ОБРАЗ ГЕРМАНИИ В РОМАНЕ А. А. МАКУШИНСКОГО «ОДИН ЧЕЛОВЕК»

Г. И. Данилина¹⁾, С. Д. Арзыкулова²⁾

¹⁾докт. филол. наук, профессор

(Тюменский государственный университет, г. Тюмень, Россия);

²⁾магистрант (Тюменский государственный университет, г. Тюмень, Россия)

В статье рассматривается феномен повседневности в гуманитарной науке. Анализируется повседневность в литературе на примере романа А. А. Макушинского «Один человек», где поэтика быта, архитектуры и интерьера организует образ Германии в социокультурном западноевропейском контексте и формирует художественный стиль автора, с помощью которого прочтение произведения становится многоаспектным: повседневные детали выводятся не только как фон, но и как способ раскрытия глубины философских размышлений героя.

Ключевые слова: повседневность; быт; образ Германии; мультидисциплинарный подход; А. А. Макушинский.

THE IMAGE OF GERMANY IN A. A. MAKUSHINSKY'S NOVEL «ONE MAN»

G. I. Danilina¹⁾, S. A. Arzykulova²⁾

¹⁾PhD, Prof. (Tyumen State University, Tyumen, Russia);

²⁾Master Student (Tyumen State University, Tyumen, Russia)

The article deals with the phenomenon of everyday life in humanitarian science. Everyday life in literature is analyzed on the example of A. A. Makushinsky's novel «One Man», where the poetics of everyday life, architecture and interior organizes the image of Germany in the socio-cultural Western European context and forms the author's artistic style, by means of which the reading of the work becomes multidimensional: everyday details are brought out not only as a background, but also as a way of revealing the depth of the hero's philosophical reflections.

Keywords: everyday life; everyday life; image of Germany; multidisciplinary approach; A. A. Makushinsky.

В отечественной науке проблема повседневности изучается в основном в антропологии, философии, истории. Историей повседневности занимаются историки, социологи, культурологи, философы, литературоведы.

В 60-е годы XX века социологи Томас Лукман и Питер Бергер приводят определение «повседневности», которое впоследствии становится классическим: повседневность – это «реальность, которая интерпретируется людьми и имеет для них субъективную значимость в качестве цельного мира» [1, с.29]. Исследователи подчеркивают, что повседневность играет ключевую роль в становлении

индивида, так как через повседневные действия человек усваивает общественные нормы и ценности, а также строит собственное представление о реальности.

В российской науке активное использование понятия «повседневность» начинается с 1980-х годов. Наиболее полное описание быта и повседневности представлено у Ю. М. Лотмана. Он обозначал будничность как соединение обычного и необычного. В повседневных и привычных вещах (даже праздничных) исследователь искал скрытый за ними культурный код, который и формировал общественную позицию человека. Вот как Лотман трактует «быт»: *«Быт – это обычное протекание жизни в ее реально-практических формах; быт – это вещи, которые окружают нас, наши привычки и каждодневное поведение»* [3, с.25].

Академик Ю. А. Поляков призывал исследовать повседневность с помощью мультидисциплинарного подхода, используя материалы самых разных наук, так как каждая отдельная сфера не способна объективно отразить реальную жизнь: *«...в тематике повседневности наибольшие возможности для сотрудничества всех исторических дисциплин, здесь обширная пограничная область с этнологией, историей культуры, демографией <...> В этой сфере должны быть задействованы не только гуманитарные науки, но и естественные – фундаментальные и прикладные»* [5, с.88]. Каждый день человека способен расширить представление и понимание о нём самом, прогресс постоянно изменяет образ жизни человека, его формы передвижения, досуга, труда. Поэтому изучение повседневности должно быть многогранным и многоаспектным.

Исследование повседневности в литературе требует особого внимания исследователя, основной задачей является разграничение действительной повседневности и авторского вымысла. Для грамотного и точного анализа требуется применять мультидисциплинарный подход, который будет включать как литературоведческий, так и исторический, этнологический, лингвистический и другие подходы.

