

Ничик Н.Н.

ОНОМАСТИЧЕСКОЕ ПРОСТРАНСТВО ПОЭМЫ В.В. МАЯКОВСКОГО «Облако в штанах»

Имя собственное обладает двойной природой: оно не только индивидуально присвоенное референту наименование, но также носитель ассоциативных связей, составляющих его полноту и эмоциональную атмосферу. В определенных социо-культурных условиях имя собственное получает историко-культурное фоновое содержание, усложняя его семантику, придавая ему обобщенно-символический смысл в условиях данного творческого контекста. По мнению Н.Г. Михайловской, «собственное имя, употребляясь в качестве компонента поэтического произведения, не является стабильным: используя в разнообразных грамматических конструкциях, с разной целевой установкой, оно почти каждый раз претерпевает трансформацию. Такая трансформация, и смысловая, и экспрессивная, не только является свойством самого имени, но в первую очередь зависит от контекстуальных условий» [1, 187].

Ранние поэмы В.В. Маяковского складывались в сложной социально-исторической обстановке: первая русская буржуазная революция 1905 г., первая мировая война, потрясая мир, усиление социальных противоречий, вследствие чего набирала силу вторая революционная волна, «девятый вал» которой предсказывал лирический герой поэмы «Облако в штанах» [2], поэт-пророк: «Я // – вижу идущего через горы времени, // которого не видит никто. /// Где глаз людей обрывается куцый, // главой голодных орд, // в терновом венце революций // грядет шестнадцатый год» [2; I, 185]. Это было время формирования идеологии нового искусства, которое складывалось в условиях социальных конфликтов, – в числе тем важнейшими были «личность и мир», «личность и история»; и это было время сложения душевного и творческого облика человека и поэта В.В. Маяковского.

1. Существенной частью лексического фонда ранних поэм В.В. Маяковского являются имена собственные: это личные имена лирических героев, топонимы, наименования исторических лиц, писателей, поэтов, древних и современных (а также их героев), и др. Называя субъект и объект лирического действия, время и топографию лирического повествования, имена собственные, реализуя авторский замысел, составляют единое ономастическое пространство. По мнению В. Турбина, « – речь не о том вовсе, что имен собственных у Маяковского «много» – – Количество здесь переходит в новое качество. В особенность. В феномен поэтики, в существенный элемент системы, восходящей и к окружающей поэта реальности, и к его художническим убеждениям, и к мироощущению его, сложному, противоречивому, устремленному «во тьму филологии» [3, 71]. Состав ономастикона поэм проявляет определенный изоморфизм, т.к. ономастические группы присутствуют во всех поэмах, но получают разную семантико-стилистическую разработку и функциональную значимость.

2. Поэма «Облако в штанах» (1914–1915г.г.) рассказывает о первом сильном чувстве лирического героя в «обезлюбленном мире». Ономастикон поэмы представлен следующими разрядами имен: 1) имена собственные лирических героев, 2) имена собственные писателей, поэтов, а также литературных персонажей, 4) наименования исторических и политических деятелей, 5) топонимические наименования, 6) ономастика ветхозаветных и новозаветных книг Священной истории. Каждый из этих разрядов получает свою семантическую и эмоциональную наполненность и художественную значимость в контексте поэмы.

