

Санкт-Петербургский государственный университет

**МАЛЯРОВА Альбина Григорьевна**

**Выпускная квалификационная работа**

**Традиционные поэтические образы в русской женской лирике начала  
XXI в. (на материале поэзии В. Полозковой): лексико-семантический  
аспект**

Уровень образования: магистратура

Направление 45.04.02 «Лингвистика»

Основная образовательная программа ВМ.5622. «Русский язык и русская  
культура в аспекте русского языка как иностранного»

Научный руководитель:  
к.ф.н., доцент, Кафедра русского языка как иностранного,  
Жукова Марина Юрьевна

Рецензент:  
д.ф.н., доцент, ЧОУ ВО  
«Балтийский институт экологии,  
политики и права»  
Семёнов Пётр Александрович

Санкт-Петербург  
2023

## Оглавление

Введение.....	3
Глава 1. Теоретические основы описания традиционных поэтических образов .....	9
1.1. Художественная и поэтическая картины мира .....	9
1.2. Слово в языке поэзии.....	16
1.2.1. Особенности словоупотребления в поэтическом тексте .....	16
1.2.2. Образ и образные средства языка поэзии .....	21
1.2.3. Лексикографическое описание образных средств языка поэзии. Традиционный поэтический образ .....	29
1.3. Изучение языка русской поэзии начала XXI века .....	32
1.4. Особенности языка поэзии В. Полозковой .....	38
Выводы .....	41
Глава 2. Лексико-семантические особенности традиционных поэтических образов в лирике В. Полозковой .....	44
2.1. Традиционные поэтические образы в лирике В. Полозковой.....	44
2.2. Традиционные поэтические образы, обозначающие любовь .....	46
2.2.1. Традиционный поэтический образ боль/болезнь – любовь.....	46
2.2.2. Традиционный поэтический образ огонь – любовь .....	58
2.2.3. Традиционный поэтический образ путь – любовь .....	64
2.2.4. Традиционный поэтический образ плен – любовь .....	74
2.3. Традиционные поэтические образы, обозначающие бытие, жизнь, периоды жизни человека.....	79
2.3.1. Традиционный поэтический образ путь – жизнь.....	79
2.3.2. Традиционный поэтический образ игра – жизнь.....	91
2.4. Традиционные поэтические образы, обозначающие человека .....	95
2.4.1. Традиционный поэтический образ свет – человек .....	95
2.5. Особенности поэзии В. Полозковой на примере стихотворений, содержащих несколько образов .....	100
Выводы .....	107
Заключение .....	110
Список использованной литературы .....	113
Приложение.....	124

## Введение

Магистерская работа посвящена исследованию традиционных поэтических образов в русской женской лирике начала XXI в. (на материале поэзии В. Полозковой).

Традиционный поэтический образ определяется как «образ, имеющий длительную традицию употребления в поэзии (на протяжении XVIII–XXI вв.), обладающий относительно устойчивым семантическим ядром и способом словесного выражения» [Афанасьева 2018: 49-50]. Также необходимо помнить о том, что традиционный поэтический образ включает в себе определенные архетипические черты, одновременно сочетая в себе категорию языка и поэтического сознания. К таким образам относятся: путь, огонь, вино, чаша, нить, театр, игра – «жизнь»; огонь, вино, болезнь – «любовь» и др. [там же: 50].

Поэтическая картина мира изучается многими исследователями. С точки зрения когнитивного аспекта поэтическая картина мира изучалась Ж. Н. Масловой и определялась как часть художественной картины мира, концептуальная эстетическая система, задача которой заключается в структуризации творческой деятельности поэта по созданию и интерпретации альтернативной реальности [Маслова 2011: 12]. М. Лучик рассматривает поэтическую картину мира как переплетение национального, общечеловеческого и индивидуального [Лучик 2019: 13]. Н. С. Болотнова интерпретирует понятие одновременно как структуру сознания поэта и как систему художественных концептов [Болотнова 2003: 199-205]. З. Д. Попова в своей работе отмечает, что поэтическая картина мира передается поэтом через его язык и через индивидуально-авторскую концептуальную картину мира [Попова 2002: 12-18].

Изучение поэтической картины мира в лексикографическом описании появляется в конце XX в. в «Словаре поэтических образов» Н. В. Павлович [Павлович 2007]. Затем важными работами в этой области становятся: «Материалы к словарю метафор и сравнений русской литературы XIX-XX

веков» Н. А. Кожевниковой и З. Ю. Петровой [Кожевникова 2000- ], «Словарь языка поэзии (образный арсенал русской лирики конца XVIII – начала XX в.)» Н. Н. Ивановой и О. Е. Ивановой [Иванова 2015], «Словарь языка русской поэзии XX в.» [Шестакова 2001- ].

Современная российская поэзия, поэзия XXI в. вызывает интерес критиков, литературоведов и исследователей языка поэзии. Например, в этом ряду работы Л. В. Зубовой [Зубова 2010, 2021], Н. А. Фатеевой [Фатеева 2006, 2017], М. Янкелевич [Янкелевич 2011], Е. С. Зинуровой [Зинурова 2018], А. В. Шамсуевой [Шамсуева 2020], Е. А. Лариной [Ларина 2016] и др.

Несмотря на отдельные работы, традиционные поэтические образы в русской женской лирике начала XXI в. на материале поэзии В. Полозковой никем не были изучены: работ, посвященных данной проблематике, нет.

Для настоящего исследования были выбраны материалы творчества известной российской поэтессы, певицы, актрисы Веры Полозковой.

**Актуальность данного исследования** определяется тем, что оно проводится в рамках изучения языка поэзии, в том числе изучения поэтической картины мира, основываясь на анализе стихотворений В. Полозковой; традиционные поэтические образы являются актуальным объектом исследования, так как они оказываются значимыми и частотными в лирике В. Полозковой. Лексико-семантический аспект осмысления традиционных поэтических образов в русской женской поэзии начала XXI в. не был предметом изучения исследователей. Актуальность данной работы также обусловлена трудностью в понимании иностранными студентами русского поэтического языка.

**Научная новизна** исследования заключается в том, что впервые были изучены традиционные поэтические образы в русской женской лирике начала XXI в. на материале поэзии В. Полозковой.

**Объектом** исследования являются традиционные поэтические образы в лирике В. Полозковой.

**Предметом** – лексико-семантические особенности традиционных поэтических образов в лирике В. Полозковой.

**Цель работы** – выявить лексико-семантические особенности традиционных поэтических образов в русской женской лирике начала XXI в. (на материале поэзии В. Полозковой).

Достижение поставленной цели сопряжено с необходимостью решить **ряд задач:**

1. Описать теоретическую базу исследования;
2. Осуществить сбор материала, основой которого является метод лексико-семантического анализа, необходимый для выявления традиционных поэтических образов и контекстов их реализации;
3. Проанализировать значимые образы для поэзии В. Полозковой;
4. Выявить специфику создания и развития традиционных поэтических образов, характеризующих особенности лирики В. Полозковой.

**Гипотеза** исследования заключается в том, что предложенный подход позволит описать традиционную образность в лирике В. Полозковой и охарактеризовать индивидуально-авторские особенности поэзии с точки зрения соотношения в ней традиции и новаторства.

**Материалом** для исследования стали четыре сборника стихотворений начала XXI в. Веры Полозковой – «Непоэмание» [Непоэмание 2012], «Фотосинтез» [Фотосинтез 2018], «Осточерчение» [Осточерчение 2016] и «Работа горя» [Работа горя 2021].

**Основными методами и приемами исследования** являются: прием направленной выборки материала из четырех сборников стихотворений В. Полозковой; прием направленной выборки материала из толковых словарей; описательный метод, обусловленный лексико-семантическим подходом к исследованию; прием количественных характеристик материала.

**Теоретическая значимость** работы может состоять в отборе, классификации и анализе традиционных поэтических образов поэзии В. Полозковой.

**Практическая значимость** работы заключается в возможности использования результатов работы в лекциях по стилистике, языку поэзии XXI в., при составлении учебных пособий, а также материал работы может стать основой для создания словаря поэтических образов русской современной поэзии.

**Положения, выносимые на защиту:**

1. Традиционные поэтические образы в лирике В. Полозковой представляют интерес для исследователей, так как с их помощью можно проследить дальнейшее развитие традиционных поэтических образов на примере лирики XXI в.;

2. Самые частотные традиционные поэтические образы, которые встречаются у В. Полозковой, – это боль/болезнь – любовь; огонь – любовь; путь – любовь; плен – любовь; путь – жизнь; игра – жизнь; свет – человек;

3. Для анализа отобранного нами из поэтических сборников материала был использован следующий алгоритм:

- последовательно, опираясь на научную литературу и данные различных лексикографических источников (толковых словарей и словарей поэтических образов) охарактеризовать и проанализировать поэтические образы с точки зрения их семантики и структуры;

- опираясь на собранные характеристики, выявить и представить смысловые поля компонентов образов, созданных современным автором на основе традиционных поэтических образов;

- предъявить полученные результаты в виде таблицы, где каждый рассматриваемый в работе образ будет иметь смысловое поле конкретного и

абстрактного компонентов, представленное в виде словосочетаний и лексем из стихотворений В. Полозковой;

4. Традиционные поэтические образы в лирике В. Полозковой выражены как типичными лексемами, так и новыми для поэтического словоупотребления, что даёт возможность анализа причин употребления лексем, которые ранее не были использованы для создания традиционных поэтических образов;

5. Специфика создания образа в лирике В. Полозковой состоит в применении различных выразительных средств, которые раскрывают тему каждого стихотворения по-своему: анафор; обращений; эпитетов; лексем, актуальных для языка XXI в. и др.

**Структура работы:** магистерская работа состоит из введения, двух глав, заключения и списка использованной литературы. Во введении обосновывается актуальность темы, определяется объект и предмет исследования, формулируются цель, задачи, характеризуется материал, описываются методы, раскрывается новизна, теоретическая и практическая значимость работы, приводятся основные положения, выносимые на защиту.

В первой главе излагаются общетеоретические основы исследования, рассматриваются понятия художественной и поэтической картин мира, раскрываются особенности поэтического словоупотребления и создания образов в поэтическом тексте, приводится понятие традиционного поэтического образа и его специфика.

Вторая глава состоит из пяти параграфов. В первом параграфе дана общая характеристика и статистическая информация о традиционных поэтических образах в лирике В. Полозковой. Во втором параграфе рассматриваются и анализируются традиционные поэтические образы, обозначающие любовь. В третьем параграфе рассматриваются и анализируются традиционные поэтические образы, обозначающие бытие, жизнь, периоды жизни человека. В четвертом параграфе рассматриваются и

анализируются традиционные поэтические образы, обозначающие человека. В пятом параграфе описываются особенности лирики В. Полозковой на примере самых ярких стихотворений, содержащих несколько традиционных поэтических образов.

В заключении представлены основные результаты исследования.

# Глава 1. Теоретические основы описания традиционных поэтических образов

## 1.1. Художественная и поэтическая картины мира

Картина мира на протяжении долгого времени является предметом исследования многих ученых в области гуманитарного знания. Такие научные дисциплины как социология, философия, культурология, психология, этнография, антропология, филология и др. формируют свое представление о сущности и внутреннем содержании понятия «картина мира» [Шурыгина 2014: 184]. Существует множество фрагментов картины мира – это языковая картина мира, фольклорная картина мира, поэтическая картина мира, национальная картина мира и т.п. В связи с недостаточно четким и однозначным толкованием термина «картина мира» нам представляется необходимым рассмотреть определения термина «картина мира» более подробно, с точки зрения физического, психологического, философского, биологического, лингвокультурологического подходов и когнитивной лингвистики.

О. А. Корнилов отмечает важность самого первого исследования физической картины мира, проведенного М. Планком. По его мнению, картина мира формируется следующим образом:

1. Первый этап – чувственное, субъективное, многообразное восприятие мира;
2. Второй этап – наступление объективности, порядка, всестороннего знания о мире. Он пишет: «Чувственные ощущения, которые вызываются предметами у разных людей, могут не совпадать, картина мира, мира вещей, для всех людей одинакова, и можно сказать, что переход от чувственного мира к созданию его научной картины наступает тогда, когда вместо пестрого субъективного разнообразия выступает устойчивый объективный порядок, вместо случая — закон..!» [Корнилов 2003: 5]. О. А. Корнилов, таким образом, делает

вывод, что с физической точки зрения картину мира рассматривают в качестве продукта высшей нервной деятельности человека [Корнилов 2003: 6].

По Е. Н. Шурыгиной, в рамках психологического подхода, картина мира – «это то, как мы воспринимаем мир и себя в нем, это отражение окружающих нас явлений в сознании, это результат нашего взаимодействия с окружающим миром» [Шурыгина 2014: 184].

А. Т. Хроленко рассматривает картину мира с точки зрения философии (по М. Фуко). У каждого человека есть некий скелет картины мира, который исследователь обозначает «сеткой» представлений. Картина мира собрана из концептов и связей между ними, из-за чего ее также называют концептуальной картиной мира [Хроленко 2009: 56].

К. В. Ярцева, обращаясь к биологическому подходу, определяет картину мира как «совокупность концептов или сложных репрезентаций, присутствующих в сознании индивида и отражающих обобщенный опыт непосредственного и опосредованного взаимодействия со средой» [Ярцева 2010: 88].

В. А. Маслова, с точки зрения лингвокультурологии, полагает, что «понятие картины мира строится на изучении представлений человека о мире» [Маслова 2001: 51]. Она определяет мир как взаимодействие человека и среды, в которой он находится, а картину мира как информационный продукт о среде и человеке. Здесь важно подвести итог: картина мира находится в прямой зависимости от физического и культурного опыта [Маслова 2001: 51].

Когнитивная лингвистика определяет картину мира как «упорядоченную совокупность знаний о действительности, сформировавшуюся в общественном (а также групповом, индивидуальном) сознании» [Попова 2007: 4].

Картина мира не может существовать отдельно от языковой картины мира человека, напрямую связана с ней. Н. Н. Гончарова так определяет

языковую картину мира – «это информация о среде и человеке, переработанная и зафиксированная в языке». Автор приводит слова А. Ф. Лосева о том, что «язык есть система понимания, то есть, в конечном счете, миропонимания; язык и есть само миропонимание» [Цит. по Гончарова 1012: 397]. Действительно, на протяжении всей жизни человек познает себя и окружающий мир. Все эти знания копятся и находят отражение в языке, составляя таким образом языковую картину мира [Гончарова 1012: 397].

Широкое распространение в настоящее время получил термин «художественная картина мира». Он был введен в научный оборот Б. С. Мейлахом: «воссоздаваемое всеми видами искусства синтетическое панорамное представление о конкретной действительности тех или иных пространственно-временных диапазонов» [Мейлах 1983: 120].

Р. П. Мусат рассматривает формирование художественной картины мира, которое происходит следующим образом: содержание картины мира человека приобретает художественную форму благодаря слаженным «процессам работы художественного сознания и творческого интерпретирования». Автор говорит и о двойственной природе художественной картины мира, ведь она состоит из двух типов категорий (за счет того, что является неотъемлемой частью картины мира) – философско-мировоззренческих и художественно-эстетических [Мусат 2015: 163-164].

Р. П. Мусат отмечает, что все преобразования в художественных процессах зависят от социокультурных положений и мировоззренческих позиций. Художественные категории могут фиксировать данные преобразования, а также изменяться частично или полностью (в зависимости от силы внешних воздействий). Фактор, на который опираются процессы фиксации и изменчивости, – картина мира человека [Мусат 2015: 21]. Исследователь говорит о том, что «атрибутивные категории и мировоззренческие образы-концепты картины мира являются фундаментом художественной картины мира и взаимодействуют с рядом художественно-

эстетических категорий» искусства. Именно поэтому данная система категорий развивается в двух широких направлениях: художественные категории передают мировидение, а мировоззренческие категории координируют художественно-образное содержание в произведении искусства [Мусат 2015: 22].

А. М. Прима также замечает, что любое произведение искусства создается прежде всего картиной мира эпохи и видоизменяется индивидуальной картиной мира творца. То есть картина мира подвержена двум взаимосвязанным величинам – личности автора, его собственным взглядам и истинам и культурному слою, историческим особенностям [Прима 2008: 160].

Итак, исследование художественной картины мира как целостного образования требует системного подхода. Р. П. Мусат говорит о том, что, «являясь подсистемным образованием картины мира, с одной стороны, она подчиняется ее системно-структурным принципам, а с другой, работает с системой художественно-эстетических категорий, формирующих искусство» [Мусат 2015: 27].

Выделяют понятие «поэтическая картина мира». Известно, что поэзия существовала и существует как самостоятельный род литературы. Есть ли какая-то разница между той художественной картиной мира, которую читатель видит в стихотворении, и той, которую он видит в прозаическом произведении? Необходимо ли вообще отделение поэтической картины мира от художественной?

Н. С. Болотнова выделяет два подхода к значению поэтической картины мира. Во-первых, она считает, что поэтическая картина мира – это определенная структура знаний о мире, заключенная только в сознании писателя, то есть не имеющая текстового воплощения. Она является итогом его творческой активности и познавательной деятельности. Во-вторых, по мнению Н. С. Болотновой, поэтическая картина мира писателя может рассматриваться только в рамках созданного им текста. Здесь можно

прибегнуть к анализу нескольких произведений одного автора для создания концептосферы, изучить ее особенности и средства выражения в отдельном произведении и во всей творческой деятельности. Исследователи соотносят данный термин с понятиями «художественный мир», «поэтический мир», «внутренний мир произведения», «художественная модель мира» [Болотнова 2003: 198].

По Л. О. Бутаковой, художественная модель мира в общем смысле – это «эстетически и коммуникативно значимое субъективнообъективное отображение динамической системы представлений, знаний и мнений об окружающей действительности в специфической форме художественного текста». Исследователь также подчеркивает изменчивость, коммуникативную и субъективно-объективную сущность [Бутакова 2001: 116].

По мысли Н. С. Болотновой, «единицей поэтической картины мира является художественный концепт, так как он имеет образные средства выражения и эстетическую сущность» [Болотнова 2003: 199].

Л. В. Миллер определила художественный концепт следующим образом: «сложное ментальное образование, принадлежащее не только индивидуальному сознанию, но и (в качестве интенциональной составляющей эстетического опыта) психоментальной сфере определенного этнокультурного сообщества», как «универсальный художественный опыт, зафиксированный в культурной памяти и способный выступать в качестве фермента и строительного материала при формировании новых художественных смыслов» [Миллер 2000: 41-42]. В других определениях исследователи выделяют индивидуально-авторскую сущность художественного концепта, а также отсутствие присутствия постоянной логической линии [Болотнова 2003: 199]. Можно сказать о том, что поэтическая картина мира зависит от концептуальной картины мира автора, специфики его языковой личности [Болотнова 2003: 205].

По мысли Ж. Н. Масловой, реальность в поэтическом тексте создается с помощью картины мира писателя и «механизмов символизации и создания образа». «Мир предметный и абстрактный обладают равным статусом в сознании человека. Мир материальных сущностей становится источником символов, мир идеальных сущностей – источником образов». В процессе наложения одного слоя на другой возникает поэтический текст [Маслова 2008: 38].

По мнению Е. Ш. Галимовой, в творчестве писателей поэтическая картина мира «неизбежно приобретает субъективно-личностную окраску», отражаясь в тексте. Читатель буквально «считывает» поэтическую картину мира благодаря образам, в которые автор вкладывает особый смысл и знания. Поэтический образ мира в поэзии «является вербальным (и образным) выражением поэтической личности писателя и может воспроизводиться подсознательно» [Галимова: электронный ресурс].

Таким образом, по мысли Ж. Н. Масловой, поэтическая картина мира и художественная картина мира представляют отдельные объекты исследования, так как каждой присущи свои собственные особенности. Выбор реалий и способы их отражения в поэтическом тексте могут зависеть от творческой индивидуальности писателя и от среды, на истинах которой он воспитан [Маслова 2008: 39]. В данной работе мы придерживаемся точки зрения Ж.Н. Масловой, так как ее подход кажется нам наиболее актуальным для дальнейшего исследования.

Н. А. Афанасьева говорит отдельно о русской поэтической картине мира, предлагая следующую ее структуру. Статическая зона – зона универсалий, под которыми для русской поэтической картины мира понимаются представления, которые сохранились в поэтическом сознании народа с древних времен, нашли отражение в мифологии, фольклоре, памятниках письменности древности и проявлены в стихотворных текстах XIX–XXI вв. Интересно, что эти понятия не воспринимаются в поэтическом сознании народа как древние. Следующая зона для русской поэтической

картины мира – это приядерная зона, то есть «зона вариативности». Она выделяется в связи с тем, что каждая поэтическая эпоха, школа создает нечто новое, выдвигает обновленное и преобразованное искусство, отражает свежие взгляды нового века или поколения. Также исследователи выделяют и другие зоны: элитарная (собственно поэзия), народная (народная песня, интернет-фольклор), массовая (массовая песня), для XXI в. имеет большое значение и сетевая поэзия, ставшая в XXI в. большой частью литературного процесса [Афанасьева 2020: 81-84].

Подводя итог, необходимо сказать о следующем: в связи с развитием множества научных подходов к изучению понятия «картина мира», ему даются различные трактовки. В первую очередь, картина мира является ядром самосознания и самоощущения человека в мире, итогом его субъективно-объективной деятельности. Как частное, исследователи выделяют языковую картину мира, которая, однако, занимает «значительное пространство в картине мира, поскольку знание, внушаемое человеку родным языком, намного превосходит по объему и качественному разнообразию знание, полученное из всех других источников, вместе взятых» [Гончарова 2012: 399]. Художественная картина мира заключает в себе особенную образность и создается с помощью заимствования объективного знания у картины мира и создания своей новой реальности в рамках искусства. Поэтическая картина мира, являясь частью художественной картины мира, находит свое воплощение только в художественном тексте. Она основывается, с одной стороны, на творческой индивидуальности автора и, с другой стороны, на особенностях среды, повлиявших на мироощущение писателя. Отметим и важную роль образа в поэтической картине мира: он необходим для отражения внутреннего мира поэта, а также заключает в себе особый, многомерный смысл.

## 1.2. Слово в языке поэзии

### 1.2.1. Особенности словоупотребления в поэтическом тексте

В связи с тем, что целью данной работы является выявление лексико-семантических особенностей традиционных поэтических образов в русской женской лирике начала XXI в. (на материале поэзии В. Полозковой), необходимо остановиться на вопросах изучения поэтического текста и слова в нем. Как и поэтический текст, слово в языке поэзии важнейший и очень сложный элемент, имеющий множество различных интерпретаций среди исследователей.

Ю. М. Лотман рассматривает поэтический текст как «особым образом организованную семиотическую структуру» [Лотман 1972: 14]. Обращаясь к основам поэтического текста, Ю. М. Лотман отмечает следующие его особенности:

1. «Любые элементы речевого уровня – могут возводиться в ранг значимых;
2. Любые элементы, являющиеся в языке формальными, могут приобретать в поэзии семантический характер, получая дополнительные значения» [Лотман 1972: 36].

По мысли автора, именно из-за этих «дополнительных значений» текст начинает восприниматься читателем как поэтический, все его обычные элементы перестают быть естественными и обрастают множеством подтекстов. Приобретает иной вид и структура сочетаний в поэтическом тексте, создавая системный принцип в поэзии: «элементы, которые в общеязыковом тексте выступают как несвязанные, принадлежа к разным структурам или даже различным уровням структур, в поэтическом контексте оказываются сопоставленными или противопоставленными» [Лотман 1972: 36].

Н. С. Валгина определяет поэтический текст как «речь периодическую, ритмически организованную». Автор говорит о том, что членение внутри

поэтического текста сильно разнится по сравнению с прозой. Если прозаический текст воспринимается «сплошным текстовым единством», то в поэтическом тексте выделяются «ритмически организованные единицы: строка, строфа, четверостишие (или двустишие)». Также стихотворение имеет свой размер, который называется метр – «это упорядоченное чередование в стихе сильных мест (иктов) и слабых мест, по-разному заполняемых» [Валгина 2003: 120].

По В. Е. Холшевникову, поэтический текст очень схож с песенным, так как на читателя оказывают определенное действие «не только прямой смысл слов, но и их звучание». Автор объясняет этим эмоциональную природу стихотворений. Главным свойством поэтического текста автор обозначает его ритмичность, что также является ярким отличием его от всех других видов художественного текста: «ритм стихотворения создается особым, упорядоченным расположением звуков речи – тех же звуков, из которых состоит обычная прозаическая речь, только более организованных и выделенных, поэтому более отчетливо слышимых». Далее В. Е. Холшевников говорит о ритмической единице поэтического текста, которая называется стих. Стих обязательно присутствует в каждой из систем стихосложения, однако его внутренняя структура в каждой из них имеет существенные различия. Автор замечает, что эти различия «зависят от фонетических особенностей языка» [Холшевников 2004: 8-9].

Далее необходимо рассмотреть функционирование слова в поэтическом тексте, так как именно поэтическое слово является основой для создания образа и образности, которым посвящена данная работа.

Об этом говорит А. А. Потебня, высказывая мысль о том, что «поэзия есть одно из искусств, а потому связь ее со словом должна указывать на общие стороны языка и искусства» [Потебня 1976: 174]. В искусстве можно выделить внешнюю форму, содержание и внутреннюю форму, в слове можно выделить те же самые формы, имеющие немного другие значения, приспособленные к поэтическому тексту: идея как содержание, образ как

внутренняя форма и внешняя форма, заключающая и объективирующая в себе образ. Внешняя и внутренняя формы, с одной стороны, неразделимы, однако имеют множество различий между собой. Исследователь приводит следующий пример в искусстве – «мраморная статуя (внешняя форма) женщины с мечом и весами (внутренняя форма), представляющая правосудие (содержание)» [Потебня 1976: 174-175].

В лингво-эстетической концепции А. А. Потебни говорится о том, что слово в поэтическом произведении равно искусству:

1. Язык – то, с чего начинается любой вид искусства. Следовательно, структура слова воссоздает через себя искусство;
2. Так как форма слова и искусства тождественны, то они неразделимы;
3. Слово и искусство необходимы для выражения новой мысли, а не для повторения старой [Потебня 1976: 16].

А. Белый утверждает прямую связь между искусством и словом, а также пишет: «каждое слово поэта, каждый знак препинания не рождается случайно, а медленно кристаллизуется в сложном, как мир, целом, называемом лирическим стихотворением» [Белый 1990: 241].

По В. Е. Хализеву, искусство литературы воплощается в следующих формах: стихотворной, в виде поэзии, и нестихотворной – в прозе. С появлением в жизни человека такой формы искусства, как литература, изначально она получила стихотворное оформление, преобладая в ритуальных, сакральных и художественных текстах. Автор объясняет этот факт важным свойством поэтики – возможностью существовать в памяти человека намного дольше, чем проза [Хализев 2013: 235-236].

Ю. М. Лотман, рассуждая о соотношении слога и звука в стихотворном тексте, представляет следующую схему: «сначала слова разделяются на звуки, но поскольку это разделение не уничтожает слов, которые существуют рядом с цепью звуков, лексическое значение переносится на отдельную фонему» [Лотман 1972: 54]. Таким способом в поэтическом тексте распространено количество значимых единиц. Ю. М. Лотман называет это

явление «ожиданием поэзии», которое невозможно увидеть в любом другом художественном тексте. Слоги и звуки служат сигналом читателю о том, что этот текст является стихотворным [Лотман 1972: 54].

Г. О. Винокур в своей монографии говорит о понимании и смысле слова. Каждое слово, бесспорно, выражает определенный смысл, однако может иметь множество интерпретаций. Автор рассуждает, что разное понимание слова не имеет ничего общего с нашими психологическими переживаниями и добавляет, что бесчисленное количество интерпретаций слова всегда будут уступать первенство смыслу, заложенному в него. Смысл слова также может иметь множество воплощений в сознании, что зависит от направления мысли, однако всегда будет являться ее исходной точкой [Винокур 1990: 39].

Для понимания специфики слова в языке поэзии Г. О. Винокур обращается к двум основным типам отношений к слову:

1. Отношение к слову как к термину. Читателю необходимо понять точный, единственно верный смысл слова в предложении. То есть из всех смыслов слова выделить только один, исключаящий все остальное многообразие;
2. Отношение к слову как образу, символу. Смысловое разнообразие не нужно «разгадывать», читателю необходимо осмыслить абсолютно все заключенное в слове многообразие.

