

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
ФГБОУ ВО «УДМУРТСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»

На правах рукописи

ФАТТАХОВА АИДА ЖАВДАТОВНА

**ГИПЕРБОЛА В ТВОРЧЕСТВЕ В.В. МАЯКОВСКОГО
(СПОСОБЫ ОБРАЗОВАНИЯ И ОСОБЕННОСТИ
ЛИНГВОЭСТЕТИЧЕСКОГО УПОТРЕБЛЕНИЯ)**

Специальность 10.02.01 – Русский язык

Диссертация
на соискание ученой степени
кандидата филологических наук

Научный руководитель:
доктор филологических наук, профессор,
Заслуженный работник высшей школы РФ
Л. И. Донецких

ИЖЕВСК 2018

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	4
ГЛАВА1. ГИПЕРБОЛА: ТРОП, ФИГУРА, СРЕДСТВО	11
§1.1 История изучения гиперболы	11
§1.2 Реализация гиперболы на разных уровнях организации текста	26
1.2.1 Тропы	26
1.2.1.1 Метафора	26
1.2.1.2 Сравнение	40
1.2.2 Фразеологизмы как средство создания гиперболических образов в творчестве В. Маяковского	50
1.2.3 Морфологические приёмы экспликации значения преувеличения	62
1.2.3.1 Суффиксы субъективной оценки имён существительных	62
1.2.3.2 Числительные	69
1.2.4 Гипербола в поэзии В. Маяковского через призму графики	76
1.2.5 Гипербола в поэзии В. Маяковского через призму пунктуации	100
ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ 1	120
ГЛАВА 2. ГИПЕРБОЛА КАК ОСНОВНОЙ СПОСОБ РЕШЕНИЯ ИДЕОСТИЛЕВЫХ ЗАДАЧ И ВЫПОЛНЕНИЯ ЛИНГВОЭСТЕТИЧЕСКИХ ФУНКЦИЙ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ В.В. МАЯКОВСКОГО	122
§2.1 Лингвоэстетические функции гиперболы в поэме В. Маяковского «Люблю»	122
§2.2 Приёмы гиперболизации в поэме В. Маяковского «Хорошо!»	150
§2.3 Способы реализации гиперболического эффекта в поэме В. Маяковского «Во весь голос»	167
ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ 2	187

ЗАКЛЮЧЕНИЕ	189
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ	192
ПРИЛОЖЕНИЯ	209
Приложение 1 Плакат РОСТА: «Единственная ваша рабочая партия – коммунисты». (Фрагмент)	209
Приложение 2 Плакат «Приезжий с дач, из городов и сел (Реклама ГУМа)»	210
Приложение 3 Плакат «Самый деловой, аккуратный самый» (Реклама ГУМа)»	211
Приложение 4 Особенности эстетики переводов поэтических произведений В. Маяковского	212

ВВЕДЕНИЕ

Поэтическое слово – неотъемлемая часть культурно-исторического пространства в жизни общества. Возникновение образного слова уходит в далёкую древность.

Образное обнаруживает себя и в смысловом и в звуковом объёме слова, в их сочетании и расположении. Самое главное – «необычность, подвижность, гибкость и многоплановость значений, которые представляют возможность творчески воссоздавать образы из наших представлений, связанных с особо употреблёнными словами» [см.: Новикова, 1982, 48].

Поэтическое произведение – не простой набор метафор, сравнений, разнообразных стилистических фигур. В нём любое слово может участвовать в создании образа или стать им. Выразительные средства языка не только эксплицируют художественный образ, но и воздействуют на читателя, вызывая определённые эмоции.

Интерес к изучению образных средств языка огромен. Пристальное внимание исследователей к этой проблеме не случайно, так как она непосредственно связана с филологическим осмыслением художественной речи, предполагающим изучение жизни слова в контексте целого, тончайшего осознания идейной предназначенности и взаимосвязанности единиц текста [см.: Донецких, 1990, 43].

Объект исследования – гипербола как приём **намеренного** преувеличения, не имеющий оригинальных средств языкового выражения и реализующийся на разных уровнях организации художественного текста.

Предметом исследования настоящей работы является гипербола, способы её образования и особенности лингвостилистического употребления в поэтических текстах величайшего поэта нашей эпохи – В. Маяковского.

Выбор данной темы обусловлен интересом к Владимиру Маяковскому как личности, живущей в переломную для России эпоху Революции (1910-20е годы XXвека) и являющейся символом и глашатаем этой эпохи. Гиперболизм был свойственен не только Маяковскому-поэту, но и Маяковскому-человеку. Это

свойство личности проявлялось в неуёмной энергии, огромной жажде жизни, труда и творчества, способности к всепоглощающей любви, нетерпимости к порокам общества. Поэт не признавал полумер: он без остатка отдавался и революционной идее, и безграничной любви, и непримиримой борьбе за право быть понятым своим читателем. Гиперболизм личности Маяковского нашёл отражение в творчестве: его произведения биографичны, в каждом из них индивидуально-авторская оценка репрезентируется при помощи лексических, фразеологических, морфологических, графических и других средств языка, а гипербола является важнейшим и любимейшим приёмом отражения действительности.

Таким образом, представляется важным рассмотрение проявления гиперболистичности личности Маяковского в созданных им поэтических произведениях, где гипербола является центральным приёмом создания художественных образов и реализуется на разных уровнях организации текста.

В качестве источника выбраны стихотворения и поэмы В. Маяковского «Люблю», «Хорошо!» и «Во весь голос».

Актуальность темы обусловлена отсутствием как в лингвистике, так и в литературоведении чёткого и установившегося толкования гиперболы, необходимостью комплексного анализа гиперболических средств языка в идиолекте В.В. Маяковского.

Цель исследования заключается в изучении средств и способов языковой и индивидуально-авторской реализации гиперболы, а также особенностей функционирования в поэзии В. Маяковского.

Поставленная цель потребовала решения следующих **задач**:

1. Изучение научной литературы, касающейся гиперболы в целом и гиперболы в творчестве В. Маяковского в частности.
2. Определение понятия «гипербола» и занимаемого ею места в системе образных средств языка.

3. Выявление способов создания гиперболического значения на лексико-семантическом, тропеическом, фразеологическом, морфологическом, графическом, пунктуационном уровнях в произведениях В. Маяковского.

4. Экспликация индивидуально-авторских приёмов порождения гиперболы и толкование эстетических функций в стихотворениях и поэмах великого художника современности.

Для решения задач, поставленных в диссертационном исследовании, использовался целый комплекс **методов**, включающий: наблюдение, сопоставление, статистический подсчёт, обобщение, компонентный анализ, а также:

- дистрибутивный анализ текста;
- структурно-смысловой анализ текста;
- методики, ориентированные на **ассоциативно-концептуальный анализ, эстетико-стилистический метод лингвопоэтической интерпретации**, направленный на толкование текста на основе вскрытия системно-семантических отношений языковых единиц разных уровней, а также **приёмы литературоведческого анализа** [см.:Бабенко, 2000].

Для достоверности толкования смыслового содержания гиперболических единиц нами привлекались данные толковых, энциклопедических и других видов словарей русского языка. Использование большого количества словарей способствует более объективному представлению лексических средств, которые в идиостиле Маяковского приобретают значение преувеличения. Судить о гиперболичности тех или иных образов мы можем только с опорой на словарный материал и в сравнении с ним.

Научная новизна работы заключается в том, что в ней впервые предпринята попытка филологического (лингвоэстетического) осмысления гиперболы, способов её выражения на различных языковых уровнях и выявление эстетического функционирования в поэтическом языке В. Маяковского.

Теоретическая значимость работы состоит в том, что гипербола рассматривается как эстетическая единица языка. Комплексный анализ творчества В. Маяковского позволил осознать специфику её индивидуально-авторского порождения и своеобразие эстетического функционирования гиперболы в системе художественного целого современной литературы XX века.

Практическая значимость диссертационного исследования заключается в том, что её выводы могут оказаться полезными в практике преподавания курсов по лексике и поэтике, найти применение в современных лексикографических исследованиях.

Апробация результатов исследования. Материалы диссертацииполучили отражение в докладах и сообщениях:

- на ежегодных межвузовских научных конференциях «Кормановские чтения» (Удмуртский государственный университет, г. Ижевск, с 2009 по 2017 гг.);
- на конференции «Читатель и книга. Выбор молодых» (СПбГИКИТ, г. Санкт-Петербург, 2015г.);
- на региональной студенческой научно-практической конференции (Международный восточно-европейский университет, г. Ижевск, 2017г.).

Доклад по данной теме на заочной научно-практической конференции "Научное сообщество студентов XXI столетия. Гуманитарные науки" в г. Новосибирске в 2013 году был признан лучшим и награждён дипломом лауреата.

Материалы исследования легли в основу монографии Л.Донецких и А. Фаттаховой «Гипербола в поэзии В. Маяковского»: Донецких Л.И.Фаттахова А.Ж. Гипербола в поэзии В. Маяковского/ Л.И. Донецких, А.Ж. Фаттахова; LAMBERT Academic Publishing. – Saarbrücken, Deutschland, 2015. – 170с.

Статья «Авторские неологизмы поэмы В. Маяковского «Облако в штанах» и их перевод на сербский язык» опубликована в сборнике «Русский язык как инославянский: современное изучение русского языка и русской

культуры в инославянском окружении» («Руски језик као инословенски: савремено изучавање руског језика и руске културе у инословенском окружењу») (выпуск 8. – Белград: Славистическое общество Сербии, 2016, с.175-184).

Всего по теме диссертации опубликовано 10 статей, 4 – из списка ВАК:

- Способы создания гиперболического эффекта в поэме В. В. Маяковского «Люблю», Вестник Удмуртского университета. История и филология. Выпуск 5-2. Ижевск: Изд-во «Удмуртский университет», 2014, с.40-53.
- Приёмы создания гиперболического эффекта в поэзии В. Маяковского, Вестник Удмуртского университета. История и филология. Выпуск 4-2. Ижевск: Изд-во «Удмуртский университет», 2015, с.45-57.
- Морфологические средства создания гиперболического эффекта в поэтическом творчестве В. Маяковского. Суффиксы субъективной оценки имён существительных, Вестник Удмуртского университета. История и филология. Том 25, Выпуск 6. Ижевск: Изд-во «Удмуртский университет», 2015, с.17-22.
- Гипербола в поэзии В. Маяковского через призму графики, Вестник Удмуртского университета. История и филология. Том 27, Выпуск 5. Ижевск: Изд-во «Удмуртский университет», 2017.

Результаты диссертационного исследования обсуждались на заседаниях кафедры русского языка, теоретической и прикладной лингвистики Удмуртского государственного университета.

На защиту выносятся следующие положения:

1. **Гипербола** – это художественный приём, формирующий представление о каком-либо способе преувеличения. Гипербола не является тропом или фигурой, поскольку не имеет специальных средств языкового выражения. Это основной способ решения идиостилистических задач и воплощения лингвоэстетических функций в творчестве В. Маяковского.

2. **Гиперболизм** – идиостилевая черта поэтики В. Маяковского, которая эксплицируется через гиперболический образ и гиперболический фон.

Под гиперболическим образом понимается форма отражения действительности, намеренно преувеличенная автором в целях усиления силы её воздействия на читателя. Приёмы создания гиперболических образов отражают своеобразие индивидуально-авторского мировидения.

Гиперболический фон – это концептуальное поле, основывающееся на культурно-историческом контексте, личностных качествах автора и его судьбе.

3. На тропеическом уровне гипербола представлена в основном **сравнениями** и **метафорами** предикативного и именного типов. Приёмы их создания отразили особенности индивидуально-авторского мировидения В. Маяковского. Тропы рассматриваются с лексико-семантической и структурно-композиционной точек зрения.

4. Актуализация художественного преувеличения нашла отражение в работе автора с **фразеологическими оборотами**.

5. Узуальное гиперболическое значение в творчестве В. Маяковского репрезентируется **морфологически**. При этом поиски эмоционально-оценочной аккумуляции известных употреблений получают неожиданную эстетическую энергию и новую функцию.

6. **Графический уровень** организации текста, основанный на переносе, играет важнейшую роль в творчестве В. Маяковского, способствуя сближению разных видов искусств в усилении гиперболического смысла его произведений. Индивидуально-авторское **пунктуирование** аккумулирует эстетическую энергию образов.

Структура работы. Работа состоит из введения, двух глав, заключения, списка использованной литературы и четырёх приложений. Общий объём работы 208 страниц, основной – 188 страниц. Список литературы содержит 203

источника. Всего проанализировано 131 стихотворение и 11 поэм В. Маяковского. Это более чем 363 гиперболы.

Содержание работы.

Во введении обосновываются актуальность научной проблемы, её практическая значимость и новизна, сформулированы цель и задачи исследования, а также представлены основные методы, использованные в работе. Оговорены положения, вынесенные на защиту.

В параграфе 1.1 первой главы «История изучения гиперболы» рассматривается история вопроса, различные точки зрения, даётся определение понятия «гипербола», уточняется терминология, используемая в работе.

В параграфе 1.2 первой главы «Реализация гиперболы на разных уровнях организации текста» исследуются формы реализации гиперболы на тропеическом, фразеологическом, морфологическом, графическом и пунктуационном уровнях, а также способы её образования и эстетические функции в поэтических текстах В. Маяковского.

Во второй главе работы «Способы создания гиперболического эффекта в произведениях В. Маяковского» проведено толкование художественных текстов – поэм: «Люблю», «Хорошо!» и «Во весь голос».

В заключении содержится обобщение результатов проведённой работы.

В приложениях № 1-3 представлены агитационный и рекламные плакаты В. Маяковского и А. Родченко, иллюстрирующие значимость графических элементов для актуализации гиперболического эффекта текста.

В приложении № 4 рассмотрены переводы стихотворения В. Маяковского «Нате!» на немецкий язык и первой части поэмы В. Маяковского «Облако в штанах» на сербский язык.

ГЛАВА 1. ГИПЕРБОЛА: ТРОП, ФИГУРА. СРЕДСТВО

«Один из способов делания образа, наиболее применяемых мною в последнее время, это – создание самих фантастических событий – фактов, подчёркнутых гиперболой»
[Маяковский, XI, 263].

§1.1 История изучения гиперболы

Гипербола – древнейшее средство поэтической образности. Её изучение относится к той области филологии, которая возникла на стыке двух наук – литературоведения и лингвистики.

На протяжении многих десятилетий лингвопоэтика была и остаётся объектом споров и особой притягательности для учёных: Ю.Я. Барабаш, 1972; В.П. Григорьева, 1979; М.Б. Храпченко, 1986; М. Полякова, 1986; В.И. Тюпы, 1987; Г.В. Степанова, 1988; А.Н. Савченко, 1988; С.Т. Ваймана, 1989 и др.

Дискуссии ведутся по целому ряду вопросов: от специфики художественного словоупотребления и методов её анализа до соотношения поэтической речи и общелитературного языка и связей между поэтикой и языкознанием [см.: Григорьев, 1979, 3]. Нет ясного и неоспоримо убедительного ответа на центральный вопрос: «Что такое поэтика?» [Поляков, 1986, 4]

Самого серьёзного внимания заслуживает определение поэтики, данное В. В. Виноградовым: «Поэтика как наука о формах, видах, средствах и способах организации произведений словесно-художественного творчества, о структурных типах и жанрах литературных сочинений стремится охватить не только явления поэтической речи, но и самые разнообразные стороны строя произведений литературы» [Виноградов, 1963, 184]. Оно поддерживается многими учёными. В частности, Р.А. Будагов рассматривает поэтику как целостную дисциплину, анализирующую строение литературных произведений в системе эстетических средств, которые характерны для тех или иных писателей, тех или иных литературных направлений [Будагов, 1980, 18]. Не может быть приемлемо высказывание, согласно которому статус лингвистики

по отношению к поэтике ограничивается «ролью вспомогательных дисциплин» [Рювет, 1980, 298], равно как нельзя сводить определение поэтики к «лингвистическому исследованию вербальных сообщений в целом и поэзии в частности» [Якобсон, 1987, 80].

В истории филологии вокруг термина «поэтический язык» постоянно велись и ведутся споры. В монографии В. П. Григорьева получили отражение разные точки зрения по этой проблеме [см.: Григорьев, 1979]. В настоящей работе мы не ставим перед собой цель представить историю дискуссий, имевших место в отечественной филологии по вопросам определения поэтического языка, но использование в дипломной работе термина «поэтический язык» требует уточнения.

Поэтический язык для нас выступает как синоним «поэтической (эстетической) функции языка, не совпадающей с коммуникативной и находящей своё яркое воплощение в языке художественной литературы. В этом смысле понятие «поэтический язык» охватывает и художественную прозу, а в некоторых современных концепциях лингвистической поэтики также всякую нормально-творческую речь – публицистическую, разговорную, бытовую и т.п.» [Литературный энциклопедический словарь, 1987, 302].

Исследование поэтического языка предполагает в первую очередь обращение к изобразительно-выразительным средствам.

Несмотря на существующую в науке обширную литературу, посвящённую тропам, стилистическим фигурам и их видам [см.: Потебня, 1976; Корольков, 1974; Скребнев, 1975; Горнфельд, 1911; Томашевский, 1959; Кожевникова, 1979; Ипполитова, 1989; Винарская, 1989; Складарская, 1993; Желтухина, 2004; Москвин, 2007], до сих пор не выработана единая классификация. Это, вероятно, обусловлено тем, что художественный троп более сложный феномен, чем уподобление одного слова другому [см.: Жордания, 1980, 45].

Ш. Балли предложил пересмотреть традиционное деление на метафоры, синекдохи и метонимии, осмысляя все образные выражения с точки зрения их экспрессивной окраски.

Если Ю.М. Скребнев считает нужными поиски «чисто логических классификаций типов наименований» [Скребнев, 1975, 118], то В.П. Ковалёв, напротив, подчёркивает необходимость изучения «изобразительных средств на собственно лингвистической основе» [Ковалёв, 1981, 3].

Мы поддерживаем высказывание Н.О. Гучинской, которая полагает, что строгая языковая классификация тропов не абсолютна, она противопоставляет только некоторые отличительные признаки другого явления, тут же обнаруживая сходство с ними [см.: Гучинская, 1988, 5].

Отсутствие единого подхода к классификации тропов порождает различные, иногда противоречивые толкования такого, в частности, понятия, как гипербола.

На вопрос, что такое гипербола, учёные отвечали по-разному, и по сей день нет единого мнения о ней – троп это или фигура, художественный приём или что-то другое.

Представим различные точки зрения учёных на сущность гиперболы. История изучения вопроса, связанного с толкованием понятия «гипербола», уходит в глубокую древность, к родоначальникам поэтики и риторики – античным авторам.

Аристотель относит гиперболу к тропам и пишет о том, что «удачные гиперболы – метафоры. Например, об избитом лице можно сказать: его можно принять за корзину тутовых ягод, так под глазами сине... Выражение с «подобно тому как» и «так-то и так-то» – гиперболы, отличающиеся только формой» [Античные риторики, 1978, 148]. То есть для Аристотеля гипербола не имеет своих форм выражения, есть только метафора или сравнение, содержание которых реализует преувеличение качества предмета.

Другой античный автор Деметрий называет три вида гипербол: «или это гипербола по схожести (например, в выражении «быстротою ветру подобны»),

или гипербола по превосходству («снега белей»), или гипербола по невероятности изображаемого («головой в небо уходит»). Всякая гипербола указывает на то, чего не бывает в действительности» [Античные риторика, 1978, 258]. Деметрий называет гиперболу самой ходульной из фигур, ею особенно охотно пользуются комические поэты, так как невозможное является для них источником смешного [Античные теории языка и стиля, 1936, 226].

Во всех случаях в основу классификации античными риториками положен понятийно-содержательный аспект, не утративший своей актуальности и сегодня.

М.В. Ломоносовым выделены тропы речений, к которым он относит метафору, синекдоху, метонимию и др., и тропы предложений, среди которых – гипербола, определяемая как повышение или понижение слова невероятное. Гиперболы иногда умягчаются словами: «якобы, почти, близ, едва не» [Ломоносов, 1952, 257].

Учебная книга русской словесности и Учебник по теории поэзии также относят гиперболу к тропам.

В «Общей риторике» Н. Кошанского метафора, метонимия, синекдоха, ирония называются главными тропами, а прочие, которых пять, – суть виды или изменения первых [Кошанский, 1829, 103]. «Гипербола – чрезмерное преувеличение или уменьшение предмета. Это случается при насмешках. И поэтому гиперболу относят к иронии. Без насмешек гипербола в целой мысли относится к фигурам мыслей [Кошанский, 1829, 106].

А.А. Потебня указывает на то, что по отношению к метафоре гипербола является фигурой и она не может быть соподчинена с тропами.

В.М. Жирмунский склонен считать гиперболу тропом: «Учение о тропах (метафора, метонимия или гипербола, ирония и др.), – писал он, – представляет отдел поэтики, разработанный уже в античной риторике, но нуждающийся в пересмотре с точки зрения современного языкознания» [Жирмунский, 1977, 30].

Б.В. Томашевский относит гиперболу к особому типу перенесений, когда значение остаётся тем же, каким было, но приобретает грандиозные размеры. «Гипербола родственна идеализирующему эпитету, она усиливает качество, доводя до предела, превосходящего возможную действительность» [Томашевский, 1983, 236-237]. Не совсем ясно, что автор понимает под идеализирующим эпитетом и каким образом он соотносится с гиперболой.

Л.И. Тимофеев определяет гиперболу как метонимическую форму переноса. Отметим, что даже при первом знакомстве с гиперболой как образной единицей языка, её можно соотнести и с другими тропами.

Нельзя не согласиться с А.С. Бушминым, который, рассматривая гиперболу и гротеск в сатире М.Е. Салтыкова-Щедрина, указывает, что гипербола определяется обычно как поэтический приём. Рассчитанная на то, чтобы ярко и крупно выставить те или иные стороны предмета, гипербола менее всего поддаётся чисто техническому истолкованию, так как связана с определённой творческой индивидуальностью [см.: Бушмин, 1957, 18]. Представляется интересным его предложение расчленить понятие «преувеличение» как момент художественной типизации вообще и встречающиеся у разных писателей крайние формы преувеличения, такие как гипербола, гротеск, карикатура» [Бушмин, 1957, 18].

Ю.Б. Боров, не вдаваясь в определение понятия гиперболы, называет её наряду с гротеском главным художественным средством создания сатирического образа [см.: Боров, 1963, 501].

Краткая литературная энциклопедия (КЛЭ) справедливо относит гиперболу к художественному приёму преувеличения [Краткая литературная энциклопедия, 1964, 185]. Чётко представлены здесь композиционный и содержательный аспекты, которые могут быть одними из этапов классификационных подходов к гиперболе. Так, предметом гиперболизации могут быть явления природы, вещи, явления психики, размер, особенности движения, эмоциональное состояние субъекта (восхищение, страх, ненависть). [Краткая литературная энциклопедия, 1964, 183]. Однако КЛЭ нарушает

последовательность, причисляя в другой статье гиперболу к тропам [Краткая литературная энциклопедия, 1964, 268].

Относя гиперболу к тропам, А.Т. Рубайло, на наш взгляд, утрирует, говоря, что выразительное значение такого приёма возникает только в особых фразеологических конструкциях, так называемых фигуральных выражениях [см.: Рубайло, 1961, 53].

Поэтический словарь под редакцией А.П. Квятковского в одной статье рассматривает гиперболу как стилистическую фигуру, образное выражение, в другой – как троп [Квятковский, 1966, 312].

У К.А. Аллендорф в одном ряду с гиперболой стоит ирония, литота, эвфемизм. И это для исследователя – «различные способы эмоционального употребления слов» [Аллендорф, 1966, 249].

В.И. Корольков, отмечая существующие колебания при отнесении гиперболы к фигурам или тропам, причисляет её к фигурам украшения.

В Словаре литературоведческих терминов гипербола определяется как чрезмерное преувеличение тех или иных свойств изображаемого предмета или явления [Словарь литературоведческих терминов, 1976. 59].

Справедливо высказывание о том, что в «поэтической речи гипербола часто переплетается с другими художественными средствами (метафорой, олицетворением, сравнением и др.)» [Словарь литературоведческих терминов. 1976. 59].

Ю.М. Скребнев предлагает довольно спорную схему «типов наименований»:

ФИГУРЫ ЗАМЕЩЕНИЯ

ФИГУРЫ КОЛИЧЕСТВА

Гипербола, мейозис

ФИГУРЫ КАЧЕСТВА

Метафора, метонимия, ирония

Фигуры количества, по Ю.М. Скребневу, демонстрируют примитивный способ замещения (переименование) [Скребнев, 1975, 122]. С этим трудно согласиться, как и нельзя не поспорить с утверждением, что «основная сфера

применения гиперболы – обиходно-разговорная речь» [Скребнев, 1975, 122]. Достаточно назвать произведения Г.Р. Державина, Н.В. Гоголя, М.Е. Салтыкова-Щедрина, В. В. Маяковского, в которых гипербола используется достаточно широко. Однако Ю.М. Скребнев справедливо пишет о том, что гипербола нередко совмещается с метафорой, т.е. представляет собой гиперболическую метафору.

В.П. Москвин определяет гиперболу как фигуру неправдоподобного преувеличения и подразделяет преувеличения на два вида: «1) основанное на правдоподобном, однако конситуативно неточном утверждении»; 2) основанное на неправдоподобном утверждении» [Москвин, 2007, 90]. Энциклопедия «Русский язык» при более широком понимании тропов причисляет к ним и гиперболу [Русский язык. Энциклопедия, 1979, 355]. Литературный энциклопедический словарь определяет гиперболу как стилистическую фигуру или художественный приём [Литературный энциклопедический словарь, 1987, 78].

К тропам количественных отношений относит гиперболу А. И. Чижик-Полейко [Чижик-Полейко, 1982, 101].

В «Большом лингвистическом словаре» В.Д. Старичёнка гипербола подразделяется на два типа: транзитивная (преувеличение осуществляется за счёт сравнений и переносов на другие предметы и явления) и рефлексивная (связана с восхвалением свойств и качеств человека) [Старичёнок, 2008, 123].

Таким образом, гипербола рассматривается и как троп, и как фигура, и как приём. При достаточно широкой разработанности вопросов функционирования языковых средств в поэтике отсутствует их типологическое осмысление. Обзор литературы позволяет констатировать имеющиеся противоречия в классификации тропов, неопределённость места и содержания гиперболы в этой системе.

В связи с этим остановимся на работах, содержащих положения, которые мы разделяем и которые легли в основу теории исследования.

А.Г. Кондратьев в своей диссертации принципиально разделяет понятие эстетического преувеличения как общей закономерности художественного творчества и способа преувеличения, являющегося частным приёмом условной изобразительности – гиперболы [Кондратьев, 1984, 105]. В понятийно-содержательном плане «Под художественным преувеличением как общим свойством литературы следует понимать концентрацию общего, существенного в отдельном художественном образе, благодаря которой его эстетическая значимость получает более законченное, выпуклое выражение, чем в явлениях объективной действительности» [Кондратьев, 1984, 145].

Как способ реализации содержания «гипербола, являющаяся приёмом условной изобразительности и зависящая от воли, воображения, эмоционального настроения писателя, часто основывается на сравнениях, метафорах, эпитетах.

А.Г. Кондратьевым выделяется идеализирующая гипербола, используемая при создании образов, прославляющих мощь и величие человека, истоки которой таятся в поэтике русского фольклора – в былинах. Параллельно отметим, что Р.М. Селиванов, рассматривая место гиперболы в системе былинных средств и приёмов, выделяет два её типа: гипербола относительная и художественно-реальная [Селиванов, 1975, 9]. На наш взгляд, любая гипербола в какой-то степени относительно-условная и одновременно в произведении – художественно реальная. В основе гиперболы, безусловно, какой бы невероятной она ни была, лежит жизненное содержание.

О. Ильин в статье «Гиперболы Маяковского» совершенно справедливо называет гиперболу категорией относительной [Ильин, 1968, 72], потому что гипербола – это такая образная единица языка, которая не мыслится сама по себе, а обязательно предполагает какую-то «точку отсчёта», своеобразный «эталон», при сравнении которого с являемым образом у читателя оформляется представление о той или иной форме преувеличения.

Гипербола в понимании О. Ильина «как «путь», «способ», «приём» начинается от гипертрофии предмета и составляет метод её раскрытия, оказывается результатом живого отношения поэта к событиям эпохи, его

индивидуального видения. Но это не только принцип видения, но и характер показа свойств образного мира произведения, его художественного строя, поэтики и стилистики» [Ильин, 1968, 88]. Мы разделяем эту точку зрения.

Мы согласны также с утверждением С.А. Тихомирова, который в диссертации «Гипербола в градуальном аспекте» называет гиперболу «стилистическим приёмом явного и намеренного преувеличения, имеющим целью усиление выразительности и реализующим категорию градуальности: она обладает большой семантической валентностью и образует зону синкретизма» [Тихомиров, 2006, 118]. Безусловно, градуальность является условием возникновения и существования образной семантики преувеличения.

В настоящей работе различаем понятия: преувеличение как общая узואально представляемая закономерность художественного творчества, присущая в самом широком смысле художественному произведению, и приём художественного преувеличения, создающий индивидуально-авторские гиперболические образы.

Гиперболу нельзя назвать тропом, так как она не имеет собственных форм реализаций. Если, например, у сравнения существуют такие языковые формы (оно может быть выражено и сравнительным оборотом, и формой творительного падежа и т.д.), то в примере «глаза громадные, как прожекторы»¹ [I, 99] можно говорить о гиперболическом сравнении или о гиперболе, реализованной сравнением. Такое же соотношение наблюдаем и в гиперболической метафоре и т.п.

Гипербола не может быть названа и фигурой, так как любая фигура имеет свой чётко определённый «рисунок», «штамп», чего нет у гиперболы. Совсем другое дело, когда фигуры усиливают и в некоторых случаях создают гиперболическое значение (например, повтор, градация).

¹ Здесь и далее цитаты из произведений В. Маяковского приводятся по изданию: [Маяковский В.В. Собр. соч. в 12-и т. – М.: Правда, 1978]. Римская цифра обозначает том, арабская – страницу.

Исходя из сказанного выше и опираясь на мнения учёных, которые мы разделяем, определим гиперболу как приём художественного преувеличения.

Термин «приём» был введён в литературоведение в начале XX века.

Под поэтическим приёмом понимаем способ создания образного, конкретизацию, подчёркивание того или иного элемента повествования (состояния персонажа, описания авторской речи) [Словарь литературоведческих терминов, 1976, 294].

В. М. Жирмунский, говоря о поэтическом приёме, отмечает, что это художественно-телеологический факт, определённый своими заданиями: в этом задании, т.е. в стилистическом единстве художественного произведения он получает своё эстетическое оправдание [Жирмунский, 1977, 28].

Раскрывая понятие поэтического приёма, важно определить его отношение к понятию «стилистическое средство». Приём реализуется на основе стилистического средства и средство включается в приём. Языковое средство тогда становится стилистическим, когда получает стилистическое значение, в процессе образования с его участием стилистического приёма.

В данной работе термин «приём» используется в другом смысле: «изучая образное, т.е. поэтическое мышление, следует иметь ввиду не самые образы, как таковые, взятые отдельно от процесса мышления, в котором они участвовали, а именно и прежде всего – эти процессы и, соответственно этому правилу, говорить о различных «приёмах» образного мышления» [Овсянико-Куликовский, 1923, 33]. В таком понимании – это «механизм», в том числе и авторский способ создания гиперболического.

Выше шла речь о формах выражения гиперболы посредством тропов. В настоящем исследовании рассматривается реализация гиперболы не только на композиционно-содержательном, лексико-семантическом, тропеическом фразеологическом, морфологическом и других уровнях.

В функциональном плане гипербола чрезвычайно разнообразна: от яркого изображения явлений действительности до предельно чёткой

характеристики персонажа, от иронии до острого сарказма, от простодушно-смешного до ядовито-карикатурного.

По силе своего эмоционального воздействия гипербола неоднородна, но это всегда отклонение от чего-либо нейтрального. Для того, чтобы воспринять маркер отклонения, необходимо переключиться на синтагматический план, то есть «исходить из языкового и/ или внеязыкового контекста» [Общая риторика, 1986, 176]. По-другому выявить гиперболу непросто, так как она существует в соотношении с тем состоянием дел, от которых она отталкивается.

Отметим, что большинство гиперболических образов довольно трудно поддаются толкованию, поскольку почти во всех гиперболах есть «содержание чувств» [см.: Мюллер-Фрейенфельс, 1923, 84].

Следует заметить, что гипербола в сознании читателя представляет собой понятийно-содержательную единицу, которая даёт возможность говорить о степени преувеличения того или иного явления. В контексте гипербола реализуется как приём.

Итак, **гипербола** – это художественный приём, формирующий представление о какой-либо форме преувеличения. Она не имеет оригинальных средств выражения и её реализация идентифицируется уже известными: сравнением, метафорой, метонимией и др. В этих случаях мы говорим о гиперболических метафорах, сравнениях и т.п. Приём художественного преувеличения находит своё выражение не только посредством тропов. Гиперболическое значение может создаваться и узуально: на композиционно-содержательном, морфологическом, словообразовательном, фразеологическом, уровнях. В этих случаях о гиперболичности образов мы можем говорить, опираясь на контекст.

В свою очередь, **гиперболизация** – это процесс создания гиперболических образов на каком-либо уровне организации текста.

Гиперболизованность – свойство художественного образа, предполагающее преувеличенность.

Необходимо особо остановиться на понятии **гиперболический образ**. Под художественным образом в целом Л.И. Тимофеев и С.В. Тураев понимают: «форму отражения действительности искусством, конкретная и вместе с тем обобщённая картина человеческой жизни, преобразуемой в свете эстетического идеала художника, созданная при помощи творческой фантазии» [Тимофеев, Тураев, 159,241]. Разделяя эту позицию, под **гиперболическим образом** мы понимаем форму отражения действительности, намеренно преувеличенную автором, в целях усиления силы её воздействия на читателя. Гиперболические образы могут иметь узуальную понятийно-содержательную основу и индивидуально-авторскую идеоснову.

На становление гиперболических образов в поэтике В. Маяковского во многом повлияла эпоха, которая требовала от поэта полного вовлечения в процесс рождения нового государства. Важную роль в этом процессе играет характер поэта – его непримиримое отношение ко всему чуждому, враждебному, ложному; стремление быть услышанным современниками и потомками, глубокая вера в будущее. Всё это нашло отражение в ярких и сильных по своему воздействию образах стихотворений, поэм, лозунгов, произведений визуального искусства. В ёмких и глубоких гиперболических образах получила реализацию и несчастливая личная жизнь поэта и трагическое непонимание поэта обществом.

Степень преувеличения и глубина гиперболических образов в его творчестве окказиональна и зависит от культурно-исторического контекста, личностных качеств автора, его судьбы и характера. Следовательно, создаётся своеобразное концептуальное поле, в тесной связи с которым рождаются поэтические произведения В. Маяковского. Для удобства мы будем называть это явление **гиперболическим фоном**.

Следует оговорить, что в данной работе рассматриваются исключительно индивидуально-авторские приёмы создания гиперболических образов, которые, в сравнении с узуальными, являются более яркими. Узуальный принцип гиперболизации предмета становится точкой отсчёта для создания

индивидуально-авторских гиперболических образов. Характер художественного представления свойств предмета или явления создаёт условие для образного представления мира.

В. Маяковский – ярчайшая личность в истории русской литературы и культуры в целом. О жизни В. Маяковского написано немало книг: А.А. Маяковская, Детство и юность В. Маяковского. Из воспоминаний матери, 1979; В. В. Катанян, Маяковский. Хроника жизни и деятельности, 1985; Семья Маяковского в письмах. Переписка 1892-1906гг, 1978; С. Кэмрад, Маяковский в Америке. Страницы биографии, 1970; В. Яхонтов, С Маяковским, 1968; Л. Кассиль, Маяковский – сам. Очерк жизни и работы поэта, 1963; П.И. Лавут, Маяковский едет по Союзу. Воспоминания, 1978; А. Февральский, Встречи с Маяковским, 1971; Ю. Смирнов-Несвицкий, Зрелище необычайнейшее. Маяковский и театр, 1975; А. Михайлов, Маяковский, 1988; Ю.А. Карабчиевский, Воскресение Маяковского, 1990; И. Клех, Возвращение Маяковского: Маяковский вчера, сегодня, завтра, 2008; Ю.С. Меженко, Маяковский Владимир Владимирович, 2007; и др.).

Творчество В. Маяковского привлекало внимание огромного количества учёных. Известны литературоведческие работы: В.П. Ракова (1976); В. Перцова (1976); Ф.Н. Пицкеля (1974); К.Г. Петросова (1985), Б.Ф. Колымагина (2012), сборники статей, научных трудов – Маяковский и современность (1985), В мире Маяковского (1984). Вопросы художественного мастерства, поэтического языка, особенностям стиля поэта получили отражение в исследованиях: А.Ушакова (1961), З. Паперного (1957), Б.П. Гончарова (1973), Т.Б. Воробьёвой (1982).

Творчеству В. Маяковского посвящены кандидатские диссертации: С.А. Комарова («Клоп» и «Баня» В.В. Маяковского и русская советская сатирическая комедия 20-30-х годов», 1989), О.В. Чернышевой («Творчество раннего Маяковского в контексте русского авангарда», 2003), М.В. Лобановой («Функции поэтических ассоциаций в раннем творчестве В.В. Маяковского»,

2007), Н.Г. Юрасовой («Пространство и время в художественном мире В.В.Маяковского», 2008), П.А. Климова («Мировоззренческие предпосылки поэтики В.В. Маяковского», 2006), М.В. Покотыло («В.В. Маяковский в оценке отечественной критики и литературоведения», 2008), О.С. Андреевой («Родовой синкретизм в творчестве В.В. Маяковского», 2012).

Фигура В. Маяковского многогранна. Будучи чрезвычайно чувствительным и эмоциональным человеком, он глубоко и тонко воспринимал всё происходящее вокруг него. Преданность революционному делу воодушевлялась горячим оптимизмом, глубокой верой во всё новое, бескомпромиссным отношением к старому, отживающему.

«В лирических поэмах «Облако в штанах», «Война и мир», «Человек» Маяковский поднимал темы такой огромной важности, такого гражданского звучания, что уже самым гуманистическим решением этих тем идейно противостоял декадансу, милитаризму, шовинистическому разгулу» [Денисова, 1988, 7-8].

Художественные искания Маяковского, его отношение к литературным течениям отразились на характере его творчества, стиле его произведений. С другой стороны, в них постоянно присутствует личность самого поэта, с его мироощущением, сильным характером, ярким темпераментом. Ю. Тынянов говорил, что волевая сознательность была не только в его стиховой работе, но была в самом строе его поэзии, в его строках, которые были единицами скорее мускульной воли, чем речи, и к воле обращались [Тынянов, 1977, 196]. Маяковский, опираясь на богатство русского языка, выбирал те его средства, которые были бы направлены на предельное речевое выражение его лирического героя.

Гиперболический стиль его художественных произведений органически связан с мировосприятием поэта, продиктован и объективными и чисто субъективными посылами.

С точки зрения В.Маяковского, грандиозность событий, коренные изменения, происходившие в стране, важность поставленных задач – всё это предполагало использование ярких средств для отражения духа времени.

Но при анализе отобранного автором языкового материала надо учитывать характер состава ассоциативных цепей, которые присущи писателю. Маяковскому было свойственно особое умение чрезвычайно чётко и верно подмечать характерное. Обладая необыкновенной фантазией и воображением, он создавал необычайные по силе и неожиданные по форме образы.

Однако индивидуальность Маяковского не в словотворчестве, а в глубоком воплощении социалистического мироощущения, в ярчайшем раскрытии становления в борьбе и труде – нового мира [Храпченко, 1987, 540].

В статье «Как делать стихи?», говоря о способах «выделки» образов, поэт писал: «Один из способов делания образа, наиболее применяемых мною в последнее время, это – создание самих фантастических событий – фактов, подчеркнутых гиперболой» [XI,263].

В диссертации «Гипербола в градуальном аспекте» С.А. Тихомиров, говоря об общеязыковых и индивидуально-авторских гиперболах, справедливо относит к последним и гиперболу В. Маяковского [Тихомиров,119,32].

Почти во всех работах, посвящённых исследованию творчества поэта, так или иначе поднимались вопросы, касающиеся гиперболы. Но ни в одной из них не рассматривали гиперболу как индивидуально-авторский феномен поэтики Маяковского, не были проанализированы формы её реализации в контексте творчества поэта.

Сегодня совершенно не банально звучат слова одного из исследователей творчества поэта: «Идут годы и десятилетия, одно поколение сменяет другое. Но не стареет поэзия Маяковского. Более того, она настолько созвучна нашим дням, что порою теряешь дистанцию во времени» [Раков, 1986, 149].

Гиперболы в творчестве Маяковского присутствуют практически всюду. И чем больше вчитываешься, тем больше попадаешь под влияние авторской силы изображения, напора слов, крайней эмоциональности. В результате каждый

образ может оказаться значительно преувеличенным. Поэтому в конкретных главах работы мы старались абстрагироваться от этого влияния, взяв для рассмотрения самые очевидные примеры гиперболических образов, созданных самыми распространёнными способами: **тропеически** (с помощью метафор и сравнений, создающих образ чего-то большого), **фразеологически** (с помощью трансформаций фразеологизмов со значением большого количества чего-либо), **морфологически** (с помощью суффиксов субъективной оценки -ищ-, -ин-, выражающих огромные размеры чего-либо), **контекстуально-синтаксически**, **графически** (путём выделения особенно важных фрагментов текста различными видами переноса), **пунктуационно** (путём выделения значимых фрагментов текста знаками препинания или их отсутствием).

§1.2 Реализация гиперболического значения на разных уровнях организации текста

В параграфе 1.1 первой главы нами было определено, что гипербола – это приём художественного преувеличения, не имеющий собственных оригинальных средств реализации. Настоящая глава – попытка осмыслить и представить способы создания и реализации гиперболических образов. Посредством чего возникает значение преувеличения? Какие языковые средства участвуют в создании гиперболического?

Анализ способов реализации гиперболического значения начнём с тропов.

1.2.1 Тропы

1.2.1.1 Метафора

Античные авторы писали, что нет тропа более блистательного, сообщаемого речи большее количество ярких образов, чем метафора [Античные теории языка и стиля, 1936, 217]. Метафора присуща всем языкам и эпохам. Она пронизывает разные уровни языка и проявляется во всех его функциональных разновидностях. Среди тропов метафора по праву занимает ведущее место, создаёт необычайно яркие, запоминающиеся образы, основанные на смелых ассоциациях, проявляя способность выполнять в

художественном тексте как номинативную так и образную, экспрессивно-оценочную, концептуальную функции [см.: Опарина, 1988, 65].

Гиперболическая метафора В. Маяковского индивидуальна.

Гиперболизм видения мира поэтом представлен разнообразными в формальном, лексико-семантическом и функциональном аспектах метафорами.

Рассмотрим гиперболические метафоры и выявим их структуру.

В структурно-формальном отношении гиперболические метафоры поэта не выходят за рамки известных в языке метафорических структур. В собственно-лингвистическом аспекте метафора – это не конструкция и даже не слово, а его «новая семантическая функция» [Черкасова, 1962, 34].

Языковой материал позволил выделить три группы гиперболических метафор: метафоры предикативного типа, метафоры именного типа (генитивные метафоры и метафоры-приложения) и атрибутивные гиперболические сочетания.

1. Сочетания предикативного типа:

Вот

когда

к ребру душа примерзла,

ты

ее попробуй отогреть-ка! [IV, 115];

Кровь разжигалась,

висками жилая [I, 156];

От флагов

и небо

огнём распалится [III, 105];

Горит вода,

земля горит,

горит

асфальт

до жжения [III, 145].

Метафорические сочетания предикативного типа («душа **примёрзла**», «кровь **разжигалась**», «небо **распалится**», «горит вода», «земля **горит**», «горит **асфальт**») часто распространяются в текстах В. Маяковского дополнительными структурными элементами, смысловому усложнению при этом подвергается глагол-сказуемое: «к ребру душа **примёрзла**», «небо огнём **распалится**», «горит **асфальт до жжения**».

Большинство глаголов, употреблённых в переносном значении имеет определённую словообразовательную структуру: они приставочные (ср.: **примёрзла**, **разжигают**, **распалится**).

2. Сочетания именного типа:

а. Генитивные сочетания.

Горы злобы, аж ноги гнут [III, 240];

И речь прерывало **обвалами рёва** [III, 298];

... пролетарий, **гром голосов** раскуй [II, 115];

...**пожаром губ** ища глоток [V, 85];

Красноармейцы **лесом ружей**,

Пролетарское зданье охраняют снаружи [VII, 40].