Художественный мир романов Макушинского (*Алексей Анатольевич Макушинский, р. 1960*) отличается объемностью и разноплановостью бытийных, повседневных деталей, которые формируют особый художественный мир автора. В романе «Один человек» (2021) [4] изображается путешествие героя и его спутницы, Жижи, по Европе во время распространения вируса COVID-19. Город закрывается, герои хотят успеть последний раз попасть на выставку ван Эйка, туда они и держат свой путь. Перед читателем разворачивается дорожная автострада европейского мира, отели, рестораны. Однако они – лишь фон для воспоминаний главного героя. Воспоминания захватывают, мы переносимся в прошлое 1980-х годов, но все они погружены в своеобразную раму современного мира 2020 года, постоянно меняющейся обстановки, которая формирует два противоположных мира – советского и европейского.

И соединяются эти миры в самом герое, его внутреннем анализе и попытке примирить настоящее с прошлым, уловить то важное и существенное, которое уже нельзя вернуть, с тем, что есть сейчас. Так как две сюжетные линии романа

расположены параллельно, можно увидеть разницу не только в изображении повседневности, но и в отношении к ней самого героя и, как следствие, увидеть особенности и изменение его восприятия окружающего мира.

Герой-повествователь являет собой «...портрет современного европейского интеллектуала, находящегося в вялотекущем духовном кризисе» [2, с.24]. Он испытывает душевный кризис, экзистенциальную хандру, – всё это заставляет его пуститься практически в бегство от самого себя, в попытках найти то истинное и значимое, потерянное когда-то давно. Во время путешествия повседневность Европы служит фоном, не рассматривается подробно, однако европейский быт позволяет провести параллель между советским и европейским, прошлым и настоящим.

Архитектура Европы мелькает перед глазами героев, один город сменяется другим, идет нескончаемый дождь, который создает необходимую атмосферу для ностальгии героя. Европейский мир смешивается, путается, архитектура сливается между собой. Так как «Один человек» – это роман-рефлексия, роман-воспоминание, всё окружающее изображается через призму ощущений героя, поэтому можно сказать, что «спутанность» улиц, домов, дорог вызвана погруженностью героя в самого себя, его отрешенностью от настоящего момента, ведь все его существо – не здесь, оно – там, в прошлом: «Мы все же пошли куда-то, сами не зная куда, по невразумительным улицам, мимо темных домов»; «Все идет сплошным потоком в жизни; все мешается, путается; радость и отчаяние, тоска и веселье напозаают друг на друга, как льдины на весенней реке» [4, с.18].

Отличительной особенностью европейской архитектуры является обилие бетона, серого цвета, металла: «Забетонированный мир начался, как только мы въехали в Бельгию; сразу или почти сразу пошли послевоенные эстакады; склады и фабрики; потом прервались» [4, с.20].

Герой сравнивает конструкцию отеля с тюрьмой, которая давит и наваливается на него, однако здесь можно заметить, что описание европейского пространства объектно, оно служит лишь фоном для воспоминаний героя. И он словно не может найти себе места, постоянно желая выйти из отеля в ресторан, из ресторана уехать в другой отель: «Долго стояли мы у окна, уткнувшись глазами в эту бледнокирпичную, обшарпанно-бетонную задворочную конструкцию, с ржавыми водосточными трубами и длинными черными прорезями этажей, забранными или не забранными металлической сеткой, и в том, и в другом случае совершенно тюремными, пострашней Пиранезиевых» [4, с.35].

«Тюремность» Европы неоднократно упоминается, она будто подчеркивает ощущение внутренней тюрьмы героя, из которой он пытается всю жизнь выбраться, выбраться из собственных оков, сдерживающих его. И спасением здесь является только мысль, возвращающая к самому себе, позволяющая избавиться от «коломятности» бытия: «Проснувшись, я обнаружил Жижю у окна, занятую фотографированием бетонной парковки, ее черных провалов и тюремных решеток, отделенных от нас по-прежнему лишь кубом серого воздуха, пустого пространства» [4, с.40].

