

Аляксандр Лукашук



...чалавеку важна, каб перажытае ім
не пагасла бяссьледна
і не было б падмененае тым, што здаецца
табе няпраўдай ці напаўпраўдай...

Алесь Адамовіч: «Неразборлівы шэпт сьмерці»

Проза Адамовіча страшна фізіялагічная. Калі ён пачынаў пісаць, моцна пацеў:

“Запісваць пачаў недзе ў 1948. І нагэтулькі гэта было ўсур’ёз (не паводле выніку, а паводле пачуцця), што нават арганізм неяк дзіўна адрэагаваў. Доўга не маглі лекары вызначыць: ці то сухоты, ці то “вегетацыйны неўроз” – чаго гэтак пачеэ гэты ружовашчокі студэнт, проста купаецца ў поце?”*.

Пазьней, ужо вядомы як аўтар раманаў і апавесцяў, прызнаваўся:

“Мне трэба, каб да поўнай спустошанасці ўсё, што ў цябе ёсць, сыякала з рукі...” І ў канцы, у апошняй кнізе “Vixi”, падзагалавак нібы дыягназ — “З-пад кропельніцы”.

* Усе цытаты паводле выдання “Алесь Адамовіч “Додумываць до конца. Литература и тревоги века”, М., СП, 1988.

Сентэнцыя “жыццё – самы вялікі выдумляльнік” ёсць формулай прозы. І ня толькі дакументальнай. Па вялікім рахунку, усё мастацтва існуе адно ў гэтых каардынатах. Калі тэкст “Іліяды” становіцца бізнэс-планам археалагічнай экспедыцыі Шлімана і вядзе да адкрыцця гістарычнай Троі, калі Сафоклава трагедыя пра цара Эдыпа вызначае накірунак медыцыны праз два тысячагоддзі пасля напісання, калі радок Багушэвіча вызначае стратэгію нацыянальнага выжывання цэлага еўрапейскага народу, — функцыянальна гэта не прыгожае пісьменства, а нешта іншае. Нешта, што знаходзіцца ў вельмі інтымных стасунках з прыродай і часам.

Самая вядомая дакументальная кніга ў свеце – Біблія. На працягу стагоддзяў з біблейскімі тэкстамі як з дакументам працуюць габрэйскія цадзікі і хрысціянскія тэолагі, гісторыкі, археолагі, а таксама прадстаўнікі так званых дакладных навук – фізікі, хімікі, матэматыкі (вядомы прыклад – бестэлер Майкла Дросьніна “Біблейскі шыфр”, дзе з дапамогай кампутарных праграмаў аналізуецца прадказанні будучыні, схаваныя ў тэкстах).

У XX стагоддзі дакументальны характар Бібліі мацней за іншых літаратараў адчуў Томас Ман, калі спакусіўся ідэяй Гётэ пераказаць падрабязна скупую, як рэпартаж, легенду пра сыноў Якава. І калі ён скончыў першую частку рамана “Яэп ды ягоныя браты” і аддаў рукапіс сваёй мюнхенскай машыністцы для перадруку, тая адарыла будучага Нобелеўскага лаўрэата фразай-прысудам да бесьсьмяротнасці: “Ну вось, цяпер нарэшце хоць ведаеш, як усё было насамрэч!”

Калі “як было” ў гэтым выказванні памяняць на “як магло быць”, атрымаецца формула Адамовіча (“Честное слово, больше не взорвется”, “Апошняя пастараль”, “Адваяваліся”).

Пытаньне палягае толькі ў тым, што такое “насамрэч”. Ці, больш вузка і звыкла, што ёсць праўдай?

Слова “праўда” ці ня самае частотнае ў ідэалогіі Адамовіча. Безьліч параўнанняў, эпітэтаў, удакладненняў – ён цытуе Талстога, Дастаеўскага, Маркса, Леніна, 27-мы партзъезд, здаецца, гатовы працытаваць чорта лысага — і працягвае хадзіць вакол паняцця, як журавель ля місы з кісялём, незадаволены і ненасытны.

