

Данила ДАВЫДОВ

НЕПРОЧИТАННЫЕ ЗНАКИ

Юлия Лукшина. Сухое плавание. – М.: Стеклограф, 2021. – 196 с.

В книге Юлии Лукшиной почти все персонажи что-то вспоминают. Иногда они травмированы прошлым, иногда прошлое оказывается мотивировкой и объяснением их поступков, иногда оно просто проступает сквозь морок настоящего, демонстрируя свою силу. Прошлое безвозвратно, ему никогда не стать обретенным, как бы ни пытались некоторые герои этой книги. Впрочем, само по себе прошлое в прозе Лукшиной отнюдь не пассивно: если герои не способны управлять им, восстанавливать его, то само оно вполне может протраивать и направлять жизненные обстоятельства и даже поступки героев. Речь не идет об ответственности или тем более воздаянии за совершенное, прошлое в некотором смысле просто есть (именно есть, а не было), и с его наличием невозможно ничего сделать, – в том числе и сделать сколь-нибудь однозначные выводы. Вот история брака пожилых сторожей, рассказанная между делом направленной им в помощь аспирантке-практикантке, высвечивает жизнь этих людей с совершенно неожиданной стороны («Дед»). Вот героиня, продающая дачу своего детства со всем содержимым, уже после заключения сделки требует вернуть ей эмалированный бабушкин таз («Ловить солнце»). Вот героиня обнаруживает на детской фотографии первого и одноразового любовника саму себя («Сухое плавание»). Все это рассказано ровно, повторяюсь – безоценочно. И совершенно безысходно.

Впрочем, речь должна идти, конечно, не о прошлом только, но о времени вообще. И даже более того, о хронотопе. Это бахтинское понятие, используемое, как правило, без особой нужды, в случае прозы Лукшиной как раз совершенно уместно. Растворенные в некоем тягучем времени локации, символические топосы (дача, усадьба и т. д.) существуют тут не только и не столько в пространстве, сколько во времени, причем времени как субъективном (поэтому настоящее здесь всегда хоть немного, а вариативно), так и собственно физическом. И время здесь, опять-таки повторяюсь, вполне активно. Не только прошлое, но даже и будущее посылают персонажам некие сообщения, на которые те либо не обращают внимания, либо не способны расшифровать. Такого рода знаки: рисунок с парусником, фотографии, или менее очевидные сигнальные средства, разбросаны в художественном мире Лукшиной с большой щедростью, но самое замечательное в том, что коммуникативная неудача здесь заложена заранее: все увязано, все в конечном счете осмысленно (точнее, в принципе могло бы поддаться осмыслению, которого, как правило, не происходит), но все при этом неотвратимо и неизбежно, поэтому сама проблема понимания того, что текущая реальность во всех своих пространственно-временных извивах сообщает персонажам, остается факультативной. Замечательно и то, что художественный мир Лукшиной, так сказать, и антимагичен, и антимистичен. Магия подразумевает осознанное воздействие на окружающий мир с помощью тех или иных символических форм, будь то артефакт, словесная формула или жест; мистика, в свою очередь, предполагает проступание знаков сверхъестественного в реальном мире и их интерпретацию, как правило, обусловленную степенью посвященности интерпретатора в тайные знания. Некие узнаваемые черты магического и мистического встречаются в текстах Лукшиной, но преподнесены так, что собственно концептуальная сторона магии и мистики деконструируются. Артефакты либо никак не действуют, но действуют по вполне рациональной, коммерческой логике («Зоя»), а «мистические» знаки не только принципиально не поддаются расшифровке из той точки хронотопа, в которой находится повествователь, но, по большому счету, ничего и не изменяют («Хрустальный дом»). Лукшина одновременно отвергает и рациональность – как конвенциональную, так и «рациональность» магии (напомню, что магия – всего лишь форма техники), и мистическую иррациональность. Здесь можно было бы пошутить о «четвертом

пути», но этой шутки не будет, поскольку Лукшина и в самом деле предлагает весьма нетривиальную концепцию взаимодействия персонажа-актанта с мирозданием, воплощенным в структуре хронтопа. Проследить эту концепцию (не вербализованную самой авторкой, поэтому, конечно, я лишь пытаюсь реконструировать стоящую за ее письмом сверхзадачу) можно практически во всех представленных в книге текстах, однако особенно принципиальную роль, думается, она играет в открывающем книгу цикле рассказов (или повести в рассказах) «Хрустальный дом».

То, что перед нами тексты взаимосвязанные, становится понятно не сразу, принцип, по которому может быть прослежена их взаимосвязь – тем более, хотя само название выдвигает вперед собственно связывающий всех локус, тот самый Хрустальный дом (или его развалины) и связанные с ним усадьбу и деревню. При этом в отдельно взятом тексте сам локус может отсутствовать, связь с ним опосредована связями персонажей или непрочитанными знаками, которые подают прошлое, будущее или параллельное настоящее. Заданная вроде бы случайными обстоятельствами взаимосвязь персонажей с заглавным локусом и друг с другом может казаться случайной, однако по мере развертывания цикла все больше и больше начинаешь подразумевать некий организующий принцип этой связи, заставляющий вспомнить множество параллельных текстов, от «Дома о семи фронтонах» до «Облачного атласа». Эта связь то кажется зыбкой, то более ощутимой, но она воспринимается как безусловно существующая. Читатель подыскивает привычные интерпретации, но каждый раз обманывается, и остается в таком состоянии и после финальной фразы цикла, которая вообще-то зачеркивает саму необходимость искать высший смысл этой загадочной связи: «Земли, к слову, больше нет» (да-да, имеется в виду именно планета Земля – но завершающий рассказ – единственный, где авторка играет с жанром постапокалиптической фантастики).

Рискну предположить, что перед нами демонстрация того представления о реальности, которое так редко встретишь в литературе (вспоминается лемовское «Расследование», некоторые тексты Дюрренматта, но вообще-то очень мало что). Реальность здесь рисуется как организованная стохастически очень сложная и насыщенная среда, которая может обрести среди термодинамически более вероятных форм и форму некой квазиосмысленности и квазиорганизованности. Взятые изолированно, эти формы естественным образом будут восприниматься как мистическая или по крайней мере чем-то осмысленным предопределенная связь. С другой стороны, собственно «случайность» персонажей, семиотическая неуспешность знаков и не имеющее финального осмысленного разрешения роль сюжетобразующего хронотопа позволяют проследивать между всеми ими неустойчивые и непредусмотренные, но будто-бы-осмысленные взаимодействия, образующие не столько латуровские сети, сколько ассамбляжи в понимании Мануэля Деланды. Лукшина тем самым переворачивает с ног на голову важную конструктивную особенность, присущую нарративной прозе в ее исторически сложившихся формах: перед героем классических повествований открыт весь мир, но мастерство сочинителя часто понимается как умение увязать все сюжетные линии и продемонстрировать неслучайность всех вроде бы случайных персонажей. Обыкновенно этой тенденции противопоставлялась принципиальная разомкнутость повествования, Лукшина же (профессиональный сценарист, между прочим, что говорит о ее понимании всех возможных проблем сюжетостроения) умудряется остаться в структуре замкнутого повествования, но при этом продемонстрировать конечную незначимость столь настойчиво демонстрируемых взаимосвязей. Реальный смысл остается за самим движением времени, все прочее же остается более или менее случайным, даже в том случае, когда кажется закономерным и связанным в один узел. Это не самый утешительный взгляд на реальность, но в исполнении Юлии Лукшиной очень убедительный.