

МАСТАЦКІ ПОГЛЯД НА ПРАЯВЫ І ВЫНІКІ САЦЫЯЛЬНАГА БЯЗЛАДДЗЯ

На творах Івана Пятровіча Шамякіна вырасла ўжо некалькі пакаленняў беларусаў, ды і не толькі беларусаў. Сакрэт такой папулярнасці — аператыўная рэакцыя пісьменніка на грамадскія падзеі і надзвычайная вастрыня ўзнятых праблем рэчаіснасці. Здаецца, што ўсё ў яго творах ясна, зразумела, навідавоку. Але гэта толькі ілюзія: творчая спадчына І. Шамякіна пакідае адчуванне тэматычнай і праблемнай невычэрпнасці, жаданне змены падзейных сітуацый, працягу сюжэтаў і мадэліравання іншых фіналаў твораў паводле ўяўленняў чытача. Пісьменнік беспамылкова намацаваў болевыя кропкі ў грамадскім жыцці, лёсе таго ці іншага пакалення, умела пераносіў іх у свае творы, якія ў прадстаўнікоў розных пакаленняў выклікаюць розныя (часам палярныя) эмоцыі, пачуцці і ацэнкі. Асабліва гэта тычыцца спадчыны празаіка канца ХХ стагоддзя. У свядомасці пакалення, якое было сведкам тых негатыўных праяў, што адлюстравалі пісьменнік у сваіх творах, яна выклікае, напрыклад, жаданне яшчэ і яшчэ раз асэнсаваць мастацкую прастору твораў, паставіць сябе — ранейшых — у кантэкст гэтай прасторы і спытаць: «А што б мы зрабілі ў такіх сітуацыях у той час?» Пакаленне ж, якое не сутыкнулася з тымі разбуральнымі праявамі жыцця, з якімі спрабуюць змагацца героі твораў І. Шамякіна акрэсленага перыяду альбо якім яны падпарадкоўваюцца, іншым разам проста не прымае такую літаратуру: яна яму здаецца надуманай, абсурднай, не вартай увагі. І ў гэтым свая (можа, і пазітыўная) праява нашага да неверагоднасці імклівага (у падзеях, эмоцыях, пачуццях, успрыманні, ацэнках — усё бегма, наспех) часу: здольнасць чалавека супрацьстаяць абвостранай эмацыянальнасці, жыццёвым крайнасцям, сітуацыйнай абсурднасці і інш. І тым не менш аповесці І. Шамякіна, пра якія пойдзе гутарка далей, здольныя выклікаць суперажыванні, спачуванні, пратэст, спадзяванні, надзею... А гэта значыць, што

спадчына пісьменніка жыве, яна запатрабаваная ў адпаведнай чытацкай прасторы.

Рэчаіснасць 90-х гадоў XX стагоддзя з яе катастрафічнымі ў грамадскіх адносінах праявамі ў Беларусі выклікала ў свядомасці І. Шамякіна яе непрыманне, глыбокае расчараванне з той прычыны, што грамадскія дасягненні савецкага часу перакрэсліваліся ўчынкамі і вынікамі намаганняў палітыкаў, дзеячаў культуры і літаратуры. У сваю чаргу такое расчараванне і непрыманне абуджала ў пісьменніка своеасаблівы пратэст. «Ці тое зараз пішам мы пра жыццё народа?»¹ — задаваў сабе пытанне пісьменнік у адным з дзённікавых запісаў за 1992 год. І сам жа на яго адказваў публічнымі выступленнямі з адпаведнымі ацэнкамі і мастацкімі творамі, у якіх катэгарычна не прымаў не толькі негатыўныя (часам трагічныя) з'явы, але і ўвогуле тыя ўмовы выжывання грамадзян у сітуацыі татальнага дэфіцыту і безграшоўя, якія нараджалі гэтыя негатыўныя з'явы.

Так, напрыклад, абсалютнае непрыманне з боку І. Шамякіна выклікалі такія грамадскія з'явы, як рост цэн і «грабеж» насельніцтва ўрадам (362, 363, 389, 456, 457, 495, 511), адсутнасць тавараў нават першай неабходнасці (408), немагчымасць набыць штосьці для нармальнага жыцця. З гэтымі з'явамі сутыкалася і сям'я пісьменніка (401, 415, 431, 470), не кажучы ўжо пра простых людзей. У той жа час чыноўнікі, якія мусілі дбаць пра народ, «адкрыта, бесцырымонна» бяруць хабар (402). Больш за тое, у атмасферы ўсеагульнага жабрачага становішча народа наладжваюцца шыкоўныя банкеты: «А ўвечары пайшоў па запрашэнню мітрапаліта Філарэта на велікодную вячэру ў епархію. Стол здаўся бедным. Але ўладыка растлумачыў тут жа: «Сёння ў нас вечар будзе даўгі. Па запрашэнню нашанага спонсара фірмы «Хелена Валеры» паедзем на вячэру».