2.1. Лирическое «я» поэмы, в нарушение поэтической условности, определено авторской фамилией: « – любящие Маяковского! – да ведь это ж династия // на сердце сумасшедшего восшедших цариц» [I, 193]. Прием вторичной номинации раскрывает различные стороны этого «я», определяя широкий диапазон его ролевых позиций: бунтарь и человек толпы, свободный поэт нового типа и пророк – неслучайно, по свидетельству В. Катаняна, первоначальный вариант названия поэмы «Тринадцатый апостол» [4; I, 440]. Динамике своего характера лирический герой намечает в самом начале поэтического повествования: «Хотите – // буду от мяса бешеный // и, как небо, меняя тона, – // хотите – // буду безукоризненно нежный, // не мужчина, а облако в штанах» [2; I, 175]. Единство в многообразии – характерная особенность лирического «я» поэмы, что отмечает А.А. Кретинин: « – соотношение *лирический субъект – мир* в ранней лирике Маяковского не всегда представляет собой романтическую оппозицию», « – его [лирического субъекта] противостояние толпе подчас импульсивно оборачивается идентичностью с ней, его отношения с миром – более драматичны и сложны, чем у чисто романтического героя» [5, 33]. Способность к сильному, единственному по красоте чувству и вместе с тем «трата лирической мелочи» в «измены ненастье» – таковы проявления противоречивости, а вместе с тем и широты, лирического «я»; это и «у церковки сердца занимается клирос» – и «прильну я к тысячам хорошеньких лиц». Бравлада оставленного сменяется глубокой болью раненого сердца, которую лирический герой доверяет только близким – маме, сестрам Люде и Оле. Лирический герой, поэт и пророк, предельно сближенный с автором, в конфликтах времени ищущий высший смысл, в болезни сердца беззащитно обращается к родным и духовно близким людям. Включение имен собственных лиц, кровно родственных автору и перенесенных в окружение лирического героя, – свидетельство автобиографичности лирического повествования.

2.2. Имя Мария – имя реально существовавшей женщины, внушившей молодому поэту сильное и красивое чувство. Одно из первых упоминаний этого имени в поэме связано с реальной встречей – свиданием в гостинице г. Одессы, где В.В. Маяковский находился с группой представителей новой поэзии, знакомившей Россию со своими стихами. Документальность заключена не только в указании места встречи (гостиница), но и времени («Приду в четыре», – сказала Мария» [2; I, 176]). Имя возлюбленной становится эпицентром страстных признаний, любовных притязаний лирического героя-поэта, не стыдящегося естественной силы прекрасного чувства: «Мария – дай! – – Мария, ближе! // В раздетом бесстыдстве, в боящейся дрожи ли, // но дай твоих губ // неисцветшую прелесть – –» [2; I, 193]. Имя Мария, упомянутое в начале конфликта,

многokrратно повторено в последней попытке объяснения, когда герой умоляет об ответном чувстве как о возможности жить, используя евангельский образ «хлеба насущного»: – *аллюзивно, в контексте сравнения* «Мария! // – я – // весь из мяса, // человек весь – // тело твое просто прошу, // как просят христиане – // «хлеб наш насущный даждь нам днесь» (с оживлением исходного значения цитаты)» [2; I, 173].

К этому имени направлен исповедальный рассказ о себе и о своем чувстве. Прием метафорического параллелизма открывает поэтическую сущность лирического героя и творческую направленность его переживаний: «Мария! – – Птица // побирается песней, // поет, // голодна и звонка, // а я человек, Мария, простой – –» [2; I, 192]. Имя лирической героини пережито как творческое открытие: – *в развернутом сравнении*. «Имя твое я боюсь забыть, // как поэт боится забыть // какое-то // в муках ночей рожденное слово, // величим равное богу» [2; I, 193]. Сильное, искреннее чувство отделяет лирического героя от обезличенного общества; неслучайно многократный повтор имени Мария сопровождается просьбой – «пусти!» – и признанием своей чуждости внешнему миру: «Мария! Мария! Мария! // Пусты, Мария! // Я не могу на улицах!» [2; I, 191]. Метафорическое сочетание «выгоны улиц» подчеркивают стадный характер уличной толпы, ее бесчеловечность. Стихийная жестокость улиц делает невозможным взаимопонимание поэта и толпы: «Мария! // Как в зажиревшее ухо втиснуть им тихое слово?» [2; I, 192].

