 284 С.

16. Краткий словарь когнитивных терминов / под ред. Е.С. Кубрякова, В.З. Демьянкова, Ю.Г. Панкраца, Л.Г. Лузина. – М.: Филол. ф-т МГУ им. М.В. Ломоносова, 1997. – 245 С.
17. Кубрякова Е.С. (ред.) Краткий словарь когнитивных терминов. – М.: Филол. ф-т МГУ им. М. В. Ломоносова, 1997. – 245 С.
18. Масловский В.И. Лирическая проза // Литературный энциклопедический словарь. М., 1987.
19. Матвеева Т.В. Учебный словарь: русский язык, культура речи, стилистика, риторика. – М.: Флинта: Наука, 2003. – 415 С.
20. Москвин В.П. Выразительные средства современной русской речи: тропы и фигуры: терминологический словарь-справочник. М.: УРСС, 2004. – 247 С.
21. Новейший философский словарь / [Гл. науч. ред. и сост. Грицанов А.А.]. – Минск: [Изд. В.М. Скаун], 1999. – 877 С.
22. Ожегов С.И. Толковый словарь русского языка: 72500 слов и 7500 фразеологических выражений / С.И. Ожегов, Н.Ю. Шведова; Российская АН, Ин-т рус. яз., Российский фонд культуры. – Москва: Азъ, 1994. – 907 С.
23. Павлович Н.В. Словарь поэтических образов: На материале русской художественной литературы XVIII-XX вв. В 2 томах. М., 1999.
24. Радионова С.А. Символ / С.А. Радионова // Новейший философский словарь. – Минск: Книжный дом, 2003. – С. 899.
25. Розенталь Д. Э., Теленкова Е. А. Словарь-справочник лингвистических терминов. 3-е изд., испр. и доп. – Москва: Просвещение, 1985. – 399 С.
26. Словарь русского языка: в 4 т. / Под ред. А.П. Евгеньевой. – М., 1999.
27. Современный толковый словарь русского языка: Более 90000 слов и фразеол. выражений / Рос. акад. наук. Ин-т лингв. исслед.; [Авт. проекта и гл. ред. С.А. Кузнецов]. - СПб.: Норинт, 2001. – 959 С.
28. Степанов Ю.С. Словарь русской культуры. – Москва: Школа «Языки русской культуры», 1997. – 824 С.

29. Тресиддер Д. Словарь символов = Dictionary of Symbols / Джек Тресиддер; пер. с англ. С. Палько. – Москва: Гранд : ФАИР-Пресс, 1999. – 443 С.
30. Тимофеев Л.И. Словарь литературоведческих терминов [Текст] / Ред.-сост. Л. И. Тимофеев и С. В. Тураев. – Москва: Просвещение, 1974. – 509 С.
31. Топоров В.Н. Океан мировой // Мифы народов мира: Энциклопедия. Москва, 1980. Т. 2. С.581–582.
32. Тресиддер Д. Словарь символов / Джек Тресиддер; пер. с англ. С. Палько - Москва: Гранд: ФАИР-Пресс, 1999. – 443 С.
33. Фасмер М. Этимологический словарь русского языка: в 4 томах / Макс Фасмер; пер. с нем. и доп. О.Н. Трубачева. – Москва: Астрель: АСТ, 2007.
34. Фёдоров А.И. Фразеологический словарь русского литературного языка: около 13000 фразеологических единиц / А.И. Федоров. – Москва: АСТ: Астрель, 2008. – 878 С.
35. Черных П.Я. Историко-этимологический словарь современного русского языка: в 2 т. Т. 1. М., 2002. С. 171.
36. Шанский Н.М. Краткий этимологический словарь русского языка. Пособие для учителей. Под ред. чл.-кор. АН СССР С.Г. Бархударова. Изд. 3-е испр. и доп. — Москва: Просвещение, 1975. — 543 С.
37. Энциклопедический словарь крылатых слов и выражений: более 4000 ст. / [авт.-сост. Вадим Серов]. – Москва: Локид-пресс, 2004. – 877 С.

ИСТОЧНИКИ

1. Алёхин А. Ловцы. Очень короткие тексты: В сторону антологии. – М.: НЛО, 2000. – с.164–165.
2. Балл Г. Голос. Очень короткие тексты: В сторону антологии. – М.: НЛО, 2000. – с.372–373.