В поэтическом тексте преобладает отношение к слову как образу. Поэтическое слово воплощает в себе безграничное количество смыслов. Интересно, что Г. О. Винокур считает невозможным поиск и объяснение конкретной интерпретации слова-символа. За этим он видит непонимание поэзии. По его мнению, читателю необходимо удерживать в сознании созданный автором поэтический образ со всем богатством его смыслов [Винокур 1990: 39-40].

Об этом же говорят М. М. Бахтин и М. Ю. Лотман. М. М. Бахтин предлагает следующую формулировку: «слово должно перестать ощущаться

как слово» [Бахтин 1979: 167]. Он рассуждает о том, что слово, конечно, может быть изучено именно как слово с лингвистической точки зрения, но к поэтическому восприятию слова такой анализ не будет иметь никакого отношения [Бахтин 1979: 167-168]. М. Ю. Лотман также подчеркивает, что «слово в стихе – это единица лексики, которую можно найти в словаре, но оно оказывается не равно самому себе» [Лотман 1972: 85]. Слово в поэзии таким образом становится крупнее, весомее, чем за ее пределами [Лотман 1972: 85-86].

Ю. Н. Тынянов подчеркивает, что нельзя забывать о выборе между одинаковыми словами по значению – поэту необходимо то, которое подойдет своим звуковым строением к остальному стиху. Здесь важно упомянуть, что в попытках найти правильное по метру или рифме слово, нередко можно заметить усеченные слова или те, которых в языке в принципе не существовало [Тынянов 1924: 59-60].

По К. Э. Штайн «слово – основная единица гармонической организации в поэтических произведениях». Гармония передается с помощью единства значений грамматики и лексики. В стихотворении у слова есть возможность «вступать в дополнительные связи не только в контактном расположении (в структуре словосочетаний, объединяющих тропы и фигуры поэтической речи и не образующих таковых), но и в дистантных положениях в тексте». К. Э. Штайн приводит в пример стихотворения А. С. Пушкина: он говорит о том, что писатель четко выстраивает пространственно-временную структуру текста. Даже повторение тех или иных элементов текста создается абсолютно симметрично и формирует цепь дополнительных отношений. К. Э. Штайн подчеркивает мысль о том, что «это касается сплошь всех единиц текста, включая и служебные слова, которые, являясь наиболее «пустыми» в лексическом отношении, постоянно наполняются новыми обертонами смысла, передавая общие отношения и одновременно строго очерчивая общую гармоническую организацию» [Штайн 2011: 708].

Итак, поэтический текст является сложным семантическим единством, которое отличается от остальных типов текстов появлением дополнительных смыслов и связей его элементов. Именно поэтический текст способен преобразить обычные слова, наделив их особым смыслом, рожденным грамматикой, орфографией, ритмикой самого стихотворения. Также как и поэтический текст, слово – часть искусства поэзии. В зависимости от контекста слово будет принимать определенную, свойственную только ему, семантику. Слово наполнено безграничным количеством смыслов, поэтому именно слово в поэзии ощущается как нечто весомое и многогранное. Так как слова в стихотворном тексте находятся во взаимодействии друг с другом, то и семантически эта связь будет разной для каждого из слов. Все вышесказанное говорит о том, что в поэтическом тексте преобладает отношение к слову как образу. Это является основой для дальнейшего понимания образа и образности.

### **1.2.2. Образ и образные средства языка поэзии**

Исходя из того, что данная работа посвящена образным средствам языка поэзии, необходимо рассмотреть понятие образа и тропа, выделить их специфику употребления и обозначить ряд особенностей.

В связи с тем, что термин «образ» – многогранное и неоднозначное понятие, он нашел распространение не только в литературоведении, но и в искусстве, философии, лингвистике:

С точки зрения изобразительного искусства, образ – это «специфическая присущая искусству форма отражения действительности, раскрывающая общее через конкретное, индивидуальное и осуществляемая в творческом процессе художника» [Краткий словарь терминов изобразительного искусства 1961: 106].

В философии под термином «образ» понимается «мысленное отражение действительности в голове человека, особая субъективная картина реальности» [Словарь философских терминов, 2005: 377].

В «Словаре лингвистических терминов» дано следующее определение образа: «содержащий в себе образ, несущий образ, изобилующий образами» [Ахманова 1966: 265]

В литературоведении образ трактуется как «форма отражения действительности искусством, конкретная и вместе с тем обобщенная картина человеческой жизни, преображаемой в свете эстетического идеала художника, созданная при помощи творческой фантазии» [Словарь литературоведческих терминов 1974: 241].

В. Е. Хализев высказал в своей монографии очень важную мысль – форма стиха обладает способностью буквально «выжать» из слова все его смыслы, а также «приковывать внимание к словесной ткани как таковой и звучанию высказывания, придавая ему как бы предельную эмоционально-смысловую насыщенность» [Хализев 2013: 236].

Б. В. Томашевский в своей монографии разделяет понятия прямого значения слова, то есть того значения, в котором оно обычно употребляется, и вторичного значения слова, которое возникает благодаря определенному контексту. Он указывает на взаимосвязь этих понятий в тропах: тропы вытесняют прямое значение слова и далее на первый план встают те признаки, которые определяют вторичное значение слова. Главной особенностью тропа Б. В. Томашевский называет «свойство пробуждать эмоциональное отношение к теме, внушать те или иные чувства» [Томашевский 2003: 28].

Л. Р. Сардалова и А. А. Мусаева в статье обозначают существование тропеической и нетропеической образности. Под тропеической образностью имеется в виду образность, в основе которой лежит переносное значение слова, под нетропеической образностью понимают большие высказывания, а также текст целиком. Троп, по мнению авторов, «особое, семасиологически двуплановое употребление слова, реализующее одновременно два значения – буквальное и переносное, которые связаны между собой по принципу смежности, сходства или противопоставления». Авторы приводят

классификацию тропов Ю. В. Рождественского, который выделял несколько основных: метафора, метонимия, синекдоха, аллегория, перифразис, антономазия [Сардалова 2021: 106].

В «Словаре литературоведческих терминов» даны следующие определения важных для нашей работы терминов:

Анафора – «распространенная стилистическая фигура, состоящая в повторении начальных частей двух и более относительно самостоятельных отрезков речи (слов, полустихий, строк, строф, фраз и т. д.)» [Словарь литературоведческих терминов 1974: 81].

Градация – «стилистическая фигура, в которой определения группируются в известном порядке — нарастания или ослабления их эмоции» [Словарь литературоведческих терминов 1974: 60].

Метафора – «вид тропа, в котором отдельные слова или выражения сближаются по сходству их значений или по контрасту» [Словарь литературоведческих терминов 1974: 208].

Сравнение – «вид тропа, в котором одно явление или понятие проясняется путем сопоставления его с другим явлением» [Словарь литературоведческих терминов 1974: 371].

Эпитет – «слово, определяющее предмет или явление и подчеркивающее какие-либо его свойства, качества или признаки» [Словарь литературоведческих терминов 1974: 469].

Б. В. Томашевский говорит о том, что самый распространенный троп, существующий в поэтической речи, – метафора. Результат метафоры литературовед называет словом «образность». Образность в стихотворении возникает, когда появляется контекст, исходя из которого исключается возможность восприятия слова в его первичном значении. Читатель видит слово в его новом воплощении, не до конца осмысленном и потому порождающем эмоционально-чувственное восприятие [Томашевский 2003: 29]. Об этом говорит и Н. Д. Арутюнова, отмечая, что метафора «отражает противоречивость впечатлений, ощущений и чувств». Подробнее раскрывая

эту мысль, автор подчеркивает, что внутреннее содержание метафоры состоит как из истины, так и из лжи – метафора буквально вынимает истину из вымысла, что в поэтическом тексте воспринимается как правда [Теория метафоры 1990: 18].

В. Г. Гак определяет метафору как «результат отношения между двумя значениями слова, из которых одно выступает как исходное, а другое как производное». Благодаря метафоре читателю легче представить то абстрактное, что пытается выразить автор. Именно поэтому для ее создания чаще всего используется схема следующая схема «метафорического переноса»: «от конкретного к абстрактному, от материального – к духовному». Автор называет метафору «универсальным явлением в языке», подчеркивая ее существование в любом языке и в любой век. Также В. Г. Гак отмечает, что чаще всего обращаются к двум важнейшим функциям метафоры:

1. Метафора изображает то, что в языке не имеет обозначения;
2. Метафора служит «средством создания художественной речи» [Гак 1988: 11-12].

Б. В. Томашевский говорит только об одной о ее функции – экспрессивности, которая притягивает внимание читателя к словосочетанию. Однако здесь важно отметить, что метафора не является характерной чертой поэтического текста, она используется также и в разговорной речи: «при повторении за словом закрепляется его вторичное (переносное) значение, и таким образом слово получает новое основное значение» [Томашевский 2003: 30].

Б. В. Томашевским было выделено два типа метафор: языковые и стилистические. Те метафоры, которые изначально появились в языке во вторичном значении, Б. В. Томашевский обозначает как языковые метафоры и подчеркивает, что они не являются метафорами в стилистическом значении, то есть когда речь идет о стихотворном тексте. Стилистические же метафоры встречаются в текстах редко – они должны быть для читателя

новыми и внезапными. Многие метафоры, которые мы слышим с детства, из раза в раз появляются в поэтическом творчестве разных авторов (например, глаза – звезды). Б. В. Томашевский еще в 1925 году в своей монографии отметил, что «эти традиционные метафоры находятся на полдороге к тому, чтобы стать языковыми» [Томашевский 2003: 31].

Таким образом, можно сделать вывод о том, что метафора – действительно заключает в себе некий образ, стоящий на грани между реальностью и вымыслом. Метафора является важнейшим средством передачи образа с помощью эмоционально-чувственного восприятия читателя.

Так же как и метафора, сравнение – образное средство языка поэзии, имеющее, однако, много отличий от метафоры, несмотря на то что они очень схожи на первый взгляд.

По И. Б. Голуб, сравнением является «сопоставление одного предмета с другим с целью художественного описания первого». Как и метафора, сравнение также является одним из самых распространенных средств выразительности в поэзии. Однако автор замечает, что используют его не только поэты, но и ученые для наилучшего способа объяснения явления, публицисты для яркости выражения мысли [Голуб 2010: 172-173]. В «Словаре литературоведческих терминов» отмечено, что сравнение можно отнести к простейшим тропам из-за того, что сопоставление терминов не дает литературе новых понятий [Словарь литературоведческих терминов 1974: 371].

И. Б. Голуб отмечает, что за маленьким исключением буквально каждое образное выражение может быть превращено в сравнение. Отличительной особенностью сравнения исследователь называет его «двучленность», ведь «в нем называются оба сопоставляемых предмета (явления, качества, действия)» [Голуб 2010: 173].

Н. Н. Кузнецова выделяет три компонента сравнения:

1. Предмет, который сравнивается;

2. Предмет, с которым сравнивается и признак, по которому сравнивается;
3. Информация, благодаря которой необходимо сравнение [Кузнецова 2022: электронный ресурс].

В энциклопедии русского языка под названием «Русский язык: энциклопедия» можно найти следующие способы выражения сравнения:

1. «Сравнительный оборот, вводимый союзами как, как будто, словно, точно, ровно, как бы и др.»;
2. Форма сравнительной степени прилагательного или наречия;
3. Форма творительного падежа имени (так наз. «творительный сравнения»);
4. Присоединительная конструкция, вводимая союзом так и обычно содержащая развёрнутое сравнение» [Русский язык: энциклопедия 1979: 327].

В «Словаре литературоведческих терминов» к данным способам присоединен еще один – наречие с приставкой по- [Словарь литературоведческих терминов 1974: 372].

И. Б. Голуб расширяет выражение сравнения и другими формами: отдельным, не связанным с предыдущим, предложением; предложением, которое связано с предыдущим по смыслу; риторическим вопросом; отрицательным сравнением; неопределенным сравнением; развернутым сравнением; сравнением двух образов, которые разделены союзом [Голуб 2010: 173-175].

Итак, сравнение в поэтическом тексте в первую очередь необходимо для художественного описания объекта. Из-за частотности употребления в стихотворениях, сравнение может быть выражено совершенно различными способами, формами и конструкциями, что помогает разнообразить образ и образность в тексте.

Так же как и метафора, и сравнение, эпитет передает определенный образ и служит средством выражения образности в поэтическом тексте.

Поэтическое определение Б. В. Томашевский называет эпитетом – «эпитет при существительном выражается преимущественно прилагательным (пустынные: леса, прохладный мрак), при глаголе и прилагательном – наречием (горячо любить – горячая любовь), но может быть выражен и иначе, например, «звуки рая», «дышать прохладой»» [Томашевский 2003: 32].

По мнению И. Б. Голуб, только эпитет является настоящим тропом, обозначая яркое определение слова. Она говорит и о том, что «большинство эпитетов характеризуют предметы, но есть и такие, которые образно описывают действия» [Голуб 2010: 170].

А. Н. Веселовский определяет эпитет как «одностороннее определение слова, либо подновляющееся его нарицательное значение, либо усиливающее, подчеркивающее какое-нибудь характерное, выдающееся качество предмета» [Веселовский 1989: 61]. Автор выделяет два рода эпитетов: тавтологические и пояснительные, подчеркивая, что синкретический эпитет и эпитет-метафору, входящие в пояснительный род, необходимо объяснить подробнее. Под эпитетом-метафорой понимается «параллелизм впечатлений, их сравнение и логический вывод уравнения» [Веселовский 1989: 62]. Автор приводит пример: «мертвая тишина» («мертвец молчит; молчание – признак смерти; перенесение реального признака (молчание) на отвлечение: тишина»). Под синкретическими эпитетами понимаются те эпитеты, которые вызывают связь с первичной (буквально первобытной) эмоционально-чувственной составляющей человека – это слух, зрение, осязание и т.д. [Веселовский 1989: 61-62].

И. Б. Голуб классифицирует эпитеты, используя два подхода: генетический и стилистический. Генетический подход делит эпитеты следующим образом:

1. Общеязыковые эпитеты – эпитеты, которые уже устоялись в поэтическом языке, утратили свою образность, но при этом имеют связь с конкретным словом, к которому относятся;

2. Постоянные эпитеты – преимущественно такие эпитеты относятся к народному творчеству, фольклору и несут в себе характеристику чего-либо или выражают его свойство;
3. Индивидуально-авторские эпитеты – уникальные эпитеты, отличающиеся своей новизной и уникальностью.

Существует также стилистический подход, делящий эпитеты на следующие три группы:

1. Усилительные эпитеты – эпитеты, которые указывают на признак предмета;
2. Уточнительные эпитеты – эпитеты, выделяющие специфический признак предмета;
3. Контрастные эпитеты – эпитеты, создающие противоположные по смыслу слова (т.е. оксюмороны) [Голуб 2010: 172].

Таким образом, эпитет в поэтическом тексте необходим для того, чтобы подчеркнуть какую-либо значимую, характерную черту в предмете, явлении, действии или человеке. Эпитет, также как и другие выразительные средства, способен выделить поэтический образ в тексте, усилив и уточнив его семантические свойства.

В заключении необходимо сказать о том, что образ – многогранное понятие, в поэтическом тексте он реализуется за счет переносного значения слов в определенном контексте. Исследователи выделяют различные образные средства, однако, уточнив принадлежность некоторых из них к образным средствам, которые интересуют нас в рамках данной работы, удалось раскрыть специфику метафоры, сравнения и эпитета: метафора подчеркивает постоянный признак предмета, в то время как сравнение – переменный, к эпитету творец обращается для выделения значимой характеристики объекта. Всем перечисленным выразительным средствам поэтического языка свойственна множественность образов.

### **1.2.3. Лексикографическое описание образных средств языка поэзии. Традиционный поэтический образ**

В связи с тем, что целью данной работы также является лексикографическое описание традиционных поэтических образов в русской женской лирике начала XXI в., необходимо рассмотреть, каким образом ранее исследователи изучали и описывали поэтические образы.

Обратимся к «Словарю поэтических образов» Н. В. Павлович. Автор в предисловии обозначает основную задачу словаря – облегчить понимание образов, объяснив их значение простым языком. Прежде, чем описать структуру словарной статьи, необходимо сказать о том, на какие особенности опирается автор при составлении данного словаря. Н. В. Павлович отмечает, что «каждый образ существует в языке не сам по себе, а в ряду других – внешне, возможно, различных, но в глубинном смысле сходных образов – и вместе с ними реализует некий общий для них смысловой инвариант, т.е. модель, или парадигму» [Павлович 2007: 29]. Автор приводит несколько примеров, в том числе следующий: солнечный свет – ткань: риза лучей, парча солнечная, красные куски зари, заря златотканная и т.д. Хотя данные слова не пересекаются ни на лексическом, ни на синтаксическом уровне, но можно заметить их неочевидное семантическое сходство, которое Н. В. Павлович называет «семантическим инвариантом». Парадигмой образов тогда можно назвать «устойчивый семантический инвариант, который реализуется на поверхностном языковом уровне в ряде сходных образов» [Павлович 1991: 104].

Необходимо сказать о том, что в «Словаре поэтических образов» в качестве материала использована русская поэзия и проза XVIII-XX веков. В словаре находятся 23 больших раздела, каждый раздел представляет конкретные понятия, относящиеся к названиям раздела. Например, рубрика «Бытие» включает себя понятия «возраст», «смерть», «бессмертие», «время», «судьба» и т.п. Почти все понятия в рубрике также подразделяются на более частные – например, понятие «время» содержит в себе «время и дни». В

начале раздела расположены самые распространенные образы, затем идут парадигмы «X как предмет», после – «образы-мифы» или «образы-рассказы». Важно отметить и внутреннюю логику построения статьи – она создана по смысловому признаку и включает в себя иллюстрации из поэтических и прозаических текстов.

Рассмотрим принцип построения следующего важного словаря Н. А. Кожевниковой и З. Ю. Петровой – «Материалы к словарю метафор и сравнений русской литературы XIX-XX веков». По данным на 2022 год существует 6 выпусков, каждый из которых посвящен определенному образу (например, «Птицы», «Растения»). Во введении к словарю авторы обозначают основной его целью показать систему метафор и сравнений русской литературы XIX-XXI вв. Словарь построен по принципу семантического поля и диахроническому принципу. Это означает, что словарная статья содержит в себе материал, который расположен в зависимости от «семантических отношений» поля, которому посвящен выпуск. Далее материал статьи «разграничивается по формально-синтаксическим типам конструкций, в которых встречаются опорные слова тропов». Самые частотные из этих тропов – метафора и сравнение [Материалы к словарю метафор и сравнений русской литературы XIX-XX вв. 2015: 7-9].

«Словарь языка поэзии (образный арсенал русской лирики конца XVIII – начала XX в.)» Н. Н. Ивановой и О. Е. Ивановой также, как и словари Н. В. Павлович и Н. А. Кожевниковой и З. Ю. Петровой, использует материал русской поэзии XVIII-нач. XX веков. Целью авторов было показать «образные средства языка русской поэзии – слова и словосочетания, имеющие в поэтическом употреблении особый эстетический смысл и экспрессивную наружность» [Словарь языка поэзии (образный арсенал русской лирики конца XVIII – начала XX в.) 2016: 6]. Словарная статья состоит из заголовка, перечня образных выражений, «отобранных по семантическому признаку и сгруппированных на основании синонимических

отношений вокруг опорных слов-образов», и иллюстраций [Словарь языка поэзии (образный арсенал русской лирики конца XVIII – начала XX в.) 2016: 6].

Н. А. Афанасьева дает следующее определение традиционному поэтическому образу: «образ, имеющий длительную традицию употребления в поэзии, обладающий относительно устойчивым семантическим ядром и словесным выражением» [Афанасьева 2013: 93]. Автор выделяет следующие особенности традиционного поэтического образа: «традиционные образы имеют некий универсальный характер (пришли на русскую почву из европейской, классической и библейской литератур)» [там же: 94], «традиционный образ как никакой другой компонент поэтического текста непосредственно воспринимался поэтами-подражателями и становился клише» [там же: 94], «в основе структуры ТПО обычно лежит метафора» [там же: 94].

Так как основой создания традиционного поэтического образа чаще всего является метафора, то при взаимодействии слов можно заметить «сопряжение абстрактных понятий с конкретными» [там же: 94]. Например, абстрактное понятие «жизнь» сопрягается со структурой слова «поле», рождая уже клишированный поэтический образ «жизнь-путь» [там же: 94].

Здесь необходимо обозначить понятие семантического поля, которое представляет собой «тезаурусный принцип группировки тропов» [там же: 93]. Традиционный поэтический образ включает в себе определенные архетипические черты, одновременно сочетая в себе категорию языка и поэтического сознания. К таким образам относятся: путь, огонь, вино, чаша, нить, театр, игра – «жизнь»; огонь, вино, болезнь – «любовь» и др. [Афанасьева 2018: 50]. ТПО в тексте может быть создан именами существительными, парадигматическими вариантами имен существительных, словами разных частей речи семантического поля указанных выше лексем [Афанасьева 2013: 93].

Отметим важное для нашего исследования понятие смыслового поля, которое Н. А. Афанасьева обозначает так: «слова, участвующие в создании образного представления» [Афанасьева 2022: 15]. Существуют смысловые поля конкретного компонента, которые «структурируют слова, которые соотносятся с понятиями, связанными логическими отношениями» [там же: 15] и смысловые поля абстрактного компонента, которые отсылают к образному представлению [там же: 15].

Итак, отметим, что лексикографические исследования в области поэтики образов продолжаются (например, выпуски «Материалов к словарю метафор и сравнений русской литературы XIX-XX веков» опубликованы не до конца, над ними ведется работа). В работах Н. А. Афанасьевой был предложен обобщающий термин «традиционный поэтический образ», а также важный для нашей работы термин «смысловое поле». Высокий интерес к поэтическому образу говорит о том, что процесс изучения поэтических образов находится в активной стадии развития. В данной работе мы предлагаем рассмотреть традиционный поэтический образ в лирике XXI века (на материале поэзии В. Полозковой), так как современная лирика привнесла в литературу множество новых материалов для изучения.

### **1.3. Изучение языка русской поэзии начала XXI века**

Для наиболее точного выявления лексико-семантических особенностей традиционных поэтических образов в русской женской лирике начала XXI в. на материале поэзии В. Полозковой, необходимо обратиться к уже изученным особенностям лирики поэтессы.

По мнению Н. В. Белявой, современная поэзия – это поэзия многообразия. В любом языке она представлена в самых различных формах, привлекающих читателя своей наполненностью и глубиной. Автор считает, что современная поэзия развивается в быстром темпе, так как буквально каждый день в ней появляется нечто новое. Однако при этом Н. В. Беляева отмечает следующее: в XXI веке нет преобладания определенных

поэтических школ – стихотворения разнообразны, при этом каждое из них обязательно находит своего читателя [Беляева 2009: 111-125].

В. С. Незаметдинова также полагает, что за развитием современной поэзии сложно уследить. Автор делает вывод, что так происходит из-за возникновения в последние годы особой моды на поэзию и возможности наблюдать за творчеством с разных площадок: интернет-ресурсы, различные литературные журналы, подкасты и т.п. Выделяется скомканный, во многом непрезентабельный вид современной поэзии, а также зачастую неуловимость смысла стихотворения: «поэт постмодерна стремится как можно скорее передать эмоцию, схваченную «на ветру»», он отражает в строчках свое мимолетное ощущение, не задумываясь, будет ли оно правильно интерпретировано и понято читателям. Этот сменившийся ракурс лирики – с традиционного (комфортного) до постмодернистского (дискомфортного) влияет на читательское самоощущение в творческом мире. Читатель не понимает смысла строк, они вызывают в нем диссонанс и, как следствие, меняют представление о поэзии вообще [Незаметдинова 2020: 53-55].

По словам С. Я. Сущего, XXI век сильно повлиял на отношения между человеком и культурой. Появление интернета и его стихотворных площадок привело к тому, что человек не успевает и уже никогда не успеет охватить все значимые события в мире поэзии. Начиная с 1990-х годов происходит потеря контроля профессионального сообщества над тем, кто издает стихотворения. Поэтому современная поэзия была отдана на суд читателей, которые самостоятельно ищут подходящую им лирику и оценивают по своему вкусу [Сущий 2015: 220].

Об этом говорит и С. И. Чупринин, сравнивая сегодняшнюю российскую поэзию с Серебряным веком, который открыл для читателя множество талантливых имен: «в начале XXI века всего стало ещё больше – и крупных имен, и заслуживающих внимания, и художественных поисков, и экспериментов» [Чупринин 2015: 38].

О. Мурашко выделяет следующие особенности поэзии последних лет:

1. Приверженность к рефлексивности, ненормативной лексике;
2. Отрицание классических канонов (чаще всего отказ от силлаботонического стихосложения);
3. Смешение жанров;
4. Фрагментарность, цитатность;
5. Ирония по отношению к миру и к человеку, переходящая в сарказм;
6. Чаще всего форма стиха – верлибр, реже – «антиформа» (поэт не использует для создания стиха ни рифму, ни ритм);
7. «Соединение лиричности и проникновенности строк с философским подтекстом, продиктованным самим смыслом бытия».

Что особенно важно, О. Мурашко также говорит о том, что «женская поэзия, если возможно деление поэзии по гендерному типу, более жизнеутверждающая, чем поэзия мужчин» [Мурашко 2015: электронный ресурс].

О. Я. Пухонская среди особенностей поэзии последних двадцати лет выделяет интертекст и раскрывает его сущность следующим образом: для того, чтобы «вписать в литературный процесс своего времени» произведение, современный поэт так или иначе (поверхностно или глубоко) ссылается на образы и модели прошлых лет и столетий, на классические, ставшие общеупотребляемыми, образы, определенного поэта, цитаты и т.д. [Пухонская 2012: 272].

Н. А. Фатеева подчеркивает следующую особенность современной поэзии: «стремление поэтов к созданию визуальных структур с обнаженной формой, когда графическая композиция является отражением внутренних закономерностей текста грамматического и смыслового характера». Автор говорит о таком явлении в новейшей поэзии, когда форма сообщает больший смысл, чем слово. Также Н. А. Фатеева добавляет, что к такой «графической функции» современного поэтического текста относятся и знаки препинания, которые могут вне контекста образовывать и передавать читателю самостоятельные тексты [Фатеева 2001: электронный ресурс].

По мнению Л. В. Зубовой, современная поэзия выявляет такие контексты, благодаря которым стихотворные слова открываются читателю с другой стороны, они становятся самостоятельнее и ярче, чем в разговорной, публицистической речи. Поэты сегодня чувствуют необходимость изучить свойства языка, показать различные варианты употребления в контексте и без него, исследовать грамматические возможности слова. Авторы придерживаются не рациональности, а своего видения, своей эмоции, парадоксальных явлений – «обострения конфликта между системой языка и речевой нормой» [Зубова 2010: 336].

В аудиокурсе под названием «Язык современной поэзии» Л. В. Зубова определяет ценностные основания современной поэзии на уровне языка:

1. Эклектика – смешение стилей;
2. Устранение авторского «я»;
3. Тенденция превращения текста в гипертекст;
4. Передвижение границ слова;
5. Ирония, установка на эпатаж;
6. Нарушение норм сочетаемости, грамматических, орфографических, этических и др. запретов [Зубова: аудиолекции].

Д. А. Суховой называет важнейшую характеристику современной русской поэзии – «индивидуализация лирического высказывания и индивидуальное использование необходимых средств выразительности поэтического языка». Автор считает, что именно процесс индивидуализации заставляет поэта новейшего времени отбирать из множества уже созданных тенденций поэзии, канонов только то, что будет иметь большое значение в его личном творчестве. Можно сказать, что поэзия приобретает в XXI веке совершенно новые особенности, меняя «привычное понимание»: «русская литература сейчас менее связана со своей историей, она ищет иные, нетривиальные традиции, следует уже не за литературной традицией в чистом виде, а привлекает опыт других языковых и культурных явлений» [Суховой 2008: электронный ресурс].