У адрозьненне ад Васіля Быкава, які дасьледуе праблему чалавека перад сьмерцю, Адамовіча заўсёды вабіў чалавек *пасля* сьмерці. Праўда ў Адамовіча часцей за ўсё звязаная са сьмерцю. Але сэнс застаецца надзвычай няўлоўным. І тады да традыцыйнага нябыцця, цемры, вечнасці, бесьсьмяротнасці, пекла, раю, банькі ў павучыньні Адамовіч дадаваў свае сінонімы – Хатынь, Лідзіцэ, Хірасіму, Бомбу.

Яго зачароўвала ня тайна жыцця, а тайна яго супрацьлегласці (Адамовіч піша, што на вайне, магчыма, пацэліў у аднаго ці двух уласаўцаў, але самы страшны ўспамін – як сваімі рукамі тапіў двух сьляпых кацяняткаў). Ён шукаў адгядку сьмерці ў месцах яе найвышэйшай канцэнтрацыі – спаленых беларускіх вёсках, блакадным Ленінградзе, да якога ня меў ніякага дачынення, на раскопках у Курапатах, у ядзернай вайне, чыя татальная і канчатковая феэрыя як вампір высмоктвала яго талент. Ён шукаў, слухаў, спрабаваў дадумаць людзей, праз якіх гаварыла сьмерць – абгарэлых вяскоўцаў, сьведкаў людажэрства, карнікаў, камандзіра атамнай падлодкі.

Здаецца, Адамовіч калекцыянуе сьмерці. Ён ня можа ўтрымацца, каб ня выпісаць улюбёна і пасля працытаваць выпадковы, прачытаны ў газеце прыклад: пра харвацкага фашыста-эмігранта, які быццам возіць з сабою дваццацікілаграмовую скрынку з вырванымі ў партызанаў вачыма. Ці лірычна — і арыфметычна — напіша пра чалавечую скуру, якая згарыць у атамным агні: “Найтанчэйшая, эластычная, дыхаючая мембрана жыцця – чалавечая скура.

Колькі яе на чалавеку? А на ста тысячч? Сотні, тысячы квадратных метраў, кіламетры невыноснага болю!”

У акадэміка Сахарава ён усё дапытваўся, што той адчуваў, калі зрабіў наймагутнейшую ў гісторыі канцэнтрацыю сьмерці – вадародную бомбу (у фільме пра Чарнобыль). Сахараў шчыра не разумеў такой апантанай цікавасьці і гаварыў пра фактары ядзернага стрымлівання, палітычную рэальнасць 50-х... І тады Адамовіч раптам робіць скачок на той сьвет: бомба выбухнула, усё жывое зьнішчанае, і сённяшнія суразмоўцы, дзьве душы, лятуць у вечнасьці – што б Вы, Андрэй Дзьмітравіч, сказалі тады? Бацька вадароднай бомбы сумеўся і няпэўна прызнаўся, што ня надта верыць у такую магчымасьць.

Цікава ўявіць, як бы Адамовіч зрэагаваў на кланаваную авечку Долі, якая фактычна пазбавіла эвалюцыйнай ролі моцную палову чалавецтва. Ці ўхваліў бы ён такую самадастатковасьць як адэкватны адказ на пагрозу татальнага зьнішчэньня чалавецтва, ці наадварот, пабачыў бы новую небясьпеку?

Парадоксы адамовічавага “дадумваньня да канца” нагадваюць часам шкляную мазаіку дзіцячага калейдаскопу – тэмпераментныя “дастаеўскія” прарывы суседнічаюць з клішэ кшталту “адна Айчынная вайна на ўсіх”, “бюракратычнае свавольства Сталіна”, “ядзерны ідыёт Бжазінскі”.