3. Бурдонов И. Кто глядит с высоты [Электронный ресурс] // Антология Вавилон – 2007. – URL: <https://clck.ru/35Losj> (дата обращения: 16.08.2023).
4. Быков Д. Начало зимы [Электронный ресурс] // Антология РуСтих. – 2007. – URL:<https://clck.ru/35Low2> (дата обращения: 16.08.2023).
5. Быков Д. Пасхальное. // Новая газета №38, 13 апреля 2015 года.
6. Быков Д. Рождественское. // Новая газета, №1, 11 января 2016 года.
7. Быков Д. Сон о Гоморре [Электронный ресурс] // Антология РуСтих. – 2005. – URL: <https://clck.ru/35LpAo> (дата обращения: 16.08.2023).
8. Быков Д. Чтобы было как я люблю. [Электронный ресурс] // Аскбука литературы. – 2017. – URL: <https://clck.ru/35LpFN> (дата обращения: 16.08.2023).
9. Воробьева Е. Провинциал. Очень короткие тексты: В сторону антологии. – М.: НЛО, 2000. – с.165–166.
10. Грауз Т. Живые зеркала Ильи Огаджанова. [Электронный ресурс] // Журнал поэзии Плавучий мост. – 2017. – URL: <https://clck.ru/35LpJp> (дата обращения: 16.08.2023).
11. Давыдов-Тищенко К. Осень. Очень короткие тексты: В сторону антологии. – М.: НЛО, 2000. – с.168.
12. Дашевский А. Последний сугроб за дверью. Очень короткие тексты: В сторону антологии. – М.: НЛО, 2000. – с.169-171.
13. Дашевский А. Счастье. Очень короткие тексты: В сторону антологии. – М.: НЛО, 2000. – с.169–171.
14. Денисова О. Глядя на это... Очень короткие тексты: В сторону антологии. – М.: НЛО, 2000. – с.171.
15. Ермошина Г. Поезд – изнанка времени... Очень короткие тексты: В сторону антологии. – М.: НЛО, 2000. – с.172 – 176.
16. Ермошина Г. Соль и железо. [Электронный ресурс] // Антология Вавилон – 2000. – URL: <https://clck.ru/35MSpN> (дата обращения: 16.08.2023).

17. Заготова С. Шёл мальчик берегом. [Электронный ресурс] // Антология Вавилон – 2000. – URL: <https://clck.ru/35MSmk> (дата обращения: 16.08.2023).
18. Заготова С. Я поняла однажды [Электронный ресурс] // Антология Вавилон – 2000. – URL: <https://clck.ru/35MSmk> (дата обращения: 16.08.2023).
19. Заготова С. Сквозь стекло [Электронный ресурс] // Антология Вавилон – 2000. – URL: <https://clck.ru/35MSmk> (дата обращения: 16.08.2023).
20. Заломкина Г. Проверять не хотелось [Электронный ресурс] // Антология Вавилон – 2007. – URL: <https://clck.ru/35MT23> (дата обращения: 16.08.2023).
21. Земских В. Времена года [Электронный ресурс] // Антология Вавилон – 2004. – URL: <https://clck.ru/35MT8P> (дата обращения: 16.08.2023).
22. Зятин М. Прихожая [Электронный ресурс] // Антология Вавилон – 2004. – URL: <https://clck.ru/35MTAr> (дата обращения: 16.08.2023).
23. Зятин М. Юрий Сергеевич [Электронный ресурс] // Антология Вавилон – 2004. – URL: <https://clck.ru/35MTAr> (дата обращения: 16.08.2023).
24. Зятин М. Я проснулся [Электронный ресурс] // Антология Вавилон – 2004. – URL: <https://clck.ru/35MTDT> (дата обращения: 16.08.2023).
25. Идлис Ю. Я вырасту [Электронный ресурс] // Антология Вавилон – 2005. – URL: <https://clck.ru/35MTT7> (дата обращения: 16.08.2023).
26. Искренко Н. Четыре приближения к молитве. Искренко Н. О главном /Из дневника Н.И./. – М.: Независимая газета, 1994. – С.194.
27. Казаков В. Он об отваге... Неизданные произведения. / Сост.И.Е.Казаковой. – М.: Гиляя, 2003. – С.370-371.
28. Казаков В. Белая сталь остывала. Неизданные произведения. / Сост.И.Е.Казаковой. – М.: Гиляя, 2003. – С.372-373.

