

*Я есть человек — это подход.*

В. Маяковский

*Писать надо не талантом, а человечностью —  
прямым чувством жизни.*

А. Платонов

Для литературной Германии 1919 год знаменателен тем, что в этот год публикуются два основополагающих сборника экспрессионизма: «Товарищи человечества» (поэты журнала «Аktion») и «Сумерки человечества» (группа журнала «Штурм»). Автор статьи «Человек в центре» Л. Рубинер утверждал: «Дух товарищества идей является не отражением в игре жизни, но прелюдией жизни. Творчество ума начинается с высшего единства идей. В глобусе единство народов находит реализацию. И, наконец, в наших руках разделить земной шар не по национальности, но по idealities»<sup>1</sup>. Не столь оптимистичны были прогнозы авторов «Сумерек человечества», их представления о «товарищах человечества» и самой Земле во многом предвосхищали афоризм «Заката Европы» О. Шпенглера: «Человечество — пустое слово»<sup>2</sup>. Сборники были близки друг другу своим содержанием и пафосом. В «Сумерках человечества» отстаивались исконные ценности личности, находящейся в состоянии современного распада. Вопросы бытия и бытописания постигались экспрессионистами по-разному. Апокалиптическое познание мира, ощущение «последних времен» и конца света («Weltende» — Я. Годдис, 1911) были общими для них темами, освоенными во время Первой мировой войны, но унаследованными от западной философии и от таких кумиров поколения экспрессионистов, как Ф. Ницше:

Ужель я пустоте поддамся? Сдамся  
Ужели диким вихрям городским?  
Я — жизни одинокий сокрушитель!<sup>3</sup>

В России старшие «писатели порой упрекали молодую революционную литературу в том, что она занята изображением быта и не ставит вопросы бытия. Бытописание, орнаментализм, преклонение перед фактом — все это, конечно, было»<sup>4</sup>, — отмечал Л. Шубин, восстанавливая общий литературный контекст вхождения в литературу Платонова. Первая записная книжка молодого писателя датируется 1921 годом и открывается записью одного из ключевых тезисов пророка Заратустры, героя книги Ницше «Так говорил Заратустра» («Бог умер, теперь хотим мы, — чтоб жил сверхчеловек» / Ницше») и собственной рефлексией на тему ницшеанских идей «сверхчеловека». То есть: «Бог, приблизься ко мне, стань мною, но самым лучшим, самым высшим мною — сверхмною, сверхчеловеком». Это просто «реализация Бога», как и все учение о сверхчеловеке<sup>5</sup>.

Одновременно «богоборчество и обожение человека»<sup>6</sup> мы видим у Маяковского, лирического героя которого «как и Ницше, религиозная натура, убившая бога»<sup>7</sup>. В поэме Маяковского «Человек» (1916–1917) представлена форма современного жития, что нашло отражение в заглавиях глав поэмы: «Рождество Маяковского» — «Жизнь Маяковского» — «Страсти Маяковского» — «Вознесение Маяковского» — «Маяковский в небе» — «Возвращение Маяковского» — «Маяковский векам» — «Последнее»<sup>8</sup>.

В поэме Маяковского небесный полет соответствует эпизодической форме рассказа и ориентирует читателя, на чем сконцентрировать свое внимание. Конечная цель и поиски вечности («идем к бессмертию человечества и спасению его от казематов физических законов» — статья «Пролетарская поэзия») подчеркивают масштабность и пространство путешествия в рассказе Платонова «Родоначалники нации или беспокойные происшествия» (1927). Переведа акцент в новой редакции истории Ивана на родословную героя, писатель маркировал общий бытийный скачок от доморощенного быта героя к идеям мессианского спасения посредством формулы героя — безродного человека, чье происхождение низкое. Предыстория Ивана осталась в «Рассказе о многих интересных вещах» (1923), из переработки которого рождены «Родоначалники нации». Архетипический образ «первого Ивана» подчеркивается сиротством рано потерявшего родителей ребенка. Орнаментальная идея создания новых существ и слов (говорящего зверя) не новая. У Маяковского (поэма «Человек»): «Хотите, / новое выдумать могу / животное?» У Платонова в «Рассказе о многих интересных вещах»: «— Волк твой, брат, стерва — совладеть с волком невозможно подтощавшему человеку, я же подчиняюсь. Действуй»<sup>9</sup>. Главная задача переустройства человека импонирует рабочему, служащему, пролетарскому, новому контингенту читателей, и переводится автором рассказа на литературную почву: «Иван полистывал книжку и начал читать: «О постройке нового человека» («Глава двенадцатая — мастерская прочной плоти»). Платонов всегда превозносил функциональность, приносящую «грубую» пользу революции, он ценил доходчивость формы: «Маяковскому, вероятно, более всего понравилась бы именно утилитарная сторона дела» (статья «Размышления о Маяковском», 1940. С. 424)<sup>10</sup>.