А. С. Егоров и А. В. Казорина подчеркивают приверженность поэтов-современников к традиционной поэзии, но не исключают стилистическое разнообразие. По А. С. Егорову и А. В. Казориной, русских поэтов современности можно разделить на группы – «традиционалисты» и «авангардисты-экспериментаторы» и на подгруппы – «тихие лирики», «городские поэты», современные барды и рок-поэты. «Тихие лирики» выступают против известности и поклонников, «воспринимают природу и человека как единое целое и соотносят его со всей Вселенной, что придает их лирике философский характер, стремятся к личностно-психологической тематике, изображению картин русского пейзажа». «Городские» поэты в своих стихотворениях отражают внутренний мир конкретного человека, философские размышления о жизни, заключенные в сложных и многогранных образах. Современные барды являются продолжателями традиции авторской песни, которая на данный момент претерпела ряд изменений и стала семантически более сложной и философской. Рок-поэты чаще всего обращаются к приему многозначности, особенностью подгруппы можно назвать «использование мифологических, литературных и всякого рода историко-культурных реминисценций по принципу их многократного наслоения» [Егоров 2018: 71-72].

В рамках данной работы мы предлагаем также обратиться к новейшим и самым частотным процессам словоупотребления, так как они являются наиболее актуальными для современной поэзии и глубоко раскрывают общие характеристики языка современной поэзии: неологизация, окказиональные образования, инновация, сложные эпитеты.

По Ю. В. Казарину, отличительной чертой современной поэзии является употребление словообразовательной неологизации. В стихотворении это явление ожидаемо, можно даже сказать – типично. Оно выполняет функцию «усиления знаковой природы морфемы и лексемы как единиц поэтического текста» [Казарин 1999: 66]. Ю. Н. Несветайло обозначает неологизмы как «новые слова или выражения, свежесть и

необычность которых ясно ощущается носителями языка». В определении автором дана главная характерная черта неологизма – его новизна. Как только читатель перестает чувствовать интерес к только что появившемуся слову, оно перестает быть неологизмом [Несветаило 2008: 145].

Следует отличать неологизмы от актуальных в XXI веке окказионализмов. Ю. Н. Несветаило подчеркивает, что окказионализмы образуются в определенных речевых ситуациях (при коммуникации). Они возникают не специально, как неологизмы, а стихийно, «по мере надобности в живой речи» и не получают широкого распространения в обществе [Несветаило 2008: 146]. По Л. И. Плотниковой, окказионализмы являются «результатом лингвокреативного процесса» автора и языковой системы, и заключают в себе главный смысл текста, так как они забирают на себя все внимание читателя. Также употребление окказиональных образований отличает личность автора, ярко выделяет его среди других поэтов. Автор отмечает и инновацию в поэтическом тексте – это соединение автором звукоподражания и узуального слова [Плотникова 2019: 224].

Т. А. Корнеева объясняет частое употребление сложных эпитетов в поэтическом тексте следующим образом:

1. Смысловой непроясненностью, которая возникает из-за трудности того смысла, который поэт пытается донести;
2. Необходимостью усилить семантику признака [Корнеева 2012: 39-41].

Таким образом, можно сделать вывод о том, что современный язык русской поэзии имеет множество новых черт: широкая возможность распространения среди читателей (за счет сети Интернет, блогов и т.п.), уход от традиционных канонов (внутренняя свобода), отказ от правил рифмы и метрики (внешняя свобода), поэзия вида «здесь и сейчас», визуальная поэзия. Однако нельзя не сказать о том, что в современной русской поэзии все же ощущается влияние традиционных канонов. Русскую поэзию XXI в. также характеризует словоупотребление новейших и самых распространенных в новое время форм (неологизмы, окказионализмы, сложные эпитеты).

#### 1.4. Особенности языка поэзии В. Полозковой

В связи с тем, что целью данной работы является выявление лексико-семантических особенностей традиционных поэтических образов в русской женской лирике начала XXI в. на материале поэзии В. Полозковой, необходимо остановиться на вопросах изучения поэтического текста автора и его внутренней организации.

По мнению исследователей Ю.В. Дюпиной, А.С. Яковлевой и Е.И. Стебуновой, важной особенностью поэтических текстов В. Полозковой является их синтаксическая организация. Авторы замечают тот факт, что В. Полозкова часто обращается к нескольким фигурам, которые содержат особенную синтаксическую и грамматическую связи: анаколүф, эллипсис, алогизм и др. и оксюморон, гендиадис, катахреза и др. Самой распространенной фигурой стал анаколүф – «разрыв нормативной синтаксической связи между началом предложения и его продолжением» [Дюпина 2021: 1719], который помогает создать атмосферу непринужденности речи героев в тексте. В текстах поэтессы также присутствуют следующие стилистические фигуры:

1. Анафора и эпифора, которые подчеркивают эмоциональное равенство стихотворных отрезков;
2. Период, помогающий устанавливать связи между строками одного стихотворения или строками разных стихотворений одного цикла;
3. Градация, которая при взаимодействии с другими лексемами стихотворения придает им большую экспрессию, а также создает образность [Дюпина 2021: 1719-1721].

Д. С. Шмакова, изучив неологизмы в творчестве В. Полозковой, приходит к выводу, что их главная задача в тексте – показать определенное состояние предмета или человека, которое невозможно передать несколькими словами или образами. Важно сказать, что неологизмы не кажутся чем-то странным в поэтическом тексте, они наоборот подходят ему, сопровождают мысль поэта, по-новому открывают другие лексемы. Именно в

этом автор статьи видит самобытность В. Полозковой, ее творческий потенциал [Шмакова 2019: 199]. Как основу творчества В. Полозковой Б. С. Юнусова выделяет окказионализмы, разделяя их на следующие группы:

1. Окказионализмы, созданные с нарушением законов системной продуктивности словообразовательных типов;
2. Окказионализмы, созданные с нарушением законов эмпирической продуктивности словообразовательных типов;
3. Окказионализмы, созданные по конкретному образцу.

С их помощью поэтесса может наиболее полно выразить свои чувства, «создать нужное слово для ткани произведения» [Юнусова 2017: 119-122].

Интересно, что Т. А. Золотова обращает внимание на молодежные черты, которые присущи поэзии В. Полозковой – это эротические мотивы, отношение к Богу (рассуждения о любви, судьбе, смысле жизни и т.п.), мотивы смерти и суицида. Стиль автора обозначен как экспрессивный с преобладанием обценной лексики, молодежного сленга. Однако важно сказать о том, что творчество поэтессы гораздо шире сегодняшней молодежной субкультуры – поднимаются традиционные темы и многие забытые ценности [Золотова 2015: 159-162]. П. С. Волкова также выделяет похожие особенности поэзии В. Полозковой – «Максимальная экспрессия, современный сленг интернет-сообществ, небольшой формат стихотворений, модернистские неологизмы и философские темы, глубокие разговоры с читателем... – все эти черты «старого» и «нового», «классического» и «модернистского» соединились в творчестве Веры Полозковой» [Волкова 2018: 28].

С точки зрения тематики стихотворений Т. А. Золотова отмечает, что В. Полозкова большое значение в стихотворениях придает образу любви. Исследователь выделяет следующие оттенки: любовь/болезнь, любовь/пытка, любовь/поединок, любовь/ревность/ненависть, любовь/наваждение, любовь/смерть, любовь/безысходность, любовь/предательство, любовь/озарение/высшая точка жизни [Золотова 2015: 159-162]. Данные

оттенки очень созвучны традиционным поэтическим образам, которые мы будем рассматривать во второй главе. Также отмечает главенство любовной тематики и П. С. Волкова, говоря о том, что любовь в творчестве В. Полозковой всегда несчастная [Волкова 2018: 26].

Таким образом, основными особенностями поэзии В. Полозковой можно назвать использование анаколума, анафоры, эпитеты, градации, употребление неологизмов и различных видов окказионализмов в качестве авторского самовыражения и раскрытия образов. В поэтических текстах можно увидеть ориентацию на молодое поколение, а именно – использование сленга, общенной лексики, выбор острых для XXI в. тем (несчастливая любовь, эротические мотивы, мотивы смерти).

## Выводы

Понятие «картина мира» существует во многих дисциплинах. Для нашей работы значимо следующее определение термина: «упорядоченная совокупность знаний о действительности, сформировавшаяся в общественном (а также групповом, индивидуальном) сознании».

Картина мира имеет несколько важных подструктур – это языковая картина мира, национальная картина мира, художественная картина мира и поэтическая картина мира. Так как картина мира – это прежде всего знания человека о мире, то можно сказать и о том, что знания копятя и находят отражение в языке, составляя таким образом языковую картину мира. В структуре картины мира и языковой картины мира выделяют два этапа формирования: чувственное, субъективное, многообразное восприятие мира и наступление объективности, порядка, всестороннего знания о мире. В рамках нашего исследования мы предлагаем обратить особое внимание на первый этап, являющийся основой художественной картины мира и как следствие ее подсистемы – поэтической картины мира.

Существует два подхода к изучению поэтической картины мира: во-первых, поэтическая картина мира – это определенная структура знаний о мире, заключенная только в сознании писателя; во-вторых, поэтическая картина мира писателя может рассматриваться только в рамках созданного им текста. Ее основой является творческая индивидуальность автора и особенности его мироощущения.

Поэтическая картина мира автора порождает формирование определенного образа в поэзии. Знания о мире в художественной интерпретации могут быть выражены образами, которые по-особенному передают эмоции и чувства. В поэтическом тексте образ создается словом.

Поэтический текст – «особым образом организованная семиотическая структура». Он отличается от прозаического текста определенным

внутренним членением: выделяются строка, строфа, четверостишие (или двустишие) (ритмические единицы).

Слово, являющееся главной смысловой образующей всего поэтического текста, имеет множество интерпретаций, однако в поэтическом тексте в нем заключен не один смысл – слово раскрывается автором многогранно и поэтому ощущается как нечто весомое, важное для понимания семантики всего стихотворения. В этом заключается образность слова.

Многозначность поэтического слова, создаваемая контекстом, находит отражение в образе. Образ – это «форма отражения действительности искусством, конкретная и вместе с тем обобщенная картина человеческой жизни, преображаемой в свете эстетического идеала художника, созданная при помощи творческой фантазии». Выделяют следующие самые распространенные образные средства – метафору, метонимию, синекдоху, эпитет, сравнение, гиперболу, литоту, олицетворение, перифраз, аллегория, иронию. Однако в данной работе особо рассматриваются метафора, эпитет и сравнение в качестве самых распространенных образных средств. Метафора – «вид тропа, в котором отдельные слова или выражения сближаются по сходству их значений или по контрасту»; эпитет – «слово, определяющее предмет или явление и подчеркивающее какие-либо его свойства, качества или признаки»; сравнение – «вид тропа, в котором одно явление или понятие проясняется путем сопоставления его с другим явлением».

Поэтическая картина мира, поэтический текст и образ – понятия, формирующие представление об объекте исследования – традиционном поэтическом образе. Традиционный поэтический образ – это «образ, имеющий длительную традицию употребления в поэзии, обладающий относительно устойчивым семантическим ядром и словесным выражением». Лексикографическое описание поэтических образов представлено в «Словаре поэтических образов» Н. В. Павлович, «Материалах к словарю метафор и сравнений русской литературы XIX-XX веков» Н. А. Кожевниковой и

З. Ю. Петровой, «Словаре языка поэзии (образный арсенал русской лирики конца XVIII – начала XX в.)» Н. Н. Ивановой и О. Е. Ивановой, «Словаре языка русской поэзии XX в.».

В данной работе также рассмотрен язык современной русской поэзии. Русская поэзия обладает своими уникальными особенностями, которые определил свободный и насыщенный информацией XXI век, – нарушение норм грамматики, орфографии, этики; превращение текста в гипертекст; смешение стилей; свободная форма, поэзия визуального типа и т.п. При этом русская современная поэзия придерживается традиционных канонов. Также можно отметить, что современные авторы чаще всего обращаются к употреблению неологизмов, окказионализмов, сложных эпитетов в своих текстах. Нельзя не сказать об особенностях лирики самой В. Полозковой. Она делает акценты на экспрессивности речи, молодежном сленге, обценной лексике, которые производят большое впечатление на читателя. Тем не менее поэтесса сохраняет баланс между новым и старым в поэзии: использование анаколума, анафоры, эпитеты, градации (классические фигуры поэзии) и употребление неологизмов и окказионализмов (модернистские фигуры поэзии).

## **Глава 2. Лексико-семантические особенности традиционных поэтических образов в лирике В. Полозковой**

### **2.1. Традиционные поэтические образы в лирике В. Полозковой**

В данной главе будут представлены состав и общая характеристика материала исследования, а также методика нашего исследования. Материалом данного исследования являются четыре сборника стихотворений начала XXI в. Веры Полозковой – «Непоэмание» (2008 г.), «Фотосинтез» (2008 г.), «Осточерчение» (2013 г.) и «Работа горя» (2020 г.). Для данного исследования были проанализированы 396 стихотворений в данных сборниках поэтессы. Важно отметить, что сборники не объединяют стихотворения под какой-то определенной темой, каждый поэтический текст рассказывает свою историю. Традиционные поэтические образы были найдены в 89 стихотворениях, их общее количество – 37 (в 20 стихотворениях встречаются несколько ТПО одновременно). Были выделены самые частотные ТПО, которые встречаются у В. Полозковой:

1. Путь – жизнь. Образ встречается в 13 стихотворениях;
2. Боль/болезнь – любовь. Образ встречается в 12 стихотворениях;
3. Путь – любовь. Образ встречается в 6 стихотворениях;
4. Огонь – любовь. Образ встречается в 6 стихотворениях;
5. Плен – любовь. Образ встречается в 3 стихотворениях;
6. Свет – человек. Образ встречается в 3 стихотворениях;
7. Игра – жизнь. Образ встречается в 2 стихотворениях.

Также были найдены следующие образы: сражение/война/битва – любовь; свет – любовь; путь – направление в жизни; ночь/день – жизнь/смерть; театр – жизнь; чаша/напиток – жизнь; чаша / напиток – несчастья в жизни; растение – жизнь; сон – нечто прекрасное в жизни; купля/продажа – жизнь; море – жизнь; книга – жизнь; море – неблагоприятие в жизни; время года –

период в жизни человека; чаша/напиток – чувства; игра – чувства: огонь – чувства: море/река – чувства; сон – смерть; купля/продажа – смерть; путь к смерти; растение – человек; море – вечность, время, жизнь; река – вечность; тьма – несчастье; огонь – вдохновение; тьма – смерть; огонь – дух, жизненные силы; путь в поиске благополучия: счастья, спокойствия; растение – разное (счастье, слава, нравственность). На основе данных материалов была создана таблица (см. Приложение. Таблица «Традиционные поэтические образы в лирике В. Полозковой»). В первом столбце обозначены ТПО и их общее количество в стихотворениях. Во втором, третьем, четвертом и пятом столбцах представлены названия стихотворений, распределенные по сборникам: 2 ст. – сборник «Непоэманье», 3 ст. – сборник «Фотосинтез», 4 ст. – сборник «Осточерчение», 5 ст. – сборник «Работа горя».

На основании данной таблицы можно сделать несколько важных для исследования выводов:

1. Наибольшее количество стихотворений с ТПО было представлено в сборнике «Непоэманье» – 36 штук, сборник «Работа горя» – 32 стихотворения, сборник «Фотосинтез» – 13 и сборник «Осточерчение» оказался самым малочисленным по количеству ТПО – 8 стихотворений. В связи с этим можно предположить, что в сборнике 2008 года В. Полозкова не ушла далеко от традиции из-за еще не развитой поэтической «свободы». В последнем сборнике В. Полозкова, вероятно, возвращается к традиции по причине пресыщения этой «свободой»;

2. Самые частотные ТПО, которые встречаются у В. Полозковой, – это боль/болезнь – любовь; огонь – любовь; путь – любовь; плен – любовь; путь – жизнь; игра – жизнь; свет – человек.

## 2.2. Традиционные поэтические образы, обозначающие любовь

### 2.2.1. Традиционный поэтический образ боль/болезнь – любовь

В четырех исследуемых сборниках В. Полозковой («Непоэманье», «Осточерчение», «Фотосинтез» и «Работа горя») ТПО **боль – любовь** встречается 12 раз. При этом в первом сборнике 2008 г. «Непоэманье» данный образ встречается 8 раз, в сборнике «Осточерчение» – 2 раза, в «Фотосинтезе» ни одного раза, в последнем сборнике 2020 г. «Работа горя» – 2 раза. Важно сказать о том, что в первом сборнике в пяти стихотворениях ТПО **боль – любовь** занимает центральное место, разрабатываясь автором на протяжении всего текста. Во втором сборнике образ является главным во всех стихотворениях. В последнем сборнике ТПО **боль – любовь** не является главным ни в одном из стихотворений. Можно сказать, что данный образ важен для лирики В. Полозковой, однако с годами утратил свою актуальность в текстах поэтессы.

При обращении к словарям можно также проследить длительную традицию употребления данного образа. В «Словаре поэтических образов» Н. В. Павлович можно увидеть образ **любовь – болезнь**: *Ятаган? Огонь? / Поскромнее, — куда как громко! / Боль, знакомая, как глазам — ладонь, / Как губам — / Имя собственного ребёнка.* (Цветаева) [Павлович 2007: 544]. В «Словаре языка поэзии» Н. Н. Ивановой и О. Е. Ивановой приведено 11 контекстов данного образа: например, *болезнь любви, язва любви, горячка любовная, зараза любовная, лихорадка вечная* и т.д. [Иванова 2015: 273].

Образ **боль – любовь** хорошо известен в русской лирике. Истоки данного образа восходят к античным текстам, к любовной поэзии древнегреческих поэтов Анакреонта, Ивика, Сапфо, Алкмана, Алкея и других «девяяти лириков». В их стихотворениях возникает образ божества любви Эрота (Эроса, Амура), который является олицетворением прекрасного чувства любви, вместе с тем омраченного болью и недугами. Эрот – сын Афродиты (Венеры) – богини любви и Ареса (Марса) – бога

войны: «связь Венеры и Марса рассматривалась как аллегория мистического соединения вражды и любви» [Цит. по Телегин 2013: 215]. Поэтому можно говорить о том, что Эрот совмещает в себе «двойной аспект Любви и Смерти» [Эвола 2010: 189]. Также интересно, что в мифологии Эрот – божество с колчаном стрел и луком: он наносит удар одной из своих отравленных любовью стрел, и жертва через боль обретает настоящее чувство любви.

Тема неразделенной любви, любви, которая представляет собой лишь только болезнь, боль, рану, получает развитие в нескольких сборниках В. Полозковой: «Непоэмание» (2008), «Осточерчение» (2013) и «Работа горя» (2020). Одним из самых ярких примеров является стихотворение сборника «Непоэмание» – «Люболь», написанное в 2004 году. В название стихотворения вынесен окказионализм. По определению Т. В. Король, окказионализмы – это неологизмы, «которые носят характер единичного (одноразового) явления в языке одного автора и тесно связаны с окружающим контекстом» [Король 1967: 53]. Окказионализм «люболь» является лексическим окказионализмом, который создан с помощью словообразовательной модели усечения одной из основ (по Е. А. Земской): усеченный корень слова *любовь* *лю (люб)* + корень слова *боль*. Возможно, слово создано также не просто усечением, но и с помощью наложения основ – «особый вид гаплогии (т.е. исчезновения одного из двух тождественных слогов, непосредственно следующих друг за другом)» [Земская 2011: 155].

В стихотворении *люболь* полностью поглотила лирическую героиню, из-за этой «болезни» она не может видеть свет, каждый луч нового утра оказывается для нее *ядом*. Героиня мечтает забыться в ночи, чтобы в голове не возникали ранящие сердце образы возлюбленного. Болезнь, которая не отпускает героиню, особая – *люболь*. Данный лексический окказионализм делает слово единым образом, становится понятно, что слово существует в тесной взаимосвязи двух понятий, разделить которые невозможно. Именно

так создается традиционный поэтический образ **болезнь – любовь**. Усилительный эпитет *проклятая* в полной мере передает отчаяние героини: «Влагой ночи чуть-чуть отплакивается / Моя проклятая / Любость» [Непоэма: 13]. С помощью разделения автором подлежащего и определения на разные строки, Полозкова подчеркивает сему трагедии – это вовсе не та любовная болезнь, связанная с добрыми чувствами, а действительно *проклятая* любовь, отголоски которой мучают героиню («Лязг. / Звон. / Он. / Он» [Непоэма: 11]). Единственный способ смягчить страдания – это принять обезболивающее – «Ложку тьмы / На один стакан» [Непоэма: 13], чтобы избавиться от любви навсегда.

Обратимся к внутреннему наполнению образа – его составляющим конкретному и абстрактному компонентам. Смысловое поле конкретного компонента ТПО формируется словами различных частей речи, которые можно разделить на следующие группы:

#### 1. Причина боли – герой (смысловое поле «Человек»)

- Притяжательное местоимение *его*: «Голос – патокой жирной. Солоно. / Снова снилось его лицо» [Непоэма: 9].
- Личное местоимение *он*: «Хрип, / Стон, – / Он. / Он. ; Лязг. / Звон. / Он. / Он» [Непоэма: 11].

#### 2. Симптомы болезни

- Прилагательное *больная*: «Я больная. Я прокаженная. / Мой диагноз – уже пароль» [Непоэма: 9].
- Существительные *сушь, жар*: «Слито. Выпарено. Откачано / Все внутри – только жар и сушь» [Непоэма: 10].
- Существительное *слезы*: «Слезы выжаты все. Сукровицу / Гонит слезная железа» [Непоэма: 10].
- Существительное *боль*: «Ах, как солоно... Эта дикая / Боль заставит сойти с ума...» [Непоэма: 14].

- Наречие *сухо*: «Сухо в жилах. Не кровь – мазутная / Жижа лужами разлита» [Непоэвание: 10].

### 3. Диагноз

- Существительное *любошь*: «Мой диагноз – уже пароль: / «Безнадежная? Зараженная? / Не дотрагиваться – Любошь.» [Непоэвание: 9].

- Существительное *чума*: «Сто «виват» тебе, о Великая... / Богом... посланная... чума...» [Непоэвание: 14].

- Прилагательное *прокаженная*: «Я больная. Я прокаженная. / Мой диагноз – уже пароль» [Непоэвание: 9].

### 4. Ощущения пространства и времени в течение болезни, которые возникли из-за заболевания и его симптомов

- Существительное *крик*: «День как крик. И зубцами гнутыми / Лихорадочность забытья» [Непоэвание: 11].

- Причастие *спрессовано, колесовано*: «Днем – спрессовано, колесовано – / И разбросано у ворот» [Непоэвание: 11].

- Причастие *растравляющее*: «Растравляющее, / Бездолящее / Око дня – световой капкан» [Непоэвание: 13].

- Прилагательное *засаленный*: «Свет засаленный. Тишь пещерная. / Мерный шаг – пустота идет» [Непоэвание: 12]. Интересно, что в традиции свет – это всегда положительная коннотация. Например, храм – свет, смех – свет, человек – свет, улыбка – свет, время – свет, жизнь – свет, смерть – свет, судьба – свет, чувства – свет, любовь – свет, боль – свет, надежда – свет, жалость – свет, вера – свет, вдохновение – свет, страх – свет, правда – свет, свобода – свет и т.д. [Иванова 2015: 472-477]. В данном случае языковое значение слова *засаленный* – «загрязненный, испачканный чем-либо, жирный, сальный» [БАС Т.6: 474] меняет значение слова *свет* в контексте

стихотворения, не просто делая его предметным, какой-то реалией, но и наделяя эту реалию отрицательным значением. Свет становится грязный, мутный, создает ощущение душного пространства вокруг. У В. Полозковой обычно свет наделяется положительными свойствами (в рамках традиции), однако в этом стихотворении свет (он же лирический герой в других стихотворениях – «Солнце», «Маленький рок-н-ролл», «Три цента», «Сядись поближе и глаза прикрой...») приобретает другие, противоположные качества. Свет здесь – это сам лирический герой, и те чувства (сама любовь к этому человеку), которые испытывает героиня. Именно этот свет стал *засаленным*. Освобождением от этого света становится тьма, ночь. То же можно увидеть в приведенных ниже отрывках стихотворения А. Ахматовой «Память о солнце» (1911 г.):

«Память о солнце в сердце слабеет.  
Желтой трава.  
Ветер снежинками ранними веет  
Едва-едва.

Ива на небе пустом распластала  
Веер сквозной.  
Может быть, лучше, что я не стала  
Вашей женой.

Память о солнце в сердце слабеет.  
Что это? Тьма?  
Может быть!.. За ночь прийти успеет  
Зима» [Ахматова 2020: 38]

##### 5. Лечение (освобождение от болезни):

- Существительное *ночь*: «...Утешения упоительного / Выдох – выхода брат точь-в-точь, – / Упаковкой успокоительного: / После вечера / Будет ночь» [Непоэма: 12].
- Существительное *тьма*: «Боже, смилостивись! – обезболивающего – / Ложку тьмы / На один стакан» [Непоэма: 13].
- Существительное *небо*: «Неба льдистого литр – / В капельницу / Через стекла налить позволь...» [Непоэма: 13].

Смысловое поле абстрактного компонента ТПО формируется одним единственным словом *любольь*. Важно сказать о том, что и конкретный компонент традиционного поэтического образа в данном случае также присутствует в этом слове. Это, вероятно, единственный подобный случай в поэтическом тексте, когда одно и то же слово заключает в себе и абстрактный (любовь) и конкретный (боль) компонент. Интересно, что автор заменила букву *в* слове *любовь* для того, чтобы придать ему иной смысл. Можно отметить, что в тексте стихотворения слово повторяется три раза в трех разных частях поэтического текста и, конечно, в названии. Данный лексический повтор необходим для постоянного подчеркивания главной мысли автора. Таким образом, получившееся авторское новообразование является не просто образом в тексте, но также главным смыслообразующим словом во всем стихотворении.

Сборник «Непоэзание» включает в себя еще несколько стихотворений, в которых можно увидеть образ **боль/болезнь – любовь**: «Точки над *i*», «Маленький мальчик» и «Очень спокойно, мелочью не гремя...».

Стихотворение «Точки над *i*» продолжает тему **болезни – любви**. Интересно отметить, что данный образ начинает («Любольь» – первое стихотворение сборника) и завершает («Точки над *i*» – последнее стихотворение сборника с ТПО **боль – любовь**) сборник «Непоэзание». Можно сделать вывод, что данный образ поддерживается всем сборником, а расположение текстов имеет для Веры Полозковой особое значение. Образ в этом стихотворении мелькает буквально в двух строчках, однако можно легко заметить абстрактный компонент *люблю* («Я тебя люблю и до смерти буду» [Непоэзание: 201]) и конкретный компонент, выраженный лексемами *болеть* и *простуда* («Я болею и месяцами лечу простуду» [Непоэзание: 201]).

Обратимся ко второму стихотворению, в котором лирическая героиня описывает *маленького мальчика* – своего возлюбленного, который занял все

ее мысли: *снится и манит из-за дверей* [Непоэвание: 169]. В тексте множество определений, сравнений, которые не относятся к смысловому полю конкретного компонента, но дополняют его. Например, в строках «Крепко легкие пообжег, но не задел лица. / Терпкий пепел, дрянной божок, мышечная гнильца» [Непоэвание: 169] можно увидеть конкретный компонент, представленный лексемой *пообжег*, однако далее усилительный эпитет *дрянной*, лексема *гнильца* делают образ более мрачным. С их помощью автор показывает, что этот любовный ожог (боль) заставляет лирическую героиню ненавидеть свое чувство и того, к кому оно направлено. Также стоит остановиться на еще одном интересном примере образа – *взрыв химический*:

«Маленький мальчик, танталовы муки, хочется и нельзя.

Пешка, которая тянет руки к блюду с башкой ферзя.

Приставучий мотив, орнамент внутренних алтарей.

Снится будто нарочно нанят, манит из-за дверей.

Маленький мальчик, каленый шип, битые тормоза.

Взрыв химический, с ног не сшиб, но повредил глаза.

Крепко легкие пообжег, но не задел лица.

Терпкий пепел, дрянной божок, мышечная гнильца» [Непоэвание: 169].