Удзел Адамовіча ў савецкім “антываенным руху” ня можа не бьнтэжыць: на Захадзе гэтым пад сурдынку дэйтанту займаліся прафесійныя “пісьменьнікі” – камуністы, трацкісты, левыя прафсаюзы ды іншая танная публіка, якую шчодро карміла грашмыма КПСС. І справа ня толькі ў сённяшнім разуменьні нядаўняга мінулага – бо і тады побач былі дысідэнты, выходзіў самвыдат, прарывалася скрозь глушылькі “Свабода” і без глушылак вяшчалі Бі Бі Сі і Голас Амерыкі. Здавалася, для Адамовіча, які называе ХХ зьезд галоўнай пасыя вайны падзеяй свайго жыцьця, палітычная прырода новай агрэсіі і яе верагоднай прычыны ня можа быць загадкай.

Магчыма, яна і не была для Адамовіча загадкай – выглядае, што гэты бок справы яго ня надта цікавіў. Хірургу ня важна, хто першы ўдарыў у бойцы, пасыя якой на аперацыйным сталі ляжыць пацыент з нажавым раненьнем у сэрца – у яго іншы клопат. Пісьменьніка, які заняты ня столькі сьмерцю, колькі тым, што пасыя яе, і ня могуць асабліва цікавіць дробныя прычынныя сувязі па гэты бок жыцьця. Фізіялогія сьмерці – ці, дакладней, пераходу з жыцьця ў пасыясмяротны стан – вось зьмест пісаньня паводле Адамовіча.

Адамовіч паводзіць сябе так, быццам ён першы чалавек, які памрэ – для яго вельмі дарагой была думка, што ў ХХ стагоддзі ўпершыню чалавецтва стала смяротным. (Адам – першы смяротны; яшчэ адзін беларускі літаратар, які падпісваецца гэтак жа глабальна — Адам Глёбус. Цікава, як крытык Сяргей Дубавец вызначае мэту пісаньня Адама Глёбуса ў пасыяслоўі да ягонай кнігі “Койданава”: “Адам Глёбус хоча жыць вечна, нават пасыя сьмерці.” Іранічнае ўдакладненьне “нават пасыя сьмерці” толькі расшыфроўвае паняцьце вечнага – гэта стан, звязаны ня з колькасьцю часу, а з яго якасьцю. Іншымі словамі, мы й так жывем вечна (не заўсёды, праўда). Дубавец вызначае жанр, у якім пад клавішамі аўтарскага кампутара ажываюць койданаўскія местачкоўцы, як “рэалістычную прозу”).

Абліччы сьмерці вабілі Адамовіча перш за ўсё інтымнымі асабістымі дэталямі (“Сыноч, навошта ж ты боцікі гумаваы надзеў, твае ж ножкі доўга гарэць будучь...”). Нават сацыялагічна афарбаваныя панарамы (жаночае бачаньне сьмерці, дзіцячае, ці радыеактыўнае) пры бліжэйшым разглядзе аказваюцца калекцыяй індывідуальных выпадкаў.

Тут пачынаецца небясьпека жанру — фільм, складзены толькі з буйных планаў, ператвараецца ў фотаальбом. У блаславёнай Адамовічам “магніта-

фоннай прозе” няясна нават, што браць у двукосьсе – увесь тэрмін, назоўнік ці толькі прыметнік. (У 1985 годзе, у артыкуле “Як быць геніяльным” Адамовіч выводзіць тры перадумовы посьпеху такой прозы: першая – звяртацца да тых, чый лёс і памяць – адна з болевых кропак часу. Другая ўмова – аўтар павінен мець дар суперажываньня, трэцяя – моцнае пучуцьцё эстэтычнай ацэнкі, неабходнае для адбору і мантажу.)

Адамовіч прызнае, што любы літаратурны жанр патрабуе таленту, але лічыць, што выніковасьць у дадзеным непрапарцыянальна вялікая. Розьніцу тлумачыць геалагічна: раней вялікі пісьменьнік сілай таленту прабіваўся праз слаі пустой пароды да ўнікальнага, глыбока схаванага матэрыялу. А зараз праўду можна здабываць адкрытым спосабам, дзе ролю ротаранага экскаватара адыгрывае магнітафон. Маючы такое багацьце матэрыялу, нават звычайны літаратурны талент здольны ўзрушыць чытача так, як раней маглі толькі вялікія. У Дастаеўскага было 10 хвілінаў перад расстрэлам на Сямёнаўскім пляцы, каб зразумець бездань жыцьця і сьмерці – а ў “магнітафоннага пісьменьніка” кожны суразмоўца хоць адным фрагментам жыцьця кангеніяльны Дастаеўскаму.