Паехалі ў Палац піянераў. [...] Уяўляю, каб пры Машэраве камусь прышло ў галаву наладзіць у Палацы піянераў такую п'янку што было б! А п'янка была грандыёзная! [...]

А ўвогуле... піў я, еў, але не пакідала адчуванне: *пир во время чумы*. Пад вобразам распятага Хрыста. Страшна. Усё — страшна. Жыццё страшнае. І нішто не дае радасці — ніякія святы, ніякія вячэры» (442).

Асабліваю трывогу ў І. Шамякіна выклікаў лёс будучыні краіны — яе дзяцей. Адна частка гэтай будучыні — тая, якой можа пагражаць голад (390), а другая частка («дзеці, унукі сённяшніх спекулянтаў, якія скончаць Сарбону, Кембрыдж, Гарвард») пры гэтым не падумае пра «галодных» (433).

¹ Шамякін, І. Роздум на апошнім перагоне: Дзённікі 1980–1995 гадоў.— Мінск, 1998.— С. 411. (Далей цытаты па гэтым выданні падаюцца з пазначэннем старонкі ў дужках.)

У такіх умовах І. Шамякіна не пакідала жаданне асэнсоўваць у літаратурных формах супярэчлівыя і напоўненыя драматызмам падзеі рэчаіснасці, хоць публікаваць творы было дастаткова цяжка: «Улезці ў раман? Але ж палітыкі ў ім будзе больш, чым у любым папярэднім. А пісаць любоўную гісторыю ў час такога распаду, разлажэння — сорамна» (364). «Вось так і жыву. Божа мой! Ці думаў я, што дайду да такой галечы? Пісьменнік, творча актыўны! За паўтара года напісаў пяць аповесцей. Але надрукаваў пакуль што дзве» (459).

Асэнсаванне І. Шамякіным формаў і сродкаў выжывання разгубленага чалавека, з аднаго боку, і ўпэўненага ў сабе — з другога, ва ўмовах грамадскага бязладдзя прывяло ў выніку да стварэння ў 1992—1993 гадах аповесцей «Paradies auf Erden», «Вернісаж», «Сатанінскі тур», «Падзенне», «Адна на падмостках».

У гэты час пісьменнік працаваў у жанры аповесці, а не рамана, хоць жаданне звярнуцца да раманнай формы адлюстравання рэчаіснасці ў яго было: «Раман! Цягне на раман. Ці хопіць творчай патэнцыі? І хочацца і — страшна» (402).

Чаму ўсё ж такі аповесці, а не раманы? Сам І. Шамякін даў наступныя адказы: «Маю пяць аповесцей. Вопыт ці жыццё прывялі да гэтага жанру — да кароткіх аповесцей [...]. І ў маладыя гады гэтулькі не выдаваў. [...]

Пісаць зараз тоўстыя раманы нельга — не надрукуеш. Ды і цікавей рабіць такія аповесці!» (456—457).

Сюжэты названых вышэй аповесцей вызначаюцца сацыяльнай завостранасцю, надзённасцю, надзвычайнай трагедыянасцю. Такія сюжэты былі новымі для тагачаснай літаратуры. Урэшце і сам пісьменнік адзначаў, што ён «у тэмах заўсёды быў першаадкрывальнікам» (448).

Мы нездарма звярнуліся да канстатацыі тых фактаў з грамадскага жыцця, якія непакоілі прازیка, выклікалі ў яго свядомасці нязгоду, пратэст, жаданне выкрыць сацыяльную хлусню, гульню, злачынства. Згаданыя вышэй дзённікавыя запісы І. Шамякіна даюць магчымасць прасачыць не толькі вытокі сюжэтаў яго аповесцей, але таксама і той грамадзянскі імпульс, які не дазваляў яму прапуськаць міма ўвагі негатыўныя праявы рэчаіснасці. Многае з гэтага пераходзіла на мастацкім узроўні ў яго аповесці 1990-х гадоў.

Своеасаблівай рэакцыяй на тое, што стала вядома грамадскасці ў канцы XX стагоддзя пра сталінскія рэпрэсіі, на шырокае абмеркаванне праяў талітарнай свядомасці была аповесць «Ахвяры» (1989). У цэнтры гэтага твора — падзеі пачатку Вялікай Айчыннай вайны і дзейнасць Мінскага падполля. У беларускай літаратуры да

часу напісання гэтай аповесці ўжо былі творы, якія адлюстроўвалі разбуральную сутнасць таталітарнай сістэмы ў ваенны перыяд (В. Быкаў, А. Адамовіч). Тым не менш І. Шамякін імкнуўся не толькі і не столькі зафіксаваць у свядомасці чытача пэўныя трагічныя падзеі, звязаныя з гэтым, колькі разабрацца ў іх сутнасці: што такое таталітарная псіхалогія, народжаная страхам чалавека перад магчымасцю яго знішчэння, рэальнымі здзекамі з яго, гвалтам над ім.