Одно из значений слова *химия* – «взаимные чувства, отношения, связь какого-либо характера между людьми» [СРЯ 1999]. Поэтому можно сказать о том, что данное словосочетание отсылает к абстрактному плану. Смысловое поле абстрактного компонента также составляют и другие строчки: «...только вот без истерик, забывали и не таких; Принцы, если ты отморозок, успокаивать не спешат; Нет, я этого не писала. / Нет, ты этого не читал» [Непоэвание: 169].

В тексте стихотворения В. Полозковой «Очень спокойно, мелочью не гремя...» 2005 года можно увидеть очень близкий к образу **боль – любовь** образ **оружие как причина боли – любовь**: лирическая героиня желает,

*тронув курок*, убить своего возлюбленного, так как не может заставить себя довериться ему: «Тронув курок, поближе стрелять к межбровью; / Если и вправду это зовут любовью, - / Господи Святый Боже, помилуй мя» [Непоэма: 54]. Данный мотив сражения с самой любовью (в тексте олицетворение любви – лирический герой) восходит к XIV оде Анакреонта (древнегреческий поэт), где лирический герой принял бой с Эротом (в древнегреческой мифологии – бог любви). В словаре образов Н. В. Павлович можно увидеть образ любовь – оружие, в том числе любовь – огнестрельное оружие [Павлович 2007: 540-541]. В «Словаре языка поэзии» Н. Н. Ивановой и О. Е. Ивановой также есть образ любовь – удар, любовь – острие, клинок, стрела и т.п. [Иванова 2015: 274]

В стихотворении В. Полозковой лексемы *курок*, *хук*, *удар* являются словами смыслового поля конкретного компонента. Глагольный ряд *тронуть*, *стрелять* («Тронув курок, поближе стрелять к межбровью» [Непоэма: 54]), *складывать* («А в голове отточенным хуком в челюсть / Складываешь бесшумно к своим ногам» [Непоэма: 54]) и словосочетание *отрабатывать удар* («Хочешь любить — научишься довериться. / Фирменный отрабатывая удар» [Непоэма: 54]) являются словесной реализацией ТПО в данном стихотворении: образ, созданный автором с помощью новых для поэтического словоупотребления лексических единиц и сочетаний, отсылает к традиции.

Стихотворение третьего сборника «Осточерчение» под названием «Baby-face Whores», написанное Верой Полозковой в 2009 году, продолжает ряд образов **боль – любовь**. Это стихотворение о том, как в жизнь двоих людей, когда-то любивших друг друга, вошла неверность. Любовь прошла, но, кажется, не оставила следа ни в душе, ни в теле: «...даже хочется, чтоб болело / но не болит; как же умудрилась при нас остаться вся наша юность / наша развеселая наглеца / после всех, кого мы не пожалели» [Осточерчение: 21].

Абстрактный компонент *любовь* в тексте присутствует без изменений: «...после сотой любви, доеденной до конца / где же наши черные зубы, детка» [Осточерчение: 21]. Смысловое поле конкретного компонента ТПО сформировано большим количеством слов: *западут глазницы, осипнет голос, деформируется скелет, заика, инвалид, ожог, швы*. Интересно, что в начале можно заметить два образа: **болезнь – любовь**, созданный при помощи лексем, связанных с болезнью, и **путь – любовь**, созданный с помощью лексемы *след*, что расширяет тему стихотворения. «Им казалось, что если все это кончится — то оставит на них какой-нибудь страшный след / западут глазницы / осипнет голос / деформируется скелет» [Осточерчение: 21]. Эти ТПО связаны и являются способом расширения смысла текста: любовь не только причиняет боль, оставляет раны, меняя облик человека, но и заставляет выбирать свой жизненный путь – в контексте стихотворения – оставаться верным или лгать. В стихотворении также присутствует лексема *ожог*, отсылающая к ТПО **огонь – любовь** и лексема *клейма*, отсылающая к ТПО **плен – любовь**.

Благодаря ТПО **болезнь – любовь**, читатель понимает, что эти *шрамы, клейма* не имеют отношения к телу, это душевные раны любви, которых не видно. Говорят, что глаза – это зеркало души, в данном случае лексема *взгляд* отсылает к человеческой душе, которая трансформируется после «...дурного дельца: меняется только взгляд / ни малейших иных примет» [Осточерчение: 21]. В конце стихотворения лирический герой подводит своеобразный итог, спрашивая, *где же* расплата за неверность в виде телесных наказаний, ужасного диагноза, но не замечает, что его сердце очерствело: «...даже хочется, чтоб болело / но не болит» [Осточерчение: 21].

Также в сборнике «Осточерчение» можно увидеть ТПО **боль – любовь** и ТПО **рана – любовь** в стихотворении «Мало ли кто». Стихотворение рассказывает историю мужчины, который понимает, что не любит свою спутницу. Лирический герой видит муки любящей его девушки, подмечает

каждую деталь, которая говорит ему о том, что она с ним несчастна: «Мало ли кто лежит у тебя на локте, у подлеца, / и не может вымолвить ничего, и разводит слякоть / посреди постели, по обе стороны от лица» [Осточерчение: 80]. Смысловое поле конкретного компонента **боль** выражено лексемами *выть, плакать*, а также еще одной нетипичной лексемой *слякоть*, которая в словаре имеет значение «жидкая грязь на земле, дороге от дождя или мокрого снега» [СРЯ 1999]. При прочтении следующих строк, становится понятно, что автор вводит образ *слез*: *и не может вымолвить ничего, и разводит слякоть / посреди постели, по обе стороны от лица* [Осточерчение: 80]. Однако это не просто слезы, употребленное слово *слякоть* вместе с глаголом *разводит* приобретают новый смысл: читатель понимает, что лирическому герою не жалко свою спутницу, для него ее слезы – это грязь, нечто неприятное, мерзкое. Смысловое поле конкретного компонента **рана** также расширяется с помощью метафор *прошит тобою насквозь* и *пропорот любовью*: «Мало ли кто прошит тобою насквозь, / в ком ты ось, / холодное острие / мало ли кто пропорот любовью весь, / чтобы не жилось, — / через лёгкое, горло, нёбо» [Осточерчение: 80].

Стихотворение «А на третий год меня выпустят...» было опубликовано в последнем сборнике Веры Полозковой «Работа горя». Оно является единственным стихотворением данного сборника поэтессы, в котором можно заметить образ **боль – любовь**. В нем рассказана история о девушке, которая спустя 3 года вернулась проститься со своим горячо любимым человеком, который не смог ее полюбить ни тогда, ни сейчас.

Абстрактный компонент образа можно увидеть в следующей строке: *я не знаю, что вообще любовь, кроме вечной жажды* [Работа горя: 13]. Конкретный компонент ТПО, относящийся к образу **боль – любовь**, представлен лексемами *выгнивая* («я гляжу на тебя, по контуру выгнивая» [Работа горя: 13]) и *взорвалось* («чтобы сердце не взорвалось, не касайся меня, не трогай» [Работа горя: 13]). Однако в стихотворении также

представлен ряд близких по смыслу образов, что создает смысловую многоплановость ТПО:

1. **Плен – любовь.** Так, в строках «А на третий год меня выпустят, / я приду приникнуть к твоим воротам» [Работа горя: 13] можно увидеть образ **плен – любовь**, продолжающийся далее в строчках «...здорово, что у тебя, как прежде, / нет мне ни милости, ни свободы» [Работа горя: 13]. Смысловое поле конкретного компонента представлено лексемами *выпустят* и *свобода*. При этом значение слова *выпустят* в контексте стихотворения можно трактовать по-разному, так как неопределенно-личное предложение не дает информации о том, кто или что конкретно совершает действие над лирической героиней. Выпустят из новых отношений? Выпустят (отпустят) эмоции? В «Большом академическом словаре» одно из значений слов *выпустить* – «освободить, выпускать на свободу, на волю» [БАС Т.3: 517], значит, можно сделать вывод о том, что была некая несвобода, то есть плен.

2. **Огонь – любовь.** Данный образ построен на противопоставлении лексем. Например, метафора «пламенем объатым лицом лечь в снег этих рук однажды» [Работа горя: 13] включает в себя две противоположные по смыслу лексемы *пламя* и *снег*. С их помощью читатель замечает имплицитное, более глубокое, образное значение данной строки: без своего возлюбленного лирическая героиня горит, мечется, погибает, но как только она оказывается рядом с ним ее *пламя* потухает о его *снег*, то есть героиня обретает спокойствие, мир. Строки «мы рискнём говорить, если б говорили ожог и лёд, / не молчали бы чёрт и ладан: / "есть порядок вещей, увы, он не нами задан» [Работа горя: 13] также открывают для читателя неявное сравнение – лирическая героиня – огонь (*ожег*), а ее возлюбленный – *лед*. Данные лексемы необходимы для передачи образа: любовь лирической героини горячая, как ожог, – живая, а лирический герой не «мертвеет внутри, как от ужаса или чуда» [Работа горя: 13], когда видит героиню, поэтому его

сердце холодно. В то же время его *снег* и *лед* являются исцелением ожога героини.

3. **Путь – любовь.** Лирическая героиня приходит проститься со своим возлюбленным к его дому, чтобы в последний раз увидеть его, отпустить свою любовь и двигаться дальше. В тексте стихотворения можно заметить как типичную для ТПО **путь – любовь** лексему *дорога* («дай мне напиться воздуха у волос, / и я двинусь своей дорогой» [Работа горя: 13]), так и лексему *ворота* («а на третий год меня выпустят, / я приду приникнуть к твоим воротам» [Работа горя: 13]), которая нетипична для данного ТПО. Это явление связано с расширением смыслового поля конкретного компонента за счет новой лексики.

Проведенный анализ традиционных поэтических образов позволил сделать следующие выводы. В первом сборнике «Непоэмание» образ **боль/болезнь – любовь** появляется чаще, чем в последующих. Об этом говорит в первую очередь концентрация стихотворений в первом и последнем сборниках, а также разработка самого образа: если в сборнике 2008 г. главной темой 5 из 8 текстов был ТПО **боль/болезнь – любовь**, то в сборнике 2020 г. образ присутствует, но лишь как дополнение к еще нескольким ТПО. Основные особенности женской лирики В. Полозковой, связанные с ТПО **боль/болезнь – любовь**, можно охарактеризовать так: для создания образности поэтесса прибегает к использованию авторского новообразования (*люболь*); новых для поэтического словоупотребления лексических единиц и сочетаний (*взрыв химический*; *хук*; *удар*); смысловая многоплановость ТПО (переплетение в одном стихотворении ТПО плен – любовь, путь – любовь, огонь – любовь); лексем, языковое значение которых меняет значение других слов в контексте стихотворения (*засаленный*). Обозначенные смысловые поля данного ТПО были представлены в таблице (см. Приложение. Таблица «Сводная таблица смысловых полей конкретного и абстрактного компонентов ТПО **боль/болезнь – любовь**»).

### 2.2.2. Традиционный поэтический образ огонь – любовь

Стихотворения В. Полозковой, в которых есть ТПО огонь – любовь, можно увидеть в 3 сборниках – первом «Непоэмание» (2 текста), сборнике 2008 года «Фотосинтез» (1 текст) и последнем «Работа горя» (3 текста). На протяжении всего творческого пути поэтесса часто обращается к данному образу, но в ее лирике он является проходящим, легким, незаметным. В. Полозкова уделяет образу в тексте буквально пару строк, которые, однако, зачастую являются смыслообразующими в стихотворении при более детальном рассмотрении.

Обращение к словарям дает следующую информацию о ТПО **огонь – любовь**. Н. А. Павлович в «Словаре поэтических образов» выделяет несколько образов, характерных для русской поэзии XVIII-XX вв., которые входят в группу **любовь – огонь**: *любовь – пожар, любовь – костер, жар любви, любовь – уголь, любовь – огни* [Павлович 2007: 537]. «Словарь языка поэзии» Н. Н. Ивановой и О. Е. Ивановой приводит больше контекстов образа: *жар любви, зной любви, костер любви, огонь любви, огонек любви, огонь любви, пламень любви, пламя любви, пожар любви, пылымя, пыл желаний, тепло любви, пыланье любви, вулкан в груди гибельный, пепел остывший любви* [Иванова 2015: 169-171].

В первом сборнике образ **огонь – любовь** неяркий, однако стихотворение «Пшшш» наделено особой образностью и интересно для анализа. Лирическая героиня умирает, бьется в предсмертных муках, вместе с ней умирает ее чувство любви:

«Потрогай; не кожа — пламя; у ока карего  
Смола закипает; все изнутри пожгу.  
Такая вступила осень под сердце точненько —  
Пьешь горькую, превращаешься в полуночника,  
Мешком оседаешь в угол, без позвоночника,  
Как будто не шел – волок себя на горбу.

Да гложут любовь-волчица, тоска-захватчица –

Стучит, кровоточит, снится; поманит – спрячется» [Непоэмание: 133].

Опорная строчка в данном отрывке – «Такая вступила осень под сердце точненько». Лексема *осень* обозначает «время года, сменяющее лето и предшествующее зиме» [БАС Т. 14: 162]. Можно предположить, что лето – это чувство любви, то зима – это отсутствие чувства. Значит, осень является той серединой, когда чувство начинает ослабевать, охлаждаться. Олицетворение *осень вступила под сердце* также расширяется значением лексемы *вступать*. В «Большом академическом словаре» есть следующее определение данного слова: «переходить в новое состояние, к новому этапу развития» [БАС Т.3: 297]. Действительно, в тексте чувство любви трансформируется в новое, менее горячее, острое, мучительное состояние, то есть ослабевает.

Обратимся к ТПО **огонь – любовь** в данном стихотворении. Отметим, что образ является опорным для всего стихотворения, на него направлен весь фокус, представленный на фоне описания. Важно сказать, конечно, про заглавие – «Пшшш». Данное явление в русском языке имеет название звукоподражание, оно необходимо для трансляции «естественных звуков в языковую систему» [Скаличка 1967: 281]. В этом случае звукоподражание живой природе рождает ассоциацию с тушением огня, что соотносится с затухающими чувствами лирической героини. Далее в тексте мы видим выделение образа **огонь – любовь** с помощью следующих лексем, составляющих смысловое поле конкретного компонента образа: *неостывающую, пламя, закипает, пожгу*: «Умой меня, замотай мне повязкой марлевой / Дурную, неостывающую башку»; «Потрогай; не кожа — пламя»; «у ока карего / Смола закипает»; «все изнутри пожгу» [Непоэмание: 133]. Интересно расположение данных лексем в тексте – они находятся в первой части стихотворения и делят его пополам на «было» и «стало» после того, как в сердце *вступила осень*. Нельзя не заметить и образ **рана – любовь** в следующей строчке: *замотай мне повязкой марлевой*.

Сборник «Непоэма» содержит еще одно стихотворение, где можно увидеть ТПО **огонь – любовь**. Стихотворение «Мое сердце тоже – горит, как во тьме лучина...» наполнено мыслями лирической героини, которая умерла и теперь, оглаживая свою жизнь, жалеет о том, на что ее потратила:

«Не то чтоб меня снедала тоска-кручина,  
Но, вероятно, тоже небеспричинно  
Обо мне не плачут мои вдовцы.  
Их всех, для которых я танцевала пташкой, —  
Легко перечесть по пальцам одной руки» [Непоэма: 177].

Лирическая героиня сокрушается, что и после смерти у нее нет «...никакого сходства с Кароль Буке, / Летицией Кастой или одетой махой» [Непоэма: 177], она стала лишь *обычной серой пятиэтажкой*. Как бы горько лирической героини ни было, что о ней *не плачут вдовцы*, но самое важное, что в ее сердце есть искра любви: «Мое сердце тоже – горит, как во тьме лучина» [Непоэма: 177]. Это главная строчка стихотворения, которая открывает ТПО **огонь – любовь**. Интересно отметить, что значение лексемы *лучина* по «Большому академическому словарю» – «тонкая щепка сухого дерева» [БАС Т.9: 331], однако именно из такой щепки в реальной жизни разгорается настоящий, большой огонь. Смерть (лирической героини) в традиции – это тьма, а проблеск жизни – свет, луч, лучина (однокоренные слова).

Стихотворение «Двадцать четвертый стишок про Дзе», входящее в состав сборника «Фотосинтез», включает себе два ТПО – **огонь – любовь** и **путь – любовь**. Первый образ представлен одной строчкой в середине стихотворения. Однако она представляет особую ценность для смысла всего текста и также попадает в фокус всего произведения на фоне повествования:

«Ты один способен меня обрадовать – значит, радуй,  
Пламенем посмеивайся в груди  
И не уходи» [Фотосинтез: 46].

Смысловое поле абстрактного компонента ТПО представлено с помощью словосочетания *король червей*: «Не сходи с моих рук, ты король червей. / Козырной, родной, узнаваемый по рубашке» [Фотосинтез: 46]. Лексема *черви* по «Малому академическому словарю» – «карточная масть, обозначаемая красными сердечками» [СРЯ 1999]. На ассоциативном уровне такая масть связана с любовью, и именно она переносит читателя в мир образов, где *король червей* – значит главный, **любимый** мужчина. Интересна вторая строчка представленного отрывка, где прослеживается языковая игра в лексеме *козырной* и словосочетании *узнаваемый по рубашке*. Семантически эти слова соотносятся с словосочетанием *король червей*, однако, когда образ раскрыт (и читатель понимает, что король червей – это возлюбленный), то получается, что выделенные слова становятся не подходящими к той глубинной, философской информации, которую несет образ. Это ощущение подтверждается в последующих строчках:

«От турецких твоих кровей,  
От грузинских твоих бровей,  
От улыбки, в которой музыка и Бродвей,  
До сих пор беспомощность и мурашки» [Фотосинтез: 46].

Действительно, лирическая героиня говорит именно о мужчине, своем возлюбленном. В контексте стихотворения лексема *козырный* становится уточнительным эпитетом и имеет следующее значение: «занимающий первое, главное место среди других подобных, представляющий наибольшую значимость, ценность» [БАС Т.8: 193-194]. В то же время данные лексемы связаны с карточной игрой и могут быть отсылкой к ТПО **игра – любовь**. Смысловое поле конкретного компонента состоит из одной лексемы – *пламенем*, она является типичной для данного ТПО: «Пламенем посмеивайся в груди» [Фотосинтез: 46]. Если рассмотреть градацию лексемы *огонь*, то *пламя* – это самое сильное проявление огня. Лексема *посмеиваться* в «Большом академическом словаре» – «смеяться слегка, негромко, незаметно или время от времени» [БАС Т.19: 95]. Получается, что строка содержит

скрытую антитезу, которая ассоциируется с чем-то легким, простым, не приносящим боли и страданий.

Рассмотрим стихотворение последнего сборника «Мне снится, что мы любовники: мускулы под кожей...». В нем В. Полозкова пишет про сон девушки, которой видится, что она и ее возлюбленный играют на сцене: «...вечером нам вместе играть: густой черноте над ложей, / черноте, которой укрыт партер» [Работа горя: 7]. Во сне лирическая героиня размышляет, что будет с ее любимым, если она его поцелует во время спектакля:

«не дай мне узнать, как замрёт и дрогнет под поцелуем  
бровь, висок, и мочка, и шея возле волос;  
из-за шутки и шалости, неминуем,  
хлынет жадный огонь, будто солнце разорвалось» [Работа горя: 7].

Важно сказать, что образ **огонь – любовь** является опорным для всего стихотворения, на него направлен весь фокус, представленный на фоне размышления. В последней строчке можно увидеть данный ТПО. Усилительный эпитет *жадный* в паре с глаголом *хлынет* добавляет эмоциональную окраску лексеме *огонь*. По «Малому академическому словарю» *хлынуть* – «внезапно возникнуть» [СРЯ 1999]. Одно из словарных значений слова *жадный* – «неотступно преследующий» (устар. поэтич.) [БАС Т.5: 560]. Значит огонь, который возникает при поцелуе, – возникает мгновенно, неконтролируемо, а затем не отпускает, захватывая полностью. Грань между реальностью и образом исчезает в этой строчке, читатель понимает, что речь на самом деле о любви, которая настигает лирическую героиню. Любовь настолько сильна, что сравнивается с *разорванным солнцем*, то есть сильным взрывом.

В сборнике «Работа горя» мимолетный ТПО **огонь – любовь** можно также заметить в строчках стихотворения «Тут соло, про тебя второй куплет...». Также как и в «Мне снится, что мы любовники: мускулы под

кожей...» Вера Полозкова прибегает к лексеме *пламеня* для передачи образа:

«Ее в метро случайно углядев,

Сговорчивых и дерзких здешних дев

Он избегает. Пламенем капризным

Пронизанный, нутро ему скормив,

Он чувствует какой-то старый миф» [Работа горя: 18].

Лирический герой в стихотворении любит лишь одну девушку, любви других ему не надо. Замеченная в метро возлюбленная отзывается в душе героя *пламенем капризным*. Эпитет *капризным* дополняет смысл строфы: *пламя* разгорается только при виде одной девушки, оно *капризно*, потому что даже *сговорчивые и дерзкие здешние девы* не способны пробудить огонь в душе лирического героя.

Таким образом, можно сделать вывод о том, что ТПО **огонь – любовь** часто встречается в лирике В. Полозковой, однако сам образ не разрабатывается в стихотворениях. Тем не менее образ важен для творчества поэтессы, но скорее как вспомогательный при реализации других ТПО, которые содержатся в текстах стихотворений. Основными особенностями женской лирики В. Полозковой, связанными с ТПО **огонь – любовь**, являются: использование звукоподражания для передачи образа (*пишиши*); использование типичных для поэтического словоупотребления лексических единиц и сочетаний (для конкретного компонента – *пламя*); расширение смыслового поля абстрактного компонента с помощью новой, не типичной данному ТПО лексемы (*король червей*); использование эпитетов, которые помогают раскрыть образ (*капризный*). Обозначенные смысловые поля данного ТПО были представлены в таблице (см. Приложение. Таблица «Сводная таблица смысловых полей конкретного и абстрактного компонентов ТПО огонь – любовь»).

### 2.2.3. Традиционный поэтический образ путь – любовь

ТПО **путь – любовь** для В. Полозковой является важным и разрабатывается в двух сборниках – «Непоэманье» и «Фотосинтез». В первом сборнике тема только начинает раскрываться, а во втором ТПО **путь – любовь** является завершённым и цельным, но противоположным по настроению, если сравнивать с первым сборником.

«Словарь языка поэзии» Н. Н. Ивановой и О. Е. Ивановой приводит немного коннотаций данного образа – *путь жаркий, колея страстная, стезя любви* [Иванова 2015: 275].

Стихотворение «За тобой» открывает в первом сборнике поэтессы тему **путь – любовь**. В тексте можно увидеть историю о супругах, один из которых неотступно следует за вторым, куда бы не завела жизнь:

«Разворачиваешься круто,  
Гасишь фары и дышишь тяжко?  
Позабыв, что твои маршруты —  
Все мои: мы в одной упряжке.

Закольцованы, как в цепочке,  
И, как звенья, литы и жестки.  
Мы столкнёмся в конечной точке.  
На решающем перекрёстке» [Непоэманье: 26].

Смысловое поле конкретного компонента **путь** составляют лексемы *слежу, иду, хожу, читаю, маршруты, упряжка, перекресток*. С семантической точки зрения интересна лексема *упряжка*. По «Малому академическому словарю» *упряжка* – это то, что «соединяется упряжью (упряжное животное) с повозкой, экипажем (то же, что запрячь)» [СРЯ 1999]. То есть в упряжке есть 2 составляющие: тот, кто везет, и тот, кто по инерции следует позади. Также как и в тексте стихотворения явно прослеживается мотив следования одного человека за другим: «Ты ведь чуешь мое дыханье, / Обжигающее затылок?» [Непоэманье: 26]. Лексема *упряжка* дополняет этот

образ, являясь при этом новой для поэтического словоупотребления лексической единицей в контексте ТПО **путь – любовь**.

Важно сказать, что стихотворение богато различными образами. Строчки переплетаются между собой, дополняя друг друга и создавая тем самым интересные контексты и смыслы:

«По салютам, ракетным стартам,  
По воронкам и перестрелкам –  
Я слежу за тобой по картам.  
Я иду за тобой по стрелкам.

Между строк, по чужим ухмылкам,  
По аккордам, по первым звукам –  
Я хожу за тобой по ссылкам,  
Я читаю тебя по буквам» [Непоэма: 26].

Образ боя, войны, который можно заметить в первых двух строчках (*ракетные старты, воронки, перестрелки*), продолжается далее во всей строфе на ассоциативном уровне с помощью лексем *карты* и *стрелки*. Одно из значений слова *карта* – «уменьшенное обобщенное географическое изображение земной поверхности на плоскости» [БАС Т.7: 666]. Приведем также несколько значений лексемы *стрелка*: 1. «тонкая и узкая, вращающаяся на оси пластинка с заостренным концом, служащая указателем чего-л. в различных измерительных приборах»; 2. «устройство на рельсовых путях, служащее для перевода подвижного состава с одного пути на другой»; 3. «знак для указания направления в виде черты, от конца которой под острым углом отходят две короткие черточки» [СРЯ 1999]. Нельзя точно сказать, какое из приведенных значений использовано в тексте В. Полозковой, однако можно заметить, что все они так или иначе связаны с лексемой *путь*. Из контекста стихотворения становится понятно, что образ военных действий, атрибуты разведчика (*карты, стрелки*), необходимы для того, чтобы передать важную мысль: любовь проходит очень тяжелый путь,

который можно сравнить с войной, с непроходимыми дорогами. В следующей строфе автор использует актуальную для XXI в. лексему *ссылка* – «элемент гипертекстового документа, который нужен для перехода к другому элементу этого документа или стороннего объекта» [Энциклопедия интернет-маркетинга: электронный ресурс]. В тексте данная лексема продолжает развитие темы **путь – любовь**.

Обратимся также к метафоре, которую можно увидеть в конце поэтического текста: «Закольцованы, как в цепочке, / И, как звенья, литы и жестки» [Непоэмание: 26]. В словаре одно из значений слова *закольцованный* – «соединенный между собой так, чтобы образовалось замкнутое кольцо для циркуляции чего-либо» [БАС Т.6: 245]. Однако в разговорной речи лексема может употребляться в значении женатый/замужняя. В стихотворении В. Полозковой метафора реализуется следующим образом: брак, символом которого является кольцо, сравнивается с звеньями в цепочке, которые должны быть *литы и жестки* для того, чтобы брак не развалился на мелкие части. Поэтесса таким образом подводит своеобразный итог: любовь состоит из множества звеньев, соединенных друг с другом. Звенья должны быть крепкие для того, чтобы не распасться и сохранить целостность на трудном жизненном пути.

ТПО **путь – любовь** также можно увидеть в стихотворении «Дальше» (сборник «Непоэмание»). Лирическая героиня испытывает большую любовь к своему избраннику, но по какой-то причине ей пришлось покинуть его. Мысли о любимом не отпускают героиню, однако она продолжает свой путь в одиночестве:

«Я люблю тебя больше, чем ангелов и Самого,  
И поэтому дальше теперь от тебя, чем от них обоих  
Ещё дальше; пока саднит, пока голос дан,  
Пока прочь бегу, но до пикселей помню лица» [Непоэмание: 29].

Абстрактный компонент образа можно увидеть в лексеме *люблю*, смысловое поле конкретного компонента представлено с помощью лексем *иду, прошла, собираюсь, бегу, чемодан, дальше*. Интересно, что смыслообразующей лексемой стихотворения является не глагол или существительное, а наречие направления *дальше*. Ведь история стихотворения строится на том, что героиня становится все дальше и дальше от своей любви, и это оставляет след в ее жизни. Не зря данная лексема вынесена автором в название всего стихотворения. Уйти от любви тяжело, этот **путь** действительно меняет жизнь героини, но, что важно, не может полностью избавить лирическую героиню от чувства: «Пока прочь бегу, но до пикселей помню лица, / И ещё — не забыть Спасителя в чемодан. / Чтоб нигде не переставать за тебя молиться» [Непоэмание: 29]. Физически отдаляясь от любви, героиня не может забыть о ней, любовь находится глубоко в ее сердце: куда бы не привела жизнь, она будет молиться за любимого. Эта последняя строчка стихотворения противопоставляется всему, что было написано до нее. Да, героиня бежит от любви, собирает чемодан, но чувство все равно будет находиться всю жизнь в ее сердце.