29. Кецельман И. Белая стена. Очень короткие тексты: В сторону антологии. – М.: НЛО, 2000. – С.188 – 189.
30. Кельцман И. Каменные дома. Очень короткие тексты: В сторону антологии. – М.: НЛО, 2000. – С.188 – 189.
31. Кобрин К. SOLITUDE [Электронный ресурс] // Антология Вавилон – 2005. – URL: <https://clck.ru/35MThh> (дата обращения: 16.08.2023).
32. Колымагин Б. На земле валяется [Электронный ресурс] // Антология Вавилон – 2005. – URL: <https://clck.ru/35MTiw> (дата обращения: 16.08.2023).
33. Королева К. Таганка. Очень короткие тексты: В сторону антологии. – М.: НЛО, 2000. – С.61 – 64.
34. Костромитинова Л. Надувное солнышко [Электронный ресурс] // Антология Вавилон – 2006. – URL: <https://clck.ru/35MTok> (дата обращения: 16.08.2023).
35. Костромитинова Л. Салют победы [Электронный ресурс] // Антология Вавилон – 2006. – URL: <https://clck.ru/35MTok> (дата обращения: 16.08.2023).
36. Костюков Л. Я сижу... Очень короткие тексты: В сторону антологии. – М.: НЛО, 2000. – С.66 – 68
37. Костюков Л. Он идёт по улице. Очень короткие тексты: В сторону антологии. – М.: НЛО, 2000. – С.66-68
38. Костюков Л. Расщепление атома [Электронный ресурс] // Антология Вавилон – 2006. – URL: <https://clck.ru/35MTvD> (дата обращения: 16.08.2023).
39. Костюков Л. Ничто не убивает. Очень короткие тексты: В сторону антологии. – М.: НЛО, 2000. – С.66 – 68
40. Крестовиковский А. Клоунада жизни. Очень короткие тексты: В сторону антологии. – М.: НЛО, 2000. – С.191.

41. Крестовиковский А. Федерико Феллини. Очень короткие тексты: В сторону антологии. – М.: НЛО, 2000. – С.191.
42. Криницын С. Движение. Очень короткие тексты: В сторону антологии. – М.: НЛО, 2000. – с.192.
43. Крикунов К. Вверх по черной лестнице [Электронный ресурс] // Антология Вавилон – 2004. – URL: <https://clck.ru/35MTzs> (дата обращения: 16.08.2023).
44. Круглов С. Барабан навозного зайца [Электронный ресурс] // Антология Полутона – 2022. – URL: <https://clck.ru/35MUEh> (дата обращения: 16.08.2023).
45. Лопухин А. Первое после долгих... Очень короткие тексты: В сторону антологии. – М.: НЛО, 2000. – С.72 – 73.
46. Лузин А. Как насекомые. Очень короткие тексты: В сторону антологии. – М.: НЛО, 2000. – С.198 – 200.
47. Лузин А. Видно, как. Очень короткие тексты: В сторону антологии. – М.: НЛО, 2000. – С.198-200.
48. Лузин А. Слетают со звонких проводов. Очень короткие тексты: В сторону антологии. – М.: НЛО, 2000. – С.198-200.
49. Мауль Е. Вавилонская лотерея в России. [Электронный ресурс] // Антология Вавилон – 2010. – URL: <https://clck.ru/35MUK4> (дата обращения: 16.08.2023).
50. Мулярова Е. Это святое. Очень короткие тексты: В сторону антологии. – М.: НЛО, 2000. – С.233. 30
51. Мошковский С. Потому что. [Электронный ресурс] // Антология Вавилон – 2005. – URL: <https://clck.ru/35MUMA> (дата обращения: 16.08.2023).
52. Новицкая И. Ожидая, как и я. Очень короткие тексты: В сторону антологии. – М.: НЛО, 2000. – с.377-378.

