

УДК 821.161.1-22Маяковский

**Валентина Борисовна Мусий**  
Одесса, Украина

#### АНТИТЕТИЧНОСТЬ КАК СПОСОБ ВЫРАЖЕНИЯ АВТОРСКОЙ КОНЦЕПЦИИ В КОМЕДИИ ВЛАДИМИРА МАЯКОВСКОГО “КЛОП”

Подготовка к юбилею — 120-летию со дня рождения В. В. Маяковского — активизировала поиски научных путей нового прочтения его литературного наследия, современной интерпретации закономерностей его творческого пути. Однако, как нам представляется, одно из наиболее важных мест среди этих направлений по-прежнему принадлежит изучению поэтики произведений В. В. Маяковского, что, в свою очередь, позволяет глубже проникнуть в законы его авторского мира. В центре нашего внимания — “феерическая комедия в 5 действиях и в 9 картинах” (как драматург определил жанр своего произведения) “Клоп”. Выбор объекта исследования обусловлен тем значением, которое придавал ему художник. “Клоп”, — писал В. В. Маяковский, — это театральная вариация основной темы, на которую я писал стихи и поэмы, рисовал плакаты и агитки. Это тема борьбы с мещанином” [3, XII, с. 28]. Таким образом, эта комедия явилась реализацией поэтом его представлений о характере нового искусства. Формулируя в том же, 1929 году, когда была закончена ко-

медия, задачи искусства, то есть, отвечая на вопросы: “что делать?”, “как делать?” и “для чего делать?”, В. Маяковский заявляет: “Только те литературные средства хороши, которые ведут к цели. Такая установка нашей программы не снимает старого нашего требования новой формы для нового содержания. И если одним своим острием она направлена против рыцарей “формы для формы”, бесчисленных эстетизаторов и канонизаторов формы, то другим своим острием она бьет тех, которые пытаются втиснуть пятилетку в сонет, пытаются воспеть социалистическое соревнование крымско-плоскогорными ямбами. В целом эта установка не оставляет ни сантиметра места писателю, желающему именовать себя революционным, для какой бы то ни было аполитичности” [4, с. 238]. Такому пониманию характера и назначения искусства и следовал В. Маяковский, создавая комедию, которая была бы революционной (новаторской) с точки зрения формы, и вмещала бы в себя революционное (то есть обновляющее мир) содержание. Не случайно включение в нее элементов балагана. “Занятые реформированием современного театра, — писал об этом направлении поисков драматургами новой формы еще в 1912 году Вс. Мейерхольд, — мечтают о проведении на сцену принципов балагана. <...> Балаган вечен. Его герои не умирают. Они только меняют лики и принимают новую форму. <...> Смелым противовесом декаденству, признаками которого являются расплывчатость и пересол в выявлении подробностей, мы ставим сжатость, глубину и яркость. И всегда во всем мы ищем лишь больших масштабов” [5, с. 162, 164, 166]. На признаки проявления в “Клопе” признаков балагана обращает внимание и современная исследовательница О. Чебанова, когда пишет: “...три балаганных элемента — острый язык персонажей, многочисленные аллюзии на современность и комические интермедии — сохраняются на протяжении первой половины пьесы, до действий о будущем, в котором оказался герой” [6]. Но в первую очередь, это, конечно же, использование гротеска. В качестве ведущей особенности балагана, способного оживить театр, Вс. Мейерхольд (а именно в его театре была впервые осуществлена постановка “Клопа”, и Маяковский принимал самое деятельное участие в её подготовке) называл гротеск. При этом своё понимание содержания гротеска он изложил, опираясь на содержащуюся в Большой энциклопедии 1902 года формулировку: “название грубокомического жанра в лите-