Стихотворение «Одесское» продолжает ряд ТПО **путь – любовь** в сборнике «Непоэмание». В тексте лирическая героиня думает о своем курортном романе, о *милом мальчике*, к которому успела испытать чувства («Милый мальчик, ты весь впечатан в изнанку век: / Как дурачишься, куришь, спишь, как тебя постригли, / Как ты гнешь уголками ямочки, хохоча» [Непоэмание: 113]). Она вспоминает, что эта одесская сказка должна скоро закончиться, ведь ей нужно возвращаться к обычной жизни: «Милый мальчик, я очень скоро залезу в поезд / И обратной дорогой рельсы и швы сотру» [Непоэмание: 113].

В тексте стоит обратить внимание на использование лексем, которые свойственны для употребления в повседневной жизни. Они меняют отрицательный образ строки – «Я пойду покупать обратный билет до ада

плюс / Винограду, черешни, персиков» [Непоэмание: 113]. Для героини отъезд и прощание с возлюбленным приравнивается к *аду* – «месту, где после смерти пребывают души грешников, обреченных на вечные муки» [БАС Т.1: 52] и «обстановке, условиях, пребывание в которых мучительно, невыносимо» [БАС Т.1: 53]. Однако сразу после данной строки можно заметить дополнение – героиня идет покупать не только путь к своей внутренней смерти, но еще и фрукты. В строфе происходит столкновение духовного и материального, обыденного. Материальное возникает настолько неожиданно, что заглушает эффект от значимой метафоры, раскрывающей истинное чувство героини. В конце стихотворения поэтесса все-таки возвращается к теме пути. Смысловое поле конкретного компонента пополняется лексемами *поезд* и *дорога*: «Милый мальчик, я очень скоро залезу в поезд / И обратной дорогой рельсы и швы сотру» [Непоэмание: 113]. Здесь также интересна метафора *обратной дорогой рельсы и швы сотру*. Путь домой для лирической героини – это способ отказаться от любви, которая случилась на отдыхе. В своих воспоминаниях девушка хотела бы стереть этот путь (*рельсы*), чтобы не причинять себе боль горькими мыслями о *милом мальчике*. Эти горькие мысли – это *швы*, по «Малому академическому словарю» – «место соединения сшитых кусков ткани, кожи и т.п.» [СРЯ 1999]. Например, наложить шов – «соединить края раны, сшивая их специальным материалом» [СРЯ 1999]. Возникает ассоциация с ТПО **рана** – **любовь**, тогда получается, что *швы* наложили на сердце, на чувства героини, чтобы соединить ее душу воедино. Как и в предыдущем стихотворении героиня хочет быть дальше от своего избранника, она воспринимает отъезд, отдаление от возлюбленного сначала как обыденность (чтобы заглушить свою боль), затем все же возвращается к своим чувствам, выделяя мысль о том, что выбранный путь жесток, труден и причиняет много страданий. Также можно отметить в сравнении со стихотворением «Дальше» градацию: в первом тексте героиня бежит от чувств, во втором она уезжает на поезде, чтобы не иметь возможности вернуться.

В стихотворении второго сборника «Фотосинтез» под названием «От меня до тебя» В. Полозкова уже более открыто говорит о любви – одиночестве в контексте ТПО **путь – любовь**. После большой любви у лирической героини только и осталось, что дорога, поезд, вагон, стук колес, *блики на одеяле*. Она часто куда-то ездит, ей *нравится быть вне адреса и вне доступа*.

«Это, собственно, все, что есть у меня живого и настоящего.

Ни почтового ящика, столь навязчивого, ни вящего

Багажа; я передвигалась бы, будто ящерка

Век, без точки прибытия, в идеале.

Чтобы стук и блики на одеяле.

Это суть одиночества, сколь желанного, столь бездонного.

Это повод разоблачиться донага,

Подвести итоги посредством дольника» [Фотосинтез: 30].

Конкретный компонент ТПО представлен разнообразными лексемами и словосочетаниями – *расстояние, езжу, вне адреса, вне доступа, без точки прибытия, ехать, рельсы, маршруты, от меня до тебя*. Повтор лексемы *расстояние* ассоциируется со стихотворением М. Цветаевой «Расстояние: версты, мили» (1922 г.), так как в нем также использован повтор данной лексемы, затронута одна и та же тема:

«Рас-стояние: версты, мили...

Нас рас — ставили, рас — садили,

Чтобы тихо себя вели

По двум разным концам земли.

Рас-стояние: версты, дали...

Нас расклеили, распаяли,

В две руки развели, распяв,

И не знали, что это — сплав» [Цветаева 2020: 183]

Несмотря на схожесть тем, у приведенных стихотворений можно заметить серьезное отличие: если в стихотворении М. Цветаевой лирическая героиня хочет быть вместе с любимым и *расстояние* является единственной преградой, то в стихотворении В. Полозковой наоборот – лирическая героиня желает одиночества и *расстояние* становится спасением. Об этом говорит и последняя строчка стихотворения: *Все маршруты лежат в обход*.

Большой интерес представляет также абстрактный компонент образа – *je t'aime* (в пер. с французского – я люблю тебя): «Чтобы ты прочел, заморгав отчаянно, как от острого, / От внезапного, глаз царапнувшего апострофа, / Как в *je t'aime*» [Фотосинтез: 30]. Французское слово явно отсылает к известной песне Лары Фабиан «*Je t'aime*», в которой певица выражает глубокую боль от расставания с человеком, которого все еще любит. На данном примере можно увидеть, как одна лексема открывает перед читателем целый ассоциативный образный пласт.

Еще раз обратимся к стихотворению «Двадцать четвертый стишок про Дзе» (сборник «Фотосинтез») для того, чтобы рассмотреть ТПО **путь – любовь**, который красной нитью проходит через весь поэтический текст.

Особую выразительность придает стихотворению лексическая анафора в начале каждой строфы. Интересно, что в ней можно рассмотреть градацию образа, который далее раскрывается в каждой строфе по-своему:

1. Первая строфа: «Не сходи с моих уст» [Фотосинтез: 46]. В данной строфе снова появляется образ войны, разведки, который был важен в стихотворении «За тобой», с помощью лексем *карт, радаров* («С моих карт, радаров и барных стоек. / Этот мир без тебя вообще ничего не стоит» [Фотосинтез: 46]). Здесь образ раскрывается следующим образом: лирическая героиня так сильно дорожит возлюбленным, что не хочет его терять его ни на минуту. Она хочет видеть его на *карте* – «уменьшенном обобщенном географическом изображении земной поверхности на

плоскости» [БАС Т.7: 666], на *радаре* – «устройстве для обнаружения местонахождения объектов в пространстве по отраженным от них радиоволнам» [БАС Т.22: 62]. При этом в строчке употреблено притяжательное местоимение *моих* (*С моих карт, радаров...*), которое указывает на принадлежность разведывательных средств. Лирическая героиня не хочет, чтобы возлюбленный *сходил* именно с ее *карт* и *радаров*, то есть она не хочет, чтобы он выходил за пределы ее жизни и отдалялся от нее.

2. Вторая строфа: «Не сходи с моих строк» [Фотосинтез: 46]. Образ здесь также приобретает большую насыщенность с помощью всей строфы:

«Не сходи с моих строк.

Без тебя этот голос ждал, не умел начаться.

Ты его единственное начальство.

Направляй его, справедлив и строг» [Фотосинтез: 46].

Тот *голос*, о котором идет речь, в лирике имеет трактовку поэтического «я», разбуженного возлюбленным. Мужчина – это вдохновение, которое помогло вспыхнуть таланту писателя и стало *единственным начальством*. *Начальство* по «Большому академическому словарю» – «власть, руководство, управление» [БАС Т.11: 465]. Тогда возлюбленный – единственный человек, который может управлять и руководить появлением вдохновения у лирической героини. Именно поэтому она просит свою любовь не исчезать, ведь в этом случае она потеряет творческий порыв, свою музу.

3. Третья строфа: «Не сходи с моих рук» [Фотосинтез: 46].

Рассмотрим продолжение строчки: «Не сходи с моих рук, ты король червей. / Козырной, родной, узнаваемый по рубашке» [Фотосинтез: 46]. Данный отрывок был проанализирован для ТПО **огонь – любовь**, однако в контексте ТПО **путь – любовь** он может иметь и следующую трактовку. Необходимо обратиться к дополняющим друг друга двум значениям лексики

*король*: 1. «Игральная карта с изображением мужчины в короне»; 2. «Один из титулов монарха, глава монархического государства, королевства» [БАС Т.8: 469]. В «Словаре карточных терминов» *король* – «вторая по старшинству карта» [Словарь карточных терминов: электронный ресурс]. Из приведенных значений можно сделать вывод, что в карточной игре *король* – это важная, сильная карта, являющаяся одной из главных в колоде. Лирическая героиня не хочет выпускать ее из рук, чтобы всегда иметь преимущество перед другими игроками. Строчка *Козырной, родной, узнаваемый по рубашке* интересна лексемой *козырной* – «о ком-либо, чем-либо, занимающем первое, главное место среди других подобных, представляющем наибольшую значимость, ценность для кого-либо, чего-либо» [БАС Т.8: 193-194]. Эта лексема подтверждает высокую значимость возлюбленного для лирической героини, его выделение, возвышение среди других.

4. Четвертая строфа: «Не сходи с горизонта» [Фотосинтез: 46]. В ней возлюбленный мужчина отрывается от реального мира, становясь проводником:

«Не сходи с горизонта, Тим, но гряди, веди  
Путеводным созвездием, выстраданной наградой,  
Ты один способен меня обрадовать – значит, радуй» [Фотосинтез: 46].

Архаизм *грясти* – «идти, шествовать (устар.)» [БАС Т.4: 443] и рядом стоящая лексема *веди* создают ощущение перехода от старого к новому. Для лирической героини ее возлюбленный является даже не звездой, а целым *путеводным созвездием*, что еще раз подчеркивает его значимость в жизни девушки. Фразеологизм *путеводная звезда* употребляется в значении «кто-либо, что-либо, определяющий чью-либо жизнь, деятельность, указывающий путь» [БАС Т.21: 553]. В контексте ТПО **путь – любовь** данный фразеологизм оказывается опорным и представляет абстрактный компонент образа – именно любовь, любимый человек указывает путь девушке. Этой строфой открывается другой, более глубокий план любви: лирическая

героиня не только хочет, чтобы он был рядом с ней, считает его своей музой и козырной картой, но и готова следовать за ним как за единственным источником света.

5. Пятая строфа: «Не сходи с моих рельсов» [Фотосинтез: 46]. Строфа окончательно переводит читателя в другую реальность, в мир смерти: «Не сходи с моих рельсов ни в этом, ни в горнем мире. / Тысяча моих и твоих прекрасных двадцать четыре. / И одно на двоих бессмертие впереди» [Фотосинтез: 46]. Очевидно, что *этот* мир – это мир реальный, а *горний* – «находящийся, происходящий вверху, в вышине; небесный» [БАС Т.4: 307]. Лирическая героиня не желает прощаться с любимым ни в каком из миров и даже после смерти надеется прожить бесчисленное количество лет вместе.

Таким образом, лирическая героиня не хочет терять ни на миг свою любовь, но это желание все больше обобщается и приобретает новые смыслы. Сперва героиня не может не говорить о своем любимом, затем ей не хочется, чтобы он покидал ее мысли (*строки*), далее ее любовь теряет человеческие характеристики и становится *созвездием*, за которым она готова следовать, и в конце концов героиня желает, чтобы они не расставались ни при жизни, ни при смерти (*рельсы* как путь в другой мир).

Итак, в «Непоэмании» представлено 3 стихотворения, прочитав которые становится понятно, что для поэтессы образ **путь – любовь** связан с серьезными трудностями, потерей, войной. В «Фотосинтезе» же можно заметить две совершенно разные точки зрения поэтессы, которые, однако, являются конечным итогом размышления В. Полозковой: стихотворение «От меня до тебя» в контексте ТПО **путь – любовь** резюмирует – одиночество – единственный путь, который возможен при отказе от любви; стихотворение «Двадцать четвертый стишок про Дзе» наоборот дает надежду – любовь должна пройти долгий путь, он не сможет закончиться даже со смертью. Можно выделить ряд особенностей женской лирики В. Полозковой, которые связаны с ТПО **путь – любовь**: расширение смыслового поля абстрактного

компонента с помощью отсылки к большому образному пласту (песня «Je t'aime»); возникновение образа военных действий, боя, разведки (*ракетные старты, воронки, перестрелки*); использование актуальной для языка XXI в. лексемы (*ссылка*); использование фразеологизма (*путеводная звезда*), лексической анафоры (*не сходи с моих уст; не сходи с моих строк*), которые помогают раскрыть образ. Обозначенные смысловые поля данного ТПО были представлены в таблице (см. Приложение. Таблица «Сводная таблица смысловых полей конкретного и абстрактного компонентов ТПО путь – любовь»).

#### 2.2.4. Традиционный поэтический образ плен – любовь

В лирике В. Полозковой образ **плен – любовь** можно назвать неактуальным. Он встречается лишь в двух стихотворениях первого сборника «Непоэзание», а также в стихотворении «А на третий год меня выпустят...», которое уже анализировалось для ТПО **боль – любовь**. Так же как и с ТПО **путь – любовь** поэтесса пишет 2 стихотворения, в каждом из которых подводит различный, совершенно противоположный итог. Дойдя до окончательного поэтического понимания темы, написав о тех выводах, к которым она пришла, В. Полозкова оставляет эту тему и возвращается к ней только в последнем сборнике «Работа горя» для того, чтобы подвести окончательный итог.

В «Словаре языка поэзии» Н. Н. Ивановой и О. Е. Ивановой приведено 8 контекстов данного образа: например, *плен, плененье любви, рабство, сеть любви, тюрьма, узы любви* и т.д. [Иванова 2015: 274].

ТПО **плен – любовь** открывает стихотворение «Двухминутка ненависти», представленное в сборнике «Непоэзание». В тексте рассказывается история лирической героини, которая потеряла своего возлюбленного и ей больно видеть, как тот находится с другой девушкой. Единственным выходом пережить эту ситуацию для лирической героини

оказывается *двухминутка ненависти*, во время которой она может высказать все, что так долго держала в себе:

«Если хочется слышать, как я вас тут клянусь, то пожалуй вот: на чем свет стоит. Да, я знаю, что ты там счастлив, а я тут пью, что ты победил, я усталый псих» [Непоэмание: 149].

Можно сказать, что конкретный компонент образа лежит на поверхности в следующих строчках: «Да, я чувствую, ее гладить – идти по льну, у нее золотой живот, тебе надо знать, что она таит. / И тебе уютно в ее плену, тебе нужен кров и громоотвод, она интуит» [Непоэмание: 149]. Языковое значение контрастного эпитета *уютно* меняет значение лексемы *плен*, которой выражен конкретный компонент. По «Большому академическому словарю» лексема *плен* означает «состояние зависимости, подчиненности кому-либо, чему-либо» [БАС Т.17: 48] и носит отрицательный характер. Слово *уютно* имеет значение «обладающий уютом, такой, в котором удобно и приятно находиться» [СРЯ 1999]. *Плен*, вопреки своему значению, становится чем-то приятным, домашним, желанным. Дальнейшие лексемы дополняют этот образ: *...тебе нужен кров и громоотвод*. Лирическому герою необходим *кров* – «дом, жилище, приют» [БАС Т.8: 643] и *громоотвод* – «вертикальный металлический стержень, соединенный проводом с землей и служащий для предохранения каких-либо сооружений от прямого попадания молний» [БАС Т.4: 415]. То есть герою нужен был дом, в котором точно будет спокойно, где он будет защищен. Именно поэтому *плен* в контексте данного поэтического текста несет положительную коннотацию.

Рассмотрим также предпоследнюю строфу стихотворения:

«Это честно – пусть Он мне бьет по губам указкой, тупой железкой, она стрекочет тебе стрекозкой.

Подсекает тебя то лаской, блестящей леской, а то сугубой такой серьезкой,

Тончайшей вязкой, своей рукой.

Ты молись, чтобы ей не ведать вот этой адской, пустынной, резкой, аж стариковской,

Аж королевской – смертельной ненависти такой» [Непозмание: 149].

В приведенном отрывке можно увидеть явное искажение чувств избранницы героя. Одно из значений лексемы *подсекать* – «причинять вред, ущерб, расшатывать, подрывать» [БАС Т.18: 161]. Снова получается наложение двух противоположных смыслов друг на друга: возлюбленная причиняет боль и своей *лаской*, и *сугубой серьезкой*. Уточнительный эпитет *сугубый* по «Малому академическому словарю» – «особый, исключительный (по сравнению с чем-либо обычным)» [СРЯ 1999] дополняет значение новой лексемы *серьезкой*. Существительное *серьез*, от которого образовано новое слово с помощью суффикса *-ка*, является существительным, имеющим размерено-оценочное значение. «Эти значения по-разному обнаруживаются в производных. Чаще всего значение уменьшительности совмещается со значением положительной оценки («ласкательности»), а значение увеличительности – со значением отрицательной оценки («уничижительности»)» [Земская 2011: 259]. В данном случае слово *серьезкой* имеет положительную оценку, вместе с эпитетом *сугубой* строка становится похожей на языковую игру: любимая причиняет вред при помощи ласки и исключительной серьезности. Здесь также можно увидеть следующее – лирическая героиня намеренно использует данные лексемы, не употребляя слова «любить», «нравится». Она избегает точных формулировок, и, чтобы показать отношения между новой возлюбленной своего мужчины, применяет неподходящие по смыслу слова, затемняет смысл слов с положительной коннотацией. Из-за этого читатель чувствует искусственность любви между героями, создается впечатление, что разлучница не любит избранника, а лишь играет с ним. Лексика четко дает понять, что лирическая героиня не верит в их любовь, она ослеплена *смертельной ненавистью*, возвышая ее до *королевских* кровей. Абстрактный компонент образа выражен лексемой *клюют*: «Ни дурного словца, ни в трезвости, ни в бреду, я ведь даже за, я не идиот, на таких клюют» [Непозмание: 149].

Стихотворение «Отпуск» из первого сборника также включает в себе ТПО **плен – любовь**. Стихотворение построено в форме диалога влюбленной девушки и другого героя, который явно осуждает новую влюбленность:

«— Веришь их козням?

Веришь их басням?

— Мне так легко с ним.

Я бы жила с ним.

— Будет бездельник

Да при невесте!

— Я и без денег.

Только бы вместе» [Непоэвание: 53].

Абстрактный компонент образа заключен в репликах лирической героини: «Мне так легко с ним. / Я бы жила с ним; Я и без денег. / Только бы вместе; Я бы до гроба. / И после смерти» [Непоэвание: 53]. Частица *бы* говорит о том, что это мечты героини, а не реальность. Конкретный компонент образа можно увидеть в следующей реплике неизвестного героя: «— Ну а — оставил? / Боль же — тюрьма без / Сроков и правил!» [Непоэвание: 53]. Слово *боль*, являющееся частью одноименного смыслового поля **боль**, в контексте данного стихотворения участвует в создании ТПО **плен – любовь**. Если раскрыть неопределенно-личное вопросительное предложение *Ну а — оставил?*, становится понятнее совмещение смысловых полей. Герой спрашивает «а что с тобой случится, если предположить, что он (возлюбленный) тебя оставил?». Не отвечая на свой вопрос, герой сразу дает пояснение – «Боль же — тюрьма без / Сроков и правил!» [Непоэвание: 53]. То есть героиня, покинутая любимым, определенно будет чувствовать боль, которой безымянный герой сразу же дает определение – это *тюрьма без сроков и правил*, то есть плен. На данном этапе происходит совмещение конкретных компонентов – боль становится следствием отсутствия любви и из-за этого пленом для героини, которая будет переживать эту боль снова и снова.

Таким образом, В. Полозкова обозначает два разных подхода к теме **плен – любовь**: в первом случае плен – это комфорт, уют, защищенное и спокойное место, а во втором случае плен неразрывно связан с понятием боль, потеря. Можно отметить также, что образ для поэтессы неактуален, рассмотрев его один раз в первом сборнике «Непоэма», она не возвращается к нему в последующих работах. В рамках ТПО **плен – любовь** В. Полозкова применяет следующие лексико-семантические приемы: использование лексем, языковое значение которых меняет значение других слов в контексте стихотворения (*уютно*); применение наложения двух противоположных смыслов лексем друг на друга (*лаской, сугубой серьёзкой*); затемнение значения слов с положительной коннотацией (*сугубой серьёзкой*); включение в стихотворение диалоговой формы общения (стихотворение «Отпуск»); совмещение конкретных компонентов близких ТПО (*боль – тюрьма*). Обозначенные смысловые поля данного ТПО были представлены в таблице (см. Приложение. Таблица «Сводная таблица смысловых полей конкретного и абстрактного компонентов ТПО плен – любовь»).

Подводя итог анализа традиционных поэтических образов, обозначающих любовь, в первую очередь необходимо сказать о динамике развития каждого ТПО в творчестве В. Полозковой. Образы **боль/болезнь – любовь, огонь – любовь** и **путь – любовь** можно назвать актуальными для поэтических текстов поэтессы, в то время как образ **плен – любовь** – нет. Это доказывается количеством стихотворений, в которых присутствуют данные образы. Например, ТПО **боль/болезнь – любовь** можно увидеть в 12 стихотворениях поэтессы, ТПО **плен – любовь** присутствует лишь в трех. Важно отметить, что несмотря на актуальность образа **огонь – любовь**, он мало представлен лексически. Следует сказать и об интересных случаях для русской поэзии, которые встретились при анализе стихотворений, содержащих образ любви: заключение в одной лексеме и абстрактного и конкретного компонента образа (*люболь*); использование в качестве

конкретного компонента звукоподражание (*пиши*); использование фразы, которая открывает большой ассоциативный образный пласт (*Je t'aime*). Также можно привести лексические закономерности, повторявшиеся в нескольких случаях. Для творчества В. Полозковой характерно употребление новых для поэтического словоупотребления лексических единиц и сочетаний (*взрыв химический; хук; удар*); использование лексем, языковое значение которых меняет значение других слов в контексте стихотворения (*засаленный; уютно*); использование эпитетов (*капризный; упрямый; козырный*), фразеологизма (*путеводная звезда*), лексической анафоры (*не сходи с моих уст, не сходи с моих строк*), которые помогают раскрыть образ.

### **2.3. Традиционные поэтические образы, обозначающие бытие, жизнь, периоды жизни человека**

#### **2.3.1. Традиционный поэтический образ путь – жизнь**

Стихотворения В. Полозковой, в которых есть ТПО **путь – жизнь**, можно увидеть в каждом из сборников поэтессы. «Непоэма» содержит 3 текста, сборник «Фотосинтез» и «Осточерчение» по 1 тексту и в сборнике «Работа горя» находится 8 текстов. На протяжении всего творческого пути В. Полозкова часто обращается к данному образу, в ее лирике он эволюционирует от недосказанности к четкой формулировке проблемы.

Обращение к словарям дает следующую информацию о ТПО **путь - жизнь**. Н. А. Павлович в «Словаре поэтических образов» выделяет несколько образов, характерных для русской поэзии XVIII-XX вв., которые входят в группу **путь – жизнь**: *жизнь – путь, жизнь – дорога, жизнь – тропа, жизнь – шоссе, жизнь – межа, жизнь – колея, жизнь – рельсы* [Павлович 2007: 399]. «Словарь языка поэзии» Н. Н. Ивановой и О. Е. Ивановой приводит больше контекстов образа: *путь жизни, дорога жизни, версты, бездорожье сумрачное, дорожка гладкая, колея гражданина, перепутье бытия,*

*полдороги (жизни), распутья земные, стезя жизни, тропа жизненная, тропинка жизни, ухабы жизни* [Иванова 2015: 161-162].

Стихотворение «Войлок», представленное в сборнике «Непоэмание», начинает ряд ТПО **путь – жизнь** в творчестве В. Полозковой. Стихотворение призвано направить читателя, показать, что *жить надо без суфлёров*, потому что иначе жизнь покажется тоскливой, будет идти быстро и неинтересно. Можно заметить сходства смысла и композиции текста В. Полозковой со стихотворением А. С. Пушкина «Телега жизни» (1823 г.): оба стихотворения философски объясняют этапы жизненного пути – сначала у человека много энергии, он готов наслаждаться жизнью, однако позже его настигает понимание, что жизнь тяжела, в ней очень просто увидеть и неприглядные стороны. Начало жизни у А. С. Пушкина легкое, энергичное – «С утра садимся мы в телегу; / Мы рады голову сломать» [Пушкин 2018: 32]; середина жизни заставляет человека умерить пыл – «...нет уж той отваги» [Пушкин 2018: 32]; конец жизни – это привычка находиться в дороге, когда путник уже не обращает внимания на преподносимые жизнью трудности (*косогоры и овраги*): «И, дремля, едем до ночлега / А время гонит лошадей» [Пушкин 2018: 32]. У В. Полозковой не так четко прослеживается граница между жизненными циклами человека, однако можно выделить начало жизни, когда у человека есть силы жить полной жизнью: *Жить надо без суфлёров* и конец жизни, когда человек начинает замечать *дыры* на пройденном жизненном пути: «Небо поизносилось и прогибается, / Пузом накрыв обломки больших держав. / Дыры в нём — с море Беринга или Баренца!» [Непоэмание: 34].

Абстрактный компонент **жизнь** представлен лексемами *жить, баллада* и *такты*. Первые строки стихотворения отсылают читателя к теме театра (ТПО **театр – жизнь**) с помощью лексики (*суфлёров, антрактами, тактами*):

«Жить надо без суфлёров, зато с антрактами —  
Пусть все уйдут есть булки и шоколад.

Я буду слушать, кутаясь в свой халат,  
Как он берёт дыхание между тактами  
Самой простой и искренней из баллад» [Непоэмание: 34].

Однако смысл строк намного глубже, чем размышления об искусстве. Об этом говорит заглавная лексема *жить*. Она с самого начала перенастраивает читателя на восприятие абстрактного в данном стихотворении. Первая строчка стихотворения – *Жить надо без суфлёров, зато с антрактами* заключает в себе следующий смысл: на жизненном пути нужно найти время остановиться и отдохнуть от суеты, а затем снова продолжить свой путь. Лирическая героиня в свой *антракт* наблюдает за героем, возможно, возлюбленным, который *берёт дыхание между тактами*. Лексема *такт* по «Малому академическому словарю» – «метрическая музыкальная единица – музыкальное движение между двумя соседними ударными моментами (долями)» и «ритм какого-либо движения, действия» [СРЯ 1999]. В контексте стихотворения как раз *такт* и есть сама жизнь, а *дыхание между* – это время для себя, отдых от вечной гонки. Как и героиня, лирический герой в это время начинает не просто замечать, а даже ощущать прекрасное, мелочь, которая в суете была не видна – «Я ощущаю, как она улыбается, / Ночью, на кухне, трубку плечом зажав» [Непоэмание: 34]. Важно отметить и дальнейшее определение жизни – *самая простая и искренняя из баллад*. В «Большом академическом словаре» одно из значений слов *баллада* – «поэтическое произведение лирико-романтической поэзии с повествовательным сюжетом» [БАС Т.1: 301-302]. Определенную роль в осмыслении слова *баллада* играют эпитеты: они еще больше погружают читателя в романтичность жизни. Однако сквозь чистую, настоящую жизнь пробивается осознание, что ничто не вечно и всему приходит конец: «Небо поизносилось и прогибается, / Пузом накрыв обломки больших держав; Поизносилось, служит бедняцким пологом, / Даже стекляшки реденькие дрожат» [Непоэмание: 34].

Смысловое поле конкретного компонента ТПО формируется словосочетанием *время тащит волоком*: «Время за воротник меня тащит волоком. / И голова набита тоской как войлоком» [Непоэма: 34]. Рассмотрим значения лексем по отдельности. *Тащить* – «вести, заставлять идти, тянуть за собой, держа за руки, за поводок и т. п.» [СРЯ 1999]. *Волоком* – «таща, волоча (по земле, мелкой воде)» [БАС Т.3: 91]. Тогда смысл словосочетания в контексте стихотворения становится замещением конкретного компонента **путь** – время тянет за собой по жизненному пути, заставляет идти за ним, не оставляя шанса поступить иначе. Лирические герои при этом осознают, что замедлить свой **путь** можно лишь небольшим *антрактом*. Интересно, что из словосочетания нельзя убрать ни одну из лексем, чтобы не нарушить целостность конкретного компонента.