53. Новицкая И. Кривые... Очень короткие тексты: В сторону антологии. – М.: НЛО, 2000. – с.377-378.
54. Новицкая И. Поездка. Очень короткие тексты: В сторону антологии. – М.: НЛО, 2000. – с.377-378.
55. Оганджанов И. В небе колодцы света. [Электронный ресурс] // Журнал поэзии Плавучий мост. – 2017. – URL: <https://clk.ru/35LpJp> (дата обращения: 16.08.2023).
56. Оганджанов И. Игра в прятки [Электронный ресурс] // Журнал поэзии Плавучий мост. – 2009. – URL: <https://clk.ru/35LpJp> (дата обращения: 16.08.2023).
57. Оганджанов И. Сегодня как и вчера [Электронный ресурс] // Журнал поэзии Плавучий мост. – 2016. – URL: <https://clk.ru/35LpJp> (дата обращения: 16.08.2023).
58. Оганджанов И. Палимпсест [Электронный ресурс] // Журнал поэзии Плавучий мост. – 2016. – URL: <https://clk.ru/35LpJp> (дата обращения: 16.08.2023).
59. Орлова М. Они шли. Очень короткие тексты: В сторону антологии. – М.: НЛО, 2000. – с.201 – 203.
60. Орлова М. Собрать все. Очень короткие тексты: В сторону антологии. – М.: НЛО, 2000. – с.201 – 203.
61. Полозкова В.Н. А и тебе всё пьётся-воется [Электронный ресурс] // Антология РуСтих. – 2007. – URL: <https://rustih.ru/vera-polozkova-a-i-vse-tebe-petsya-voetsya/> (дата обращения: 21.05.2023).
62. Полозкова В.Н. Близний бой [Электронный ресурс] // Антология РуСтих. – 2007. – URL: <https://rustih.ru/vera-polozkova-blizhnij-boj/> (дата обращения: 21.05.2023).

63. Полозкова В.Н. Вечерняя [Электронный ресурс] // Антология РуСтих. – 2012. – URL: <https://rustih.ru/vera-polozkova-vechernyaya/> (дата обращения: 21.05.2023).
64. Полозкова В.Н. Выговор с занесением в личное дело [Электронный ресурс] // Антология РуСтих. – 2007. – URL: <https://rustih.ru/vera-polozkova-vygovor-s-zaneseniem-v-lichnoe-delo/> (дата обращения: 21.05.2023).
65. Полозкова В.Н. Гонево [Электронный ресурс] // Антология РуСтих. – 2007. – URL: <https://rustih.ru/vera-polozkova-gonevo/> (дата обращения: 21.05.2023).
66. Полозкова В.Н. Двухминутка ненависти [Электронный ресурс] // Сборник стихотворений поэтов всех времён «Дети гуру». – 2007. – URL: <https://stihi.deti.guru/dvuhminutka-nenavisti/> (дата обращения: 21.05.2023).
67. Полозкова В.Н. Для неровного счёта [Электронный ресурс] // Антология РуСтих. – 2007. – URL: <https://rustih.ru/vera-polozkova-dlya-nerovnogo-scheta/> (дата обращения: 21.05.2023).
68. Полозкова В.Н. Здравица [Электронный ресурс] // Антология РуСтих. – 2008. – URL: <https://rustih.ru/vera-polozkova-zdravica/> (дата обращения: 21.05.2023).
69. Полозкова В. Н. И даже когда не будет сил [Электронный ресурс] // Сайт СтрочкРу. – 2004. – URL: <https://clck.ru/34YCvR> (дата обращения: 28.05.2023)
70. Полозкова В.Н. Как будто бы [Электронный ресурс] // Антология РуСтих. – 2007. – URL: <https://rustih.ru/vera-polozkova-kak-budto-by/> (дата обращения: 21.05.2023).
71. Полозкова В.Н. Камлать [Электронный ресурс] // Сборник стихотворений поэтов всех времён «Дети гуру». – 2007. – URL: <https://stihi.deti.guru/kamlat/> (дата обращения: 21.05.2023).

72. Полозкова В.Н. Катя (поэма) [Электронный ресурс] // Антология РуСтих. – 2007. – URL: <https://rustih.ru/vera-polozkova-katya-poema/> (дата обращения: 21.05.2023).
73. Полозкова В.Н. Колыбельная [Электронный ресурс] // Антология РуСтих. – 2007. – URL: <https://rustih.ru/vera-polozkova-kolybelnaya/> (дата обращения: 21.05.2023).
74. Полозкова В.Н. Колыбельная [Электронный ресурс] // Антология СтихиРу. – 2015. – URL: <https://stihi.ru/2015/04/09/11276> (дата обращения: 21.05.2023).
75. Полозкова В.Н. Кровь состояла из лета [Электронный ресурс] // Литературные дневники Стихи.ру. – 2017. – URL: <https://stihi.ru/diary/oceanid/2023-04-09> (дата обращения: 21.05.2023).
76. Полозкова В.Н. Лене Погребижской [Электронный ресурс] // Блог LiveJournal. – 2009. – URL <https://mantrabox.livejournal.com/593126.html> (дата обращения: 21.05.2023).
77. Полозкова В.Н. Поговорить [Электронный ресурс] // Антология РуСтих. – 2006. – URL: <https://rustih.ru/vera-polozkova-medlennyj-tanec/> (дата обращения: 21.05.2023).
78. Полозкова В.Н. Непоэмание. - М.: Livebook, 2017. – 224 С.
79. Полозкова В.Н. Надо жить у моря, мама [Электронный ресурс] // Антология РуСтих. – 2009. – URL: <https://rustih.ru/vera-polozkova-nado-zhit-u-morya-mama/> (дата обращения: 21.05.2023).
80. Полозкова В.Н. Новые сказки о главном [Электронный ресурс] // Антология РуСтих. – 2010. – URL: <https://rustih.ru/vera-polozkova-novye-skazki-o-glavnom/> (дата обращения: 21.05.2023).
81. Полозкова В.Н. Обратный бинокль [Электронный ресурс] // Блог LiveJournal. – 2010. - URL:<https://clck.ru/34YD9Z>(дата обращения: 21.05.2023).

