

## Созидающее исчезновение

DOI: 10.53953/08696365\_2021\_172\_6\_281

### Хеймец Н. Перекресток пропавших без вести: сборник рассказов

М.: АСТ / Миры Макса Фрая, 2021. — 220 с. (электронная книга)

Перед нами *книга исчезновений и исчезнувших* — так определяет ее автор. Сборник включает 48 рассказов, где люди показаны в непривычной для нас плоскости, как если бы карта их родственных и дружеских связей была стерта и вместо нее создана другая, основанная на зыбком недоказанном родстве. Этим новым хрупким связям предстоит тяжелое испытание: кто-то исчезнет, а кто-то будет биться над загадкой чужого исчезновения. Можно разделить героев этой книги на две условных «команды»: пропавших без вести и идущих по следу.



Первые могут явиться читателю в плотном хромотопическом коконе, но вскоре выяснится, что он не защищает от хаоса, и факты только для того и возникли, чтобы быть опровергнутыми. Потеряв биографию, пропавшие приобретают новое существование и странную власть над теми, кто их ищет. Иногда кажется, что они побуждают искателей повторить собственный путь, но в итоге становятся либо невидимыми учителями, либо лукавыми проводниками, и те, кто идет по следу, вынуждены всякий раз придумывать свой собственный метод, «выбираться своей колесей». Похоже, именно искатели, часто берущие на себя роль посредника или связиста, — истинные герои этих историй. В рассказе

«Колесо обозрения» такой персонаж сам становится порталом в неведомое: «Туннель был бесконечным и всегда приводил к нему. Но в этот раз вместо него там стояла темнота, и, когда я увидел ее, она устремилась ко мне через открывшийся проход, как войско, врывающееся в осажденный город через пробитую в стене брешь; как кулак, вонзающийся в живот не ожидающего атаки Гудини. Его не было» (с. 122).

Обыденная жизнь и вселенная исчезновений в «Перекрестке» похожи на сообщающиеся сосуды, и алхимическая формула их взаимодействия меняется от рассказа к рассказу. Исчезновение — это еще не смерть, оно открывает целую вселенную возможностей, нужно лишь вступить в игру.

Готовность к игре и особая лунатическая отвага — главные черты героев. Во многих историях даже не отдельные люди, а целые компании единомышленников перевоплощаются то в группу исследователей, то в команду криминалистов. В исходной точке идет напряженный поиск улики, строятся неожиданные версии — и то и другое лежит в плоскости поэтического — вполне здравый подход, когда привычные нам траектории причин и следствий обры-

ваются. Добросовестное перечисление фактов, топонимов, имен является, возможно, ироническим оммажем старой прозе, но затем происходит интересная трансформация: отважные путешественники, экипированные наивно и громоздко, на ходу освобождаются от балласта. К середине истории герой все больше напоминает персонажей современных испанских писателей: Энрике Вила-Матаса, Хавьера Мариаса, Фернандо Мариаса. Он становится стремительным и чутким, как и надлежит быть тому, кто преследует ускользающего призрака в зеркальной галерее. А к концу рассказа оптимизм естествоиспытателя превращается в несгибаемое намерение шамана. Возможно, путешествие только затем и затевалось, чтобы переместить героя из физического бытия — в литературное, а из него — в магическое?

Отдельная задача для читателя — определить род условности, которую нам предлагает автор. Например, вещи — чем они здесь являются: театральным антуражем, игрушкой или магическими предметами? То же можно сказать и о действиях персонажей: они похожи то на детскую игру, то на осуществление странного культа, то на флешмоб. В некоторых рассказах герои словно находятся на сцене — возможно, таким способом нам показывают, что бутафорией здесь является абсолютно все, а истинная работа совершается на тонких уровнях: верой, намереньем, острым желанием выйти за пределы тела.

В любом случае, став шаманом или сыщиком, герой будет отслеживать любое изменение в пейзаже, из которого вычтен исчезнувший — но это лишь первый этап; ему еще предстоит обосноваться в новой системе координат; возможно, самому создать пригодную для жизни среду.