Рассказчик подчеркивает, что «домишки» вокруг превосходят человека, указывают на его небольшое место в этом мире: *«Домишки жалобно жались к реке; в таких городках еще видно, как мало места занимает человек в этом мире, как все вокруг его превосходит, его превышает»* [4, с.81].

Можно заметить и следующую особенность: так как европейский пейзаж – это лишь фон для повествователя, он соотносится с тем, о чем рассказывает или думает герой в данную секунду. Так, серый и бетонный ландшафт, подчеркнуто-жесткое описание Европы соотносится с лирическим отступлением героя и рассказом о фильме «Чайки умирают в гавани» (бельгийский драматический фильм 1955 года, снятый Риком Кайперсом, Иво Михилсом и Роландом Верхавертом), воспоминания о котором вызвали рефлексии о смысле жизни: *«Мир ловил меня и, конечно, поймал. Рано или поздно ловушка захлопывается. Она может выглядеть так или иначе, эта ловушка. Она может притвориться немецким гемютным городишком с плю-шево-рюшевыми кафешками или превратиться в бельгийский забетонированный ландшафт со всеми его газгольдерами. Гибель наступает нас там и там»* [4, с.90].

А вот при воспоминании о выставках, которые посещал Яс и рассказывал о них герою, окружающий ландшафт становится *«райским»*, дорога *«прекраснейшей»* и вдохновляющей (хотя еще пару страниц назад раздражала своей невнятностью, серостью и одинаковостью): *«Это не мешает ей быть одной из прекраснейших дорог на Земле. Близь течет вдаль; близь перетекает в даль; за каждой близью открывается новая даль. Даль всегда синяя. За синей далью – голубой горный кряж, за ним еще кряж, уже облачный. Какой мир большой, какое пространство огромное»* [4, с.94].

Достопримечательности Европы ничтожны и незначительны, по сравнению с прошлым, которое наполнено яркими впечатлениями юности. Всё движение героев по Европе, в особенности главного героя, – это не самостоятельное путешествие с целью насладиться поездкой, а способ справиться с внутренней рефлексией. Поэтому в данном случае повседневность оказывается важной категорией, ведь детали, которые всё-таки попадают в поле зрения героя, создают важную сферу пространства, пока что существующего хотя бы формально, но не попадающего в чувственный и эмоциональный опыт героя. Городское пространство Европы *«странное»*, как и сама Бельгия: *«...смотрим на этот дождь, эту странную Бельгию, где единственным развлечением кажется непрерывная смена фламандских и французских надписей добро пожаловать во Фландрию»* [4, с.90]. А почему? Ответа на вопрос мы не находим. *«Странность»* всего происходящего соотносится еще и с изменениями современного мира в романе – коронавирус. Страх, что всё закончится, угроза привычной жизни ощущается на протяжении всего романа. И этот страх объясняет желание героя будто бы зафиксировать всю свою жизнь, вспомнить и друзей, и любимых, и родных.

Приезжая в сюжетно-значимое место (гавань, где Константин встретит возлюбленную из прошлого – Мару), герой с особой тщательностью описывает пространство. Перед нами открывается череда подробностей: *«Горы песка и пу-*

стыни песка. По пустыням песка двигались, в этот поздний час, <...> – маленькие желтые тракторы, стремившиеся подвинуть этот песок поближе к горам песка» [4, с.180]. Строительство активно идет, а тоска в душе героя нарастает, усиливается его тревога, он впервые думает о том, что хочет убраться из этого места, но интерес берет верх: «...не повернуть ли сразу обратно? не убраться ли немедленно восвояси? Нет, теперь уже интересно, что будет дальше. Тоска уже такая, что даже уже не тоска» [4, с.183].