Итак, через временное и пространственное, прошлое и будущее, небесное и земное соединяются мысли, занимавшие героя, мечты о беспечном будущем человечества. Сравним два текста:

«*Рассказ о многих интересных вещах*» Платонова: «А в Сурже достраивался уже один большой дом на всех людей. А в середине сажался сад. И снаружи также кольцом обсаживался дом садом. Так что окна каждой отдельной обители-комнаты выходили в сады... Суржи не было, был один чудодейственный дом».

«*Человек*» Маяковского: «Теперь / на земле, / должно быть, ново. / Пахучие весны развесили в селах. / Город каждый, должно быть, иллиминирован. / Поет семья краснощеких и веселых».

В 16-й главе «*Рассказа...*» — «Иван с Каспийской невестой отправляются в великое странствие по всему белому свету». Горизонт распределяет пространство настоящего и воображаемого, близкого и далекого, восхристого и счастливого человечества. В таком ракурсе *будущего* показываются новые чудные города. На земле простых, смертных героев посещают мысли о бессмертии.

Путешествие в «*Человеке*» можно осуществить при помощи мирского Аптекаря, к нему герой Маяковского обращается за ядом и совершает трансцендентальный обряд перед полетом в небеса: принимает яд, умирает, пролетает между небом и землей. «*Человек*»: «Кому даешь? / Бессмертен я, / Твой небывалый гость». В 12-й главке «*Рассказа...*», где «электричество победило смерть», мысль о бессмертии также осуществляется посредством обращения к земной силе, старушке, опившей Ивана сонной водой; от нее он узнает о Прочном Человеке, дом которого стоит на краю города. Здесь находятся две мастерские — одна по изготовлению прочной плоти, а другая бессмертия.

*Ракурс с высоты аэроплана* (цепелина) всегда значился в избранных темах поэтов-будетлян, футуристов и лефовцев. Это образ, как заметно по хромолитографии «Немец рыжий и шершавый разлетелся над Варшавой»<sup>11</sup> (1914), придает стремительность движению, драматургический динамизм. Маяковский брал приемы, освоенные им во время Первой мировой войны (частушки и другой фольклор), для новой, футуристической композиции. Поэма «Летающий пролетарий» (1917) запечатлела это видение из грядущих столетий в образе реющего над городом аэроплана: «На небе, как всегда, появился аэропланчик. Обычный — самопишущий — «Аэророста». Москва. Москвичи повывлезли на крыши сорокаэтажных домов-коммун». А вот что вспоминает В. Шкловский о посещении знаменитого московского дома на Мясницкой, где жил Маяковский и где с высоты птичьего полета писались стихи и поэмы: «Дом высокий, дворик узкий, круты внутри лестницы, лестницы нашей тогдашней судьбы, преодолевающей прошлое. По этим лестницам подымались Маяковский, Асеев. Двери, выходящие на лестницу, были исписаны стихами, репликами и заметками людей, которые пришли, поднялись на восьмой этаж и не застали хозяина»<sup>12</sup>.

Напомним, что В. Хлебников создал образчики словоновществ на тему: «летатель», «полетчик», «летское дело», «летава» (держава), «летало» (авиатор) и т.д. Взгляд «свысока» импонировал юным поэтам. Это было начало начал футуризма: «С высоты небоскребов мызираем на их ничтожество» («Пощечина общественному вкусу», 1912). Мотив футуризма о нисшедшем на землю человекобоге имел явно провокационный характер.

ДРУГИЕ. Он вносит смуту в наши семьи и говорит, что он бог. <...>

ДЕВИЙ-БОГ (*сохраняя неизменную улыбку*). Вы хотите, здесь стоящие, чтоб я сказал, что я человек. Хорошо, я говорю: — я — человек»<sup>13</sup>.