Имя лирической героини становится центром двух поэтических реконструкций; герой повествования «выстраивает» ее внутренний облик по ценностям для нее понятиям: «Джек Лондон, // деньги, // любовь, // страсть – –» [2; I, 178–179]. Такую заявку на романтический тип поведения делает лирическая героиня, упокая влюбленного поэта в том, что в его чувстве мало «изумрудов безумий» [2; I, 179]. Однако сама она неспособна не только на яркий поступок, но даже на сердечное движение – хотя бы скромное сострадание. И лирический герой «прочитывает» ее жестокость, воссоздавая тот тип поведения умеренного филистерства, который на самом деле ждет от него Мария в соответствии с ее этическими представлениями: «Ждешь, // как щеки провалятся ямкою, // попробованный всеми, // пресный, // я приду // и беззубо прошамкаю, // что сегодня я // «удивительно честный» [2; I, 191]. Горькая ироническая усмешка лирического героя («Мария – // не хочешь? // Не хочешь! // Ха!» [2; I, 194]) свидетельствует о мужестве душевного прозрения, а развернутое сравнение «я [лирический герой] – собака с перееханной лапой» обозначает его возвращение туда, откуда он так стремился вырваться – к себе, на улицу: «Значит – опять // темно и понуро // сердце возьму, // слезами окапав, // нести, // как собака, // которая в конуру // несет // перееханную поездом лапу» [2; I, 194].

Сложный мир душевных потрясений, сердечной муки, обманутых надежд и утраченных иллюзий связан с именем лирической героини. Это имя организует разноаспектные высказывания автора – лирического героя, т.к. сильное чувство открывает ему подлинное видение окружающего мира и самого себя.

Личные имена собственные немногочисленны, но они сообщают повествованию оттенок документальности, автобиографизма и определяют основу лирического сюжета.

3. Для лирического героя-поэта важно определить параметры духовного и интеллектуального бытия. Этому служит использование антропонимов – наименований писателей и поэтов, а также героев их произведений, как современных автору, так и далеких от него по времени. Как отмечает А.В.Федоров, «имена собственные этой группы, выступая – в номинативной функции, в то же время нередко приобретают в контексте образную или оценочно-образную характеристику – –» [6, 114].

3.1. Своеобразными творческими ориентирами для лирического героя поэмы и самого автора являются поэты-современники Д.Бурлюк и И.Северянин. Давид Бурлюк, один из основоположников русского футуризма, человек разнообразно талантливый, услышав публичное выступление В.В.Маяковского, выразил молодому поэту свое восхищенное одобрение. Контекст его имени в поэме представляет собой коллажную среду: в контексте развернутого сравнения с опорным образом гибнущего дредоута на образную основу коммуникации метафорических фразеологизмов «разинуть рот» + «разинуть глаза» → «разинутый люк» наслаивается фиксация реальной особенности внешнего облика Д.Бурлюка – «разодранный глаз»: он был слеп на один глаз, по свидетельству В.Катаняна [3; I, 441]: «И – // как в гибель дредоута // от душаших спазм // бросаются в разинутый люк – // сквозь свой // до крика разодранный глаз // лез, обезумев, Бурлюк» [2; I, 186]. Гиперболизированная и экспрессивная основа словесного образа–портрета сочетается с иронической деталью: сказал «с нежностью, неожиданной в жирном человеке» и бытовой конкретностью поведения в момент общения с лирическим героем – « – – вылез, // встал, // пошел // – – взял и сказал: «Хорошо!» [2; I, 186].

Творческим антиподом автору и лирическому герою–поэту является Игорь Северянин, который вошел в историю новой русской поэзии как поэт эстетствующего мешанства, пропагандирующего «гастрономическую поэзию». Имя собственное получает усиленную образную характеристику, что свидетельствует об особой значимости этой личности для системы ценностей автора. Портретная зарисовка воссоздает образ ресторанный завсегдатай: – *в контексте метаморфозы*. «А из сигарного дыма // ликерною рюмкой // вытягивалось пропитое лицо Северянина» [2; I, 187]. Вторичная образная характеристика задана метафорой серенький («не внушающий уважения, незначительный») и поддержана сравнением как перепел, не лишенным гастрономического ореола: «Как вы смеете называться поэтом // и, серенький, чирикать, как перепел!». Сменяющие друг друга повторные образные номинации противопоставлены лирическим героем другому восприятию мира: «Сегодня // надо // кастетом // кроить миру в черепе!» [2; I, 187].

