

ББК 83.011

A.S. Vatutina

Инсектный сюжет в пьесе В. Маяковского «Клоп»

A.S. Vatutina

Insect Plot in V. Mayakovsky's Play «The Bug»

Анализ и интерпретация семиотического комплекса инсектного образа пьесы В. Маяковского «Клоп» представлены в историко-литературном контексте.

Ключевые слова: комедия, семантика, быт, культура, фантастика, инсектный код.

В фольклорной и литературной традициях сложилась определенная аксиологическая иерархия инсектных образов, в которой такие насекомые, как бабочка, пчела, муравей, занимают ступени высокой эстетической модальности, а такие, как муха, блоха, таракан, располагаются в зоне низкого эстетического модуса. Среди последних особенно богатую литературную традицию и вместе с тем своеобразную амбивалентность получил образ блохи — повелительницы королей («Фауст» Гете, «Песня о блохе» М. Мусоргского, «Левша» Н. Лескова, «Баллада об одном короле и тоже об одной блохе» В. Маяковского, «Блоха» Е. Замятина), наставницы героев («Повелитель блох» Гофмана), попечительницы здоровья своих ближних (народная песня «Жила-была одна блоха...» и т. д.).

Меньшего внимания заслужили такие насекомые, сопровождавшие человеческое существование, как вши и клопы. Однако в XX в. в связи с революционными преобразованиями политической, культурной, бытовой жизни в России началась активная семиотизация и этих образов.

Как пишет В. Паперный, «слово “Русь”, стало символом прошлой России как страны азиатчины, дикости, грязи, варварства. “Русь один сплошной клоповник... Всюду вшей ползет обоз,, — с этими словами футуриста Давида Бурлюка как будто вполне солидарен и не любящий футуристов Ленин: “В нашей подлинно «дикой» стране, — пишет под его диктовку Я. Яковлев, — должны ли мы... уберечь голову от вшей, а постель от клопов?» [1, с. 50]. В таком контексте название пьесы В. Маяковского «Клоп» для публики не было неожиданным. Оно несло уже известный семиотический комплекс, который последовательно раскрывается в тексте, выстраивая целый «инсектный сюжет».

Пьеса «Клоп» написана В. Маяковским в 1928 г. и вышла на сцену в феврале этого же года в постановке В. Мейерхольда. Следуя общей тенденции «балаганизации театра» [2, с. 32], в русле которой написана

The article presents the analysis and interpretation of semiotic complex of insect image in the play «The Bug» by V. Mayakovsky in the historical and literary context.

Key words: comedy, semantics, routine life, culture, fiction, insect code.

и «Блоха» Замятина, Маяковский начинает действие своей пьесы ярмарочно-балаганной сценой [3, с. 50]. В куплетах «продавцов-лотошников», стилизованных под прибаутки ярмарочных зазывал, балаганных дедов, раешников, дается сатирическое обозрение актуальных общественных событий и обозначается поворот страны к мирному обустройству быта, разрушенного революцией и Гражданской войной. Организация сценического пространства действия моделирует распределение социальных сил в этот переходный момент. На сцене, отделенной от зрительного зала, в центре — «вертящаяся дверница универмага, бока остекленные, затоваренные витрины» [4, с. 217] — символ возрождения частнособственнического капитала во времена нэпа. «Затоваренные витрины» универмага говорят о недоступности этого товара для массы победившего пролетариата, заполняющего зрительный зал, по которому «расхаживают частники-лотошники», торгуя мелкими бытовыми вещами «для уюта» [4, с. 217]. На заднем плане находится «советская общественная кооперация» для бедных, непопулярная в народе, предпочитающем «блошиные рынки», — продажа бывших в употреблении вещей, переносчиков насекомых-паразитов. Реплика Присыпкина о том, что он «против мещанского быту... и зеркальным шкафом интересуется» [4, с. 223], может быть также косвенным знаком инсектного мотива, указывающим на предмет мебели, где гнездились домашние насекомые.