Шчыра кажучы, новы тут толькі магнітафон. Любы літаратар “дамікрафоннай” эры карыстаўся аповяданьмі людзей, іх успамінамі, лістамі, архіўнымі сьведчаньнямі, пратаколамі, фальклорам і іншымі сродкамі фіксаванай памяці. Класіка – “Архіпелаг Гулаг”. Аўтарскае прысьвячэньне “ўсім, каму не хапіла жыцьця пра гэта расказаць” удакладняе трохмернасьць жанру: “І няхай даруюць яны мне, што я ня ўсё пабачыў, ня ўсё ўзгадаў, не пра ўсё здагадаўся.”

Аляксандар Салжаніцын у жанр “мастацкага дасьледаваньня” такім чынам закладае і абавязак “здагадацца”. Аднак “здагадкі” Салжаніцына ляжаць на гэтым баку сьмерці – і ня толькі пра Леніна ў Цюрыху. У аднатомніку выбранага (серыя “Зеркало”, 1999 г.) адзін дзень Івана Дзянісавіча суправаджаецца тлумачэньнем – “узятая з лагеранага жыцьця, сапраўдныя біяграфіі”, апавяданьне пра падворак цёткі Матроны падаецца як “цалкам аўтабіяграфічнае і праўдзівае”, выпадак на станцыі Крэчатаўка характарызуецца як “сапраўдны выпадак”.

Здагадкі Адамовіча пра тое, што магло б быць, знаходзяцца ў супрацьлеглай сферы. Характэрна, што ён не паразумеўся з Салжаніцыным пры першай асабістай сустрэчы – прывабіць яго аўтар “Аднаго дня...” прывабіў, а вось размовы не атрымалася. Салжаніцын потым з недаўменьнем узгадаў вясялага беларуса, які адразу запрасіў яго ў рэстаран.

Зусім іншыя стасункі ў Адамовіча з класікам савецкага андэграўнду Венядыктам Ерафеевым. Аўтар магічнай паэмы “Масква – Пятушкі” вывеў асабісты рэйтынг сучаснай літаратуры паводле таго, каму колькі наліў бы. Аднаго аўтарытэта абнёс зусім, другому пляснуў на донца, трэцяму пяцьдзясят грамаў, а вось беларусу Адамовічу – поўную шклянку да краёў (Быкаву Ерафееў “наліў бы з меніскам” – г. зн. з горкай, якую ўтварае паверхневае нацяжэньне вадкасьці).

Адамовіч, як вядома, ня піў. Але як і Ерафееў, ён заглядваў за той бок жыцьця, толькі ня праз магічную вадкасьць, а праз іншыя прылады.

Напрыклад, магнітафон. Каб падслухаць і разабраць неразборлівы шэпт спатканьня жыцьця і сьмерці, Адамовіч рэкамендаваў ферамагнітную стужку.

Нібы падлетак, Адамовіч цешыўся з першых касьмічных тэлемастоў, называў іх мастацтвам і захоплена апавядаў, як у Маскоўскім інстытуце мастацтвазнаўства ў траўні 1985 абмяркоўвалі “эстэтычныя перспектывы новага каналу сувязі” — і адразу рабіў этычную выснову: “Якія ж павінны быць словы, якая літаратура! Якая сумленнасьць і праўда! Хлусіць у вочы мільярду – якім жа трэба быць планетарным Хлестаковым”.

Наіўнасьць для аўтара “Хатынскай аповесці” проста фантастычная. Праз год, пасля выбуху Чарнобылю першым планетарным ілгуном стане Гарбачоў, асабісты герой Адамовіча таго часу.