И вот пространство создано. Теперь нужно научиться в нем жить: ждать вестей, верить или не верить свидетельствам очевидцев, слухам, полицейским протоколам. Герои книги и тут находят свой путь: так ребенок, поэт или сумасшедший шел бы по минным полям реальности. Искатели бодры и деятельны: иногда они пытаются отследить закономерности, все запротоколировать, как в рассказе «Хроника ключевых событий», где дети пытаются зафиксировать саму жизнь слой за слоем. Иногда герои реконструируют реальность, как в рассказах «Прохожий» и «Живые картинки». А иногда ставки и совсем высоки: необходимо побороть саму смерть (рассказ «Свидетель»).

Но поможет ли все это вернуть пропавших или хотя бы вступить с ними в контакт? Первое случается редко, второе осуществляется почти в каждой из историй. Так, рассказ «Мой старший брат» начинается с упоминания пещеры, недавно найденной геологами. Там обнаружили «тысячи существ — десятки прежде неизвестных ученым видов ящериц, тритонов и улиток, прозрачных, медленных, не готовых к человеческому взгляду» (с. 183). Младший брат считает пропавшего старшего подобным существом: всего лишь не готовым к чужому взгляду и только потому — невидимым. Он разрабатывает собственную систему: всякий раз, отследив где-то на периферии зрения серое пятно (которое он трактует как присутствие брата), мальчик тут же переводит взгляд на первый же попавшийся предмет, и тот «рассказывает» ему об исчезнувшем.

Коммуникация в текстах Хеймец — это совместное преодоление среды; отсюда некоторая замедленность, словно герои движутся под водой. Эта затрудненность движения в сочетании с готовностью принять логику сна роднит героев с персонажами Мураками. Очень легко приписать и тем и другим отстраненность, но при этом герои понимают друг друга с полуслова, вернее — вне слов, так что читатель часто превращается в наблюдателя диалога-пантомимы.

В «Колесе обозрения» два мальчика, каждый в своей кабинке, застревают на самой высокой точке гигантского колеса. Что-то сломалось — они зависли над землей, чувствуя, как кабинки раскачивает ветер, они напуганы, но в этой пустоте оказываются способными на маленький жест ободрения и дружбы. Спустя минуту движение колеса восстанавливается.

Пространство, несомненно, главная тема этой книги. Во многих историях оно является одновременно местом преступления, преступником, потерпевшим и свидетелем. Созданное из хорошо знакомых нам ландшафтов, оно при этом немного сюрреалистично и приводит на память то заостренный полдень на площадях де Кирико, то оплывающие дюны Дали. Слишком живое, слишком «говорящее», оно первым сигнализирует о сбое в системе: «Смерть — это покачивающаяся дверца платяного шкафа в бабушкиной квартире. В зеркале отражается дверь. В двери — люди. Смерть — это блестящие под фонарем перила подземного перехода. Смерть — это три горящих окна из двенадцати. Смерть — точка несоответствия» («Вертолет», с. 58).

В рассказе «Анат и ее друзья» пространство одновременно манит и пугает. Главная героиня — Анат, по всей видимости художница. Друзья присылают ей описания странных случаев, которые с ними произошли. Герои изучают пространство, и оно, разумеется, отвечает им тем же. Так, например, дежурный в патрульной будке внезапно ощущает необъяснимый страх. Сразу приходит на память «арзамасский ужас» из «Записок сумасшедшего» Толстого. В обоих текстах именно пространство является триггером, заводящим механизм паники. У Толстого это чисто выбеленная квадратная комнатка. «Как, я помню, мучительно мне было, что комнатка эта была именно квадратная. Окно было одно, с гардинкой, — красной»<sup>1</sup>. Удивительно, насколько способ описания страха — «красный, белый, квадратный» — уже не принадлежит миру слов, а напоминает еще не созданные на тот момент картины русских конструктивистов.