В данных примерах выделяются генитивные метафорические сочетания: «**горы злобы**», «**обвалами рёва**», «**гром голосов**», «**пожаром губ**», «**лесом ружей**».

В некоторых случаях конструкция генитивной метафоры «перевёрнута». Автор использует инверсионный порядок слов:

Грудь срази **отчаяния лавину** [I, 281];

...почёсывает пышных **подмышек меха** [III, 227];

С годами

ослабла

мускулов сталь [III, 268];

Лес флангов...

рук трава [IV, 15].

Инверсия проявлена в следующих сочетаниях: **«отчаяния лавину»** (вместо «лаvinу отчаянья»), **«подмышек меха»** (вместо «меха подмышек»), **«мускулов сталь»** (вместо «сталь мускулов»), **«рук трава»** (вместо «трава рук»).

б. Гиперболические метафоры-приложения.

... таких **крепостей-книжищ**

Я терпеть не могу [III,268];

...тому виной **глаза-небеса**

Любимой моей глаза [VI,406];

Профессор, снимите **очки-велосипед** [VI,175];

И когда, оцетинив в лицо

усища-веники [I,114];

Зубы-ножи

В знанье –

вонзай

крошить [III,29];

Штык-язык остри и три [II, 221].

Принцип сходства, лежащий в основе метафорических сочетаний, достаточно ярко проявляется в примерах: «крепостей-книжищ», «**глаза-небеса**», «**очки-велосипед**», «**усища-веники**», «**зубы-ножи**», «**штык-язык**». Метафоризация начинается с допущения или сходства формирующегося понятия о реалии и некоторого в чём-то сходного с ней «конкретного» образно-ассоциативного представления о другой реалии. Такое допущение В.Н. Телия называет «модусом метафоры, которому можно придать статус кантовского принципа фиктивности, смысл которого выражается в форме «как если бы» [Телия, 1988, 186]. В приведённых выше примерах механизм действия такого принципа очевиден.

Более наглядно образно-ассоциативный принцип метафоризации в рассмотренных нами примерах представим в таблице 1:

Таблица 1 – Образно-ассоциативный принцип метафоризации.

Гиперболы	Цвет	Качество предмета	Размер	Форма	Количество
Крепостей-книжищ		+	+		
Глаза-небеса	+		+		
Очки-велосипед			+	+	
Усища-веники			+	+	
Зубы-ножи		+	+		
Штык-язык		+		+	

Как мы видим, выбранные метафоры носят конкретно-предметный характер и большинство из них реализуют сходство по качеству предмета, форме и размеру. К примеру, «зубы» представляются автору настолько острыми, что возникает ассоциация с ножами (в данном случае ключевым становится качество остроты). «Очки» кажутся огромными по размеру и становятся похожими на велосипедные колёса (сходство по размеру). Усища же, ввиду своей густоты и неаккуратности, дают основание для ассоциации с вениками.

в. Атрибутивные гиперболические сочетания.

Трясущимся людям

в квартирное тихо

стоглазое зарево рвётся с пристани [I, 234];

Приоткроется челюсть

жря

или зыкаяя

а там

вместо языка —

верста трезыкая [II, 181];

Рабкор

исписал

карандашный лес [V, 244].

В конструкциях гиперболических метафор этого типа частотны авторские метафорические окказионализмы: «стоглазое зарево», «верста трезыкая», «карандашный лес».

Метафора Маяковского поражает своей яркостью, которая не снимает, не вуалирует правдивого изображения действительности. Она наряду с другими художественно-изобразительными средствами языка участвует в создании гиперболических образов.

Структурно-языковой анализ не предполагает ответа на вопрос о смысловом наполнении языковых единиц, о механизме рождения гиперболического значения. Однако «строгий учёт формального строения метафорических сочетаний позволяет объективно подойти путём последовательных шагов к раскрытию сложного смысла метафор, <...> обнаружить звенья метафоризации» [Новикова, 1983, 129].

В поэтических текстах Маяковским используются различные приёмы, создающие и усиливающие эффект преувеличения. Одним из приёмов создания гиперболического в поэтической метафоре является выбор понятий, в содержательной основе которых заключается преувеличение или подчёркивается огромность сопоставляемых явлений» [см.: Фатющенко, 1966, 315].

Жестоким

солдатским богом божились

роты,

бились об пол головой многолобой.

Кровь разжигалась висками жилясь [I, 156].

Глагол «разжигаться» имеет значение «начинать гореть, разгораться» [ССРЛЯ, 326]. В сочетании «кровь разжигалась» нарушен закон семантического согласования: кровь не горит, поэтому она не может разжечься. Глагол «разжечь» в поэтической функции получает иное семантическое согласование:

он становится более мобильным, способным выделить новые контекстуальные семы: «кровь разыгралась», «забурлила», «вскипела».

И речь

прерывало

обвалами рёва [III, 298].

В субстантивном сочетании «обвалами рёва» нарушение семантического согласования заметно в большей степени, чем в первом примере, так как, несмотря на номинативно-содержательную несовместимость слов «кровь» и «разжечь», глаголы «разжечь» и «забурлить» всё-таки соотносимы.

«Сближая в тексте слова, давно утратившие ту взаимную связь, которой они обладали в силу своего этимологического родства или даже и вовсе никогда этой связи не имевшие, поэт как бы открывает в них новые, неожиданные смыслы, внешне мотивируемые самым различным образом: то шуткой, то глубоким раздумьем» [Винокур, 1959, 393]. Происходит рождение нового значения, которое выводит слово из привычного восприятия. Это заложено в лексическом содержании слов «обвал» и «рёв» в сочетании «обвалами рёва», которые в номинативном значении реализуют семы: «большой», «огромный», «весомый» (обвал), «очень громкий», «протяжный», «звериный» (рёв). Соединение таких слов подобно ядерной реакции – рождается новая смысловая и эмоциональная энергия.

Нарушение семантической согласованности происходит в большей или меньшей степени в пределах всех метафорических сочетаний. «На различности семантических окружений своих компонентов строятся все метафоры» [Басилая, 1971, 30]. Маяковский не стремится к созданию особой образности путём гиперболизации, хотя ранние произведения поэта и изобилуют сложными метафорами. Гиперболы начинаются от личного «биографического» опыта Человека, которого славят и оплакивают все голоса вселенной, все колокола звёздных миров» [Ильин, 1968, 79].

Грудь

срази **отчаянья лавину** [I, 281];

Горы злобы,
аж ноги гнут [III, 240];
...ВЫ Ж
грядущее это в двадцать
расшагаете
громом ног [III,115];
Сегодня, пролетарий,
гром голосов
раскуй [II, 115];
Руки в железо сжимались со злобой [I, 156].

Эти отрывки взяты из разных произведений В. Маяковского, но объединяет их не только одинаковая структурная модель (почти все они, за исключением последнего примера, представляют генитивную метафору), гиперболическое значение появляется в контексте лексики, потенциально содержащей это значение, или способной его проявить в контексте. Значение «очень много», «очень громко», «очень сильно» поэт облекает в форму, где слова «**лавина**», «**горы**», «**гром**», «**железо**», выполняющие функцию смыслового центра гиперболического выражения, в поэтическом контексте аккумулируют новую, усиленную эмоционально-экспрессивную значимость.

Так, существительное «лавина» в номинативном употреблении означает «массу снега, снежных глыб, низвергающихся с гор» [Ожегов, 1984, 279]. Чтобы воспроизвелось гиперболическое значение, чтобы оно «звучало», необходимо подключить его хотя бы к самой элементарной системе, озаботить связью с другими словами [см.: Гей, 1967].

Таким словом явилось существительное «отчаяние», обозначающее состояние крайней безнадёжности. Гиперболическое значение в метафорическом сочетании «**отчаянья лавину**» родилось из огромных размеров обозначаемых явлений, путём использования лексики, потенциально содержащей сему «очень большой». Усиливает гиперболический образ акцентуальность инверсионной конструкции.

Такой же механизм рождения гиперболы и в словосочетаниях, где акцент преувеличения падает на слова «гром», «горы»: «горы злобы», «гром голосов», «громом ног». Гиперболическое значение этих инверсионных словосочетаний создаётся с помощью использования лексики, содержащей сему «громкий звук» – «гром». В сочетании с существительными «голос» и «ноги» данное слово порождает гиперболическую ассоциацию. Словосочетание «горы злобы» гиперболизируется при помощи лексемы «горы», обозначающей большое количество чего-либо. Вместе с существительным «злоба» эта лексема приобретает гиперболический смысл, и полученное сочетание выражает значение крайней озлобленности, ненависти.

Этот же способ выражения гиперболического значения прослеживается и в примерах, где метафора строится на сходстве с конкретным предметом. Если до сих пор значение преувеличения рождалось в сфере отвлечённого (состояние человека – «отчаянья лавина», сила звука – «гром голосов», «гром ног»), то в примерах: «**глаза-небеса**» [IV, 406], «**кровью-рекой**» [II, 110], «**лесом ружей**» [VII, 40], «**крепостей-книжищ**» [V, 268], «**мускулов сталь**» [III, 268], «**стоглазое зарево**» [I, 234] гиперболическое значение реализуется в конкретных образах: «глаза-небеса» – «огромные, бездонные», «лес ружей» – «большое количество», «крепостей-книжищ» – «большие объёмные», «кровью-рекой» – «большое количество», «стоглазое зарево» – «яркое, ослепительное, как сто прожекторов».

Гиперболизм в метафоре достигается также с помощью «игры, построенной на неожиданности, парадоксальности, анекдотичности и аналогии» сближаемых слов [Фатющенко, 1966, 315]. Гиперболическое значение во всех рассматриваемых примерах создавалось на базе лексического состава, который отличался «яркостью» смыслового наполнения (одни более – «обвал», «рёв», «гром» и т.д.; другие менее – «река», «крепость», «небеса»), а отсюда и силой своего эстетического воздействия и эмотивностью. Однако у Маяковского образное может создаваться подчёркнуто индивидуально-авторским путём – на базе стилистически нейтральной лексики, с помощью неожиданных сравнений.

Проявление этого способа можно проследить на примерах: «цистерной энергия» [III, 19], «подмышек меха» [III, 227], «пасть-верста» [VIII,87], «штык-язык» [II,221], «очки-велосипед» [VI, 175], «усища-веники» [I, 114], «зубы-ножи» [III, 29], «к ребру душа примёрзла» [IV, 115]. Рассмотрим ещё два примера:

1. У красноармейца, защищающего
тебя,
рука примерзает к винтовке [VII, 122];
2. Вот когда к ребру душа примёрзла,
ты её попробуй отогреть-ка! [IV, 115].

Нейтральная лексика: «рука», «винтовка», «примерзает», «ребро». Две гиперболы находятся на разных «полюсах» приёма художественного преувеличения. В первой («**рука примерзает к винтовке**») элемент преувеличения еле уловим (ведь в реальности факт подобного «примерзания» возможен с трудом), но он всё-таки присутствует. У читателя формируется представление не просто о холоде, а о таком морозе, при котором «рука примерзает к винтовке». Это представление закреплено в ассоциативном плане. Вторая гипербола находится на другом «полюсе», где проходит граница между гиперболизацией и гротескностью. Это происходит из-за сближения совершенно конкретного в своём значении глагола «примерзать» и абстрактным существительным «душа». Минорный тон сочетания разрушается глагольным распространителем («к ребру»), который, конкретизируя, рождает иронический эффект.

В произведениях Маяковского также встречаются гиперболические метафоры, семантическая структура которых в полной мере осознаётся и мотивируется контекстом, либо контекст ярче «высвечивает» гиперболическое значение. «Являясь конструктивным элементом текста, метафора может быть понята в определённом минимально-достаточном отрезке речи (микроконтексте), а полностью раскрыта в её композиционно-организующей и эстетической

функции во всём тексте как органическом целом (макроконтекст)» [Новикова, 1983, 133]. Рассмотрим пример:

Скучно здесь
нехорошо
и мокро.
Здесь
от скуки
отсыреет и броня... —
дремлет мир,
На Черноморский округ
синь-слезищу
морем оброня [IV, 83].

В сочетании «**синь-слезища**» заложен и художественный эффект. Такие метафоры исследователи называют метафорами-загадками. Расшифровывает такую гиперболическую метафору только контекст: «Дремлет мир, / на Черноморский округ / синь-слезищу / морем оброня» («оброня на Черноморский округ», «синь-слезищу оброня морем»).

3. Паперный отмечает, что сочетание «синь-слезища» «даёт не только огромный масштаб поэтической картины, которая предстаёт перед нами как бы схваченной с гигантской высоты. Вместе с тем грусть, которая слышалась в трубных звуках парохода, теперь окрасила собой всё видение мира. Эта «синь-слезища» вызывает представление уже не о тоскующем пароходе, но о ком-то, кто слышал грусть в пароходных мольбах-сигналах. И какая-то необычная, неповторимая «Маяковская» грусть! Не погружённое в себя переживание, но чувство, сливающееся с безграничной ширью мира» [Паперный, 1961, 30].

«**Желудок-ров**» является аналогичным примером метафоры-загадки; в нём находит выражение значение «очень большой»:

Самое удивительное
в Керзоне
аппетит

Во что умудряется
столько идти?!
Заправляет одних только
мурманских осетров
по тралеру
ежедневно
в **желудок-ров** [II, 174].

Словосочетания «удивительный аппетит», «одних только...», глагол «заправляет», риторический вопрос «во что умудряется столько идти?!» – создают необходимые семантические и ассоциативные связи, ведущие к пониманию образа «желудок-ров».

В примере: «**рабкор исписал карандашный лес**» [V,224] метафора «**карандашный лес**» вне контекста не реализует гиперболического значения. Только в сочетании с глаголом «исписал» создаётся гиперболический эффект.

В следующем примере:

Пожаром губ

ища глоток,
храпит
на весь куток [V, 85]

организующим смысловым и эстетическим центром индивидуально-авторского словосочетания «**пожаром губ**» является первое слово «пожар» в силу его лексического содержания.

Характер такой гиперболической метафоры нетрадиционен, а потому нуждается в конкретизации. Необъяснимое вне контекста словосочетание «пожаром губ» легко расшифровывается словами «ища глоток». Возникает цепочка последовательных по характеру ассоциаций: искать глоток → сильно хотеть пить → так сильно, что хотя бы глоток → из-за большой жажды сухо во рту → всё горит → «пожаром губ».

Подобную ассоциативную цепочку можно выстроить и в примере: «**от флагов небо огнём распалится**», в котором метафорическое сочетание «небо

огнём распалится» характеризует и усиливает качество и количество существительного «флаги», на которое падает гиперболический акцент: флагов так много и они такие яркие, что от них «небо огнём распалится».

Контекст, как видно, не только мотивирует, но и служит актуализатором индивидуально-авторского гиперболического значения.

В следующем примере:

Тряся,
ручонкой,
дом-погремушку,
тонул в **разливе звонков** телефон [II, 258].

Гиперболическое выражение «**разлив звонков**», реализованное генитивной метафорой, благодаря семантике существительного «разлив» создаёт представление о большом количестве воды. Поэтому становится уместным выражение «тонул...телефон». Таким образом, не контекст «оправдывает» метафору, а метафора становится мотивирующим центром.

Значение преувеличения усиливается приёмом контраста. Непрерывный телефонный звонок оказывается таким сильным, что дом, по сравнению с телефоном, стал погремушкой.

В создании гиперболического значения Маяковский использует приём развития и оживления метафоры.

Звонок от ожогов уже **визжит**,
добела раскалён аппарат [II,256].

Морфологическим элементом, развивающим глагольную метафору «звонок визжит», является наречие «добела», создающее вместе с причастием «раскалён» гиперболическое значение (наречие «добела» выражает крайнюю степень раскалённости и напряжения). Вторая часть этого сложносочинённого предложения тесно связана по смыслу с первой и является её логическим продолжением.

Рассмотрим следующий пример:

Вы

в свои

железоруки

взяли

революции огнедымные бразды [II, 216].

Существительное «железоруки» манифестирует единство партии. Данная лексема обладает экспрессивно-оценочна.

Гиперболические метафоры разнообразны по своим функциям.

Изобразительные и оценочные метафоры:

В основе разграничения лежит принцип сопоставления по сходству описываемых предметов или явлений, а также индивидуально-авторская оценка, заложенная в этом сопоставлении.

«зубы-ножи», «крепостей-книжищ», «штык-язык», «лесом ружей», «горы злобы», «цистерной энергия», «отчаянья лавину», «стоглазое зарево», «карандашный лес» и другие.

Изобразительно-характеристические метафоры:

Индивидуально-авторская характеристика образов реализует гиперболические смыслы.

«душа примёрзла», «кровь разжигалась», «рука примерзает», «подмышек меха», «пожаром губ» и другие.

Оценочно-характеристические метафоры:

Окказиональные авторские образы наделены индивидуально-авторской оценкой, усиливающей гиперболический эффект.

«кровью-рекой», «верста трезыкая», «железоруки», «усища-веники» и другие.

Большую роль в смысловом и эстетическом плане играет эмоциональный вектор переноса. Так, метафора «глаза-небеса» реализует положительно

воспринимаемую оценку, а «пасть-верста» – отрицательную. Очевидность оценки, как правило, не скрывается автором и лежит на поверхности. Однако связь метафоры с оценкой далеко не однозначна. Основу концептов, которые определяют оценочные смыслы в метафорах, составляет целостная картина мира и семантика взаимодействия единиц языка.

Таким образом, в поэтических текстах В. Маяковского значение преувеличения реализуется разнообразными в структурном, содержательном и функциональном отношении метафорами. С точки зрения формального строения можно выделить основные группы гиперболических метафор, встречающихся у В. Маяковского: сочетания предикативного типа, сочетания именного типа (генитивные метафоры, метафоры-приложения, атрибутивные сочетания).

Среди частотных способов создания гиперболического значения мы выделили:

1. Выбор слов, понятий, содержащих преувеличение или подчёркивающих смысловую отдалённость сопоставляемых явлений.
2. Сближение в тексте слов, давно утративших взаимную связь или не имевшую её совсем.
3. Механизм сочетания слов, построенный на контрасте, неожиданности, парадоксальности соединяемых смыслов.

1.2.1.2 Сравнения

Принимая форму тропа, гипербола реализует себя не только посредством метафор. Одно из главных мест гиперболы в тропеической сфере принадлежит сравнениям. Несмотря на то, что сравнение трактуется как наиболее простое языковое средство образности, оно «не нейтрально: в нём передаётся авторское отношение к изображаемому, его чувство. И вместе с тем ассоциации, которые возникают при восприятии сравнений, говорят значительно больше, чем простое логически расчленённое описание» [Фёдоров, 1969, 13; Фёдоров, 1985, 56].

Уточним терминологию, используемую в этом параграфе. Вслед за Е.А. Некрасовой, объектом сравнения будем считать слово, поясняемое через

сопоставление с чем-либо, а всю грамматическую часть конструкции, включающую субъект сравнения, – субъектной частью.

Известно, что традиционный путь построения сравнений базируется на логическом сопоставлении двух предметов или явлений действительности, имеющих какой-то общий признак, с целью усиления, оценки или выявления новых, важных сторон сравниваемого объекта. Такие сравнения широко используются в арсенале изобразительно-выразительных средств художественной литературы. Изобилуют они и в творчестве В. Маяковского: «дождик толст, как жгут» [VI, 119], «цены на товары летят, как конница» [VII, 249], «они от поцелуев распухли, как губки» [IX, 15], «глаза громадные, как прожекторы» [I, 99], «Сима чистый, чище мыла» [VI, 188], «снега седей туман» [I, 88], «уж не земля, а прямо камень» [VIII, 94], «у Кэт не глаза, а угли...» [IV, 42], «у детишек не щёки, а пышки» [VIII, 69].

В структурном отношении сравнения можно разделить на:

1. Сравнительные обороты, присоединяемые с помощью союза «как».
2. Отрицательные сравнения, построенные не на сопоставлении двух предметов, а на их противопоставлении.
3. Сравнения, выраженные творительным падежом.
4. Сравнения, структурной основой которых выступает степень сравнения прилагательных.

В примерах всех типов субъект и объект сравнения – слова, логически и ассоциативно близкие, принадлежащие к нейтральной лексике. Гиперболическое значение рождается благодаря умелому и точному использованию слов в качестве субъекта и объекта сравнения.

Эти сравнения можно отнести к описательно-изобразительному типу, но в условиях индивидуально-авторского контекста они могут приобретать неожиданные, новые смыслы и оценки. Например: «глаза, громадные, как прожекторы», «снега седей туман». Конкретная плоскость преувеличения привлекает неожиданностью обновления известных традиционных предметов сопоставления.

Подчеркнём ещё раз, что в поэтической системе В. Маяковского значительная роль в создании значения художественного преувеличения принадлежит гиперболическому фону. Нередко именно гиперболический фон становится основой репрезентации гиперболических образов. Он обуславливается объективными (тема и идея произведения) и субъективными (личность лирического героя) факторами. Плоскость фона художественного преувеличения реализуется двумя векторами: идейно-содержательной вертикалью и её языковыми актуализаторами. Вне контекста гиперболическое сравнение «снега седей туман» воспринимается как «очень белый, белее снега», с положительной эмоциональной окраской, так как белый цвет является символом чистоты, гармонии и света. Однако в контексте стихотворения:

В ушах обрывки тёплого бала,
а с севера – **снега седей** –
туман, с кровожадным лицом каннибала,
жевал невкусных людей [I, 88].

это значение трансформируется и денотативно, и коннотативно: для поэта важно подчеркнуть, что туман «такой густой, что ничего не видно, такой пронизывающий, как смерть, в высшей степени отвратительный, неприятный». Из данного примера следует, что гиперболический фон придал гиперболическому образу «тумана», который «седее снега» диаметрально противоположное значение, что позволяет утверждать важную роль гиперболического фона в построении гиперболического образа и появления новой индивидуально-авторской оценки.

Одним из частотных и наиболее любимых способов создания гиперболического в поэзии В. Маяковского является приём сближения семантически неожиданных или контрастных лексем. Механизм действия подобного приёма наблюдаем в структуре сравнений с использованием разных союзов: «как», «будто», «вроде». Например:

Берёт – **как бомбу**,
берёт –

как ежа,
как бритву
 обоюдоострую,
берёт,
 как гремучую
в 20 жал,
 змею двухметроворостую [VI, 65];

Семантическая оксюморонность в нём достигается неожиданным сравнением паспорта и таких предметов и объектов, как: «бомба», которая может взорваться, колючий «ёж», «обоюдоострая» «бритва», «двухметроворостая» «змея», способных вызывать отрицательные эмоции. Следовательно, через нанизывание сравнений, репрезентирующих образ советского паспорта, эксплицируется авторское гиперболизировано-презрительное отношение к чиновнику, который испытывает негативные эмоции, когда берёт этот документ.

В других примерах:

Кожа её черна и жирна,
как вакса «Чёрный лев» [III, 188];
У родичей **губы**
 галоши вроде [VIII, 118]

неожиданная лексическая связь проявляется в соединении таких понятий, как «кожа» (афроамериканки) и вакса «Чёрный лев», «губы» (афроамериканцев) и «галоша». Автор конкретизирует яркие, экзотические образы за счёт сопоставления с более понятными и близкими русскому человеку реалиями, смягчая отрицательный эффект.

Приём актуализации сравнений индивидуально-авторским контекстом ярко эксплицируется в тех употреблениях, где гиперболическое строится на неожиданности, парадоксальности восприятия, когда автор сталкивает в поэтическом контексте предметы, явления, понятия, лишённые логических посылок для сравнения. Но «любой образ Маяковского, как самый неожиданный и смелый, так и кажущийся случайным, всегда оправдан. В примере:

Раз завидя,
 вовек узнаешь ты:
чешуя его
 цвета зелёного,
миллион зубов –
 каждый
 будто бутыл –
под губой у
 змеища оногo [VIII, 86].

Чтобы понять обоснованность сравнения «миллион зубов – каждый будто бутыл», необходимо обратиться к контексту. Главная идея агитлубка – борьба с самогонщиной и пьянством – ярко иллюстрируется в словесной ткани произведения. Поэтому не зря у «Зелёного Змия» «миллион зубов – каждый будто бутыл». Использование в структуре оборота союза «будто» подтверждает, что сравниваемые предметы связаны только ассоциативными, воображаемыми связями. Ещё:

По городу
 немец шествует гордо,
а раньше в испуге
 тёк, как вода,
от этой самой от марки
 твёрдой
даже **улыбка**
 как мрамор тверда [III, 36].

В основе гиперболического сравнения «улыбка как мрамор тверда» лежит признак, который выводится из качества предмета. Улыбка представляется застывшей, твёрдой, как мрамор. Существительное «мрамор» в проекции сравнительного оборота реализует такие качества, как «твёрдость, уверенность, непоколебимость», проявляемые в контексте: «по городу немец шествует гордо» «Немец» идёт самоуверенно, как хозяин, и это определяет проявление жизни

тела. Автором используется приём причинно-следственной зависимости частей целого. Весь контекст строфы участвует в создании гиперболического образа.

На причинно-следственной основе строятся гиперболические образы и в следующем примере:

Волоса
 густые, как нефть,
и кожа её
черна и жирна,
как вакса «Чёрный лев [III,188].

Субъектом в первом сравнении выступает существительное «волоса», а во втором – «кожа» – слова, в семантико-тематическом плане близкие. Соответственно и объекты сравнений – понятия родственные. В примере: «волоса густые, как нефть», помимо усиления качества, которое подчёркивается автором с помощью прилагательного «густые», данное сравнение реализует и другие семы: «чёрные», «блестящие». Эти же семы реализуются и вторым сравнением, меняется только объект: «кожа её / черна и жирна, / как вакса «Чёрный лев». Несмотря на семантическую общность сравнительных оборотов и структурную однородность, гипербола первого сравнения, в отличие от второго, трудна для восприятия и осознания в силу особой полярности субъекта и объекта.

В стихотворениях поэта часто встречаются сравнения, выраженные сравнительной степенью прилагательного. В гиперболических сравнениях, где структурной основой выступает степень сравнения прилагательного, преувеличение изначально заложено в сопоставлении субъекта и объекта. Прилагательные в сравнительной степени реализуют гиперболическую понятийность:

Огромные **вопросищи**,
 огромней слоних [VI, 128].

Для того, чтобы подчеркнуть поистине громадные размеры вопросов, автор не просто сравнивает их с одним из самых больших животных – слоном, но и

использует сравнительную степень прилагательного «огромный» – «огромней». В сочетании с суффиксально образованным авторским неологизмом «вопросищи», который несёт в себе семантику очень большого, глобального размера, данное гиперболическое сравнение оказывается в наивысшей степени эмоционально-оценочным. Примечательно, что при характеристике «вопросищ» автор сравнивает их со «слонихами». («Слониха (перен.разг.сниж) – крупная, неуклюжая женщина» [Ефремова, 182, <https://www.efremova.info/word/slonixa>]). Таким образом, происходит сопоставление не только по размеру (вопросищи такие огромные, что соизмеримы со слонихами), но и по качеству (настолько глупые вопросы, что их можно сравнить с неуклюжестью очень грузного человека).

Ещё:

Что за лошадь,
что за конь –
горячее, чем огонь! [VI, 222].

При сравнении двух абсолютно разных понятий «конь» и «огонь» автор использует прилагательное в превосходной степени «горячее», которое к тому же выступает в переносном значении (обозначает не температуру, а наивысшую степень задора животного).

Гиперболические сравнения, базирующиеся на степени сравнения прилагательного, в большинстве случаев представлены сложноподчинёнными предложениями с придаточным сравнительно-объектным. Придаточные этого типа и есть объект сравнения.

Рассмотрим пример:

Пётр Иванович,
что такое?
Он,
с которым
не ужиться,
стал

нежнее, чем левкой,
к подчинённым,
к сослуживцам [VI, 32].

В сравнении «нежнее, чем левкой» заложена понятийная позитивность, которая однако не соотносится с содержательной плоскостью субъекта сравнения – качествами чиновника-бюрократа.

Проявиться авторской иронии и насмешке помогает контекст. Пренебрежительное отношение Маяковского к бюрократу Петру Ивановичу реализуется в широком контексте: «целый день сидит на месте», «рвёт бумажки, мигом вызнав», «не плюёт, не пьёт, не курит». Риторика авторских вопросов и восклицаний: «Пётр Иваныч, что такое?», «Что случилось с вами, милый?», «Кто подумать это мог!» усиливает авторскую саркастическую оценку и обнажают общий сатирический вектор произведения.

Сравнения, включающие в свою структуру формы сравнительной степени прилагательного, обнажают сатирическую коннотативность. Гипербола в таких примерах подчёркивает абсурдность сравнения. Семантический алогизм лежит в основе авторских поисков.

Другую руку
выел **нарыв**
дырой, **огромней**
кротовой норы [V, 144];
...худее, чем газетный лист [II, 85];

Раздирает рот
зевота
шире Мексиканского залива [III, 173].

Гиперболический признак во всех случаях конкретизирован. И «кротовая нора», и «Мексиканский залив», и «газетный лист» – это вполне реальные объекты, представление о которых читатель имеет, а значит чётко знает, какими размерами обладает описанный автором гиперболический образ. Очень часто

подобная гиперболизация имеет негативную коннотацию: «нарыв» – «огромней кротовой норы» (то есть большой и глубокий), «худее, чем газетный лист» (признак нездоровой худобы, которая вызывает отвращение), «зевота» – «шире Мексиканского залива» (до неприличия широкая распахнутость рта). Подобная конкретизация является основой негативно-сатирической оценки.

Гиперболическое значение усиливается приёмом «расширения рамок сравнения с помощью определения, иногда состоящего из нескольких компонентов» [Языковые процессы в современной художественной литературе, 1977, 243]:

Грязнее чёрных ворот

зубною щёткой

нетронутый рот [V, 89].

Определение «зубною щёткой нетронутый», относящееся к субъекту сравнения, конкретизируется преувеличенный признак.

Когда признак, лежащий в основе гиперболического сравнения, реально осознаётся человеческим воображением, значение преувеличения проявляется сильнее, чем в сравнениях, где признак не имеет практического подтверждения.

Сопоставим примеры:

1. И гаркнул я,

сбившись

с поэтического тона

громче иерихонских хайл... [IV, 197];

2. **Голос громче всех канонад** [III, 292].

В первом примере сравнение с «иерихонским хайлом» («Хайло (разг.сниж.) – горло глотка» [Ефремова, <http://www.efremova.info>]) строится на языковом фразеологизме «иерихонская труба»: «очень громкий, трубный голос» [Фёдоров, <http://phrase-dictionary.info/>]. По библейскому преданию необыкновенно крепкие стены города Иерихона рухнули от звука священных труб израильских воинов.

Субъекты первого и второго сравнений в смысловом отношении совпадают. Одинаковы и гиперболические актуализаторы, выраженные наречием

«громко» в сравнительной степени. Однако гипербола во втором примере проще для представления, конкретнее, и именно это обуславливает большую силу её преувеличения. Эмоциональная окраска усиливается.

Если гиперболическое объективно не обусловлено (грандиозность событий, динамика эпохи, волна благородных человеческих чувств), то почти всегда реализуется насмешка, ирония, комизм.

В поэтике В. Маяковского часто используются конструкции с творительным падежом. Это средство выразительности, характерное для народно-поэтического творчества. С их помощью поэт создаёт очень яркие образы:

Телега молнией летит,

Тит снарядится скоро [I, 205].

Уже в основе сочетания существительного «телега» с глаголом «летит» заложено преувеличение. Структура с творительным падежом существительного программирует абсурдно-гиперболический образ.

В следующем примере:

Несут гроссбух,

приличный том,

весом почти

в двухэтажный дом [IV, 143].

Гиперболическое сравнение, построенное на парадоксальности сопоставляемых предметов, пронизанное авторской насмешкой, карикатуризмом, – одно из любимых образов в поэзии Маяковского. Он высмеивает никчёмную отчётность и сопровождающую её волокиту. Следует отметить, что в этом примере выражена приблизительность предмета сравнения с помощью ограничительной частицы «почти». Это делает гиперболический образ «приличного тома», «весом почти/ в двухэтажный дом» более правдоподобным.

Таким образом, гиперболы, реализованные сравнениями, в структурном отношении разнообразны. Один из любимых Маяковским способов гиперболизации – употребление сравнительной степени прилагательных в

сложноподчинённых предложениях с придаточным сравнительно-объектным; часто употребляемы традиционные структуры с союзами «как», «будто»; единичны отрицательные сравнения и формы с существительным в творительном падеже.

В сравнениях описательно-изобразительного типа гиперболическое значение индивидуализируется за счёт искусного сочетания слов в качестве субъекта и объекта сравнения.

Контекст как фон для художественного преувеличения аккумулирует, обосновывает и усиливает гиперболические сравнения.

Функциональный аспект использования гипербол сравнительного вида преследует оценочные цели: оценочно-изобразительные, оценочно-характеристические гиперболы-сравнения эксплицируют насмешку, иронию, сарказм.

1.2.2 Фразеологизмы как средство создания гиперболических образов в творчестве В. Маяковского

На наш взгляд, М. Рыбниковой было совершенно справедливо отмечено, что фразеологическому сочетанию присуща гипербола. «Маяковский, создавая свой стиль, искал наиболее острые средства выразительности. Он мыслил гиперболами и боролся оружием смеха. Устойчивые фразеологические сочетания – пословица, поговорка – не случайно вошли в его язык как органический элемент стиля» [см.: Рыбникова, 1952, 436].

Без разграничения используя различные термины (фразеологизм, фразеологический оборот, устойчивое выражение), мы исходим из традиционного понимания этой единицы лингвистами (Виноградовым В.В., 1946, 1986; Лариным Б.П., 1956; Ожеговым С.И., 1954; Бабкиным А.Л., 1970) как устойчивой, воспроизводимой в речи, обладающей эмоционально-экспрессивным, целостным значением.

Бесспорным является факт, что фразеологическая единица, обладающая повышенной экспрессивностью, эмоциональностью, оценочностью, в какой-то степени гиперболизирована.

Из всех фразеологизмов, встречающихся у Маяковского, мы коснёмся лишь тех, в основе которых лежит или реализуется художественное преувеличение. Нас будут интересовать лексико-грамматические, семантико-стилистические и структурные отступления от традиционных норм употребления фразеологизмов, помогающих создать гиперболу.

Различаем два вида преобразований фразеологизмов: «деформацию, то есть изменение традиционной формы фразеологизма, и модификацию – изменение содержания (смыслового стержня) фразеологизма» [см.: Бурова, Кожин, 1969, 258].

Такое разграничение является условным, потому что авторская трансформация сложнее: она чаще всего одновременно связана и с деформацией, и с модификацией.

Приём деформации фразеологизмов заключается в изменении внешней формы исходного фразеологизма. Эти изменения могут быть различного рода:

- а. Лексическая замена одного компонента другим;
- б. Морфологическое варьирование лексико-грамматических компонентов;
- в. Расширение структуры фразеологизма.

Это формальные способы деформации фразеологизма. Нередко они являются следствием, вытекающим из характеро-композиционного фундамента. Таким композиционным фундаментом может быть:

- а. Широкая метафоризация отдельных компонентов (фразеологизма) или всего фразеологизма в целом;
- б. Контаминация – наложение смысловой и лексико-грамматической структуры одного фразеологизма на другой.

Если основной эффект деформации проявляется в выяснении разного рода оттенков в рамках семантики одного фразеологизма, то модификация показывает перспективы развития самостоятельных семантических связей при нарушении

композиционного и структурного порядка исходного фразеологизма. «Модификации смысловой структуры слов-компонентов в речи обусловлены семантикой и лексико-грамматической структурой отражающих единичные ситуации, в составе которых они функционируют» [Мелерович, 1983, 21].

Модификацию и деформацию рассматриваем в рамках приёмов одной классификации.

Для удобства анализа мы распределили фразеологизмы по «предметно-тематическим группам» [Гвоздарёв, 1971, 14].

Прежде чем перейти к конкретному рассмотрению фразеологических единиц, отметим важную, на наш взгляд, особенность функционирования фразеологизмов в поэтическом языке Маяковского. Поэт не просто проецирует фразеологизм в словесную ткань произведения, но и прибегает к их трансформации. Маяковскому была присуща исключительная способность, умело затронув, переосмыслив фразеологическую ткань, придать ему новую окраску, звучание или включить в совершенно новую смысловую ситуацию. На это указывает Тимофеева В.В.: «Поэт всегда очень активно относился к фразеологизмам. Даже тогда, когда оборот без всяких лексических изменений входит в стихотворение, он принимает на себя новую семантическую нагрузку, вступая в соотношение с другими словами, включается в определённый ритм, наконец, получает нередко совсем иную интонацию» [Тимофеева В.В., 1962, 288]. С другой стороны, «народная фразеология в стихах поэта не только подчиняется общему направлению его поэтического языка. В известной степени она участвует в самом формировании поэтической речи, сообщая ей свою простоту, энергию, лаконизм» [Тимофеева В.В., 1962, 290].

Предметно-тематические группы:

Преувеличение количества времени.

В этой группе мы наблюдаем оба вида трансформации: и деформацию и модификацию, создающие и усиливающие гиперболическое значение.

Ходит
 чуть не десять лет,
всю деньгу
 свою протратя
 на модель
 и на билет [V, 208].

В общенародном употреблении существуют устойчивые выражения: «чуть (ли) не...» в значении «очень много, неопределённо большое количество чего-либо» [ССРЛЯ, т.14, 901]. Маяковскому недостаточно было сказать, что потрачено много времени, нужно было заставить читателя поверить, что герой его произведения действительно ходит почти десять лет. Происходит лексическая замена компонента «сто» на «десять». Автор соединяет получившееся выражение с сочетанием «чуть не», таким образом достигая эффекта правдоподобия сказанного, так как «десять» в данной ситуации более реальное число, чем «сто».

В примере:
Просидел
 собраний двести.
Дни летят,
 недели тают...
Аж **мозоль натёр** на месте,
 на котором заседают [V, 64].

ССРЛЯ фиксирует выражение «натереть мозоль» в прямом его значении [ССРЛЯ, т.6, 1154]. В контексте это выражение, опираясь на своё прямое значение, создаёт фоновое значение «очень большого количества времени» с кажущимся реальным результатом – «аж мозоль натёр на месте,/ на котором заседают». Такое значение трансформируется из известного фразеологизма «мозолить руки» и значении «много, чрезмерно работать, трудиться» [Фразеологический словарь современного русского литературного языка, 2004, 559].

Таким образом, происходит семантическое наложение переносного значения с одного выражения на другое, которые синонимичны между собой.

Океан –

большой до обиды.

Спасите!

Спасите!

Сто раз подряд

рёвы батареи пушечной [II, 268];

Мы

будем холить вас:

раз сто

за день

до солнц расчистим вашу сталь и медь [II, 49];

Готов

ежедневно

твердить **раз сто**:

изящество –

это стопроцентная польза... [IV, 158].

Известное разговорное выражение «сто раз» в приведённых выше примерах эксплицирует образ гиперболизированного времени. С помощью числительного «сто» Маяковский строит и другие образы преувеличения.

Рассмотрим следующие примеры:

А нас богаче **раз во сто**,

красноармеец сам подарит Ростов [VII, 46];

Третья белогвардейщина –

советский бюрократ.

Противней царского **во сто крат** [VIII, 33];

... раздул машину **в**

миллиарды крат

и расставил по всей РСФСР [II, 16].

В целях преувеличения количества раз Маяковским используются выражения: «во столько-то крат» (обычно «во сто крат»), «во столько-то раз» («в сто раз»). В силу общеупотребительности подобных выражений значение преувеличения эмоционально «стёрто».

Мы уже приводили примеры с известным разговорным выражением «сто раз», которое толкуется, как «очень много, неопределённо большое количество чего-либо» [ССРЛЯ, 1963, т.14, 901]. Иногда поэт отходит от традиционной структуры, заменяя количественное числительное «сто» на «триста» или на счётное существительное «тысяча»:

Сын

отцу твердил **раз триста...** [VI, 220];

Пётр Иванович Васюткин

бога

беспокоит много –

тыщу раз должно быть

в сутки

упоминает

имя бога [V, 333].

Фразеологизм «до гроба» имеет значение «до смерти» [Фразеологический словарь русского языка, 2003, 57]. У Маяковского он реализует оттенок «очень долго», «почти всю жизнь». Этому способствует глагол «смотреть» в повелительном наклонении:

Смотрите на них:

до гроба

просидели в Чека оба [VII, 117].

Преувеличение размера, количества.

В этой группе выделим несколько примеров, где стержневым компонентом является существительное «гора» в значении «нагромождение, куча (обычно о большом количестве, изобилии чего-либо)» [ССРЛЯ, т.3, 264].

1. Под домами

единицы!

Вещи горою [IX, 206];

2. Лишь рабочий насытится,

новые косы заблестят,

засияет утварь,

горы навалятся **ситца!!** [VII, 306].

В первом примере конструкция «горы» + существительное в творительном падеже несколько изменена: «вещи горою». Это иллюстрирует деформацию на грамматическом уровне.

Во втором примере преувеличенное значение множественности реализуется в конструкции «горы» + существительное в родительном падеже («горы ситца»), в которой важную смысловую роль играет глагол «навалить» («наложить поверх, сверху» [Ожегов, Шведова, 1997,375], усиливающий значение большого количества.

Понятие множественности находим и в генитивных моделях «предлог + имя в форме родительного падежа». Примером таких у Маяковского служат фразеологические обороты: «до зубов» (у Маяковского – «до самых зубов»), «до неба» (у Маяковского – «до неба» и «до самого неба»):

До самых зубов

вооружена

у нас

под боком

соседка [IV, 287];

Росла на верблюде дармоедова куча,

до самого неба горб навьюча [VII, 42];

И гвардия капель –

воды партизаны –

взбираются

ввысь

с океанского рва,
до неба метнутся
и падают заново,
порфиру пены в клочки разодрав [III, 178].

Г.Винокур справедливо отмечает, что каждое отдельное слово сохраняет свою семасиологическую индивидуальность, не растворяющуюся в цельном выражении. Это даёт Маяковскому возможность строить и более сложные конструкции каламбурного характера, вроде:

На земле огней – до неба.

В синем небе звёзд – до чёрта [Винокур, 1943, 104].

В этом отрывке фразеологизм «до неба» воспринимается в прямом значении, так как может казаться, что свет огней действительно достигает неба. Выражение «до чёрта» употреблено в переносном значении. Фразеологизм «до чёрта» обозначает «до крайней степени, очень сильно», «очень много» [Фразеологический словарь русского языка, 2003, 320]. В.М. Мокиенко указывает, что просторечный оборот «до чёрта» употребляется обычно для неодобрительной оценки излишне большого числа предметов» [Мокиенко, 1989, 227].

Преувеличение определения и оценки действительности.

Почти все фразеологические обороты этой группы, за исключением немногих, поэт использует без изменений («дела по горло», «чтоб пятнышка не было», «утонут в грязи»):

Здесь дела по горло,
рукав по локти
знамёна неба
алы [IV, 119];

Надо
май
так праздновать,

чтобы пятнышка не было грязного! [VII, 69];

Сначала

с улиц

грязь вывози,

а то демонстрации **утонут в грязи** [VII, 68].

Исключение составляет только следующая строфа, где используется индивидуально-авторский фразеологизм:

О, сколько нуди такой городимо,

от которой

мухи падают замертво [IV, 22].

В общенародном употреблении существуют выражения: «мрут как мухи» в значении «умирают, погибают в большом количестве» [Фразеологический словарь современного русского литературного языка, 2004, 614] и «упасть замертво» в значении «без признаков жизни» [СССРЛЯ, т.4, 654]. Маяковский, используя приём контаминации, создаёт новое выражение «мухи падают замертво». Буквальная «расшифровка» одного из компонентов фразеологизма, способствует созданию объёмного изображения». Это сделано настолько искусно, что значение воспринимается не в переносном, а в прямом смысле.

Преувеличение оценки состояния человека (физического, психического).

В данной группе выделим фразеологические обороты: **«четыре пота сошло/сойдёт»** в значении «появление обильной испарины (от жары, усталости и т.п.)» [СССРЛЯ, т.10, 1583], **«с ума сводить»** в значении «приводить в состояние крайнего раздражения, волнения, потери способности здраво рассуждать» [Фразеологический словарь русского языка, 1986, 414], **«до нитки»** (до ниточки) в значении «насквозь, совсем» [Фразеологический словарь русского языка, 1986, 279] использованы поэтом без изменений:

От водки

льёт

четыре пота,
а пенье
катится само:
«Прощай, активная работа,
прощай, любимый комсомол! [V, 62];
Слеза из глаз у самого –
жара с ума сводила [I, 199];
Я весь до **ниточки взмок** [IX, 112].
Рассмотрим следующий пример:
Комсомолец

Пётр Кукушкин
прёт в работе
на рожон, –

он от пяток
до макушки

в сто нагрузок погружён [V, 69].

