

# РЕЧЕВАЯ СТРУКТУРА РАННИХ ПОЭМ В.В.МАЯКОВСКОГО (ОСОБЕННОСТИ АВТОРСКОГО ПОВЕСТВОВАНИЯ)

Н. Н. Ничик

*Крымский государственный инженерно-педагогический университет*

*В статье анализируется авторское мастерство как в построении словесных речевых образов, так и в организации речевого потока.*

**Ключевые слова:** автор, лирический герой, поэтическое мастерство

*У статті аналізується авторська майстерність як у побудові словесних мовленнєвих образів, так й в організації мовленнєвого потоку.*

**Ключові слова:** автор, ліричний герой, поетична майстерність

*This article gives the analyses of the author's master piece both in the structure of speech patterns and in the or modeling of the speech flow. В статье анализируется авторское мастерство как в построении словесных речевых образов, так и в организации речевого потока.*

**Key words:** author, lyrical hero, poetic masterpiece

Мастерство поэта проявляется как в использовании, построении и функционировании словесных речевых образов, так и в организации речевого потока. Характерным признаком лирического произведения всегда служила лирическая медитация автора – лирического героя, своеобразная речевая монология. В лирическом произведении авторский голос является преобладающим и определяющим. По мнению В.В.Виноградова, «образ автора – это словесно-речевая структура, пронизывающая строй художественного произведения и определяющая взаимосвязь и взаимодействие всех его элементов» [1, с.151]

Являясь представителем «новой поэтической волны», ориентированной на искусство будущего, В.В.Маяковский строит творческую модель мира вне компромиссов с традицией. Ранние поэмы Маяковского представляют собой отклик на драматические события начала XX в., главные среди которых – назревающая революция, выплеснувшаяся на улицы возмущенные низы, и война, залившая кровью поля многих стран Европы. Драматические события личной жизни, социальная и душевная неустроенность поэта еще более обостряли восприятие событий внешнего мира, поэтому так напряженно и контрастно звучит авторский лирический голос. Характеризуя поэтическую картину мира начала XX в., Г. Недошивин отмечал те особенности лирики этого периода, которые в высшей степени характерны и для В.В.Маяковского, а именно: «повышенная выразительность образного строя, иногда приводящая к неожиданному заострению формы, интенсивная сосредоточенность художественного языка, несущего огромную смысловую и эмоциональную нагрузку» [2, с.31].

1. Авторская речь в ранних поэмах представляет собой, с одной стороны, поэтическое повествование, отражающее внешний, реальный в условиях произведения мир, с другой стороны – внутреннюю речь, обращенную к лирическому авторскому «я», т.е. наблюдается «интерференция речевых структур» [3, с.19]. Используемые словесные средства не только прямо и непосредственно выражают авторскую позицию, но передают ее через сложно организованный контекст, в котором «активизируются более сложные – внесловные – формы авторской позиции (ироническая, сатирическая, лирическая окраска повествования)» [4, с.76].

1.1. Поэтическое повествование, отражающее внешний мир, в ранних поэмах В.В.Маяковского, двойственно. Объективированное повествование воссоздает детали подлинных событий; так, в поэме «Война и мир» [5] описан момент призыва лирического героя в солдаты:

*«8 октября. // 1915 год. // Даты // времени, // смотревшие в обряд // посвящения меня в солдаты. – Шестипудовый унтер сжал как пресс. // От уха до уха vybrили аккуратненько. // Мишенью // на лоб // нацепили крест // ратника»* Даже в этих реальных, почти протокольных заметках присутствует авторская характеристика, оценка благодаря той словесной образности, которая осложняет сообщение о месте, времени, персонаже: время персонифицировано в контексте метафоры смотреть; гиперболический эпитет шестипудовый, сопровождающий лексему унтер, закреплен метафорическим глаголом и сравнением сжал как пресс. Образное целое создает впечатление механичности и неотвратимости зла мировой войны. В поэме «Облако в штанах» утверждение объективности события (названо место действия) сопровождается экспрессивным средством – повтором бытийного слова: «*Это было // было в Одессе*», перечислением временных отрезков, выраженных именами числительными, с возрастающей последовательностью: “*“Приду в четыре, – сказала Мария.” // Восемь. // Девять. // Десять*” (1, 176).