Экспликация скрытого в первой картине инсектного кода происходит в следующей сцене — в «молднячком общежитии», где выясняется, что сложившаяся во времена нэпа общественная ситуация предоставила молодому поколению Советской страны пока только два пути мирного обустройства: жить в общежитии, которое сравнивается его обитателями с окопами — «та же рвань и вонь <...> вшей сколько хошь», что значило продолжать войну за новый мир («настроим домов и двинем сразу...»), или,

«вылезая из окопов», «отрываясь с треском от своего класса» [4, с. 230–231], *примазываться* к старому быту городского мещанства, переживающего свой недолгий «ренессанс». Выбор главного героя обозначен в смене имени и фамилии. Его настоящее имя Иван Присыпкин. Иван — истинный представитель русского народа, ратующий за его судьбу, на что косвенно указывает фамилия Присыпкин, эксплицирующая мотив дезинсекции: «Ну, что это такое Присыпкин? На что Присыпкин? Куда Присыпкин? Кому Присыпкин?» [4, с. 228] — риторика, позволяющая вспомнить порошкообразные средства от паразитических насекомых, в том числе и клопов, и в переносном смысле фамилия означает функцию героя-пролетария в борьбе с паразитирующим мещанством. Но, «подстреленный из глазной двустволки» [4, с. 231] представительницей мещанского ренессанса, Иван Присыпкин превращается в Пьера Скрипкина. Пьер — Пьеро, Петрушка — кукла-марионетка, которая «танцует по указанию самого наркома» [4, с. 217] и Олега Баяна, открывших этот путь «мимикри». Скрипкин — инструмент в чужих руках: «Начнем, Скрипочка?» — говорит Эльзевира Ренессанс в начале сцены свадьбы [4, с. 236].

Пожар, завершающий картину свадьбы, является символом революционного пожара, сметающего старый мир и быт, и в то же время в плане развития инсектного мотива символизирует *дезинсекцию* как реальную практику борьбы с насекомыми-паразитами, распространителями эпидемических болезней («тифозная вошь»).

Развертывая логику инсектного сюжета, Маяковский во второй, «феерической», части рисует фантастическую картину абсолютно стерильного мира, построенного за 50 лет. Декретом от 7 ноября 1965 г. [4, с. 246] жизнь каждого человека объявлена неприкосновенной и, следовательно, предельно защищенной и от посягательств на эту неприкосновенность со стороны насекомых-паразитов. Город будущего Маяковского при этом явно соотносится с образом Единого Государства в романе Е. Замятина «Мы» (1920–1921). Люди нового мира Маяковского также лишены имен и зачастую обозначаются с помощью номеров («9-й репортер», «6-й врач», «3-я старуха» и др.), они обитают в домах-небоскребах с облицованными и стеклянными стенами, в комнатах, где гигиенические «гладкие опаловые, полупрозрачные стены», из мебели только стол и выдвигаемая из стены кровать с «чистейшим одеялом», «мыло и полотенце в уборных» [4, с. 262].

Главной проблемой при воскрешении Присыпкина является «угроза распространения бактерий, наполнивших бывшие существа бывшей России» [4, с. 246]. Действительно, признаком возвращения к «нормальной жизни» размороженного Присыпкина становится его жест — «чешется», указывающий, что «жи-

вают присущие подобным индивидуумам паразиты» [4, с. 254]. Семантика паразитизма раскрывается как в прямом смысле, так и в переносном — аллегорическом: оживают и быстро распространяются «микробы» пороков пьянства, курения, подхалимства, в числе которых оказывается и микроб древней болезни — «острой влюбленности», мешающей нормальной деятельности нового рационального человека, мотив, разработанный Замятиным, у которого главный герой Д-503 сам ощущает себя микробом — носителем запретного чувства («...я — болен, у меня — душа, я — микроб» [5, с. 32]). Ключевым в развитии «инсектной» интриги пьесы является момент, когда воскресший вместе с Присыпкиным клоп покидает своего «хозяина». В драматическом сюжете возникают две линии действия. В первой вследствие «отчуждения» от своей клопиной сущности Присыпкин получает возможность вочеловечения и нравственного возрождения. Перевоспитанием Присыпкина занимается тоже воскрешенная из мертвых Зоя Березкина, но всем ее усилиям препятствует мещанская суррогатная культура, отравившая, по мысли автора, не только кровь, но и душу пролетария и тем самым принесшая большой вред, чем насекомые-паразиты, от которых можно избавиться. Вытравить обывательскую психологию и образ жизни оказалось людям будущего не под силу. Последствия эпидемического распространения *мещанской заразы*, принесенной в общество будущим экземпляром «*обывателямус вольгарис*» [4, с. 271], демонстрирует VII картина-дивертисмент, построенная как серия вставных номеров с пантомимой, куплетами, танцами, которые комментируются *Репортером* как примеры заражения жителей города мещанскими нравами прошлого. Следует отметить в этом эпизоде переключку инсектных метафор Маяковского и Замятина: в рассматриваемой картине «30 герлс проходят в танце», похожие на «тридцатиголовую шестидесятиножку!» [4, с. 259], у Замятина, вышедшие на прогулку *нумера* — это «одно миллионголовое тело» [5, с. 31]. Гипербола выражает ужас перед прогрессирующей эпидемией вульгарной культуры, что с откровенным полемическим и агитационным пафосом провозглашает один из персонажей пьесы: «Председатель. <...> Однако эти случаи, теплящиеся слабым напоминанием прошлого, подчеркивают ужас поверженного времени и мощь и трудность культурной борьбы рабочего человечества» [4, с. 270].