Во фразеологизме «с головы до ног» произошла деформация путём лексической замены существительного «голова» на существительное «макушка» и существительного «ноги» на «пятки». Такая замена оправдана ритмом и рифмой. Учитывая склонность поэта всё крайне преувеличивать и заострять, нельзя не отметить, что и здесь он не отходит от своих традиций, ведь «макушка – самая верхняя, выпуклая часть головы»[ССРЛЯ, т.6, 521], а пятки – самая нижняя часть стопы. Таким образом, автор сталкивает две диаметрально противоположные точки человеческого тела для выражения всепогружённости человека в «сто нагрузок».

В примере:
Империализм
во всём оголении –
живот наружу
с вставными зубами,

и **море крови** ему **по колени** –
сжирает страны,
вздымая штыками [III, 292].

В русском языке существуют два фразеологизма: 1. «море крови» в значении «огромное количество чего-либо» [СССРЛЯ, т.6, 1260]; 2. «море по колени» в значении «всё нипочём, ничто не пугает» [Фразеологический словарь современного русского литературного языка, 2004, 504]. Два фразеологизма, соединённых в контексте, различны по семантике. Деформированный фразеологизм «море крови ему по колени» – результат наложения двух фразеологизмов. Такая контаминация, сопровождающаяся вторичной метафоризацией всего оборота, стала возможной благодаря совпадению смысловых значений «море крови» и «море» в значении «много». Результатом явился более ёмкий, концентрированный индивидуально-авторский фразеологизм.

При создании индивидуально-авторских фразеологизмов поэтом используются имеющиеся в языке конструкции, а также формально обновляется семантика известных оборотов. Рассмотрим несколько примеров:

Распродавши дом
и платье,
без сапог
и без одёж, наконец, изобретатель
сдал проверенный чертёж [V, 208];
Хоть грязь
на тебе
десятилетнего стажа,
с тебя
корою с дерева,
чуть не лыком, сходит сажа
смазывается стерва [V, 20].

Выражение «без сапог и без одёж» (первый пример) в значении «отсутствие всего» создано по структурному подобию имеющегося в языке фразеологического оборота «без руля и без вертил»: «о том, что не имеет ясной цели» [Фразеологический словарь современного русского литературного языка, 2004, 280].

Во втором примере выражение «столетней давности» [СССРЯ, т.3, 535] Маяковский «вливает» в новую форму, но использует с прежним значением – «грязь на тебе десятилетнего стажа». Существительное «стаж» ближе к эпохе Маяковского, больше соответствует языковому колориту того времени.

Преувеличение характеристики обстоятельств действия.

Фразеологические выражения, входящие в эту небольшую группу, вносят дополнительные оттенки в характер действия глагола.

Он

на глазах

рабочей массы

жену **до смерти** оттубасил [VI, 24].

Фразеологизм «до смерти» в значении «очень сильно» [Фразеологический словарь современного русского литературного языка, 2004, 379] введен поэтом без изменения. Отметим использование приёма «двойной актуализации», то есть одновременного использования фразеологического и буквального значения оборота или его частей.

В примере:

А солнце

так распылилось в высях,

что каждый росток

на корню высох [VIII, 94].

поэт в новой форме актуализирует известное смысловое содержание фразеологизма «до (последней) капли»: «всё, целиком» [Фразеологический

словарь русского языка, 1986, 194]. Оно семантически соотносится с тем, что родилось под пером Маяковского – «каждый росток на корню высох».

Итак, приём художественного преувеличения находит своё языковое выражение во фразеологических оборотах, которые использует Маяковский. С одной стороны, фразеологизмы, потенциально заключая гиперболизированные представления, украшают язык поэта, помогают точнее, образнее выразить необходимые идеи, связанные с элементами преувеличения. С другой стороны, Маяковский трансформирует фразеологизмы, подчиняя их требованиям текста, стилю гиперболического рисунка. При трансформации поэт одновременно использует деформацию и модификацию, создавая, а в некоторых и усиливая гиперболизм.

Поэт создаёт новые индивидуально-авторские обороты путём контаминации, вторичной метафоризации, по структурному подобию известных в языке фразеологических оборотов.

1.2.3 Морфологические средства создания гиперболического значения

1.2.3.1 Суффиксы субъективной оценки имён существительных

Для создания ярких гиперболических образов В.Маяковский часто использует формообразовательные средства языка, например суффиксы субъективной оценки, которые вносят в понятийное содержание значение преувеличения.

Особое место среди суффиксов субъективной оценки занимает суффикс «ищ». Примеры: «лучища», «лапищи», «ручища», «глазища», «шумищи» и другие. «Тип существительных с таким суффиксом продуктивен в разговорной и художественной речи» [Русская грамматика, 1980, т.1, 216].

Менее частотны в произведениях поэта существительные с суффиксом -ин(а)-, который также содержит семы, указывающие на преувеличение – «паспортина», «кулачина».

Условия для реализации гиперболически потенциальных сем создаются либо на уровне лингвистического, либо идейно-художественного контекстов.

взлетал к потолку,
ударившись об пол,
и сыпало вниз

дребезгою звоночной [II, 258].

Существительное «звоночки» с уменьшительно-ласкательным суффиксом субъективной оценки -инк- в сочетании со словом «тыщей» реализуют сему «огромное количество звонков». Данная ассоциативная сема катализирует гиперболическое значение существительного «звоночки» и всего фрагмента в целом.

Слова с суффиксом -ищ – «звоночище», «(звонящий) мячище» реализуют сему «очень сильный звонок», которая актуализирует гиперболизированные образы нестерпимо громкого звонка телефона и, соответственно, телефона, который «бросается на всех». Слова: **«разверг», «дребезжащую лаву», «визжащее», «звонящее», «взорвать», «рикошетом», «взлетал», «дребезгою»,** составляющие лингвистический контекст данного фрагмента, содержат ассоциативные семы со значением «нестерпимый, очень громкий звон» к словам «звоночище» и «звонящий мячище». Лингвистический контекст также актуализирует общий гиперболический смысл.

В следующем примере:

Чтобы всюду Муссолини
чувствовалось как дома –

в лапище

связка

отмычек и фомок [II, 169].

существительное «лапища» толкуется как «увеличительно к «лапа» (в 1-ом знач.)» [СССРЛЯ, т.6, 61]. Но контекст стихотворения «Муссолини» не только воспроизводит заложенное в существительное «лапища» значение преувеличения, но и создаёт благодаря наличию ассоциативных полей условия для реализации не только новых оттенков значений, но и негативной оценки. В результате рождается новая сема – «рука убийцы, фашиста».

Актуализация контекстом потенциальных гиперболических сем наблюдается в серии небольших по размеру агитлубков, где автор одновременно высмеивает и предостерегает от большой беды – пьянства:

Вымирает народ,
нищает и мрёт,
лишь жиреет вовсю самогонщица.
Над деревней
царит **самогонище-гад**,
весь достаток Водкиной отдан [VIII, 81];
Всё, что есть в селе,
змей зелёный жрёт, –
вздулся, полселения выев.
Всё бросают зелёному **змеищу** в рот,
в пасть зубастую,
в **зевище** змиев [VIII, 81];
Зажигается пузо в тысячу искр,
лишь **глазищами** взглянет своими [VIII, 87].

Здесь гиперболический смысл слов: «самогонище», «змеище», «зевище», «глазища» актуализируется лингвистическим контекстом: «жиреет», «змей зелёный жрёт», «вздулся», «в пасть зубастую», «пузо в тысячу искр». Следует отметить, что в данных примерах гиперболизированный образ «зелёного змеища» преувеличен настолько, что теряет своё переносное значение (зелёный змий – спиртные напитки, алкоголь [Фёдоров, <http://phrase-dictionary.info/>]) и становится вполне реальным негативным персонажем.

Между контекстом и словом у поэта устанавливается прямая и обратная связь. Идеино-художественный контекст не только создаёт условия для реализации гиперболических значимостей, но и каждое слово активно участвует в этом процессе. В первую очередь это относится к словам, содержащим элементы значения преувеличения лексического или словообразовательного типов.

Идейно-художественный гиперболический фон выступает в роли актуализатора значения преувеличения и в следующих примерах:

Месим руками

сталь, а не тесто,

Храни

в порядке рабочее место.

Нужную вещь

в беспорядке ищешь,

никак не найдёшь

и ранишь **ручища** [VIII, 251];

Довольно

по-старому

землёю копать

да гнуть

над сохою

спинищи.

Вперёд. 25!

Вперёд, 25!

Стальные

рабочие тыщи» [VI, 163];

«Лошадь на круп

грохнулась,

...Улица опрокинулась,

течёт по-своему...

Подошёл и вижу –

за каплицей каплица

по морде катится,

прячется в шерсти [I, 174];

На палец **бриллиантище** –

восемьсот карат [IX, 228].

Условия для реализации коннотативных гиперболических сем создаются и лингвистическим контекстом, который является непосредственным, контактным катализатором эстетических возможностей слова, и идейно-художественным – опосредованным. Возникает причинно-следственная зависимость между полями ассоциативных сем, которые выстраивают условия для полной аккумуляции энергии, потенциально заложенной в словах с суффиксами субъективной оценки.

Увеличительное значение суффикса субъективной оценки, входящее в предметно-понятийное содержание слова, может усиливаться в рамках узкого контекста. Катализатором выступают слова, которые условно можно назвать ассоциативными синонимами, так как они принадлежат к одной части речи. Чаще это глаголы и имена прилагательные, реже – существительные и другие части речи.

Например, глаголы: **«шапожищами взроем»** [IX, 92], **«прёт волнища»** [III, 178], **«развеерился хвостище»** [I, 114], **«любовищу волоча»** [I, 132], **«дуть винище»** [III, 40].

Прилагательные: **«несметная силища»** [III, 111], **«стоэтажные домища»** [VI, 226], **«праздная, большая слезища»** [IX, 19].

Существительные: **«избыток силищи»** [IV, 143], **«силища масс»** [VIII, 257].

Значение преувеличения может актуализироваться не только в бинарных конструкциях, но и при участии двух или трёх лексических единиц: **«громище грохотом расчересчурясь»** [II, 245], **«пьяное рыло свинищи»** [V, 83], **«ручища в рваный карман засунул»** [II, 269], **«усищев жёсткий ряд»** [II, 183].

Иногда ассоциативные синонимы объединяются общей семой: **«деньжищ уйма»** [IX, 133]. Общим для этих двух слов стало значение «очень много». **«Страшный морозище»** [VII, 118], то есть «очень сильный мороз».

Усилить гиперболическое значение могут и местоимения, заменяющие в языке имена прилагательные и существительные. Лишённые предметно-понятийного содержания, они обладают сильной экспрессией, особенно в разговорной речи. С введением этих слов в стихотворный текст экспрессия не

исчезает: «в животе такой **разговорище**» [IX, 56], «с **высотищи с этакой**» [III, 366], «где вы такой **окорочище** достали?» [IX, 247].

Актуализация значения преувеличения в словах с суффиксами субъективной оценки достигается автором путём сталкивания полярных в семантическом, стилистическом и количественном отношениях слов. Например: «Я думал – ты **всесильный божище**, / а ты недоучка, крохотный божик» [I, 248], «сюда / с того конца **коридорища** / бочком / пошёл / незаметный Ленин» [III, 302]; «безработные **ручища**» [V, 105].

Эстетическое значение эмоционально-оценочных суффиксов реализуется в контексте. Совместно с лексическими ресурсами они рожают авторскую иронию, насмешку, граничащую с гиперболой. Рассмотрим примеры:

Мы выполним

 пятилетку,

мартены воспламеняя,

 не в пять годов,

а в меньше,

 но индивидуум

 не верит:

«А у меня

 имеется, мол,

 особое **мненьице** [VI, 128];

Да беда пришла почище,

Матушки!

 Прёт из щели **Колчачище**.

Батюшки!!! [VIII, 32].

Авторская насмешка выражена в таких существительных с суффиксами субъективной оценки, как: «мненьице» (суффикс -иц-, выражающий преуменьшение, в данном случае выступает как основа для создания лексемы с фамильярно-гиперболическим значением), «Колчачище» (образованное с помощью суффикса -ищ- от имени собственного «Колчак», это слово выражает

подчёркнуто гиперболизированный образ не отдельного человека, а нависшей над людьми глобальной опасности).

Существительные с суффиксами субъективной оценки в сочетании со словами, не входящими в ассоциативные семантические связи, зачастую выступают и как средство создания оксюморона:

У такого

в политграмоте

неважненькая силища [V, 150];

Наконец,

когда всё храпом свищет,

из нор

выползают ручные **крысищи** [VIII, 145].

Таким образом, существительные с суффиксами субъективной оценки (в основном -ищ-, реже -ин(а)-) объективно содержат гиперболическое значение. Однако гиперболические образы могут формироваться при определённых условиях, которые способствуют реализации потенциальных гиперболических качеств. Это происходит либо дистантно, на фоне идейно-художественного контекста, либо контактно, в узком лингвистическом контексте, в бинарных конструкциях.

1.2.3.2 Числительные

Достаточно широко в функции преувеличения В. Маяковским использовались числительные. Это один из наиболее известных в языке способов гиперболизации.

В разговорной речи распространено выражение: «сто раз говорил!», в котором конкретное числовое значение количественного числительного «сто» нивелировано. Это числительное служит для выражения частотности повторения одних и тех же слов (ведь говорим мы, конечно, не ровно сто раз).

По свидетельству И. Дьяченко, «в ряде случаев числительные являются основным структурным элементом гиперболических оборотов, пользуясь которыми, поэт высмеивает ярых зажимщиков критики» [Дьяченко, 1962, 148].

Гремит

по квартире

тигровый соло:

– На восемь частей разрежу её! –

И, выдрав из уса

в два метра волос,

он пробует

сабли своей остриё [III, 212];

А язык?

На метров тридцать

догонять

начальство вылез... [V, 328];

В данных примерах Маяковский использует приём опосредованного преувеличения. Общая сема для гиперболических образов: «в два метра волос», «язык на метров тридцать» – «очень длинный». Количественные числительные: «два», «тридцать», помогающие раскрыть образ, конкретизируют значение и объективируют гиперболический образ. Особое значение при создании гиперболизированных образов длины играет система мер. Подчёркнутая автором неточность меры длины: «в два метра (волос)», «(язык) на метров тридцать» помогают читателю осознать нереальность данных образов и их коннотативную преувеличенность.

Следует остановиться более подробно на существительных, которые используются поэтом в целях преувеличения: «тысяча», «миллион», «миллиард», рассматриваемых лингвистами как счётные существительные.

В произведениях В. Маяковского встречаем также сочетания этих существительных – «тысячи тысяч», а также прилагательные, образованные

путём сложения основ с суффиксацией: «тысячесильный», «стосильный» и другие.

Счётное существительное «тысяча» в поэтике Маяковского не употребляется в конкретном числовом значении. Его семантика слова создаёт представление о несметно большом количестве чего-либо, а разговорный вариант – «тыща» придаёт экспрессии. В результате рождается гипербола, основанная на числовом преувеличении:

Дворцы

на **тыщи** спален и зал –

и в каждой

и стол

и кровать [III, 157];

Рубликов **на тыщу**

привезли вонищу [IV, 270];

Им же

кожу лишь мозолят

тысячи

красивых букв [IV, 229];

...истомившимися по ласке губами

тысячью поцелуев покрою

умную морду трамвая [I, 143].

Совершенно справедливо замечание Л.Тимофеева о том, что «Маяковский стремится изобразить человека, так сказать, на пределе эмоциональной напряжённости, на пределе страдания, возмущения, протеста, готовности к самой отчаянной борьбе со всем окружающим строем» [Тимофеев, 1941, 35]. В подтверждение приведём отрывок из стихотворения «Я и Наполеон»:

Он раз чуме приблизился тронem,

смелостью смерть поправ, –

я каждый раз иду к зачумлённым

по **тысячам** русских Яфф!

Он раз, не дрогнув, стал под пули
и славится столетий сто, –
а я прошёл в одном лишь июле
тысячу Аркольских мостов [I, 100].

Построенный на противопоставлении отрывок усиливает гиперболы, в которых существительному «тысяча» отводится роль актуализатора значения художественного преувеличения, а основная смысловая нагрузка в создании гиперболического ложится на образы, основой которых являются исторические факты. Образы поэта и императора противопоставлены: с одной стороны, Наполеон, подвергшийся один раз смертельной опасности при переходе через Аркольский мост, с другой – Маяковский, испытавший подобное тысячу раз только в одном июле.

Счётные существительные: «**миллион**», «**миллиард**», «**тысяча**» в индивидуально-авторских контекстах утрачивают конкретное числовое значение, но реализуя только сему «большое количество», «много», подчёркивают экспрессию. Оценочно-изобразительная функция перерастает в оценочно-характеристическую.

И когда
 опять
 вдыхают на заре
 воздух

МИЛЛИОНОМ

 радиаторных ноздрей... [IV, 247];

Но зато –

 растает дыма клуб,
и опять фамилий ваших вязь
выписывают

миллионы труб [II, 317];

И когда

 на арену

волны

вышли

парадными парами,
а вёрсты шарахнув театром удвоенный
грохот и гром **миллиардных** армий, –
шар земной

полюсы стиснул

и в ожидании замер [I, 269];

Слава вам, идущие обедать **миллионы!**

И уже успевшие наесться тысячи!

Выдумавшие каши, бифштексы, бульоны

и **тысячи тысяч** всяческой пищи [Маяковский, 1940, 53].

Иногда контекстуальное значение счётных существительных совпадает с прямым лексическим значением прилагательного или наречия. Рассмотрим примеры:

Сюда бы

стальной и стекольный

рабочий дворец

миллионной вместимости,

такой, чтоб и глазу больно [III, 159];

Солнце искусственное

в **миллиард** свечей

включили, и от аэродрома

к аэродрому

сновали машины

бессонных москвичей [III, 335].

В первом примере счётное существительное «миллион» и прилагательное «миллионной», образованное от него, утрачивают своё конкретное числовое значение и реализуют контекстное значение «огромный». «Дворец миллионной вместимости» – «очень большой», «громадный», «просторный».

Во втором примере «солнце в миллиард свечей» реализует значение «очень ярко» (яркое «искусственное солнце»).

Даже тогда, когда поэт прибегает к помощи других слов для конкретизации названного числа, в целом контекст реализует обобщённое значение: «много», «большое количество»:

Министрик
три **миллиарда**
ровно
спёр себе
и жене на наряды [IV, 292].

Особую динамичность тексту и яркость гиперболическому образу придают сочетания по типу: «тысяча тысяч»:

Мой критик в граните времени выбит,
И будет греметь и гремит,
оттого что
в сердце, выжженном, как Египет,
есть **тысяча тысяч** пирамид [I, 101];
Любовь мою
как апостол во время
по **тысяче тысяч** разнесу дорог [I, 256].

Эффект преувеличения усиливается, если такое сочетание вплетено в сравнительный оборот с использованием прилагательного в сравнительной степени:

Это труднее, чем взять
тысячу тысяч Бастилий! [I, 239].

В данном примере гиперболический образ заостряет имя собственное — Бастилия: взять «тысячу тысяч» не просто крепостей, а «Бастилий».

При помощи счётных существительных: «тысяча», «миллион», «миллиард» поэт даёт по имеющейся в языке словообразовательной модели прилагательные,

которые также выражают преувеличение качеств, признаков, предметов, понятий:

Тысячесильной

мощью машин

в стройку

вздымай

камень!» [V, 345];

« В глаза в эти

сияние

миллионосильные двигатели

льют! [IX, 207];

Следует отметить, что и в примерах с использованием количественных числительных их числовое значение пропадает, уступая место контекстуальному:

В сто сорок солнц закат пылал,

в июнь катилось лето [I, 197];

Закат «в сто сорок солнц» – «очень яркий», «ослепительный».

А если умереть от котлет и бульонов,

на памятнике прикажем высечь:

«из стольких-то и стольких-то котлет миллионов –

твоих **четыреста тысяч** [I, 111].

«Четыреста тысяч котлет» – «огромное количество».

Существительное «пуд» также может иметь количественное значение. Рассмотрим пример:

Корона –

вот этот ночной горшок,

бриллиантов пуд –

устанешь носивши [IV, 191].

В данном примере гиперболическое значение создаётся контекстом, а именно сочетанием существительных «бриллианты» и «пуд».

Таким образом, счётные существительные: «тысяча», «миллион», «миллиард» используются Маяковским как один из способов создания гиперболического значения путём числового преувеличения. В подавляющем большинстве примеров эти слова в контексте теряют своё прямое количественное значение и продуцируют в зависимости от конкретного случая либо значение большого количества, либо значение неограниченного множества, либо значение, полностью обусловленное контекстом.

Количественные числительные, создающие гиперболу, теряют конкретное числовое значение, обретая контекстуальное.

1.2.4 Гипербола в поэзии В. Маяковского через призму графики.

Для определения роли графики как средства художественной выразительности в поэтическом тексте В. Маяковского необходимо разграничить формы организации прозаической и стихотворной речи.

Поэтический словарь А.П. Квятковского в качестве основного различия прозы и поэзии называет наличие в последней «системы параллельных речевых рядов, которые придают фразостроению ощутимую стройность» [Квятковский, <http://feb-web.ru/feb/kps/kps-abc/kps/kps-2831.htm>]. Стиховые формы сами по себе ничего не изображают; ритм, строфика и рифма способствуют художественной выразительности изображаемого.

М.Л. Гаспаров в статье «Оппозиция «стих – проза» и становление русского литературного стиха» обращает внимание на то, что «Все средства стихотворной речи во главе с ритмом и рифмой были доступны уже древнерусской литературе. Однако противоположность «стих – проза», <...> появилась только в начале XVII в. <...> Ни появление ритма, ни появление рифмы в древнерусских текстах не означало для читателя, что перед ним – «стих» <...> Для того чтобы этот риторический ритм стал критерием различия между стихом и прозой, необходимо, чтобы все членения между колоннами были единообразно заданы всем читателям (как в литургической поэзии они заданы мотивом церковного пения, а в современном свободном стихе —

графическим разделением на строки). А для того чтобы риторическая рифма стала критерием различия между стихом и прозой, необходимо, чтобы она была выдержана на всем протяжении произведения от начала до конца. В древнерусской литературе этого не было». [Гаспаров, <http://www.philology.ru/literature2/gasparov-85.htm>].

По мнению Б.В. Томашевского, «различие между стихом и прозой заключается в следующем:

1. Стихотворная речь дробится на сопоставимые между собой единицы (стихи), а проза есть сплошная речь.
2. Стих обладает внутренней мерой (метром), а проза ею не обладает» [Томашевский, 1998, 51].

Ю.В. Казарин в качестве основного признака стихотворной речи называет ритм: «категория ритма (наряду с рифмой, строфикой) превращает художественный текст в стиховой» [Казарин, 2004, 168]. Однако эта позиция кажется нам спорной, поскольку ритмизация текста сама по себе не может быть главным критерием разграничения прозы и поэзии, на что справедливо указывает Б.В. Томашевский: «стихи без всякой внутренней меры мы считаем стихами. <...> Между тем метризованная проза Андрея Белого всё же воспринимается только как проза <...> Следовательно, признак раздельности речи на отрезки-стихи существеннее признака наличия в строе речи «метра» (выражаемого здесь в системе чередований ударных и неударных слогов)» [Томашевский, 1998, 51].

Нам близка точка зрения О.И. Федотова, который основным отличительным признаком считает графический способ деления поэтического текста на стихотворные ряды. «Проза имеет лишь один – синтаксический – принцип членения речевого потока <...> в стихе их два – синтаксический и собственно стиховой, причём ведущим является членение на стихотворные строки, совпадающие или не совпадающие с синтаксической сегментацией» [Федотов, 1997, 36-37, 38]. Графическое деление текста, по нашему мнению, определяет ритм, а не наоборот. Это подтверждается ещё и

тем, что даже ритмизованная проза в сознании читателя воспринимается таковой не сразу, а лишь после прочтения фрагмента, в котором улавливается упорядоченное построение слогов, тогда как восприятие стихотворно оформленного текста, пусть даже при отсутствии ритма и рифмы, подготавливает к восприятию его как поэтического произведения. Графика, по Ю.Н. Тынянову, даёт вместе со знаком ритма знаки метрического единства: графика является сигналом стиха, ритма, а вследствие этого и метрической динамики – необходимого условия ритма. Таким образом, можно говорить о том, что для определения текста как поэтического графика имеет важнейшее значение. Восприятие и воздействие поэтического текста определяется его письменно-графическим обликом. Не подлежит сомнению связь графического построения произведения и его ритма, однако ритмическая организация текста – аспект, требующий отдельного рассмотрения. В данном подпункте главы мы сосредоточим внимание только на графике как «основном средстве визуализации», органически связанном с общей смысловой системой поэтического текста» [Казарин, 2004,127].

Эксперименты с формой, в том числе и графической организацией текста нашли отражение в произведениях многих поэтов Серебряного века. Стремление к синкретичности разных видов искусств, постулируемое символистами, обуславливало поиск новых художественных форм и принципов экспликации содержания (к примеру: музыкальность «Симфоний» Андрея Белого, визуализированные «железобетонные» поэмы Василия Каменского, «заумь» Велимира Хлебникова и т.д.). Происходит постепенное разрушение устоявшихся канонов стихосложения; наряду с классической силлабо-тонической системой появляется тоническая (акцентный стих).

В статье «О ритме» Осип Брик справедливо замечает, что «революционная значимость футуристического стиха, главным образом стиха Маяковского, заключается в освобождении ритмической кривой от ее слогового субстрата» [Брик, <http://philologos.narod.ru/classics/brik-rs.htm>]. Движение лирики XX века к

астрофическим формам, неупорядоченной каталектике и утрате внешних традиционно-ритмических форм отмечает и Е. Г. Эткинд [Эткинд, 1998, 82].

Графический уровень организации текста в творчестве В. Маяковского, основанный на переносе, играет важнейшую изобразительную роль, во многом способствуя экспликации гиперболического смысла произведений. Согласно словарю литературоведческих терминов Л.И. Тимофеева, С. В. Тураева, «перенос (enjambement) – это перенос части синтаксически целой фразы из одной стиховой строки в другую, вызванный несовпадением заканчивающей строку постоянной ритмической паузы с паузой смысловой (синтаксической) <...> строка при этом теряет обычную для неё интонационную законченность» [Тимофеев, Тураев, 1974, 81]. Для В. Маяковского графический перенос является главным средством выражения индивидуально-авторского ритма и интонации, а также способствует яркой репрезентации заложенного смысла. В статье «Как делать стихи» Маяковский признаётся, что не знает стихотворных размеров, а создаёт свои произведения исходя исключительно из собственного замысла. Первичным оказывается выбор подходящего ритма, который впоследствии заполняется лексическим содержанием: «Размер получается у меня в результате покрытия этого ритмического гула словами, словами, выдвигаемыми целевой установкой» [Маяковский, <http://feb-web.ru/feb/mayakovsky/texts/ms0/msc/msc-081-.htm>].

Огромную роль в реализации ритма играет интонация. Маяковский подчёркивает, что «надо всяческим образом приблизить читательское восприятие именно к той форме, которую хотел дать поэтической строке ее делатель» [Маяковский, <http://feb-web.ru/feb/mayakovsky/texts/ms0/msc/msc-081-.htm>], а значит необходимо придать напечатанному тексту ту форму, которая максимально отражает движение авторского ритма и заставляет сделать интонационный акцент на тех или иных синтагмах.

Мы разделяем точку зрения Р. Бутова о том, что стихотворный перенос является следствием несовпадения синтаксического и метрического членения в стихе.

Дополняя классификацию Л.И. Тимофеева и С.В. Тураева, Р. Бутов предлагает выделять следующие типы переноса:

1. Строчной перенос, где определяются: простой (содержательный, формальный), фонетический (содержательный), слоговой (содержательный), лексический (содержательный).
2. Строфический перенос: простой (содержательный, формальный), фонетический (содержательный), слоговой (содержательный), лексический (содержательный) [Бутов, http://elibrary.udsu.ru/xmlui/bitstream/handle/123456789/6325/Butov_ro.pdf?sequence=1].

Данная классификация, по нашему мнению, является полной и универсальной. Однако применительно к творчеству В. Маяковского, она требует переосмысления. В статье «Из истории строфического переноса в русской поэзии» С.А. Матяш справедливо замечает, что «строфический перенос, в сравнении с переносом строчным – явление относительно редкое» [Матяш, http://vestnik.osu.ru/2008_11/1.pdf]. Нечасто встречается строфический перенос и в произведениях В. Маяковского. Однако в некоторых стихах деление на строфы всё же есть (по большей части это стихотворения раннего периода творчества с 1912-1917гг.), и отдельные случаи строфического enjambement-а могут быть выделены.

Рассмотрим пример:

Встревоженная ожила глаз масса,

гору взоров в гроб бросили.

Вдруг из гроба прыснула гримаса,

после –

крик: «Хоронят умерший смех!» –

из тысячегрудного меха

гремел омиллионенный множеством эх

за гробом, который ехал («Чудовищные похороны») [Маяковский, 2011, 41].

Строфический перенос «после – / крик: «Хоронят умерший смех!» выполняет акцентирующую функцию. Фраза, стоящая до переноса: «Вдруг из гроба прыснула гримаса» по смыслу оксюморонна, так как изображает нечто мёртвое, выполняющее действие живого существа (гримаса смеха). Пробел при строфическом переносе «после – / крик...» символизирует смену эмоционального состояния и акцентирует читательское внимание на недоумении, ужасе толпы, идущей за гробом и наблюдающей «оживание мертвеца». Кроме того, пробел между строфами влечёт за собой неизбежное паузирование, создающее в сюжете стихотворения «немую сцену», с помощью которой автор сатирически гиперболизирует состояние испуга, доводя его до пограничного состояния – между ужасом и оцепенением. Способствует этому и тире, которое, по мнению А.М. Пешковского, символизирует фигуру повышения с неожиданной паузой. Следовательно, пауза сама по себе заключает временное и оценочно-смысловое преувеличение. Таким образом, строфический способ переноса, сопровождающийся паузированием, гиперболизирует смену эмоционального тона стихотворения, подчёркивая важность неописанных автором, но испытанных героями эмоциональных состояний.

Таким образом, строфический перенос в творчестве В. Маяковского – явление нечастотное, в отличие от строчного, который является основой знаменитой «лесенки». Р. Бутов называет четыре вида строчного переноса, примеры каждого из которых можно найти в творчестве Маяковского:

1. простой (содержательный, формальный);
2. фонетический (содержательный);
3. слоговой (содержательный);
4. лексический (содержательный).

Под содержательным переносом автор классификации понимает разрыв (деление) синтагмы на части.

Формальный перенос, по мнению Р. Бутова, справедлив для причастных, деепричастных оборотов либо иных синтагм, укладывающихся в пределы метра

[Бутов, http://elibrary.udsu.ru/xmlui/bitstream/handle/123456789/6325/Butov_ro.pdf?sequence=1].

Следует оговорить, что в одном стихотворении могут сочетаться несколько видов переноса в зависимости от того, какие смыслы по замыслу автора должны быть ими эксплицированы.

Рассмотрим варианты переносов в творчестве В. Маяковского. Рамки работы не позволяют нам подробно разобрать все примеры, поэтому остановимся лишь на некоторых:

1. Простой содержательный перенос. Этот вид переноса в творчестве В. Маяковского самый частотный, поскольку им маркируется разрыв синтагм и постановка границ синтагм по замыслу автора, что и происходит при членении стиха лесенкой. Примеры:

а. Грядущие люди!

Кто вы?

Вот – я,

весь

боль и ушиб.

Вам завещаю я сад фруктовый

моей великой души. («Ко всему») [Маяковский, 2011, 43].

б. Не высидел дома.

Анненский, Тютчев, Фет.

Опять,

тоскою к людям ведомый,

иду

в кинематографы, в трактиры, в кафе («Надоело») [Маяковский, 2011, 47]

Выделенные строчные переносы являются содержательными, поскольку маркируют разрыв синтагм: «весь боль и ушиб» и «иду в кинематографы, в трактиры, в кафе». Строчное разделение синтагм: «весь/ боль и ушиб» (1 пример) и «иду/ в кинематографы...» (пример 2) акцентно обусловлено. В

первом случае перенос маркирует ключевую значимость слова «весь», как личного местоимения «я». Лексема «весь» («целый, полный, без изъятия» [Ушаков, <http://ushakovdictionary.ru>]), стоящая в сильной позиции и в отдельной строке гиперболизирует образ лирического героя и акцентирует внимание на его душевном состоянии – «боль и ушиб». В случае, если бы синтагмы не были разъединены в отдельные строки, а представляли бы собой одну: «весь боль и ушиб», то фразовое ударение падало бы на существительные, а местоимение «весь», несущее важную идейно-смысловую нагрузку, стояло бы в слабой позиции. Однако именно местоимение гиперболизирует состояние лирического героя до абсолютного.

Во втором примере в отдельную синтагму выделен глагол перемещения «иду», который в случае его объединения с предыдущей строкой оказался бы в слабой позиции. Для Маяковского важно было сделать акцент именно на этой лексеме, поскольку в сочетании с предыдущими строками: «Опять / тоскою к людям ведомый / (иду)...» она приобретает семантику не простого, а бесконечно повторяющегося, бесполезного действия, не несущего лирическому герою удовлетворения. Акцентирование с помощью постановки в отдельную строку придала нейтральному по значению глагола «идти» – «двигаться, переступая ногами» [Ожегов, Шведова, 236] негативно-экспрессивную окраску, близкую к глаголу «тащиться» («идти, передвигаться с трудом» [Ушаков, <http://ushakovdictionary.ru>]). Негативная окраска гиперболизирует состояние скуки, безысходности и отчаяния лирического героя, вынужденного бежать от одиночества.

Простой содержательный перенос в примере поэмы «Хорошо!» обуславливает необходимость пауз, имитирующих выкрик лозунгов что придаёт тексту двушажный ритм (раз / два, раз / два и т.д.):

Зажмите,

 косарь и кователь,

винтовку

 в железо руки!

Вверх –

флаг!

Рвань –

встань!

Враг –

ляг!

День –

Дрянъ [Маяковский, 2011, 1010];

Сгинь –

стар.

В пух,

в прах.

Бей –

бар!

Трах!

тах! [Маяковский, 2011, 1010].

Эффект гиперболичности в данном отрывке основывается на сломе строк, который делает ритмический рисунок огранённым, усиливая при этом впечатление от происходящего в произведении. Простой содержательный перенос по замыслу автора «выстраивает» фрагмент, придавая ему маршевый ритм и «озвучивая» его. Тем самым гиперболизируется пафос революционного лозунга.

2. Простой формальный перенос. Перенос частей сложного предложения. Границы синтагм обусловлены не авторским замыслом, а правилами пунктуации.

а. На улицу тащите рояли,
барабан из окна багром!

Барабан,

рояль раскроя ли,

но чтоб грохот был,

чтоб гром («Приказ по армии искусства») [Маяковский, 2011, 63],

б. И мне – тоже.

Не нравится-то, не нравится,

а чёрт их знает,

как с ними справиться («Спросили раз меня: «вы любите ли НЭП?»...»)

[Маяковский, 2011, 91].

В данных примерах формальный строчной перенос только маркирует части сложных предложений, так как они предопределены синтаксически и между ними нет разрыва ввиду авторского замысла.

Пример 1:

– Барабан,

рояль раскроя ли,

но чтоб грохот был... (выделение деепричастного оборота и разграничение частей сложносочинённого предложения);

– ...но чтоб грохот был,

чтоб гром (разграничение частей сложноподчинённого предложения);

Пример 2:

– И мне – тоже.

Не нравится-то, не нравится,

а чёрт их знает... (разграничение частей сложносочинённого предложения)

– ...а чёрт их знает,

как с ними справиться (разграничение частей сложноподчинённого предложения).

При таком переносе в первом примере логическое ударение падает на лексемы «грохот» и «гром», стоящие в сильной позиции и имеющие семантику очень громкого звука. Акцентирование этих слов дополнительно гиперболизирует их значение.

Во втором примере формальный перенос ставит в сильную позицию лексемы «чёрт (их знает)» и «как». В первом случае акцентирование идиомы «чёрт их

знает» выражает крайнюю степень досады и негодования автора, гиперболизируя эту эмоцию.

Во втором случае акцент на союзном слове «как» превращает его из эмоционально нейтрального в эмоционально окрашенное – вопросительное. Риторический вопрос «как с ними справиться?», как и в предыдущем случае, актуализирует авторскую эмоцию бессильного негодования, гиперболизируя её до предела.

3. Фонетический перенос.

а. А

газетчик –
старья прокурор,
строкой
и жизнью
стройки защитник («Писатели мы») [Маяковский, 2011, 543].

б. Но

если
сезоны
сознательно портятся –
вредителю
нет пощады («Безработный») [Маяковский, 2011, 552].

В приведённых примерах переносы: «А / газетчик... » и «Но / если... » являются фонетическими, так как разрывают одно фонетическое слово, а именно полнозначное и служебное слова. Выделение союзов «а» и «но» в отдельные строки выполняют акцентирующую функцию.

В первом примере перенос «А / газетчик...» сильная позиция противительного союза «а» позволяет сделать акцент на образе газетчика и на ремесле журналиста в целом, образуя оппозиционную ауру предыдущей строке: «Покоем / несёт / от страниц зачитанных». Союз «а» в сильной позиции акцентно усиливает необходимый для Маяковского контраст между

литературой пошлого и злободневным, обличающим трудом журналиста. За счёт этого контраста образ «газетчика» – выразителя общественного мнения, – гиперболизируется.

Во втором примере противительный союз «но» графически выделен в отдельную строку и поставлен в сильную позицию, символизируя резкую смену авторского тона. «Но» звучит как резкий, решительный выкрик, и фраза приобретает оттенок яркой экспрессивности и даже гнева.

Следует учесть также, что это заключительные строки стихотворения, которые должны подводить логический итог всему произведению и концентрировать в себе основную авторскую эмоцию. Фонетический перенос, таким образом, трансформируя границы синтагм, гиперболизирует и стиль передачи эмоции.

4. Слоговой перенос.

...А кто

до того

к подписям привык,

что снова

к скале полез, –

у этого

навсегда

закрывается **лик** –

без;

Под декретом подпись

и росчерк броский –

Владимир Маяковский («Канцелярские привычки») [Маяковский, 2011, 347].
Считать данный перенос слоговым можно условно на основании того, что в изданиях стихотворений В. Маяковского между строками стоит дефис, а не тире, однако это не может в полной мере свидетельствовать об авторской постановке именно этого знака, а, следовательно, и о слоговом, а не простом содержательном переносе.

Слоговой перенос в примере разрывает лексему «ликбез», оставляя одну её часть в строке «закрывается лик- /...», а другую вынося в отдельную строку: «без». С помощью такого графического деления автором создаётся смысловая многомерность: с одной стороны, совершенно очевидно, что перед нами цельная лексема «ликбез», которая разделена переносом на две части. Синтагма, таким образом, имеет вид: «закрывается ликбез». Однако, если рассматривать только строку «закрывается лик», не учитывая перенесённую часть слова, то можно говорить об экспликации характеристики человека («у этого» ... «закрывается лик»). Согласно толковому словарю Ушакова слово «лик» имеет несколько дифференций, среди которых: «лик (книжн.) – лицо, облик человека» и «лик (устар.) – внешний облик, физиономия как характерная примета...» [Ушаков, <http://ushakovdictionary.ru>]. Совершенно очевидно, что трактовка слова «лик» как «физиономия» является стилистически окрашенной. Следовательно с помощью слогового переноса Маяковский актуализирует двусмысленность: автору необходимо придать высказыванию сатирическую направленность, создать яркий образ героя, высмеив привычку подписывать своё имя на каких-либо исторически важных природных объектах. Авторская насмешка, таким образом, с помощью графического деления проявляется дважды: во фразе «закрывается лик» автор высмеивает невежество отдельного человека, того, кто «снова / к скале полез», а во фразе «закрывается лик – / без» образ предельно обобщён: ирония направлена на всех людей, объединённых «пороком» – оставлять свои имена на природных объектах, т.е. портить. Для них «ликбез» (ликвидация безграмотности) – незнакомое понятие. Таким образом, с помощью слогового переноса В. Маяковский создаёт двумерный – гиперболизированный – образ, в котором проявляется осуждение автора невежественных людей.

В примере поэмы «Хорошо!» Строчной слоговой перенос:

Но-

жи-

чком-

**на
месте чик
лю-
то-
го-
по-
мещика.
Гос-
по-
дин-
по-
мещичек,
со-
би-
райте-**

вещи-ка [Маяковский, 2011, 1010-1011]

визуально «ломает» привычный для этой поэмы простой строчной тип переноса, создавая новую конфигурацию восприятия так, словно в текст вставлен фрагмент песни. Следовательно, организация чёткого ритма, изменение интонации приносит ироническую окраску и способствует созданию подчёркнуто саркастического эффекта.

Кроме переносов, занимающих важнейшее место в графическом оформлении текстов В. Маяковского, вслед за Ю. В. Казариным, представим единицы поэтической графики, также встречающиеся в произведениях автора. Они относятся к визуальной (фигурной) поэзии, основанной на принципе синкретизма словесного и изобразительного искусства [Казарин, 2004, 127]. Несмотря на то, что визуальная поэзия не является предметом нашего исследования, нельзя не заострить внимание на её элементах в творчестве В. Маяковского, поскольку изобразительное искусство играло важную роль в жизни поэта и переплеталось с его словесным творчеством. Это нашло

отражение в разнообразных плакатах, лозунгах, афишах, где особое начертание букв, а также те или иные шрифтовые приёмы, нарисованные образы в сочетании с эмоционально напористым текстом максимально сильно воздействовали на зрителя и создавали эффект преувеличенно-гротескной картины мира.

В типологию Ю.В. Казарина входят: графемы, графолексемы, графические единства, графический орнамент.

1. **Графемы** (выделение специальным шрифтом или каллиграфически одной или нескольких букв).

Рассмотрим несколько примеров плакатов В. Маяковского:

а. Запомните это товарищи!

единственная ваша

рабочая партия –

– **КОММУНИСТЫ!** (см. приложение1)

Графема «**КОММУНИСТЫ**» выделена крупным шрифтом и ярким красным цветом. С помощью шрифтовой и цветовой акцентировки Маяковский актуализирует важность этого слова, цель которого – воздействие на зрителя. Кроме визуального здесь используется и синтаксическое выделение, поскольку синтаксическое единство «рабочая партия – коммунисты» разрывается и последнее слово переходит в новую строку. Текст данного плаката, как и другие произведения В. Маяковского, в соответствии с необходимым автору ритмом, поделён на синтагмы, между которыми неизбежны паузы, а значит и слово «**КОММУНИСТЫ**», вынесенное в отдельную строку как самостоятельная синтагма, выделено паузированием. Учитывая, что в тексте плаката подчёркивается единственность коммунистической партии («единственная ваша / рабочая партия»), обособленность слова «**КОММУНИСТЫ**» гиперболизирует его смысловую значимость и ставит в позицию главного слова. Естественно, что в таком визуальном искусстве, как плакат, главная цель которого – побуждать зрителя к какому-либо действию, В. Маяковский объединяет два приёма воздействия – изобразительный (фигура

рабочего с флагом и молотом) и текстовый (выделение графемы «**КОММУНИСТЫ**» цветом, увеличенным шрифтом и особым, синтаксически обособленным положением). В совокупности эти приёмы аккумулируют агитационную силу воздействия.

б. **ПРИЕЗЖИЙ** с дач из городов

и сёл –

нечего

в поисках

трепать подошвы

Сразу

в **ГУМЕ**

найдёшь **ВСЁ**

аккуратно

быстро

и дёшево! (см. приложение 2)

Этот рекламный плакат был создан Маяковским совместно с фотографом Александром Родченко. Увеличенным жирным шрифтом здесь написаны многие слова, но мы остановимся более подробно на графемах «**ПРИЕЗЖИЙ**», «**ГУМЕ**», «**ВСЁ**», отличающихся от других и размером, и цветом. Они хоть и не представлены отдельными синтагмами, но являются идейно-акцентными в тексте. Шрифтовка графем репрезентирует их смыслообразующее значение. Акцент на слове «**ПРИЕЗЖИЙ**» указывает на адресата, к которому обращён плакат, и создаёт эффект диалога со зрителем. Увеличенная аббревиатура «**ГУМ**» гиперболизирует значимость места, в котором представлено изобилие товаров: взгляд зрителя сразу останавливается на данной графеме, поскольку она расположена в центре плаката и является концептуальным ядром изображения и текста. Акцентирование местоимения «**ВСЁ**», имеющего семантику всеохватности («Весь – целый, полный, без изъятия» [Ушаков, <http://ushakovdictionary.ru>]), создаёт представление о бесконечном числе

товаров, предложенных в данном магазине. Намеренная гиперболизация является активным средством рекламы.