Другой тип авторского повествования экспрессивно-изобразительный, при котором события увидены под особым углом зрения – с нарушением, сдвигом контуров реальной жизни. В поэме “Облако в штанах” вечерние сумерки в комнате гостиницы, где ждет свиданья безнадежно влюбленный лирический герой, изображены в драматически персонифицированной и гротескной форме: “*Вот и вечер // в ночную жуть // ушел от окон, // хмурый, // декабрь. /// В дряхлую спину хохочут и ржут // канделябры*” (1, 176). Особую

изысканность этому очеловеченному образу вечера сообщает определение дряхлый в архаическом значении “грустный, печальный”, что подчеркивает вневременность, бесконечность трагического мироощущения лирического героя.

Используя олицетворение / персонификацию как актуальное средство изображения реального мира, поэт продолжает сдвигать рамки общепринятого видения, изображая живое как остранненное: «Меня сейчас узнать не могли бы: // **жилистая громадина** // *стонет, // корчится.* // Что может хотеться этакой *глыбе?* // А *глыбе* многое хочется!» (О, 1, 176) – или как овеществленное: «Ведь для *себя* не важно // и то, что **бронзовый**, // и то, что *сердце – холодной железкою.* // Ночью хочется **звон** свой // спрятать в мягкое, // в женское» (О, 1, 176). Дисгармония и «неправильность» внешнего мира перекликается с разладом внутреннего самоощущения лирического героя-поэта.

Преобладание персонифицированного и фантазмагорического мира вокруг героя создает условия для постоянного обращения героя не только к ускользающей лирической героине, но и к этому антропоморфному миру, поэтому значительная часть рассуждений лирического героя – автора, осмысляющего и оценивающего мир и себя в мире, получает вид обращенной речи.

2. Обращенная речь – речь автора–лирического героя, направленная на внешний мир или самого себя и организованная синтаксической конструкцией обращения; именно она, являясь смысловой и синтаксической доминантой, создает условия персонификации, развертываемые метафорическими глаголами (движения, речи / мысли, чувства / состояния, жеста и т.д.). Мир поэм «населен» персонажами – реальными (мама, Мария), историческими (Наполеон, Нерон), фантастическими (живот на эстраде, Повелитель Всего) и потому становится поводом для направленной обращенной речи. Объектами обращения становятся не только реально существующие действующие лица, но также персонифицированные явления природы и конкретные, бытовые предметы – все они служат опорными номинациями обращенной речи.

2.1. В наиболее интимной из ранних поэм – «Облако в штанах» – обращенная речь имеет следующие опорные номинации: неоднократно повторяемые наименования людей близкого круга – матери (в имитации телефонного разговора): «Алло! // Кто говорит? // Мама? // *Мама!* // Ваш сын прекрасно болен!» (1, 180); – любимой: «*Мария! Мария! Мария!* // Пусты, *Мария!*» (1, 192), наименования условных персонажей – «нежные», «батистовая»: «*Нежные!* // Вы любовь на скрипки ложите – -» (1, 175); «Приходите учиться – // из гостиной *батистовая*, // чинная чиновница ангельской лиги» (1, 175), наименования социальных групп – «уличные тыщи»: «А за поэтами – // уличные тыщи: // студенты, // проститутки, // подрядчики. // *Господа!* // Остановитесь!» (1, 183). Обращенная речь автора – лирического героя очерчивает основу сюжетного движения: реплики лирического героя, направленные матери, фактически безответны, т. к. имеют форму нереализованного диалога, а «уличные тыщи» – это толпа, неспособная принять решение, вмешаться в действие, это – статисты. Именно такая речевая композиция концентрирует внимание читателя на конфликте двух – лирического героя и героини.

2.2. В поэме «Флейта-позвоночник» обращенная речь направлена не только к лирической героине («- прими мой дар, *дорогая*» 1, 208; «Какому небесному Гофману // выдумалась ты, *проклятая?*» 1, 202), но и к более широкому кругу персонажей, представленных как некое совокупное единство, – воюющим в Первой мировой войне странам («*Люди.* // слушайте! // Вылезьте из окопов. // После довоюете.» 1, 272; «*Милые немцы!* // Я знаю, // на губах у вас // гетевская Гретхен» 1, 202). Тем самым личный конфликт вправлен в события мировой истории и получает эпическую окраску.