Маёр НКУС Золатаў павінен быў пранікнуць у Мінск, «каб весці разведку, рабіць дыверсіі», але замест таго асеў у партызанскім лагеры, бо сваю задачу ён бачыў у іншым: «Групы НКУС, значная частка іх, інструктаваліся так (не адкрытым тэкстам, у падтэксце), што галоўная сіла ў тыле ворага павінна быць не ў Панамарэнкі, а ў Берыі, і яны не павінны аддаваць і крупінкі славы мясцовым партызанам, ім належыць дзейнічаць самастойна, а партызан браць пад свой кантроль, каб не забываліся, што існуюць органы дзяржбяспекі».

Пісьменнік спрабаваў разабрацца, колькі каштуе перамога, калі звычайныя людзі вымушаны былі змагацца з ворагамі насуперак тым, хто перашкаджаў і змагаўся не за волю, а за ордэны і медалі.

Золатаў, які баіцца смерці і добра ведае, што машына рэпрэсіі не шкадуе нават сваіх, імкнецца ўсімі сіламі не ісці ў Мінск, жадае адседзецца ў атрадзе Мана, перацягваючы ўладу на сябе: «Настойліва патрабавалі [з Цэнтра.— *Рэд.*] звестак пра становішча ў Мінску. Выказвалі незадавальненне, што ён [Золатаў.— *Рэд.*] сядзіць у лесе, а не ідзе ў Мінск. А як пойдзеш? На верную смерць? Сваю «камандзіроўку» сюды лічыў прошукі ворагаў. [...] Прыходзіцца сачыняць дадзеныя».

Калі аднойчы з аперацыі не прыйшоў камандзір Ман, «Золатаў зразумеў, што трэба браць камандаванне ў свае рукі, інакш ініцыятыву можа захапіць гэты хлапчук [Ігар Кіпень, камісар атрада.— *Рэд.*]. Другога такога выпадку не будзе! Безумоўна, ён пачалавечы шкадаваў Мана. Але вайна ёсць вайна. І раскісаць на ёй не дазволена, асабліва яму, чэкісту, камандзіру спецгрупы. Пакуль, што не таў у нават ад сябе, што праз няшчасце яму ўсміхнулася ўдача: збываецца яго мара. Падняўся з-за стала, падперазаў папругу і ўладна сказаў:

— Да звароту Манюка (чамусьці не Мана — Манюка) атрадам камандую я! Аперацыю адмяняю!»

І. Шамякін намалюваў два розныя ў ідэалагічных адносінах лагеры. Першы ўвасоблены ў вобразе Мана — небездакорнага, але па-народнаму разумнага і клапатлівага, гаспадарлівага камандзіра. Другі — у вобразе зайздросніка, сапраўднага ворага Золатава. Пасля ўспрымання аповесці менавіта ў такім, акрэсленым тут аспекце ўзнікаюць наступныя пытанні: а што такое таталітарная сістэма,

у чым яе сутнасць? Гэта найперш страх! Страх, народжаны ў натоўпе.

Зыгмунд Фрэйд лічыў, што ў асяроддзі іншых людзей чалавек стварае сваю індывідуальнасць; у выніку гэтага яго псіхікай пачынае ўжо кіраваць несвядомае; гэта ў сваю чаргу спрашчае працэс кіравання правядыра масамі і працэс усведамлення ім сваёй значнасці: «...патрабаванне роўнасці масы тычыцца толькі ўдзельнікаў масы, але не правядыра. Усім удзельнікам масы трэба быць роўнымі паміж сабой, але ўсе яны жадаюць улады над сабой адзінага. Мноства роўных, якія могуць адзін з адным індэнтыфікавацца, і адзін-адзіны, які ўсіх іх пераўзыходзіць, — вось сітуацыя, здзейсненая ў жыццяздольнай масе»¹. Яскравы прыклад таму — існаванне таталітарных рэжымаў, у прыватнасці фашысцкага і савецкага. Няўстойлівасць масавай свядомасці стварае ўмовы для маніпуляцый з дапамогай рознага роду сацыяльных страхав. Адначасова з тым індывідуум пачынае задумвацца над праблемамі асабістай свабоды і несвабоды, што ў сваю чаргу нараджае праблему страху адказнасці за іншых членаў сацыяльнай супольнасці, а таксама боязь быць незалежным, адарваным ад грамадства, не такім, як усе, бо натоўп не даруе індывідуальнасці яе самадастатковасць.