2. **Графолексемы** отличает выделение специальным шрифтом, каллиграфически или особым расположением по отношению к предыдущей и последующей строке. Например, в стихотворении В. Маяковского «Ко всему»:

Правильно!

Каждого,

кто

об отдыхе взмолится,

оплюй в его весеннем дне!

Армии подвижников, обреченным добровольцам
от человека пощады нет!

Довольно!

Теперь —

клянусь моей языческой силою! —

дайте

любую

красивую,

юную,—

души не растрachu,

изнасилую

и в сердце насмешку плюну ей!

Око за око!

Севы мести в тысячу крат жни!

В каждое ухо ввой:

вся земля —

каторжник

с наполовину выбритой солнцем головой!

Око за око! [Маяковский, 2011, 45]

Графолексемы «Довольно!» и «Око за око!» (в повторе) выделены в тексте с помощью пробелов, что позволяет говорить о смысловом акценте. Это поддерживается восклицательными знаками, создающими эффект громкого возгласа, близкого к выкрику. Эмоциональный тон всего произведения накалён – это полный отчаяния внутренний монолог поэта, не понятного людьми. Как и во многих других произведениях Маяковского, фигура лирического героя гиперболизирована: поэт чувствует почти божественную силу, помогающую отомстить обидчикам и выдержать все муки жизни ради увековечения плодов своего творчества. Именно поэтому восклицания «Довольно!» и «Око за око!» играют роль своеобразного заклинания. В толково-фразеологическом словаре Михельсона фразеологизм «око за око, зуб за зуб» трактуется так: «возмездие тем же наказанием, каким был наказан обвиняемый», «равное равному воздаётся» [Михельсон, http://biblioclub.ru/?page=dict&dict_id=127]. Использование части этого фразеологизма и выделение её в тексте с помощью пробелов эксплицирует гиперболизированный образ страшного, неизбежного пророчества мести. В следующем примере:

Семнадцать и двадцать

нам только и лет.

Придется нам драться,

хотим или нет;

Раз!

два!

раз!

два!

Вверх

го-

ло-

ва!

Антантовы цуцики
ждут грызни;
Маршал Пилсудский
шпорой звенит.
Дом,

труд,
хлеб
нив

о-
бо-
ро-

ни! («Марш-оборона») [Маяковский, 2011, 563].

графолексемы **«Раз! / Два! / Раз! / Два! / Вверх / го- / ло- / ва»** и **«дом, / труд, / хлеб / нив / о- / бо- / ро- / ни»** имеют особое расположение по отношению друг к другу за счёт переноса. Они поделены Маяковским на синтагмы и разграничены в отдельные строки по принципу лесенки, причём графолексемы **«Раз! / Два! / Раз! / Два!»** и **«дом, / труд, / хлеб / нив»** делятся на синтагмы переносом односложных слов, а **«Вверх / го- / ло- / ва»** и **«о- / бо- / ро- / ни»** – по слогам. Такая актуализация графолексем подчинена маршевому ритму, заданному автором уже в заглавии – «Марш-оборона». Примечательно, что перенос графолексем лесенкой сосуществует в произведении с текстом, организованным иначе – четверостишиями, что подчёркивает важность смены ритма и создаёт эффект вписанного в текст музыкального фрагмента – марша. Подобное озвучивание встречается в творчестве Маяковского часто и гиперболизировано подчёркивает явное, почти слышимое, музыкальное оформление текста.

3. Графические единства (комплексы графем, графических слов, строф или фрагментов, а также целого текста) представлены в примере:

Тебе,
освистанная,
осмеянная батареями,
тебе,

изъявленная злословием штыков,
восторженно возношу
над руганью реемой
оды торжественное
«О»!

О, звериная!

О, детская!

О, копеечная!

О, великая!

Каким названьем тебя еще звали?... («Ода революции») [Маяковский, 2011, 62]

Графическое единство **«О, звериная! / О, детская! / О, копеечная! / О, великая!»** представляет собой комплекс синтагм, определённым образом (в столбец) расположенных по отношению к предыдущим строкам. Гиперболический смысл текста проявляется уже в заглавии: Маяковский называет своё произведение «одой», что является отсылкой к одическим произведениям классицизма. Словарь литературоведческих терминов Л.И. Тимофеева, С.В. Тураева определяет оду как «торжественное патетическое стихотворное произведение» и замечает, что «в 20-х гг. ода полностью вышла из употребления. В советской поэзии термин ода употребил Маяковский...» [Тимофеев, Тураев, 1974, 251]. Содержательно каждая из синтагм данного фрагмента представляет собой восклицательное предложение-обращение поэта к воспеваемой им революции. Следует отметить, что образ революции гиперболизирован, так как представлен не как абстрактное явление, а в виде одушевлённого объекта, к которому автор обращается на «ты» («тебе», «тебя»). В графическом плане очевидна резкая смена деления на строки. Это обуславливается сменой ритма, которая необходима Маяковскому, чтобы обозначить контраст между текстом, принадлежащим к авангардному искусству, и «оды торжественному / «О»!». Автору важно визуально подчеркнуть наличие в тексте фрагмента, относящегося к «чужому» направлению. Графическое выделение элемента оды не только репрезентирует обращение к канонам определённого жанра (о чём свидетельствуют и

восклицательные знаки на конце синтагм), но и гиперболизирует образ революции как явления, объединяющего в себе века и поколения.

Ещё пример:

Поэты –

народ дошлый.

Стих?

Изволь.

Только рифмы дай им.

Не говорилось пошлостей

больше,

чем о мае.

Существительные: **Мечты.**

Грёзы.

Народы.

Пламя.

Цветы.

Розы.

Свободы.

Знамя.

Образы: **Майскою –**

сказкою.

Прилагательные: **Красное.**

Ясное.

Вешний.

Нездешний.

Безбрежный.

Мятежный. («1-е мая») [Маяковский, 2011, 143].

Графические единства здесь представляют собой комплексы графем, расположенных справа от основного текста и объединённых согласно определяемому слову: «существительные», «образы», «прилагательные».

Чёткое разграничение графических единств привносит дополнительные оттенки смысла: «существительные», «образы», «прилагательные» как средства выразительности художественного произведения превращаются в безликий список слов, а процесс создания стихотворения обесценивается до формального механического действия. С помощью графического расположения автор репрезентирует иронию в адрес поэтов, создающих произведения на основе избитых рифм и банальных слов. Негативная авторская оценка, актуализируемая в стихотворении содержательно и подчёркнутая графически, является основой гиперболического собирательного образа невежественных поэтов, чьи «жидконогие стихи», написанные под действием «поэтических шор», решительно отрицаются футуристами. Таким образом, в стихотворении «1-е мая» Маяковским создаются два ярких контрастирующих гиперболических образа: «пошлые» поэты, ничего не привносящие в искусство, и футуристы, способные делать будущее.

4. **Графический рисунок** как комплексное изображение какой-либо фигуры посредством особого построения вышеуказанных единиц, а также различных геометрических фигур также способен придавать гиперболическую окраску изображённому.

Например:

Самый деловой

аккуратный самый

в **ГУМЕ** обзаведись

мозеровскими часами (см. приложение 3).

В тексте плаката графолексемы «самый деловой» и «аккуратный самый» располагаются под углом друг к другу и вместе с красной горизонтальной чертой сверху создают подобие стрелки, указывающей на графему «в ГУМЕ». Таким образом, оформляется графический рисунок, акцентирующий внимание зрителя на названии магазина, что для рекламного плаката особенно важно. Следует отметить, что в состав графического рисунка входит дважды повторяющаяся лексема «самый» при лексемах «деловой» и «аккуратный»

(«самый – в соединении с прилагательным образует превосходную степень его» [Ушаков, <http://ushakovdictionary.ru>]), которая указывает на исключительность потенциального покупателя этого магазина.

Кроме графического рисунка графема «в ГУМЕ» выделена шрифтом и красным цветом, что обосновывает гиперболизацию образ места, где «исключительный человек» (покупатель) сможет приобрести часы.

5. Графический орнамент – графический рисунок, выполняющий декоративную функцию [Казарин, 2004, 150-151] – в поэзии В. Маяковского выразительно представлен в поэме «Война и мир»: это фрагменты музыкальных произведений, которые органично вплетаются в канву поэтического текста. Рассмотрим начало 1 части:



И вот
на эстраду,
колеблемую костром оркестра,
вывалился живот,
И начал!
Рос в глазах, как в тысячах луп.
Змеился.
Пот сиял лачком.
Вдруг –
остановил мелькающий пуп,
вывертелся волчком [Маяковский, 2011, 767].

Естественно, что этот музыкальный фрагмент лишь с некоторой долей условности можно причислить к графическим орнаментам, поскольку он несёт

не столько декоративную функцию (как, к примеру, в произведениях В. Каменского), сколько играет роль полноценного текста, представленного в виде партитуры для голосового исполнения, которая по замыслу автора должна пропеваться на слоги «тра-ра-ра...». В статье «Четыре дооктябрьские поэмы В. Маяковского. Их названия и содержание» Е. Приходовская отмечает, что «Самая характерная черта Маяковского, особенно раннего Маяковского, что мы можем наблюдать на примере поэмы «Война и мир», – стремление к тотальному синтезированию всех используемых средств. Это синтезирование способствует созданию многоуровневого ассоциативного поля» [Приходовская, <http://prihkatja.narod.ru/majakovsky.htm>].

Во многих своих произведениях В. Маяковский озвучивает текст фонетически с помощью аллитераций, ассонансов, ритма (чаще маршевого), звукоподражаний и т.п. Это создавало гиперболизированный эффект проступающего сквозь текст звука и позволяло читателю почти физически ощутить звук шагов, выкриков или шёпота.

Здесь же синтезирование поэзии и музыки аккумулируется на графическом уровне путём введения музыкальной партитуры, в которой заложен дополнительный скрытый смысл, создаваемый знаками системы музыкального языка. Использование шестнадцатых нот, которые по музыкальным канонам должны быть проиграны довольно быстро, создаёт эффект стремительной, беспокойной мелодии, подготавливающей читателя к напористому ритму поэтического текста. Примечательно также, что венчает партитуру определение темпа произведения: «*accelerando*» («*accelerando* – (итал.: аччелерандо) (постепенно) ускоряя») [Леонов, 2002, 15]. Быстрый темп задаётся не только для музыкального произведения, но и для стихотворного текста и становится ключевой деталью. Именно постепенно ускоряющийся темп, его нарастание от среднего до быстрого, усиливает авторское негодование по отношению к толпе обывателей, которую описывает Маяковский в первой главе поэмы. Гиперболизация в данном случае заключается в заранее заданном Маяковским быстрым темпе произведения: начинаясь с многократно повторяющегося слога

«ра-ра» (в музыкально фрагменте) и перетекая в стихотворный текст, поэма представляется как непрерывное, возбуждённо-беспокойное движение, способствующее репрезентации негативных эмоций. Вся поэма «Война и мир» сродни лозунгу: это подчёркивается обилием восклицаний, выражающих крайнюю степень звукового накала. А чередование музыкальных фрагментов с поэтическим текстом усугубляет впечатление.

Следовательно, и музыкально, и текстово автором выстраивается гиперболическая градация – постепенно развёртывающееся негодование, выраженное в поэме лексически и подкреплённые постепенно нарастающим темпом музыкального фрагмента, при расшифровке которого общий тон негодования и презрения становится гораздо ярче.

Таким образом, графическое деление поэтического текста на строки (в частности перенос) является основным признаком стихотворного текста.

В период развития футуризма частотны эксперименты с формой поэтического текста и его содержанием. Происходит переход от силлабо-тонической системы стихосложения к тонической.

Графический уровень организации текста в творчестве В. Маяковского, основанный на переносе, способствует экспликации гиперболического смысла произведений. Кроме переносов в поэтических произведениях и плакатах В. Маяковского используются единицы поэтической графики: графемы, графолексемы, графические единства, графический рисунок, графический орнамент.

1.2.5 Гипербола в поэзии В.В. Маяковского через призму пунктуации.

Феномен авторской пунктуации в современной науке является предметом возрастающего интереса главным образом потому, что особенности постановки знаков препинания для каждого автора индивидуальны. Проблеме авторского пунктуирования посвящено множество исследований таких учёных, как: Н.С. Валгина, Л.Н. Ткаченко, Л. М. Кольцова, Ф.С. Андросова, В.Ф. Иванова, А.Б. Шапиро, а также кандидатские диссертации: О.В. Тисковой, И. П. Сафроновой, А.В. Канафьевой, А.К. Руденко, Р.Н. Бутова.

Под термином «авторская пунктуация», по мысли Л.Н. Ткаченко, понимаются «особенности пунктуационного оформления текста, носящие индивидуальный характер, присущие тому или иному автору (набор применяемых им знаков, преимущественное использование одного из них, расширение функций этого знака), в целом не противоречащие принятым в данный период правилам» [Ткаченко, http://www.pglu.ru/lib/publications/University_Reading/2010/IV/uch_2010_IV_00039.pdf]. Авторская пунктуация «является сознательным отступлением от действующих норм пунктуации и проявляется в особом применении знаков препинания в художественных текстах, т.е. такая пунктуация не подпадает под общепринятые правила, но является оправданной стилем, жанром и контекстом произведения» [Ткаченко, http://www.pglu.ru/lib/publications/University_Reading/2010/IV/uch_2010_IV_00039.pdf]. Мы разделяем эту точку зрения. Таким образом, авторская пунктуация «отражает синтаксическое членение и интонацию речи, однако дает сверх того возможность выражения более тонких смысловых и эмоциональных оттенков, выявления на письме особенностей индивидуального стиля» [Краткая литературная энциклопедия, <http://feb-web.ru/feb/kle/kle-abc/ke6/ke6-0811.htm>].

Нельзя не согласиться и с мыслью Л.М. Кольцовой о том, что «в сфере действия эстетической функции языка роль знаков препинания неизмеримо возрастает. Именно поэтому мастера художественного слова находятся в осложнённых отношениях с существующей системой знаков препинания и школьными нормами пунктуирования, хотя эти отношения неоднородны» [Кольцова, <http://revistaseug.ugr.es/index.php/cre/article/viewFile/162/147>]. А.Б. Шапиро называет пунктуацию в идиостиле того или иного автора одним из выразительных средств передачи тех сторон содержания, которые либо не могут во всей полноте и глубине передаваться при помощи слов и грамматического оформления высказывания.

Для поэтов Серебряного века эстетика пунктуирования играла одну из важнейших ролей, поскольку символисты и постсимволисты наполняли тексты

особым «голосом духа», превращая даже интонацию, выстроенную с помощью знаков препинания, в средство символизации. Один из величайших поэтов и теоретиков символизма Александр Блок отмечал, что душевный строй истинного поэта выражается во всём, вплоть до знаков препинания.

В работе, посвящённой авторской пунктуации А. Блока, Н.С. Валгина пишет: «Своеобразие лирики А. Блока отчасти заключается в том, что она не обнажает внутреннюю жизнь души, а лишь намекает на нее, не посягая на полное раскрытие из-за непомерной глубины ощущений лирического героя, из-за их невыразимости. Смутное и неуловимое, «несказанное» трудно переводится на язык логических понятий. Вот почему то, что рассказывает поэт, — это не столько жизнь души, сколько ее состояние, переменчивое и туманное, смутное и

тревожное»

[Валгина,

[http://yanko.lib.ru/books/language/ru/valgina.aktualnuye_ptobl_rus_punkt.2004.259_\(sl\).htm](http://yanko.lib.ru/books/language/ru/valgina.aktualnuye_ptobl_rus_punkt.2004.259_(sl).htm)]. Это суждение, на наш взгляд, справедливо для эстетики символизма в целом, когда авторское пунктуирование, создавая интонационный рисунок, способствует выражению неуловимых полунамёков и невысказанных чувств.

В период развития футуризма с его стремлением к новаторству эксперименты с пунктуацией стали гораздо более смелыми, вплоть до полного отказа от знаков препинания. Пунктуация, по мнению футуристов, «мешает свободе творческого самовыражения» [Краткая литературная энциклопедия, <http://feb-web.ru/feb/kle/kle-abc/ke6/ke6-0811.htm>]. «Нами уничтожены знаки препинания — чем роль словесной массы выдвинута впервые и осознана», декларирует второй футуристический сборник «Садок судей» 1913 года [Краткая литературная энциклопедия, <http://feb-web.ru/feb/kle/kle-abc/ke6/ke6-0811.htm>]. Пунктуирование (или его отсутствие) становится не столько средством, сколько способом выражения индивидуально-авторского мировосприятия. В статье «Как делать стихи?» В. Маяковский справедливо отмечает, что «наша обычная пунктуация с точками, с запятыми, вопросительными и восклицательными знаками чересчур бедна и маловыразительна по сравнению с оттенками эмоций, которые усложнённый

человек вкладывает в поэтическое произведение» [Маяковский, <http://feb-web.ru/feb/mayakovsky/texts/ms0/msc/msc-081-.htm>].

Владимир Маяковский – один из самых выдающихся новаторов футуризма. Наряду с содержательно яркими образами, отличающимися смелостью изображения, ему присущи эксперименты и с графической формой и с пунктуацией произведений. Одним из первых Маяковский начал применять разбивку строк «лесенкой», которая, являясь особенностью графического оформления, одновременно стала и сродни пунктуированию, поскольку, по мнению автора, знаки препинания не в полной мере справляются с ролью ритмической организации текста.

По свидетельству Н.И. Харджиева, редактора первого тома полного собрания сочинений В. Маяковского, пунктуационная оформленность стихов поэта своеобразна. «В текстах ранних его вещей знаки препинания совершенно отсутствовали, так же как и в стихах других футуристов. Впоследствии Маяковский начал применять пунктуацию, не всегда согласуя ее с общепринятыми правилами» [Харджиев, <http://feb-web.ru/feb/mayakovsky/texts/mp0/mp1/mp1-019-.htm>]. По воспоминаниям Осипа Брика, при первом издании поэмы Маяковского «Облако в штанах» из текста была убрана пунктуация с целью сэкономить на печатных знаках. И несмотря на то, что в последующих редакциях автор восстановил удалённое, пренебрежение Маяковским знаками препинания не подлежит сомнению.

Однако анализ пунктуационного оформления произведений Маяковского может быть произведён с определённой долей условности: во-первых, потому что неизвестно, является ли полное отсутствие знаков препинания авторским замыслом или это всего лишь пренебрежение пунктуацией, а во-вторых, нельзя сказать однозначно, является тот или иной знак окказиональным, смыслообразующим, или он поставлен при корректорской правке.

Принимая во внимание вышесказанное, оговорим, что в данной работе рассматриваем пунктуационное оформление произведений В. Маяковского без деления пунктуации на индивидуально-авторскую и нормативную. Главным

фактором для нас является смыслообразующая функция знаков препинания и их участие в создании гиперболического эффекта.

На наш взгляд, следует различать нормированное и ненормированное пунктуирование независимо от того, кем оно создано. Под нормированным пунктуированием мы понимаем соответствие постановки знаков препинания устоявшимся правилам, ненормированное пунктуирование эти правила нарушает, за счёт чего эксплицируются дополнительные оттенки смыслов.

При рассмотрении пунктуирования в произведениях В. Маяковского предметом анализа стали самые очевидные случаи создания гиперболизированных образов.

1. Ненормированная постановка/(отсутствие) запятых.

Н.С. Валгина справедливо определяет запятые как отделяющие знаки препинания, членящие текст «на значимые в грамматическом и смысловом отношении части» [Валгина, [http://yanko.lib.ru/books/language/ru/valgina.aktualnuye_ptobl_rus_punkt.2004.259_\(sl\).htm](http://yanko.lib.ru/books/language/ru/valgina.aktualnuye_ptobl_rus_punkt.2004.259_(sl).htm)]. «Посредством запятой <...> членятся части внутри одного предложения (однородные члены предложения, части сложного предложения) <...> Знаки эти ставятся при перечислении синтаксически равнозначных единиц: членов предложения и частей предложения» [Валгина, [http://yanko.lib.ru/books/language/ru/valgina.aktualnuye_ptobl_rus_punkt.2004.259_\(sl\).htm](http://yanko.lib.ru/books/language/ru/valgina.aktualnuye_ptobl_rus_punkt.2004.259_(sl).htm)]. В произведениях В. Маяковского запятые в основном выполняют функции:

- а. Отделения частей сложного предложения (это особенно важно в случаях, когда каждая представляет собой отдельную синтагму).
- б. Выделения осложняющих элементов предложения (обращений, причастных и деепричастных оборотов, вводных слов и т.д.).
- в. Перечисления равнозначных единиц предложения (в том числе и при их разграничении в отдельные синтагмы).

Во всех этих случаях постановка запятых соответствует правилам пунктуации и не играет существенной роли в создании гиперболизированных образов, однако

в некоторых случаях наличие запятой вместо другого знака препинания или её отсутствие там, где она должна быть, придаёт стихотворению дополнительные смыслы.

Рассмотрим примеры:

1. Тебе,

орущему:

«Разрушу,

разрушу!»,

вырезавшему ночь из окровавленных

карнизов,

я,

сохранивший бесстрашную душу,

бросаю вызов! («Я и Наполеон») [Маяковский, 2011, 30].

Резкий выкрик **«Разрушу, / разрушу!»** в данном примере, на наш взгляд, пунктуационно не вполне соответствует идиостилю В. Маяковского, поскольку экспрессивные фразы, состоящие из нескольких слов, а также их лозунговость, у него обычно оформляются при помощи восклицательных знаков после каждого слова, что гиперболизирует эмоциональность выкрика и усиливает его воздействие на читателя. К примеру: **«Словно дети, просящие с мёдом ковригу, / буржуи вымаливают. / «Паспортчек бы! / В Р-и-и-и-гу!», «Ишь! / Жених! / - Для кого ж я, милые, женился?», «...ору / с победителями/ голода и тьмы: / - это - / я!/ Это - / мы!»**.

Согласно примерам, можно было бы предположить, что и в рассматриваемом нами фрагменте логично оформить выкрик таким образом: **«Разрушу!/ Разрушу!»**, тем более, что он подкреплён стилистически окрашенным, экспрессивным словом «орущему» («Орать (разг. пренебр.) – громко кричать» [Ушаков, <http://ushakovdictionary.ru/>]). Однако между словами здесь стоит запятая, а не восклицательный знак, что аккумулирует в высказывании семантику не одиночных, а повторяющихся резких выкриков. Принимая во внимание то, что одной из функций запятой является перечисление, в примере

«Разрушу, / разрушу!» достигается эффект бесконечного повторения одного и того же восклицания. Цикличное повторение крика, пунктуационно оформленного запятой, создаёт гиперболизированно-безумный образ субъекта. Контекст «Тебе,/орущему: / «Разрушу, / разрушу!», / вырезавшему ночь из окровавленных/ карнизов, / я, / сохранивший бесстрашную душу, / бросаю вызов!» и название стихотворения – «Я и Наполеон», позволяет предположить гиперболизированную коннотацию, оценочно характеризующую жестокого тирана, развязавшего войну против России. Негативная авторская оценка поддерживается и такими дополнительными характеристиками: «жирен и рыж», «въезжает по трупам крыш». Рассматриваемый фрагмент вносит новые оттенки, усугубляя авторскую оценку: крик Наполеона «Разрушу,/разрушу!» крик безумца, одержимого желанием убивать. Образу Наполеона противопоставлен поэт. Этот приём усиливает негатив. Поэт тоже стремится к славе и великим свершениям, но его поле битвы мирное – литература.

Таким образом, несвойственная для идиостиля Маяковского постановка запятой вместо восклицательного знака аккумулировала семантику крика и способствовала созданию гиперболизированно негативной авторской оценки героя стихотворения.

2. Чжан Цзю-лин

да У Пей Фу

да Суй да Фуй –

разбирайся,

от усилий в мыле!

Натошак

попробуй

расшифруй

путаницу

раскитаенных

фамилий («Московский Китай») [Маяковский, 2011, 351].

В этом примере не проставлены запятые перед союзами «да» при перечислении китайских фамилий: «Чжан Цзю-лин / да У Пей Фу / да Суй да Фуй». Согласно справочнику по орфографии и пунктуации Д. Розенталя, «если число однородных членов предложения больше двух, а союз повторяется перед каждым из них, кроме первого, то запятая ставится между ними всеми» [Розенталь, 2009,115]. Заметим, что в стихотворении «Московский Китай» нарушено только это правило пунктуации, что свидетельствует о стилистически значимом нарушении для произведения. Первые строки стихотворения, в которых Маяковский сетует на чрезмерную избыточность китайцев в России и неразборчивость их фамилий, позволяют говорить об авторской иронии. Отсутствие запятых при перечислении незнакомых китайских фамилий создаёт гиперболизированный эффект невразумительности воспроизведённого текста. Написание фамилий русскими буквами единым текстом без запятых иллюстрирует популярную в России идиому «китайская грамота» («Китайская грамота – о чём-либо недоступном пониманию, совершенно непонятном, незнакомом» [Словарь устойчивых словосочетаний, <http://www.frazeologiya.ru/>]). Авторская ирония по поводу непонятности китайских фамилий поддерживается и контекстом: «разбирайся, / от усилий в мыле! / Натощак / попробуй / расшифруй / путаницу / раскитаенных / фамилий». Особенно стилистически значимо здесь окказиональное прилагательное «раскитаенных», образованное с помощью приставки «рас» от названия страны, что не допускается правилами. Этот неологизм аккумулирует в себе ироничное недоумение по поводу чересчур «мудрёных» для русского человека фамилий, создавая гиперболизированно репрезентируемое ощущение чужеродности незнакомых понятий.

2. Постановка восклицательных знаков.

Употребление восклицательных знаков в идиостиле В. Маяковского частотно; они играют значительную роль при создании гиперболических образов. Чаще всего этот пунктуационный знак используется для оформления экспрессивных

лозунгов, резких выкриков, торжественных восклицаний. Проанализировав поэтические произведения автора, выделим три вида постановки восклицательных знаков:

а. Восклицательные знаки в конце синтагм.

Восклицательные знаки в конце «передают эмоциональную окраску предложения <...> эмоционально-экспрессивная сущность восклицательных предложений определяет сферу их распространения – это преимущественно разговорная речь, где больший процент составляют конструкции простые, одночленные» [Валгина,

[http://yanko.lib.ru/books/language/ru/valgina.aktualnuye_ptobl_rus_punkt.2004.259_\(sl\).htm](http://yanko.lib.ru/books/language/ru/valgina.aktualnuye_ptobl_rus_punkt.2004.259_(sl).htm)]. В стихотворениях В. Маяковского, графически разграниченных на синтагмы с помощью лесенки, восклицательные знаки на конце не только приносят эмоциональную окраску, но и являются вспомогательным элементом для акцентирования стилистически ярких образов.

Примеры:

Работу

удвой

на селе,

комсомол!

Буди,

помогай,

раскачивай! («Даёшь хлеб!») [Маяковский, 2011, 511];

А лампы

как станут

ночь копать,

ну, я доложу вам –

пламечко!

Налево посмотришь –

мамочка мать!

Направо –

мать моя мамочка! («Бродвей») [Маяковский, 2011, 314].

Во всех примерах нанизывание восклицательных знаков на конце предложений, поделённых на синтагмы, способствует выражению гиперболизированной авторской эмоции.

В первом примере побудительные предложения, представляющие лозунг: **«Работу / удвой / на селе, / комсомол! / Буди, / помогай, / раскачивай!»** способствуют градационно выстроенной гиперболизации эмоционального тона. Таким образом, сила воздействия на читателя и слушателя, поскольку стихотворения В. Маяковского направлены в первую очередь на публичное прочтение, становится максимальной.

Во втором примере повторяющиеся восклицательные предложения выражают крайнюю степень авторского изумления от прогулки по Бродвею. Само по себе восклицание «мамочки!» является экспрессивным («Мамочки (межд.разг.) – возглас, выражающий сильные, обычно неожиданные чувства: радость, испуг, удивление» [Ефремова, <http://www.efremova.info>]). Трансформированное в «мамочка мать!» и «мать моя мамочка!» у Маяковского это восклицание концентрирует в себе гораздо большую силу эмоций, а градация усиливает удивление автора.

б. Восклицательные знаки в середине предложения.

В идиостиле В. Маяковского восклицательные знаки внутри предложения чаще всего встречаются во вставных конструкциях для передачи соответствующей интонации – утверждения, удивления. Например:

Сбоку нарисовано, –

как не затосковать! –

сразила

насмешка дерзкая, –

нарисовано:

коммунистам

сыплет Москва
золото коминтернское («Стихи о разнице вкусов») [Маяковский, 2011, 639];

Товарищи,
бросим
замашки торгашьи

- моя, мол, поэзия –

мой лабаз! –

всё, что я сделал,
всё это ваше –

рифмы,
темы,
дикция,

бас! («Послание пролетарским поэтам») [Маяковский, 2011, 364].

Справочник по русскому языку Д.Э.Розенталя справедливо называет вставные конструкции «предложениями, содержащими различного рода добавочные замечания, попутные указания, разъясняющие предложение в целом или отдельные слова в нём» [Розенталь, 2009, 156]. В первом примере лирического героя глубоко задевают за живое слова, написанные на рекламном плакате, и вставная конструкция «– как не затосковать! –», дополненная восклицательным знаком, доносит до читателя ощущение грусти и досады. Восклицательный знак фиксирует авторское отношение к описываемому, гиперболизируя его на письме, поскольку по правилам вставные конструкции крайне редко завершаются знаками эмоциональной окраски. Именно за счёт пунктуационного знака читатель узнаёт о силе испытываемой лирическим героем эмоции.

Во втором примере вставная конструкция представляет собой добавочное замечание, выражающее авторскую оценку. Как и в предыдущем фрагменте, восклицательный знак подчёркивает силу эмоций: в обращении автора к коллегам по цеху ирония по поводу их ревностного отношения к своему

творчеству соединяется с чувством снисхождения Маяковского-поэта, внесшего огромный вклад в дело пролетарской поэзии. Если бы вставная конструкция «— моя, мол, поэзия — / мой лабаз! —» не была выделена пунктуационно с помощью восклицательного знака, эта реплика не трактовалась бы как содержательно важная и воспринималась бы лишь как дополняющая часть призыва «Товарищи, / бросим / замашки торгашьи...».

в. Восклицательные знаки в заглавии.

Заглавие чрезвычайно значимо для понимания текста, поскольку именно оно позволяет получить первичное представление о нём. По мнению Н.Г. Петровой, «заглавие выступает одним из первых элементов в системе лексических средств, организующих читательскую деятельность на уровне целого текста» [Петрова, <http://cyberleninka.ru/article/n/o-nekotoryh-osobennostyah-zaglaviiy-poeticheskogo-diskursa-akmeistov>]. Многие исследователи отмечают сложную, дуальную, систему взаимодействий заглавий с текстом и культурно-историческим контекстом. В них, по мысли Н.А. Кожиной, «сосуществуют и борются два начала: внешнее — обращённое вовне и представляющее произведение в языковом, литературном и культурно-историческом мире, и внутреннее — обращённое к тексту» [Кожина, 1984, 167-183]. Следовательно, любой пунктуационный знак, включённый в заглавие, привносит дополнительные смыслы в художественное целое.

В творчестве В. Маяковского очень много произведений, где заглавие представляет собой восклицательное предложение. Например: **«Нате!»**, **«Хорошо!»**, **«Даёшь материальную базу!»**, **«Долой шапки!»**, **«Вперёд, комсомольцы!»**, **«Готовься! Стой! Строй!»**, **«Не юбилейте!»**, **«Выволакивайте будущее!»**, **«Прочь руки от Китая!»**, **«Ух, и весело!»**, **«Будь готов!»**, **«Протестую!»**, **«Посмеёмся!»**, **«Полушайте!»**, **«Ленин с нами!»**, **«Я счастлив!»** и др. Среди них можно выделить те, которые являются побудительным предложением-лозунгом (к примеру: **«Вперёд, комсомольцы!»**) и те, которые выражают собственно-авторские чувства и ощущения: (**«Хорошо!»**, **«Ух, и весело!»**, **«Протестую!»** и другие).

Направленность заглавий-лозунгов во вне реализуется за счёт восклицательной интонации. Интонационно напористые побудительные предложения с максимальной силой воздействуют на читателя и слушателя, призывая к активному действию. Следовательно, уже на уровне заглавия гиперболизируется пафос лозунга, который в тексте произведения будет объективирован. Заглавие-лозунг «готовит» к восприятию эмоционально-экспрессивного текста и создаёт эффект прямого обращения автора к читателю. Восклицания в заглавиях, выражающих индивидуально-авторскую эмоцию, эксплицирует крайнюю степень авторского ликования («Ух, и весело!», «Хорошо!»), негодования («Нате!», «Протестую!», «Посмеёмся!»), а также намекает на авторскую оценку, преимущественно положительную, поскольку свидетельствует о сильном эмоциональном подъёме («Лиличка! Вместо письма», «Владимир Ильич Ленин!»). Во всех случаях с помощью постановки восклицательного знака автор уже на первоначальном этапе восприятия текста определяет свою чёткую позицию на тот или иной счёт. При нейтральном пунктуировании это была бы лишь констатация факта, но не чётко акцентированная оценочность. При восклицании же гиперболизируется в первую очередь эмоция автора, а значит и её значимость в описываемой ситуации. Через неё читатель воспринимает и следующий за заглавием текст. Таким образом, происходит гиперболизация личности автора и его влияния на восприятие всего произведения.

3. Постановка вопросительных знаков.

Н.С. Валгина определяет функцию вопросительных знаков прежде всего как фиксирование конца предложения с передачей его целевого назначения [Валгина, [http://yanko.lib.ru/books/language/ru/valgina.aktualnuye_ptobl_rus_punkt.2004.259_\(sl\).htm](http://yanko.lib.ru/books/language/ru/valgina.aktualnuye_ptobl_rus_punkt.2004.259_(sl).htm)]. Однако в идиостиле В. Маяковского вопросительный знак не всегда означает вопросительное по цели высказывания предложение. Он может служить для создания экспрессии и в этой функции быть сродни восклицательному знаку. Рассмотрим три случая, когда в поэзии В.

Маяковского вопросительный знак способствует передаче экспрессивной эмоции:

а. Вопросительный знак в конце синтагм.

Развылся ветер гадкий.

На вечер,

ветру в лад,

в ячейке

об упадке

поставили доклад.

ПОЧЕМУ?

В сердце

без лесенки

лезут

эти песенки («Маруся отравилась») [Маяковский, 2011, 493];

Выглядите вы

туберкулёзно

и вяло.

Чулки шерстяные...

Почему не шелка?

Почему

не шлют вам

пармских фиалок

благородные мусью

от полного кошелька? («Парижанка») [Маяковский, 2011, 763].

В первом примере вопросительный знак в вынесенной в отдельную строку синтагме «ПОЧЕМУ», акцентируя вопросительную интонацию, одновременно предполагает семантику риторического восклицания. Само по себе вопросительное слово такой семантикой не обладает («Почему – местоимение и

союзн. слово. (По какой причине? вследствие чего?») [Ожегов, Шведова, 1997, 574]), но его графическое выделение и постановка вопросительного знака, определяющего цель высказывания, усиливает гиперболический эффект, делая вопрос не требующим ответа и эмоционально-экспрессивным, подобным возгласу.

Во втором примере вопросительные предложения: «Почему не шелка?» и «Почему / не шлют вам / пармских фиалок / благородные мусью / от полного кошелька?» способствуют выражению авторской насмешки и иронии по отношению к «напускной» изысканности парижанок. Прямое обращение к девушке, выраженное вопросительными конструкциями: «почему не шлют вам?», «почему не шелка (на вас)?» (2 лицо, уважительное обращение) сокращает дистанцию между автором и объектом, который он описывает, что направлено на репрезентацию гораздо более острой саркастической насмешки, чем если бы о парижанке говорилось в третьем лице. Это риторические вопросы, в которых сконцентрировано авторское раздражение по отношению к незаслуженно преувеличенным слухам о превосходстве француженок. Таким образом, вопросительные предложения гиперболизировано акцентируют негативно-насмешливую авторскую оценку, создавая не только яркий образ девушек-парижанок, чьё превосходство над русскими преувеличено, но и образ Франции в целом, слухи о чьём великолепии кажутся Маяковскому незаслуженными.

б. Вопросительные знаки в заглавии.

Вопросительные знаки в заглавии стихотворений В. Маяковского могут способствовать выражению не вопросительной, а восклицательной интонации. Примеры: «**А вы могли бы?**», «**За что боролись?**», «**Который из них?**», «**Что такое?**», «**Что такое хорошо и что такое плохо?**». Во всех примерах вопросительная интонация, на которую указывает пунктуационный знак, может нивелироваться за счёт того, что в заглавие вынесены простые, лаконичные предложения, схожие с лозунгами. Это позволяет говорить о превращении вопроса в восклицание и, таким образом, об аккумуляции в семантике

заглавия основной идеи текста, которая во всех случаях подкреплена содержательно. Заглавие, подчёркнутое вопросительным знаком, гиперболизирует авторскую эмоцию не меньше, чем восклицание, однако, при этом возникают дополнительные оттенки смысла: это не просто сильное по эмоциональному воздействию утверждение, но и утверждение с оттенком недоумения.

в. «Нанизывание» вопросительных знаков.

По мнению Н.С. Валгиной, «нанизывание вопросительных предложений (особенно не требующих ответа), с подчеркнутым нарастанием вопросительной интонации, может вылиться в фигуру экспрессивного синтаксиса, представляющую собой периодическую речь, музыкально и ритмически оформленную» [Валгина,

[http://yanko.lib.ru/books/language/ru/valgina.aktualnuye_ptobl_rus_punkt.2004.259_\(sl\).htm](http://yanko.lib.ru/books/language/ru/valgina.aktualnuye_ptobl_rus_punkt.2004.259_(sl).htm)]. Подобный приём частотен и в поэзии В. Маяковского:

Спросил капитана:

— Скажите, как звать их?

Вот эти вот

две

моркови? —

- Левкович, которая порозоватей,

а беленькая —

Беркович («Ялта-Новороссийск») [Маяковский, 2011, 267];

Что несёт их

к синькам

и крахмалам,

за 6 тысяч вёрст

сюда

кидает?

Там

земля плохая?

Рису, что ли, мало?

Или

грязи мало

для мытья

в Китае? («Московский Китай») [Маяковский, 2011, 351].

В первом примере повторяющиеся вопросительные предложения: «— Скажите, как звать их? / Вот эти вот / две моркови?» представляют собой гротескные характеристики двух девушек: достигается это не только цветовой метафорой - красноватый цвет моркови отождествляется с румяным цветом кожи — но и сравнением с морковью (не морковкой), реализующим авторскую иронию.

Во втором примере четыре вопросительных предложения подчёркивают крайнюю степень авторского недоумения и раздражения. Градационно поставленные риторические вопросы представляют собой постепенное нагнетание авторского негодования.

В примере поэмы «Хорошо!»:

Аграрные?

Беспорядки?

Ряд?

Пошлите,

этот,

как его, —

карательный

отряд!»;

«Императора?

На воду?

И чёрную корку?

При чём тут Совет?

Приказываю

туда

в Лондон,

к королю Георгу. [Маяковский, 2011, 1002]

Нанизывание вопросительных знаков имитирует телефонный разговор, где читатель «слышит» только вопросы-реплики героя поэмы. За счёт того, что ответы собеседника остаются для читателя неизвестными, градация вопросов: «Аграрные? / Беспорядки? / Ряд?» и «Императора? / На воду? / И чёрную корку? / При чём тут Совет?» воспринимается как нарастающее раздражение, перетекающее в негодование.

4. Ненормированная постановка тире.

Н.С. Валгина определяет тире как многофункциональный знак, выполняющий и чисто структурные, и смысловые, и экспрессивные функции [Валгина, [http://yanko.lib.ru/books/language/ru/valgina.aktualnuye_ptobl_rus_punkt.2004.259_\(sl\).htm](http://yanko.lib.ru/books/language/ru/valgina.aktualnuye_ptobl_rus_punkt.2004.259_(sl).htm)]. Следует оговорить, что тире само по себе в поэзии В. Маяковского не способствует выражению гиперболического смысла, однако, некоторые случаи ненормированной его постановки, меняющей графическое построение произведений, могут выполнять такую функцию. Рассмотрим несколько ярких примеров:

Не девицы –

а растраты.

Раз

взглянув

на этих дев,

каждый

должен

стать кастратом,

навсегда охолодев («Дом Герцена») [Маяковский, 2011, 570].

Тире между подлежащим и сказуемым перед союзом «а» в предложении «не девицы – / а растраты» не прописано правилами орфографии и пунктуации, перед этим противительным союзом следовало бы поставить запятую. Однако для графически выразительного построения фрагмента постановка тире

предпочтительнее. Цель пунктуационного знака – логически, графически и интонационно выразить авторскую саркастическую иронию по отношению к «девицам». Тире между элементами метафоры «девицы – растраты», которая используется Маяковским для характеристики девиц лёгкого поведения, способствует её акцентуализации: слово «девицы» оказывается выделенным и графически (отделяется от прочих синтагм при чтении письменного текста), и интонационно (на месте тире невольно приходится сделать паузу), и содержательно (с помощью пунктуационного знака можно поставить знак равенства между лексемами «девицы» и «растраты», что добавит образу дополнительную гиперболизировано-уничижительную окраску). Таким образом, пунктуационный акцент на негативно воспринимаемый автором образ блудниц на нескольких уровнях текста гиперболизирует яркость метафоры и усиливает чувство брезгливости, испытываемое лирическим героем.

В следующем примере:

Может, просит:

– «Красная Абхазия»!

Говорит

«Советский Дагестан».

Я устал,

один по морю лазая,

подойди сюда

и рядом стань. – («Разговор на одесском рейде десантных судов «Советский Дагестан» и «Красная Абхазия») [Маяковский, 2011, 383]

присутствуют два случая ненормированной постановки тире. Первый – тире перед двоеточием («Может, просит: / – «Красная Абхазия»!), второй – в конце предложения после точки («подойди сюда / и рядом стань. –»). В обоих случаях тире прежде всего графически акцентируют синтагмы, которые при чтении выделяются ещё и интонационно – с помощью пауз. Следует заметить, что в идиостиле В. Маяковского случаи ненормированной постановки тире очень частотны. Построенный с их помощью текст позволяет «выхватить» отдельные

синтагмы и подчеркнуть их значимость. В примере: «Может, просит: / – «Красная Абхазия!» выделено название судна и внутри синтагмы акцентируется прилагательное «красная» («Красный – относящийся к революционной деятельности, советскому строю, красной армии» [Ожегов, Шведова, 1997, 303]), что очень важно для автора, всей душой радевшего за революцию. Во втором примере: «подойди сюда/ и рядом стань – » актуализирована синтагма «и рядом стань», где интонационно ударной становится лексема «рядом», стоящая в середине. С её помощью чётко конкретизируется локус и гиперболизируется важность местоположения. Таким образом, ненормированная постановка тире сама по себе не несёт гиперболического смысла, но способствует экспликации отдельных синтагм, важных по целевой значимости для автора.

Итак, феномен авторской пунктуации в современной науке оказывается предметом возрастающего интереса, поскольку пунктуирование отражает идиостиль каждого автора и эксплицирует дополнительные смыслы текстов.

В период футуризма значимость знаков препинания была заметно снижена. В. Маяковский часто пренебрегал пунктуацией. Трудно утверждать, что в его произведениях сохранены авторские знаки препинания или что они поставлены при редактировании, но тот факт, что пунктуирование в творчестве Маяковского способствует созданию гиперболического эффекта, не подлежит сомнению. Материал исследования позволил выделить самые очевидные случаи создания гиперболизированных образов при помощи постановки (или отсутствия) знаков препинания: ненормированная постановка/отсутствие запятых, постановка восклицательных знаков, постановка вопросительных знаков, ненормированная постановка тире.

Очевидно, что сама по себе авторская пунктуация не является выразителем гиперболического смысла, она лишь подчёркивает замысел автора, репрезентированный содержательно.

ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ 1

1. Гипербола понимается нами как понятийно-содержательная единица, которая даёт возможность говорить о степени преувеличения того или иного явления и реализуется в контексте как приём. **Гипербола** не является ни тропом, ни стилистической фигурой, поскольку не имеет оригинальных средств выражения и её использование идентифицируется уже известными в языке и речи способами. Гиперболическое значение может создаваться узואально: на композиционно-содержательном, морфологическом, словообразовательном, фразеологическом, уровнях. В этих случаях о гиперболичности образов мы можем говорить, опираясь на контекст.