Текст Хеймец тоже соотносится скорее с пластическим языком, чем с литературным. В остром клине следов на снегу — этой безмолвной реплике пейзажа — страх превращается в геометрию. Интересно, что уже в «Записках сумасшедшего» опыт экзистенциального ужаса нарастает как снежный ком: арзамасский, затем московский... Вскоре «арзамасские ужасы» самой разной конфигурации заполняют страницы книг, лягут в основу психоаналитических теорий и отдельных жанров в литературе и кино и, наконец, — станут обыденностью, пусть и непостижимой. Возможно, Анат и ее друзья собирают некую базу данных, свидетельства преступлений пространства — сообщника смерти и виновника многих исчезновений? Целая стена в квартире героини заклеена фотографиями, на которых, впрочем, никаких ужасов нет. Там лишь «рыбины, барханы, самолеты, айсберги» (с. 161) — прекрасное и пугающее в этом тексте идут нога в ногу, как двое неизвестных из рассказа, оставивших следы на снегу. Умирает Анат, кстати, от сердечного приступа, как и полагается тому, кто вступил в борьбу с вездесущим и могущественным врагом.

В отличие от героя Толстого, корреспонденты Анат не изменяют свою жизнь после пережитой экзистенциальной встряски. Да и в целом на перевернутом сборнике не найдешь и легчайшей этической разметки. На первый взгляд может показаться, что автор зачарован самим моментом контакта с не-

1 Толстой Л.Н. Записки сумасшедшего // Толстой Л.Н. Собрание сочинений: В 22 т. Т. 12. М.: Художественная литература, 1982. С. 47.

ведомым, считая его самоценным. И тем не менее обозначение зла в рассказах присутствует: оно в самой их разомкнутой структуре. Почти в каждом наблюдается выпадение сегмента, или того самого, очерченного следами, клина. Если немного изменить приводимую выше цитату: зло — точка несоответствия.

И наконец, само исчезновение, чем бы оно ни было: трагическим случаем, розыгрышем или природной аномалией — в книге оно не просто точка отсчета, а сложный механизм созидания. В рассказе «Три выстрела» есть удивительная метафора: возникновение целой семьи благодаря выстрелу из прошлого. В этом рассказе стреляет... скелет! Оружие сдетонировало, когда рядом с ним рухнул стгнивший сук. Перед нами зарождение жизни наоборот, как если бы перепуталась знакомая по сказкам цепочка: от Кощея — к утке, от утки — к яйцу, от яйца — к игле (пуле). Целая семейная ветвь образуется за счет выстрела, сделанного самой смертью.

Мотив выстрела, произведенного наугад и одновременно в цель, повторяется и в рассказе «Госпожа Маоз». В данном случае выстрел — это одна из абсурдных версий, которыми сыпет наперебой веселая компания, и в итоге тоже создается семья: возможно, целая выдуманная жизнь двух братьев успевает осуществиться в те несколько минут, пока ее рассказывают. История как-им-то образом изменяет траекторию настоящей пули и отменяет самоубийство — здесь созидающая сила не смерть, а Случай.

Интересна динамика внутри самой книги: если первые рассказы оставляют ощущение, что перед нами этакий каталог исчезновений, где дотошно запротоколированы все способы взаимодействия с дырой в пространстве (возможно, некоторые эпизоды пародируют научные эксперименты), то от рассказа к рассказу конструкции становятся все более сложными, а анатомия исчезнувших — все более эфемерной. Главными персонажами здесь могут быть уже не люди, а фантомы, воспоминания и, наконец, само непознаваемое.

Осип Мандельштам писал: «Книга, утвержденная на читательском пюпитре, уподобляется холсту, натянутому на подрамник»<sup>2</sup>. Читателю «Перекрестка пропавших без вести» придется не просто трудиться над «холстом». Он окажется в непривычной среде, где искривление перспективы потребует перенастройки оптики и кинетики. «Перекресток» Нины Хеймец многомерен, но в его сложном пространстве пропавшие без вести все же могут встретиться с оставшимися без вестей.

---

2 Мандельштам О.Э. Вокруг натуралистов. Путешествие в Армению // Мандельштам О.Э. Собрание сочинений: В 3 т. Т. 2. Нью-Йорк: Международное литературное содружество, 1971. С. 163.