Менавіта страх не дае магчымасці Ману ад самага пачатку пазбавіцца ад Золатава, які ў рэшце рэшт забіў хворага Брагінскага, Шабовіча (потым праліваў і'яныя слёзы з гэтай нагоды), прывёў у атрад немцаў, каб самому застацца жывым. У эпілогу аўтар звяртае ўвагу на тое, што Золатаў стаў прычынай смерці Ігара Кіпеня...

Адданы Цанаве разведчык знішчыў найлепшых людзей, знішчыў тых, хто мог яму перашкодзіць, а сам застаўся жывы, нават у нямецкім і савецкім лагерах. А ўжо пасля вайны, не зважаючы на такую маральную катэгорыю, як сумленне, Золатаў звяртаецца да камісара Кіпеня, каб той дапамог яму з рэабілітацыяй, пацвердзіў, што ён быў у атрадзе, ваяваў.

Страх перад Золатавым пануе ў свядомасці Кіпеня і пасля вайны: «А што гэта я баюся яго? Няхай ён баіцца! Ён павінен баяцца мяне! Забойца і здраднік! Кіну яму ў твар! Але спакойна, Ігар. Спакойна. Табе нельга хвалявацца. Тваё жыццё — у спакоі. [...] Растапчы яго спакоем».

Але ж растаптаць Золатава так і не атрымалася. Гэта Кіпень траціць прыгомнасць у час гутаркі са здраднікам Золатавым, а той «наблізіўся, надзеў акуляры, уважліва разгледзеў былога камісара, які нейкі час захапляўся ім, чэкістам, крыва пасміхнуўся, прысеў, выцер доўгія рукі аб парусінавыя штаны, калені пацёр і... нячутна ступаючы, выйшаў».

¹ Цыт. паводле: Фрэйд, З. Псіхоаналітычэскія этюды.— Мінск, 1997.— С. 463.

І. Шамякін імкнуўся вырашыць дастаткова складаную грамадскую праблему: што ёсць па сваёй сутнасці свабода ва ўмовах таталітарызму. У «Ахвярах» паказаны псіхалагічныя і ментальныя механізмы, з дапамогай якіх ажыццяўляецца падаўленне асобы. Чэкіст Золатаў, імкнучыся схваць сваё мінулае, як мага болей хоча даведацца пра іншых дзеля таго, каб мець хоць нейкі кампрамат. Ён здольны да хлусні, нахабна спрабуе прысвоіць сабе заслугі іншых, не перадае змест сваіх перамоў з Масквой; пры гэтым праўляе падкрэслены клопат пра параненага Брагінскага.

З характэрнымі для яго творчай манеры элементамі псіхалагізму, І. Шамякін імкнуўся па-мастацку растлумачыць, у чым сутнасць таталітарнага мыслення, на прыкладзе думак чэкіста: «Зноў Золатаў думаў пра тое, што па сваёй прыналежнасці да работнікаў асобага назначэння ён павінен быць тут поўным уладаром, адзіным камандзірам. Дык не ж, не даюць. Не разумеюць. Дэмакратыю разводзяць, наўгародскае веча».

Менавіта камандзір атрада Аляксей Іванавіч Ман, які вельмі добра разбіраўся ў людзях, калі поўнасю зразумеў, з кім мае справу, зрабіў так, каб, здавалася б, назаўсёды пазбавіцца ад Золатава. Письменнік у вобразе Мана намагаўся давесці, што асоба заўсёды знаходзіцца ў апазіцыі да дзяржавы як грамадскага механізма і пры гэтым вымушана выбіраць адпаведную форму суіснавання: альбо прыстасавальніцтва, альбо пратэст, які часам можа быць смяротна небяспечным. І. Шамякін стварыў у аповесці сітуацыю, напоўненую глыбокім эпічным трагізмам: Ман разумее, што выкармак Золатаў можа не проста адабраць менавіта яго «атаманскую булаву», але і загубіць менавіта яго сувязную Ганну Прыхач, яе сына Міколку, урэшце, усіх, хто даверыў свой лёс яму, камандзіру. І Ман вырашае забіць чэкіста, але так, каб потым не застацца вінаватым. Але забіць Золатава не так проста, бо ў таго гіпертрафіраваны інстынкт самазахавання, галоўнае для яго — асабістае жыццё, лёс жа іншых, паводле яго перакананняў, — падпарадкоўвацца і быць ахвярамі. Можа, таму ўсе, хто імкнуўся якім-небудзь чынам адстойваць сваю пазіцыю, паміраюць у мастацкай прасторы аповесці, а Золатаў застаецца жывы.