2. Важную роль в поэтике В. Маяковского играет **гиперболический фон** – концептуальное поле, основывающееся на культурно-историческом контексте, личностных качествах автора, учёте его судьбы и характера.

3. Основной способ реализации значения преувеличения в поэтических текстах В. Маяковского – яркие и разнообразные по смысловому значению метафоры: предикативного и именного типов (генитивные метафоры, метафоры-приложения), а также атрибутивные сочетания. Индивидуально-авторские метафоры эстетически мотивируются оценочно-изобразительным, оценочно-характеристическим, изобразительно-характеристическим контекстами.

4. В творчестве В. Маяковского частотны и гиперболы, выраженные сравнениями. Актуализатором гиперболических сравнений чаще всего является фон художественного преувеличения.

5. Индивидуально-авторские фразеологические обороты создаются путём деформации и модификации. Фразеологизмы, в основе которых лежит художественное преувеличение, рассматриваются тематически:

6. Индивидуально-авторская контекстуализация гипербола создаётся поэтом путём замены одного из компонентов высказывания семантически связанной с ним конкретизацией. Определительное местоимение «всё», уступительный союз «хоть», местоимение «такой» и частица «аж» со значением усиления – всё это способы воспроизводства художественного преувеличения.

7. Объективное значение преувеличения формируется морфологически при помощи суффиксов субъективной оценки.

8. Широко в функции преувеличения используются числительные и счётные существительные: «сто», «миллион», «миллиард». Они теряют числовое значение и обретают новое, контекстуальное.

9. Графический уровень организации текста играет важную роль в создании эффекта преувеличения, эксплицируя гиперболические смыслы.

Кроме строчного и строфического переносов гиперболический эффект актуализируют единицы поэтической графики: **графемы, графолексемы, графические единства, графический рисунок, графический орнамент.**

10. Подчёркивает гиперболическое значение того или иного фрагмента текста, обусловленное замыслом автора, постановка (или отсутствие) знаков препинания.

ГЛАВА 2. ГИПЕРБОЛА КАК ОСНОВНОЙ СПОСОБ РЕШЕНИЯ ИДЕОСТИЛЕВЫХ ЗАДАЧ И ВЫПОЛНЕНИЯ ЛИНГВОЭСТЕТИЧЕСКИХ ФУНКЦИЙ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ В.В. МАЯКОВСКОГО

«Идут годы и десятилетия, одно поколение сменяет другое. Но не стареет поэзия
Маяковского. Более того, она настолько созвучна нашим дням, что порою теряешь
дистанцию во времени»
[Раков, 1986, 149].

§2.1 Лингвоэстетические функции гиперболы в поэме В. Маяковского «Люблю»

Кроме блестящих по своей художественной значимости и яркости образов произведениями о революции Маяковскому принадлежат не менее замечательные стихи и поэмы о человеческих чувствах, поражающие своей искренностью и глубиной.

Каждое произведение о любви – своеобразная исповедь поэта перед читателем и, прежде всего, перед самим собой. В любви, как, собственно, и во всём остальном, Маяковский ставит себя особняком от простых обывателей, подчёркивая гигантские размеры своего чувства, величественно возвышая его над «крохотными людскими любвишками»:

Нежные!

Вы любовь на скрипки ложите.

Любовь на литавры ложит грубый.

А себя, как я, вывернуть не можете,
чтобы были одни сплошные губы! [Маяковский, 1940, 245].

Любовь Маяковского подчас груба в поэтическом выражении, но глубока и нежна по своей сути. В этом её и парадоксальность и уникальность.

Биографы отмечают любвеобильность Маяковского, однако, несмотря на многочисленные романы, всю свою жизнь поэт был верен только одной «музе» – Лиле Юрьевне Брик.

В автобиографии Маяковского «Я сам» встреча с Лилей и Осипом Бриками в июле 1915 года озаглавлена как «Радостнейшая дата», и именно с этой даты начнутся душевные терзания поэта, муки ревности, скрашиваемые быстротечными мгновениями счастья. Любовь к Лиле Брик станет вдохновением для создания множества стихотворений и поэм о любви, где в непосредственном взаимодействии оказываются страсть и горечь обиды, нежность и отчаяние, душевное волнение и негодование.

Исследователь творчества В. Маяковского Зиновий Паперный в статье «Маяковский в работе над поэмой «Про это» обращает внимание на высказывание поэта-имажиниста Вадима Шершеневича: «Поэт, — это тот безумец, который сидит в пылающем небоскребе и спокойно чинит цветные карандаши для того, чтобы зарисовать пожар. Помогая тушить пожар, он перестает быть поэтом» [Паперный, <http://feb-web.ru/feb/mayakovsky/critics/m65/m65-217-.htm>] И хотя имажинисты видели в Маяковском своего лютейшего врага, который пошёл в «услужение» новой жизни, говоря о Маяковском, они не отрицали, что он не только не помогает тушить «пожар» человеческих чувств, «пожар сердца», но ещё и подбрасывает в него «поэтические дрова», коими являются его произведения о любви.

Не поддаётся сомнению тот факт, что любовная лирика в целом характеризуется прежде всего глубокой внутренней рефлексией автора. Мы можем утверждать, что художественные образы, в том числе гиперболические, несут иную окраску, нежели в тех произведениях, где автор выступает как громогласный оратор и «певец революции».

Поэма «Люблю», датированная 1922 годом, как и многие другие произведения Маяковского, была написана для Лилии Брик и имела неофициальное название «Милым кисам вместо объяснений и писем». Это своего рода стихотворная автобиография поэта, которую по значимости можно сопоставить с написанной в том же 1922 году автобиографией «Я сам». Однако в этом произведении автор делает акцент не столько на фактах своей биографии, сколько на процессе зарождения и становления в себе «громдного»

и в прямом смысле этого слова «невыносимого» чувства любви. Читатель словно становится свидетелем разворачивающейся всего на нескольких страницах эволюции созревания в авторе поистине великого чувства ко всему миру.

В композиционном плане поэма имеет чёткую структуру. Она состоит из десяти глав, в которых поэт шаг за шагом излагает свою жизнь с детства до зрелого возраста. Автобиографическая форма произведения помогает автору развернуть перед читателем процессы зарождения, воспитания и становления способности человека к любви. Маяковский раскрывает свою душу, словно механическую музыкальную шкатулку, «объясняя» и «показывая в деле» каждый механизм во взаимодействии с другими. Примечательно, что, наряду с главами и заключительным композиционным звеном, в поэме сделан «Вывод», в котором автор подводит итоги «взросления» своей души, провозглашает бессмертность своего великого чувства и клянётся в его нетленности:

Не смоят любовь

ни ссоры,

ни вёрсты.

Продумана,

выверена,

проверена.

Подъемля торжественно стих строкопёрстый,

клянусь —

люблю

неизменно и верно! [Маяковский, 1940, 263].

Принимая во внимание особенности построения глав в поэме, можно говорить о структурной гиперболичности, которая не может не отражаться и на содержательном уровне. Выстраивая своё произведение как хронику развития любви, автор из главы в главу наполняет это чувство новыми смыслами и соответственно способствует выведению на смысловом уровне образа любви всеобъемлющего объёма.

Гиперболический стиль поэмы «Люблю», как и других произведений Маяковского, органически связан с характером восприятия самим автором реалий жизни, и поэтому говорить о гиперболе как о классическом приёме было бы неверным. Гипербола в поэтике В. Маяковского – суть индивидуально-авторского стиля, реализующаяся с помощью лексических, семантических, стилистических средств на разных уровнях организации текста. В гиперболических образах отражается мировоззренческая позиция автора, а также сложность его характера, сильного и напористого, с одной стороны, и легко ранимого, с другой. О. Ильин пишет, что гиперболы «самой по себе нигде нет, потому что она есть везде, заявляя о себе так или иначе всеми тропами и фигурами, поочерёдно открываясь в них в общем движении словесного текста» [Ильин, 1968, 69].

Рассмотрим и конкретизируем мысль, высказанную Ильиным, предложив свою систему видения и описания гиперболы при толковании текста поэмы «Люблю».

В поэтике В. Маяковского в целом и конкретно в поэме «Люблю» можно выделить две взаимодействующие составляющие. Основой является гиперболический фон произведения. Фон художественного преувеличения является доминирующим и обусловлен объективными и субъективными факторами. К объективным относится тема и идея произведения, к субъективным – личность Лирического героя.

Плоскость фона художественного преувеличения создаётся в перспективе целого: идейно-содержательная вертикаль и её конкретные языковые горизонтальные реализации. Гиперболический фон становится основой для реализации конкретных образов-гипербол, в которых значение художественного преувеличения создаётся лексико-семантическими, фразеологическими, тропеическими и словообразовательными средствами.

Гиперболический фон и конкретные образы-гиперболы находятся в органической связи и взаимозависимости. Гиперболический фон выступает как целое, конкретные образы-гиперболы – его части. «Образность целого, (т.е.

контекста) накладывает отпечаток на каждое отдельное слово, входящее в контекст. В результате любое слово может становиться образным в зависимости от его смысловой и эмоциональной нагрузки, от его места и окружения, от степени связи с другими словами» [Пустовойт, 1989, 79]. Но и сущность целого зависит от природы составляющих его частей. Части же испытывают влияние целого, в состав которого они входят. При этом каждая среда обладает ассимилятивной силой, которая заставляет слово нести те, а не иные функции и окрашивает их тоном деятельности.

При анализе поэмы представим способы реализации образов-гипербол, учитывая общий гиперболический фон произведения. Опорой будет служить композиционная структура поэмы, поскольку именно она биографически определяет этапы развития личности Лирического героя, описание которых влечёт за собой использование определённых лексических и стилистических средств. Композиция поэмы помогает автору в изображении любви как образа, протяжённого во времени и пространстве и созревающего вместе с Лирическим героем.

1. В первой главе поэмы, которая носит название **«Обыкновенно так»**, Маяковский рассуждает о любви в обывательском плане. Автор идёт от общего к частному: сначала он показывает любовь в традиционном понимании, а в следующих главах представляет альтернативную концепцию любви – свою собственную, которая настолько отличается от общечеловеческой, что гиперболизирует Лирического героя до уровня сверхчеловека.

Любовь, по Маяковскому, из эфемерно-романтического чувства, едва уловимого и волшебного, гиперболизируется во вполне материальный «объект», имеющий свой жизненный цикл и способный, как все живые существа, рождаться и умирать.

Гиперболический фон в первой части поэмы создаётся архитектурно. Эмоционально-семантический эпицентр проявляется на синтаксическом уровне с помощью ёмких односоставных предложений (**«Под старость спохватятся. / Женщина мажется. / Мужчина по Мюллеру мельницей машется./ Но**

поздно. / **Морщинами множится кожа...**»), эллиптических конструкций (**«На сердце тело надето, / на тело – рубаха»**).

Особое значение для выражения общего значения преувеличения имеют восклицательные предложения: **«На сердце тело надето/ на тело – рубаха./ Но и этого мало!/ Один – / идиот! – / манжеты наделал/ и груди стал заливать крахмалом»**. Восклицания в данном примере являются выражением крайней степени экспрессии автора и катализируют раскрытие общего гиперболического смысла.

Также следует отметить, что гиперболический фон первой главы как идейно-содержательная ткань поддерживается содержательно-эмоционально, построенного на контрасте, который усиливает положительную оценку образа героя в противовес отрицательной оценке обывателей. Конкретные гиперболически-контрастные образы эксплицируются лексико-семантически:

Любовь любому рожденному дадена, —

но между служб,

доходов

и прочего

со дня на день

очерствеет сердечная почва [Маяковский, 1940, 252];

Но поздно.

Морщинами множится кожа.

Любовь поцветет,

поцветет —

и скукожится [Маяковский, 1940, 252].

В словосочетании «сердечная почва» лексема «почва», употреблённая в своём прямом значении (как поверхностный слой Литосферы Земли), соединяясь с прилагательным «сердечная» приобретает новое, метафорическое значение и выражает интимный характер этого образа. «Оживляет» его стоящий рядом глагол «очерствеет», который несёт в себе семантику «умирания», «увядания» и наделяет тем самым образ «сердечной почвы»

чертами живого существа (ведь только они обладают свойством умирания). Эту теорию подтверждает и следующий пример: «Но поздно. / Морщинами множится кожа. / Любовь поцветёт, / поцветёт – / и скукожится.». Позиция разговорного, сниженного слова «скукожится» (Кукожиться – уменьшаться до минимальных размеров, жаться, ежиться (от холода, недомогания) [Ожегов, Шведова, 1997, 313]) выражает в данном контексте отношение к любви не как великому чувству, а как к земному существу. Если мы проследим за функционированием лексемы «скукожиться» в контексте, то увидим, что она является основой для создания обывательского взгляда на процесс формирования чувства в первой главе поэмы. От бессмертного, почти святого чувства любовь низвергается до уровня вещи, которую можно купить «рубльков за сто». И тогда лексема «скукожится», имеющая уничижительную окраску, становится выразителем авторской идеи об обесценивании любви как чувства в мире обывателей.

Как мы уже говорили, автор противопоставляет мир своей души и мир «прочих», а, следовательно, и любовь в этих мирах различна. Если в мироощущении автора – «Не смоют любовь / ни ссоры / ни вёрсты...» (глава «Вывод»), то в мире обывателей эта самая «любовь» «скукожится...». Данная лексема контрастно контактирует с лексемой «поцветёт», которая выражает положительное авторское восприятие любви. Глаголом «поцветёт» Маяковский «оживляет» любовь, сопоставляя это чувство с цветком. Примечательно, что автор использует повтор («поцветёт, поцветёт и скукожится»), как выражение процесса кратковременного, имеющего неизбежный конец.

Таким образом, можно говорить о том, что контрастные образы двух представлений о любви (обывательского и авторского), созданные лексикосемантически, гиперболизированы, так как наделены свойствами материальных объектов. Эти образы лейтмотивом проходят через всё произведение и способствуют формированию общего гиперболического фона поэмы на композиционном уровне.

2. Глава вторая **«Мальчишкой»** посвящена становлению Лирического героя как человека тонко чувствующего. Здесь перед нами – личность, чья душа способна вобрать в себя весь мир. Гиперболический фон реализуется в основном через контраст «мира» героя и «мира» обывателей, что даёт право обособить фигуру Лирического героя и говорить о нём как о человеке особенном.

Лексико-семантической реализацией контрастных образов гиперболы, спроецированных на гиперболический фон поэмы и направленных на гиперболизацию фигуры Лирического героя, является экспрессивная, просторечная лексика, а также лексемы, образованные суффиксальным способом.

В примере: **« А я – / убёг на берег Риона / и шлялся, / ни чёрта не делаю ровно./ Сердилась мама: / «Мальчишка паршивый!» / Грозился папаша поясом выстегать...»** происходит соединение просторечной («убёг») и экспрессивной, жаргонной лексики «шлялся», «ни чёрта», «паршивый» – легко улавливается контраст между авторским и обывательским мировосприятием: ведь все экспрессивные слова направлены в адрес Лирического героя. Не случайно Маяковский постоянно акцентирует внимание на обособленности, одиночестве своего персонажа. Его не понимают даже самые близкие люди.

В тесной взаимосвязи с лексическим уровнем организации текста находится и словообразовательный, поскольку именно путём словообразования автором создаются новые лексемы, помогающие высветить отношение поэта к миру. Среди многочисленных способов словообразования следует отметить суффиксальный способ, широко использующийся Маяковским в поэме «Люблю». В большинстве своём данным способом образованы разговорные и экспрессивно окрашенные слова. Например:

1. **« ...но с детства/ людёй/ трудами муштровано...»,**
2. **« А я, / разживясь трёхрублёвкой фальшивой, / играл с солдатём под забором в «три листика».**

В обоих примерах индивидуально-авторские лексемы, образованные суффиксальным способом, – «людьё», «солдатыём» – во всех случаях функционирует суффикс -j-, который традиционно имеет значение собирательности. Но если обычно этот суффикс используется в словах, не обозначающих людей (к примеру, «вороньё», «зверьё», «комарьё»), то у Маяковского аккумулятивное использование этого суффикса в названиях групп людей подчёркивает просторечность, небрежность речи человека, воспитанного улицей.

Лирический герой сочетает в себе грубость, колкость высказываний и необыкновенную нежность чувств ко всему миру, что в идейно-содержательном плане подчёркивает контраст душевной организации и обстоятельств, в которые приходится вписываться этой душе. Стремление подняться над обыденной жизнью гиперболизирует фигуру Лирического героя до масштабов поэта-глашатая, гордо провозглашающего своё чувство.

Гиперболизованно-контрастные образы авторского и обывательского миров, направленные на раскрытие гиперболического фона, порождаются также с помощью приёма литоты:

«Дивилось солнце: / "Чуть виден весь-то! / А тоже – / с сердечком. / Старается малым!». Образ «малого сердечка» здесь выступает как вместилище большой любви. Уменьшительно-ласкательное слово «сердечко» в сочетании с прилагательным «малым» контрастирует с образом «сплошного сердца», которое «гудит повсеместно» и является эпицентром гиперболического фона в последующих главах. Литота, создающаяся лексическими средствами, в данном примере выступает как элемент восходящей гиперболы, которая выстраивается постепенно из главы в главу на уровне содержания. В представленных ниже примерах проявлена композиционно-содержательная глагольная градация: «старается», «гудит», «разросся»:

1. «А тоже – / с сердечком. / старается малым...» («Мальчишкой»);
2. «Сплошное сердце – / гудит повсеместно.» («Взрослое»);

3. « Комок сердечный разросся громадой» (« Что вышло»).

Литота эксплицирована и в следующем примере:

« Откуда / в этом/ в аршине/ место - / и мне, / и реке, / и стовёрстым скалам?!»

Она направлена на конструирование гиперболизированного образа Лирического героя, который вмещает в себя, равного аршину (мера длины, равная 70 сантиметрам), не только весь окружающий мир, но и Вселенную. В несочетаемости ограниченной формы и бесконечного содержания скрыт идейно-содержательный гиперболический смысл, ведь, если заглянуть в глубь авторского замысла, в образах «реки», «солнца», «скал» воплощается то, что любит поэт, и любимый им мир настолько же огромен, насколько всеохватна любовь. И тогда раскрывается гиперболизированность образа Лирического героя, построенная на основе литоты – приёма, противоположного гиперболе.

Литота создаёт необходимый гиперболический фон второй главы поэмы, акцентируя внимание на контрасте поразительной глубины чувств ещё только формирующегося Лирического героя (учитываем, что глава носит название «Мальчишкой») и его внешнего облика.

3. В третьей главе **«Юношей»** контраст Лирического героя и чуждого ему мира выражен уже в полной мере. Индивидуально-авторская оценка образов обывателей имеет уничижительную окраску. Более того, Лирический герой начинает осознавать свою избранность и смело порицает «душевную ущербность» общества.

Контрастные образы, направленные на создание гиперболического фона в данной главе, выстраиваются с помощью литот:

«В вашем / квартирном / маленьком мирике / для спален растут кучерявые лирики». Необходимо подчеркнуть особое значение притяжательного местоимения «в вашем». С его помощью автор в ещё большей степени «открещивается» от внешнего пространства, а в совокупности с уничижительным существительным «мирике», оказывается сформированным образ чужого, ничтожного, бесчувственного мира. Усиливает преуменьшение

прилагательное «в маленьком», которое придаёт пространству человеческого «обитания» уничижительную окраску.

Фон художественного преуменьшения создают также суффиксально образованные лексемы: «глазок» (от сущ. «глаз»), «лучёнышки» (от сущ. «луч»). Но преуменьшая значимость мира внешнего с помощью реализованных лексическими средствами литот, автор гиперболизирует значимость внутреннего мира - мира своей любви.

Описывая собственные чувства, автор предельно серьёзен и сконцентрирован: **«Глядят ежедневное солнце, / зазнаются. / «Чего – мол – стоят лучёнышки эти? / А я / за стенного / за жёлтого зайца / отдал тогда бы – всё на свете...».**

В данном случае речь идёт о солнечном зайчике. В авторском восприятии это явление трансформируется в образ «стенного жёлтого зайца». Маяковский заменяет устойчивое выражение с уменьшительно-ласкательным значением «солнечный зайЧИК» на нейтральное «заяц» для отражения горечи и тоски в эмоциональном состоянии героя. Словосочетание «стенной заяц» в контрасте с устойчивым выражением «солнечный зайчик» приобретает грубую коннотацию и способствует созданию гиперболического фона для выражения эмоционального состояния героя. (В период пребывания в Бутырской тюрьме «стенной жёлтый заяц» был для героя единственным лучом света, напоминающим ему о его связи с миром, дающим надежду на духовное преображение).

Особую роль в поэтике Маяковского играют лексические, семантические и словообразовательные неологизмы, которые являются лексико-семантической реализацией контрастных гиперболических образов. Поэт считается непревзойдённым мастером этого приёма и использует неологизмы для репрезентации индивидуального мировосприятия.

В главе «Юношей» одной из функций неологизмов является выражение уничижительности тех реалий, которые лирический герой не приемлет: **«...что выищешь в этих болоночьих лириках?!».** В данном примере семантический

неологизм «болоночьих» имеет ярко выраженную уничижительную окраску и является одновременно ещё и словообразовательным неологизмом, так как образует притяжательное прилагательное от существительного «болонка». Оно выражает крайнюю степень издёвки над теми представителями общества, кому, несмотря на высокий уровень образованности, никогда не постичь духовной сущности бытия и никогда не сконцентрировать в себе всю любовь мира. Лирический герой сравнивает этих людей с животными, не способными на человеческие чувства.

Необходимо также отметить, что, сочетаясь с глаголом «выищешь» («Выискать – после тщательных поисков найти, открыть что-либо» [Ожегов, Шведова, 1997, 113]), риторический вопрос-восклицание – «что выищешь в этих болоночьих лириках?!» – приобретает семантику крайней презрительности. Глагол «выискивать» несёт в себе значение не только продолжительности действия, но и его предполагаемой безрезультатности. У Маяковского эта семантика проявляется очень ярко: автор подразумевает, что люди, обитающие в «квартирном мирике» пусты духовно, комичны и не имеют шанса на личностное развитие.

Особую роль в создании гиперболизированного эмоционального фона произведения играет сочетание вопросительного и восклицательного знаков, а также их «нанизывание» в предложениях: «Что выищешь в этих болоночьих лириках?!», «Что мне тоска о Болонском лесе?! / Что мне вздох от видов на море?!». Согласно справочнику Д.Э.Розенталя, «при встрече вопросительного и восклицательного знаков сначала ставится вопросительный, как основной, характеризующий предложение по цели высказывания, а затем восклицательный как знак интонационный» [Розенталь, 2009, 198] – стилистически маркированный. В поэме «Люблю» сочетание этих знаков препинания выражает крайнюю степень эмоционального возбуждения лирического героя (если бы поэма читалась вслух, в выделенных местах был бы уместен переход на крик). Это ещё один способ гиперболизации на пунктуационном уровне, который автор мастерски использует в целях

«озвучивания» своего текста, придания ему дополнительной «голосовой» окраски. То есть создание гиперболического фона в интонационном плане реализуется фонетическими средствами, аккумулируя авторскую эмоцию.

4. В примерах главы **«Мой университет»** происходит резкое столкновение образов авторского «я» и чужеродного «они». Подобный контраст создаётся автором с помощью лексических средств, противительных синтаксических конструкций, эксплицирующих гиперболический фон четвёртой главы поэмы.

В примерах:

1. **«Землю возьмут / обкорнав/ ободрав её / учат/ и вся она – с крохотный глобус / а я / боками/ учил географию – / недаром же/ наземь / ночёвкой хлопаюсь...»);**
2. **«Птенец человеческий, / чуть только вывелся – / за книжки рукой, / за тетрадные дести. / А я обучался азбуке с вывесок / листая страницы железа и жести»**

автор создаёт контраст, используя противительную синтаксическую конструкцию «..., а я...», которая на синтаксическом уровне выражает противопоставление образов мира обывателей и мира Лексического героя.

Достигается эффект контраста и с помощью литоты, которая выражена специфическими лексическими средствами. В первом примере Маяковский использует разговорную лексику: деепричастия от глаголов «обкорнать», «ободрать». Обратимся к значениям этих слов: «Обкорнать (разг.) – обрезать, отстричь слишком коротко или неровно, небрежно» [Кузнецов, <http://www.gramota.ru/slovari/dic>]. «Ободрать – содрать со всех сторон, со всей поверхности чего-либо верхний слой, покров» [Кузнецов, <http://www.gramota.ru/slovari/dic>]. Используя слова с таким значением, автор создаёт образ Земли, незаслуженно униженной, искалеченной людьми, а в сочетании с прилагательным «крохотный», имеющим семантику чего-то в крайней степени маленького («крохотный» от существительного «кроха» – частица, крупница, мелкий отломышек, зернышко» [Даль, 2001, 350]), образ

Земли в понимании обывателей перестаёт быть чем-то глобальным и становится лишь незначущей частицей Вселенной.

Однако в авторском мировоззрении Земля сохраняет свою суть как обитель всего живого и начала всех начал. И выражается это в сочетании несочетаемых понятий во фразах «боками учил географию» (пример 1) и «обучался азбуке с вывесок» (пример 2). Маяковский ярче подчёркивает свою обособленность от «кучерявых лириков» тем, что испытывал на своей шкуре всё то, о чём они читали только в книгах. Мы знаем, что в традиционном понимании учить что-либо «боками» невозможно, как и «обучаться азбуке с вывесок», но в понимании автора только такой «телесный» способ познания реалий жизни оказывается залогом формирования полноценной личности. Представленное в данных примерах противопоставление, реализованное с помощью литоты, экспрессивной лексики и противительных конструкций создаёт идейно-содержательный центр для выражения гиперболического фона.

Во всех рассмотренных примерах поэт намеренно противопоставляет Лирического героя и окружающий мир. Он выделяет себя из числа тех людей, чьи детство и юность были безоблачными, отмечая, что в нём некому было воспитывать высокие чувства, а потому он вынужден был всего добиваться сам. Именно это и стало основой гиперболизированной «стихийности» чувств Лирического героя, словно возложенная на его плечи самой судьбой ноша.

Способствуют созданию гиперболического фона в четвёртой части и авторские неологизмы, созданные словообразовательным способом:

На лексическом уровне в примере: **«Скажите – / а с домом спеться/ можете? / язык трамвайский вы понимаете?»** неологизм «трамвайский», созданный с помощью суффикса -ск- от существительного «трамвай», не имеет уничижительной окраски, как могло показаться на первый взгляд. Напротив, «трамвайский язык» встаёт у Маяковского в один ряд с названиями языков мира (русский, немецкий, французский и т.д.). И тогда улица города (с господствующим там «трамвайским» языком) гиперболизируется до целого

государства, в котором живёт Лирический герой и в котором формируется его неизмеримое чувство.

Словообразовательные неологизмы эксплицируют приём литоты и в примерах главы «Мой университет»: «мыслишки звякают лбёнками медненькими». Суффиксально образованные лексемы: «мыслишки» (от сущ. «мысли»), «лбёнками» (от сущ. «лоб»), «медненькими» (от прил. «медный») автор употребляет для характеристики тех реалий жизни, которые осуждает, презирает и которым противопоставляет себя. Он таким образом низвергает общепринятый порядок жизни до уровня мелких, смешных, несерьёзных обывательских дел. Здесь уменьшительно-ласкательные лексемы преуменьшают жизненные реалии и придают изображаемому сатирический эффект.

Общее значение преувеличения в главе «Мой университет» катализируют риторические вопросы и восклицания. С их помощью автором создаётся эффект контраста гиперболизированной фигуры Лирического героя и чужеродного мира, окружающего его:

Французский знаете.

Делите.

Множите.

Склоняете чудно.

Ну и склоняйте!

Скажите –

а с домом спеться

можете?

Язык трамвайский вы понимаете? [Маяковский, 1940, 254]

Используя пренебрежительное восклицание «Склоняете чудно. / Ну и склоняйте!» в сочетании с риторическими вопросами:

«Скажите – / а с домом спеться/ можете? / Язык трамвайский вы понимаете?»

Маяковский проводит чёткую грань между образами «вы» (тех, кто вырос в атмосфере «квартирного мирика», кто образован и воспитан по классическим

канонам, но кому никогда не постичь настоящей романтики свободного города), и «я», который с самого детства впитал в себя дух городской жизни, «спелся» с домами и улицами и почитал за прекрасную музыку обыкновенные звонки московских трамваев.

5. Гиперболический фон пятой главы поэмы (как и других глав) формируется раскрытием содержательно-эмоционального плана, также построенного на контрасте. Контраст в пятой главе поэмы заявлен уже на уровне заглавия – **«Взрослое»**. Наиболее употребляемым антонимом к этому слову является слово «детское», и тогда мы могли бы предположить, что автор разграничивает эти миры, приписывая себя к миру «детей». Но справедливо было бы сказать, что вынесенная в заглавие лексема «взрослое» говорит о переходе чувств автора на новый этап развития.

В главе «Взрослое» автор продолжает реализацию единого гиперболического фона, основой которого являются контрастные образы. Одним из способов экспликации данных образов (по аналогии с четвёртой главой) являются противительные синтаксические конструкции:

У взрослых дела.

В рублях карманы.

Любить?

Пожалуйста!

Рубликов за сто.

А я,

Бездомный... [Маяковский, 1940, 258].

Лирический герой не приемлет обывательского отношения к любви, он и его чувство снова противопоставлены «чуждому» миру, о чём говорит противительная конструкция «а я...», с помощью которой вырисовывается образ героя исключительного.

Приём контраста, являющийся основой эмоционально-содержательного плана и способствующий порождению гиперболического фона, проявляется также и в следующем примере:

У прочих знаю сердца дом я.

Оно **в груди** – любому известно!

На мне ж

с ума сошла анатомия.

Сплошное сердце –

гудит повсеместно [Маяковский, 1940, 258].

Автор доводит размеры любви как сердечного чувства до глобальных масштабов, делая человека зависимым от него. Наряду с гиперболизацией сердца (и любви как чувства в этом сердце живущего), выраженной лексико-семантически («сплошное сердце / гудит повсеместно»), Маяковский гиперболизирует и фигуру Лирического героя. Поэт подчёркивает свою уникальность и уникальность своего чувства, противопоставляя себя «прочим» людям: «У прочих знаю сердца дом я / Оно в груди – любому известно / На мне ж/ с ума сошла анатомия / Сплошное сердце – / гудит повсеместно».

Противопоставление проявляется в сочетании таких характеристик: «у прочих» – «сердца дом» – «в груди», «у меня» («на МНЕ ж / с ума сошла анатомия») – «сплошное сердце – / гудит повсеместно». Размеры сердца и, соответственно, размеры чувства, гиперболизируются. Любовь заполняет всего человека и подчиняет его себе. Гиперболический эффект в данном случае создаётся с помощью контраста образов Лирического героя и «толпы». Контраст подчёркивается и лексическими средствами, к примеру, лексемами «сплошное», «повсеместно», имеющими семантику всеохватности, безграничности.

Кроме приёма контраста, фон художественного преувеличения в пятой главе поэмы поддерживается олицетворениями:

1. **«Меня / Москва душила в объятьях / кольцом своих бесконечных Садовых».**

2. **« Столиц сердцебиение дикое / ловил я / Страстную площадью лёжа/ Враспашку – / сердце почти что снаружи / себя открываю и солнцу и луже».**

Маяковский, гиперболизируя образ своего Лирического героя, преувеличивает и образ пространства, с которым у героя особенная связь, подобная связи с любимой женщиной. Город для поэта – живое существо, способное «дышать», «разговаривать», «прислушиваться к стуку» беспокойного человеческого сердца... Олицетворения, с помощью которых автор выражает эти отношения – «столиц сердцебиение дикое», «Москва душила в объятьях» одушевляют пространство поэмы.

Лексико-семантической реализацией гиперболических образов являются слова: «груз», «нерастраченный», «несносен». В примере:

О, сколько их,
одних только вёсен,
за 20 лет **в распалённого** ввалено!
Их груз нерастраченный – просто несносен.
Несносен не так,
для стиха,
а буквально [Маяковский, 1940, 258].

Лексические средства в данном примере выражают гиперболизированный образ любви героя, сравнённой с неподъёмной ношей. Лексема «в распалённого», имеющая метафорическое значение, эксплицирует крайнюю степень гиперболизованности фигуры Лирического героя. Если принять во внимание, что в данном фрагменте мы не видим других лексем, называющих Лирического героя, а причастие «в распалённого» заменяет собой местоимение «я» (в данном случае: «в «меня» (распалённого) ввалено!»), то можно с уверенностью говорить о том, что данная лексема является эпицентром концентрации индивидуально-авторского гиперболического смысла в пятой главе поэмы.

6. Гиперболизация сердца как вместилища чувств Лирического героя достигает своего апогея в шестой главе поэмы – «**Что вышло**». Фон художественного преувеличения подчёркивает нагнетание чувства любви, которое требует выхода и направленности на некий объект. Об этом

свидетельствует и название главы. Глагол «вышло» относится к совершенному виду и имеет семантику завершённости, что даёт право считать главу «Что вышло» центральной частью поэмы.

Гиперболический фон в шестой главе реализуется преимущественно лексическими средствами. В примере: **«Комок сердечный разросся громадой / громада любовь / громада ненависть»**. Такой реализации гиперболического смысла способствует акцентированный повтор слов «больше», «громада». Согласно словарю В. И. Даля, «Громада – куча, гора, большая груда, огромный ворох; вещь большого объема, здание или сооружение больших размеров. Громадность-огромность, обширность, великость, громоздкость» [Даль, 2001, 194]. Необходимо заметить, что гиперболизм уже заложен в семантике данного слова («большая груда», «огромность», «великость»), а лексический повтор ещё более усиливает его, подчёркивая масштаб чувств. Стоит обратить внимание и на то, что в данном примере впервые «любовь» как слово начинает проявлять негативную коннотацию: «любовь» приравнивается к «ненависти», и это дополнительное значение раскрывает перед читателем новый для автора смысл любви: это ещё и невыносимая мука, горечь несбывшихся надежд и груз нереализованных чувств.

Наряду с гиперболами, выраженными лексическими средствами, созданию фона художественного преувеличения способствуют лексико-семантически выраженная литота:

Под ношей
ноги
шагали шатко –
ты знаешь,
я же
ладно сложен –
и всё же
тащусь **сердечным придатком**,
плеч подгибая косую сажень [Маяковский, 1940, 259].

Лирический герой оказывается настолько во власти своего чувства, что использует для собственной характеристики литотизированное словосочетание «тащусь сердечным придатком». Введём значение этого слова, данное словарём С.И. Ожегова: «Придаток – дополнение к чему-нибудь, не имеющее самостоятельного значения» [Ожегов, Шведова, 1997, 590]. Исходя из данного определения, можно утверждать, что автор намеренно лишает себя звания «человека», ответственного за свою судьбу и низвергает до уровня ничего не значащего «сердечного придатка». Преуменьшая себя, автор гиперболизирует живущее в нём чувство.

Но поскольку это чувство всё же живёт внутри героя (ведь он не абстрагируется от любви), можно говорить и о том, что открывшееся сочетание приёмов (литота + гипербола) раскрывает гиперболизацию не только чувства, но и физического облика Лирического героя. Литота и гипербола словно вступают в оппозицию друг с другом: Литота «сердечный придаток» как оценочная характеристика внешности Лирического героя диссонирует с гиперболизированным словосочетанием «сердечная громада». Но в содержательном плане «сердце» является непосредственным составляющим гиперболизированного образа Лирического героя, а значит, приёмы литоты и гиперболы становятся в данном случае звеньями одной цепи гиперболизации и реализуют общий фон художественного преувеличения: гиперболизированный образ любви создаётся через сопоставление с литотизацией Лирического героя.

7. Глава «Зову» по силе нагнетания чувств и концентрации художественного преувеличения в содержательном плане является столь же яркой и важной, как и предыдущая.

Гиперболический фон седьмой части усиливается за счёт лексико-семантических презентаций гиперболических образов. В примере:

«Нести не могу – / и несу мою ношу / Хочу её бросить – / и знаю / не брошу».

Автором используется гипербола, лексико-семантически выраженная словом «ноша» во взаимодействии со словосочетанием «хочу её бросить», для того чтобы показать, каким образом любовь (равная ноше) из чувства

положительного трансформируется в чувство, имеющее негативную коннотацию (то, от чего хочется избавиться, что хочется бросить). Чувства воспринимаются Лирическим героем уже не как дар судьбы, а скорее, как бремя, проклятье.

Раскрытию гиперболизированного образа Лирического героя в идейно-содержательном плане, который способствует реализации фона художественного преувеличения, способствуют сравнения, выраженные творительным падежом. Подобные сравнения широко распространены в разговорном языке, и Маяковский, используя их в поэме, сближает разговорные обороты речи и форму поэтического произведения. Рассмотрим примеры: **«поднял силачом / понёс акробатом. / Как избирателей сзывают на митинг, /...как сёла / в пожар / созывают набатом – / я звал: / «а вот оно! / Вот! / Возьмите!...»**. Как силач героически поднимает непосильную ношу, так Лирический герой вынужден нести в себе постоянно разрастающуюся, неподъёмную, громадную любовь, чтобы подарить её всему миру. Примечательно в этом примере сравнение Лирического героя с акробатом. «Акробат» в традиционном понимании – это человек, виртуозно владеющий искусством выполнения каких-либо трюков, преимущественно на высоте. Автор, наделяя акробатическими способностями своего Лирического героя, гиперболизирует его до уровня личности, которой под силу то, что не под силу другим. Не случайно в формулировке значения слова «акробат» акцент сделан на то, что он выполняет трюки на высоте. Фигура Лирического героя, подобно акробату, возвышается над миром обывателей, приобретая величественные черты.

В примере: **«...как сёла / в пожар / созывают набатом – / я звал: / «а вот оно! / Вот! / Возьмите!...»** голос автора сравнивается с набатом, оповещающим о рождении своей любви, огромной и исключительной. Обратимся к словарному определению слова «набат». «Набат – Сигнал тревоги, подаваемый ударами колокола в случае какого-либо бедствия» [Кузнецов, <http://www.gramota.ru/slovari/dic>]. Исходя из значения, можно заключить, что

рассматриваемый пример имеет негативную коннотацию. Голос автора словно предупреждает о разрушительной силе любовного чувства, которое настолько велико, что губит своего обладателя и тех, кто вокруг. Гиперболический эффект в данном случае создаётся с помощью сравнения, которое ещё глубже драматизирует образ Лирического героя и способствует более яркому проявлению контраста между ним и окружающим миром.

Общее значение преувеличения катализируют восклицательные предложения, аккумулирующие экспрессивную интонацию:

... я звал:

«А вот оно!

Вот!

Возьмите!» [Маяковский, 1940, 259].

Ёмкие односоставные восклицательные предложения подчёркивают крайнюю степень экспрессивности высказываемого, что в свою очередь позволяет говорить о взволнованном и даже возбуждённом состоянии Лирического героя.

8. Местоимение «Ты», являющееся названием восьмой главы, лапидарно раскрывает суть нового образа, вводимого в произведение. Оно указывает на то, что кроме существующих в пространстве поэмы контрастных образов Лирического героя и «обывателей» появляется ещё один субъект – «Ты», на котором сконцентрировано авторское чувство. До этого момента авторское восприятие мира делилось на два вектора – мироощущение Лирического героя и противопоставленное ему мироощущение обывателей, к которому автор относится откровенно презрительно. Теперь же вводится третий вектор – женское мировосприятие. Совокупность всех трёх векторов миропонимания способствует наиболее полному раскрытию гиперболического фона поэмы.

Фразовое ударение в восьмой главе поэмы падает на начальную лексему – вынесенный в отдельную строку глагол «пришла»: **«Пришла – / деловито, / за рыком, / за ростом, / взглянув, / разглядела просто мальчика»**. Акцент на данном слове не случаен, именно оно становится отправной точкой развёртывания третьего гиперболического вектора, направленного на создание

женского образа. И именно эта, вынесенная в сильную позицию лексема, способствует дальнейшей «трёхмерной» проекции фона художественного преувеличения.

Несмотря на то, что женский образ в главе «Ты» играет главенствующую роль, довольно ярко в содержательной плоскости представлена и гиперболизация фигуры Лирического героя:

Пришла –

деловито,

за рыком,

за ростом,

взглянув,

разглядела просто **мальчика.**

Взяла,

отобрала сердце

и просто

пошла играть –

как **девочка мячиком** [Маяковский, 1940, 260].

Литоту выражают существительные с семантикой чего-то маленького: «мальчик», «мячик», «девочка» и повтор наречия «просто» в примерах: «разглядела просто мальчика», «просто пошла играть». Согласно толковому словарю Д.Н. Ушакова, прилагательное простой (от которого образовано наречие «просто») – «элементарный по составу, однородный, не составной». [Ушаков, <http://ushakovdictionary.ru>]. Зная семантику этого слова, можно говорить о намеренном преуменьшении значимости фигуры Лирического героя и его любви, ранее достигавшей огромных размеров. И сделано это не случайно. До сих пор образ был романтически гиперболизирован, Лирический герой величественно возвышался над миром, неся драгоценную громаду своей любви. Теперь же, будучи покорённым женщиной, поэт, до этого казавшийся всесильным, почти Богом, начинает проявлять томящегося в нём «просто мальчика», а сердце, ещё недавно громадное, в руках любимой превращается в

послушный мяч. Всеобъемлющая любовь концентрируется на одном человеке. Образ сердца, ранее одушевлённый, приобретает неживые черты. Лексически выраженное сравнение «сердца» поэта с «мячиком» для игры наполняет поэму трагическим смыслом.

Однако и лексико-семантически образованная литота и литота, выраженная сравнением, направлены на раскрытие общего гиперболического фона восьмой главы. Гиперболизируется чувство, испытываемое Лирическим героем; оно оказывается настолько сильным, что требует объекта, в который будет вмещено. Таким объектом становится «ты» – женский образ поэмы.

9. Девятая глава раскрывает образ Лирического героя, вверившего своё великое чувство возлюбленной. Гиперболический фон в главе **«Невозможно»** реализуется в идейно-содержательном плане, который в свою очередь эксплицируется гиперболическими образами. Подчеркнём ещё раз, что теперь гиперболизация направлена на два вектора – образ Лирического героя и его возлюбленной. Созданию гиперболизированного образа Лирического героя помогают существительные в творительном падеже, употребление которых отсылает к фольклорной традиции, которая обновлена за счёт объективации исторического имени.

Такие гиперболизированные образы обнажают идейно-содержательную ткань произведения.

Рассмотрим пример:

«...хожу / и радуюсь Крезом».

Крез – один из богатейших царей Лидии 6 века до н.э. – упомянут автором не случайно. Несметные богатства этого правителя вошли в историю, а фразеологизм «богат, как Крез» стал обозначать сказочно богатого человека. По словам исследователей, Маяковский – мастер переосмысления известных фразеологизмов. В данной главе фразеологизм «богат, как Крез» получил авторское эмоционально-оценочное переосмысление. Речь идёт не о деньгах, а о чувствах. Глагол «радуюсь» переводит стрелку из общеупотребительной

сферы в разговорную. С одной стороны, Лирический герой говорит о своём несметном богатстве, а с другой, его речь нарочито небрежна и незамысловата.

Одним из векторов раскрытия общего гиперболического фона становится и женский образ. Для характеристики своей возлюбленной автор выбирает парадоксальную гиперболическую метафору «в железо»:

Любовь

в тебя –

богатством в железо –

запиртал... [Маяковский, 1940, 262].

Маяковский отождествляет свою возлюбленную с «железом», тем самым подтверждая выдвинутую гипотезу о трагическом подтексте любви. У неодушевлённого существительного «железо» реализуются новые семы в номинативно-образной плоскости учтённых словарями значений: «непробиваемое», «металл», «прочность», «сила», «крепкий».

С железом нередко сравнивают бездушного человека, не способного на искренние чувства. И тогда можно говорить о документальном аспекте поэмы, а именно о проекции образа возлюбленной в поэме на реальную возлюбленную В. Маяковского Лилю Брик, как известно, не питавшую нежных чувств к поэту. Примечательно, что чувство любви здесь представлено вполне осязаемой, материальной категорией – «богатство», что гиперболизирует её до реального предмета. Образ опредмеченной любви, «любви-капитала», «любви-богатства» частотен в русской литературе, что отражено в «Словаре поэтических образов» Н.В. Павлович [Павлович, 2007, 549].

В девятой главе перед нами два контрастно выраженных гиперболических образа, реализующих фон преувеличения: образ Лирического героя, имеющий положительную коннотацию, и образ возлюбленной, окрашенный подчёркнуто отрицательно. Объединяясь, эти контрастные образы репрезентируют идейный план произведения: несовместимость любви и объекта, на который она направлена.