Эмоциональная атмосфера обоих имен обосновывает именно этот, бунтарский, выбор личного и творческого пути автора и его лирического героя.

3.2. Оценивая поколение своих творческих современников-единомышленников, чьи взгляды он представляет как поэт и пророк, лирический герой сопоставляет их с героями Гомера и Овидия; множественное число этих имен – сигнал расширения семантического объема и обобщенно-символического применения. Имена этих творческих гениев – символы античной цивилизации. Гомер воспевал доблесть и мужество, Овидий – утонченность и интеллект, а для лирического героя важнее красота души («душ золотые рассыпи») его современников «от копоты в оспе»: – *в гиперболич. сопоставлении*. «Плевать, что нет // у Гомеров

и Овидиев // людей, как мы, // от копоты в оспе. // Я знаю – // солнце померкло б, увидев // наших душ золотые россыпи» [2; I, 184].

Имена персонажей также становятся для лирического героя–поэта источником размышлений, оценок и эстетического выбора. Для него одинаково недостаточны и высокая классика с ее пережитыми идеалами, и современная литература, не взволнованная трагическими проблемами своего времени. То, что вызывало потрясение умов в XIX в, напр., поэзия Гете, философия и поступки его героев Фауста и Мефистофеля, оказались неприложимым к проблемам современности. Исчерпанность потрясения делают этот сюжет, с точки зрения лирического героя поэмы, салонной историей для XX в.; прием эстетического снижения образов подчеркивает смену ценностных категорий: – *в гротескном сопоставлении*. «Что мне до Фауста, // феерией ракет // скользящего с Мефистофелем в небесном паркете! // Я знаю – // гвоздь у меня в сапоге // кошмарней, чем фантазия у Гете! (Сниженно)» [2; I, 183].

Недостаточными видятся лирическому герою–поэту и идеальные образы современной литературы. Такова оценка образа Тианы – символа поэзии Игоря Северянина. Салонной элегантности этого образа противопоставлено сильное и страстное чувство героя поэмы В.В.Маяковского, его насущную необходимость, как средство и способ жить: – *в контексте двойной аллюзии, в сопоставлении*. «Поэт сонеты поет Тиане, // а я – // весь из мяса, // человек весь – // тело твое просто прошу, // как просят христиане – // «хлеб наш насущный // даждь нам днесь» [2; I, 193]. Образный контекст организован тремя парами сопоставлений, каждое из которых включает следующее: 1) поэт / Тиана ↔ герой поэмы – «я – весь из мяса, человек весь», 2) [поэт] поет сонеты ↔ [«я»] «тело твое – – прошу», 3) «тело – – прошу» == «хлеб наш насущный // даждь нам днесь». Первые два сопоставления имеют последовательно и принципиально для лирического героя исключительный характер, и только третье имеет идентифицирующую направленность: для героя повествования сильное чувство подобно основной христианской молитве о милости и помощи Божьей.

Антропонимы, называющие писателей и персонажей литературных произведений, – это, с одной стороны, мир реальных людей, с которыми автор, а через него – отраженно – и лирический герой–поэт, были связаны отношениями творческого притяжения или отталкивания. С другой стороны, это ассоциативные поля, организованные именами собственными, несущие образно–оценочную коннотацию и потому позволяющие выразить морально–этические и эстетические принципы автора и его лирического героя. И, наконец, соотношение имен собственных этой группы (Бурлюк, Северянин – Овидий, Вергилий) позволяет лирическому герою–поэту увидеть свои творческие и художественные принципы и оценки в параметрах времени, определить актуальность избранного направления.