Відавочна, што ў апошні перыяд творчасці І. Шамякін на старонкі сваіх аповесцей вельмі часта выводзіў жывых золатавых, якія, прыстасаваўшыся да новага часу, пераінкаваўшыся жыць сумленным людзям. Письменнік паказаў золатавых, якія захапілі ўладу. І гэта сапраўдная грамадская трагедыя ХХ стагоддзя. У гэтых адносінах звяртае на сябе ўвагу дыялогія «Paradies auf Erden» і «Вернісаж»

(1992). Гэтыя два творы аб'ядноўваюць агульная вобразная сістэма, сюжэтная звязка, ідэйная блізкасць.

Парадаксальна, але чым больш неверагоднай на першы погляд падаецца сітуацыя, намалёваная ў дылогіі, тым больш яна аказваецца жыццёва праўдзівай пры больш глыбокім яе асэнсаванні. Спецыфіка літаратурнага працэсу канца ХХ — пачатку ХХІ стагоддзя заключаецца ў асэнсаванні рэчаіснасці праз новыя формы мастацкай прасторы і арганізацыі мастацкага тэксту. У гэты час спецыфічную ролю ў літаратуры адыгрывае антыўтопія¹.

І. Шамякін па-свойму пратэставаў супраць прыпісвання яму арыентацыі на постмадэрнісцкія традыцыі. Такая пазіцыя пісьменніка зафіксавана, напрыклад, у яго «Начных успамінах» (2003): «Нядаўна тры дацэнты БДУ (Вольга Казлова, Ніна Рашэтнікава, Таццяна Шамякіна) прыйшлі да мяне дадому з доўгім спісам пытанняў і з кінааператарам: рабіць вучэбны фільм для сярэдняй школы. [...] Некаторыя пытанні аказаліся парадаксальнымі. Напрыклад: ці можна мае творы аднесці да мадэрнізму ці нават постмадэрнізму? Не! Я ўсё доўгае творчае жыццё быў рэалістам. Ім і застаўся на новым этапе! (Не мая віна, што сённяшняе жыццё — сурэальны постмадэрнізм, а хутчэй абсурдызм.) Рэалістам памру!»²

Тым не менш, імкнучыся больш глыбока і яркава трансфармаваць аб'ектыўную рэчаіснасць у свае творы, пісьменнік вельмі часта карыстаўся прыёмам гіпербалізацыі, хоць адпраўным пунктам пры гэтым амаль заўсёды былі сапраўдныя падзеі. Узнаўляючы ў сваіх «Начных успамінах» гісторыю стварэння аповесцей «Paradies auf Erden» і «Вернісаж», І. Шамякін звяртаў увагу, напрыклад, на такія абставіны з прататыпнай рэчаіснасці: «Я стаяў на праспекце (тады Леніна) перад магазінам-салонам, дзе мастакі прадавалі свае працы. Быў халодны дзень, сыпаў снег. Ніколі там не прадавалі кнігі. Але на гэты раз нехта прадаваў і кнігі — тамы сусветнай літаратуры. Праўда, не пісьменнік, сваіх я ведаў. Але падумаў, што

¹ У сучасным літаратуразнаўстве антыўтопія часцей разумеецца як жанр. Тым не менш пры характарыстыцы антыўтапічных твораў звяртаецца ўвага на змест без уліку фармальных паказчыкаў, што дае нам магчымасць разглядаць антыўтопію як жанраўтвараючы метаад — сістэму прыёмаў і сродкаў стварэння пэўных жанраў (жанравых мадыфікацый). Гэты жанраўтвараючы прыём — своеасаблівы маркер часу пры мастацкім асэнсаванні мінулага і сучаснасці. Важна адзначыць, што ў кантэксце постмадэрнісцкага светапогляду, якім характарызуецца наш час, ключавую ролю адыгрываюць гістарычнасць мыслення і гістарычная рэфлексійнасць.

² Шамякін, І. Збор твораў: [у 8 т.].— Мінск, 2007.— Т. 8.— С. 476—477.

і сам мог апынуцца на яго месцы. І з калег маіх не адзін можа быць тут. [...] Пасля назірання, як прадаюцца мастацкія карціны, кнігі, зацярушаныя снегам, і піхто іх не купляе, я напісаў першыя аповесці «Paradies auf Erden» і «Вернісаж», не ўласцівыя маёй творчасці»¹.

Своеасаблівай станоўчай рэакцыяй грамадскасці на гэтыя аповесці можна лічыць іх экранізацыю ў 1994 годзе рэжысёрам Ігарам Дабралабуавым.