Сборник «Фотосинтез» содержит только одно стихотворение, в котором встречается образ **путь – жизнь** – «Рассчитай меня, Миша». В тексте можно увидеть трех героев: героиню, от лица которой ведется повествование, девушку, которая является предметом описания и размышления лирической героини, и бармена Мишу. Девушки по одиночке проводят время в баре:

«В чашке кофе у девушки, раз в три минуты лгущей  
Бармену за стойкой, что ей пора,  
И, как правило, остающейся до утра.

Её еле хватило на всю чудовищную длину  
Этой четверти; жаль, уже не исправить троек.  
Каждый день кто-то прилепляет к ее окну  
Мир, похожий на старый выцветший полароид» [Фотосинтез: 22].

В приведенных строках можно заметить одну из лексем, составляющую смысловое поле конкретного компонента ТПО **путь – четверть**. По «Малому академическому словарю» *четверть* – это «одна из четырех равных частей, на которые делится что-либо» [СРЯ 1999]. Из-за

применения гомографического каламбура («игра словами, которые пишутся одинаково, но имеют двойное значение») [Печерская 2022: электронный ресурс] – *уже не исправить троек*, читатель воспринимает лексему *четверть* в значении «один из четырех периодов, на которые делится учебный год в школе» [СРЯ 1999]. С другой стороны, данный каламбур заостряет внимание читателя на строчках и помогает понять, что не лексема *четверть* употреблена автором во втором значении, а словосочетание *не исправить троек* имеет иной смысл: пройдя одну четвертую своего жизненного пути, девушка совершила много ошибок (*троек*), которые не вернуть назад. Таким образом, каламбур с лексемой *четверть* в данном случае раскрывает специфику ее поэтической семантики и дает обратный некомический эффект, то есть заставляет читателя еще раз вернуться к строчке и найти в ней более глубокий, философский смысл. Еще несколько лексем, составляющих смысловое поле конкретного компонента, можно увидеть во второй части стихотворения, которая ведется от первого лица:

«Мама просит меня возвращаться домой до двух.

Я возвращаюсь после седьмого виски.

В моем внутреннем поезде воздух горяч и сух,

Если есть пункт прибытия – путь до него неблизкий» [Фотосинтез: 22].

*Поезд, путь* – типичные лексемы для ТПО *путь – жизнь*. Однако в данном случае важно обратиться к контексту. Лексема *поезд* употреблена вместе с определением *внутренний*, то есть речь идет не о конкретном физическом *пункте прибытия*, а о психологическом, душевном состоянии, точке, которую нужно достичь. Лирическая героиня отмечает, что *путь* до желаемой цели долгий и просит бармена рассчитать её и «...постепенный, / Обстоятельный, / предрассветный / хмельной / невроз» [Фотосинтез: 22].

Особое внимание также следует обратить на следующие строки: «Каждый день кто-то прилепляет к ее окну / Мир, похожий на старый выцветший полароид» [Фотосинтез: 22]. Здесь можно увидеть абстрактный

компонент, выраженный словом *мир* с определением *похожий на старый выцветший полароид*. Определение необходимо для того, чтобы передать мысль о том, что жизнь потеряла в глазах девушки свои краски. Также в данном случае языковое значение слова *прилеплять* – «крепко приставать, плотно присоединяться (обычно о чем-либо липком, клейком, вязком, мокром или к чему-либо липкому, клейкому, вязкому, мокрому)» [БАС Т.20: 276] меняет значение слова *мир* в контексте стихотворения, наделяя его отрицательным значением. Мир, то есть жизнь, становится навязчивым, надоедливым, нежеланным.

Сборник «Осточерчение» продолжает ряд ТПО **путь – жизнь**. Стихотворение данного сборника под названием «Рэп для Миши» является дальнейшим развитием истории, которая была рассмотрена ранее в стихотворении «Рассчитай меня, Миша»:

1. Имя собственное. Нельзя не заметить повторение в названии каждого из поэтических текстов имени собственного (Миша): «Рассчитай меня, Миша» и «Рэп для Миши». При прочтении последнего стихотворения возникает ощущение, что оно является продолжением поэтического текста «Рассчитай меня, Миша». «Рэп для Миши» – это более развернутая просьба лирической героини выслушать ее, в которой лирическая героиня изливает все свои страдания:

«ни одной ноты, мама  
ну, чего ещё  
никакой речи, мама  
кроме горечи  
тишина подъезжает, сигналит воюще  
вяжет ручки да и пускает с горочки

«ладно, - говоришь ты себе, - кошелёк, чемодан, вокзал  
я и не такое видал, я из худшего вылезал  
бог меня наказал

меня предал мой полный зал  
но я все доказал  
я все уже доказал» [Осточерчение: 24].

Несмотря на то что на протяжении всего стихотворения использована эпитафия (*мама*) для усиления эмоциональной окраски, читатель понимает из названия стихотворения, что оно адресовано кому-то важному в жизни лирической героини. Она считает нужным еще раз обратиться к этому человеку, излить ему душу. Можно предположить, что героиня не знает, к кому еще может обратиться за помощью, и именно поэтому решает написать это послание – рэп, быстрая ритмика которого также усиливает силу ее горечи.

2. Лексема *тишина*. Образ тишины можно заметить в стихотворениях «Каравай-каравай» и «Рэп для Миши»: оба они начинаются с данного образа: «Как на Верины именины / Испекли мы тишины. / Вот такой нижины, / Вот такой вышины» [Непоэмание: 202]; «вот как шелестит моя тишина, как гюрза, вползая / вырастает, инеем намерзая» [Осточерчение: 23]. Образ тишины у В. Полозковой возникает для создания картины одиночества, отреченности, ненужности. Как в первом, так и во втором случае, лирическая героиня оказывается одна со своими горестями и трудностями, никто не может ей помочь: «никакой речи, мама, кроме горечи» [Осточерчение: 24]. Важно сказать о градации образа. Если в первом стихотворении у читателя на уровне интуиции возникает образ тишина – одиночество, то во втором стихотворении он раскрывается при помощи различных образных средств, становясь предметным, живым:

«вот как шелестит моя тишина, как гюрза, вползая  
вырастает, инеем намерзая  
нервная и чуткая, как борзая  
многоглазая» [Осточерчение: 23].

В данном отрывке лексема *тишина*, сравниваясь со змеей (*гюрза*), борзой, сразу же приобретает отрицательный окрас. Усилительные эпитеты

*нервная, чуткая, многоглазая* также очеловечивают лексему. Интересен деепричастный оборот *инею замерзая*. По «Большому академическому словарю» глагол *замерзать* имеет следующее определение «замерзая, скапливаясь, накапливаясь на чем-либо, покрывать собою поверхность чего-либо» [БАС Т.11: 230], а существительное *иней* обозначает «тонкий слой кристалликов льда, покрывающий поверхность разных предметов при их резком охлаждении» [БАС Т.7: 265]. То есть тишина, скапливаясь долгие годы (видимо, ее что-то сдерживало), наконец проникла в жизнь героини, постепенно охладив ее жизнь одними бедами и печалью. В стихотворении тишине противопоставлена музыка, с которой мир был ярким, живым, интересным: «музыка свивалась над головой у тебя как смерч, она / была вечная / и звучала с утра до вечера / к людям льнула, доверчивая / вся просвечивала / радуги над городом поднимала / круги вычерчивала» [Осточерчение: 23].

Смысловое поле абстрактного компонента **жизнь** выражено с помощью лексики *жизнь*: «жизнь была подруга, стала заказчица / все истории всемогущества так заканчиваются» [Осточерчение: 24]. Лирическая героиня была дружна с собой, окружением, проблемами, но после переломного момента (вступления тишины) жизнь стала диктовать свои условия.

Смысловое поле конкретного компонента **путь** состоит из нескольких лексем: *ботинки, пропасти, чемодан, вокзал*: «из-под ботинок зияют пропасти / из-под ладоней уходят поручни; «ладно, - говоришь ты себе, - кошелек, чемодан, вокзал / я и не такое видал, я из худшего вылезал / бог меня наказал» [Осточерчение: 24]. Из них также можно сложить картину действий лирической героини. Оказавшись на сложном жизненном пути единственный выход, который видит героиня, это новый путь в поисках лучшего для себя (музыки).

Последний сборник «Работа горя» включает в себя 8 стихотворений с ТПО **путь – жизнь**. Рассмотрим наиболее интересные из них – «Вскинуться на конечном контроле,...» и «Загадал, когда вырасту, стать никем...». Первое стихотворение представляет собой исповедь лирического героя перед смертью, где он выделяет главное и второстепенное в жизни: «господи, какую мы чушь пороли, как чужую про нас прилежно запоминали / как простые ответы из нас вытягивались клещами / сколько чистого света слабые хрусталики не вмещали» [Работа горя: 24].

Абстрактный компонент образа задается словом *господи*, которое в контексте стихотворения является как частицей, так и обращением: «господи, какую мы чушь пороли, как чужую про нас прилежно запоминали» [Работа горя: 24]. Говорить о выражении абстрактного содержания образа можно благодаря этому духовному феномену, который переносит читателя в неземной, духовный мир.

Интересно проследить за формированием конкретного компонента ТПО – он создан при помощи большой синтаксической конструкции, представляющей тему жизненного пути:

«маялись, потели, пеклись о доме и капитале,  
пока были при теле, рожали бы и ваяли, но мы роптали,  
пересчитывали потери под нарастающий жадный рокот,  
ничьей помощи не хотели, не позволяли больного трогать  
подрывались в запале производить килотонны пыли» [Работа горя: 24].

Сама лексема **путь** не задействована в приведенной синтаксической конструкции, однако глаголы прошедшего времени (*маялись, потели, пеклись, роптали, пересчитывали, не позволяли, подрывались*), обозначающие действия в течение жизни, вводят тему **пути**. Обозначенные глаголы имеют семантически-негативный окрас, то есть лирический герой осуждает прожитую жизнь. Строчка *подрывались в запале производить килотонны пыли* является смыслообразующей во всем тексте стихотворения.

*Запал* – это «горячность, порыв, пыл» [БАС Т.6: 381]. Можно сделать вывод, что жизненный путь состоял из резких горячих порывов, которые из-за своей необдуманности влекли только лишь много пыли, то есть того, в чем никто не нуждался. Лирический герой на последнем рубеже между двумя мирами раскаивается именно в этом. Он гнался совершенно не за тем, а когда его жизнь оборвалась, он осознал, что *был только тогда и жив*, когда смеялась его возлюбленная.

Нельзя не сказать о названии стихотворения, которое дано ему по первым строчкам – «вскинуться на конечном контроле, в безлюдном солнечном терминале» [Работа горя: 24]. Лексема *вскидываться* по «Большому академическому словарю» – «набрасываться, накидываться с бранью, упреками, угрозами и т.п.» [БАС Т.3: 257]. Под метафорами *конечный контроль* и *солнечный терминал* подразумевается промежуточная точка после смерти человека, но до попадания его души в ад или рай (в христианстве). Из приведенных значений можно расшифровать строчку следующим образом: у лирического героя есть последняя возможность вспомнить свою жизнь и буквально накинуться на нее с упреками и недовольствами, понять собственные ошибки на жизненном пути.

Следующее стихотворение, затрагивающее тему **путь – жизнь** – «Загадал, когда вырасту, стать никем...» (сборник «Работа горя»). Поэтический текст рассказывает историю лирического героя, который не захотел проходить обычные жизненные этапы. Можно предположить, что герой выбрал путь отшельничества или действительно стал *никем*, растворившись в воздухе духом: «загадал, когда вырасту, стать никем. / камер видеонаблюдения двойником. / абсолютно каждым, как манекен. / мыслящим сквозняком» [Работа горя: 20].

Конкретный компонент ТПО состоит из нескольких синтаксических конструкций. Рассмотрим их по очереди для анализа. «Загадал, когда вырасту, стать никем. / камер видеонаблюдения двойником. / абсолютно

каждым, как манекен» [Работа горя: 20]: словосочетание *камер наблюдения двойником* интересно новой семантической окраской, характерной только для XXI в. *Двойник* – «о чем-либо, имеющем полное сходство с чем-либо другим» [БАС Т.4: 545]. Лирический герой хочет быть идентичен камерам видеонаблюдения, которые с 2000-х годов начали появляться на каждой улице каждого города для обеспечения безопасности населения. Они хранят информацию о любом человеке, которого видят. Герой хочет быть незаметным и один в один похожим на каждого человека, чтобы иметь возможность наблюдать, знать жизнь и путь всех людей. Это возможно только при условии, если он будет *никем*. Следующая синтаксическая конструкция раскрывает читателю причины такого желания: «как оступишься в биографию – сразу жуть, / сколько предписаний выполнить надлежит. / сразу скажут: тебе нельзя быть листок и жук. / надо взрослый мужик» [Работа горя: 20]. В «Большом академическом словаре» выделено два значения лексемы *оступиться*: 1. «неловко, неудачно ступать»; 2. «совершать какой-либо неблагоприятный поступок, какую-либо ошибку в жизни» [БАС Т.14: 286]. В контексте стихотворения можно рассматривать оба варианта, смысл будет одинаковый. *Оступиться в биографию* – сделать неудачную ошибку, потому что любой жизненный путь предполагает определенные правила (*предписания*), которые нужно соблюдать для достижения целей. Лирический герой не хочет самостоятельно начинать свой путь с правил, навязывания социальных ролей, он хочет быть волен сам выбирать, кем ему быть и что делать (*тебе нельзя быть листок и жук. / надо взрослый мужик* [Работа горя: 20]). Можно также отметить, что здесь впервые возникает образ природы, который раскрывается в следующей строфе: «нет, я мудрый ящер, живущий среди пещер. / иногда я склоняюсь к спящему под плащом / и пою ему на ухо: мир бесконечно щедр» [Работа горя: 20]. Лирический герой ассоциирует себя с *ящером*, для которого природа стала домом. Лексема *мудрый* указывает на верность мысли в

предыдущих строфах: герой постиг суть вещей и сделал свой выбор. Стоит отметить также, что абстрактный компонент ТПО выражен лексемой *мир*.

Итак, образ **путь – жизнь** в творчестве В. Полозковой насыщен внутренними переживаниями. На протяжении всех четырех сборников нельзя не заметить рефлексию автора на данную тему. Первый сборник «Непоэмание» представляет стихотворение, в котором ТПО связан с одиночеством, непосильными трудностями, но сам образ не детализированный, а общий. В нем тяжело разобрать личное. «Фотосинтез», включающий только одно стихотворение с ТПО **путь – жизнь**, приоткрывает читателю суть проблемы: жизненный путь связан с душевными муками, внутренними неразрешенными вопросами. Третий сборник «Осточерчение» является мольбой о помощи на жизненном пути (самое объемное стихотворение «Рэп для Миши»). Сборник «Работа горя» – это итог размышлений В. Полозковой, где она отпускает свои внутренние конфликты и пытается простить себя за свои жизненные ошибки. Размышляя над прощением, автор находит два варианта – смерть и растворение в мире, желание стать тем, кем велит сердце.

Можно выделить ряд особенностей женской лирики В. Полозковой, которые связаны с ТПО **путь – жизнь**: наличие лексем, языковое значение которых меняет значение других слов в контексте стихотворения (*прилепляет*); использование такого приема как гомографический каламбур для заострения внимания на главной лексеме (*четверть*); использование синтаксических конструкций для расширения смыслового поля конкретного компонента (*маялись, потели, неклись о доме и капитале...*); использование словосочетания, которое может быть интерпретировано как часть ТПО только в XXI в. (*камер видеонаблюдения двойником*). Обозначенные смысловые поля данного ТПО были представлены в таблице (см. Приложение. Таблица «Сводная таблица смысловых полей конкретного и абстрактного компонентов ТПО **путь – жизнь**»).

### 2.3.2. Традиционный поэтический образ игра – жизнь

Поэтический образ **игра – жизнь** представлен только в одном сборнике – сборнике «Непоэмание», в дальнейших работах В. Полозковой он не получил развития, так как является понятным и открытым для поэтессы.

При обращении к словарям можно проследить длительную традицию употребления данного образа. В «Словаре поэтических образов» Н. В. Павлович можно увидеть образ **игра – жизнь** в разных интерпретациях: *жизнь – ирга в карты, жизнь – ирга в лото, жизнь ирга в рулетку, жизнь – ирга в шашки, жизнь – ирга в шахматы, жизнь – ирга в бильярд, жизнь – ирга в горелки, жизнь – аттракцион* [Павлович 2007: 420-421]. В «Словаре языка поэзии» Н. Н. Ивановой и О. Е. Ивановой приведено 4 контекста данного образа: например, *игра житейская, игрушка в руках бессмысленной судьбы, лотерея жизни, партия жизни* [Иванова 2015: 169].

Одно из первых стихотворений первого сборника открывает тему **игра – жизнь**. Стихотворение «Покер» посвящено возлюбленному лирической героини. Она не верит в существование своего идеала и прокликает Бога за эту игру с ее чувствами:

«Он опять обыграл меня.

От тебя так тепло и тесно...

Так усмешка твоя горька...

Бог играет всегда нечестно.

Бог играет наверняка» [Непоэмание: 15].

Абстрактное создается за счет упоминания высших сил, а именно *Бога, Всевышнего*. Смысловое поле конкретного компонента ТПО создается разнообразными лексемами – *развлечься, бинго, обыграл, играет, блефует, ходы*. Рассмотрим некоторые из них в контексте стихотворения. Лексема *обыграть* по «Большому академическому словарю» – «одержать над кем-либо верх в какой-либо игре» [БАС Т.13: 423]. Игра в стихотворении – это любовь, Бог смог выиграть в этой игре *нечестно*, так как сблефовал: «Он

блефует. Он не смеется. / Он продумывает ходы. / Вот поэтому медью солнце / Заливает твои следы» [Непоэмание: 15]. *Блефовать* – «вводить в заблуждение кого-либо показной уверенностью, преувеличением своих возможностей, силы; обманывать» [БАС Т.2: 44]. Образ солнца, которое *заливает следы* героя, необходим для того, чтобы возвысить его личность, показать, что даже большое, неподвластное Богу солнце идет вслед за прекрасным мужчиной. Важно отметить, что для лирической героини такая влюбленность, буквально одержимость человеком – сбой («Надо было поостеречься. / Надо было предвидеть сбой. / Просто Вечный хотел развлечься / И проверить меня тобой» [Непоэмание: 15]). *Сбой* – это «нарушения в действии, работе какого-либо механизма, аппарата и т.п.» [БАС Т.24: 532]. Этот мужчина – *сбой* – ворвался в жизнь лирической героини, нарушил обычный уклад ее жизни, изменив навсегда путь.

Следующее стихотворение, насыщенное образными средствами, под названием «Игры» также открывает читателю ТПО **игра – жизнь**. Как и предыдущий текст первого сборника, данное стихотворение представляет собой рассказ лирической героини о влюбленности, которая ворвалась в ее жизнь и заполонила все пространство в ней:

«Ну давай, давай, поиграй со мной в это снова.  
Чтобы сладко, потом бессильно, потом хреново;  
Чтобы — как же, я не хотел ничего дурного;  
Чтоб рычаг, чтобы три семёрки — и звон монет.

Ну давай, давай, заводи меня, трогай, двигай;  
Делай форвардом, дамкой, козырем, высшей лигой;  
Я на старте, я пахну свежей раскрытой книгой» [Непоэмание: 81].

Отметим анафору *ну давай, давай*, которая нагнетает ритм данных строк, способствует созданию драмы. Первая строчка стихотворения открывает читателю ее суть: используется не конкретное название того, что происходит между героями, а указательная частица *это*, которая

определенно является ударной в этой строчке. Можно предположить, что частица заменяет слово «любовь», ведь героиня не уверена в правильности этих чувств, поэтому данное слово не употребляется. Также важно сказать о функции, которую выполняет частица: она подчеркивает и выделяет предшествующие части речи. В данном случае это глагол *поиграй*, намекающий на отсутствие взаимного чувства со стороны возлюбленного. Действительно, значение слова *играть* в «Большом академическом словаре» говорит о чем-то несерьезном, временном: «заниматься чем-либо для развлечения, отдыха и т.п.; забавляться, развлекаться» [БАС Т.7: 378]. Лирическая героиня осознает это: «Чтобы сладко, потом бессильно, потом хреново» [Непозмание: 81]. Ряд качественных наречий – это градация чувств, которые достигнут героиню на ее жизненном пути: сначала она будет восторгаться новыми эмоциями и ощущениями (*сладко*), далее ее захватит чувство любви (*бессильно*), а затем, так как эти чувства являются обманом, который рано или поздно раскроется, – ей будет горько, невыносимо плохо (*хреново*). В тексте стихотворения можно заметить множество аллюзий. Первая находится в следующей строке – «Раз охотник – ищи овцу, как у Мураками» [Непозмание: 81]. Харуки Мураками – японский писатель, его библиография насчитывает около 40 книг, в числе которых есть «Охота на овец». Вторая аллюзия – «Кулаками – бумага, ножницы или камень» [Непозмание: 81]. В этой строке содержится явное указание на игру под названием «камень-ножницы-бумага». Третья аллюзия находится в самом конце стихотворения – «На руке у тебя — и если я проиграю, / То тебя самого в коробку уложит — Бог» [Непозмание: 81]. Здесь можно увидеть намёк на итальянскую пословицу, которая звучит следующим образом: «Когда игра заканчивается, король и пешка падают в одну и ту же коробку». Именно эта аллюзия на пословицу является частью смыслового поля абстрактного компонента ТПО. Пословица поясняет – то, кем ты был в жизни, что делал, какими именно путями ты ходил, совершенно не повлияет на твою смерть. Коробка в данном случае – это гроб (эвфемизм).

Смысловое поле конкретного компонента состоит из самого большого количества лексем в проанализированных стихотворениях В. Полозковой: *поиграть, форвард, дамка, козырь, высшая лига, старт, блеф, ставки, игрушечные солдаты, баллы, рекорды, джойстик, фишка, пешечка, проиграть*. Все эти лексемы связаны с темой **игра**. Рассмотрим интересный случай с использованием лексемы *джойстик*: «Пока ты мое сердце держишь в руке, как джойстик» [Непоэмание: 81]. Значение слова *джойстик* по «Большому академическому словарю» – «манипулятор в виде укрепленной на шарнире ручки с кнопкой, употребляющейся для компьютерных игр» [БАС Т.5: 67]. Сердце сравнивается с джойстиком, который необходим для управления игрой, – тогда сердце, которое в руке держит герой, это символ управления жизнью и чувствами героини.

Итак, в «Непоэмании» представлено всего 2 стихотворения, после анализа которых становится понятно, что для поэтессы образ **игра – жизнь** неактуальный. Обилие лексем и дополнительных смыслов дает понять, что В. Полозкова уже открыла в этом образе для себя все грани, прочувствовала его. Именно поэтому данная тема больше не поднимается в более поздних сборниках. Однако нельзя не сказать о том, как именно раскрывается в лирике ТПО **игра – жизнь**: передача данного образа происходит за счет различных средств художественной выразительности. В стихотворениях встречались анафора (*ну давай, давай*); указательная частица, подчеркивающая значения других слов (*это*); качественные наречия, передающие градацию чувств лирической героини (*сладко, бессильно, хреново*); аллюзий (Х. Мураками; игра «камень-ножницы-бумага»; итальянская пословица); сравнение (*сердце держишь в руке, как джойстик*). Также необходимо отметить, что в представленных к анализу стихотворениях образ раскрыт максимально полно, его не нужно искать, проводить сложные параллели – этого удалось достичь благодаря тому, что тема **игра – жизнь** в картине мира автора раскрыта полностью.

Обозначенные смысловые поля данного ТПО были представлены в таблице (см. Приложение. Таблица «Сводная таблица смысловых полей конкретного и абстрактного компонентов ТПО игра – жизнь»).

Подводя итог анализа традиционных поэтических образов, обозначающих бытие, жизнь, периоды жизни человека, в первую очередь необходимо сказать о динамике развития каждого ТПО в творчестве В. Полозковой. Образ **путь – жизнь** можно назвать актуальным для текстов поэтессы, он встречается в 13 стихотворениях. Образ **игра – жизнь**, с одной стороны, является неактуальным для В. Полозковой из-за своей проработанности в ее творчестве, а с другой – образ является лексически наполненным, недвусмысленным в интерпретации. Необходимо сказать и об интересных случаях для русской поэзии, которые были обнаружены при анализе стихотворений: использование лексем в составе ТПО, характерных только для XXI в. (*камер видеонаблюдения двойником*). Также можно привести лексические закономерности. Для творчества В. Полозковой характерно использование синтаксических конструкций в качестве расширения смыслового поля конкретного компонента (*маялись, потели, пеклись о доме и капитале...*); использование эпитетов (*нервная, чуткая, многоглазая*), сравнения (*сердце держишь в руке, как джойстик*), анафоры (*ну давай, давай*), аллюзий (Х. Мураками; игра «камень-ножницы-бумага»; итальянская пословица), которые помогают раскрыть образ.

## **2.4 Традиционные поэтические образы, обозначающие человека**

### **2.4.1. Традиционный поэтический образ свет – человек**

Стихотворения В. Полозковой, в которых можно увидеть ТПО **свет – человек**, находятся в сборнике «Непоэзание», который содержит 3 стихотворения на данную тему – «Солнце», «Мой рок-н-рол» и «Три цента». На протяжении всего творческого пути В. Полозкова обращается к данному

образу лишь один раз в первом сборнике, далее в ее лирике он не был замечен.

Обращение к словарям дает следующую информацию о ТПО **путь – жизнь**. Н. А. Павлович в «Словаре поэтических образов» выделяет несколько образов, характерных для русской поэзии XVIII-XX вв., которые входят в группу **свет – человек**: *человек – луч, человек – светило, человек светит, озаряет, поблескивает, мерцает, человек – свеча, человек – солнце* [Павлович 2007: 16-17].

Стихотворение «Солнце» открывает в первом сборнике поэтессы тему **свет – человек**. В тексте можно увидеть историю о чувствах лирической героини к своему возлюбленному, который является для нее главным человеком в жизни и даже недолгий уход которого отрицательно влияет на ее эмоции и ощущения:

«Ну, разрыв контакта. Куда уж проще -  
Где-то в глупой клемме, одной из ста.  
Я передвигаюсь почти наощупь  
И перестаю различать цвета.

Я могу забыть о тебе законно  
И не знать — но только ты на лету  
Чемодан затащишь в живот вагона -  
Как мой дом провалится в темноту» [Непоэмание: 25].

Смысловое поле конкретного компонента **свет** составляют лексемы *свет и солнце*. С семантической точки зрения интересны обе строчки, в которых находятся данные лексемы. Обратимся к строчке с лексемой *свет*: «Каждый раз когда ты садишься в поезд, — / У меня внутри вырубают свет» [Непоэмание: 25]. По «Большому академическому словарю» глагол *вырубать* имеет несколько значений: 1. «удалять, уничтожать рубкой, срубать»; 2. «ударом лишать возможности сопротивляться» [БАС Т.3: 537-538]. Оба значения дают возможность расширить семантику словосочетания

*вырубать свет*. В тексте стихотворения нет намека, что возлюбленный уходит навсегда, но каждый раз, когда он физически отдаляется от лирической героини, ее свет, ее радость перестают существовать. Их буквально вырубают, то есть резко оставляют без возможности повлиять на эту ситуацию. Лексема *свет* имеет следующее определение: «символ истины, разума, просвещения или радости, счастья» [БАС Т.25: 12]. *Свет* предстает перед читателем не как источник освещения или энергия солнца и др., а как душевная гармония героини в те моменты, когда она рядом с любимым. На этом моменте возникает образ **огонь – жизненный дух**. Тот свет, который зажигает любимый в девушке, – это ее жажда жить. Далее в поэтическом тексте строчки переплетаются между собой, дополняя друг друга: «Ну, разрыв контакта. Куда уж проще — / Где-то в глупой клемме, одной из ста» [Непоэма: 25]. *Клемма* – это «устройство для присоединения, закрепления проводов, на машине, приборе, аппарате и т.п.» [БАС Т.8: 104]. За счет использования специальной лексики (*контакт, клемма*) возникает ощущение, что влюбленные – это единый механизм. Предположим, что девушка и мужчина часть одной механической машины. Действительно, если одна часть отсоединится от второй, то механизму будет сложнее работать порознь.