Формулу «я — человек» автор в одноименной трагедии «Владимир Маяковский» (1913) перевел в новую: «Я — поэт, я разницу стер между лицами своих и чужих». То было нормативное состояние современной поэзии XX в. Подобную коннотацию мы встречаем у немецких экспрессионистов, сравним: «Вот — человек. Вы есть, мы суть люди» (Л. Рубинер). Это был не одиночный образ «с высоты» («из года сорокового, как с башни на все гляжу» — А. Ахматова), вызывающий память прошлых времен Башни символистов. Взгляд в глубь настоящего из будущего и далекого времени меняет оптику близкорасположенного городского ландшафта. Сначала отдаляющий и затем сближающий, опосредованный взгляд с самолета, вышки, облаков, характерен для московского — и не только — ландшафта Платонова («Счастливая Москва», «Путешествие воробья») он используется в ряде других рассказов. «Нужно, чтобы поэт несколько опережал свое вре-

мя, увлекая вперед своих современников, был бойцом, «солдатом в шеренге миллиардной» («Размышления о Маяковском». С. 430). Так Платонов понимает масштаб планеты Земли, воспетой «Потомками солнца» из будущего. «Выходит, что если бы новатор прошлых времен мог прорываться в прошлое, то его участь не была бы трагической. Это возможно, но это был бы уже ермиловский новатор, рвущийся в прошлое и веселый», — так Платонов понимал сверхзадачу и новаторство Маяковского, на этом понимании он настаивал в полемике с критиком В. Ермиловым в 1940 г.

Способность Маяковского «добыть поэзию для городского рабочего люда из того обиходного материала, который ежедневно окружает городских людей», вызывала восхищение у молодого Платонова. Это был родной ему сюжет, который он использует в «Рассказе о многих интересных вещах»:

Город, что он такое?

Шли-шли люди, великие тыщи по немаловажному делу, а потом уморились, стали на горе — реки текут тихие, вечерет в степи; опустились на землю люди, положили сумки и заснули, как птицы — всею стаей. <...>

Шел Иван по улице и думал о городах — больших и малых.

Играла музыка в высоком доме. Остановился Иван, и сердце в нем остановилось. Кто это так плачет и тоскует там так хорошо? У кого голос такой? Если звезды заговорят, то у них только будут такие слова.

Песнь — это теснота душ (С. 73).

Лишь отметим, что происхождение «города мук» поэзии немецкого экспрессионизма суть песенное «Я», где человеческая природа искорежена:

Я великий город среди пустынь,  
По ту сторону ночи и мертвых морей.  
В моих улицах клочкуют склака и брань  
И рваные бороды. Вечная тьма,  
Как шкура, нависла надо мной. <...>  
Я — чрево, полное отборных мук<sup>14</sup>.

*Г. Гейм. Город мук. 1923*

Сегодня привычно ассоциировать с именем Платонова вселенский, философский масштаб, о чем в свое время писал Н. Федоров: «Для села менее препятствий сделаться гражданином Вселенной»<sup>15</sup>. Платонов был жителем глубинки и провинциалом, так его и увидел столичный корреспондент В. Шкловский, когда в 1924 г. приехал в Воронеж пропагандировать клубы ОСОАВИАХИМа. Вскоре, переехав из Воронежа в футуристическую столицу, Платонов оказался близок той среде, где слагалась песня с узнаваемым для него мотивом массового переселения, массового читателя-рабочего. Эта городская среда была уже озвучена поэтами немецкого экспрессионизма:

Таким ты мне предстал, когда я с юга  
Сюда приехал в первый раз к тебе,  
И мы сперва не поняли друг друга.  
Но здесь нашел героев я, идущих  
Сквозь камень и металл. И в их борьбе  
Познал впервые правду дней грядущих<sup>16</sup>.

*И. Бехер. Берлин*

Платонов — эссеист и экспрессионист — также делает акцент на одной из сюжетных коллизий противостояния героя и толпы, как замечено, агрессивной и покорной одновременно, бессильной перед лицом всеобщей катастрофы и перед властителем. Экспрессионистская коллизия «поэт и толпа» выдвигается как момент изучения всеобщей истории и преобладания бессмысленной стихии, истука-

на, супостата. Деление на «героя и толпу» как «ставку на индивидуализм» отмечал в «Борьбе с природой» (1931) М. Горький, но ставил другие акценты. На преодоление этого извечного конфликта апеллирует возглас «О, человек!» (Ф. Верфель) в немецком экспрессионизме.