У аповесцях «Paradies auf Erden» і «Вернісаж» І. Шамякін зафіксаваў паказальныя праявы з жыцця сучаснага (на перыяд стварэння аповесцей) цынічнага грамадства: «Але пра час усе забыліся: хутчэй бы выпіць і закусіць!» Пісьменнік спрабуе высветліць, даць маральную ацэнку сутнасці сітуацый, у якіх людзьмі пачынаюць кіраваць грошы; ён падштурхоўвае свайго чытача на пошукі адказаў на пытанне: у чым небяспека рыначных рэформаў, якія аб'ектыўна павінны палепшыць жыццё чалавека, але на самай справе вядуць да збяднення, галечы адных і павышэння дабрабыту (да неверагоднасці) іншых. «Paradies auf Erden» і «Вернісаж» у сукупнасці з'яўляюцца своеасаблівым дакументам свайго часу. Для Беларусі, як і ўсёй постсавецкай прасторы, 1990-я гады былі перыядам дастаткова складаным і супярэчлівым. Колькі чалавечых лёсаў было паламана, колькі жыццяў пайшло пад адхон! Самы страшны час — гэта час перамен. Крутыя павароты гісторыі ў 1990-я гады былі балючымі для простых людзей, а ўлада абьякава ставілася да таго, што адбывалася. І пра гэта нельга было маўчаць. І. Шамякін, які ніколі не заставаўся ў баку ад болевых кропак у жыцці свайго народа, у чарговы раз на іх адрагаваў аповесцямі «Paradies auf Erden» і «Вернісаж».

Цэнтральная праблема гэтых твораў — лёс беларускай інтэлігенцыі ў канцы ХХ стагоддзя. І. Шамякін белетрызавана рэканструюе сітуацыю разгубленасці і ідэалагічнай няўпэўненасці, якая апанавала людзей у той час. Так, абражаны няўвагай да яго твораў, якія раней вывучаліся ў школе, стары пісьменнік Іван Андрэвіч вымушаны прадаваць на праспекце аўтарскія асобнікі сваіх кніг, каб купіць нешта паесці сваёй нунуцы.

Іван Андрэвіч не знаходзіць памылак ва ўласным жыцці і не можа зразумець, чаму ўсё так змянілася: «Я прачытаў Біблію, шукаючы адказу: ці так я пражыў? І я не знайшоў, за што каяцца. Калі не ўсе, то большасць запаветаў мы з табой выконвалі, хоць былі перакананыя атэісты. [...] Хаос... Не, не хаос. У хаосе ёсць завяршэнне, пачатак і канец. А я не бачу канца нашаму развалу. Чым далей, тым большая памыйка».

Такая разгубленасць галоўнага героя вельмі часта мяжуе са страхам, які пануе ў мастацкай прасторы твораў, а гэта, у сваю чар-

¹ Шамякін, І. Збор твораў: [у 8 т.].— Мінск, 2007.— Т. 8.— С. 476.

гу, адзін з найважнейшых паказчыкаў антыўтопіі. Страх у аповесцях «Paradies auf Erden» і «Вернісаж» мае псеўдакарнавальны характар. Карнавалізацыя, прааналізаваная М. Бахціным, характарызуе неаміфалагізм культуры ХХ стагоддзя. Псеўдакарнавалізацыя — прадукт таталітарнай свядомасці, у аснове якой знаходзіцца страх, эмацыйнае напружанне. І. Шамякін паказаў, што натоўп (група мастакоў) баіцца выказаць свае думкі і пачуцці, захоплены не столькі праблемамі душы, колькі клопатамі пра страўнік. Ранейшае паняцце пра інтэлігента, які ўзвышаецца над натоўпам у сваіх пакненнях і паводзінах, знішчана.

У аповесцях «Paradies auf Erden» і «Вернісаж» І. Шамякін з сумам канстатуе, што літаратура і сапраўднае мастацтва ў жорсткі час панавання «залатога цяльца» непатрэбныя. Падзенне нораваў яскрава адлюстроўваецца ў сцэне абеду на вернісажы Рачыцкага, куды прыйшлі старыя мастакі, пісьменнікі, міністр культуры Яўген Аўсянка, міністр замежных спраў Генадзь Сыраваранка, айцец Яўлампій («на прыёмах у мітрапаліта ён галоўны распарадчык»). Толькі адзінкі прыйшлі паглядзець апошні раз на карціны вядомага мастака, астатнія ж — толькі пад'есці. Так, стары мастак Грыва весяліць маладых тым, што п'е першую чарку, разліваючы гарэлку, бо ў яго калоцяцца рукі. Айцец Яўлампій таксама п'е: «Аднако ж асвяцім яе [гарэлку.— Рэд.] і прымем во здравіе наша».