ратуре, музыке и пластических искусствах... нечто уродливо странное, произведение юмора, связывающего без видимой законности разнороднейшие понятия...". "Глубина и экстракты, краткость и контрасты, — писал Вс. Мейерхольд. — ...Трагическое сменяется комическим, резкая сатира выступает на место сентиментальной песенки" [5, с. 166]. И далее следует, то, что наиболее показательно для "Клопа" В. Маяковского: "Гротеску дано по-иному подойти к быту. Гротеск углубляет быт до той грани, когда он перестает являть собою только натуральное. ... Не в том ли задача сценического гротеска, чтобы постоянно держать зрителя в состоянии этого двойственного отношения к сценическому действию, меняющему свои движения контрастными штрихами? Основное в гротеске, это — постоянное стремление художника вывести зрителя из одного только что постигаемого им плана в другой, которого зритель никак не ожидал" [5, с. 169] Именно с помощью гротеска В. Маяковский попытался в комедии "Клоп" достигнуть "преодоления быта в быте", о котором писал Вс. Мейерхольд [5, с. 173]. В ней он настоящему с присущим ему расцветом мещанства противопоставил будущее, в котором люди проникнуты духом коллективизма и творчества. О том, что именно в "темпоральной оппозиции" видел главную черту и самого поэта, и его творческой манеры его друг, а значит, человек, хорошо знавший его, известный учёный Р. Якобсон, пишет современный исследователь М. Вайскопф: "В якобсоновской трактовке судьба Маяковского явственно подтягивается к байроническому мифу: исполинского страдающего поэта уничтожает косная среда, одержимая повседневными заботами и глухая к веяниям вечности". Правда, для М. Вайскопфа приписывание Р. Якобсоном В. Маяковскому романтического переживания быта как "земного заточения" духа — результат мифологизации его образа. Однако, заметим, что миф — это не выдумка, но, как правило, дополнение имеющего место в действительности долей воображения. Тем более, что, как нам представляется, В. Маяковскому, который, конечно же, не был романтиком, и в самом деле было близким романтическое мироощущение. И точно так же, как романтики, герой которых был сосредоточен на общечеловеческой цели восстановления идеального состояния мира, Маяковский видел назначение искусства в субстанциальном. Это проявилось уже в его раннем творчестве. "У Маяковского, — пишет в связи с этим

Л. Я. Большухин, — автор и герой оказываются не в положении созерцателя, а в положении творца, преобразующего действительность, и при этом объективный мир полностью утрачивает себя, будучи замещен лирическим бытием, сотворённым волей лирического героя" [1, с. 103]. Антитетичность, о которой мы собираемся вести речь, является одним из знаков близости Маяковского романтикам. Она непосредственно связана с гротеском, о котором писал Вс. Мейерхольд. По сути, главной задачей автора комедии "Клоп" было с помощью наглядной демонстрации отвратительности того состояния, до которого дошел бывший рабочий, обнаруживший в новой жизни (через 50 лет) родство лишь с клопом, воздействовать на зрителя и способствовать его преображению, очищению от всего, что мешало ему развиваться как личности. Преимущества новой жизни и нового человека наиболее полно и ярко проявляются на основе их противопоставления низкому. Отсюда — антитетичность комедии: противопоставление образа жизни и характеров людей, принадлежащих двум разным мирам, имеет в ней структурообразующий характер.

Это противопоставление было настолько важным для автора, что, как известно, оно обусловило характер организации Маяковским оформления постановки. Над подготовкой спектакля работали разные художники: первую часть (картины I— IV) оформляли Кукрыниксы, для творчества которых были наиболее показательны гротеск и карикатурность, а вторую (картины V — IX) — А. М. Родченко, стоявший у основ конструктивизма, стиля, призванного инженерно смоделировать мир будущего. Для того, чтобы подчеркнуть границу между настоящим и будущим, Д. Д. Шостакович, сочинявший музыку к спектаклю, специально написал интермеццо, исполнявшееся как самостоятельный музыкальный номер между первой и второй частями пьесы. Различными для каждой из частей были постановочные методы. Сцены первой части изобиловали атрибутами быта, не бутафорскими, а настоящими предметами "которые, — пишет А. Февральский в примечаниях к пьесе, — особенно наглядно обнаруживали вульгарность вкусов мещан". Причём, подчеркнём, ключевым эпитетом в характеристике этих вещей является "красный". Описывая содержание каждой из сцен, Маяковский пишет: "Присыпкин и Баян на деньги мамы Ренесанс закупают для предстоящего *красного* бракосочетания *красную* ветчину, *красноголовые* бутылки и *крас-*

ное прочее” (выделено нами — В. М.) [3, XII, с. 23]. Комическое заключается в несоответствии формы содержанию. Для современников В. Маяковского красный — революционный, то есть связанный с преобразованием мира и человека. Для Баяна, семьи Ренесанс, а с некоторых пор и Присыпкина красный — это “нужный”, модный цвет, “одежда”, в которую они рядятся, драпируя свои настоящие обывательские ценности. Во второй же части “в согласии с духом феерической комедии, — указывает А. Февральский, — Мейерхольд ввёл ряд зрелищно эффектных постановочных моментов: спортивные упражнения, различные танцы, многочисленные проходы действующих лиц через зрительный зал” [3, XII, с. 388].