В то же время главным героем второй линии действия, безусловно, оказывается клоп. Воскрешенное «вымершее» насекомое становится предметом интереса ученых-энтомологов, привлекающих смельчаков к поимке опасного существа. Охота на клопа, активизируя динамику и пафос комедийного действия, одновременно наращивает гиперболические коннотации: клоп — животное, к которому проявляют сочувствие и заботу как к редкому экземпляру земной

фауны («не помните животному лапки», «животное скрестило лапки, животное хочет отдохнуть» [4, с. 261], но он же — «зверь» («По лестнице из рук в руки передают зверя...», «Директор прячет зверя в ларец...») [4, с. 261]. Отловленного клопа отправляют в зоопарк — только там зверю место. Эти коннотации проецируются на параллельно развивающийся образ Присыпкина, не поддающегося воспитанию и деградирующего до «животного» и «зверя», «естественно» оказывающегося в зоопарке. Однако счастливое воссоединение обывателя с клопом сатирически заостряется нарушением принципа биологического симбиоза. В энтомологии принято называть живое существо, на теле которого паразитируют насекомые, «хозяином». В пьесе «хозяином» выступает клоп. Это для него найдены место и клетка в зоопарке, это он — чудо, на торжественное обозрение которого собирается публика, это он — «клопус нормалис», тогда как ненормальный с человеческой точки зрения обыватель — всего лишь добровольный живой продукт питания «зверя». Впрочем, в этом симбиозе и «человекообразный симулянт», по описанию «сравнительной зверологии», оказывается «самым поразительным паразитом», который «страшнее» нормального клопа благодаря своей «чудовищной мимикрии» [4, с. 270–271]. Энтомологическая метафора мимикрирующего мещанина с его способностью и необходимостью приспособляться к любым изме-

няющимся обстоятельствам, ставшая едва ли не общим местом в советской литературе, наполняется в пьесе Маяковского не только социально-нравственным смыслом, но в большей степени служит критике современной культуры, ориентированной либо на обывательское восприятие классической традиции, либо на массовую городскую (мещанскую) субкультуру и приспособляющуюся в том и другом случае к господствующей идеологии. В финале образ Присыпкина, сидящего в клетке, драматизируется, вызывая невольное сострадание как жертва этой «чудовищно мимикрирующей» культуры («Родимые, братцы, пожалте ко мне! За что ж я страдаю?! Граждане!..») [4, с. 273]). Его «выход» за рампу в зрительный зал несет двойную функцию: это и проекция на публику образа переродившегося в обывателя пролетария, и предупредительный жест — «гигиеническая» профилактика перед лицом угрозы «эпидемии» со стороны мещанской культуры.

Таким образом, инсектный сюжет «феерической» и «гигиенической» комедии Маяковского вводит в семиотическое пространство русской литературы образ клопа с комплексом значений: прошлая «клоповая» Россия, обывательский «клоповый» быт, массовая суррогатная культура, удовлетворяющая потребности обывателя, а в более широком, вневременном общем смысле — это метафора паразитизма во всех его обликах как социального явления.

Библиографический список

1. Паперный В. Культура Два. — М., 1996.
2. Воробьева Т. Л. Роль народно-театральных традиций в формировании эстетики восприятия комедии 1920-х годов («Блоха» Е. Замятина) // Русская литература в XX веке. — Томск, 1999.
3. Купченко Т. А. Пьесы Маяковского «Клоп» и «Баня» в контексте условной драмы // Творчество В. В. Маяков-

- ского в начале XXI века: Новые задачи и пути исследования. — М., 2008.
4. Маяковский В. В. Клоп // Маяковский В. В. Полное собрание сочинений : в 13 т. Т. 11 : Пьесы 1926–1930 годов и киносценарии / АН СССР ; Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького. — М., 1958.
5. Замятин Е. И. Мы : роман, повести, рассказы. — М., 2009.