Отличительной функцией повседневности в романах Макушинского является то, что она – лишь фон для чего-то важного, развертывающегося прямо сейчас, перед твоими глазами. А понять эту действительность, которая «наваливается» на тебя, герой (и читатель) не может, не обращаясь к тому, что находится вокруг. И, таким образом, череда деталей и подробностей – это не способ добавить красочности повествованию, а художественный метод, позволяющий глубже понять душевные терзания героев, их внутренний мир: «Куда они так торопятся, что работают даже ночью? Мечтают, наверно, поскорее открыть курортный сезон? Неужели не понимают, что коронавирус сейчас все закроет – все сезоны, курорты, рестораны, гостиницы?» [4, с.189]. Рабочие работают даже ночью – это характеризует рабочих или весь мир в целом? Вот над чем задумывается герой. Даже под угрозой закрытия, бизнес продолжает пытаться заработать деньги, открыть курортный сезон. И всё это как о мире в целом, так и о нас. Все будто упускают то важное, которое кроется за этой рутинной, повседневностью. И эта повседневность поглощает, если вовремя не опомниться, не оглянуться на самих себя, как это делает главный герой, пытающийся за чередой бесконечных дорог, отелей, бетона, достопримечательностей не упустить собственные мысли, не растерять смысл всего происходящего, который одновременно и в этой внимательности к деталям, и, наоборот, в абстрагировании от них и погружении в воспоминания, ощущения и др.

По мере развития сюжета герой начинает догадываться, что в таком угнетающем пространстве что-то должно случиться. Интересной деталью является и то, что это – единственная часть романа, где Константин перестаёт что-либо вспоминать. Его мысли концентрируются только на происходящем, и эта тишина, отсутствие воспоминаний и рефлексии о прошлом – будто подготовка к чему-то важному, когда нужно быть только здесь и сейчас, не отвлекаясь на прошлое: «А все-таки не покидало меня ощущение, что здесь что-то должно и может случиться, в этом абсурдно-депрессивнейшем месте, и, стоя опять у окна, глядя на желтые экскаваторы, желтейшие тракторы» [4, с.190].

Пока предчувствие не покидало героя, он погружался в европейский мир, и теперь можно увидеть его достаточно объективным, не смешанным с воспоминаниями и эмоциональной оценкой из прошлого. Здесь появляется фактографичность и объективный анализ пространства: «Этот пирс есть местная достопримечательность; он построен был в 1933-м в стиле ар-деко» [4, с.190].

Остановившись от бесконечного потока воспоминаний, сопровождавших путь героев, Константин обращает свое внимание на белую стену с обрублен-

ным деревом: «...мы остановились у белой стены с обрубленным деревом перед нею. Что за дерево это было, мы тоже не знали. Оно было обрублено вровень с белой стеной, так что торчали только основания ветвей, из которых должны были, видимо, вырасти, в начале марта еще даже не пробовали расти новые веточки» [4, с.192]. И далее герой сам подчеркивает, что сейчас наступил «покой» созерцания, будто успокоивший все предыдущие эмоциональные впечатления: «Еще продлевали мы <...> блаженный покой сознающего себя созерцания» [4, с.193]. И вот, когда герои сидели в кафе, с ними, а точнее, с Константином, происходит то необычное и неожиданное, о чем он догадывался, – это встреча с Марой, бывшей возлюбленной, о которой он вспоминал всю дорогу по Европе. Можно сказать, что это кульминация романа: встреча двух миров, так надолго расставшихся и так далеко отделенных друг от друга временем, смыслом жизни и взглядом на мир. И уже после встречи с Марой, герой размышляет о том, что «...мы могли, еще разок дернув, еще разок толкнув эту дверь, отправиться восвояси. Ничего бы не было, просто-напросто» [4, с.197]. И ничего бы не случилось с героем, не произошло бы кульминационной встречи, не перевернулся бы его мир с ног на голову, и он не узнал бы, что его наставник и друг, которого он так любил, каждый раз предавал его, встречаясь с Марой. Но – таков случай, который порой бывает сильнее всех других обстоятельств – после множественных попыток попасть в кафе, дверь открывает охранник: «А почему эта узкая дверь не открывалась снаружи, я не знал и не знаю» [4, с.197]. И это уже неважно, потому что дверь уже открылась и повлекла за собой все последующие события.

Особенность изображения европейского городского пространства в прозе Макушинского не всегда объективирована, она субъективна и художественна, так как соотносится с чувствами и эмоциями Константина. Он – зритель и герой одновременно. Город становится фактографичным лишь в конце, когда рефлексия утихает перед неожиданной встречей. И тогда город становится самостоятельным объектом, видимым и отделенным от прошлого героя.