Рассмотрим последние строки стихотворения с лексемой *солнце*: «Моё солнце — это почти как должность. / Так не оставляй меня никогда» [Непоэма: 25]. В «Большой академическом словаре» лексема *должность* имеет значение «служебное положение, место в каком-либо учреждении на предприятии и т.п. и связанные с ним служебные обязанности» [БАС Т.5: 229]. Лирической героине необходима эта должность солнца, которое будет выполнять важные для ее жизни обязанности: освещать дорогу, греть, радовать своим присутствием. В этой семантике заключается традиционность образа. Интересно, что данная лексема вынесена в название стихотворения. Это говорит о дополнительном смысле, о желании автора

обратить большее внимание именно на нее. С ее помощью можно найти абстрактный компонент ТПО, заключенный в приведенной выше синтаксической конструкции («Моё солнце — это почти как должность. / Так не оставляй меня никогда» [Непоэма: 25]). *Моё солнце* в данном контексте может быть и обозначением человека, его ласковым названием. А последняя строка призывом и просьбой к нему – *не оставляй меня никогда*.

Нельзя не отметить сходства стихотворений «Солнце» и «Покер», которое было рассмотрено в п. 2.3.2 «Традиционный поэтический образ игра – жизнь». Можно заметить одинаковую лексему *сбой* в текстах, которая возникает в начале стихотворений: «Надо было поостеречься. / Надо было предвидеть сбой. / Просто Вечный хотел развлечься / И проверить меня тобой» [Непоэма: 15]; «В схеме сбой. Верховный Электрик, то есть, / Постоянно шлёт мне большой привет» [Непоэма: 25]. Если в первом случае сбой – это влюбленность, то во втором стихотворении сбой – это, наоборот, отсутствие любимого человека рядом. Также автор прибегает к упоминанию образа Бога – *Вечный* («Покер»); *Верховный Электрик* («Солнце»). Он является роком судьбы. В «Покере» первый сбой – это результат развлечения судьбы, ее желание позабавиться: лирическая героиня влюбляется в того, кто не испытывает ответных чувств. В «Солнце» причины возникновения сбоя не уточняются, но фраза *Верховный Электрик... шлёт большой привет* помогает понять, что забава судьбы продолжается, но условия игры меняются. На данном примере можно увидеть, как в поэзии В. Полозковой работает интертекст – «понятие, имеющее в виду, что смысл художественного произведения полностью или частично формируется посредством ссылки на иной текст, который отыскивается или в творчестве того же автора, или в смежной искусстве, или предшествующей литературе» [Цит. по Еременко 2012: 131-132].

Также в сборнике «Непоэма» можно увидеть ТПО **свет – человек** в стихотворении «Маленький рок-н-рол». Стихотворение рассказывает

историю мужчины, который понимает, что находится за один шаг до влюбленности. Лирический герой хотел бы много добиться в жизни: «Я устану пить и возьмусь за ум, / Университет и карьерный рост; Я боюсь совсем не успеть того, / Что имеет вес и оставит след» [Непоэмание: 75]. Он хочет быть полностью сосредоточен на важных вещах, но есть женщина, к мыслям о которой он постоянно возвращается: «Да, её черты выражают блюз / Или босса-нову, когда пьяна; / Если я случайно в неё влюблюсь — / Это будет моя вина» [Непоэмание: 75]. Рассмотрим важный отрывок:

«А она прожектором ПВО  
Излучает упрямый свет.  
Этот свет никак не даёт уснуть,  
Не даёт себя оправдать ни в чем,  
Но зато он целится прямо в суть  
Кареглазым своим лучом» [Непоэмание: 75].

Смысловое поле конкретного компонента **свет** выражено лексемами *свет, луч, прожектор*. Уточнительный эпитет *упрямый* дополняет образ войны, который автор вводит с помощью сокращения *ПВО* – «противовоздушная оборона» [БАС Т.15: 506]. *Прожектор ПВО* – это метафора, которая обозначает не просто свет, а тот внутренний свет, который исходит от возлюбленной: он яркий, ослепляющий, призванный найти цель (любимого). Он привлекает и буквально *не даёт уснуть* – настолько он сильный и впечатляющий. Смысловое поле абстрактного компонента **человек** состоит из местоимений, которые дают понять, что речь идет о прекрасной женщине: *она, её, с нею, в неё*. Можно сказать и о расширении смыслового поля с помощью эпитетов и сравнений, которые дают больше информации о девушке. Смех возлюбленной сравнивается со смехом сорванца – «большой озорник, отчаянный шалун» [СРЯ 1999], её ум с умом Гертруды Стайн – американской писательницы, взор сравнивается с прозрачным коньяком.

Проведенный анализ традиционных поэтических образов позволил сделать следующие выводы. Образ **свет – человек** присутствует только в первом сборнике поэтессы. Однако в стихотворениях образу посвящена буквально каждая строчка, что говорит о его актуальности в поэзии В. Полозковой. Также важно отметить, что в проанализированных текстах образ **свет – человек** имеет одинаковую трактовку, что говорит о изученности образа. Основные особенности женской лирики В. Полозковой, связанные с данным ТПО, можно охарактеризовать так: использование синтаксической конструкции в качестве составляющей смыслового поля абстрактного компонента (*Моё солнце — это почти как должность...*); использование эпитетов и сравнений для расширения смысловых полей компонентов (*упрямый свет*); использование специальной лексики для создания большей образности (*контакт, клемма*). Обозначенные смысловые поля данного ТПО были представлены в таблице (см. Приложение. Таблица «Сводная таблица смысловых полей конкретного и абстрактного компонентов ТПО свет – человек»).

## **2.5. Особенности поэзии В. Полозковой на примере стихотворений, содержащих несколько образов**

Поэзия В. Полозковой многогранна: она яркая, самобытная, быстрая. В процессе анализа поэтических текстов поэтессы было выделено множество особенностей, которые касаются семантики традиционных поэтических образов, смысловых полей конкретных и абстрактных компонентов. Однако важно рассмотреть и как эти образы окрашиваются в индивидуальной авторской системе новыми оттенками, стилистическими характеристиками. Для анализа выбраны 3 стихотворения, которые, по нашему мнению, представляют особый интерес для рассмотрения – два текста из сборника «Непоэмание» («Три цента» и «Банкиры»), один текст из сборника «Фотосинтез» («Хвала отчаявшимся»).

Обратимся к стихотворению «Хвала отчаявшимся». На его примере можно увидеть переплетение смыслов ТПО:

1. ТПО **тьма – несчастье** – «Пока живые избегают тьмы, / Дерутся, задыхаются от страсти, / Рожают новых и берут займы, / Мы городские сумрачные власти» [Фотосинтез: 10].

2. ТПО **путь – жизнь** – «Хвала отчалившим. Счастливого пути. / Погрузочный зашкаливает счетчик» [Фотосинтез: 10].

3. ТПО **море – жизнь** – «На корабле – ко дну бы не пойти, / У океана слабый позвоночник. / В Ковчег не допускают одиночек» [Фотосинтез: 10].

Связь ТПО в тексте происходит за счет морфемной анафоры, которая присутствует в начале первых двух строк: *хвала отчаявшимся; хвала отчаянью*. В третьей строке анафора теряет свои морфемные свойства, однако остается созвучна с предыдущими строками: *хвала отчалившим*. В четвертой строке наступает кульминация мысли – *хвала Отчизне*. В. Полозкова очень тонко чувствует читателя, она понимает, как подвести его к необходимой ей идее. ТПО **тьма – несчастье** настраивает на отрицательную мысль, затем ТПО **путь – жизнь** противопоставлен предыдущему образу и призывает покинуть мир, где правят *городские сумрачные власти*. Затем идет закрепление положительного образа прощания с прошлым – ТПО **море – жизнь** (лирический герой не хочет пойти ко дну, то есть не хочет так просто сдаться на пути к свободе). Далее читатель видит главные строки, где раскрывается идея произведения:

«Хвала Отчизне. Что бы без нее  
Мы знали о наркотиках и винах,  
О холоде, дорогах, херувимах,  
Родителях и ценах на сырье.

Отчаянье, плоды неузвимых.

Мы доблестное воинство твое» [Фотосинтез: 10].

Использование морфемной анафоры в данном стихотворении является важным моментом для выражения основной мысли текста. Игра слов в анафоре также не случайна – она выбрана как градация настроения стихотворения. Именно поэтому финальные строки производят сильное впечатление. Данный прием можно также увидеть в следующих текстах всех сборников: «Все тебе оправдываться – а мне утверждать и сметь», «Сядет, бледен и бородат», «Двадцать четвертый стишок про Дзе», «Мало ли кто», «Маленький мальчик», «Что рассказал Шанкар своему другу Раджу, когда вернулся домой...», «Колыбельная для ф.а.», «Тут соло, про тебя второй куплет» и др. Встречаются различные анафоры: звуковые, лексические, строфические, синтаксические, морфемные. Однако эффект, который заложен в данный прием автором, всегда один – выделить последние строфы, сделать их ударными при помощи всей конструкции стихотворения.

Другие индивидуально-авторские приемы можно увидеть на примере стихотворения «Три цента», которое находится в сборнике «Непоэманье». В данном стихотворении также, как и предыдущем, можно заметить несколько ТПО – **путь – жизнь; болезнь – любовь; книга – любовь; свет – человек**. В. Полозкова часто использует диалог, который имеет функцию разбавления сюжета стихотворения, а также необходим для драматизации:

«И резать уже бы, рвать бы — давай-ка, ладно,  
Наелись сцен-то,  
А дорого? — Мне бесплатно,  
Тебе три цента» [Непоэманье: 35].

В данном отрывке диалог используется для того, чтобы еще раз выделить разобщенность отношений. Можно предположить, что показан небольшой кусок из переписки или живого общения героев, благодаря которому читатель видит не только внутренние чувства лирической героини, но и ее реальное поведение с бывшим возлюбленным. Через диалог читатель

еще больше погружается в драматизм ситуации, которая приобретает целостность и законченность.

Важной чертой поэзии В. Полозковой является поэтическая свобода, которая производит большое впечатление. Здесь нельзя не сказать и о значимости контраста, который является следствием поэтической свободы. Рассмотрим следующие строки из стихотворения «Три цента»:

«Пора, моё солнце, глупо теперь прощаться,  
Когда уже всё сказали, и только стон.  
Сто лет с тобой не могли никак натрещаться,  
И голос чужой гудел как далёкий фон,  
И вот наконец нам некуда возвращаться,  
И можно спокойно выключить телефон.  
И что-то внутри так тянется неприятно —  
Страховочная верёвка или плацента» [Непоэмание: 35].

В последней строке можно увидеть странное нетипичное для создаваемого образа слово – *плацента*, которое никак не обыгрывается дальше в тексте стихотворения, не подходит, на первый взгляд, по смыслу, по ритмике. Однако именно это несоответствие и заставляет повторно вернуться к строчкам, перечитать их, вникнуть чуть глубже в авторский смысл. В данном случае смысл заключен в следующем: лирическая героиня прощается с когда-то любимым человеком навсегда. Метафора *страховочная верёвка* хорошо подходит к контексту расставания, ведь она является единственным средством спасения для альпинистов на пути к смерти: в стихотворении героиня тоже находится на волосок от своей личной смерти. Лексема *плацента* же выглядит неуместно, однако значение этого слова помогает разобраться в замысле поэтессы. *Плацента* – это «орган связи и обмена веществ между органом матери и плодом, зародышем в период внутриутробного развития у человека и млекопитающих» [БАС Т.17: 35]. Любимый человек – это родной человек и расставание с ним сравнимо с физической болью. Тогда *страховочная верёвка* начинает ассоциироваться с

пуповиной. Следовательно, героиня говорит о глубоких и родных связях, которые необходимо прекратить. Конечно, можно было обозначить данный образ иначе, однако XXI век предоставляет свободу в самовыражении и даже контрастные, нетипичные для стихосложения слова имеют место быть в новой поэзии, ведь современному читателю проще понимать их. То же можно наблюдать почти в каждом из стихотворений В. Полозковой от первого сборника до последнего.

Стоит обратить внимание и на обращения, которые использует поэтесса. Их можно систематизировать следующим образом:

1. Обращение «мама». Присутствует в 4 стихотворениях: «Рэп для Миши», «Мастерство поддержанья пауз», «Гляди, гляди: плохая мать...», «Банкиры». Данное обращение в стихотворениях необходимо для создания доверительных отношений поэт – читатель. Оно добавляет высказываю искренности, честности.

2. Обращения «солнце», «мое солнце». Присутствуют в 3 стихотворениях: «Солнце», «Три цента», «Верблюды». Данные обращения передают отношение лирического героя к близкому человеку, с их помощью во всех представленных текстах выражен ТПО **свет – человек**.

3. Обращения «Господи Святый Боже», «Боже», «Господи». Присутствуют в 3 стихотворениях: «Очень спокойно, мелочью не гремя...», «Люболь», «Вскинуться на конечном контроле,...». Данные обращения скрывают в себе образ судьбы, рока, к которому можно прибегнуть тогда, когда все остальное уже перепробовано. Читатель считывает эти обращения как мольбу о помощи высших сил.

Обратимся к стихотворению «Банкиры», которое содержит лишь один ТПО **купля/продажа – жизнь/смерть**, однако представляет большой интерес для анализа развития ТПО в лирике В. Полозковой. Поэтический образ почти

полностью состоит из нетрадиционных лексем: *банкиры, кредиты, транжиры, проценты, кредиторы*.

«Знаешь, мама — Бога банкиры жирные  
Нам такие силы дают кредитами!  
Их бы в дело! Нет, мы растем транжирами,  
Вроде бы богатыми — но сердитыми,  
Прожигаем тысячами — не центами  
Божье пламя — трепетное, поэтово!  
Но они потребуют всё. С процентами» [Непоэмание: 16].

Тема кредитов (долгов) наибольшую актуальность приобрела именно в XXI в. в связи с развитием банковского сектора, созданием онлайн-банков, развитием системы ориентации на запросы потребителя (например, упрощение системы кредитования). Лексика пополнилась новыми словами, которые быстро вошли в разговорную, а также в литературную речь. ТПО, в которых возникает трансформация лексем, выражающих образ, – нормальное явление для поэзии. В. Полозкова, являясь современной поэтессой, не может не использовать актуальную лексику, она включает в тексты живую речь русского языка начала XXI в. при этом сохраняя тот или иной традиционный образ. Автор продолжает традицию, но использует для этого другие средства выражения, обусловленные прогрессом во всех областях науки, техники, бытовой жизни.

Важно отметить интенсивность поэзии, с помощью которой передается накал, высокий градус чувств, отличающий манеру В. Полозковой. Это и внутренний быстрый ритм стихотворения («Каравай-каравай» и др.), и стихийное прерывание строфы на множественные мелкие строки («Все тебе оправдываться – а мне утверждать и сметь» и др.), отсутствие деления текста на строфы («Мне снится, что мы любовники: мускулы под кожей...» и др.), экспрессивная лексика («Сны» и др.), использование тире в качестве замены слова или нескольких слов («Питер» и др.), использование большого

количества однородных членов предложения («А на первый взгляд, мёртвые берега: ни геолога, ни ночлега...» и др.).

Итак, при рассмотрении особенностей поэзии В. Полозковой и ее стилистических характеристик можно сделать несколько выводов. Уникальность лирики поэтессы формируется за счет следующих средств: анафора, создающая на протяжении всего стихотворения смысловое поле для раскрытия главного смысла текста в конечных строфах (*хвала отчаявшимся, хвала отчаянию...*); использование диалога, который придает поэтическому тексту достоверности, драматизации (*А дорого? – Мне бесплатно*); поэтическая свобода XXI в., порождающая контраст лексем, которые проще воспринимаются современным поколением при прочтении (*страховочная верёвка – плацента*); обращения, которые выполняют различные функции в зависимости от контекста: например, добавляют высказыванию достоверности (*мама*); использование актуальных лексем, которые составляют смысловое поле ТПО, однако являются нетипичными для употребления (*банкиры, кредиты, транжиры, проценты, кредиторы*); интенсивность поэзии, которая раскрывается через различные синтаксические формы (стихийное прерывание строфы на множественные мелкие строки, ритм стихотворения и т.п.).

## Выводы

Рассмотрев наиболее частотные традиционные поэтические образы в лирике В. Полозковой, можно сделать несколько выводов относительно их наполнения и реализации в тексте.

Были выделены следующие образы, обозначающие любовь: **боль/болезнь – любовь, огонь – любовь и путь – любовь**, которые в лирике поэтессы можно назвать актуальными, и образ **плен – любовь**, который не находит развития в творчестве В. Полозковой. У каждого ТПО есть свои особенности, которые по-разному раскрываются в поэтическом тексте, однако для исследования важно отметить интересные случаи для русской женской поэзии XXI в., которые встретились при анализе стихотворений, содержащих образ любви:

1. Заключение в одной лексеме и абстрактного и конкретного компонента образа (*люболь*);
2. Использование в качестве конкретного компонента звукоподражание (*пишии*);
3. Использование фразы, которая открывает большой ассоциативный образный пласт (*Je t'aime*).

Также можно привести лексические закономерности: употребление новых для поэтического словоупотребления лексических единиц и сочетаний (*взрыв химический; хук; удар*); использование лексем, языковое значение которых меняет значение других слов в контексте стихотворения (*засаленный; уютно*); использование эпитетов (*капризный; упрямый; козырный*), фразеологизма (*путеводная звезда*), лексической анафоры (*не сходи с моих уст, не сходи с моих строк*), которые помогают раскрыть образ.

Были выделены следующие образы, обозначающие бытие, жизнь, периоды жизни человека: образ **путь – жизнь** можно охарактеризовать как актуальный, образ **игра – жизнь** представляет меньший интерес для

реализации в поэтическом тексте: он становится неактуален из-за своей наполненности и переизбытка образности. Для исследования важно отметить интересные случаи для русской женской поэзии XXI в., которые встретились при анализе стихотворений, содержащих образы бытия, жизни, периода жизни человека:

1. Использование словосочетания в составе ТПО, характерного только для XXI в. (*камер видеонаблюдения двойником*).

Также можно привести лексические закономерности. Для творчества В. Полозковой характерно использование синтаксических конструкций в качестве расширения смыслового поля конкретного компонента (*маялись, потели, неклись о доме и капитале...*); использование эпитетов (*нервная, чуткая, многоглазая*), сравнения (*сердце держишь в руке, как джойстик*), анафоры (*ну давай, давай*), аллюзий (Х. Мураками; игра «камень-ножницы-бумага»; итальянская поговорка).

Был выделен следующий образ, обозначающий человека: образ **свет – человек**, который является актуальным в поэзии В. Полозковой и имеет четкую однообразную трактовку, что говорит о его изученности. Основные особенности женской лирики В. Полозковой, связанные с данным ТПО, можно охарактеризовать так: использование синтаксической конструкции в качестве составляющей смыслового поля абстрактного компонента (*Моё солнце — это почти как должность...*); использование эпитетов и сравнений для расширения смысловых полей компонентов (*упрямый свет*); использование специальной лексики для создания большей образности (*контакт, клемма*).

Важные для исследования смысловые поля конкретного и абстрактного компонентов каждого рассмотренного образа были представлены в виде таблиц (см. Приложение. Сводные таблицы смысловых полей конкретного и

абстрактного компонентов ТПО боль/болезнь – любовь, огонь – любовь, путь – любовь, плен – любовь, путь – жизнь, игра – жизнь, счет – человек).

Также в процессе исследования были рассмотрены стихотворения, содержащие несколько ТПО. В процессе анализа были выявлены следующие средства, формирующие образность в индивидуальной авторской системе: анафора (*хвала отчаявшимся, хвала отчаянию...*); использование диалога (*А дорого? – Мне бесплатно*), обращений (*мама; солнце; Господи*); использование актуальных лексем, которые составляют смысловое поле ТПО и являются нетипичными для употребления (*банкиры, кредиты, транжиры, проценты, кредиторы*); интенсивность поэзии (ритм, прерывания строфы, отсутствие строфы).

## Заключение

Поэтическая картина мира автора порождает формирование образа в поэзии, который основан на употреблении определенной лексики. Именно в поэтическом тексте слово может быть интерпретировано абсолютно по-разному, что дает право автору раскрывать многогранность его семантики в зависимости от цели, которой хочет достичь поэт. В этом заключается образность слова. Для ее создания автор прибегает к образу, который создается при помощи различных образных средств (например, метафор, эпитетов, сравнений, гипербол, олицетворений и т.п.). За многовековую историю поэзии можно выделить ряд традиционных поэтических образов, которые в той или иной форме существуют и сегодня. В данной работе рассмотрены язык современной русской поэзии и традиционные поэтические образы, которые можно обнаружить в женской лирике XXI в. Русская поэзия обладает своими уникальными особенностями, которые определил свободный и насыщенный информацией XXI век, – нарушение норм грамматики, орфографии, этики; превращение текста в гипертекст; смешение стилей; свободная форма, поэзия визуального типа; частое употребление неологизмов, окказионализмов, сложных эпитетов. Так как материал исследования работы – это четыре сборника стихотворений начала XXI в. известной российской поэтессы Веры Полозковой («Непоэмание» (2008 г.), «Фотосинтез» (2008 г.), «Осточерчение» (2013 г.) и «Работа горя» (2020 г.), то приведем особенности лирики поэтессы: экспрессивность речи; молодежный сленг; обценная лексика; использование анафоры, эпифоры, градации; употребление неологизмов и окказионализмов.

В работе структурированы и проанализированы самые частотные традиционные поэтические образы и контексты их реализации, которые были выявлены в процессе лексико-семантического анализа. Общее количество традиционных поэтических образов, выделенных из 396 стихотворений, – 37. Самыми частотными из них являются следующие образы: боль/болезнь –

любовь; огонь – любовь; путь – любовь; плен – любовь; путь – жизнь; игра – жизнь; свет – человек.

Анализ традиционных поэтических образов позволил выявить следующие новые черты реализации образов в женской лирике XXI в.:

1. Заключение в одной лексеме и абстрактного и конкретного компонента образа (ТПО боль – любовь: *любольь*);

2. Использование в качестве конкретного компонента образа звукоподражание (ТПО огонь – любовь: *пишиш*);

3. Использование лексемы, которая открывает большой ассоциативный образный пласт (ТПО путь – любовь: *je t'aime*);

4. Использование лексем в составе ТПО, характерных только для XXI в. (ТПО боль/болезнь – любовь: *взрыв химический*; ТПО огонь – любовь: *король червей*; ТПО путь – любовь: *ссылка*; ТПО путь – жизнь: *камер видеонаблюдения двойником*).

В работе также проанализированы лексико-семантические особенности поэтического текста, связанные с употреблением традиционных поэтических образов. Сделан следующий вывод:

Для реализации в поэтическом тексте традиционного поэтического образа применяются следующие образные и стилистические средства: лексемы, языковое значение которых меняет значение других слов в контексте стихотворения (*засаленный*; *уютно*; *прилепляет*); использование эпитетов (*капризный*; *упрямый*; *козырный*; *жадный*; *нервная*, *чуткая*, *многоглазая*), сравнения (*ожёг и лёд*; *сердце держишь в руке, как джойстик*), фразеологизма (*путеводная звезда*), анафор (*не сходи с моих уст, не сходи с моих строк; ну давай, давай*); использование синтаксических конструкций в качестве расширения смысловых полей конкретного и абстрактного компонентов (*маялись, потели, пеклись о доме и капитале...*);

*моё солнце – это почти как должность*); использование специальной лексики для создания большей образности (*контакт, клемма*).

В процессе исследования были выявлены и представлены смысловые поля конкретного и абстрактного компонентов образов, созданных современным автором на основе традиционных поэтических образов (см. Приложение. Сводные таблицы смысловых полей конкретного и абстрактного компонентов ТПО *боль/болезнь – любовь, огонь – любовь, путь – любовь, плен – любовь, путь – жизнь, игра – жизнь, счет – человек*).

Лирика В. Полозковой яркая, современная и самобытная. Ее отличает интенсивность (ритм, прерывания строфы, отсутствие строфы); большое количество анафор (*хвала отчаявшимся, хвала отчаянию...*); использование внутри поэтического текста диалога (*А дорого? – Мне бесплатно*); использование обращений (*мама; солнце; Господи*); использование актуальных для языка XXI в. лексем (*банкиры, кредиты, транжиры, проценты, кредиторы*). Важно отметить, что В. Полозкова, являясь современной поэтессой, использует актуальную лексику в своих стихотворениях и включает в тексты живую речь русского языка начала XXI в. При данном новаторстве автор продолжает поэтическую традицию, но использует для этого другие средства выражения.

Материал, представленный в работе, может быть использован в лекциях по стилистике, языку поэзии XXI в., при составлении учебных пособий, а также материал работы может стать основой для создания словаря поэтических образов русской современной поэзии.

### Список использованной литературы

1. Афанасьева Н.А. Лексикографическое описание традиционных поэтических образов : к постановке проблемы / А. Н. Афанасьева // Мир русского слова. – 2013. – № 1. – С. 92-97.
2. Афанасьева Н.А. Русская поэтическая картина мира : лингвистический подход / Н. А. Афанасьева // Филологический класс. – 2020. – № 4. – С. 80-87.
3. Афанасьева Н.А. Традиционные поэтические образы. XVIII век : словарь / Н. А. Афанасьева. Москва : Аквилон, 2022. – 680 с.
4. Афанасьева Н.А. Словарь традиционных поэтических образов : XI-XV вв. Принципы организации и возможности использования / Н. А. Афанасьева // Современные проблемы авторской лексикографии : сб. ст. – Москва : Институт русского языка им. В. В. Виноградова РАН, 2018. – С. 49-50.
5. Ахматова А.А. Лирика / А. А. Ахматова. – Москва : Стрекоза, 2020. – 224 с.
6. Баруздина С.А. Цвет времени (сравнительная характеристика лингвоцветовой картины мира на примере поэтических произведений немецких и русских авторов) / С. А. Баруздина // На пересечении языков и культур. Актуальные вопросы гуманитарного знания. – 2021. – № 3. – С. 13-16.
7. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества / М. М. Бахтин; сост. С. Г. Бочаров ; прим. С. С. Аверинцева и С. Г. Бочарова. – Москва : Искусство, 1979. – 423 с.
8. Белый А. Начало века / А. Белый. – Москва : Художественная литература, 1990. – 686 с.
9. Беляева Н.В. Взгляд на современную поэзию / Н. В. Беляева // Общество. Среда. Развитие. – 2009. – № 2. – С.111-126.