Антитетичность лежит и в основе жанровой природы этой пьесы. В “Клопе” соединились сатира и феерия. Сатира — преимущественно в первой части, где в центре внимания — низкое, осмеиваемое В. Маяковским. Это картина действительности, представленной лишь с одной стороны — с точки зрения несоответствия авторскому представлению о норме. Феерией является вторая часть “Клопа” с её установкой на поражение воображения зрителя, особую зрелищность. На помощь в создании образа будущего пришли различные театральные технические, световые и звуковые эффекты, трюки. Немалую роль сыграла и фантастика: чудесное спасение застрелившейся работницы Зои Берёзкиной и, главное, перенесение в будущее с последующим размораживанием и возвращением к жизни двух символов “прошлого”: превратившегося в мещанина рабочего Присыпкина и неперменного обитателя грязных домов, забитых вещами — клопа.

По объёму части произведения почти равны (образ будущего занимает на 3-4 страницы больше места в тексте). Но субъектная их организация различна, и в этом также проявилась установка автора на антитетичность. “Настоящее” представлено торговцами-разносчиками, молодыми рабочими — соседями Присыпкина по общежитию, а также его новым, мещанским, окружением — семьей парикмахеров с “говорящей” о возврате к прошлому фамилией Ренесанс, в которую герой собирается войти, женившись на Эльзевире Давидовне, для чего “умирает” как Присыпкин и рождается в качестве Пьера Скрипкина, а также “подхалимничающий самородок из бывших владельцев” [3, XII, с. 23] Олег Баян. Действие развивается динамично. Четыре картины вмещают в себя и подготовку к свадь-

бе и саму свадьбу, самоубийство, пожар... Характеры действующих лиц раскрываются в коротких репликах. Комический эффект реплик основан на несоответствии формы (исторический и политический контекст) содержанию (какого рода информация заключается в этот контекст). Так, к примеру, будущая теща героя восклицает после того, как обнаруживает, что кооперативная сельдь короче той, что продаёт лотошник: “За что мы убили государя императора и прогнали господина Рябушинского, а? В могилу меня вкопает советская наша власть” [3, X, с. 14]. Таким образом, и февральские, и октябрьские события ставятся в один ряд с размерами селёдки. В репликах разносчиков, рекламирующих свой товар, искусство, наука и политика, с одной стороны, и быт, — с другой, оказываются явлениями одного порядка. Разносчик кукол сообщает, что его игрушки танцуют “по указанию самого наркома”, продавец шаров заявляет, что только такие, как у него, “шары-колбаски” могли помочь на Северном полюсе генералу Нобиле. Так обывательское сознание приспособляется к полному драматизма событиям крушения дирижабля Умберто Нобиле и попыткам спасти его команду. Продавец клея в своей рекламе ставит рядом “Венеру и ночной горшок”, а торговец книг представляет Льва Николаевича Толстого в качестве автора “105 весёлых анекдотов” [3, X, с. 6-8]. Самыми длинными являются реплики Баяна, своего рода певца и идеолога осмеиваемой Маяковским массы обывателей. Учитывая их пафосный характер (упоминаются не только “хвост сельдя” и “рюмка водки”, но также Маркс, Энгельс, Перекоп, Гименей, трубадуры), а также то, что произносятся они большей частью в торжественной обстановке свадьбы, их жанр можно определить как политически обоснованные тосты.

Характер членов “федерации земли”, живущих в 1979 году, также раскрывается на основе их отдельных восклицаний, реплик в диалогах. Однако в текстах V, VII и IX картин есть образцы ораторского жанра — то, что отсутствует в первой части комедии. В V картине это речь “председателя института человеческих воскрешений”, из которой зритель (читатель) узнаёт о чуде — готовности учёных воскресить “индивидуума, замёрзшего пятьдесят лет назад”, а также о том, что было со страной за эти пятьдесят лет, о принятии декрета, в котором законодательно закреплено право человека на неприкосновенность его жизни [3, X, с. 35]. Организующим центром VII картины является

речь Репортёра. Её содержание — разрушительное воздействие соседства с Присыпкиным не только на людей, но и на собак, которые теперь демонстрируют “все первичные признаки эпидемического подхалимства” [3, X, с. 47]. Это своего рода кульминация второй части: будущее на грани гибели, возвращения к мещанскому прошлому 1929 года, но сильна и альтернатива ему в лице учёных. Оптимистическая развязка и второй части, и всей комедии, IX картина, содержит три монолога-речи: Председателя совета и Директора зоопарка. Именно они, эти речи, несут главную идейную нагрузку в пьесе, содержат в себе авторское понимание главного направления деятельности по спасению человека, его энтузиазм, несмотря на трудности этой работы. Так, поднявшись на трибуну и взмахнув флагом, Председатель напоминает слушателям о “прискорбных случаях” в городе после появления в нём “двух паразитов”. “Однако, — восклицает он, — эти случаи, теплящиеся слабым напоминанием прошлого, подчёркивают ужас поверженного времени и мощь и трудность культурной борьбы рабочего человечества” [3, X, с. 59]. Таким образом, в окончательной победе “рабочего человечества” он не сомневается.