82. Полозкова В.Н. Осточерчение. – М.: Livebook, 2013. - 184 с.
83. Полозкова В.Н. Отчерк [Электронный ресурс] // Антология РуСтих. - 2007.
– URL: <https://rustih.ru/vera-polozkova-otcherk/> (дата обращения: 21.05.2023).
84. Полозкова В.Н. Письмо далёкому другу [Электронный ресурс] // Антология РуСтих. – 2006. – URL: <https://rustih.ru/vera-polozkova-pismo-dalekomu-drugu/> (дата обращения: 21.05.2023).
85. Полозкова В.Н. Письмо Косте Бузину, в соседний дом [Электронный ресурс] // Антология РуСтих. – 2007. – URL: <https://rustih.ru/vera-polozkova-pismo-k-koste-buzinu-v-sosednij-dom/> (дата обращения: 21.05.2023).
86. Полозкова В.Н. Прямой репортаж из горячих точек [Электронный ресурс] // Антология РуСтих. – 2007. – URL: <https://rustih.ru/vera-polozkova-pryamoj-reportazh-iz-goryachix-tochek/> (дата обращения: 21.05.2023).
87. Полозкова В.Н. Птица [Электронный ресурс] // Литературные дневники Стихи.ру. – 2013. – URL: <https://stihi.ru/diary/annvizard/2013-08-05> (дата обращения: 21.05.2023).
88. Полозкова В.Н. Робот-плакальщик [Электронный ресурс] // Антология РуСтих. – 2009. – URL: <https://rustih.ru/vera-polozkova-robot-plakalshhik/> (дата обращения: 21.05.2023).
89. Полозкова В.Н. Рябью [Электронный ресурс] // Литературные дневники Стихи.ру. – 2013. – URL <https://stihi.ru/2013/01/26/2374> (дата обращения: 21.05.2023).
90. Полозкова В.Н. Снова не мы [Электронный ресурс] // Антология РуСтих. – 2009. – URL: <https://rustih.ru/vera-polozkova-snova-ne-my/> (дата обращения: 21.05.2023).
91. Полозкова В.Н. Старая пластинка [Электронный ресурс] // Антология РуСтих. – 2009. – URL: <https://rustih.ru/vera-polozkova-staraya-plastinka/> (дата обращения: 21.05.2023).

92. Полозкова В.Н. Стишище [Электронный ресурс] // Антология РуСтих. - 2006. – URL: <https://rustih.ru/vera-polozkova-stishishhe/> (дата обращения: 21.05.2023).
93. Полозкова В.Н. Так они росли [Электронный ресурс] // Антология РуСтих. – 2009. – URL: <https://kurl.ru/VBsLy> (дата обращения: 21.05.2023).
94. Полозкова В.Н. Чему учит нас Гоа [Электронный ресурс] // Литературные дневники Стихи.ру. - 2010. - URL <https://stihi.ru/diary/felis2/2010-04-02> (дата обращения: 21.05.2023).
95. Полозкова В.Н. Что-то Библейское [Электронный ресурс] // Антология РуСтих. - 2009. - URL: <https://rustih.ru/vera-polozkova-chto-to-biblejskoe/> (дата обращения: 21.05.2023).
96. Полозкова В.Н. Last Summer Evening [Электронный ресурс] // Антология РуСтих. - 2009. - URL: <https://rustih.ru/vera-polozkova-last-summer-evening/> (дата обращения: 21.05.2023).
97. Полозкова В.Н. Life as it Goes [Электронный ресурс] // Антология РуСтих. - 2009. - URL <https://rustih.ru/vera-polozkova-life-aa-it-goes/> (дата обращения: 21.05.2023).
98. Полозкова В.Н., Паволга О. Фотосинтез. - М. : Livebook, 2015. - 112 с.
99. Полозкова В. Непоэмание. - М., 2009.
100. Полозкова В. Осточерчение. - М., 2013.
101. Полозкова В., Паволга О. Фотосинтез. - М., 2008.
102. Полозкова В.Н. Дожди стояли много дней // Работа горя: сборник стихотворений. - М.: Livebook, 2021.
103. Рогожникова А. Жизнь. Астрид и Лингред: Рассказы. – Алматы: Общественный фонд "Мусагет", 2004. – С.32, 68, 35.
104. А. Рогожникова А. Художественно. Астрид и Лингред: Рассказы. – Алматы: Общественный фонд «Мусагет», 2004. – С.32, 68, 35.