10. Болотнова Н.С. Поэтическая картина мира и ее изучение в коммуникативной стилистике текста / Н. С. Болотнова // Сибирский филологический журнал. – 2003. – № 3-4. – С. 199-205.
11. Бутакова Л.О. Авторское сознание в поэзии и прозе: когнитивное моделирование / Л. О. Бутакова. – Барнаул : Алтайский государственный университет, 2001. – 283 с.
12. Валгина Н.С. Теория текста / Н. С. Валгина. – Москва : Логос, 2003. – 173 с.
13. Веселовский А.Н. Историческая поэтика / А. Н. Веселовский // Москва : Высшая школа, 1989. – 405 с.
14. Винокур О.Г. Филологические исследования / О. Г. Винокур. – Москва : Наука, 1990. – 453 с.
15. Волкова П.С. Феномен интернет-поэзии (на материале творчества Веры Полозковой) / П. С. Волкова // Русская литература и диалог культур в эпоху глобализации : сб. ст. – Санкт-Петербург : СПбКИТ, 2018. – С. 25-28.
16. Гак В.Г. Метафора : универсальное и специфическое / В. Г. Гак // Метафора в языке и тексте. – Москва : Наука, 1988. – 176 с.
17. Галимова Е.Ш. Образ света в русской поэтической картине мира / Галимова Е. Ш. // «Слово и образ» XII ВРНС. – URL : <http://www.voskres.ru/literature/critics/galimova1.htm> (дата обращения : 12.06.2022).
18. Гончарова Н.Н. Языковая картина мира как объект лингвистического описания / Н. Н. Гончарова. – Известия Тульского государственного университета. – 2012. – № 2. – С. 396-405.
19. Гумен Ю.С. Функционирование культурно-специфической лексики в структуре поэтического текста: На материале современной англоязычной поэзии : специальность 10.02.04 «Германские языки» : автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора

- филологических наук / Гумен Юлия Сергеевна ; Российского гос. пед. ун-т им. А. И. Герцена. – Санкт-Петербург, 2004. – 26 с.
20. Джахангири Х.А. Национально-языковая картина мира в русском и персидском языках / Х.А. Джахангири Азар. – Москва : Компания Спутник, 2003. – 107 с.
21. 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. – № 6. – С. 1718-1724.
22. Егоров А.С. Современные тенденции в авангардной русской поэзии конца XX-начала XXI веков / А. С. Егоров и А. В. Казорина // Филологические открытия. – 2018. – № 6. – С. 67-74.
23. Еременко Е.Г. Интертекстуальность, интертекст и основные интертекстуальные формы в литературе / Е. Г. Еременко // Уральский филологический вестник. – 2012. – № 6. – С. 130-140.
24. Земская Е.А. Современный русский язык. Словообразование : уч. пособие / Е. А. Земская // Москва : Наука, 2011. – 324 с.
25. Зинурова Е.С. Многоликость современной российской поэзии / Е. С. Зинурова // Вестник Российского университета дружбы народов. – 2018. – № 3. – Т. 23. – С. 293-301.
26. Золотова Т.А. Субкультурные ценности и особенности их реализации в современной поэзии / Т. А. Золотова // Традиционная культура. – 2015. – № 4. – С. 156-162.
27. Зубова Л.В. Грамматические вольности современной поэзии. 1950-2020 / Л. В. Зубова. – Москва : Новое литературное обозрение, 2021. – 656 с.
28. Зубова Л.В. Современная русская поэзия в контексте истории языка / Л. В. Зубова. – Москва : Новое лит. обозрение, 2000. – 431 с.
29. Зубова Л.В. Язык современной поэзии : уч.-метод. комплекс : [аудиолекции] / Л. В. Зубова. – Санкт-Петербург : СПбГУ. – 6

- аудиолекций. – Устная речь : аудио. – URL : <https://online.spbu.ru/audio/yazyk-sovremennoj-poezii/> (дата обращения : 12.05.2022).
- 30.Зубова Л.В. Языки современной поэзии / Л. В. Зубова. – Москва : Новое литературное обозрение, 2010. – 384 с.
- 31.Казарин Ю.В. Поэтический текст как система / Ю. В. Казарин. – Екатеринбург : Изд-во Уральского университета, 1999. – 260 с.
- 32.Корнеева Т.А. Теоретические аспекты поэтического словотворчества символистов / Т. А. Корнеева // Филология и культура. – 2012. – № 1. – С. 38-41.
- 33.Корнилов О.А. Языковые картины мира как производные национальных менталитетов / О. А. Корнилов. – 2-е изд., испр. и доп. – Москва : ЧеРо, 2003. – 347 с.
- 34.Король Т.В. Оказиональные сложные существительные в современном немецком языке (на материале произведений Э. Штриттматера) : специальность 10.02.04 «Германские языки» : дис. на соискание ученой степени доктора филологических наук / Король Татьяна Владимировна. – Рига, 1967. – 265 с.
- 35.Кузнецова Н.Н. Классификации сравнений / Н. Н. Кузнецова // Международный научно-практический журнал. – 2022. – № 2. – URL : <https://scipress.ru/philology/articles/klassifikatsii-sravnenij.html> (дата обращения : 08.05.2022).
- 36.Ларина Е.А. Лингвистические особенности российской современной женской поэзии / Е. А. Ларина, Р. А. Аюпова // Велес. – 2016. – № 32-3. – С. 53-57.
- 37.Лотман М.Ю. Анализ поэтического текста : структура стиха / М. Ю. Лотман. – Ленинград : Просвещение, 1972. – 272 с.

38. Лучик М. Концептуальная, языковая и поэтическая картины мира: общечеловеческое, национальное и индивидуальное / Малгожата Лучик // Гуманитарный вектор. – 2019. – № 5. – С. 13.
39. Маслова В.А. Лингвокультурология : учеб. пособие / В. А. Маслова. – Москва : Академия, 2001. – 208 с.
40. Маслова Ж.Н. Особенности формирования смысла поэтического текста / Ж. Н. Маслова // Вестник Тамбовского университета. – 2010. – № 5. – С. 326-332.
41. Маслова Ж.Н. Поэтическая картина мира в когнитивном аспекте / Ж. Н. Маслова // Вопросы когнитивной лингвистики. – 2008. – № 3. – С. 33-39.
42. Маслова Ж.Н. Поэтическая картина мира и ее репрезентация в языке : специальность 10.02.19 : автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора филологических наук / Маслова Жанна Николаевна ; Тамбовский гос. ун-т им. Г. Р. Державина. – Тамбов, 2011. – 44 с.
43. Мейлах Б.С. Философия искусства и художественная картина мира / Б. С. Мейлах // Вопросы философии. – 1983. – №7. – С. 119-125.
44. Миллер Л.В. Художественный концепт как смысловая и эстетическая категория / Л. В. Миллер // Мир русского слова. – 2000. – № 4. – С. 39-45.
45. Мурашко О. О современной поэзии / О. Мурашко. – Текст : электронный // art-rosa.ru. – 2015. – URL : [http://artrosa.ru/news/newsread/news\\_id-5358](http://artrosa.ru/news/newsread/news_id-5358) (дата обращения : 12.05.2022).
46. Мусаева О.И. Флористическая метафора как фрагмент национальной картины мира (на материале русского и испанского языков) : специальность 10.02.19 «Теория языка» : автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора филологических наук / Мусаева Ольга Игоревна ; Воронеж. гос. ун-т. – Воронеж, 2005. – 24 с.

47. Мусат Р.П. Художественная картина мира : принципы взаимосвязи формы и содержания / Р. П. Мусат // Теория и практика общественного развития. – 2015. – № 17. – С. 163-166.
48. Мусат Р.П. Художественная картина мира в системе картины мира / Р. П. Мусат // Гуманитарные и социальные науки. – 2015. – № 4. – С. 19-28.
49. Незаметдинова В.С. Современная поэзия между творчеством и техникой / В. С. Незаметдинова // Оригинальные исследования. – 2020. – № 7. – С. 53-57.
50. Несветайло Ю.Н. Трактовка понятий «неологизм» и «окказионализм» в современной научной парадигме / Ю. Н. Несветайло // Наука. Инновации. Технологии. – 2008. – № 55. – С. 144-148.
51. Павлович Н.В. Парадигмы образов в русском поэтическом языке / Н. В. Павлович // Вопросы языкознания. – 1991. – № 3. – С. 104-117.
52. Печерская М.А. Каламбур в литературе / М. А. Печерская // Гос. науч. библ. Кузбасса им. В. Д. Федорова, 2022. – URL : <https://kemrsl.ru/kalambur-v-literature.html> (дата обращения : 11.04.2023).
53. Плотникова Л.И. Изобразительно-выразительный потенциал индивидуально-авторских слов в поэтическом тексте / Л. И. Плотникова // Филологические науки. – 2019. – № 3. – С. 222-226.
54. Попова З.Д. Язык и национальная картина мира / З. Д. Попова, И. А. Стернин. – Воронеж : Истоки, 2002. – С. 12-18.
55. Попова З.Д. Язык и национальное сознание / З. Д. Попова, И. А. Стернин ; изд. 3., перераб. и доп. – Воронеж : Истоки, 2007. – 61 с.
56. Потебня А.А. Эстетика и поэтика / А. А. Потебня. – Москва : Искусство, 1976. – 615 с.
57. Прима А.М. Художественная картина мира в научно-лингвистической интерпретации / А. М. Прима // Альманах современной науки и образования. – 2008. – № 8. – С. 159-161.

58. Пухонская О.Я. Интертекстуальный аспект современной поэзии / О. Я. Пухонская // Актуальные проблемы гуманитарных и естественных наук. – 2012. – № 12. – С. 272-275.
59. Пушкин А.С. Лирика / А. С. Пушкин. – Москва : Нигма, 2018. – 336 с.
60. Сардалова Л.Р. Художественная образность в поэтическом тексте и способы ее выражения / Л. Р. Сардалова и А. А. Мусаева // Гуманитарные и социальные науки. – 2021. – № 6. – С. 104-108.
61. Сидоровская З.В. Отражение национальной картины мира в переводах поэтических произведений (на материале переводов песни П. Ж. Беранже «Jacques» на русский и английский языки) / З. В. Сидоровская // Вестник Костромского государственного университета. – 2011. – № 2. – Т. 15. – С. 118-121.
62. Скаличка В. Исследование венгерских звукоподражательных выражений / В. Скаличка // Пражский лингвистический кружок : сб. ст. / сост. и ред. Н. А. Кондрашова. – Москва : Прогресс, 1967. – С. 277-316.
63. Суховой Д.А. Графика современной русской поэзии : специальность 10.02.01 : диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук / Суховой Дарья Алексеевна ; Санкт-Петербургский государственный ун-т. – Санкт-Петербург, 2008. – 271 с. – URL : <http://levin.rinet.ru/FRIENDS/SUHOVEI/disser/00.html> (дата обращения : 05.06.2022).
64. Суций С.Я. Современная русская поэзия – стадия ливня / С. Я. Суций // Prosōdia. – 2015. – № 3. – С. 217-226.
65. Телегин С.М. Амур, Эрот и Венера в алхимической традиции / С. М. Телегин // Культура и текст. – 2013. – № 2. – С. 210-227.
66. Томашевский Б.В. Теория литературы. Поэтика : учеб. пособие / Б. В. Томашевский. – Москва : Аспект пресс, 2003. – 333 с.

67. Тынянов Ю.М. Проблема стихотворного языка / Ю. М. Тынянов. – Ленинград : Academia, 1924. – 140 с.
68. Фатеева Н.А. Основные тенденции развития поэтического языка в конце XX века / Н. А. Фатеева // Новое литературное обозрение. – 2011. – № 4. – URL : <https://magazines.gorky.media/nlo/2001/4/osnovnyie-tendenczii-razvitiya-poeticheskogo-yazyka-v-koncze-xx-veka.html> (дата обращения : 05.06.2022).
69. Фатеева Н.А. Открытая структура. О поэтическом языке и тексте рубежа XX-XXI веков / Н. А. Фатеева. – Москва : Вест-Консалтинг, 2006. – 160 с.
70. Фатеева Н.А. Поэзия как филологический дискурс / Н. А. Фатеева. – Москва : Издательский Дом ЯСК : Языки славянской культуры, 2017. – 360 с.
71. Хализев В.Е. Теория литературы : учебник / В. Е. Хализев ; 6-е изд., испр. – Москва : Академия, 2013. – 432 с.
72. Холшевников В.Е. Основы стиховедения : Русское стихосложение : учеб. пособие / В. Е. Холшевников. – 5-е изд. – Санкт-Петербург : Филологический факультет СПбГУ; Москва : Издательский центр «Академия», 2004. – 208 с.
73. Хроленко А.Т. Основы лингвокультурологии : учеб. пособие / А. Т. Хроленко. – 5-е изд. – Москва : Флинта, 2009. – 184 с.
74. Цветаева М.И. Лирика / М. И. Цветаева. – Москва : Стрекоза, 2020. – 223 с.
75. Чупринин С.И. О лакунах в современной поэзии / С. И. Чупринин // Prosōdia. – 2015. – № 2. – С. 37-42.
76. Шамсуева А.В. Становление и развитие современной женской поэзии / А. В. Шамсуева // Студенческий вестник. – 2020. – № 44-1. – С. 24-25.
77. Шмакова Д.С. Творчество Веры Полозковой / Д. С. Шмакова // Русская литература и диалог культур в эпоху глобализации : сб. ст. – Санкт-Петербург : СПбКИТ, 2019. – С. 198-200.

78. Штайн К.Э. Филология : История. Методология. Современные проблемы / К. Э. Штайн, Д. И. Петренко. – Ставрополь : Изд-во Ставропольского государственного университета, 2011. – 916 с.
79. Шурыгина Е.Н. Понятие «Картина мира» в лингвокультурологическом освещении / Е. Н. Шурыгина // Ярославский педагогический вестник. – 2014. – № 3. – С. 184-187.
80. Эвола Ю. Герметическая традиция / Ю. Эвола – Москва : Terra foliata, 2010. – 288 с.
81. Юнусова Б.С. Окказиональная лексика в поэзии Веры Полозковой / Б. С. Юнусова // Текст культуры и культура текста : сб. ст. Санкт-Петербург : Общество преподавателей русского языка и литературы, 2017. – № 4. – С. 118-122.
82. Янкелевич М. Современная российская поэзия : мысли издалека / М. Янкелевич // Новое литературное обозрение. – 2011. – № 3. – С. 278-286.
83. Ярославцева М.В. Темпоральные метафорические модели как способ исследования языковой картины мира (на примере русских и испанских поэтических текстов) / М. В. Ярославцева // Молодой ученый. – 2011. – № 4. – Т. 1. – С. 242-245.
84. Ярцева К.В. Понятие «Картина мира». Адаптивная функция картины мира / К. В. Ярцева // Вестник Северного (Арктического) федерального университета. – 2010. – № 4. – С. 87-90.

### **Словари:**

1. Ахманова О.С. Словарь лингвистических терминов / О. С. Ахманова. – Москва : Советская энциклопедия, 1966. – 598 с.
2. Большой академический словарь русского языка : в 25 т. / Рос. академия наук ; гл. ред. : К. С. Горбачевич, А. С. Герд. – Москва : Наука, 2004 – . В дальнейшем в нашей работе: БАС.

3. Иванова Н.Н. Словарь языка поэзии / Н. Н. Иванова, О. Е. Иванова. – Москва : Азбуковник, 2015. – 1059 с.
4. Краткий словарь терминов изобразительного искусства / Ред. : Г. Г. Обухов. – Москва : Советский художник, 1961. – 192 с.
5. Материалы к словарю метафор и сравнений русской литературы XIX–XX вв. / под ред. Н. А. Кожевниковой, З. Ю. Петровой. – Москва : Языки славянской культуры, 2000- .
6. Павлович Н.В. Словарь поэтических образов : в 2 т. / Н. В. Павлович. – Москва : Эдиториал УРСС, 2007.
7. Русский язык. Энциклопедия / под ред. Ф. П. Филина. – Москва : Советская энциклопедия, 1979. – 432 с.
8. Словарь карточных терминов : электронный ресурс. – URL : <http://www.lightst.ru/card/dictionary.htm> (дата обращения : 14.12.2022).
9. Словарь литературоведческих терминов / Ред-сост. : Л. И. Тимофеев и С. В. Тураев. – Москва : Просвещение, 1974. – 509 с.
10. Словарь русского языка : в 4-х т. / РАН, Ин-т лингвистич. Исследований ; под ред. А. П. Евгеньевой. – 4-е изд. – Москва : Рус. яз.; Полиграфресурсы, 1999. – URL : <http://feb-web.ru/feb/mas/mas-abc/default.asp> (дата обращения : 24.11.2022). В дальнейшем в нашей работе: СРЯ.
11. Словарь философских терминов / Ред. : В. Г. Кузнецов. – Москва : ИНФРА-М, 2005. – 731 с.
12. Словарь языка русской поэзии XX века : в 8 т. – Москва : Языки славянской культуры, 2001-2020.
13. Словарь языка русской поэзии XX в. / под ред. Л. Л. Шестаковой. – Москва : ИД ЯСК, 2001- .
14. Энциклопедия интернет-маркетинга : электронный ресурс. – URL : <https://www.seonews.ru/glossary/> (дата обращения : 22.03. 2023).

### **Сборники стихотворений В. Полозковой:**

1. Полозкова В. Непозмание / Вера Полозкова. – Москва : Livebook, 2012. – 224 с. В дальнейшем в нашей работе: Непозмание.
2. Полозкова В. Осточерчение / Вера Полозкова. – Москва : Livebook, 2016. – 184 с. В дальнейшем в нашей работе: Осточерчение.
3. Полозкова В. Фотосинтез / Вера Полозкова. – Москва : Livebook, 2018. – 112 с. В дальнейшем в нашей работе: Фотосинтез.
4. Полозкова В. Работа горя / Вера Полозкова. – Москва : Livebook, 2021. – 168 с. В дальнейшем в нашей работе: Работа горя.

## Приложение

Таблица «Традиционные поэтические образы в лирике В. Полозковой»

ТПО, общее количество стихотворений	«Непоэзание»	«Фотосинтез»	«Осточерчение»	«Работа горя»
<b>Боль/болезнь – любовь</b>  Всего: 12 стихотворений	«Люболь» «Три цента» «Сиренами» «Отпуск» «Очень спокойно, мелочью не гремя...» «Двухминутка ненависти» «Маленький мальчик» «Точки над і»		«Baby-face Whores» «Мало ли кто»	«А на третий год меня выпустят...» «Давай, заканчивай меня...»
<b>Огонь – любовь</b>  Всего: 6 стихотворения	«Пшшш» «Мое сердце тоже – горит, как во тьме лучина...»	«Двадцать четвертый стишок про Дзе»		«Мне снится, что мы любовники: мускулы под кожей...» «Тут соло, про тебя второй куплет» «Давай, заканчивай меня...»
<b>Путь – любовь</b>  Всего: 6 стихотворений	«За тобой» «Дальше» «Одесское»	«От меня до тебя» «Двадцать четвертый стишок про Дзе»		«А на третий год меня выпустят...»
<b>Плен – любовь</b>  Всего: 3 стихотворения	«За тобой» «Отпуск» «Двухминутка ненависти»			
<b>Сражение/война/битва – любовь</b>  Всего: 2 стихотворения	«Дальше» «Маленький рок-н-рол»			
<b>Свет – любовь</b>  Всего: 1 стихотворение				«Мне снится, что мы любовники: мускулы под кожей...»
<b>Путь – жизнь</b>	«Войлок»	«Рассчитай	«Рэп для Миши»	«Гроза рыщет

Всего: 13 стихотворений	«Каравай, каравай» «Три цента»	меня, Миша»		в небе...» «Загадал, когда вырасту, стать никем...» «А на первый взгляд, мёртвые берега: ни геолога, ни ночлега...» «Садись поближе и глаза прикрой...» «Вскинуться на конечном контроле...» «Покуда волшебства не опроверг...» «Хоть мы, как царства, снесены...» «Гроза пришла, и город опустел...»
<b>Путь – направление в жизни</b> Всего: 1 стихотворение				«Ну, вот теперь иди...»
<b>Ночь/день – жизнь/смерть</b> Всего: 1 стихотворение	«Что-то клинит в одной из схем...»			
<b>Игра – жизнь</b> Всего: 2 стихотворения	«Покер» «Игры»			
<b>Театр – жизнь</b> Всего: 2 стихотворения	«Войлок»			«Теперь не город, но театр теней...»
<b>Чаша/напиток – жизнь</b> Всего: 1 стихотворение		«Или даже не бог, а какой-нибудь его зам»		
<b>Чаша / напиток – несчастья в жизни</b> Всего: 1 стихотворение	«Песня ваганта»			
<b>Растение – жизнь</b> Всего: 2 стихотворения		«Алоэ»	«Мастерство поддержания пауз»	
<b>Сон – нечто</b>	«Сны»			«Колыбельная

<b>прекрасное в жизни</b> Всего: 2 стихотворения				для ф.а.»
<b>Купля/продажа – жизнь</b> Всего: 1 стихотворение		«Рассчитай меня, Миша»		
<b>Море – жизнь</b> Всего: 2 стихотворения		«Хвала отчаявшимся»		«Как собаки рычат и песок поднимают, ссорясь,...»
<b>Книга – жизнь</b> Всего: 1 стихотворение				«Книга набирается, будто чан с дождевой водой...»
<b>Море – неблагополучие в жизни</b> Всего: 1 стихотворение				«Кроме балагуров, унявшихся в прежней наглости,...»
<b>Время года – период в жизни человека</b> Всего: 2 стихотворения			«Город исчезает под толщей осени...» «Сигареты заканчиваются в полночь»	
<b>Чаша/напиток – чувства</b> Всего: 2 стихотворения	«Сиренами»			«А мы жили тогда легко: серебро и мёд...»
<b>Игра – чувства</b> Всего: 2 стихотворения	«Игры» «Детское»			
<b>Огонь – чувства</b> Всего: 2 стихотворения		«Вот был город как город, а стал затопленный батискаф»		«Как тонкий фульгурит,...»
<b>Море/река – чувства</b> Всего: 2 стихотворения				«А мы жили тогда легко: серебро и мёд...» «Как тонкий фульгурит,...»
<b>Купля/продажа – смерть</b> Всего: 1 стихотворение	«Банкиры»			
<b>Сон – смерть</b> Всего: 2 стихотворения	«Сны» «Дальше»			
<b>Путь к смерти</b> Всего: 1 стихотворение				«Смерть приходит в перчатках,

				фартучке,...»
<b>Свет – человек</b> Всего: 3 стихотворения	«Солнце» «Маленький рок-н-рол» «Три цента»			
<b>Растение – человек</b> Всего: 1 стихотворение			«Мало ли кто»	
<b>Море – вечность, время, жизнь</b> Всего: 2 стихотворения				«Перебитое таблами пенье юное...» «Садись у озера и говори ему...»
<b>Река – вечность</b> Всего: 1 стихотворение		«Тишина»		
<b>Тьма – несчастье</b> Всего: 2 стихотворения		«Хвала отчаявшимся»		«Кури не целую, а то...»
<b>Огонь – вдохновение</b> Всего: 2 стихотворения		«Шестнадцать строк»		«А на первый взгляд, мёртвые берега: ни геолога, ни ночлега...»
<b>Тьма – смерть</b> Всего: 1 стихотворение		«Хвала отчаявшимся»		
<b>Огонь – дух, жизненные силы</b> Всего: 1 стихотворение			«Кто нас сделал такими тяжёлыми...»	
<b>Путь в поиске благополучия: счастья, спокойствия</b> Всего: 1 стихотворение				«Нельзя столько помнить, они говорят, а надо жить налегке...»
<b>Растение – разное (счастье, слава, нравственность)</b> Всего: 1 стихотворение				«Вот дым в луче выписывает петли,...»

**Таблица «Сводная таблица смысловых полей конкретного и абстрактного  
компонентов ТПО боль/болезнь – любовь»**

<b>Смысловое поле конкретного компонента</b>				
ЛЮБОЛЬ	ПРОКАЖЁННЫЙ	ТЬМА	ЗАПАСТЬ	ШРАМЫ
ЧУМА	КРИК	НЕБО	ОСИПНУТЬ	КЛЕЙМА

ЖАР	СПРЕССОВАННЫЙ	ПРОСТУДА	ДЕФОРМИРОВАТЬ	ВЫТЬ
БОЛЕТЬ	КОЛЕСОВАННЫЙ	ЖЕЧЬ	ЗАЙКА	ПЛАКАТЬ
БОЛЬ БОЛЬНАЯ	РАСТРАВЛЯЮЩИЙ	ОЖЁГ	ИНВАЛИД	СЛЯКОТЬ
СУХО	ЗАСАЛЕННЫЙ	ХУК	ШВЫ	ГНИТЬ
СУШЬ	НОЧЬ	УДАР	КУРОК	ВЗРЫВАТЬ
<b>Смысловое поле абстрактного компонента</b>				
ЛЮБОЛЬ				
ЛЮБИТЬ ЛЮБОВЬ				
ВЗРЫВ ХИМИЧЕСКИЙ				

**Таблица «Сводная таблица смысловых полей конкретного и абстрактного  
компонентов ТПО огонь – любовь»**

<b>Смысловое поле конкретного компонента</b>				
ПШШШ	ЖЕЧЬ	СНЕГ		
ОСТЫВАТЬ	ОЖОГ	ЛЁД		
ЗАКИПАТЬ	ЛУЧИНА			
ПЛАМЯ	ЖАДНЫЙ			
ОГОНЬ	ХЛЫНУТЬ			
<b>Смысловое поле абстрактного компонента</b>				
ЛЮБОВЬ				
КОРОЛЬ ЧЕРВЕЙ				

**Таблица «Сводная таблица смысловых полей конкретного и абстрактного  
компонентов ТПО путь – любовь»**

<b>Смысловое поле конкретного компонента</b>				
РЕЛЬСЫ	ЧИТАТЬ	КАРТЫ	ЧЕМОДАН	ВНЕ АДРЕСА
МАРШРУТЫ	ССЫЛКА	СТРЕЛКА	ДОРОГА	ВНЕ ДОСТУПА
ХОДИТЬ	УПРЯЖКА	ПОЕЗД	СЛЕДИТЬ	ТОЧКА ПРИБЫТИЯ
ИДТИ	ПЕРЕКРЁСТОК	ДАЛЬШЕ	РАССТОЯНИЕ	ОТ МЕНЯ ДО

ЕХАТЬ				ТЕБЯ
	БЕГАТЬ	СОБИРАТЬСЯ	ГРЯСТИ	РАДАР
<b>Смысловое поле абстрактного компонента</b>				
ЛЮБИТЬ				
ЖЕ Т'АІМЕ				
ПУТЕВОДНАЯ ЗВЕЗДА				

**Таблица «Сводная таблица смысловых полей конкретного и абстрактного  
компонентов ТПО плен – любовь»**

<b>Смысловое поле конкретного компонента</b>				
ПЛЕН	ЛАСКА			
КРОВ	СЕРЬЁЗКА			
ГРОМООТВОД				
ТЮРЬМА				
УЮТ				
<b>Смысловое поле абстрактного компонента</b>				
КЛЕВАТЬ				
ВМЕСТЕ				
ПОСЛЕ СМЕРТИ				

**Таблица «Сводная таблица смысловых полей конкретного и абстрактного  
компонентов ТПО путь – жизнь»**

<b>Смысловое поле конкретного компонента</b>				
ВРЕМЯ ТАЩИТ ВОЛОКОМ	ПОЕЗД	МАЯТЬСЯ	ОСТУПИТЬСЯ В БИОГРАФИЮ	
АНТРАКТ	ПУТЬ	ПОТЕТЬ		
ЧЕТВЕРТЬ	ПУНКТ ПРИБЫТИЯ	ПЕЧЬСЯ		
ЧЕМОДАН	ПРИЛЕПЛЯТЬ	РОПТАТЬ		
ВОКЗАЛ	БОТИНКИ	ПЕРЕСЧИТЫВАТЬ		
ПРОПАСТЬ	ПОДРЫВАТЬСЯ	КАМЕР ВИДЕОНАБЛЮДЕНИЯ		

		ДВОЙНИКОМ		
<b>Смысловое поле абстрактного компонента</b>				
ЖИТЬ	МИР			
БАЛЛАДА	ЖИЗНЬ			
ТАКТЫ	ГОСПОДИ			

**Таблица «Сводная таблица смысловых полей конкретного и абстрактного компонентов ТПО игра – жизнь»**

<b>Смысловое поле конкретного компонента</b>				
ОБЫГРАТЬ ПРОИГРАТЬ ПОИГРАТЬ ИГРАТЬ	СБОЙ	КОЗЫРЬ	ДЖОЙСТИК	
РАЗВЛЕКАТЬСЯ	ФОРВАРД	СТАВКИ	ФИШКА	
БИНГО	ВЫСШАЯ ЛИГА	ИГРУШЕЧНОЙ СОЛДАТ	ПЕШЕЧКА	
БЛЕФОВАТЬ БЛЕФ	ДАМКА	БАЛЛ		
ХОД	СТАРТ	РЕКОРД		
<b>Смысловое поле абстрактного компонента</b>				
БОГ				
ВСЕВЫШНИЙ				

**Таблица «Сводная таблица смысловых полей конкретного и абстрактного компонентов ТПО свет – человек»**

<b>Смысловое поле конкретного компонента</b>				
СВЕТ	ЛУЧ			
СОЛНЦЕ	ПРОЖЕКТОР			
СБОЙ				
<b>Смысловое поле абстрактного компонента</b>				
МОЁ СОЛНЦЕ				
ОНА ЕЁ				