Среди опорных номинаций обращенной речи в этой поэме – Бог и природа. Пытаясь найти решение личной драмы и общечеловеческой трагедии, авторлирический герой обращается к Богу, грозя ему собственным судом: «Жди моего визита, // Слушай, // *Всевышний инквизитор!*» (1, 202). Именно к Нему главная просьба: «Только – // слышишь! – // убери проклятую ту, // которую сделал моей любимой!» (1, 202). Призывая мир приобщиться искупительных страданий, которые лирический герой, в его представлении, несет за всех, он обращается не только к людям, но и к природе: «Вызолочивайтесь в солнце, *цветы и травы!* // Весельтесь, *жизни всех стихий!*» (1, 208). Обращенная речь помогает выстраивать поэтический сюжет по восходящей линии: интимная драма – события мировой истории (война) – природа – Бог, тем самым личная коллизия приобретает вселенский масштаб.

2.3. Развертывание трагических событий Первой мировой войны заставляет автора – лирического героя оценивать происходящее, поэтому в поэме «Война и мир» личный, интимный конфликт отодвигается перед лицом небывалой катастрофы. Авторская обращенная речь («*Единственный человечий, // среди воя, // среди визга // голос // подьемлю днесь*» 1, 212) направлена к персонифицированным персонажам – странам-участницам мировой трагедии:

- «*Италия!* // Королю, // брадобрею ли // ясно – // некуда деться ей [земле]!» (1, 218).
- «*Германия!* // Мысли, // музеи, // книги, // канье в разверстые жерла» (1, 218).
- «*Россия!* // Разбойной ли Азии зной остыл?» (1, 219).
- «*Франция!* // Гони с бульваров любовный шепот!» (5; 1, 219).

Используя античную аллюзию театр (военных действий) – Колизей, лирический герой-поэт вызывает обращением, как заклятьем, из античного мира персонаж, наиболее соответствующий событиям мирового масштаба (“зрелищу величайшего театра”), – Нерона –

С воссозданием образа фразеологизма: «*Нерон! // Здравствуй! // Хочешь? // Зрелище величайшего театра. // Сегодня // быются // государством в государство // 16 отборных гладиаторов*» (1, 220; 6, 124). Получая античную коннотацию, изображаемые события приобретают не только пространственный, но и временной масштаб.

Взяв на себя главную вину – братоубийственную войну («*Кровь! // выцеди из твоей реки //хоть каплю, // в которой невинен я!*» 1, 232), лирический герой приносит покаяние за весь мир: «*Всех окаяннее, // пока не расколется, // буду лоб разбивать в покаянии!*» (1, 233). Именно так – из страдания и через покаяние – возникнет новый мир: «*Люди родятся, // настоящие люди, // бога самого милосердней и лучше*» (1, 233). Творческие силы автора-лирического героя реализованы в этом акте создания нового человека: «*Грудь! // срази отчаянья лавину. // В грядущем счастье вырвищи ощупь!*», «*Голова, // закинься восторженна и горда!*», «*Мозг мой, //веселый и умный строитель, // строй города!*» (1, 234). Персонифицированные соматизмы гиперболически представляют его демиургом. Свидетелями этого и участниками становятся созданные поэтическим воображением персонажи, наделенные, как и лирический герой, созидающим началом, – такова воскрешенная и примиренная поэтическим словом земля: «*Земля, // встань // тыщами // в ризы разодетых Лазарей!*» (1, 234; евангельская реминисценция), «*Земля, // откуда любовь такая нам? // Представь – // там // под деревом // видели с Каином // играющего в шашки Христа!*» (1, 241); таково животворящее солнце, возвращающее погибших в мир живых по слову лирического героя: «*С днищ океанов и морей, // на реях, // оживших утопших выплыли залежи. // Солнце! // В ладонях твоих изогрей их, // лучей языками глаза лижи!*» (1, 236).

Лишь в конце поэмы лирический герой обращается к любимой, выделяя ее среди тех, кто празднует приход новой жизни: «*Здравствуй, любимая! /// Каждый волос выласкиваю, // вьющийся, // золотистый*» (1, 238). Глобальность событий поэмы отодвигает интимную тему, делая ее частью общего дела переустройства мира творческой силой лирического героя-поэта, именно поэтому последнее обращение адресовано человечеству, воскрешенному и очищенному: «*Люди! – // любимые и нелюбимые, // знакомые, // незнакомые, // широким шествием излейтеесь в двери те.*» (1, 242).