4. Имена собственные наименования политических и исторических деятелей в поэме В.В.Маяковского важны теми ассоциативными полями, в основе которых семантико–коннотативные связи социального и культурно–исторического характера, которые с ними устойчиво связаны. Эта ономастическая группа характеризует представления автора и лирического героя–поэта о месте в историческом процессе. Как отмечает Н.Г.Михайловская, «собственное имя, обобщающее какой–то признак и какую–то ситуацию, несомненно, заставляет читателя проецировать содержание и смысл произведения на ту ситуацию, с которой данное имя связано» [I, 188].

Широк круг персонажей, привлечших поэта своим ассоциативным полем; это представители разных исторических эпох и различных стран: древняя история Ближнего Востока – Заратустра, новая история – Наполеон, Ротшильд, Галифе (Франция), Бисмарк, Крупп (Германия), новейшая история – Азеф (Россия). Эти имена собственные имеют определенную семантико–функциональную значимость в зависимости от их роли в историческом, культурном или социальном процессе; вместе с тем они получают особую эмоциональную и эстетическую окраску в художественном контексте поэмы.

4.1. Одна из ролевых позиций лирического героя в развертывающемся повествовании – позиция поэта–пророка. Отвергнутый и не понятый любимой девушкой, он болеет болью и бедами обездоленных и отверженных, «с лицом, как заспанная простыня, с губами, обвисшими, как люстра» [2; I, 184]; объединяясь с этими людьми в их судьбах и лучших качествах, он видит себя великим проповедником Заратустрой: «Слушайте! // Проповедует, // мечась и стена, // сегодняшнего дня крикогубый Заратустра! – – // мы, каторжане города–лепрозория, // где золото и грязь изъязвили проказу, – // мы чище венецианского лазорья, // морями и солнцами омытого сразу!» [2; I, 184].

Иную ролевою позицию занимает лирический герой по отношению к миру сытых, которые неспособны не только на социальную справедливость, но также на чувство и страсть, их удел – «влюбленностью мокнуть». Презрение к нормам поведения и ценностям этого ожиревшего мира объясняет ролевою позицию поэта–апаша, толкает его на эпатажную выходку – он не только вызываяще одет, но на цепочке, как мопса, ведет Наполеона – кумира Европы начала XIX в.: – *в контексте гротеска, в сравнении*. « – – Уйду я, // – – невероятно себя нарядив, пойду по земле, // чтоб нравился и жегся, // и впереди // на цепочке Наполеона поведу, как мопса – – » [2; I, 184] (Сниженно).

4.2. Ономастические ассоциации сопровождают не только ролевые позиции лирического героя, но и пейзажные зарисовки. Подбор имен создает в поэтическом контексте атмосферу тревоги, нестабильности, ощущение близящейся катастрофы. Имя Бисмарка, «железного канцлера» Германии конца XIX – начала XX в.в., используется в описании грозы в городе: – *в контексте олицетворения (О – небо), в сравнении*. «Небе лицо секунду кривилось // суровой гримасой железного Бисмарка» [2; I, 188]. Солнце, бегло и неровно осветившее город, вызывает ассоциативную параллель с генералом Галифе, расстрелявшим Парижскую Коммуну, несмотря на длительные и, как оказалось, лицемерные переговоры: – *в контексте олицетворения (О – солнце), с сопоставлением (солнце – генерал Галифе)*. «Вы думаете – // это солнце нежненько // треплет по щечке кафе? // Это опять расстрелять мятежников // грядет генерал Галифе» [2; I, 188].