Описание интерьера в Европе ограничивается ресторанами и гостиничными номерами, которые не нравятся герою, вызывают ощущение дискомфорта и скованности, он хочет постоянно «убежать»: то в ресторан, то снова в «Астон Мартин», то в новую гостиницу. Тоска героя нарастает по мере продвижения сюжета: «Еще не были закрыты кафе, еще и рестораны работали»; «И все они были тесные, душные, плюшевые. Нет ничего пошлее этого плюшевого, рюшевого немецкого уюта; ничего неуютнее этого немецкого плюшевого, рюшевого уюта» [4, с.60-65]. А вот уже другое кафе, и оно такое же неуютное: «...посидели в (шикарно-неуютном) кафе в каком-то пассаже» [4, с.70]. И неуютное оно, не подходит герою из-за его внутренней неудовлетворенности, тяжелых воспоминаний: «... а я смотрел в окно, на серо-неоновые витрины и думал о неизбывной коломятности бытия» [4, с.78].

Герой ощущает себя одиноко, тема одиночества проходит через весь роман и звучит в названии. Яс учил героя тому, что думающий человек всегда остается

одиноким: *«Тот, кто не думает, живет в отрадном окружении незримых спутников, в толпе чужих мнений, заемных слов, в тепле и уюте всеобщего неразумия. Тот, кто думает, всегда один. Один человек. И ему плохо, этому одному человеку»* [4, с.45]. И, можно сказать, это он научил героя думать самостоятельно, формировать мнение и не бояться его выражать. Но лишь теперь он будто по-настоящему одинок в пространстве Европы, когда уже нет рядом жены, Яса и привычной Москвы. Когда приходится существовать по-новому в новой реальности с наваливающимися на героя воспоминаниями. Отсюда и некое раздражение, отрицание интерьера, улиц и дорог Европы. Так как они контрастируют с воспоминаниями и прошлой яркой жизнью героя.

Детали интерьера в отеле описываются достаточно подробно. Герой будто никогда не перестает размышлять о том, что его окружает, но при этом думает он о каждой мелочи всегда в отношении самого себя. Так, кровать *«тихая»* и большая, с большим матрасом, и поэтому подходящая для их *«усталых спин»*. Масляный обогреватель, падение которого описано с большой тщательностью, подходит для согревания *«тел и души»* героев. Каждая деталь пространства будто проходит через ощущение героя, он примеряет её к себе, поэтому она становится уже не просто вещью, а элементом и частью его самого.

Как отмечает герой, жизнь идет, и вся жизнь – череда случайностей, моментов, повседневности, которая сопровождает человека всю жизнь, и к которой так внимательны герои Макушинского: *«Мы совершаем какие-то действия; пробираемся между труб, набираем код, входим в подъезд, потом в лифт, узкий, затхлый и медленный»* [4, с.84]. Приходится бесконечно действовать, устраивать себя в обществе, вести привычный образ жизни, но вместе с этим не терять самое главное – себя. Герои романа будто всегда боятся потерять себя, случайно забыть среди этих мелочей жизни, потерять в повседневности, поэтому так внимательны к своим мыслям даже во время *«внутренне бессмысленных действий»*: *«Это просто жизнь, Жижи. Жизнь, Жижи, состоит, среди прочего, из вот этих мелких, скучных, внешне осмысленных, внутренне бессмысленных действий»* [4, с.100]. И вот герои идут по лестнице, потому что лифт сломан, и самое главное – это, конечно, не пропустить нужный этаж. Или, быть может, не пропустить что-то важное? Герой постоянно повторяет, что это всё – просто жизнь. И она такая, какая есть: в мелочах, быте, сломанном лифте. Из этого и складываются воспоминания, в этом кроются эмоции и чувства, испытанные когда-то давно, но запомнившиеся именно благодаря сопутствующим деталям: *«...и это просто жизнь, Жижи, главное, не пропустить наш (седьмой; ты считаешь? вот уже четвертый) этаж, не сбиться со счета»* [4, с.180]. Но при этом опасность потерять себя присутствует всегда. Детали, обязанности, работа, одним словом, жизнь может даже оторвать от самого себя: *«Жизнь отрывает нас от нас самих; мы забываем себя; теряем себя из виду»* [4, с.167].