2.4. Преобладающей темой поэмы «Человек» является тема безответного чувства нового человека – лирического героя в «обезлюбленном» обществе. Поэма носит исповедальный характер – неслучайно вступление воссоздает ситуацию таинства покаяния («*благодетивейшей из монашествующих – ночи облачение на плечах моих*»). Исповедь принесена вечности («*Дней любви моей тысячелютое Евангелие целую*» 1, 245) и миру, т.к. лирический герой обращается к солнцу («*священнослужителю мира, отпустителю всех грехов*») и земле, принимая от них прощение и душевное исцеление: «*Звенящей болью любовь замоля, // душой // иное шествие чающий, // слышу // твое, земля: // «Ныне отпускаеши!*» (1,245). Драматизм лирической коллизии поэмы в том, что лирического героиня, вместе с обезумевшей толпой, пошла на поклонение идолу богатства – Повелителю Всего. Для лирического героя дальнейший путь подсказан – он обращается за ядом: «*Аптекарь! // Аптекарь! // - - Аптекарь, // дай // душу // без боли //в просторы вывести*» (1, 257). Небесный покой и гармония недостаточны мятущейся душе поэта–лирического героя, он обращается к силам природы – звезды и солнце призваны им вернуться вместе с ним на землю: «*Солнце! // Чего расплескалось мантией? // Думаешь – кардинал? // Довольно лучи обсасывать в спячке. // За мной!*» (1, 264). И вновь вернувшись на землю, лирический герой просит у нее последнего приюта, разуверившись в возможности увидеть новых людей и новые отношения между ними: «*Шурь, // бездомного // снова // лоном своим прими!*»

(1, 272). Опорные номинации обращенной речи завершают круг повествования.

Эмоциональная насыщенность речи лирического героя-автора создается не только сюжетно-композиционными, словесно-образными средствами, но и синтаксически активной конструкцией обращения: возникает особый тип семантически и эмоционально напряженной обращенной авторской речи. Речевая партия лирического героя в поэмах В.В.Маяковского предельно совмещена с авторской речью, что подчеркнуто именами собственными, событиями, составляющими основу сюжета, – фактами биографии конкретного лица, следствием чего является «максимальная субъективация повествования» [3, с.19].

3. Речь лирического героя-автора представляет собой дробную структуру, т.к. точка зрения «от автора» расчленена на ряд речевых обликов – масок, ряд представлений автора о себе как о лирическом герое с различными ролевыми функциями: «*Я // для меня мало. // Кто-то из меня вырывается упрямо*» (О, 1, 141). Каждая из этих ролей названа лирическим героем-автором, и его речевое проявление строится на этой основе: «*Разные лики художественного «я» вводятся в точные рамки актом именованья, дифференциацией названий*» [3, с.19]. Диапазон речевых обликов лирического героя широк: он – «златоустейший», «предтеча 16-ого года»; несчастный, растерянный сын (в телефонном разговоре с матерью); апаш – «площадной сутенер и карточный шулер»; влюбленный – «не мужчина, а облако в штанах». Эти разнообразные речевые роли проявляются и развертываются во всех ранних поэмах.

3.1. Одна из активных речевых масок лирического героя в поэме «Облако в штанах» – апаш, «нахальный и едкий» по отношению к тем, кто живет по штампам морали. Обращенная речь лирического героя, с ее точными социальными и психологическими характеристиками, представляет те крайности, между которыми проходит линия выбора: с одной стороны – «нежные» (их символический атрибут – скрипка), «батистовая» (= «чинная чиновница ангельской лиги»; ее атрибут – гостиная), с другой – та, «которая губы спокойно перелистывает, // как кухарка страницы поваренной книги» 1,175).

Самохарактеристика лирического героя-апаша разворачивается симметрично этой оппозиции: он – «грубый», его символический атрибут – литавры («любовь на литавры ложит грубый» 1, 175), его описывают сниженные натуралистические и гиперболизированные метафоры, подчеркивающие асоциальность персонажа, – «от мяса бешеный», «одни сплошные губы»; он – часть оппозиции «я – вы». Но в ряду повторной номинации возникает иной облик «я»: «безукоризненно нежный», «[не мужчина, а] облако в штанах». Поэтический контраст, таким образом, проходит, с одной стороны, между «я – вы» (внешняя коллизия), с другой – внутри разных обликов «я» (внутренняя коллизия): «нахальный», «едкий», «грубый», издаваемый (апаш) – «нежный», «облако в штанах» (лирический герой в своей сущности).