В эру великих инженеров идентичность природы и человекотворческой стихии интегрирует русский футуризм-экспрессионизм: включает сюда город, свою любовь, войну, голод и все то, к чему не может выступить антонимом поэтическая метафора. В таком виде мотив обрамляет некоторые сюжеты Платонова, например, историю инженера Перри в исторической повести «Епифанские шлюзы» (1927). «...Борьба с новатором не проходит для последнего безболезненно — он ведь живет обычной участью людей, его дар поэта не отделяет его от общества, не закрывает его защитной броней ни от кого и ни от чего» (С. 433), это сказано не об инженере Перри, а о Маяковском и — об общем жизненном опыте, через который прошли и сам писатель, и «мужественной человечности» поэты, очевидцы и мученики грандиозного (петровского, советского) строительства. По Платонову, несущая идея Маяковского заключена не в коллизии «поэт и толпа», а в сердце человека: «Он хотел все богатства, все великолепие своей души и самое свое бессмертие отдать «за одно только слово ласковое, человечье»» (С. 427).

Создавая образ поэта в статье «Пушкин — наш товарищ» (1937), Платонов весьма жестко выскажется о концепции борьбы двух начал в поэме «Медный всадник» — «организующей общественности и индивидуалистического анархизма» (С. 72). По мнению Платонова, это есть публицистика новейшего времени «и сама терминология не пушкинская и не поэтическая». Нельзя жить без *этих* героев, «чтобы не получилась одна бронза, чтобы Адмиралтейская игла не превратилась в подсвечник у гроба умершей (или погубленной) поэтической человеческой души» (С. 77). В этом контексте всю историю русской литературы с ее центральным образом — образом маленького человека — можно сделать центральной проблемой экспрессионизма.

«Жил на Мясницкой один старожил. / Сто лет после этого жил — / про это лишь — / сто лет!» (поэма «Про это», 1923) — гласит вовсе не о романтических отношениях, так как в ход снова идут экспрессионистские тропы, сказочность в образе фольклорного героя поэмы — утопающего в слезах, ревущего медведя, а также, импонирующая оглядка вглубь — в прошлое из будущего, сменивший летательные аппараты и дальний вид полет Маяковского в рождественскую ночь:

Невским течением  
меня несло,  
несло и несло.  
Уже я далеко. <...>  
Разве это осилите?!  
Буря басыт —  
не осилить вовек.  
Спасите! Спасите! Спасите! Спасите!  
Там  
на мосту  
на Неве  
человек!

Для драматургической канвы экспрессионизма характерно, что «герой противостоит не своей неповторимостью, а человечностью, потому что обладает душой и свободным духом — общность страданий, обусловленная временем, объединяет всех»<sup>17</sup>. Эта экспрессионистическая идея получила у Маяковского следующее воплощение в образе памятника: «Мой крик в граните времени выбит, / и будет гре-

мать и гремит, / оттого, что / в сердце, выжженным, как Египет, / есть тысяча тысяч пирамид!» («Я и Наполеон», 1915).

Экспрессионистский аспект *основания* (Begründen) определяется через устойчивую немецкую фразу: «Ганс еще долго не выходил на улицу, но уже, как прежде, внимательно следил за всеми движениями окружающих. Он еще не был готов к прыжку, в его глазах еще не вспыхивали искорки»<sup>18</sup>. Или: «Бог удержал его от прыжка»<sup>19</sup>. О мифологическом значении *основания* говорит К. Юнг: «*aίτια* суть *αρχαί*, т.е. начала или первичные принципы... были, например, водой, огнем»<sup>20</sup>. О двойственном характере *begründen* основания мира оповещает Л. Рубинер: «— Ах, человек — тот, совершивший прыжок, один-единственный осознанный шаг, уже человечен, тем вы изничтожили силу мира. Непоколебимым быть вам, каймой, продуваемой ветром, невидимым, стены все пронизающим и да падет, в крепости, вам под ноги все насилие мира, что трухлявый короб. Вот — человек. Вы есть, мы суть люди»<sup>21</sup> («Die Gewaltlosen» — «Без насилия»).

Подобное *основание* бытия мы находим в работах М. Хайдеггера: «Во-первых, основание называет некую глубину, к примеру, морское дно, дно долины, луг, какую-нибудь низину, глубоко лежащий пласт земли и грунт; в более широком смысле под этим подразумевается земля, почва... в целом основание предполагает глубоко лежащую и в то же время несущую область. Так мы говорим: «Из глубины сердца», т.е. из его основания. «Прийти к основанию» уже в шестнадцатом столетии означает «обнаружить истину», т.е. то, что собственно есть». Хайдеггером поясняется аспект «перешагивания» из быта в бытийный эфир: «...этот прыжок из положения об основании в положение о бытии... Сам прыжок повисает в воздухе. В каком воздухе, в каком эфире?»<sup>22</sup> и далее: «Изменение тональности происходит внезапно. За изменением тональности скрывается некий прыжок мышления. Этот прыжок, минуя мосты, т.е. минуя непрерывность поступательного движения, приводит мышление в другую область и к иному способу сказывания». Но «Прыжок является скачком из основоположения как некоего положения о сущем в сказывание бытия как бытия». И: «Остается вопросом... что же это такое «между», Zwischen, которое мы некоторым образом перепрыгиваем в прыжке, или, лучше сказать, через которое мы перепрыгиваем как через пламя».