10. Гиперболический фон десятой главы поэмы раскрывается с помощью лексико-семантически выраженных сравнений:

Флоты – и то стекаются в гавани.

Поезд – и то к вокзалу гонит.

Ну, **а меня** к тебе и подавней

– я же люблю! –

тянет и клонит [Маяковский, 1940, 262]

Автор сравнивает себя с гораздо большими по размеру неодушевлёнными объектами: «флоты», «поезд». Гиперболизация в идейно-содержательном плане раскрывается не только в сопоставлении по размеру, но и с точки зрения одушевлённости/неодушевлённости. В авторском понимании: «даже неодушевлённые объекты сходятся в одной точке, что уж говорить о человеке, которого тянет к себе подобному».

Следующим этапом раскрытия общего фона преувеличения и гиперболизированного образа Лирического героя становится сравнение с вымышленным персонажем – героем трагедии А. Пушкина «Скупой Рыцарь». «Скупой Рыцарь» – идиоматическое выражение, обозначающее жадного человека, не желающего делиться с кем-либо своим богатством. Учитывая синонимичность этого выражения с рассмотренным нами в анализе девятой главы словосочетанием «радуюсь Крезом», можно предположить, что перед нами гиперболизированный образ Лирического героя, реализованный с помощью идиоматического выражения, но уже не переосмысленного (как в случае с фразеологизмом «богат как Крез»), а явленного в прямом значении. Гиперболизация в идейно-содержательном плане эксплицируется идиомой: «Скупой рыцарь» – скупец и скряга. Имя нарицательно для людей подобного типа [Вадим Серов, <http://www.bibliotekar.ru/encSlov/>]. Лирический герой, словно вобрав в себя черты «скупого рыцаря», становится человеком, не желающим делиться своим богатством – любовью – ни с кем.

Раскрытию общего гиперболического фона способствует также неологизм «развиделись» в примере:

Так я

к тебе

тянусь неуклонно,

еле расстались,

развиделись еле... [Маяковский, 1940, 262-163].

Лексико-словообразовательный неологизм, образованный от глагола несовершенного вида «видеться» с помощью приставки «раз» имеет семантику завершённости. Маяковский вводит этот неологизм в ткань идейно-содержательного плана в совокупности с синонимичным глаголом «расстались» для усиления эффекта законченности действия, завершающего трагичную картину безвозвратного расставания.

11. Гиперболический фон одиннадцатой части поэмы реализуется с помощью лексико-словообразовательного неологизма:

«Подъемля торжественно стих **строкопёрстый**, / клянусь – / люблю / неизменно и верно!» – пишет Маяковский в одиннадцатой главе поэмы, которая называется «**Вывод**». Неологизм «строкопёрстый» создан путём слияния основ общеупотребительного слова «строка» и устаревшего «перст» (палец).

Можно провести параллель с устойчивым выражением «указующий перст», что означает необходимость обратить особенное внимание на что-либо. Тогда «строкопёрстый стих» Маяковского становится значимостью поистине сакральной: он торжественно указывает путь к духовному просветлению, который дарует истинная и всеобъемлющая любовь. Отмечая подобное значение «стиха» в мировосприятии Маяковского, мы можем говорить о гиперболизации этого «явления» в рассматриваемой поэме и сосредоточить внимание на стихотворстве как высшем ремесле, покоряющем только избранным, к числу которых относит автор и свою любовь.

Бессмертное чувство Лирического героя гиперболизируется с помощью восходящей градации, реализованной с помощью кратких причастий совершенного вида: «продумана», «выверена», «проверена», которые имеют

семантику завершенности действия. Подобная градация, подкрепляемая также особым графическим расположением лексем:

...продумана,

выверена,

проверена [Маяковский, 1940, 263]

выражает крайнюю степень уверенности автора и обеспечивает проявление гиперболизированно-восторженных эмоций, что завершает реализацию общего для всей поэмы гиперболического фона.

Таким образом, гиперболический фон поэмы «Люблю», основанный на идейно-содержательной вертикали, реализуется различными языковыми средствами: лексико-семантически, тропеически, фразеологически, синтаксически, пунктуационно и т.п. Опорой для анализа гиперболических образов послужила композиционная структура поэмы, поскольку именно она отражает логику развития любви Лирического героя и раскрывает любовь как образ, протяжённый во времени и пространстве.

Гиперболический фон всего произведения формируется в лоне содержательно-эмоционального плана, построенного на контрасте образов Лирического героя (с положительной окраской) и окружающих его людей (отрицательная окраска).

Гиперболические контрастные образы поэт эксплицирует лексико-семантически (с помощью экспрессивной, просторечной лексики, а также авторских неологизмов); словообразовательно (суффиксальным способом).

Приём литоты, выраженной лексически или словообразовательно, также способствует созданию контрастных гиперболических образов: гиперболизация фигуры Лирического героя имеет положительную авторскую оценку, гиперболизация образа «обывателей» – отрицательную.

§2.2 Приёмы гиперболизации в поэме В. Маяковского «Хорошо!»

В.В. Маяковский – фигура в русской литературе поистине легендарная. Он один из немногих сумел соединить в своём творчестве острую сатиру и нежную лиричность, горькую иронию по поводу несовершенства этого мира и испепеляющую любовь ко всему живому, безжалостную пренебрежительность и бесконечную доброту. До настоящего времени личность Маяковского вызывает немало споров среди критиков, исследователей творчества и просто почитателей его многогранного таланта.

Рассмотрим, как рождаются гиперболические образы в творчестве В.В. Маяковского на примере одного из самых выдающихся произведений – поэмы «Хорошо!», написанной в 1927 году к десятилетию Октябрьской революции, «весне человечества», «земле молодости», «стране-подростку».

СССР после революции осознаётся Маяковским страной будущего, где осуществится идеальное воплощение самых сокровенных мечтаний поэта о свободе мысли и творчества, о любви без страданий, о социальной справедливости. Он заявляет об этом открыто:

Я с теми,

Кто вышел

строить

и месть

в сплошной

лихорадке

буден.

Отечество

славлю,

которое есть,

Но трижды –

Которое будет [Маяковский, 1940, 347].

Важную идейно-содержательную роль играет заглавие поэмы «Хорошо!», в котором эмоционально выражена оценка Маяковским революционных

событий, оптимистичный взгляд на новое светлое будущее (учитывая также, что особая эмоциональность подчеркнута восклицательным знаком, который становится выражением приёма передачи гиперболичности чувств).

Однако не стоит утверждать, что гиперболический смысл в полной мере обуславливается заглавием и поддерживается знаком препинания на конце. Следует понимать, что название лишь служит своего рода «начальным звеном» к дальнейшему раскрытию смыслов. О каком бы то ни было авторском преувеличении узнаём из содержания, а истинное авторское отношение репрезентируется только на содержательном поле произведения. В текстовом пространстве поэмы раскрывается и подтекстовая эмотивность оксюморонного значения заглавия. Категория состояния «хорошо», вынесенная в заглавие, образована от прилагательного: «Хороший – обладающий положительными качествами или свойствами» [Ефремова, <http://www.efremova.info>]. Однако в данной поэме лексема «хорошо» может трактоваться по-разному: и в прямом значении как выражение положительной авторской оценки революционных событий в истории России, и в переносно-ироническом – как выражение того, что ничего «хорошего» в сущности не произошло, и даже напротив, воцарился ещё больший хаос.

Семантические особенности произведения В. Маяковского напрямую зависят от идейно-содержательного и композиционного факторов. Перед нами поэма, состоящая из девятнадцати частей. Среди них особым контрастом характеризуются главы шестая и девятнадцатая, в которых выстроены две совершенно разные картины мира, два состояния России: Россия, сломленная безжалостной революцией, разрушенная до основания, и Россия преобразованная – страна изобилия, справедливости и стабильности. Стоит признать, что на такие преобразования люди в революционную эпоху надеялись лишь теоретически. Подчеркнуто утопический образ будущего величественного государства создаёт двусмысленный эффект на уровне содержания. Гипербола, проецируясь на заглавие, рождается композиционно.

В каждой из глав, с одной стороны, представляются события глобального масштаба – Петроград 1917 года (сцены штурма Зимнего Дворца), пафос революционной борьбы, яростные лозунги бунтующих масс. С другой стороны, сквозь общий хаос пробивается та самая искренняя, трогательная, опускающая на землю мысль – «бабочка поэтиного сердца».

Изображение мира души (но не духа) мы видим в главах, посвящённых жизни самого Владимира Владимировича в годы революции. Для выражения гиперболического фона в каждой из глав автором тщательно подбираются языковые средства, позволяющие максимально точно передать необходимые реалии жизни: запоминающиеся образы, речевые партии разных персонажей – революционеров, поверенных, чиновников всевозможных рангов. Пространство текста наполняется духом времени.

Лексический уровень в такой организации текста становится самым продуктивным не только в данном произведении, но и в творчестве В. Маяковского в целом. Особенно большую смысловую нагрузку выполняют авторские неологизмы, которые обильно представлены в третьей главе поэмы: **«От орлов / от власти, / одеял / и кружевца / голова / присяжного поверенного / кружится»**. Авторский неологизм «кружевца» образован от существительного «кружево» с помощью суффикса -ц-. Проведём параллель между данным неологизмом и другими общеупотребительными словами с тем же суффиксом (блюдце, корытце, копытце и др.), и увидим, что за счёт суффикса все эти слова приобретают семантику какого-либо предмета очень маленьких размеров. Однако контекст фразы убеждает в обратном. Неологизм «кружевце» (который в данном случае приобретает ещё и оттенок лексической сниженности) выступает как элемент нисходящей градации, которая в целом выражает гиперболический смысл.

Одним из способов создания неологизмов в творчестве Маяковского можно назвать образование повелительного наклонения от глаголов, не допускающих подобных вариаций: **«Тащ / в хату / пианино, / граммофон с часами!», «поправьсь»**. Эти формы в данном тексте воспроизводят живую

разговорную речь необразованного рабочего. Эта эмотивно-психологическая гипербола находит отражение на уровне содержания.

Маяковский чётко следует за образами изображаемых персонажей: стиль их языка до мелочей проработан. Выделим мастерски использованную в поэме в речевых партиях рабочих просторечную и жаргонную лексику: «теперича», «тОка-тОка», «вша», «сволочи», «спёрли». Кроме того, в текст искусно вплетена разговорная орфоэпия: «што», «конешно», «белаво», «краснова». Все эти приёмы направлены на выражение живого языка, носители которого вершили революцию, носителем которого был и сам автор. Вводя подобную лексику в поэтическое произведение, Маяковский ставит себе целью не столько эпатировать читательскую публику, сколько добиться максимальной реалистичности изображаемых характеров. А это в свою очередь требует от читателя тонкого погружения в текст.

Гиперболические образы в этом случае реализуются мастерским использованием акцентологических и морфологических средств. Например: « **В** **обозах/ Еды** **вкУсняются, консервы** – / **пуд...**» глагол «вкУсняются» подчёркивает процессуальность действия, оно словно выражает эффект бесконечности. Ещё:

«Где / **хлеб** / да **мясА** / **придут** / на час к вам». Существительное «мясА» в этом примере очевидно образовано от слова «мясо» по аналогии с существительным «телеса», что обозначает «грузное, жирное тело толстяка, толстухи» [Ушаков, <http://ushakovdictionary.ru>]. И слово «мясА» в этом случае выражает огромное количество, изобилие мяса. Гиперболизируя этот образ, Маяковский придаёт ему сатирическую окраску, которая наиболее ярко проявляется в сочетании неодушевлённых существительных «хлеб» и «мясА» с глаголом «придут», традиционно употребляющимся с одушевлёнными существительными.

Важной лексической особенностью стиля Маяковского является использование иностранных слов, которые автор предпочитает записывать кириллицей: «Из «сюртэ / **женераль**», / из «интеллидженс сервис», /

«дефензивы» и «сигуранцы», « Но... / «итс э лонг уэй / ту Типерери, / итс э лонг уэй / ту го!». Этот стиль напрямую отражает иронию и даже сарказм по отношению к европейским странам и в особенности Америке, ведь там царит буржуазная культура, от которой, по мнению автора, необходимо очистить Страну Советов.

Заметим, что отношение В. Маяковского к Америке было в высшей мере презрительным, и это нашло отражение в цикле стихов 1925-1926г. «Стихи об Америке». Для поэта Америка – страна того самого мещанства, которое ассоциируется с прошедшим, буржуазным временем. Именно поэтому через казалось бы безобидную языковую игру. Маяковский выражает пренебрежительное отношение к «чужой», отторгаемой культуре.

Кроме языковой игры Маяковский широко использует словообразовательный способ для создания новых индивидуально-авторских лексем. Особенно ярко в поэме «Хорошо!» обозначилась тенденция к образованию притяжательных прилагательных. Как правило, притяжательные прилагательные образуются от существительных, обозначающих одушевленные предметы. В поэме это правило нарушено. С помощью прилагательных от слов, обозначающих неодушевлённые предметы, Маяковский словно «оживляет» (но не одушевляет) их и придаёт привычным смыслам новые значения: **«аврорьих башен сталь»**, **«туша Авророва»**, **«домовьи этажи»**, **«страна социалистичья»**. Эти слова экспрессивно окрашены, они во много раз преувеличивают образ носителя того или иного признака, а в контексте исторических событий России ещё и гиперболизируют пространство. В случаях, когда притяжательные прилагательные образованы от имён собственных: **«бульдोजья Британия»**, **«глаза бонапартьи»**, **«шекспирий тома»**, происходит с точностью до наоборот, признак утрачивает личностность, усиливает абстрагированность и приводит к нестыковке образов. Как следствие, достигается эффект сатирической оценочности.

На текстовом уровне проанализируем пример из второй главы поэмы:

Где
земля,
и где
закон,
чтобы землю
выдать
к лету? –

Нету!
Что же
дают
за февраль
за работу,
за то,
что с фронтов
не бежишь? –

Шиш.
На шее
кучей
Гучковы,
черти,
министры,
Родзянки...

Мать их за ноги!
Власть
к богатым
рыло
воротит –
чего
подчиняться
ей?!..

Бей! [Маяковский, 1940, 288].

Вторая глава построена Маяковским как лозунг, полный негодования по поводу крушения надежд, связанных с февральской революцией 1917 года. Это призыв к открытому бунту, к борьбе против государственной власти, переметнувшейся на сторону богачей. В отдельные строки вынесены слова, на которые должно быть поставлено смысловое ударение. Для автора оказывается очень важным сделать акцент на экспрессивности высказываемого, создать эффект неожиданного выстрела – удара по сознанию читателя, пробудить готовность к немедленному решительному действию. Все выделенные автором слова относятся к стилистически сниженной лексике, в некоторых случаях переходящей в жаргон: («Мать их за ноги!»), что направлено не только на стилизацию разговорной речи, но главным образом на передачу резко негативной индивидуально-авторской оценки. Эффект гиперболичности в данном случае создаётся путём объединения оригинального графического построения текста и мастерски выбранных лексических средств.

В следующем примере:

Но-

жи-

чком

на

месте чик

лю-

то-

го

по

мещика.

Гос-

по-

дин

по-

мещичек,
со-
би-
райте

вещи-ка! [Маяковский, 1940, 314]

слова графически, с помощью строчного слогового переноса выстроены в привычную для стихотворений Маяковского «лесенку», что актуализирует эффект вкрадчивой речи с хитрым умыслом показной любезности («...Гос / по / дин / по / мещичек...»). Созданию иронического, даже саркастического эффекта во многом способствует использование уменьшительно-ласкательных суффиксов в словах: «помещичек», «ножичек». Однако за такой структурой скрыта ненависть, ярость и жестокость. Если в рассмотренных ранее лозунгах эти чувства были не прикрыты и выражались смело и резко, то здесь они особенно страшны в неожиданности своего проявления, поскольку завуалированы. Автор играет с читателем и персонажами своей поэмы, сплетая две противоположные формы восприятия мысли. Здесь можно говорить о гиперболизме, который эксплицируется противопоставлением уменьшительно-ласкательных форм слов и чувств. Такая игра – один из способов передачи негативной оценки автора.

Как уже говорилось в 1 главе, самыми продуктивными средствами создания гиперболических образов в творчестве В. Маяковского являются метафоры и сравнения.

Фигуре поэта в поэме «Хорошо!» отводится, пожалуй, важнейшая роль. Это не просто человек – это полубог, призванный перевернуть мир одним своим словом. Подобно революционеру, который идёт в бой, поэт обнажает своё перо и рвётся на штурм читательских умов и душ. Слово у Маяковского играет роль оружия, призванного поразить сознание читателя, перестроить его мироощущение. Для раскрытия образа поэта и значимой роли его слова автор создаёт неожиданные метафоры и сравнения: **«Как штыком, / строфой / просверкав», «Чтобы шелест страниц, / как шелест знамён, / надо лбами /**

годов / шелестел», «Телеграммой / лети / строфа», «Слова и слова/ Огнесловная лава». Для усиления значимости слова в революционном тексте автор использует сравнения: «строфа = штык», «шелест страниц = шелест знамён», « строфа = телеграмма», «слова = огнесловная лава» (в авторском неологизме заложено значение всеохватности словесного потока, его непрерывности, стихийности). Для слова «строфа» автор использует такие сравнения, как «штык» (метафора целенаправленности, точности), «телеграмма» (метафора быстроты и лаконичности). А поэтическое «слово» должно быть обжигающим и всеохватным, словно «огнесловная лава». Поэт осознаётся автором как вождь, способный вести за собой народные массы, и поэтому его поэтическая речь должна быть ёмкой, призывной и вдохновляющей на подвиг. Поэзия перестаёт быть высшим эстетическим искусством, доступным лишь для тонко организованных душ, она должна служить народу и в динамике передавать весь спектр народных чувств и переживаний. Гиперболизм в данном случае заключается в парадоксальности совмещения формы произведения и его содержания. Поэзия футуристов (и, в частности, В. Маяковского) во многом шокировала общественность 20-х годов XX века прежде всего своей предельной реалистичностью, социальной остротой и отказом от традиций. Острые революционные темы и неожиданные способы их выражения изменили всеобщее представление о поэзии как о высокоэстетическом искусстве и закрепили за ней роль выразителя общественно значимых утверждений с помощью языковых средств, понятных каждому.

Немаловажную роль в реализации общего гиперболического фона произведения играют фонетические средства, позволяющие прочувствовать «шумовую обработку текста» и, следовательно, открыть в нём новые смысловые нюансы.

Основываясь на творчестве В. Маяковского, можно выдвинуть гипотезу, что для его произведений характерен синтез необычайно точного и яркого текстового материала и «живого» музыкального оформления. В данном случае

Поэма «Хорошо» является одним из примеров такой организации. На протяжении всего произведения мы слышим звуковое оформление: то размеренный шаг проходящих красноармейцев, то выразительные выкрики, то глухие звуки ударов, то шелест знамён. Читатель оказывается вовлечённым в происходящее. Рассмотрим некоторые примеры использования звукописи в тексте:

В этой фразе отчётливо слышен шелест знамён, развивающихся на ветру, за счёт повтора фонем [ш] («шелест», «шелестел», «[ш]тобы»), [ц] («страниц»). Подобный эффект «озвучивания» достигается и во фразе:

Для того, чтобы показать жёсткость шагов («шёл по травам и тропам») и прочность такого материала, как сталь («сталью зубов скрежетал»), автор

использует повтор твёрдых фонем: [т] (глухая), [в] (звонкая), [р] (звонкая), [з] (звонкая), [ж] (звонкая), [ш] (глухая).

Звукописью, как правило, рождается представление о предмете или каком-либо явлении. Маяковский использует этот приём и для передачи определённой напряжённой атмосферы произведения.

Реализации общего гиперболического фона поэмы способствует и нарочитая недосказанность фразы (или «съеденное» начало слова):

...Господин адъютант,

позвольте ухо:

их

...ревосходительство

...ерал

Каледин,

с Дону,

с плёточкой,

извольте понюхать... [Маяковский, 1940, 300].

С помощью этого приёма создаётся эффект нащёптываемой на ухо фразы. Отрицательное отношение к изображаемому поддерживается усечением слов. Сатирический эффект заключён в подчёркнутой уничижительности. Рассмотренные примеры позволяют сделать вывод, что поэзия В. Маяковского объёмна, как минимум трёхмерна: нами выделены три «канала» воздействия на читателя – визуальный (графическое оформление стихотворений), чувственный (различного рода тропы, направленные на достижение какого-либо эффекта) и акустический, создаваемый фонетическими средствами.

Не последнюю роль в создании гиперболических образов в поэме «Хорошо!» играют и пунктуационные средства выразительности, которые также имеют свои особенности.

Достаточно часто автором используется тире, но не только для того, чтобы оформить стихотворный текст в лестничную структуру, свойственную Маяковскому, но и с целью придания стихотворению особого ритма – ритма

чёткого, жёсткого шага, резких и отчётливых возгласов. За счёт этого формируется тот самый «шум», о котором читатель не просто догадывается, а слышит... Этот факт иллюстрирует рождение гиперболического смысла на уровне чувственного восприятия с помощью графической формы. Гиперболический образ возникает непосредственно в сознании читателя при восприятии текста.

Особая ритмическая организация поэмы способствует погружению в содержание, а созданный с помощью этой ритмики звуковой фон позволяет проникнуться атмосферой текста. «Руководя» таким образом восприятием своего произведения, автор добивается создания гиперболизированных образов и помогает объективации ощущений читателя.

Примером может служить небольшой отрывок из седьмой части поэмы, в котором простой содержательный перенос обуславливает необходимость пауз, имитирующих выкрик лозунгов, что придаёт тексту двушажный ритм (раз / два, раз / два и т.д.):

Зажмите,

 косарь и кователь,

винтовку

 в железо руки!

Вверх –

 флаг!

Рвань –

 встань!

Враг –

 ляг!

День –

 Дрянь [Маяковский, 1940, 312];

Сгинь –

 стар.

В пух,

в прах.
Бей –
бар!
Трах!

тах! [Маяковский, 1940, 313].

Особую роль в создании гиперболического эффекта на пунктуационном уровне играют восклицательные знаки. Они придают поэме, насквозь «прошитой» лозунгами и призывами, дополнительную, гиперболизированную экспрессию. Восклицательные знаки в конце синтагм в большей степени использованы автором в призывной речи революционных масс. Следует отметить, что восклицательная интонация в данном примере подчёркивается не только восклицательными знаками, но и приёмом градации: «рвань – / встань! / Враг – / ляг!», «Сгинь – / стар. / В пух, / в прах», императивными конструкциями: «Вверх– / флаг! / Рвань – / встань! / Враг – / ляг!», «Бей – / бар!».

Речь, выходящая за рамки привычной бытовой, гиперболизирует в целом образ народа, выводит его из бытовой сферы в общенародную, гражданскую, политическую:

...люди

из-за угла.

Вставайте!

Вставайте!

Вставайте! [Маяковский, 1940, 312];

За хлебом!

За миром!

За волей!

Бери

у буржуев

завод!

Бери

у помещика поле!

Братайся,

дерущийся взвод! [Маяковский, 1940, 313].

В качестве одного из самых ярких приёмов создания гиперболизировано-сатирических образов и реализации общего гиперболического фона поэмы «Хорошо!» необходимо выделить стилизацию под текст романа в стихах А.С. Пушкина «Евгений Онегин», которая получила апробацию в 4 главе поэмы. Эта стилизация, направленная на создание иронического и сатирического эффекта, (сам факт влюблённости пожилой мадам Кусковой, в образе которой сконцентрирован образ России в период революции, в политического деятеля Александра Керенского, выглядит нелепо и комично). Маяковский достигает гиперболического эффекта введением онегинской строфы, совершенно выбивающейся из общего ритма произведения: «Онегинская строфа — принадлежащая А.С. Пушкину, — форма строфы, которой написан роман «Евгений Онегин». Состоит из 14 стихов со строгой схемой рифм — **а б а б в в г г д е е д ж ж**. Начинает строфу всегда строка с женским окончанием, заканчивает — с мужским. Таким образом, её образуют три четверостишия различной схемы рифмовки (перекрёстной, смежной и охватной), венчаемые кодой заключительного крылатого двустишия» [Терминологический словарь-тезариус по литературоведению, <http://literaturologiya.academic.ru/428/>]. Однако, поскольку текст рассматриваемой поэмы представляет собой стилизацию, Маяковский не ставит себе целью полное соответствие классической онегинской строфе, для него достаточно использование лишь некоторых элементов, по которым мы можем отличить пушкинский стиль и прочувствовать заложенный в данный отрывок сатирический смысл. Рассмотрим некоторые фрагменты:

Не спится, няня...

Здесь так душно...

Открой окно

да сядь ко мне»,

— Кускова,

что с тобой? –

«Мне скушно...

Поговорим о старине» [Маяковский, 1940, 294].

В этом отрывке без труда узнаётся сцена разговора Татьяны Лариной с няней. Изменив несколько слов в оригинальном тексте и поместив в лестничную структуру, Маяковский «осовременивает» его, адаптирует к революционной действительности, но сохраняет узнаваемость.

Плавность онегинской строфы диссонирует со строфикой Маяковского и в этом диссонансе, мы полагаем, улавливается гиперболизм.

Следующие фрагменты:

Ах, няня, няня,

я тоскую.

Мне тошно, милая моя.

Я плакать,

я рыдать готова...;

Быть может,

на берегах Невы

подобных

дам

видали вы? [Маяковский, 1940, 297].

Примечательно, что и в первом и во втором случае, вводя стилизованные фрагменты, Маяковский заключает их в кавычки, словно подчёркивая иное авторство, играя на контрасте стиля. Автор не ставит себе задачей полное подражание стилю онегинской строфы, в частности, он не соблюдает построение фрагментов по форме сонета (14 строк), однако характерная рифма в этих «стилизованных вкраплениях» прослеживается. В примере №1 мы видим такой рисунок рифм:

– душно (а)

– ко мне (б)

– скушно (а)

– о старине (б)

В данном четверостишии использована перекрёстная рифмовка.

В примере № 3 перед нами построение из двух заключительных строк с парной рифмовкой:

– на берегах Невы (ж)

– видали вы (ж).

Значительную роль при создании гиперболических образов на графическом уровне в поэме играет экспликация отдельных лексем с помощью разреженного межбуквенного интервала. Примеры:

Т а к о г о отечества

т а к о й дым

разве уж

н а с т о л ь к о приятен?;

В н а ш и вагоны,

на **н а ш е м** пути,

н а ш и

грузим

дрова [Маяковский, 1940].

В первом примере разреженным шрифтом выделено местоимение «**т а к о й**» и наречие «**н а с т о л ь к о**». Автор акцентирует внимание именно на этих лексемах, поскольку они оказываются логически ударными и являются принципиально важными для раскрытия смысла фрагмента. Если бы разрядки не было, логическое ударение, выделяющее слова «отечества», «дым» и «приятен», исказило бы дополнительно заложенный авторский смысл. Актуально здесь не то, что «дым отечества не приятен» в целом, а то, что он может быть не приятен при определённых условиях, когда становится «таким», т.е. когда богатые слои населения притесняют бедных и когда людей вынуждают идти воевать за «общую» землю, а не за «свою». Таким образом, разреженный шрифт, использованный для выделения отдельных лексем,

способствует актуализации значимости образов и обстоятельств, «зашифрованных» в этих лексемах.

Во втором примере графически аккумулируется притяжательное местоимение «**Н а ш и**» и образования от него, что ставит в позицию логически ударных именно эти местоимения, а не существительные, при которых они стоят. Выделение гиперболизирует не лексему как таковую, а её семантику притяжательности; для автора важно показать, что перечисляемые объекты – «вагоны», «путь», «дрова» – принадлежат именно «нам», а не кому-то другому. Под скрытым местоимением «мы» понимается гиперболизированный собирательный образ всех русских людей, а следовательно, гиперболизируется авторская эмоция - патриотический пафос.

Итак, важную идейно-содержательную роль в выражении гиперболических смыслов играет заглавие поэмы «Хорошо!». В данной лексеме заложена и положительная, и отрицательная авторская оценка.

Гиперболический фон произведения создаётся различными лексическими средствами: авторскими неологизмами, просторечной и жаргонной лексикой, иностранными словами, записанными кириллицей, притяжательными прилагательными, образованными от неодушевлённых существительных и имён собственных.

Поэма «Хорошо!» – одно из тех произведений в творчестве В. Маяковского, где звуковое оформление играет важную роль. Фонетические средства, а именно повторы шипящих – [ш], [ц], [ч], звонких – [р], [з], глухих согласных – [т] создают необходимое шумовое оформление произведения и способствуют реализации на фонетическом уровне гиперболизированных звуковых образов.

Стилизация под знаменитую «онегинскую строфу» наделяет поэму сатирическим смыслом, реализованным на контрасте стилей построения рифм двух поэтов – А. Пушкина и В. Маяковского. Этот контраст гиперболизирует образы, представленные в четвёртой главе поэмы, подчёркивая их абсурдность.

§2.3 Способы реализации гиперболического эффекта в поэме В.В. Маяковского «Во весь голос».

« У меня,
да и у вас,
в запасе вечность...»
(В. Маяковский. «Юбилейное»)

«Он сам предок и если чем силён, то потомками»
(К. Чуковский «Ахматова и Маяковский»)

Поэма «Во весь голос» писалась В. Маяковским с декабря 1929 по январь 1930 года, за 3 месяца до трагической смерти поэта. Биографы и исследователи творчества до сих пор спорят о том, что же стало причиной ухода из жизни... В 1924 году в одном из самых замечательных стихотворений «Юбилейное» Маяковский с необыкновенным воодушевлением заявляет: *«Ненавижу всяческую мертвечину / Обожаю всяческую жизнь!»*, однако судьба не щадит его принципов.

Поэт Михаил Кольцов утверждал иначе: «Нельзя с настоящего, полноценного Маяковского спрашивать за самоубийство. Стрелял кто-то другой, случайный, временно завладевший ослабленной психикой поэта-общественника и революционера. Мы, современники, друзья Маяковского, требуем зарегистрировать это показание». Муза поэта – Л. Ю. Брик – свидетельствовала, что Маяковский будто был «неврастеник» и что причиной его смерти была «своего рода мания самоубийства и боязнь старости» [Михайлов, 1988].

При жизни В. Маяковский был понят и принят не всеми и не во всём. Поэта упрекали в фальши, непонятности, неискренности, «умерщвлении молодёжи», он же отвечал на упрёки тонкими, но беспощадными выпадами. Однако, будучи человеком чувствительным, он испытывал бесконечную боль от того, что его не понимают.

Современники и исследователи отмечали, что всё, что бы ни делал поэт, совершалось в преувеличенной форме. А. Михайлов в биографической книге «Маяковский» пишет: «Да, он бывал разным, но все в нём – чтение стихов на

эстраде, и полемический дар, и участие в схватках с противниками, и гостеприимство, и доброта и нежность к близким, друзьям, товарищам по литературе, и азарт игрока на бильярде, и любовь, и горе – всё проявлялось крупно, слишком заметно в сравнении с обычными, рядовыми, не гибельными, не испепеляющими душу страстями. Такие люди живут на пределе нравственных сил и безоглядно растрачивают их...» [Михайлов, 1988].

Добровольный уход Маяковского из жизни, надо полагать, был подготовленным и обдуманном решением: об этом свидетельствует заранее написанная предсмертная записка, в которой Владимир Владимирович не изменяет присущему его характеру остроумию и иронии:

Как говорят –

«инцидент исперчен»,

любовная лодка

разбилась о быт.

Я с жизнью в расчете

и не к чему перечень

взаимных болей,

бед

и обид [Маяковский, <http://sherp.relline.ru/jphome/poetry/majak.htm>].

В поэме «Во весь голос», как и во многих других произведениях Маяковского, глубоко и выразительно проявлен фон художественного преувеличения, обусловленный не только темой и идеей как объективными факторами, но и субъективно – подчёркнутой гиперболизацией Лирического героя. Маяковский подводит итог поэтической деятельности и громогласно заявляет о своей особой роли в литературе. Исповедальный характер поэмы обусловлен тем, что в ней автор сталкивает два временных пласта – пласт будущего (тот, в котором помещены «товарищи потомки») и прошлого (откуда он сам горячо и правдиво говорит «о времени и о себе»). Такое соединение временных пластов выглядит, на первый взгляд, фантастично, но именно эта временная организация наиболее органична для Маяковского. Его цель как автора – не просто увековечить своё имя, но, главным

образом, возвеличить фигуру поэта в целом (и себя в частности) до уровня пророка, способного своим словом прорвать пространство и время, шагнуть «через лирические томики/ как живой с живыми говоря». Именно поэтому произведение «Во весь голос» наполнено пафосом, утверждающим несомненную значимость поэтического ремесла и огромной роли поэта как творца поэтической Вселенной. В. Маяковский разворачивает перед потомками концепцию поэзии как революции. Поэзия – аналог революции и её символ, основная её забота – воспеть лучшее в жизни:

Стихи стоят

свинцово-тяжело,

готовые и к смерти

и к бессмертной славе.

Поэмы замерли,

к жерлу прижав жерло

нацеленных

зияющих заглавий [Маяковский, 2011, 1032].

Учитывая, что революция воспринимается футуристами как главное средство построения новой жизни, поэзия, приравненная к революции, по их мнению, тоже является носителем жизнестроительной функции. Поэту отводится роль сверхчеловека, творца новой жизни, для которого не существует временных и пространственных рамок и который «с пьедестала» обличает человеческие пороки. Миссия поэта – создавать стихи, которые были бы под стать грандиозно выстраивающемуся новому миру.

Гиперболический фон реализуется с помощью образов-гипербол, репрезентируемых фонетически, лексико-семантически, тропеически, синтаксически, и другими языковыми средствами. С их помощью эксплицируется объективная (по замыслу) и субъективная (по эмоциональному воздействию) авторская позиция.

Одним из ярчайших образов, играющих важную идейно-содержательную роль в раскрытии гиперболических смыслов поэмы (как и в поэме «Хорошо!») является заглавие – «Во весь голос», которое изначально задаёт пафосно-

гиперболизированный тон всему тексту. Поэт, по Маяковскому, не просто деятель искусства, но деятель истории, и его голос должен пробить толщу веков и явиться нынешним поколениям таким, каким его оставил автор в далёком 1930 году. Идиоматическое выражение «во весь голос» традиционно ассоциируется с глаголом «кричать», причём «кричать» очень «громко», что даёт установку на гиперболичность заглавия.

Признак объекта, выраженный местоимением **«весь»**, акцентирует внимание на семантике всеохватности. Синонимы к нему: **«полный»**, **«целый»**, **«во всём объёме»**, **«всецело»**, **«всё до единого»**, **«вконец»**, **«дочиста»** [Абрамов, 2002, <http://www.gramota.ru/slovari/info/abr/>], позволяют утвердить не только значение безграничности, всеохватности, но и значение завершённости чего-либо. Эта семантика становится особенно значимой, если принять во внимание, что поэма была написана незадолго до самоубийства Маяковского и представляет собой по сути подведение итогов творчества.

В этом плане необходимо обратить особое внимание на композиционную организацию произведения. В поэме «Во весь голос» нет чёткого деления на главы или крупные смысловые фрагменты. Композиция создаёт основу для формирования гиперболического фона поэмы «Во весь голос»: согласно идее автора, текст представлен в виде непрерывного, вдохновенного потока авторского красноречия, что говорит о целостности произведения и создаёт впечатление неподготовленной речи, произнесённой с трибуны. Такая композиционная структура выбрана Маяковским не случайно: она напрямую отражает особенности содержания поэмы, слияние в ней двух временных пластов. Непрерывность и направленность поэмы на слуховое восприятие подкрепляется ярким образом самого Маяковского как поэта-оратора. Здесь совокупность композиционных факторов (цельность, непрерывность, законченность) совмещается с чувственным читательским восприятием, и поэма становится гиперболическим «портретом» Маяковского-трибуна, поэта-пророка, во весь голос вещающего «о времени и о себе». С помощью такого гиперболического портрета и оказывается возможным «прорыв сквозь время» в содержательном плане и возможность поговорить с потомками так, словно они вживую слушают автора.

От идейно-содержательного и композиционного факторов напрямую зависят фонетические, лексико-семантические, тропеические, синтаксические особенности текста, выстраивающие гиперболический фон всего произведения.

Фонетические образы, являющиеся важной составляющей общего гиперболического смысла, способствуют скорее не наглядному, а аудио-чувственному восприятию текста. Немаловажную роль в организации фонетического уровня в поэтике Маяковского играет направленность его поэзии на публичное выступление. Именно при таком открытом диалоге с читателем обнажается скрытый смысл произведения, а использование тех или иных фонетических средств получает звуковое обоснование. Выделяя фонетические особенности текста, читатель «слышит» голос автора и различает самые разнообразные оттенки авторских эмоций. Приведём несколько примеров:

Неважная честь,

чтоб из этаких **роз**

мои изваяния высились

по **скверам**,

где **харкает туберкулез**,

где блядь с хулиганом

да сифилис;

Мой стих

трудом

громаду лет прорвет

и явится

весомо,

грубо,

зримо,

как в наши дни

вошел **водопровод**,

сработанный

еще **рабами Рима** [Маяковский, 2011, 1031-1032];

Товарищ жизнь,
давай
быстрее протопаем,
протопаем
по пятилетке
дней остаток [Маяковский, 2011, 1034];
Мне
и рубля
не накопили строчки,
краснодеревщики
не слали мебель на дом.
И **кроме**
свежевымытой **сорочки,**
скажу по совести,
мне ничего не надо [Маяковский, 2011, 1034];

Мне наплевать
на **бронзы** многопудье,
мне наплевать
на **мраморную** слизь [Маяковский, 2011, 1033].

Аллитерационный рокот переднеязычного звука [p] в словах: «[p]оз», «по скве[r]ам», «ха[r]кает», «тубе[r]кулёз», «т[r]удом», «г[r]омаду», «п[r]о[r]вёт», «г[r]убо», «з[r]имо», «водоп[r]овод», «[r]абами», «[P]има», «това[r]ищ», «п[r]отопаем», «[r]убля», «ст[r]очки», «к[r]асноде[r]евщики», «к[r]оме», «со[r]очки», «б[r]онзы», «м[r]амо[r]ную» придаёт произведению маршевый ритм, подчёркивает призывность, необходимую автору при непосредственном обращении к адресату. Здесь в буквальном смысле звучит авторский «голос», прорывающийся сквозь года и несущий потомкам «поэтическую правду» о прошлом.

Гиперболический эффект достигается за счёт стилистической направленности фонетических средств. Частотность повтора звука [p] «оживляет» поэтическую речь и придаёт ей революционную значимость. Известный литературовед Георгий Гачев

в статье «Язык как голос национальной природы – и звукопись в слове» так характеризует звук [p]: «...[p] – мужская ипостась личностного начала: твёрдость, огненность, быстрыми вспышками и мелким суетливым биением дрожит» [Гачев, 1988]. Гачев называет раскатистый звук [p] звуком бодрствования (противопоставляя его звуку сна [m]), что является справедливым для приведённых фрагментов поэмы «Во весь голос», где Маяковский, гиперболизируя, оживляет не только фигуру автора, чей стих «явится весомо/грубо/ зримо». Резкие, как взрыв, повторы звука [p] в представленных примерах ярко и ёмко подчёркивают и твёрдость человеческого характера, и трудности жизни России 20-х годов.

Фонетические особенности способны не только озвучивать текст, но и выстраивать целостную картину авторского восприятия. А.П. Журавлёв в работе «Звук и смысл» замечает, что твёрдый и звонкий звук [p] ассоциируется с чем-то угловатым, страшным и холодным [Журавлёв, 1981]. Подобные характеристики применимы и к рассмотренным ранее словам поэмы. Лексемы: «б[p]онзы», «м[p]амо[p]ную» обозначают холодные материалы, традиционно использующиеся для изготовления «мёртвых» (= «холодных») памятников. Сочетания звука [p] с другими звонкими звуками: [б, p] + [н, з] = бронзы; [p, а] + [p, н] = мраморную в комплексе создают представление о чем-то резком, неприятном, неживом.

По-видимому, в примере:

Мне наплевать

на бронзы многопудье,

мне наплевать

на мраморную слизь

можно говорить о презрении автора не только к памятникам как внешнему проявлению почёта, но и к смерти как таковой; через резкое отрицание смерти («наплевать») происходит утверждение жизни. Этот мотив находится в тесной связи с идеей жизнетворчества и способствует созданию образа поэта как бессмертной, гиперболизировано-великой фигуры. Примеры: «харкает», «туберкулёз», «грубо», «рабами» также подтверждают высказанную Журавлёвым мысль об ассоциации звука [p] со страшными явлениями. Все перечисленные слова, обозначающие отрицательные понятия, направлены на создание соответствующих ассоциаций,

следовательно, воспроизводится необходимый автору образ губительного пространства, в которое вписан Лирический герой.

Кроме аллитерационных повторов звука [р] в поэме особое место занимают шипящие и свистящие звуки [з] и [с]:

И мне

агитпроп

в зубах навяз,

и мне бы

строчить

романсы на вас, –

доходней оно

и прелестней.

Но я

себя

смирял,

становясь

на горло

собственной песне [Маяковский, 2011, 1031].

Парные шумные фрикативные согласные в словах: «в [з]убах», «навя[з]», «[с]трочить», «на ва[с]», «преле[с]тней», «[с]ебя», «[с]мирял», «[с]тановя[с]ь», «[с]об[с]твенной», «пе[с]не» при чтении заставляют останавливаться, «спотыкаться». Эффект затруднённой речи используется Маяковским для выражения авторской идеи: он с полной ответственностью осознаёт своё поэтическое предназначение и горд оттого, что не приемлет лёгких и бездумных рифм. Эффект «вязкости» речи в данном фрагменте вызывает ассоциацию с чем-то неприятным, тягучим, засасывающим, словно болото: «навяз», «на вас», «прелестней».

Кроме ассоциации звука [с] с вязкостью приведём ещё одну не менее важную ассоциацию. Чаще всего произнесение этого звука порождает образ свиста либо человека свистящего. «Толковый словарь лагерно-воровского языка» определяет «Свист» как «болтовню, ложь» [Снегов, <http://www.memorial.krsk.ru/memuar/Snegov/16.htm>]. Таким образом, если соединить

все ассоциации, связанные со звуком [с], – это и «вязкость», и «свист» как пустая болтовня, – то можно сделать вывод об отрицательной авторской оценке, которую он адресует «доходной» и «прелестной» поэзии. В аллитерации шумных согласных [з] и [с] гиперболизированно проявляется негативное авторское восприятие окружающей действительности.

Важнейшую роль в создании гиперболических образов в творчестве В. Маяковского играют лексические средства.

Большую смысловую нагрузку выполняют лексемы, которыми автор характеризует себя: **«певец кипячёной / и ярый враг воды сырой», «ассенизатор», «водовоз», «агитатор», «горлан-главарь».** Все эти лексемы направлены на создание не только персонифицированного образа, но и ёмкой его оценки. Рассмотрим примеры:

1. И, возможно, скажет

ваш ученый,

кроя эрудицией

вопросов рой,

что жил-де такой

певец кипяченой

и ярый враг воды сырой [Маяковский, 2011, 1030].

В данном примере Маяковский характеризует себя, как «певца кипячёной и ярого врага воды сырой». Казалось бы, эта характеристика имеет только биографический подтекст, ведь, как известно, Маяковский был до крайности чистоплотен и употреблял только кипячёную воду:

«Товарищ, не пей воды сырой!

Воду оную пей только кипяченую!» – писал он.

Вполне очевиден здесь и второй подтекст, построенный на лексической игре антонимов. Слово «вода» в приведённом примере обозначает не жидкость, а, согласно словарю жаргонизмов, пустой разговор или ложь. Учитывая это значение, можно предположить, что словосочетание «сырая вода» вводится автором как усиление понятий «пустая болтовня», «ложь в крайней степени», а «кипячёная вода» = речь, очищенная от пустословия и лжи. Таким образом, Маяковский предстаёт перед нами как ярый противник фальши и сторонник максимальной

правдивости литературных произведений. Через чисто бытовой биографический факт его фигура гиперболизируется до уровня мессии.

2. Я, ассенизатор

и водовоз,

революцией

мобилизованный и призванный,

ушел на фронт

из барских садоводств

поэзии —

бабы капризной [Маяковский, 2011, 1030].

Гиперболичность образа поэта в данном примере достигается с помощью лексем-характеристик, не входящих в литературный глоссарий: «ассенизатор», «водовоз». «Ассенизация (от франц. assainir) – очистка выгребных ям и стоков с вывозкой нечистот. Улучшение санитарных условий местности» [Ушаков, <http://ushakovdictionary.ru>].