Поэтически контраст в намеченной теме развернут на протяжении всей поэмы через ряды глагольных метафор, описывающих различную поведенческую структуру противостоящих сторон, через систему словесных речевых образов. Во внешней коллизии для «вы» определяющим оказывается способ мыслить и чувствовать – «изящно пляшу ли» (1, 186 – индизонное и ироничное обозначение ненатурального и фальшивого творчества), «влюбленностью мокли»

(1, 187 – пренебрежительно – сниженное описание чувства); для лирического героя-апаша («площадной сутенер и карточный шулер» 1, 187) эпатурующий образ поведения – это попытка не совпасть с духовным и творческим антиподом. Метафорическая номинация продолжена гротескно-гиперболическими речевыми образами: «уйду я, // солнце моноклем вставлю // в широко растопыренный глаз» (1, 187); «невероятно себя нарядив, // пойду по земле, // чтоб нравился и жегся, // а впереди // на цепочке Наполеона поведу, как мопса» (1, 187). Эта группа отрицательных характеристик «я» лирического героя обусловлена, спровоцирована складом жизни «обезлюбленного» общества и составляет смысловое и функциональное единство с его отрицательными характеристиками. Во внутренней коллизии оценочные определения «нежный», «облако» раскрывают глубинную, спрятанную от всех сущность лирического героя и поддержаны во внутреннем монологе определениями: «самый красивый // из всех твоих сыновей» (1,190), «я – в самом обыкновенном евангелии // тринадцатый апостол» (1, 190; евангельская реминисценция). Внешняя и внутренняя коллизия распределяется в поэме не только композиционно, но и по словесно-речевым потокам: лирический герой-апаш реализован прямой речью, построенной как обращенная (конструкции обращения, местоимение «вы», формы повелит. накл.), лирический герой-поэт заявлен через внутренний монолог, внутреннюю речь.

Полярность оценочных характеристик, натуралистическая метафора, смысловая и стилистический контраст проявляются через обращенную речь не только в оппозиции «я – вы» («Эй! // Господа! // Любители // святотатств, // престулений, // боен, – // а самое страшное // видели – // лицо мое, // когда я // абсолютного спокоен?» 1,179), но и в композиционно значимых оппозициях «Бог – я» («Я тоже ангел, я был им – // сахарным барашком выглядывал в глаз –»)

1, 195; «Я думал – ты – всеильный божище, // а ты недоучка, крохотный божик» 1, 195), а также – «Небо – я» («Эй, вы! // Небо! // Снимите шляпу! // Я иду! /// Глухо» 1, 196). Тем самым речевая «маска» апаша, реализованная через прямую речь, оказывается стилистически единой с основным речевым потоком лирического героя-автора и композиционно значимой, составляя своеобразную композиционную рамку, открывая и завершая поэму «Облако в штанах».

3.2. Другая речевая партия лирического героя-автора – сын. Обращение к матери построено как совокупность ответных реплик телефонного диалога; об этом свидетельствуют характерные элементы: междометие-призыв, обращение, переспрос: «Алло! // Кто говорит? // Мама? // Мама!» (1, 179). Форма повелит. накл. «скажите», дважды повторенная, привлекает внимание собеседника к оксюморонному метафорическому сочетанию-парадоксу: «Ваш сын прекрасно болен», подготавливающему образную доминанту – «пожар сердца». Поставленная проспективно, эта макрометафора развернута в целую картину через прямые номинации: «пожарные», «блестящие», «в касках», «нельзя сапожища» (компонент буквализованной ФЕ «сапогом в душу», 6, 112), а также через микрометафоры: «глаза наслезненные бочками выкачу», «не выскочишь из сердца», «горящее сердце», «у церковки сердца занимается клирос» (1, 180). Изобразительная достоверность картины достигается тем, что в ней действуют олицетворенные персонажи в контексте развернутых сравнений: «слово», «каждая шутка» – «выбрасывается, как голая проститутка // из горящего публичного дома» (1, 180, буквализация ФЕ «бросаться словами»,