Повторная образная номинация разнопланово описывает ночь, создавая ассоциативным полем лексемы Мамай коннотацию трагичности, объемности, интенсивности события: – *сравн., в контексте олицет-*

творения (О – ночь). «Пришла [ночь], // Пирует Мамаем, // задом на город насеv» [I, 189]. Непроницаемость, непроглядность ее подчеркнута определением черная, которое приобретает двуплановый характер, совмещая значения «лишенный света, темный» и «коварный, вероломный» – от сравнения «как Азеф», содержавшего имя виртуозного провокатора начала XX в.: – в образном контексте, в сравнении, в контексте овецствления (О – ночь). «Эту ночь глазами не проломаем, // черную, как Азеф!» [I, 189].

Ономастические ассоциации получают в поэме В.В.Маяковского социальный аспект. Так используется в поэме имя немецкого промышленника Круппа, основоположника военно-промышленного комплекса Германии, начинавшего свою деятельность в угольном и металлургическом районе – Руре. Для лирического героя жизнь города как живого экономического организма определяется, с одной стороны, бурным развитием в конце XIX в. военной промышленности, что дает толчок к развитию остальным промышленным отраслям, с другой стороны, – налицо духовное обнищание и обезличивание городского населения. Множественное число от имени Крупп → Круппы указывает на распространительный характер использования этого имени – независимо от страны (это и Германия, и Россия, и Франция и др. страны). Именно такие, как он, разного масштаба (Крупп → Круппики), определяют будущие катастрофические ситуации в мире: I *Множ. ч. Распротр.* – в контексте олицетворения (О – город), гротескно. Гримируют городу Круппы и Круппики // грозящих бровей морщ, // а во рту // умерших слов разлагаются трупики, // только два живут, жирея – // «сволочь» // и еще какое-то, // кажется – «борщ» [2; I, 182].

Прецедентные антропониимы древней и новой истории своими устойчивыми ассоциативными связями помогают автору представить реальный мир антропоморфно, а мир людей социально напряженным, существующим на грани катастрофы. Имена собственные этой группы обозначают временные рамки авторского поэтического мышления, в котором совмещаются настоящее, прошедшее и будущее.

5. Имена собственные – топонимы составляют существенную часть ономастикона поэмы. Ткань художественного текста для В.В.Маяковского, по наблюдениям В.Турбина, своего рода «– глобус, но глобус рельефный – глобус-макет, и вылеплены на нем горные хребты, голубые впадины океанов, города с электрическими огоньками» [3, 68]. Топонимические имена представлены двумя группами: а) наименования крупных топографических объектов – континентов и стран; б) локальные наименования – обычно города и его элементы (улицы, переулки, площади, районы города).

5.1. Повествование поэмы сосредоточено на частном событии, на личных переживаниях лирического субъекта, поэтому наименования крупных топографических объектов, составляющих художественный топос, немногочисленны.

Протестная тема поэтического «я», бунтаря, апаша, содержащая и богоборческое начало, заявлена с размахом – на огромном пространстве, через всю Россию до Аляски. Лексема Аляска – символ крайней удаленности – используется автором для обозначения бескрайних просторов, что подчеркивается конструкцией от...до: – в образном контексте (Д – раскрою), гротескно. «Я тебя [Бога], пропахшего ладаном, раскрою отсюда до Аляски» [2; I, 190] (*Сниженно*).

Лирический герой поэмы – провозвестник нового мироустройства, основанного на прогрессе, именно поэтому он упоминает Англию как образец развитого буржуазного общества, как символ научно-технического движения, хотя ему ясно, что это не обеспечивает духовных запросов людей – им нужна действительная любовь, спасающее слово: – в образном сопоставлении (Англия – апостол). «Я, воспевающий машину и Англию, // может быть, просто, // в самом обыкновенном евангелии // тринадцатый апостол» [2; I, 190].

5.2. Более актуальны в поэме имена собственные, называющие города и их части. Они являются обозначениями топографической точки, в которой развивается сюжетное событие, т.е. показателями художественного локуса. Так, рассказывая о встрече лирического героя с Марией, автор называет и место встречи, и время: – в контексте олицетворения (О – малярия). Вы думаете, это бредит малярия? // Это было, // было в Одессе, // «Приду в четыре», – сказала Мария» [2; I, 176].