Бельгийское кафе, в котором герой встретит Мару, обращает на себя внимание включающимися и выключающимися динамиками, издающими внезапный

скрежет или жужжание; бессмысленными гирляндами, тускло светящими на фоне светлого моря. Обстановка достаточно тревожная и будто подготавливает героя к предстоящей встрече, передает внутреннее напряжение и предчувствие.

При описании интерьера ресторана, в котором происходила уже вторая встреча Константина и Мары, возникает тема страха, сопутствующего всему миру и вызванного вирусом. И пустота столиков лишь подтверждает надвигающееся закрытие мира: «...ресторан оказался очень дорогим, очень хорошим, совершенно пустым (то ли потому что было еще рановато, то ли потому что вирус, приближавшийся не по дням, действительно, а по часам и минутам, подошел еще чуть-чуть ближе к Бельгии, к Бланкенберге, всеобщий страх еще чуть-чуть вырос)» [4, с.189].

После встречи герой возвращается в отель. Он чувствует себя разбито, узнав о предательстве двух близких людей, но продолжает подмечать окружающую его повседневность, детали. Описание деталей перемежается с его мыслями о Ясе. Всё неразрывно связано – прошлое и настоящее, предметы и события. И вот вначале виден пейзаж из окна, а потом – Яс, читающий стихи Ф. Тютчева (1803–1873). Как примирить это внутри себя? Героям Макушинского это удается: «...выключил лампу, чтобы не видеть ни ее, ни своего отражения. Зато я видел теперь далекие огни двух или трех кораблей, где-то там, посреди необъятного, но не сплошного мрака, лицом к лицу с которым я оказался <...> А как Яс читал Тютчева. Разве я могу забыть это, не думать об этом с благодарностью, с нежностью, в печали и смягчении сердца?» [4, с.210].

Таким образом, городской пейзаж и интерьер Германии в социокультурном европейском контексте служат фоном для переживаний героя, однако интерьерные детали более подробно характеризуют внутренний мир героя, так как именно в отелях и ресторанах происходит его погружение в самого себя. Интерьер ресторанов показывает и тревожную обстановку в мире. Отсутствие людей оставляет героя в настоящем одиночестве, что имеет символический смысл. Пустота вокруг позволяет полностью погрузиться в себя, не отвлекаясь на внешние обстоятельства.

Итак, образ Германии в романе Макушинского «Один человек» почти освобожден от национально-культурной специфики, и в этом, с нашей точки зрения, состоит его отличительная особенность, если иметь в виду давнюю традицию изображения Германии в русской литературе. Германия у Макушинского – органическая часть Европы; европейский мир представлен в романе как внешне благоустроенный и комфортный, но при этом, если смотреть на него глазами героя-повествователя с содержательной «внутренней» стороны, он открывается как обезличенный и пассивный. Описание подробностей и деталей быта сопровождается авторефлексивными размышлениями героя, служит дополнительной призмой, с помощью которой многоаспектно, а вместе с тем и более предметно репрезентируется художественный мир произведения в целом.

Библиографический список

1. Бергер П., Лукман Т. Социальное конструирование реальности. Трактат по социологии знания / П. Бергер, Т. Лукман. – Москва: Медиум, 1995. – 124 с.
2. Вергелис А. О романе «Один человек» / А. Вергелис // Звезда. – 2021. – № 12. – С.24–29.
3. Лотман Ю. М. Беседы о русской культуре / Ю. М. Лотман. – Санкт-Петербург: Искусство, 1994. – 430 с.
4. Макушинский А. А. Один человек / Макушинский А. А. – Москва: Эксмо, 2021. – 288 с.
5. Поляков Ю. А. Человек в повседневности. (Исторические аспекты) / Ю. А. Поляков // Труды Института российской истории РАН. –Выпуск 3. – 2002. – С. 290–322.