Але вызначэнне “наіўнасьць” дарэчы толькі ў дачыненні да рэальнасьці, якой яна стала – сам Адамовіч аддаваў перавагу варыянту “як магло стаць” і апераваў ва ўяўным ладзе як у сапраўдным. Нават магільны рэаліст Габрыэль Гарсія Маркес на пытаньне Адамовіча, якім павінен быць фільм пра Чарнобыль адразу адказаў – дакументальным. Адамовіча гэта не задаволіла – і ён тут жа прызнаўся: “Але фільм усё ж задуманы як мастацкі”.

Адамовіч паводле навуковай сымпцыялізацыі – прафесійны літаратуразнаўца, і таму варта ўгледзецца ў ягоную фармулёўку жанру ўласных твораў. Самым паказальным уяўляецца вызначэнне “Карнікаў”: “дакументальна-фантастычная аповесць”. Памры — лепш ня скажаш.

Для дакументальнай прозы важна ня толькі тое, пра што аўтар гаворыць, але і тое, пра што маўчыць. (“Удзел аўтара мінімальны. Маўчаньне яго адчуваецца, яго чуваць. Яго маўчаньне – гэта словы, што захраслі ў горле...” — Данііл Гранін).

Пра што маўчаў Адамовіч? У розны час хіба пра рознае, але што зусім адсутнічае ў тэкстах – дык гэта сьмех, гумарыстычны колер і вясёлая іронія. Ён расказвае паказкі, часам бывае саркастычны, але будучыня Адамовіча — сур’ёзная. Рэч у тым, што гумар і іронія, паводле класічнага вызначэння Шапэнгаўэра, ёсьць спосабам высвятленьня рэчаіснасьці праз зьмяшчэнне, часовую неадпаведнасьць паняцця і рэальнасьці. Для дасьледваньня, напрыклад, анёлаў такі спосаб не пасуе.

Яшчэ адно красамоўнае змаўчаньне – Бог. Дакладней, пра Бога Адамовіч не маўчаў у граніскім сэнсе, а – не гаварыў. Нават калі на зьездзе пісьменьнікаў у 1986 годзе цытаваў Яна Багаслова пра зорку Палын, дык заяўляў: “Мы людзі няверуючыя і ня станем усур’ёз спасылацца на руку прадвызначэння”. Не прывабіла яго першая дакументальная кніга ў сьвеце. (Дарэчы, Біблія – надзвычай іранічная кніга, і калі тэксты нешта расказваюць пра свайго пра-аўтара, дык пан Бог, безумоўна, выдатны стваральнік анекдотаў).

У менскае кола Адамовіча ў 60-я ўваходзіў дасьледнік беларускага Рэнесансу, аўтар папулярных лекцыяў “Космас і розум” Вячаслаў Зайцаў, які даводзіў, што Хрыстос быў прышэльцам з космасу, а чалавек – толькі вынікам экспэрымэнту, зьбіральнікам інфармацыі для вышэйшай цывілізацыі. Зайцаў таксама заяўляў, што ў Брэжнева ўсяліўся дэман, які раней знаходзіўся ў Мао.

У манаграфічным дасьледваньні “Вайна і вёска ў сучаснай літаратуры” (1981) Адамовіч раптоўна, як ў гутарцы з акадэмікам Сахаравым, на паўслове абрывае аналіз прозы беларускіх і расейскіх аўтараў і пачынае захоплена цытаваць прыпавесць Рычарда Баха “Чайка па імені Джонатан Лівінгстон” – пра шлях па той бок сьмерці, які быццам адкрыў былы ваенны лётчык. На той самай старонцы — і эйнштэйнаўскі пераход масы ў энергію, і Цыялкоўскі са сваёй тэорыяй “промневага ператварэння” матэрыі, якая некалі запоўніць Сусьвет, і сур’ёзная перыядызацыя будучага, удакладненьні, якая эра працягнецца сотні, а якая толькі дзясяткі мільярдаў гадоў.

“Хоць ты ўзвый на месяц, стаўшы ракам!”, як некалі Уладзімір Караткевіч рэагаваў на тэорыі Зайцава (паводле А. Мальдзіса).