«Водовоз – тот, кто доставляет воду куда-либо» [Ефремова, <http://www.efremova.info>].

Оба этих термина не относятся к литературной сфере деятельности, однако выбраны Маяковским не случайно. С их помощью он связывает поэзию и жизнь, которая настолько загрязнена безнравственностью и человеческими пороками, что требует очистки, и настолько засушена, что требует увлажнения. Нелёгкую роль борца за чистоту мыслей берёт на себя поэт, силой слова способный исцелить человечество от недугов. Используя для самохарактеристики далёкие от литературы, узкоспециальные термины, Маяковский сравнивает себя со всемогущим полубогом, слово которого способно очистить тысячи человеческих душ. При этом важно оценить себя и с профессиональной точки зрения:

3. Слушайте,

товарищи потомки,

агитатора,

горлана-главаря.

Заглуша

поэзии потоки,

я шагну

через лирические томики,

как живой

с живыми говоря [Маяковский, 2011, 1031].

Называя себя «горланом-главарём», Маяковский акцентирует внимание на своей профессиональной значимости («Главарь – защитник, руководитель» [Ожегов, Шведова, 1997, 131]), подчёркивает силу своего слова. Суффикс -ан- традиционно образуется существительными со значением части тела, характеризующейся интенсивным внешним признаком (по аналогии с «пузан», «губан»). В примере «горлан» на первый план выходит не визуальный, а аудиальный признак («Горлан – человек с громким, оглушительным голосом» [Ушаков, <http://ushakovdictionary.ru>]). Яркие образы создаются В. Маяковским и с помощью неологизмов. В поэме «Во весь голос» их использование направлено на выражение ироничной и даже негативной авторской оценки. Приведём примеры:

1. Профессор,

снимите **очки-велосипед!**

Я сам расскажу

о времени

и о себе. [Маяковский, 2011, 1030]

Метафоро-метонимический образ «очки-велосипед» построен сложением двух основ, ввиду сходства больших стёкол очков с колёсами велосипеда. Этот индивидуально-авторский неологизм необходим автору, чтобы выразить иронию в адрес любого «профессора», который попытается говорить о нём, потому что лучше никто кроме него самого этого сделать не сможет.

Ещё пример:

2. Нет на **прорву** карантина –

мандолинят из-под стен:

«**Тара-тина, тара-тина,**

т-эн-н... [Маяковский, 2011, 1031].

Метонимический перенос – «мандолинят» – образован от существительного: «Мандолина – струнный щипковый музыкальный инструмент, на котором играют роговой пластинкой [Ефремова, <http://www.efremova.info>]. Лексему «мандолинят»

Маяковский использует для создания уничижительной оценки игры на музыкальном инструменте (не важно на каком). Автору необходимо подчеркнуть, что из-под стен не просто играют, а играют из рук вон плохо – «мандолинят». Негативная авторская оценка подкреплена контекстом: «нет на прорву карантина». Обратившись к толкованию слова «прорва» («непомерно большое количество кого-чего-нибудь») [Ожегов, Шведова, 1997, 618], можно утверждать, что словосочетание «прорва мандолинит» имеет негативную коннотацию и обозначает большое количество людей, которые играют (поют) плохую музыку. Таким образом, с помощью метонимического неологизма «мандолинят» Маяковский акцентирует внимание читателя и на качестве музыки. Неологизм играет роль смыслового акцента, который усиливает авторскую оценку.

3. Я к вам приду

в коммунистическое далеко

не так,

как **песенно-есененный провитязь**.

Мой стих дойдет

через хребты веков

и через головы

поэтов и правительств [Маяковский, 2011, 1031].

Прилагательное «песенно-есененный» в этом примере является сложным и состоит из двух частей: первая часть прилагательного образована от существительного «песня», второе от фамилии русского поэта Сергея Есенина, к творчеству которого Маяковский относился скептически, считая, что он напрасно губит свой дар за сочинением безыдейных стихов. При жизни два поэта критиковали творчество друг друга, но между ними не было открытой вражды. В своих произведениях Маяковский часто использует имя Есенина в качестве материала для создания не всегда положительных по окраске неологизмов, однако, это не помешало ему посвятить Есенину посмертное стихотворение, в котором даёт самую высокую оценку его поэтическому дару:

– Прекратите!

Бросьте!

Вы в своем уме ли?

Дать,

чтоб щеки

заливал

смертельный мел?!

Вы ж

такое

загибать умели,

что другой

на свете

не умел [Маяковский, 2011, 335].

Неологизм «песенно-есененный провитязь» в поэме «Во весь голос» является символом двух разных полюсов поэтического творчества, какими были Есенин и Маяковский.

Я к вам приду

в коммунистическое далеко

не так,

как песенно-есененный провитязь,

– пишет Маяковский, делая смысловой акцент на выделенном в отдельную строку отрицании «**не так**», подчёркивая принципиальную важность разделения двух поэтических стихий, двух разных методов. В противоположность поэзии Сергея Есенина Маяковский претендует на то, чтобы пережить свою эпоху и шагнуть «через лирические томики» к потомкам и говорить с ними, «как живой с живыми». Маяковский убеждён в том, что поэзия Есенина не способна на вечную жизнь, преодоление времени и пространств. Маяковский утверждает, что на это способна только его поэзия:

4. Мне наплевать

на бронзы **многопудье**,

мне наплевать

на мраморную слизь.

В авторском неологизме «многопудье», состоящем из двух основ: первая основа образована от наречия «много», вторая – от существительного «пуд». При толковании данного неологизма важно не значение слова («Пуд – русская мера веса, равная 16,38 кг.» [Ушаков, <http://ushakovdictionary.ru>]), а ассоциация с содержанием поговорки «съесть пуд соли», которая означает «испытать очень многое в жизни» [Мокиенко, Никитина, <http://www.interpal.info/index.php/list/1-slovar-russkih-pogovorok/5,%D0%94.xhtml>].

Из значения поговорки становится понятно, что существительное «пуд» имеет коннотацию «очень много чего-либо», а в сочетании со словом «много» в неологизме «многопудье» приобретает значение чего-то вдвойне большего. Таким образом, словосочетание «бронзы многопудье», которым Маяковский обозначает памятники, гиперболично. Не важно, сколько памятников и кому они поставлены, для автора значимо уничижительное обобщение – «груды бронзы». Неологизмом «многопудье» автор выражает негативную оценку, поддержанную контекстом – «мне наплевать» на то, что считается положительным, весомым в обыденном восприятии.

Самым важным звеном в цепи построения гиперболизированных образов автора и пространства, в котором он существует, являются использованные в изобилии слова разговорной, жаргонной и ненормативной лексики, тоже направленные на выражение негативной оценки автора. Такие лексемы, как: «**говно**» (просторечное, грубое), «**к чёрту**» (разговорное, сниженное), «**блядь**» (бранное), «**железки**» (разговорное), «**буржуи**» (разговорное), «**мёрли**» (просторечное), «**рвачи**» (разговорное), «**выжиги**» (разговорное), употреблены Маяковским, чтобы выразить негодование автора, направленное на современный уклад жизни. За счёт заложенной в перечисленных лексемах экспрессии достигается эффект грубой, бранной речи, полной ярости и гнева, а следовательно и образ Маяковского-поэта, «оживляясь», аудиально гиперболизируется.

Таким образом, лексические средства – авторские неологизмы, разговорные и жаргонные слова – направлены на предельно яркое изображение гиперболизированно отрицательной авторской оценки того времени и того пространства, в которых находится автор и из которых обращается к «товарищам потомкам». При этом гиперболизируется и фигура автора, о чём свидетельствуют

лексемы, которыми на протяжении всей поэмы он себя называет: «агитатор», «горлан-главарь», «ассенизатор», «водовоз». Эти слова подчёркивают привилегированное положение автора («горлан-главарь») и значимость функции «ассенизатора» (очищать от грязи, нечистот) И «водовоза» (насыщать водой, довать жизнь). С помощью такой гиперболизации достигается эффект персонификации оценочного плана.

Тропеический уровень создания гиперболических образов является одной из важнейших составляющих построения общего гиперболического фона и этой поэмы. Среди тропов, использованных В. Маяковским для оценки поэзии как революции, борьбы, выделим метафоро-метонимические образы, близкие к символам. Главным метонимическим образом-символом в поэме становится представление поэзии как революции. Для В. Маяковского поэзия и революция являются взаимно равными символами: поэзия столь же упорна в борьбе за свободу выражения индивидуального мировидения, как революция, а революция, подобно поэзии, наполнена возвышенными порывами и надеждой на прекрасное будущее. Гиперболичность этих образов эксплицирована в глобальности авторской идеи. И поэзия, и революция – два дела всей жизни для Маяковского, объединив их по смежности признаков, автор бросает вызов существующему укладу жизни и возвеличивает себя как демиурга, способного противостоять хаосу.

Метонимическое обобщение, равное символу, – «поэзия-революция» – в поэме складывается из множества метафорических образов: «страниц войска», «по строчечному фронту», «поэмы замерли, / к жерлу прижав жерло/нацеленных / зияющих заглавий», «застыла кавалерия острот,/поднявши рифм отточенные пики», – все они включают в себя лексемы, характеризующие, на первый взгляд, несочетаемые понятия – поэзию и революцию:

1. В примере «страниц войска» лексемы «страницы» и «войска», по отдельности не являющиеся словообразами, сочетаясь, образуют метафорический образ множества страниц произведений автора, которые, словно войска солдат, нацелены на битву за просветление читательских умов. Метафоризация здесь основана на количественном признаке: страниц, выстроенных в ряды, так много, что они могут сравниться с войском. Существительное «страницы» в сочетании с существительным «войска» соотносится с военной лексикой, а метафорический

образ «страниц войска» является звеном общей цепи создания главного образа: поэзия-революция.

2. «По строчечному фронту». Акцент данной метафоры падает на существительное «фронт», которое относится к военной лексике и обозначает переднюю, обращённую к противнику сторону боевого расположения войск. В сочетании с прилагательным «строчечный» (от сущ. «строка»), которое здесь является составляющей понятия «поэзия», лексема «фронт» перестаёт быть только военным обозначением и приобретает метафорическое значение в словосочетании «строчечный фронт» = «борьба поэта за свободу мысли и правдивость изложения».

3. Поэмы замерли,

к жерлу прижав жерло

нацеленных

зияющих заглавий.

Образ «поэзия-революция» конкретизируется через метонимически явленную военную лексику – «жерло заглавий». Поэма как оружие, способное изменить уклад жизни и мировоззрение масс, а началополагающая функция заглавия в тексте смежна с функцией пушечного жерла – переднего отверстия ствола огнестрельного орудия.

4. В примере

застыла

кавалерия острот,

поднявши рифм

отточенные пики

словообраз поэзии контаминирует лексемы военной и литературной тематики: существительные «кавалерия», «пики» относятся к военной лексике, но, сочетаясь с лексемами, обозначающими литературные понятия – «остроты», «рифмы», обрастают новыми оттенками – «культурная революция, способная рифмами-пиками избавить мир от невежества жизни».

Таким образом, словообраз поэзия-революция, гиперболичность которого реализуется в образе поэтического ремесла как неистовой борьбы за преобразование бытовой жизни в поэзию, складывается из многих конкретизированных метафоро-метонимических образов, которые тоже содержательно симбиозны.

Гиперболические словообразы – важнейший компонент в создании общего гиперболического фона поэмы.

Тропеический уровень поэмы также репрезентируется сравнениями, которые подтверждают и уточняют словообраз «поэзия-революция»:

1. В курганах книг,

похоронивших стих,
железки строк случайно обнаруживая,

вы

с уважением

ощупывайте их,
как старое,

но грозное оружие [Маяковский, 2011, 1032];

2. Умри, мой стих,

умри, как рядовой,

как безымянные

на штурмах мёрли наши! [Маяковский, 2011, 1033];

3. ...Я шагну

через лирические томики,

как живой

с живыми говоря [Маяковский, 2011, 1031].

В примерах 1 и 2, так же, как и в предыдущих примерах, образ стихотворения как поэтической единицы приобретает двойственный смысл: наряду с устоявшейся трактовкой стихотворения как эстетически важного литературного явления возникает понимание поэзии как орудия для ведения боевых действий, что обеспечивает произведению революционный пафос и способствует гиперболизации значения поэзии в деле преобразования жизни. Отметим, что представление поэтического слова как боевого оружия частотно в русской литературе и является одним из наиболее ярких образов [Павлович, 2007, 569]. Поэзия перестаёт быть только эстетически необходимой, в ней появляется идейность, которая обуславливает тесную связь литературы и революции.

В третьем примере образ Маяковского как творящей личности гиперболизирован: это аккумулируется сравнением «я шагну...как живой / с живыми говоря». Автор воспринимает себя человеком, чьё бессмертное творчество позволит ему вести диалог с потомками в одной пространственно-временной плоскости. Могущество авторского «я» оказывается полностью воплощено не столько в личности, сколько в поэзии, потому что союз «как» устанавливает дистанцию между «живостью» автора и «живостью» потомков (он не «живой с живыми», а «как живой с живыми»). Тем не менее, именно посредством поэзии возможен разговор с потомками разных эпох.

Таким образом, с помощью тропов посредством отдельных метафорических образов и образов-сравнений строится обобщённый метонимический словообраз – «поэзия-революция», который является гиперболическим образом и направлен на раскрытие общего гиперболического фона поэмы.

Синтаксический уровень организации текста также важен для выражения гиперболического смысла поэмы. В этом плане интересны предложения с обращениями, с помощью которых Маяковский выстраивает связь с грядущими поколениями. Рассмотрим примеры:

1. Профессор,

снимите очки-велосипед!

Я сам расскажу

о времени

и о себе [Маяковский, 2011, 1030];

2. Слушайте,

товарищи потомки,

агитатора,

горлана-главаря [Маяковский, 2011, 1031];

3. Потомки,

словарей **проверьте** поправки:... [Маяковский, 2011, 1033].

Во всех трёх примерах обращения направлены на создание эффекта максимально реалистического диалога поэта и его читателей – представителей грядущих поколений. Однако, стремясь говорить с потомками в одной временной плоскости, Маяковский представлен в этой иерархии выше, гиперболизирован до поэта-

предводителя, демиурга, главара, мощью своего голоса и поэтической мысли способного вести за собой. Об этом свидетельствуют включённые в обращения императивные глаголы – «снимите», «слушайте», «проверьте», которые усиливают степень воздействия автора на читателей и гиперболизируют его значимость как творца.

Немаловажную роль в создании гиперболического фона играет фрагмент текста поэмы, стилизованный под песню-частушку:

Засадил садик мило,

дочка,

дача,

водь

и гладь –

сама садик я садила,

сама буду поливать.

Кто стихами льёт из лейки,

кто кропит,

набравши в рот –

кудреватые Митрейки,

мудреватые Кудрейки –

кто их к чёрту разберёт!

Нет на прорву карантина –

мандолинят из-под стен:

«Тара-тина, тара-тина,

т-эн-н... [Маяковский, 2011, 1031].

Этот фрагмент выбивается из ритмического рисунка всего произведения главным образом потому, что здесь Маяковский использует чётко фиксированный размер – четырёхстопный хорей, что придаёт фрагменту плавность и песенность, в противоположность маршеподобным отрывистым строкам поэмы. Однако подобная стилизация осуществлена Маяковским не с целью придания своему произведению лирического тона, а с целью резкого осмеяния негативно изображённого образа. Под искусственной языковой игрой «кудреватые Митрейки, / мудреватые Кудрейки» скрывается намёк В. Маяковского на поэтов-современников К. Н. Митрейкина и А.

А. Кудрейко, которые в данном контексте аккумулируют отрицательную авторскую оценку. Не случайно оба слова, образованные от фамилий поэтов, тоже употреблены с заглавной буквы: «Митрейки», «Кудрейки». Под этим собирательным образом автор высмеивает поэтов-графоманов, которых считает дилетантами, поэзия которых не несёт жизнестроительной идеи. К тому же в рассматриваемом фрагменте поэмы присутствует аллюзия на произведение «Цыганский вальс на гитаре» ещё одного современника Маяковского – Ильи Сельвинского. В качестве звукового оформления В. Маяковский выбирает строку «Таратина, таратина тап» из стихотворения Сельвинского, которая в сочетании с неологизмом «мандолинят» («играют очень плохо, бездарно») из строки лирического произведения становится средством выражения злой насмешки.

Авторская сатира, рождённая приёмом аллюзии на фамилии современников Маяковского или их произведения, создаёт выразительный контраст между современниками и самим автором.

Итак, заглавие «Во весь голос» задаёт произведению общую гиперболизированную направленность. Это в полной мере эксплицировано местоимением «весь» со значением всеохватности. Фон художественного преувеличения в поэме достигается целенаправленностью образов-гипербол на фонетическом (аллитерация), лексико-семантическом (метафоро-метонимическая персонификация образа автора, неологизмы, жаргонная лексика), тропеическом (метафоро-метонимические образы и сравнения) и синтаксическом (конструкции с обращениями) уровнях.

Важную роль в создании гиперболизированного образа автора и выражения уничижительной оценки прочих поэтов, пишущих бесталанные стихи, играет фрагмент поэмы, который Маяковский стилизует под песню-частушку с чётко фиксированным размером – четырёхстопным хореем. С помощью языковой игры, построенной как аллюзии на современников и их произведения Маяковский негативно оценивает собирательные образы поэтов, чья поэзия не наполнена идеологическим пафосом, кому никогда не суждено увековечить своё творчество.

ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ 2

1. Во 2 главе проанализированы 3 поэмы В. Маяковского: «Люблю», «Хорошо!» и «Во весь голос» и выделены гиперболические образы на различных уровнях организации текста. Важную роль в актуализации гиперболических образов всех рассмотренных текстов играет **гиперболический фон**, основанный на идейно-содержательной вертикали.
2. Опорой для раскрытия гиперболизированного образа чувства в поэме «Люблю» является композиционная структура (произведение состоит из глав, которые помогают читателю проследить за развитием и усилением чувства любви).
3. Гиперболический фон поэмы «Люблю» построен на приёме контраста гиперболизированных образов Лирического героя, способного на поистине великое чувство и обывателей (с отрицательной оценкой). Данные образы репрезентируются: **лексико-семантически** (неологизмы, экспрессивная лексика), **словообразовательно** (суффиксация); **пунктуационно** (вопросительные, восклицательные знаки), **фразеологически** (идиомы «скупой рыцарь», «богат как Крез»).
4. Важную идейно-содержательную роль в создании гиперболизированного образа играет заглавие поэмы «Хорошо!», где преувеличенно-восторженная авторская оценка репрезентируется пунктуационно.
5. Гиперболический фон поэмы «Хорошо!» реализуется **лексико-семантически, фонетически, графически**.
6. Как и в поэме «Хорошо!», **заглавие** актуализирует гиперболическую направленность поэмы «Во весь голос» с помощью местоимения «весь».

7. Гиперболические образы поэмы «Во весь голос» создаются: **фонетически, лексико-семантически, тропеически.**

8. Стилизация под песню-частушку репрезентирует преувеличенно-ироничную авторскую оценку собирательному образу бесталанных поэтов.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Настоящее диссертационное исследование посвящено исследованию способов образования гиперболы и выяснению особенностей её лингвоэстетического употребления в поэтических произведениях В. Маяковского.

Гипербола рассматривается как понятийно-содержательная единица, реализующаяся в контексте как **приём** намеренного художественного преувеличения. Под **приёмом** художественного преувеличения понимаем маркированные способы репрезентации эмоционально-образных возможностей слов, словосочетаний, конструкций в контексте.

Аргументировать положение о гиперболе как о приёме художественного преувеличения позволяют следующие обьективированные признаки:

1. Гипербола не может быть причислена к тропам, так как в отличие от них она не имеет своих собственных языковых средств реализации.

2. Гипербола не может быть названа фигурой, так как обладает разнообразной структурой, в то время как фигура предполагает строго определённый рисунок.

Уход от чего-либо исходного создаёт своеобразную маркированность отклонения, которая определяет градусы преувеличения или преуменьшения. Чем ярче и чётче маркер отклонения, тем сильнее гипербола по своему воздействию, тем весомее преувеличение.

В работе разграничены такие контекстуально-понятийные составляющие, как **гиперболизм**, эксплицирующий в языке и речи эмоционально-содержательную направленность преувеличения. **Гиперболический образ** – форма отражения действительности, намеренно преувеличенная автором в целях усиления силы её воздействия на читателя. **Гиперболический фон** – идиохудожественное пространство, предполагающее учёт воздействия культурно-исторических, мировоззренческих и эмотивных факторов, на которые опирается творческая личность, порождающая или воспроизводящая индивидуальные, в том числе и гиперболические образы.

Анализ языкового материала позволил чётко обозначить уровни реализации гиперболы в поэтических текстах. Они объединены в группы:

1. Способы гиперболизации посредством **тропов**. Частотными способами воспроизведения и порождения гипербол на тропеическом уровне являются метафоры и сравнения. При этом выбор понятий, содержащих преувеличение или подчёркивающих отдалённость сопоставляемых явлений создаётся сближением в тексте слов, давно утративших взаимную связь или не имевших её совсем (алогизм понятий), построенных на неожиданности, парадоксальности.

2. Создание гиперболического значения с помощью трансформации **фразеологизмов**. При использовании фразеологических оборотов, эксплицирующих гиперболическое значение, поэт в большинстве случаев прибегает к трансформации (деформация и модификация), подчиняя их стилю гиперболического рисунка.

3. **Морфологический** уровень создания гиперболического значения. представлен существительными с суффиксами: -ищ-, (реже) -ин(а)-, а также числительными и счётными существительными.

4. Реализация гиперболы через приемы **графики** и **пунктуации**. Актуализатором гиперболического смысла в произведениях В. Маяковского на графическом уровне являются переносы. Пунктуация также способствует репрезентации гиперболических образов, выраженных содержательно за счёт индивидуально-авторской постановки знаков препинания.

Функционирование гиперболы в поэтических произведениях осуществляется на всех уровнях. Стиль поэм «Люблю», «Хорошо!» и «Во весь голос» намеренно гиперболизирован. Это обусловило экспликацию в поэтических текстах двух тесно контактирующих составляющих: гиперболического фона и конкретных образов-гипербол, репрезентация которых представлена названными выше уровнями.

Важную роль в создании гиперболизированных образов играют композиционные особенности произведений. Деление поэмы «Люблю» на

главы формирует гиперболический фон за счёт градуально-эволюционного представления развивающейся личности Лирического героя; это способствует рождению гиперболизированного образа любящего поэта.

Гиперболический фон создаётся объективными и субъективными факторами, под которыми мы понимаем тему, идею произведения, личность самого автора и культурно-историческую среду.

Формами реализации гиперболического фона выступают: лексический материал, стилистические средства – восклицательные и вопросительные предложения, повторы, градация, особая ритмика стиха и т.д.

Актуализатором гиперболического значения в поэтике В. Маяковского выступают: приём контраста, конкретизация явлений, понятий и т.п., предполагающая причинно-следственную зависимость частей целого; стилистические и семантические оксюмороны, сталкивающие лексические единицы, не имеющие общих ассоциативных полей. Контекст и фон художественного преувеличения аккумулируют, обосновывают и усиливают гиперболическое значение.

Гипербола, являясь приёмом художественного преувеличения, стала центральным вектором поэтики В. Маяковского, её пульсом и отличительной идеей.

Данный диссертационный материал, по нашему убеждению, имеет перспективы продолжения. Он может быть интересен переводчикам, российским и зарубежным исследователям творчества В. Маяковского. Прделанная работа может внести вклад в завершение лексикографической работы по творчеству В. Маяковского, начатой в 60-е годы XX века в ЛГПИ им. А.И. Герцена. Думается, что изучение словоупотребления поэта важно при обобщении лексического материала эпохи социализма в русской литературе.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Аллендорф К.А. Значения и изменения значений слов: дисс. канд. филол. наук / Аллендорф Кира Александровна. – М., 1966.
2. Аникина А.Б. Значение и смысл художественного слова / А.Б. Аникина // Значение и смысл слова: Художественная речь, публицистика / под ред. Д.Э.Розенталя. – М., Изд-во МГУ, 1987. – с. 8-22.
3. Античные риторики / под. ред. А.А. Тахо-Годи. – М. : Изд-во Московского университета, 1978. – 352с.
4. Античные теории языка и стиля/ под ред. О.М. Фрейденберг. – М.; Л.: Соцекгиз, 1936. – 341с.
5. Арутюнова Н.Д. Типы языковых значений: Оценка. Событие. Факт. / Н.Д. Арутюнова. – М. : Наука, 1988. – 341с.
6. Балли Ш. Французская стилистика. / Ш.Балли. – М. : Иностран. лит., 1961. – 394с.
7. Барабаш Ю.Я. Вопросы эстетики и поэтики. / Ю.Я. Барабаш. – М. : Сов. Россия, 1972. – 384с.
8. Барт Р. Избранные работы: Семиотика: поэтика/ Р.Барт // Пер.с фр./ Сост. общ. ред. Косикова Г.К. – М., Прогресс, 1988. – 615с.
9. Базилая Н.А. Семасиологический анализ бинарных метафорических сочетаний. / Н.А. Базилая. – Тбилиси : Изд-во Тбилис. ун-та, 1971. – 78с.
10. Белый А. Символизм. / Андрей Белый. – М. : Мусагет, 1910. – 651с.
11. Борев Ю.Б. Трагическое и комическое и проблемы литературы. Дисс. ... докт. филол. наук / Борев Юрий Борисович. – М., 1963.
12. Будагов Р.А. Что же такое лингвистическая поэтика? / Р.А. Будагов // Филологические науки. – М., Высш. школа, 1980. №3. – с. 18-26.
13. Бурова Т.Н., Кожин А.Н. О лексико-грамматической модификации фразеологизмов в авторском повествовании А.П. Чехова / Т.Н. Бурова, А.Н. Кожин // Уч. зап. Моск. обл. пед. ин-та, 1969. – Вып.15. – Т.228. – с. 256-261.
14. Бутов Р.Н. Графика в поэтическом тексте: традиции и инновации (на материале русской поэзии XX века): дисс. ... канд. филол. наук : 10.02.01 / Бутов Роман Николаевич. – Ижевск, 2010.

15. Бушмин А.С. К вопросу о гиперболе и гротеске в сатире Щедрина / А.С. Бушмин // Вопросы сов. Литературы. – М.; Л., Изд-во АН СССР, 1957. – вып.5. – с.7-63.
16. Вайман С.Т. Гармонии таинственная власть: Об органической поэтике / С.Т. Вайман. – М. : Сов. писатель, 1989. – 365с.
17. В мире Маяковского. Сост. А.А.Михайлов, С.С. Лесневский. – М. : Сов. писатель, 1984. – 416с.
18. Васильева И.Г. О семантической связанности слов в поэтическом тексте / И.Г. Васильева // Лексическая и синтаксическая семантика: Межвуз. сб. науч. тр./ Морд. ун-т. – Саранск, 1989. – 134с.
19. Винарская Е.Н. Выразительные средства текста: (на материале русской поэзии) / Е.Н. Винарская. – М.: Высш.шк., 1989. – 134с.
20. Виноградов В.В. Русский язык (Грамматическое учение о слове): Уч. пособие для вузов / В.В. Винарская. – 3-е изд. испр. – М. : Высш. школа, 1986. – 640с.
21. Виноградов В.В. Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика / В. В. Виноградов. – М. : Изд-во АН СССР, 1963. – 255с.
22. Винокур Т.Г. Закономерности стилистического использования языковых единиц / Т.Г. Винокур. – М. : Наука 1980. – 237с.
23. Винокур Г.О. Избранные работы по русскому языку / Г.О. Винокур. – М. : Учпедгиз, 1959. – 422с.
24. Винокур Г.О. Маяковский – новатор языка / Г.О. Винокур. – М. : Сов. писатель, 1943. – 133с.
25. Воробьёва Т.Б. Тропеические окказионализмы В. Маяковского / Т.Б. Воробьёва // Стилистика художественной литературы. – М. : Наука, 1982. – с. 199-216.
26. Воронина А.З. О словности компонентов фразеологических единиц как предпосылке окказиональных контекстуальных преобразований / А.З. Воронина // Труды МГПИИЯ им. М. Тореца. – 1982. – Вып. 198. – с. 25-35.

27. Гак В.Г. Метафора: универсальное и специфическое / В.Г. Гак // Метафора в языке и тексте. – М. : Наука, 1988. – с. 11-26.
28. Гачев Г. Д. Национальные образы мира: Общие вопр. Русский. Болгарский. Киргизский. Грузинский. Армянский / Георгий Гачев; [Предисл. Е. Сидорова]. – М. : Сов. писатель, 1988. – 445,[2] с.
29. Гвоздарёв Ю.Н. О семантической классификации фразеологических единиц русского языка / Ю.Н. Гвоздарев // Вопросы семантики фразеологических единиц. – Новгород, 1971. – Ч.1. – с.12-20.
30. Гей Н.К. Искусство слова. О художественности литературы / Н.К. Гей. – М. : Наука, 1967. – 364с.
31. Гончаров Б.П. О поэтике Маяковского / Б.П. Гончаров. – М.: Знание, 1973. – 64с.
32. Горнфельд А.Г. Фигура в поэтике и риторике / А.Г. Горнфельд // Вопросы теории и психологии творчества. – Харьков, 1911. – т.1. – 432с.
33. Григорьев В.П. Поэтика слова. На материале русской советской поэзии / В.П. Григорьев. – М. : Наука, 1979. – 342с.
34. Гулыга Е.В., Шендельс Е.И. О компонентном анализе значимых единиц языка / Е.В. Гулыга, Е.И. Шендельс // Принципы и методы семантических исследований. – М., Наука, 1976. – с. 291-314.
35. Гучинская Н.О. Семантическое преобразование языковых единиц в художественном тексте / Н.О. Гучинская // Семантика и прагматика: Межвуз.сб.науч. трудов. – Л., 1988. – с.3-10.
36. Денисова И.В. Революция – любовь: Новаторские принципы послеоктябрьской лирики Маяковского / И.В. Денисова. – М. : Сов. Россия, 1988. – 232с.
37. Донецких Л.И. Слово и мысль в художественном тексте / Л.И. Донецких. – Кишинёв: Штиинца, 1990. – 166с.
38. Донецких Л.И. Эстетические функции слова / Л.И. Донецких. – Кишинёв : Штиинца, 1982. – 154с.

39. Дьяченко И.А. Лексика и слог сатирической поэзии Маяковского: дисс. ... канд. филол. наук / И.А. Дьяченко. – Киев, 1962.
40. Желтухина М.Р. Тропы и их функции / М.Р. Желтухина // Русская словесность. – М., 2004. – №1.
41. Жирмунский В.М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика / В.М. Жирмунский. – М. : Наука, 1977. – 405с.
42. Жордания С.Д. Общее и особенное в поэтике художественного тропа: дисс. ... канд. филол. наук / С.Д. Жордания. – Тбилиси, 1980.
43. Журавлев А.П., Звук и смысл: Кн.для внекл.чтения:(8-10 кл.) / А.П. Журавлев. – М. : Просвещение, 1981. –158,[2]с. : 2л.ил.
44. Ильин О. Гиперболы Маяковского / О. Ильин // Проблемы развития советской литературы. – Саратов, 1968. – Вып.3.
45. Ипполитова Н.Б. Изобразительно-выразительные средства в публицистике: учебн. пособие / Н.Б. Ипполитова. – Саранск : Изд-во МГУ, 1989. – 79с.
46. Калитин Н.И. Слово и мысль. О поэтическом мастерстве В. Маяковского / Н.И. Калитин. – М. : Сов. писатель, 1959. – 215с.
47. Карабчиевский Ю.А. Воскресение Маяковского / Ю.А. Карабчиевский. – М. : Сов. писатель, 1990. – 222с.
48. Кассиль Л. Маяковский сам. Очерк жизни и работы поэта / Л. Кассиль. – М. : Детгиз, 1963. – 224с.
49. Катанян В. В Маяковский. Хроника жизни и деятельности / В. Катанян. – М. : Сов. писатель, 1985. – 647с.
50. Квятковский А.П. Поэтический словарь / А.П. Квятковский. – М. : Сов. Энциклопедия, 1966. – 376с.
51. Клех И. Возвращение Маяковского: Маяковский вчера, сегодня, завтра / И. Клех // Первое сентября. Литература. – 2008. - № 13, 01 июля 2008г. – с. 6-9.
52. Ковалевская Е.Г. Семантическая структура слова и стилистическая функция слов / Е.Г. Ковалевская // Языковые значения: Сб. научн. тр. ЛГПИ им. А. И. Герцена. – Л., 1976. – с.63-72.

53. Ковалёв В.П. Языковые выразительные средства русской художественной прозы: дисс. ... докт. филол. наук / В.П. Ковалев. – Киев, 1974.
54. Ковалёв В.П. Языковые выразительные средства русской художественной прозы / В.П. Ковалев. – Киев : Вища школа, 1981. – 184с.
55. Кожевникова Н.А. Об обратимости тропов / Н.А. Кожевникова // Лингвистика и поэтика. – М. : Наука, 1979. – с.215-224.
56. Кожевникова Н.А. Метафора в поэтическом тексте / Н.А. Кожевникова // Метафора в языке. – М. : Наука, 1988.
57. Кожина Н.А. Заглавие художественного произведения: онтология, функции, параметры типологии / Н.А. Кожина // Проблемы структурной лингвистики. Ежегодник/ АН СССР. Ин-т рус. яз. 1984, М., 1988, с. 167-183
58. Колшанский Г.В. Контекстная семантика / Г.В. Колшанский. – М. : Наука, 1980. – 150с.
59. Колымагин Б.Ф. Маяковский на корабле современности / Б.Ф. Колымагин // Вопросы философии. – 2012. – № 12.
60. Кондратьев А.Г. Художественное преувеличение как закономерность типизации в литературе: дисс. ... канд. филол. наук / А.Г. Кондратьев. – М., 1984.
61. Корольков В.И. К теории фигур / В.И. Корольков // Сб. научных трудов МГПИИЯ им. М. Тореца. – М. : 1974. – Вып. 78. – с. 60-93.
62. Кошанский Н.Ф. Общая риторика / Н.Ф. Кошанский. – СПб., 1829. – 131с.
63. Кэмрад С. Маяковский в Америке. страницы биографии / С. Кэмрад. – М. : Сов. писатель, 1970. – 271с.
64. Лавут П.И. Маяковский едет по Союзу. Воспоминания / П.И. Лавут. – М. : Сов. Россия, 1978. – 223с.
65. Ларин Б.А. Эстетика слова и язык писателя / Б.А. Ларин. – Л. : Худ. лит-ра, 1974. – 285с.
66. Левин Ю.И. Структура русской метафоры / Ю.И. Левин // Труды по знаковым системам. – 1965.

67. Ломоносов М.В. Полн.собр.соч. – т.7. – Труды по филологии / М.В. Ломоносов. – М.; Л.: Изд.во АН СССР, 1952. – 996с.
68. Маяковская А.А. Детство и юность В. Маяковского. Из воспоминаний матери / А.А. Маяковская. – М. : Детск. лит-ра, 1970. – 93с.
69. Маяковский и современность // Сб. статей. – М. : Наука, 1985. – 192с.
70. Меженко Ю.С. Маяковский Владимир Владимирович / Ю.С. Меженко // Меженко Ю.С. Знаменитые писатели: судьба и творчество / Ю.С. Меженко. – Ростов на Дону: Феникс, 2007. – (Энциклопедия для всех). – с.174-182.
71. Мелерович А.М. О семантической и грамматической характеристике слов-компонентов в составе фразеологических единиц // Фразеологизм и слово в русском языке. – Ростов-на-Дону, 1983. – с. 19-26.
72. Михайлов А.А. Маяковский / А.А. Михайлов. – М. : Мол. гвардия, 1988. – 558с.
73. Мокиенко В.М. Славянская фразеология / В.М. Мокиенко. – М. : Высш.школа, 1989. – 286с.
74. Москвин В.П. Русская метафора. Очерк семиотической теории/ В.П. Москвин. – 3-е изд. – М. : Изд-во ЛКИ, 2007. – 182с.
75. Мюллер-Фрейенфельс Р. Поэтика / Р. Мюллер-Фрейенфельс. – Харьков : Труд, 1923.
76. Некрасова Е.А., Бакина М.А. Языковые процессы в современной русской поэзии / Е.А. Некрасова, М.А. Бакина. – М. : Наука, 1982. – 312с.
77. Новиков Л.А. Искусство слова / Л.А. Новикова. – М.: Просвещение, 1982. – 127с.
78. Новикова М.Л. Метафора, её структура, семантика и связь с текстом / М.Л. Новикова // Лингвистическая семантика и логика. – М., 1983. – с. 124-137.
79. Общая риторика / Пер. с фр. Ж. Дюбуа и др. – М.: Прогресс, 1986. – 392с.
80. Овсяннико-Куликовский Д.Н. Теория поэзии и прозы / Д.Н. Овсяннико-Куликовский. – М.; П., 1923.
81. Одинцов В.В. Стилистика текста / В.В. Одинцов. – М. : Наука, 1980. – 263с.

82. Опарина Е.О. Концептуальная метафора / Е.О. Опарина // Метафора в языке и тексте. – М., Наука, 1988. – с.65-77.
83. Панченко О. Движение поэтического слова / О. Панченко // Вопросы литературы, 1981. – №1. – с. 218-227.
84. Панюшева М.С. Слово в поэтической речи / М.С. Панюшева // Значение и смысл слова: Художественная речь, публицистика/ Под ред. Д.Э.Розенталя. – М. : Изд-во МГУ, 1987. – с. 23-40.
85. Паперный З. О мастерстве Маяковского / З. Паперный. – М. : Изд-во АН СССР, 1961. – 444с.
86. Перцов В. Маяковский: Жизнь и творчество / В. Перцов. – М. : Худ. лит-ра, 1976. – т.1. – 413с.
87. Пестова Е.М. Особенности употребления слов в ранних стихах В. Маяковского / Е.М. Пестова // Семантические и эстетические модификации слов в тексте: Межвуз. сб. науч. тр. – ЛГПИ им. Герцена. – 1988. – с. 118-125.
88. Петросов К.Г. Творчество В.В. Маяковского (о русской поэтической традиции и новаторстве) / К.Г. Петросов. – М.: Высш.шк., 1985. – 151с.
89. Пешковский А.М. Сборник статей / А.М. Пешковский. – Л., 1925.
90. Пешковский А.М. Школьная и научная грамматика / А.М. Пешковский. Берлин : ГИЗРСФСР, 1922.
91. Пицкель Ф.Н. Маяковский: Художественное постижение мира. Эпос. Лирика. Творческое своеобразие. Эволюция метода и стиля / Ф.Н. Пицкель. – М. : Наука, 1979. – 407с.
92. Покотыло М.В. Осмысление творчества В.В. Маяковского в современной литературной критике / М.В. Покотыло // Вестник Адыгейского государственного университета. Серия 2: Филология и искусствоведение, 2008. – №1.
93. Покровский М.М. Избранные работы по языкознанию / М.М. Покровский. – М. : Изд-во АН СССР, 1959. – 382с.
94. Поляков М. Вопросы поэтики и художественной семантики / М. Поляков. – М. : Сов.писатель, 1986. – 480с.

95. Помыкалова Т.Е. Семантическая структура фразеологизмов генитивной модели группы времени / Т.Е. Помыкалова // фразеологическое значение в языке и речи. – Челябинск, 1988.
96. Попова З.Д. поэтическая стилистика как предмет исследования / З.Д. Попова // Поэтическая стилистика. – Воронеж : Изд-во Воронежск. ун-та, 1982. – с. 3-7.
97. Потебня А.А. Из записок по теории словесности / А.А. Потебня. – Харьков : 1905. – 203с.
98. Потебня А.А. Теоретическая поэтика / А.А. Потебня. – М. : Высш.шк., 1990. – 344с.
99. Потебня А.А. Эстетика и поэтика / А.А. Потебня. – М.: Искусство, 1976. – 614с.
100. Пустовойт П.Г. Взаимоотношение слова и образа / П.Г. Пустовойт // Поэтическая стилистика. – Воронеж, Изд-во Воронежск. ун-та, 1982. – с. 16-24.
101. Раков В.П. Маяковский и советская поэзия 20-х годов / В.П. Раков. – М. : Просвещение, 1976. – 255с.
102. Раков В.П. Поэт и человек / В.П. Раков // Революция. Жизнь. Писатель. В художественном мире В.В. Маяковского: Межвуз. сб. науч. тр. – Воронеж, Изд-во Воронежск. ун-та, 1986. – с. 135-150.
103. Рубайло А.Т. Художественные средства языка / А.Т. Рубайло. – М. : Учпедгиз, 1961. – 123с.
104. Рыбникова М. Разговорная фразеология в языке Маяковского / М. Рыбникова // Творчество Маяковского: Сб. статей. – М., Изд-во АН СССР, 1952. – с. 437-478.
105. Рювет Н. Границы применения лингвистического анализа в поэтике / Н. Рювет // Новое в зарубежной лингвистике/ Сост. вст. ст. И.Р. Гальперина. – М., Прогресс, 1980. Вып. IX. – с. 297-306.
106. Савченко А.Н. Речь и искусство / А.Н. Савченко. – Ростов-на-Дону : Изд-во Рост. ун-та, 1988. – 245с.

107. Селиванов Р.М. Гипербола в былинах / Р.М. Селиванов // Фольклор как искусство слова. – М., Изд-во МГУ, 1975. – Вып.3. – с.5-21
108. Семья Маяковского в письмах. Переписка 1892-1906 гг. – М. : Моск. рабочий, 1978. – 415с.
109. Складаревская Г.Н. Метафора в системе языка / Г.Н. Складаревская. РАН. Ин-т лингвист. исслед. – СПб.: Наука, 1993. – 150с.
110. Скребнев Ю.М. Очерк теории стилистики / Ю.М. Скребнев. – Горький : 1975. – 175с.
111. Смирнов-Несвицкий Ю. Зрелище необычайнейшее. Маяковский и театр / Ю. Смирнов-Несвицкий. – Л. : Искусство, 1975. – 159с.
112. Степанов Г.В. Язык. Литература. Поэтика / Г.В. Степанов. – М. : Наука, 1988. – 380с.
113. Табарев В.З. Об иронии и формах её выражения в лирике В. Маяковского: дисс. ... канд. филол. наук / В.З. Табарев. – М., 1974.
114. Телия В.Н. Метафоризация как основной приём создания лексической и фразеологической языковой картины мира / В.Н. Телия // Роль человеческого фактора в языке. Язык и картина мира. – М. : Наука, 1987. – с. 173-204
115. Телия В.Н. Метафоризация и её роль в создании языковой картины мира// Роль человеческого фактора в языке. Языковая картина мира. – М.: Наука, 1988. с.173-203.
116. Тимофеев Л.И. Поэтика Маяковского / Л.И. Тимофеев. – М. : Сов. писатель, 1941. – 105с.
117. Тимофеев Л.И. Основы теории литературы / Л.И. Тимофеев. – М. : Учпедгиз, 1963. – 454с.
118. Тимофеева В. В. Язык поэта и время: Поэтический язык Маяковского / В.В. Тимофеева. – АН СССР. Ин-т рус. лит. (Пушкин. Дом). — Л. : Изд-во Акад. наук СССР, 1962. — 318 с.
119. Тихомиров С.А. Гипербола в градуальном аспекте: автореф. дисс. ... канд. филол. наук / С.А. Тихомиров. – М., 2006. – 38с.

120. Томашевский Б.В. Стилистика / Б.В. Томашевский. – Л. : Изд-во ЛГУ, 1983. – 288с.
121. Томашевский Б.В. Стилистика и стихосложение / Б.В. Томашевский. – Л. : Учпедгиз, 1959. – 535с.
122. Томашевский Б.В. Стих и язык / Б.В. Томашевский // Стихovedение: хрестоматия / сост. Л. Е. Ляпина. – 2-е изд., перераб. и доп. – М. : Флинта: Наука, 1998. – 243, [2] с.
123. Трирог М.Ю. Актуализация семантических характеристик слова при построении художественного текста / М.Ю. Трирог // Стилистика как общепилологическая дисциплина: Сб. науч. тр. – Калинин, 1989. – с. 98-108.
124. Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино / Ю.Н. Тынянов. – М. : Наука, 1977. – 574с.
125. Тынянов Ю.Н. Проблемы стихотворного языка / Ю.Н. Тынянов. – М. : Сов. писатель, 1963. – 301с.
126. Тынянов Ю.Н. Проблема стихотворного языка / Ю.Н. Тынянов // Стихovedение: хрестоматия / сост. Л. Е. Ляпина. – 2-е изд., перераб. и доп. – М. : Флинта: Наука, 1998. – 243, [2] с.
127. Тюпа В.И. Художественность литературного произведения: Вопросы типологии / В.И. Тюпа. – Красноярск: Изд-во Красноярск. ун-та, 1987. – 217с.
128. Уфимцева А.А. Слово в лексико-семантической системе языка / А.А. Уфимцева. – М. : Наука, 1968. – 272с.
129. Ушаков А. Некоторые особенности стиля Маяковского-сатирика / А. Ушаков // Маяковский в школе. – М., 1961.
130. Фатющенко В.И. Метафоры Маяковского и вопросы истории метафоры в русской поэзии: дисс. ... канд. филол. наук / В.И. Фатющенко. – М, 1966.
131. Февральский А. Встречи с Маяковским / А. Февральский. – М. : Сов. Россия, 1971. – 71с.
132. Федотов О.И. Основы русского стихосложения: Метрика и ритмика/ О.И. Федотов. – М. : Флинта, 1997.