Такое различие субъектной организации обусловлено, на наш взгляд, тем, что после живых и узнаваемых картин современной жизни, где зрителю (читателю) очевидны были недостатки, от которых необходимо было избавляться, автору во второй части необходимы были своего рода герои-идеологи, рупоры его собственных идей, и раскрыть своё понимание иначе, как в монологической форме речей, он не мог.

Перед исследователем “Клопа” неизбежно возникает вопрос: удалось ли В. Маяковскому воплотить свой замысел по преобразению публики посредством спектакля? Безусловно, с задачами сатирического обличения “настоящего” он справился. С созданием модели “будущего” справиться оказалось сложнее. Как, впрочем, и другим художникам, авторам утопий. В художественные образы приходилось воплощать умозрительное, а потому многое в этой программе совершенного мира не может не вызывать сомнений. Пожалуй, основы жизнедеятельности неплохи. Научный и технический прогресс (хотя, правда, “голосовательный аппарат” то похрипывает, то поскрипывает, то в нём правая рука “за левую цепляется”, и приходится подмазывать и подвинчивать) облегчили жизнь людей, ученые побе-

дили смерть и научились воскрешать даже тех, кто замерз пятьдесят лет назад, главное в обществе будущего — борьба за человека. Но среди этих научных усовершенствований есть вмешательство в природу. В сквере деревья искусственные. И хотя на их “зелёных квадратах-листьях” и расположены тарелки с плодами или даже открытые флаконы с духами, подобный прогресс ничего, кроме уныния, не вызывает. Почему-то вспоминается “Повесть о том, как один мужик двух генералов прокормил” М. Е. Салтыкова-Щедрина, где генералы думали, что еда в приготовленном виде на деревьях растёт. В “Клопе” В. Маяковского она там и выросла. “Городское самоуправление” лишь решает, что будут делать деревья: “мандариниться” или на них будут груши, а жителям города остаётся только сочными ломтиками лакомиться [3, X, с. 46]. “Приступы острой влюблённости” преодолены, в понимании людей — это “древняя болезнь, когда человечья половая энергия, разумно распределяемая на всю жизнь, вдруг скоротечно конденсируется в неделю в одном воспалительном процессе, ведя к безрассудным и невероятным поступкам” [3, X, с. 48]. Когда Присыпкин просит принести ему книги (!), то оказывается, что, в основном, имеются учебники садоводства, медицинские справочники. Танец — это только движение по площади “десяти тысяч рабочих и работниц” [3, X, с. 54]; люди будущего не знают, что такое музыка и гитара и кто такие Страдивариус и Уткин... Возможно, из-за того, что человекоустройство настолько несовершенно, обитатели будущего так легко и заражаются от Присыпкина не только склонностью к алкоголю (что, конечно, плохо), но и тем, что не даёт окончательно засушиться. В чём заключается причина подобного представления В. Маяковским будущего, было это им запланировано, или же сказалось отсутствие основы для идеальной модели миро- и человекоустройства, мы не можем ответить, да это и не является задачей настоящей статьи. Что же касается антитетичности, которая проявляется в пьесе “Клоп” на целом ряде уровней: стилистики, композиции, субъектной организации, системы художественных образов, — то она и в самом деле явилась тем структурообразующим элементом, который позволил В. Маяковскому выразить своё понимание тенденций, опасных для России 1920-х годов.

*Список использованной литературы*

1. Большухин Л. Ю. Природа абсолютного одиночества в поэзии В. Маяковского / Л. Ю. Большухин // Романтизм и его исторические судьбы: Материалы международной научной конференции (VII Гуляевских чтений). — Тверь, 1998. — Ч. 2. — С. 101-103.
2. Вайскопф М. Маяковский глазами Якобсона / М. Вайскопф // Известия АН. Серия литературы и языка. — 1997. — Т. 56. — № 3. — С. 63-67.
3. Маяковский В. В. Собр. соч.: В 12 т. / Владимир Маяковский. — М.: Правда, 1978. - Т. 10. - 431 с.; Т. 12. - 336 с.
4. Маяковский В. В. Что такое РЕФ? / В. Маяковский // Опыт неосознанного поражения: Модели революционной культуры 20-х годов / Сост. Г. А. Белая. — М.: Изд-во РГГУ, 2001. - С. 238.
5. Мейерхольд Вс. О театре / Всеволод Мейерхольд. — СПб.: Книгоиздательское т-во "Просвещение", Б. г.
6. Чебанова О. В. "Клоп" Маяковского и комедия дель арте: [электронный ресурс] / Ольга Чебанова // Режим доступа: <http://lit.1septmber.ru/article.php?1d=200201909>