Звяртаюць на сябе ўвагу прыёмы гіпербалізацыі і гратэску, якія І. Шамякін актыўна выкарыстоўваў у апошні перыяд творчасці. Адзначым, што падобныя прыёмы паказальныя для культуры канца ХХ стагоддзя. Гіпербалізацыя тут — своеасаблівы маркер трывожнасці асобы і посткатастрафічнага зэтаўспрымання. Адлюстраваныя пісьменнікам такія негатыўныя праявы сацыяльнага існавання, як немагчымасць спакойна зайсці ў пад'езд жылога дома, каб не быць абрабаваным, поўная адсутнасць цяпла ў кватэрах, заявы галоўных герояў пра голад з'яўляюцца для чытача, які перажыў эпоху сацыяльна-эканамічнага крызісу 1990-х гадоў, раздражняльнікамі, што нагадваюць пра сапсаванасць «падманутага пакалення», свядомасць якога сфарміравалася ў час крызісу канца ХХ стагоддзя.

А наступствы яго адчуваюцца і ў ХХІ стагоддзі, бо гэта быў крызіс не толькі і нават не столькі эканамічны, колькі ідэалагічны і духоўны, што яскрава выявілася менавіта ў творах з псіхалагічным і сатырычным антыўтапічным зместам, якія сталі цяпер даволі папулярнымі¹.

¹ Напрыклад, «Халоп яснавельможнага дэмакрата» В. Казакова, «Смута» А. Федарэнкі, «Ахвяра» і «Дом творчасці. Версія 2» А. Астапонка.

Сучасныя пісьменнікі нярэдка імкнуцца паказаць магчымасць прыстасавання асобы пры дапамозе адпаведных учынкаў да патрабаванняў натоўпу і ўлады. І. Шамякін, наадварот, паказаў неабходнасць адмаўлення ад канфармізму праз стварэнне поліфанічнай (у адносінах да вобразнай сістэмы) прозы, дзе выбудоваецца іерархія мастацкай свядомасці, што стварае ўражанне ўмоўнасці мастацкай прасторы і мастацкага часу твораў. Дзеянне тут адбываецца на фоне спусташэння рабочых кварталаў, адсутнасці электрычнасці, напружана-нервовага чакання катастрофы ў сувязі з адключэннем цяпла, міграцыі людзей з горада, дзе пануе голад: «Людзі... уцякаюць з гарадоў, арандуюць хлявы, лазні, будуюць зямлянкі, лезуць у норы... Як тысячу гадоў назад».

Як і ў класічных узорах антыўтопій, І. Шамякін у аповесцях «Paradies auf Erden» і «Вернісаж» адлюстравіў бунтарскую псіхалогію чалавека, які супрацьстаіць большасці. На паведамленне Івана Андрэевіча, што «нямецкая фірма заключыла кантракт на пахаванне», Рачыцкі рэагуе ледзь не хваравіта:

«...Адступіў убок, і вочы яго зноў загарэліся:

— Іван! Гэта праўда? Ты чытаў? Ды ты падумаў, што сказаў? І так спакойна? Гад ты, Іван! Нас пахавае нямецкая фірма! Божа мой! Узлячу ў космас, але ім не дам сябе хаваць. У вайну не даў ім такой радасці...»

Потым гэты мастак на грошы, атрыманыя за свае карціны, набывае шмат пачастункаў для блізкіх і знаёмых, што выклікае здзіўленне яго калег. Рачыцкі ў аповесцях супрацьпастаўлены Івану Андрэевічу. Сэнс жыцця першага — бунт, другі ж імкнецца пазбегнуць бунту, бо гэта можа негатыўна адбіцца на яго сям'і. Тым не менш і Іван Андрэевіч, і Міхал Рачыцкі востра адчуваюць безвыходнасць барацьбы ва ўмовах «вялікай дэмакратыі». Толькі першы з іх ідзе прадаваць свае кнігі (якімі б дарагімі для яго яны ні былі!), а другі, прадаўшы свае карціны за мяжу, адважваецца на самагубства — такая рэакцыя рэфлексійнай свядомасці на безвыніковасць барацьбы супраць пануючага бязладдзя.

Рачыцкі адначасова існуе ў двух вымярэннях: рэальным, дзе ўсё прадаецца і набываецца за грошы, і ідэальным, дзе вакол толькі добрыя людзі, здольныя да спагады. Рэальнасць для мастака ператвараецца ў варожую прастору. Аўтар нібы знарок (складваецца такое ўражанне) абстрае канфлікт, падкрэсліваючы, што карціны Рачыцкага купілі замежнікі, якіх ён не любіць; потым пакупнікі не пакідаюць гэтыя творы хаця б на дзень у іх аўтара-гаспадара, каб той мог зрабіць развітальны вернісаж. Такого напружання свядомасць мастака не вытрымлівае.