133. Фёдоров А.И. Образная речь / А.И. Фёдоров. – Новосибирск : Наука: Сибирск. отд., 1985. – 199с.
134. Фёдоров А.И. Семантическая основа образных средств языка / А.И. Фёдоров. – Новосибирск: Наука: Сибирск. отд., 1969. – 92с.
135. Харченко В.К. Переносные значения слова / В.К. Харченко. – Воронеж : Изд-во Воронежск. ун-та, 1989. – 197с.
136. Храпченко М.Б. Горизонты художественного образа / М.Б. Храпченко. – М. : Худ. литр-ра, 1986. – 439с.
137. Храпченко М.Б. Познание литературы и искусства: Теория. Пути современного развития / М.Б. Храпченко. – М. : Наука, 1987. – 575с.
138. Черкасова Е.Т. Опыт лингвистической интерпретации тропов / Е.Т. Черкасова // Вопросы языкознания. – 1962. – №2.
139. Чижик-Полейко А.И. О тропах в поэме А.Т. Твардовского «Василий Тёркин» / А.И. Чижик-Полейко // Поэтическая стилистика. – Воронеж, Изд-во Воронежск. ун-та, 1982. – с. 100-105.
140. Шапиро А.Б. Основы русской пунктуации. / А. Б. Шапиро. – АН СССР. Институт языкознания; отв. ред. В. В. Виноградов. – М.: Изд-во Акад. наук СССР, 1955. – 394 с.
141. Шкловский В.Б. Искусство как приём: Связь приёмов сюжетосложения с общими приёмами стиля / В.Б. Шкловский // О теории прозы. – М.; Л., 1929.
142. Щерба Л.В. Избранные работы по русскому языку / Л.В. Щерба. – М. : Учпедгиз, 1957. – 188с.
143. Эткинд Е.Г. Ритм поэтического произведения как фактор содержания / Е.Г. Эткинд // Стихovedение: хрестоматия / сост. Л. Е. Ляпина. – 2-е изд., перераб. и доп. – М. : Флинта: Наука, 1998. – 243, [2] с.
144. Языковые процессы в современной русской художественной литературе. Поэзия. – М. : Наука, 1977. – 392с.
145. Якобсон Р.О. Работы по поэтике: Переводы / Сост. и общ. ред. М.Л. Гаспарова. – М.: Прогресс, 1987. – 464с.

146. Яхонтов В. С Маяковским // Маяковский в воспоминаниях родных и друзей. – М.: Моск. рабочий, 1968. – 432с.

Словари

147. Bertelsmann Lexikon Verlag GMBH (1997): Gütersloh.

148. Гудков В.П. Иванович С. Сербско-русский и русско-сербский словарь 20000 слов / В.П. Гудков, В.П. Иванович. – М.: Дрофа. Русский язык медиа, 2010.

149. Даль В.И. Толковый словарь русского языка. Современная версия. – М.: Изд-во ЭКСМО-Пресс, 2001. – 736с.

150. Краткая литературная энциклопедия. – М.: Сов.энциклопедия, 1964. – т.2. – 1056с.

151. Краткий музыкальный словарь-справочник / под общ. ред. Э.Ф. Леонова. – М.: КИФАРА, 2002. – 183с.

152. Литературный энциклопедический словарь / под общ. ред. В.М. Кожевникова, П.А. Николаева. – М.: Сов. энциклопедия, 1987. – 752с.

153. Лопатин В.В., Лопатина Л.Е. – Русский толковый словарь / в.В. Лопатин, Л.Е. Лопатина. М.: Эксмо.2007. – 858с.

154. Ожегов С.Ю., Шведова Н.Ю. Толковый словарь русского языка: 80 000 слов и фразеологических выражений / С.Ю. Ожегов, Н.Ю. Шведова / Российская академия наук. Институт русского языка им. В.В. Виноградова. – 4-е изд., дополненное. – М.: Азбуковник, 1997. – 944с.

155. Павлович Н.В. Словарь поэтических образов: На материале русской художественной литературы XVIII-XX веков В 2 т. Том 1. Изд. 2-е, стереотипное. М.: Эдиториал УРСС, 2007. – 848с.

156. Русская грамматика/ Под.ред. Н.Ю.Шведовой: в 2т. т.1. – М.: Наука, 1980. – 784с.

157. Русский язык. Энциклопедия. – М.: Сов.энциклопедия, 1979. – 432с.

158. Словарь литературоведческих терминов. – М.: Просвещение, 1976. – 509с.

159. Словарь литературоведческих терминов/ под ред. Л.И. Тимофеева, С.В. Тураева. – М.: Просвещение, 1974. - 197с.
160. Словарь современного русского литературного языка: в 17-и т. – М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1950. – 13140с.
- 161.Справочник по русскому языку: правописание, произношение, литературное редактирование / Д.Э.Розенталь, Е.В. Джанджакова, Н.П. Кабанова. – 7-е изд. – М.: Айрис-пресс, 2009. – 496с.
162. Старичёнок В.Д. Большой лингвистический словарь/ В.Д. Старичёнок. – Ростов-на-Дону, 2008. – 811с.
163. Фразеологический словарь русского языка/ Сост. Л.И. Тихонов (рук.авт. колл.), А.Г. Ломов, Л.А. Ломова. – М.: Высш. школа, 2003. – 336с.
164. Фразеологический словарь современного русского литературного языка/Под ред. проф. А.Н. Тихонова/ Сост.: А.Н. Тихонов, А.Г. Ломов, А.В.Королькова. Справочное издание: в 2т. Т.1. – М.:Флинта: Наука, 2004. – 832с.
165. Фразеологический словарь современного русского литературного языка / Под ред. проф. А.Н. Тихонова/ Сост.: А.Н. Тихонов, А.Г. Ломов, А.В.Королькова. Справочное издание: в 2т. Т.2. – М.:Флинта: Наука, 2004. – 832с.

Интернет-источники

166. Абрамов Н. Словарь русских синонимов и сходных по смыслу выражений [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.gramota.ru/slovari/info/abr/>; (дата обращения: 2.02.2013)
167. Большой толковый словарь русского языка / под ред. С.А. Кузнецова [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.gramota.ru/slovari/dic/>; (дата обращения: 9.04.2012).
168. Брик О. М. Ритм и синтаксис [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://philologos.narod.ru/classics/brik-rs.htm>; (дата обращения: 14.03.2015)

169. Бутов Р.Н. «ENJAMBEMENT КАК ФЕНОМЕН РИТМИКИ И ГРАФИКИ ПОЭТИЧЕСКОГО ТЕКСТА (к вопросу уточнения классификации)» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://elibrary.udsu.ru/xmlui/bitstream/handle/123456789/6325/Butov_ro.pdf?sequence=1; (дата обращения: 15.03. 2015)
170. Большой толково-фразеологический словарь Михельсона [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://biblioclub.ru/?page=dict&dict_id=127; (дата обращения: 15.03. 2015)
171. Валгина Н.С. Актуальные проблемы современной русской пунктуации [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [http://yanko.lib.ru/books/language/ru/valgina.aktualnuye_ptobl_rus_punkt.2004.259_\(sl\).htm](http://yanko.lib.ru/books/language/ru/valgina.aktualnuye_ptobl_rus_punkt.2004.259_(sl).htm); (дата обращения: 15.04.2015)
172. Гаспаров М.Л. Оппозиция «стих-проза» и становление русского литературного стиха [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.philology.ru/literature2/gasparov-85.htm>; (дата обращения: 14.03.2015)
173. Квятковский А.П. Поэтический словарь [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://feb-web.ru/feb/kps/kps-abc/kps/kps-2831.htm> (дата обращения: 14.03.2015)
174. Кольцова Л.М. Пунктуация поэтического текста в номинативно-прагматическом и коммуникативном аспекте [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://revistaseug.ugr.es/index.php/cre/article/viewFile/162/147>; (дата обращения: 24.04.2015)
175. Краткая литературная энциклопедия. Т.6 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://feb-web.ru/feb/kle/kle-abc/ke6/ke6-0811.htm>; (дата обращения: 24.04.2015)

176. Литературная энциклопедия: Словарь литературных терминов/ Под ред. Н. Бродского, А. Лаврецкого, Э. Лунина и др. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://feb-web.ru/feb/slt/abc/lt1/lt1-2631.htm>; (дата обращения: 30.03.2014).
177. Лысков И. Словарь литетарурных терминов [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://feb-web.ru/feb/slt/abc/lt1/lt1-5712.htm>; (дата обращения: 9.04.2012).
178. Матяш С.А. Из истории строфического переноса в русской поэзии [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://vestnik.osu.ru/2008_11/1.pdf (дата обращения: 15.03.2015)
179. Маяковский В. Как делать стихи? [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://feb-web.ru/feb/mayakovsky/texts/ms0/msc/msc-081-.htm> (дата обращения: 14.03.2015)
180. Маяковский В.В. Неоконченное [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://sherp.relline.ru/jphome/poetry/majak.htm> (дата обращения: 2.02.2013)
181. Мокиенко В. М. Никитина Т.Г. Большой словарь русских поговорок [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.interpal.info/index.php/list/1-slovar-russkih-pogovorok/5,%D0%94.xhtml> (дата обращения: 2.02.2014)
182. Новый толково-словообразовательный словарь русского языка / Под ред. Т.Ф.Ефремовой [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.efremova.info>; (дата обращения: 9.04.2012).
183. Паперный З. Маяковский в работе над поэмой «Про это» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://feb-web.ru/feb/mayakovsky/critics/m65/m65-217-.htm>; (дата обращения: 10.03.2012).
182. Петрова Н.Г. О некоторых особенностях заглавий поэтического дискурса акмеистов [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://cyberleninka.ru/article/n/o-nekotoryh-osobennostyah-zaglaviy-poeticheskogo-diskursa-akmeistov>; (дата обращения: 30.04.2015)

184. Приходовская Е.А. Четыре дооктябрьские поэмы В. Маяковского. Их названия и содержание [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://prihkatja.narod.ru/majakovsky.htm> (дата обращения: 15.03.2015).
185. Словарь устойчивых словосочетаний [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.frazeologiya.ru/>; (дата обращения: 25.04.2015)
186. Снегов С. Язык, который ненавидит. Толковый словарь лагерно-воровского языка [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.memorial.krsk.ru/memuar/Snegov/16.htm> (дата обращения: 2.02.2014)
187. Терминологический словарь-тезариус по литературоведению [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://literaturologiya.academic.ru/428/>
188. Толковый словарь русского языка / Под.ред. Д.Н. Ушакова [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://ushakovdictionary.ru>; (дата обращения: 10.04.2012)
189. Ткаченко Л.Н. Авторская пунктуация и отклонение от нормы (на примере современной французской новеллы) [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.pglu.ru/lib/publications/University_Reading/2010/IV/uch_2010_IV_00039.pdf; (дата обращения: 24.04.2015)
190. Толковый словарь русского языка / Под. ред. Д.Н. Ушакова [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://ushakovdictionary.ru/>; (дата обращения: 15.03.2015).
191. Ушаков А. На уровне Маяковского современная поэзия, к сожалению, не существует [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.ruskiymir.ru/publications/87823/>; (дата обращения: 20.02.2016)
192. Фразеологический словарь русского литературного языка / Под.ред. А.И. Фёдорова [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://phrase-dictionary.info/> (дата обращения: 10.04.2012).
193. Харджиев Н.И. От редактора первого тома. Маяковский. ППС [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://feb-web.ru/feb/mayakovsky/texts/mp0/mp1/mp1-019-.htm>; (дата обращения: 25.04.2015).

194. Энциклопедический словарь крылатых слов и выражений / Авт. сост. Вадим Серов [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.bibliotekar.ru/encSlov/> (дата обращения: 30.03.2013).
195. Online rjesnik [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://onlinerjesnik.com/rjesnik/strane-rijesi/> (дата обращения: 22.02.2016).

Учебная литература

196. Бабенко Л.Г. Лингвистический анализ художественного текста: Учеб.рек.МО РФ / Л.Г. Бабенко, И.Е. Васильев, Ю.В. Казарин. – Екатеринбург: Изд-во Урал.ун-та, 2000. – 532 с.
197. Казарин Ю.В. Филологический анализ поэтического текста: Учебник для вузов / Ю.В. Казарин. – М.: Академический Проект; Екатеринбург: Деловая книга, 2004. – 432с.
198. Кодухов В.И. Общее языкознание. Учебник для студентов филол. специальностей ун-тов и пед. ин-тов / В.И. Кодухов. – М.: Высшая школа, 1974.
199. Теория поэзии/ Учебник. – Архангельск, 1877.
200. Учебная книга русской словесности. – СПб., 1830.

Художественная литература

201. Маяковский В.В. Избранные произведения / В.В. Маяковский. – М.;Л. : Детиздат ЦК ВЛКСМ, 1940. – 462с.
202. Маяковский В.В Собр. соч. в 12-и т. / В.В. Маяковский. – М.: Правда, 1978.
203. Маяковский В.В. полное собрание стихотворений, поэм и пьес в одном томе / В.В. Маяковский. – М.: “Издательство АЛЬФА-КНИГА”, 2011. – 1327с.

ПРИЛОЖЕНИЯ

Приложение 1. Плакат РОСТА: «Единственная ваша рабочая партия – коммунисты». (Фрагмент). 1920 год.



Плакат РОСТА № 539. (Фрагмент).
Текст и рисунок В. Маяковского.
1920 г., ноябрь.

Приложение 2. Плакат «Приезжий с дач, из городов и сел (Реклама ГУМа)». Авторы: В. Маяковский, А. Родченко. 1923год.



Приложение 3. Плакат «Самый деловой, аккуратный самый» (Реклама ГУМа)». Авторы: В. Маяковский, А. Родченко. 1923год.



Приложение 4.

Особенности эстетики переводов поэтических произведений

В. Маяковского.

Творчество поэта-футуриста Владимира Маяковского всегда вызывало живой интерес русских и зарубежных читателей, переводчиков и исследователей. Яркие художественные образы, неожиданные языковые и стилистические приёмы, авторские окказионализмы требовали от иностранных переводчиков максимальной приближённости интерпретации к оригиналу и безупречного владения не только русским языком, но и индивидуально-авторским «словарём» Маяковского. Однако несмотря на сложность, произведения Владимира Маяковского переводили на многие языки мира ещё при жизни поэта и переводят по настоящее время. Российский литературовед А. М. Ушаков отмечает, что «Маяковский стоит на одном из первых мест по собраниям сочинений, переведенных на иностранные языки» [Ушаков, <http://www.ruskiymir.ru/publications/87823/>]. Его произведения переведены на английский, французский, немецкий, корейский, японский, чешский, польский языки; существуют также многотомные переводные издания [Ушаков, <http://www.ruskiymir.ru/publications/87823/>].

Предметом исследования стали гиперболические образы, отражённые в переводах стихотворения В. Маяковского «Нате!» на немецкий язык и первой части поэмы «Облако в штанах» на сербский язык.

Поэтические образы В. Маяковского, интерпретированные переводчиками, вызвали у нас исследовательский интерес, поскольку творчество поэта изобилует индивидуально-авторскими неологизмами, неожиданными метафорами, стилистически маркированной лексикой, идиоматическими выражениями, средствами графической и пунктуационной выразительности, что в переводах находит отражение с учётом особенностей системы того языка, на который он осуществляется.

Выбор немецкого и сербского языков не случаен. Оба относятся к Индоевропейской семье, но разным подгруппам. Каждый из них имеет свою

лексическую систему, отличную от русского языка, что влечёт за собой неизбежные трансформации при переводе, например, окказиональных гиперболических образов, которые особенно часто встречаются в поэзии Маяковского.

Перевод с сербского языка представляется нам особенно интересным, поскольку это родственный русскому язык со схожим лексическим составом.

Сравнительный анализ стихотворения В. Маяковского «Нате!» и перевода Хуго Хупперта «Da habt ihr!» (лексический аспект).

Поэт-футурист В. Маяковский соединил в своём поэтическом творчестве революционный пафос и острую сатиру, нежную лиричность и безжалостную пренебрежительность. Поэт всегда экспериментировал с формой и содержанием произведений, вводя лексические и словообразовательные неологизмы, жаргонную и просторечную лексику, использовал языковую игру и контрастную мелодику.

Необычность образов и разнообразие языковых приёмов делают произведения В. Маяковского особенно привлекательными для переводчиков. Известнейшим переводчиком стихотворений В. Маяковского на немецкий язык является австрийский поэт и прозаик Хуго Хупперт.

Данная работа посвящена сравнительному анализу стихотворения В. Маяковского «Нате» и перевода Хуго Хупперта «Da habt ihr». Остановимся подробно на лексическом уровне организации текста, поскольку именно лексические особенности русского языка в целом и неологизмов, используемых Маяковским для создания гиперболических образов, которые представляют наибольшую трудность для перевода, хотя и остальные гиперболические образы на каждом из уровней текста (фонетическом, словообразовательном, синтаксическом, тропеическом, графическом и др.) при переводе также подверглись существенным трансформациям. Неоспорим тот факт, что в данном стихотворении, как и во многих других произведениях Маяковского, основополагающим является фон художественного преувеличения,

обусловленный подчёркнутой гиперболизацией фигуры лирического героя. В переводе Хуго Хупперта, несмотря на его точность, фигура лирического героя менее гиперболизирована, это сказалось на отборе языковых средств: в варианте перевода он проявляется не так ярко.

Важную роль при создании общего гиперболического фона стихотворения играет заглавие. В оригинале В. Маяковский выносит в название просторечную экспрессивную частицу «Нате!», которую можно заменить разговорным синонимом «вот вам (получите)!\», «Возьмите!» («Нате – частица. В сочетании со словом «вам» или без него (разг.) Пример: «Нате вам ваш билет!» А.П. Чехов») [Ушаков, <http://ushakovdictionary.ru/>]. Само по себе слово «нате» не имеет негативной коннотации и может быть употреблено при разговорной коммуникации, когда кто-то кому-то что-то даёт. Часто этот возглас сопровождается определённым жестом [Ефремова, <http://www.efremova.info>]. Но в данном случае контекст стихотворения позволяет говорить о том, что лексема, вынесенная в заглавие, имеет негативную окраску, так как представляет собой обращение к людям, к которым автор испытывает презрение и отвращение. Отрицательная коннотация названия поддерживается восклицательным знаком, который создаёт эффект резкого и громкого выкрика. Экспрессивность этого слова подчёркивает и сам Маяковский во фрагменте поэмы «Облако в штанах»: «Вошла ты, / **резкая, как «нате!»**, / муча перчатки замш»...

Хуго Хупперт переводит название стихотворения как «Da habt ihr!\», что в немецком языке за счёт частицы «da» тоже является экспрессивным разговорным вариантом и означает «получите!». Однако в переводе не сохранилась нарочито-небрежная окраска слова и гиперболизированная эмоция презрения, которую автор вкладывает в него. Конструкция «Da habt ihr!» не имеет такой уничижительной коннотации, как в русском оригинале. Следовательно, уже на уровне заглавия проявляется различие между оригиналом и переводом: Хуго Хупперт выносит в заглавие экспрессивную, негативно окрашенную конструкцию «Da habt ihr!\», которая по

эмоциональности максимально приближена к оригиналу, однако для Маяковского просторечное «Нате!» в заглавии принципиально важно, поскольку именно эта лексема выражает тончайшие эмоциональные оттенки презрения, злой насмешки и уничижительности. С помощью резкой экспрессии заглавия «Нате!» Маяковский подчёркивает множественность лиц, к которым обращается («на» – обращение к одному человеку, «нате» – к нескольким), и, бросая вызов, резко отделяет себя от «них».

Художественные образы первой строфы стихотворения переданы Хуго Хупертом довольно точно. Переводчик сохраняет основное противопоставление образа поэта как творца бесценных произведений, обнажающего свою душу, и невежественной толпы, которая равнодушна к откровениям Лирического героя. Образ толпы определяется в оригинале Маяковского метонимией «обрюзгший жир», что очень точно передано Хуго Хуппертом в переводе – «euer Schmalz, euer Schmutz» («ваше сало, ваша грязь»). Однако перевод включает более глубокую оценку за счёт двойной метонимии и повторяющегося местоимения «euer» («ваше»); это репрезентирует негативное отношение автора к изображаемому. Градация «Schmalz», «Schmutz» («сало», «грязь») вместе с повтором притяжательного местоимения «euer» подчёркнуто аккумулирует гиперболизированный образ толпы, во много раз более негативно окрашенный, чем в оригинале В. Маяковского.

Принципиальным отличием двух вариантов стихотворения стал, по В. Маяковскому, пространственный образ «чистого переулка», в который «через час <...> вытечет по человеку ваш обрюзгший жир». В переводе Хуго Хупперта образ «чистого переулка» отсутствует, а значит утрачивается мотив осквернения омерзительной массой людей чистого, одухотворённого пространства, к которому относит себя и Лирический герой. Образ Лирического героя в переводе также претерпевает изменения. В оригинале он наделяется большим числом характеристик, подчёркивающих всеохватность души поэта: «Я – бесценных слов мот и транжир», где отглагольные

существительные «мот» и «транжир» – разговорные, экспрессивные синонимы расточительного человека. («Транжирить – легкомысленно, без толку тратить» [Ушаков, <http://ushakovdictionary.ru/>], «Мотать – расточать, нерасчётливо тратить деньги» [Ушаков, <http://ushakovdictionary.ru/>]).

В переводе все эти отрицательные оценки соотносятся не с личностью поэта, а с его творениями: **«...ich erschloß euch die Kästen und Kassen verschwenderischer Worte, vergeudeten Guts»** (досл.: «Я открыл вам ящики и кассы растраченных слов, растраченного добра»). Авторское «я» в оригинале подчеркнуто гиперболизировано, в переводе Хуго Хупперта концентрируется только в местоимении «ich», а значит, нивелируется гиперболизированная основа образа, которая у Маяковского играет главную роль. Акцент с субъекта («я <...> мот и транжир») переносится на объект («verschwenderischer Worte, vergeudeten Guts» – «растраченные слова, растраченное добро»). Однако, транжирить (растрачивать) можно только то, что принадлежит тебе в избытке, а в переводе Хуго Хупперта не ясно, что «verschwenderischer Worte, vergeudeten Guts» принадлежат Лирическому герою.

Таким образом, гиперболические образы первой строфы стихотворения в переводе и оригинале различаются по яркости изображения. Переводчик смещает акцент с образа Лирического героя, гиперболически представленного Маяковским, на гиперболизированный образ толпы.

Во второй строфе перевода предельно точно переданы образы представителей мира обывателей и чётко эксплицируется негативная оценка по отношению к ним. Хуго Хупперт мастерски улавливает сатирическую направленность текста Маяковского, сопровождая образы напудренной дамы и усатого господина язвительной насмешкой: **«Ihnen, mein Herr, hangt vom Schurrbart runter / als Kohlsuppenrest eine Faser Kraut; / und Sie, Frau, blicken gepudert nicht bunter – / als die Auster aus der Muschel schaut»** (досл. «У вас, господин, свисает с усов / как остаток щей волокно (кочья) травы / и вы, женщина, не смотрите напудрено-пёстро / как смотрит устрица из раковины»). Важным смыслообразующим элементом второй строфы

стихотворения «Нате» является повтор стилистически различных синонимов «кушать» («Кушать – есть и пить (при вежливом приглашении к трапезе)»). [Ефремова, <http://www.efremova.info>] и «есть» («Есть – общеупотребительное – принимать пищу» [Ожегов, Шведова, 1997, 188]) с приставкой «недо»: «где-то недокушанных, недоеденных щей». Лексема «кушать», вопреки норме, в сочетании с существительным «щи» стилистически снижена, что эксплицирует негативную авторскую оценку. Этот приём переводчику не удалось передать.

В третьей строфе расхождения оригинала и перевода ещё более существенны. Одним из центральных образов этой строфы является «бабочка поэтиного сердца», которая в переводе трансформируется в «**Schmetterlingsflügel**» (крыло бабочки). Метонимический образ – «бабочка поэтиного сердца» – выражает чуткость, нежность и незащищённость души поэта. С помощью литоты – (человеческая душа представлена в виде маленькой по размеру бабочки) – автор подчёркивает необычность образа лирического героя. Это человек, тонко чувствующий: хрупкость его души сродни нежной бабочке. В переводе образ «**Schmetterlingsflügel**» («крыло бабочки») употреблён в прямом значении как часть насекомого, а не как символ уязвимого сердца поэта. Это во многом ретуширует смысл, заложенный В. Маяковским. Вместо образа «бабочки поэтиного сердца» в немецком варианте появляется образ «**poetische Funken**» (поэтические искры), которые растаптываются неблагодарной и невежественной толпой. Хуго Хупперт выбирает иной образ – метафорический; основная содержательная мысль строки – непонимание невежественными обывателями души и чувств поэта передано в тексте перевода точно.

Одним из ярких образов третьей строфы является «стоглавая вошь», которая в переводе трансформируется в «**tausendköpfigen Laus**» (тысячеглавая вошь). Этот собирательный образ толпы людей передан переводчиком более гиперболизировано, чем в оригинале. В стихотворении Маяковского «стоглавая вошь» неподвижна, а в переводе Хуго Хупперта она передвигается, растапывая «**poetische Funken**» (поэтические искры): «**...tretet poetische**

Funken aus,/ vertiertes Gezücht, bis die Farben erloschen/unterm Schreiten der tausendköpfigen Laus» («...протаптываете поэтические искры / звериное отродье, и цвета гаснут / под шагами тысячеголовой вши»). Переводчик очень точно прочувствовал специфику поэтики В. Маяковского и его склонность к гиперболизации, и с помощью намеренно преувеличенного образа «tausendköpfigen Laus» компенсировал гиперболический эффект, которого явно не хватало в предыдущих строфах. Однако контраст образов толпы и Лирического героя, который так важен для Маяковского, в переводе Хуго Хупперта менее ярок именно за счёт недостаточной гиперболизированности образа Лирического героя по сравнению с толпой. В переводе Хуго Хупперта Лирический герой – жертва бесчувственности окружающих, тогда как в оригинале В. Маяковского герой-поэт ставит себя намного выше их.

Последняя строфа – содержательная оппозиция поэта и толпы. Лирический герой, обиженный и раненый непониманием окружающих, защищается смехом. Дистантность расхождений по форме и приёмам не снимает самого важного – гиперболизированной характеристики образа поэта – «грубый гунн» и его способности надевать маску шута-лицедея: **«Wenns heut mich reut, den Hunnen euch räudig/ vorzugaukeln, zu gar nichts nutz»** (досл.: «Если сегодня мне надоест разыгрывать перед вами гунна / притворяться зря»).

Сродни тонкой стилевой работе Маяковского находка переводчика: **«dann spei ich ins Antlitz euch»** (досл.: «тогда я плюну вам в ваш лик»), где слово «Antlitz– ((n,11,poet.) Gesicht» [Bertelsmann Lexikon Verlag, 1997] относится к высокому стилю (аналогично русскому «лик»), тогда как в оригинале Маяковский использует нейтральное по окраске слово «лицо» («Плону в лицо вам...»). Книжная лексика, использованная переводчиком, приобретает в контексте язвительную окраску, намеренно гиперболизирует образ Лирического героя, усиливая контраст образов поэта и толпы.

Рассмотрев стихотворение В. Маяковского «Нате!» и его перевод на немецкий язык, можно отметить в целом точность перевода и максимально

приближенную к оригиналу экспликацию образов. Однако недостаточно яркое, по сравнению с оригиналом, отображение гиперболизированной фигуры Лирического героя влечёт за собой недостаточно резкий контраст образов поэта и толпы. Лирический герой в интерпретации Хуго Хупперта представляется скорее жертвой, нежели оскорблённым поэтом с нежной душой романтика. Следовательно, фон художественного преувеличения, характерный для творчества Маяковского, в переводе стихотворения отражён недостаточно, что, впрочем, совершенно не умаляет мастерства Хуго Хупперта, в целом очень тонко прочувствовавшего настроение текста и бережно подошедшего к словесной передаче художественных образов.

Авторские неологизмы в поэме В. Маяковского «Облако в штанах» и их перевод на сербский язык.

Сербские читатели познакомились с произведениями В. Маяковского во многом благодаря одному из известнейших в Югославии переводчиков – писателю, литературному критику Боре Чосичу (род. в 1932г.). Стихи Маяковского оказали особенное влияние на Б. Чосича и его творческое становление.

Анализ перевода с южнославянского языка представляет особый исследовательский интерес, поскольку сербский и русский языки являются близкородственными и относятся к славянской языковой группе, что обуславливает схожесть их лексического состава. Сравним лексические особенности первой части поэмы «Облако в штанах» в оригинале В. Маяковского и переводе Боря Чосича.

Перевод можно назвать достаточно адекватным, существенное внимание в нём уделяется стилеобразующим деталям, однако лексические разночтения неизбежны. Для удобства анализа выделим несколько групп основных особенностей оригинала и перевода:

1. Неологизмы В. Маяковского, не нашедшие отражения в переводе.

2. Экспрессивные лексемы оригинала, переведенные стилистически нейтральными лексемами.
3. Нейтральные лексемы оригинала, переведенные экспрессивными лексемами.
4. Инверсия.
5. Пунктуационные особенности.

В приложении остановимся только на первой группе.

Неологизмы играют особую роль в стилистическом оформлении гиперболического фона произведений поэта. Созданные так, как это удавалось только Маяковскому, они требуют тончайшего языкового чутья. Дословный перевод чрезвычайно сложен: не всегда авторские эмоции получают такую же экспрессивную экспликацию, как это задумывал поэт. Для передачи эстетической значимости неологизмов Бора Чосич использует нейтрально окрашенную лексику. Рассмотрим примеры:

а. Вашу мысль,
мечтающую на размягченном мозгу,
как **выжиревший** лакей на засаленной кушетке,
буду дразнить об окровавленный сердца лоскут:
досыта изъиздеваюсь, нахальный и едкий [Маяковский, 2011, 741]

Авторский неологизм «выжиревший» в сербском переводе выражен несколькими лексемами: «**od sala nadut**» («от жира раздувшийся»). Обе характеристики относятся к слову «лакей» («**lakej**»), которое в обоих языках совпадает по значению, звучанию и написанию. В оригинале В. Маяковского это существительное является элементом создания гиперболизированного образа невежественной, подхалимствующей толпы обывателей, к которой обращается автор («**Вашу** мысль...») и которую презирает. Толковый словарь Ушакова определяет слово «лакейство» как «раболепство, пресмыкательство» [Ушаков, <http://ushakovdictionary.ru/>]. Абстрактное существительное «мысль» (ед. число) не сравнивается с «выжиревшим лакеем», а персонифицируется через него, создавая образ обывателя, всё существо которого обезличено в

своём раболепии. Неологизм «выжиревший», таким образом, гиперболизирует и объективирует эту обезличенность и невежественность до крайней степени.

В сербском языке, как и в русском, переносное значение слова «Lakej – «подхалим, лизоблюд» [Online rjecnik, <http://onlinerjecnik.com/rjecnik/stranegijesi/laka>], следовательно гиперболизированный персонифицированный образ обывателя сохраняется и в переводе, однако в сочетании с оборотом «od sala nadut» он приобретает не такую экспрессивную окраску, как в поэме Маяковского, хотя в целом негативная оценка сохранена.

Сербский перевод «od sala nadut» является формально верным, поскольку довольно точно передаёт семантику слова («выжиревший» = «сильно ожиревший»; «od sala nadut» = «раздувшийся от жира»). Переводчик очень тонко «расшифровал» авторский неологизм, но не придал переводу настолько же яркой стилистической окраски, как Маяковский, и следовательно резко негативная авторская оценка гиперболизированно-омерзительного образа обывателя в переводе сглаживается.

б. Следующий пример:

Вот и вечер

в ночную жуть

ушел от окон,

хмурый,

декабрий. [Маяковский, 2011,742]

Неологизм «декабрий» у Маяковского выражает состояние угрюмого отчаянья Лирического героя, которое проецируется на состояние природы за окном. Лексема образована от названия первого зимнего месяца в году – декабря, который считается самым холодным и самым тёмным. Но в данном случае «декабрий» не указывает на время действия, а создаёт ассоциацию с декабрьской погодой – хмурой, холодной и грустной. Именно так чувствует себя Лирический герой, томящийся в ожидании возлюбленной, и его чувства персонифицируются в природе. Таким образом, авторский неологизм через

сопряжение с внешним явлением эксплицирует гиперболизированное внутреннее явление – переживания лирического героя.

В переводе Боры Чосича этот неологизм передан буквально:

Evo i veče
u noćnu strahu beži,
veče decembarsko
s prozora
u magli.

Здесь «декабрый» вечер превращается в «декабрьский» (**«veče decembarsko»**) [Гудков, Иванович, 2010, 168], указывая на определённое время действия. Оказациональное качественное прилагательное «декабрый» передано общеупотребительным относительным прилагательным «декабрьский». Эта конкретизация нивелирует заложенный автором смысл – прилагательное не репрезентирует персонифицированное в природе состояние Лирического героя, а значит, отчаяние не гиперболизируется до масштабов всего окружающего мира, как в оригинале. Кроме того, фонетическая оболочка неологизма не несёт в себе ассоциаций с тоской и горем, так как в слогах лексемы **«decembarsko»** нет слияния согласных с выражающими экспрессию звуками [p], [bp], и это «смягчает» эффект.

в. Следующий пример:

Будет любовь или нет?

Какая —

большая или крошечная?

Откуда большая у тела такого:

должно быть, маленький,

смирный **любёночек**. [Маяковский, 2011, 742]

Существительное «любёночек» с уменьшительно-ласкательными суффиксами -ёноч- и -ек – авторский неологизм, образованный от глагола «любить» по типу названия детёнышей животных (ср.: котёночек, цыплёночек, козлёночек). С помощью этой лексемы автор одушевляет любовь, наделяет её качествами

маленького, беззащитного живого существа. Сонорные звуки [л], [н] и губно-губной [б] подчёркивают нежность и трепетность авторского отношения к образу любви, создавая звуковую ассоциацию с кем-то прекрасным, ласковым и трогательным.

Любовь из сферы внутреннего, где она защищена, переходит в сферу внешнего, где человек уже не может носить её в себе, оберегая. Маяковский мастерски изобразил состояние Лирического героя, размышляющего, истомлённого ожиданием возлюбленной; его любовь настолько зависима от её благосклонности, что отделяется и превращается в крохотное существо, требующее заботы. Неологизм «любёночек» в контексте фразы «откуда большая у тела такого» приобретает ещё и ироничную окраску. В процессе размышления лирический герой с горечью предполагает, что с точки зрения обывателей, человек такого громадного роста, как он, наверное испытывает совсем поверхностные чувства. Подобный контраст гиперболизированной фигуры Лирического героя и литотизированной любви способствует гиперболизации образа героя в целом за счёт репрезентации его сильных переживаний в контексте и персонификации чувства с помощью неологизма.

В переводе Боря Чосича:

Odakle velika u takvom telu:

mora da je to **malena**,

neka krotka ljubav,...

любовь тоже персонифицируется, но не с помощью яркого стилистически окрашенного неологизма, а за счёт нейтральных по окраске лексем «**malena** / **neka krotka** ljubav» («маленькая (незначительная) / какая-то кроткая любовь»). Прилагательное «кроткий» (сербск. «krotak») и в сербском и в русском языке употребляется преимущественно по отношению к одушевлённым существительным, а значит любовь, как и в оригинале, представляется живым существом, но семантика беззащитности, уязвимости этого чувства, которую выражало существительное с уменьшительно-ласкательным суффиксом, нивелируется, сглаживая гиперболичность фигуры Лирического героя.

г. В стеклах дождевки серые

свылись,

гримасу громадили,

как будто воют химеры

Собора Парижской Богоматери. [Маяковский, 2011, 743]

Неологизм «свылись» у В. Маяковского образован от глагола «выть» с помощью приставки «с», аналогично глаголу «спеться» («петь» – «спеться»; «выть» – «свыться»). Толковый словарь Ушакова даёт следующие значения глагола «выть»:

«1. Испускать, издавать вой /производить шум, похожий на вой (примеры: «собака воет», «ветер воет»).

2. (перен.) Громко плакать, вопить (разг. вульг.)» [Ушаков, <http://ushakovdictionary.ru/>].

Переносное значение лексемы «спеться» определяется так:

«Спеться (перен.) – достичь единства, согласованности в действиях, привычках и т.д.» [Ушакова, <http://ushakovdictionary.ru/>].

Учитывая эти коннотации, неологизм «свыться» можно трактовать как «достичь согласованности в издании звуков, похожих на вой или рыдание». Эта лексема употребляется автором для выражения напряжённости, отчаяния лирического героя, который стоит у окна в ожидании своей возлюбленной. Образ «свывшихся» дождевок персонифицирует природу, поскольку окказиональный глагол «свыться» (по модели «спеться») употребляется преимущественно к одушевлённым объектам. Следовательно, образ природы гиперболизируется, одушевляясь: природа превращается в полноценное действующее лицо, сочувствующее лирическому герою и испытывающее те же эмоции — рыдающее вместе с ним. Таким образом, «свылись» (достигли «созвучия») не только капли дождя, но и природа с Лирическим героем.

В переводе:

U oknima sumorne kišne kapi, (На окнах угрюмые капли дождя,)

kreveljeći se, (Кривляясь/строля гримасы)

nakrcale, (Переполюняли,)

ko urlanjem usta da su razjapile (Словно криком разинули рты)

himere s pariske katedrale. (Химеры собора Парижской богородицы.)

Неологизм «свылись (дождевые капли)» передан лексемами: «kreveljeći se, (кривляясь)» и «ko urlanjem usta da su razjapile (словно криком **разинули рты**)». В образе дождевых капель природа также персонифицируется за счет прилагательного *sumorne* (угрюмые, хмурые), поскольку эти лексемы могут быть отнесены к одушевлённым существам. Однако «созвучие» чувств лексического героя и природы, их соединение в единый образ, что было передано Маяковским в одном неологизме «свылись», в переводе не отражено. Следовательно, в данном случае не вполне удаётся создать гиперболизированный образ отчаяния Лирического героя, ожидающего возлюбленную. Природа хоть и отражает его переживания, но находится на некоторой дистанции от героя, тогда как в оригинале Маяковского она сливается с ним.

д. Следующий пример:

А ночь по комнате **тинится и тинится**, –

из тины не вытянуться отяжелевшему глазу [Маяковский, 2011, 744].

Окказиональный глагол «тинится» образован от существительного «тина», которое в толковом словаре Ушакова определяется так: «водоросли, водяные мхи и водяные ивовые растения, плавающие густым скоплением в воде и вместе с илом образующие топкое, вязкое дно»; Тина (перен.), (книжн.) – то, что опутывает, засасывает, лишает свободы мысли и действия» [Ушаков, <http://ushakovdictionary.ru/>]. Стоит отметить, что переносное значение, данное Ушаковым, можно отнести скорее к слову «трясина», поскольку именно она имеет свойство засасывать что-либо, а «тина» обволакивает поверхность водоёма. Словари синонимов представляют следующие синонимические ряды к слову «тина»: «грязь, лужа, пятно» [Абрамов, <http://www.gramota.ru/slovari/info/abr/>], «грязь, тимение, муть». В произведении Маяковского сочетание слов «ночь тинится» выражает и прямое

и переносное значения слова «тина» [Ушаков, <http://ushakovdictionary.ru/>]. Кроме того, на наш взгляд, неизбежно появление у читателя звуковой ассоциации авторского неологизма «тинится» с общеупотребительным словом, отличающимся всего одним звуком: тянется (бесконечно, непрерывно). Образ тины-трясины подчёркивается следующей метафорой: «из тины не вытянуться отяжелевшему глазу».

Так создаётся образ обволакивающего, словно болотная тина, и засасывающего, как трясина, отчаяния Лирического героя, которое усугубляется тёмным временем суток: темнота ассоциируется с грязью, таким образом акцентируется и визуальное сходство с «тиной». Кроме того, глагол «тинится» несовершенного вида, что подчёркивает протяжённость действия во времени. Ночь, засасывающая в тоску и отчаяние, как в болото, для Лирического героя длится (тянется) бесконечно. Как и в предыдущих примерах, человеческое состояние гиперболизируется за счёт отражения переживаемых чувств во внешнем мире. Гиперболизированный образ акцентируется и повтором неологизма «тинится»; это усиливает накал тревоги и напряжения Лирического героя. Следует заметить, что эти строки расположены в непосредственной близости от строк: «Нервы — / большие, / маленькие, / многие!—/ скажут бешеные, / и уже / у нервов подкашиваются ноги!», а значит, являются кульминацией фрагмента, изображающего внутренние терзания героя.

В переводе неологизм выражен глаголом «**glibati**» («шлёпать по грязи»):

A poć se po sobi **glibi** i oko, (А ночь по комнате шлёпает, и глазу,) otežalo, odatle nikako da se ispravi. (отяжелевшему, оттуда никак не выпутаться.)
Образ ночи здесь персонифицируется за счёт глагола «**glibati**», выражающего действие, свойственное преимущественно одушевлённым существам. В оригинале Маяковского персонификация не очевидна; автору важно сделать акцент на масштабе отчаяния Лирического героя, гиперболизируя его до бескрайнего пространства, затянутого непроглядным мраком. Заменяя глагол «тиниться» глаголом «**glibati**» (шлёпать по грязи), Бора Чосич смещает акцент с повторяющегося глагола (тинится) на субъект действия – существительное

(«по́с» (ночь)). Глагол «тинится» выражает протяжённое действие, что создаёт образ тоски как «стихии», обволакивающей всё вокруг, не оставляющей живого места. Глагол «glibati» (шлёпать по грязи) хоть и верен формально, поскольку вбирает в себя семантику синонимов лексики «тина» (грязь, топь), создаёт другой, менее гиперболизированный образ.

Лексический повтор слова «тинится» в оригинале во много раз усиливает гиперболичность образа, превращая и без того протяжённое действие (и переживание Лирического героя) в поистине бесконечное. В переводе лексического повтора нет, следовательно, эмоции героя выражены более сдержанно.

е. Крик последний, –

ты хоть

о том, что горю, в столетия **выстони!** [Маяковский, 2011, 745].

Глагол в повелительном наклонении «выстони», образованный от глагола «стонать» с помощью приставки «вы» имеет семантику действия, проделанного с большим усилием (ср.: «вымолить – выпросить, добиться чего-нибудь мольбами, усиленными просьбами [Ушакова, <http://ushakovdictionary.ru/>])). Рассматриваемый фрагмент текста является обращением лирического героя к своему же крику, как к живому существу, который должен «выстонать» всю боль человека. Крик как действие отделяется от своего субъекта и становится способным к отдельному действию – стону. Следовательно, в Лирическом герое как субъекте смешиваются громкий крик и протяжный стон, что выражает доведённое до наивысшей точки отчаяние и переживание. Финальные строки первой части поэмы, таким образом, становятся апофеозом страдания героя, где чувства гиперболизируются до предела.

Бора Чосич передаёт неологизм «выстони» нейтрально окрашенным глаголом «дай»:

kriče poslednji – (Крик последний (звательный падеж) –)

bar ti! (Хотя бы ты!)

jesaј, da gorim, vekovima **daj!** (Рыдание о моём сгорании векам дай!).

В переводе сохраняется обращение лирического героя к крику как к одушевлённому объекту и гиперболизация отчаяния, но она не доведена до предела, как это происходит в оригинале с помощью неологизма «выстони». Слово «выстонать» отражает в себе продолжительный процесс, сопровождаемый страданиями Лирического героя, следовательно, действие становится гиперболизировано мучительным. Глагол **«dati»** (дать) несёт семантику разового действия и не репрезентирует экспрессию Лирического героя, что во многом скрадывает выразительность и эстетическую значимость образа.

Таким образом, перевод поэмы В. Маяковского «Облако в штанах», созданный Борой Чосичем, в целом досконал и адекватен, однако неизбежны стилистические расхождения в переводе неологизмов Маяковского.