105. Сапгир Г. Утро декабря. Очень короткие тексты: В сторону антологии. – М.: НЛО, 2000. – С.75 – 76.
106. Симонова Д. Отрывок из сочинения. Очень короткие тексты: В сторону антологии. – М.: НЛО, 2000. – С.210.
107. Скидан А. На уничтожение. Очень короткие тексты: В сторону антологии. – М.: НЛО, 2000. – С.210–213.
108. Скорнякова А. Снежно-солнечный свет. Очень короткие тексты: В сторону антологии. – М.: НЛО, 2000. – С.240–241.
109. Соколовский С. В те дни. Очень короткие тексты: В сторону антологии. – М.: НЛО, 2000. – с.381–387.
110. Стениловская Ю. Ветер [Электронный ресурс] // Антология Вавилон – 2005. – URL: <https://clck.ru/35MUf4> (дата обращения: 16.08.2023).
111. Сулес Е. Москва. Очень короткие тексты: В сторону антологии. – М.: НЛО, 2000. – С.287.
112. Уланов А. Ворона ест снег [Электронный ресурс] // Антология Вавилон – 2006. – URL: <https://clck.ru/35NVsS> (дата обращения: 16.08.2023).
113. Уланов А. Волны и лестницы [Электронный ресурс] // Антология Вавилон – 2006. – URL: <https://clck.ru/35NVsS> (дата обращения: 16.08.2023).
114. Уланов А. Перемещения [Электронный ресурс] // Антология Вавилон – 2006. – URL: <https://clck.ru/35NW5X> (дата обращения: 16.08.2023).
115. Уланов А. «Между мы» [Электронный ресурс] // Антология Вавилон – 2006. – URL: <https://clck.ru/35NW6v> (дата обращения: 16.08.2023).
116. Цаплин Ю. Примечания к тысячелетию [Электронный ресурс] // Современная русская литература с Вячеславом Курицыным – 1998-1999. – URL: <https://clck.ru/35NWJF> (дата обращения: 16.08.2023).
117. Цаплин Ю. Детская ночь. Маленький счастливый вечер. – Харьков: Лестница Марии, 1997. – С.55–56.

118. Цаплин Ю. Воскресенье. Очень короткие тексты: В сторону антологии. – М.: НЛО, 2000. – С.219.
119. Шварц Е. Грифельная доска на воде. Очень короткие тексты: В сторону антологии. – М.: НЛО, 2000. – С.224.
120. Шуляк С. Бегство. Очень короткие тексты: В сторону антологии. – М.: НЛО, 2000. – С.387–388.
121. Шуляк С. Вечер. Очень короткие тексты: В сторону антологии. – М.: НЛО, 2000. – С.83.
122. Шуляк С. Осень Очень короткие тексты: В сторону антологии. – М.: НЛО, 2000. – С. 226.
123. Щёкин С. На мосту Очень короткие тексты: В сторону антологии. – М.: НЛО, 2000. – С.226–227.
124. Щербина Т. Теплая комната и спальня. В сторону антологии. – М.: НЛО, 2000. – С.227–229.
125. Щетников А. Своя жизнь [Электронный ресурс] // Антология Вавилон – 2006. – URL: <https://clck.ru/35NWTp> (дата обращения: 16.08.2023).
126. Юсупова Л. Если что-нибудь [Электронный ресурс] // Антология Вавилон – 2005. – URL: <https://clck.ru/35NWV7> (дата обращения: 16.08.2023).
127. Юсупова Л. Какое стечеие обстоятельств [Электронный ресурс] // Антология Вавилон – 2006. – URL: <https://clck.ru/35NWW4> (дата обращения: 16.08.2023).