6, 41), «слова и числа» – «из черепа, // как дети из горящего здания» (1, 180). Развернутая метафора получает осложнение благодаря ассоциативным связям (компаративный параллелизм) с реальными событиями – гибелью от пожара корабля «Лузитания»: «Так страх // схватиться за небо // высил // руки «Лузитании» (1,180). Тем самым личное событие включено в историческую перспективу, получая статус реального факта. Размах «пожара сердца» становится глобальным и завершается гиперболической метафорой – «стоглазое зарево рвется с пристани» (1, 181), объединяющей личные и исторические события в единый образный комплекс. Происходящее описано как часть информации, сообщаемой по телефону, т.к. прерывается обращением к собеседнику: «Мама! // Петь не могу. // У церковки сердца занимается клирос» (1, 180), где глагол петь имеет значение «творить, создавать стихи», тем самым лирический герой-сын определяет свой социальный статус – поэт – как одну из своих «ролей».

3.3. Речевая партия лирического героя-пророка в поэме «Облако в штанах» начинается с призыва: «Слушайте!» (1, 184). Лирический герой в этой своей ипостаси представляет себя как бы со стороны – через формы глагола 3-его лица: «Проповедует, // мечась и стена, // сегодняшнего дня крикогубый Заратустра!» (1, 184). Ролевая функция лирического героя-пророка определена через характерные признаки этого призвания,

названные глаголами: «**я знаю**» («Солнце померкло б, увидев // наших душ золотые россыпи!» 1, 184), «**я вижу**» («идушего через горы времени, // которого не видит никто» 1, 185); поэт-пророк изменяет мир словом: «Я, // златоустейший, // чье каждое слово // душу **новородит, именинит** тело» (1, 183-184). В речевую партию включены евангельские аллюзии – распятие («не было ни одного, // который // не кричал бы: // «Распни, // распни его!» 1, 184) и крестные муки («я – где боль, везде: // на каждой капле слезовой течи // распял себя на кресте» 1, 185). Высокий речевой образ крестных страданий, ставший привычным символом жертвенной любви («Люди, // и те, что обидели, – // вы мне всего дороже и ближе»

1, 185), находит свое несколько приземленное, сниженное, но выразительное продолжение в словесном образе преданной собаки: «Видели, // как собака бьющую руку лижет –» (1, 186).

Евангельские аллюзии возникают в речевой партии пророка неоднократно как способ оценки денотата (в широком смысле) – для обозначения трагического характера близящихся событий, которые провидит поэт-пророк: «в терновом венце революций // грядет шестнадцатый год»

(1, 186), а также для изображения косности мира, неспособного оценить принесенную жертву:

– с воссозданием образа фразеологизма *тридцать серебряников*, в контексте олицетвор. / О – небо/. «Видите – // небо опять иудит // пригоршню обрызганных предательством звезд?» (1, 189);

[6, 114]. «Видишь – опять // голгофнику оплеванному // предпочитают Варавву?» (1, 190). Составляя сквозную тему речевой партии пророка, евангельская аллюзия раздваивается на два параллельных мотива: любовь и жертвенность, с одной стороны, – «я – // --на каждой капле слезовой течи // распял себя на кресте» (1, 185), ожесточение и непримиримость, с другой стороны – «Уже ничего простить нельзя. // Я выжег души, где нежность растили» (1, 185). На стыке этих лирических тем происходит развитие и взаимодействие речевых партий пророка и апаша: лирический герой-пророк обращается с любовью и сочувствием к «голоденьким, // потненьким, // покорненьким, // закисшим в блохастом грязеньке» (1, 188); лирический герой-апаш предлагает ненависть и месть пошлым лабазникам: «пускай земле под ножами припомнится, // кого хотела опошлить!» (1, 188), «выше вздымайте, фонарные столбы, // окровавленные туши лабазников» (1, 189).

Евангельская аллюзия становится средством циклизации словесно-речевой партии лирического героя-пророка.

3.4. Словесно-речевая партия влюбленного объединяет все четыре поэмы и представляет собой контрастное сочетание страстных обращений-призывов к любимой: «Мария! – - Пусты, Мария! // Я не могу на улицах!» (1, 191) и горестных размышлений – внутренних монологов, обращенных к самому себе, – аутодиалогов [6, 114]: «Опять влюбленный выйду в игры, // огнем озаряя бровей загиб. // Что же? // И в доме, который выгорел, // иногда живут бездомные бродяги!» (1, 179).