С этим образом Хайдеггера корреспондирует экспозиция статьи Платонова «У начала царства сознания» (1921): «С искры всегда начинается пламя, пожар, который сжигает старые дома, плетни и старых спящих людей». Неизменный образ пролетарского города = пламенного сердца страны мотивирует зажженный огонь. Такие образы, как пожар сердца («люди нюхают — запахло жареным!») у Маяковского, прыжок Москвы Ивановны с горящего парашюта и бег человека с факелом по ночным улицам (роман Платонова «Счастливая Москва»), коррелируют с описанным Хайдеггером «прыжком» мышления: «Обгорелые фигурки слов и чисел / из черепа, / как дети из горящего здания. / Так страх / схватиться за небо» («Облако в штанах», 1915). Обратная перспектива — это новый ракурс авторов экспрессионизма — устанавливала новые формы изображения. Подобный ракурс предлагали Маяковский и Платонов: «Если человеку прибавить третий глаз (маленькую часть), то он бы все увидел в другом свете» (статья «У начала царства сознания»). Одновременно фас и профиль отмечают метафизическое движение, переход, взаимопроникновение бытия и быта.

#### Примечания:

<sup>1</sup> Rubiner L. Der Mensch in der Mitte // [www.rubiner.de/texte/mitte.html](http://www.rubiner.de/texte/mitte.html)

<sup>2</sup> Шпенглер О. Закат Европы. Новосибирск, 1993. С. 56.

<sup>3</sup> Годдис Я. Город. Сумерки человечества. Лирика немецкого экспрессионизма. М., 1990.

<sup>4</sup> Шубин Л. Поиски смысла отдельного и общего существования. М., 1987. С. 202.

<sup>5</sup> Записные книжки. С. 17.

<sup>6</sup> Терехина В. Экспрессионизм в русской литературе первой трети XX века: Генезис. Историко-культурный контекст. Поэтика. Автореф. дисс. М., 2006. С. 21.

<sup>7</sup> Семенова С. Русская поэзия и проза 1920–1930 гг. М., 2001. С. 148.

<sup>8</sup> Маяковский В. Человек // Собр. соч.: в 13 тт. М., 1978. Т. 1. С. 290–316. Далее поэма цитируется по данному изданию.

<sup>9</sup> Платонов А. Рассказ о многих интересных вещах // Сочинения 1(1). С. 238–284. Далее «Рассказ...» цитируется по данному изданию с указанием страниц в тексте статьи.

<sup>10</sup> Платонов А. Размышления о Маяковском // Платонов А. Собр. соч.: [в 8 тт.]. М., 2001. [Т. 8]: Фабрика литературы. Далее литературно-критические статьи цитируются по

данному изданию с указанием страницы в тексте статьи.

<sup>11</sup> Библиотека русского фольклора. Частушки. М., 1990.

<sup>12</sup> Цит. по: Медведев Ф. Содружество мастеров // Огонек. 1983. № 29. С. 32.

<sup>13</sup> Хлебников В. Девий бог // Хлебников В. Избр. соч. СПб., 1998. С. 243.

<sup>14</sup> Гейм Г. Город мук. Небесная трагедия. СПб., 2005. С. 201.

<sup>15</sup> Федоров Н. Философия общего дела. М., 2008. С. 378.

<sup>16</sup> Бехер И. Стихотворения. М., 1979. С. 227.

<sup>17</sup> Энциклопедический словарь экспрессионизма. М., 2008. С. 548.

<sup>18</sup> Зегерс А. Мертвые остаются молодыми. М., 1971. С. 189.

<sup>19</sup> Франк Л. Избранное. М., 1958. С. 420.

<sup>20</sup> Юнг К. Душа и миф. Шесть архетипов. М., 1997. С. 19.

<sup>21</sup> Rubiner L. Die Gewaltlosen // [www.zeno.org/Rubiner,Ludwig,Drama,DieGewaltlosen-Zeno.org](http://www.zeno.org/Rubiner,Ludwig,Drama,DieGewaltlosen-Zeno.org)

<sup>22</sup> Хайдеггер М. Положение об основании. СПб., 1999. С. 99. Далее цитируется по данному изданию.