Значительная часть имен собственных этой подгруппы важна для содержания поэмы определенными культурными и эстетическими ассоциациями. В речи лирического субъекта, «крикогубого» пророка, защитника обездоленных, Ницца – символ безмятежной, красивой жизни сытого буржуазного меньшинства: – в контрастном сопоставлении. «Не верю, что есть цветочная Ницца! // Мною опять славословятся // мужчины, залежанные, как больница, // женщины, истрепанные, как пословицы» [2; I, 176].

Для родословной лирического героя особо значимым является место его рождения – Пресня, промышленный район Москвы, средоточие того рабочего люда, защитником которого он выступает. Рассказывая о себе и о своей любви девушке другого социального круга, он видит себя частью этого географического и социального пространства: – I *Олицетвор.* «– я, человек, Мария, // простой, // выхарканный чахоточной ночью в грязную руку Пресни» [2; I, 198].

Важная социальная задача героя, пророка и поэта, состоит в формировании нового сознания людей; он видит свой подвиг, свое «взятие Бастилий» (множ. ч. как показатель неоднородности, бессметности социальных задач), в уничтожении психологии покорности одних и в обличении вседозволенности других: I *Множ. ч. Распротр.* – в образном контексте (Д – выжег), в гиперболич. сравнении. «Я выжег души, где нежность растили. // Это труднее, чем взять // тысячу тысяч Бастилий» [2; I, 185].

5.3. Особое значение в художественном контексте поэмы приобретают ономастические комплексы, в которых сочетание имен собственных является нечленимым, с точки зрения содержания повествования, приближающимся к идиоматической связанности. Так, наименования городов, в которых звучала проповедь нового искусства и нового сознания лирического героя-поэта и автора – это образ России с ее югом (Одесса, Киев), востоком / центром (Москва) и северо-западом (Петроград): – в образном контексте (Д – Голгофа). «Это взвело на Голгофы аудиторий // Петрограда, Москвы, Одессы, Киева –» [2; I, 187].

В беседе-споре с Марией о ценностях жизни герой, объясняя свое спокойствие в ответ на обвинение возлюбленной, напоминает ей, что и гнев, и страсть его могут быть сокрушительными. Символом таких

всесокрушающих переживаний становится извержение Везувия, погубившего Помпею: – в диалоге, в образном сопоставлении (Мария – Помпеи, лирический герой – Везувий). «Дразните? // «Меньше, чем у нищего копеек, // у вас изумрудов безумий». // Помните! // Погибла Помпея, // когда раздразнили Везувий!» [2; I, 179].

Ономастическое пространство не только уточняет параметры лирического сюжета, но включается в содержание поэмы ассоциативным смыслом, создавая семантическую глубину текста.

6. Имена собственные, источником которых является Священная история Ветхого и Нового Завета, образуют в поэме еще одно ассоциативное поле. Можно выделить два направления в использовании этой ономастической группы: лирическое, связанное с сюжетной линией главного героя, и гротескное, вызванное аномальностью внешнего мира.

6.1. Один из обликов лирического героя – поэт–пророк, в основе которого два разных образа: Заратустра и Христос. Библейская новозаветная история содержит образ пророка – Спасителя и Искупителя мира, отвергаемого и убиваемого людьми. Топонимическое имя собственное Голгофа вводит ассоциативное поле страдания, несправедного осуждения и гибели. Лирический герой, поэт и пророк, – провозвестник новых эстетических, культурных и морально–этических идей, которые могли бы переустроить мир. И, как в новозаветной истории, его служение не понято, не принято и осуждено. Множественное число Голгофа → Голгофы подчеркивает многократность попыток лирического героя обратиться к людям и объяснить себя, мир и новое искусство: I *Множ.ч. Распростр.* – в образном контексте (Д – Голгофа). «Это взвело на Голгофы аудитории // Петрограда, Москвы, Одессы, Киева // и не было ни одного, // который // не кричал бы: // «Распи, // распи его!» [2; I, 184]. Драматичность судьбы лирического героя не только в том, что люди, «те, что обидели, те, что дороже и ближе» не приняли, не поняли и отвергли его: – в сопоставлении (голгофник – Варавва). «Видишь – опять // голгофнику оплеванному // предпочитают Варавву!» [2; I, 185].