“Бомба заб’е ўсіх. У арыфметычным сэнсе слова. А значыць – назаўсёды!” Так Адамовіч прыстасоўвае колькасьць для вымярэння вечнасьці. Праблема

ня толькі ў тым, што ён не адчуваў неадпаведнасці інструментару – праблема ў тым, што іншага ў агнастычным сьвеце няма. І тады Адамовіч зьвяртаецца да збору хранікальных фактаў і да аўтарытэтаў: літкласікаў, Ганды, Швейцэра, цэлай галерэі фізікаў, напавядомых папулярызатараў навукі, прэзаікаў, нават комік Аркадзь Райкін гаворыць у яго нешта на патрэбную тэму.

У 80-я, адчуваючы тупік, Адамовіч дэклараваў “звышлітаратуру”, чым зьбянтэжыў адначасна і сяброў, і ворагаў. Першыя не зразумелі, што гэта такое, другія зразумелі, што нешта ня тое.

Верагодна, ён проста гаварыў пра самога сябе.

Задоўга да “звышлітаратуры”, пад час працы над дылогіяй “Вайна пад стрэхамі” і “Сыны ідуць у бой”, Адамовіча ўжо не задавальняла традыцыйная тэрміналогія, і ён спрабаваў замяніць няўлоўнае вызначэньне хаця б апісаньнем працэсу: “Усё дыктавалася ціскам уласнай памяці, якая прымушала “Запішы! Няхай гэта ніякая не літаратура, але запішы дабрасумленна як усё было насамрэч”. І далей: “Аказваецца, чалавеку гэта важна, каб перажытае ім не пагасла бяссьледна і не было б падмененае тым, што здаецца табе няпраўдай ці напавпраўдай. Бо інакш быццам губляе сэнс і жыцьцё тваё, і ўсё табой перажытае”.

І прызнаньне ў біблейскім стылі, не раўнуючы як у Кнізе Быцьця: “Я сам прыйшоў да сябе і запісаў самога сябе”.

Што Адамовіч запісваў у Адамовіча?

Пасьля сьмерці, паводле Адамовіча, можа наступіць будучыня. Пісаць пра яе, сьцьвярджае аўтар, вялікая адказнасьць, бо будучыня, што існуе ў чалавечай сьведомасьці, здольная ўздзейнічаць на рэальнасьць.

І тады Адамовіч робіць неверагоднае – ён пачынае пісаць сабой будучым. “Я баюся машынкі: яна стварае фальшывае пачуцьцё “канчатковасьці”, “яснасьці”, калі гэтага яшчэ няма. Мне трэба, каб да самага апошняга варыянту, да поўнай спустошанасьці ўсё, што ў цябе ёсьць, сыякала з рукі ... Рукапісы – пакінутыя коканы, высахлая, мёртвая.”

Тэкст выцякае з цела, жыцьцё пераліваецца ў паперу, мяняе форму як вусень, што ператвараецца ў матылька і, танцуючы, выпыхвае ў сьвет.

Палёт матылька яшчэ нагадвае зігзагавыя перабежкі салдатаў пад мінамётным агнём. Вайна ў Чачні пакідае ад савецкай “антываеннай” прозы 80-х гадоў сажу на абгарэлых трупах няісных чытачоў публічных бібліятэк; пялёсткі попелу не ўзьяляюць, а распаўзаюцца ў брудную жыжу пад мокрым сьнегам зімовай кампаніі. Твор называецца “Я з вогненага аўла – 1995”.

Адамовіч не дажыў да першай чачэнскай вайны – ён увесь выцёк на паперу на сваіх войнах, спачатку той, у 40-я, пасьля – ў 60-я, 70-я, і асабліва – ў 80-я, калі будучыню вызначалі ядзерная бомба і Чарнобыль. Паводле Адамовіча-крытыка, вялікая літаратура ня толькі “адкрывае” тэму, але і вырашае, “закрывае” яе.

Тое, што не адбылося, ня менш, а часам куды больш важна, чым тое, што спраўдзілася. Магчыма, тым, што ўсё ж такі “не ўзарвалася”, мы абавязаныя і Адамовічу. Дакументам, якія ён прыдумаў.