Если предшествующие речевые «маски» лирического героя имеют единый временной план, то речевая «маска» лирического героя-влюбленного имеет временное расслоение: в художественном настоящем это жажда до иступления, страсть до крика – «Мария, хочешь такого? // Пусты, Мария! // Судорогой пальцев зажму я железное горло звонка!» (1, 192), а в художественном будущем ему противостоит тот, который устроил бы робешую или не разделяющую чувств героя Марию, – своеобразная реконструкция ее идеала: «Ждешь, // как щеки провалятся ямкою, // попробованный всеми, // пресный, // я приду // и беззубо прошамкаю, // что сегодня я // «удивительно честный» (1, 194).

Только речевая партия лирического героя-влюбленного содержит явление внутренней речи, которая, по мнению В.А.Кухаренко, «служит для выражения мгновенной (обычно эмоциональной) реакции участника событий на происходящее» [7, с.168]. Так, в поэме «Облако в штанах» использована форма аутодиалога, суть которого – конфликт двух представлений о любви лирического героя и его любимой. Именно это противостояние становится основой разделения внутри самого себя, столь характерное для лирического героя-влюбленного, несущего бремя безответной любви: «Будет любовь или нет? // Какая – // большая или крошечная? // Откуда большая у тела такого: // должно быть, маленький, смиренный любеночек. // Она шарахается автомобильных гудков. // Любит звоночки коночек» (1, 177). Словесно-речевая фактура поэмы построена по принципу «**Я как не-«Я»**», где «**не-«Я»**» – серия речевых «масок» лирического героя, т.е. авторского «я»: он издевается и грубит как апаш, обличает как пророк, просит участия как сын, безумствует как влюбленный. Речевая ткань поэмы, совмещающая и развивая все эти голоса, становится полифонической и вследствие этого предельно драматизированной.

Внутренняя речь в виде «малых вкраплений» [7, с.168] встречается и в других поэмах. В поэме «Война и мир», насыщенной социальными проблемами, используется контраст внутренней речи («малого вкрапления») в виде окрика-приказа, обращенного к самому себе, и вежливой реплики-приветствия, обращенного к лирической героине – так описано их краткое свидание в конце поэмы: «Мимо поздравляющих, // праздничных мимо я, // – *проклятое, // да не колотись ты!* – // вот она // навстречу, // «Здравствуй, любимая!» (1, 239). В поэме «Человек», с большой долей объективированного повествования, вкрапления внутренней речи используется как воспоминание ушедшего из жизни героя о трудной, мучительной, горестной, но такой прекрасной земной жизни: «Проснулись в сердце забытые зависти, // и мозг // досужий // фантазию выстроил. // – *Теперь // на земле, // должно быть, ново. // Пахучие весны развесили в селлах. // Город каждый, должно быть, иллюминирован. // Поет семья краснощеких и веселых*» (1, 263).

Речевая партия лирического героя ранних поэм В.В.Маяковского, составляющая основу авторской речи (в соответствии с законами лирики), отличается разнообразием речевых обликов-«масок», характеризующих

разные стороны лирического героя-автора, композиционной сложностью, эмоциональной напряженностью и внутренним семантико-стилистическим единством.

#### **Литература:**

1. Виноградов В.В. О языке художественной литературы. – М.: ГИХЛ, 1959.
2. Недошивин Г. Проблемы экспрессионизма // Экспрессионизм. – М.: Наука, 1966.
3. Гореликова М.И., Магомедова Д.М. Лингвистический анализ художественного текста. – М.: Русский язык, 1989.
4. Белая Г. Искусство есть смысл. // Вопросы литературы. – 1973. – № 6.
5. Маяковский В.В. Собр. соч.: В 13-ти т.т. – М.: ГИХЛ, 1955-1961. – Т.1.
6. Ничик Н.Н., Ронгинский В.М. Словарь фразеопотреблений в поэтической речи В.В.Маяковского (на материале поэм). – Симферополь: СГУ, 1991.
7. Кухаренко В.А. Интерпретация текста. – М.: Просвещение, 1988.