6.2. Гротескно–ироническая тональность использования библейских имен собственных направлена против устойчивости традиционного понимания и прочтения Священной истории, а устойчивость, в представлении лирического субъекта и автора, ассоциируется с шаблоном и вызывает желание сокрушить его, как автор и персонаж сокрушает устоявшиеся художественные и эстетические принципы. Именно поэтому появляется эпатажная тональность речи, обращенной к Богу: « – – вина такие расставим по столу, // чтоб захотелось пройтись в ки–ка–пу // хмурому Петру Апостолу, // а в рае опять поселим Евочек: // прикажи, – сегодня ночью ж // со всех бульваров красивейших девочек // я наташу тебе» [2; I, 195–196]. Временность этой ролевой позиции лирического героя, поэта и пророка, придуманность маски похабника, ерника (юрдивого?) искупается его страдальческой судьбой провозвестника нового. Так появляется имя Иисуса Христа, спасителя и искупителя, любившего людей и распятого ими; оно сохраняет свое непреходящее духовное значение: – в образном контексте (Д – *незабудки души*). «И когда мой голос // похабно ухает – // от часа к часу, // целые сутки, // может быть, Иисус Христос нюхает // моей души *незабудки*» [2; I, 190].

Навеяно душевными и духовными страданиями лирического героя упоминание великого ветхозаветного пророка Иоанна Крестителя в описании течения времени: – в *персонифицированном сравнении* (О – *солнце, земля*), в образном *гиперболич. контексте*. «Кровью сердца дорогу радую, // липнет цветами у пыли кителя. // Тысячу раз опляшет Иродиадой // солнце землю – // голову Крестителя» [2; I, 1].

Имена собственные этой группы свидетельствуют о поиске лирического героя духовных основ, о его попытке выйти из широкого раздолья горизонтального мира, «лежащего во зле», и обрести духовную вертикаль. Неслучайно первоначальное название поэмы, вымаранное цензурой, было «Тринадцатый апостол».

Таким образом, ономастикон поэмы «Облако в штанах» обширен и номенклатурно разнообразен, несмотря на ее небольшой объем. Имена собственные определяют сюжетную линию повествования, художественное пространство и время поэмы, осложняют ее содержание ассоциативными связями и полями, придавая тексту семантическую глубину, экспрессивность и пластичность, создавая семантико–стилистическое единство художественного целого.

Источники и литература

1. Михайловская Н.Г. Об употреблении собственных иноязычных имен в современной русской поэзии // Имя нарицательное и собственное. – М.: «Наука», 1978. – С. 180–187. [I]
2. Маяковский В.В. Собр. соч. В 13-ти т.т. — М.: ГИХЛ, 1955–1961. — Т. I, с. 175–196.
3. Турбин В. Имена собственные в поэзии Маяковского. // В мире Маяковского. Сб. статей. Книга II. – М.: «СП», 1984. – С. 67–100.
4. Катанян В. Примечания // Маяковский В.В. Собр. соч. В 13-ти т.т. — М.: ГИХЛ, 1955–1961. — Т. I.
5. Кретинин А.А. Поэт неслучившейся революции (О Владимире Маяковском) // Филологические записки. Вестник литературоведения и языкознания. – Вып.. 17. – Воронеж, 2001. – С.28 – 36.
6. Федоров А.В. Личные имена собственные в Автобиографической трилогии М.Горького. – Вопросы стилистики. Вып. 6. – Саратов: СГУ, 1973. – С.109–121.