І. Шамякін не дае рэцыпіенту тлумачэння, чаму Рачыцкі, які так даражыць сваімі карцінамі, усё ж прадае іх, бо грошы, атрыманыя

за іх, так і не будуць выкарыстаны. Канфлікт твора пераносіцца ў іншую плоскасць. Гэта ўжо не супрацьстаянне эксцэнтрычнай асобы, з аднаго боку, і нагоўпу разам з дзяржаўным і грамадскім уціскам — з другога. Такое супрацьстаянне з'яўляецца стрыжнявым у антыўтопіі. Рачыцкі ж паказаны як чалавек, маральна зламаны ў выніку ўсведамлення (найперш) немагчымасці што-небудзь змяніць у жыцці, зламаны ўласным бяссіллем. Праблема тут таксама і ў самім мастаку, які жыве старымі ідэаламі, настальгіяй па былым.

Паказваючы ірэальны свет, І. Шамякін імкнуўся да аб'ектывізацыі адлюстравання рэчаіснасці, даючы дастаткова празрыстыя падказкі рэцыпіенту адносна месца падзей (Мінск) і часу (першыя гады існавання незалежнай Беларусі, пасля перабудовы).

Таксама ў творах сустракаюцца і адзнакі ўмоўнасці: продаж паліва за валюту, адбіранне ежы на вуліцах, разгул дзікунскай злачыннасці, увядзенне талераў. Адсюль своеасаблівая плакатнасць і ўмоўнасць рэчаіснасці. У выніку атрымалася белетрызаваная публіцыстыка, характэрная для літаратурнага працэсу канца ХХ стагоддзя. Парадокс тут заключаецца ў тым, што праз адлюстраванне сацыяльных жахаў, якія сталі побытавай нормай, мастакі слова вярнулі цікавасць да жыцця простага чалавека, да праблемнага асэнсавання яго неўладкаванасці, да праблемы пошукаў ідэалаў і вяртання ранейшых маральных каштоўнасцей.

Падобная форма — публіцыстычная белетрыстыка — абумоўлівае і своеасаблівасць пабудовы вобразнай сістэмы. Письменнік намалюваў пэўныя вобразныя схемы, дзе прыналежнасць да адной з груп вызначае дзеянні і ўчынкі. Першая група — гэта ідэалізаваныя прадстаўнікі старой інтэлігенцыі (Іван Андрэевіч, Рачыцкі і іх сем'і), другая ж — новая генерацыя мастакоў, письменнікаў, міністраў, святароў.

Для выяўлення кантрасту паміж былым і цяперашнім у аповесцях выкарыстаны рэтраспекцыі — успаміны пра былыя юбілейныя банкеты, былую высокую духоўнасць. Цяпер жа людзі, нават прыходзячы на вернісаж, думаюць пра ежу, бутэрброды і гарэлку, а не пра высокае мастацтва. Таму сам І. Шамякін у дзённіку адзначаў: «Скончыў «Вернісаж». Страшная аповесць. У фінале. Але ж праўда — такі лёс мастака!» (411).

Звяртае на сябе ўвагу схематычны вобраз інтэлігента, абцяжаранага побытавымі праблемамі. Можа, таму з такой радасцю Іван Андрэевіч згадвае свае былыя банкеты:

«— І што вы елі? Кілбасу?

— Кілбасу? Марыська! І кілбасу! Але якую? Можа, дзесяці гатункаў. Вяндліна, шынка, пастрама... Але мясное бадай і не елі. Хто еў кілбасу, калі на сталі стаялі чорная і чырвоная ікра, сёмга,

заліўная сяўруга, ральмопс... Ты не ведаеш, што гэта такое. Селядзец. Але як згатаваны. А салаты? Я любіў салаты. Салата з чырвоных перцаў і зялёнага гарошку! Салата з буракоў з часнаком і хрэнам!.. А паштэт пячоначны? Гм-мы-ы! — Іван Андрэевіч праглынуў слінкі».

Знарок ці незнарок, але І. Шамякін звяртае ўвагу чытача на татальную сапсаванасць усіх (ва ўсялякім выпадку ствараецца такое ўражанне). Калі цытаваныя вышэй успаміны-сведчанні належаць найлепшаму з найлепшых, то якія ж могуць быць думкі іншых прадстаўнікоў гэтага сапсаванага грамадства?

Аповесці «Paradies auf Erden» і «Вернісаж» выяўляюць небяспеку сацыяльных хвароб, якія з канца ХХ стагоддзя пачалі панаваць у беларускім грамадстве. Звычайныя яго прадстаўнікі, на жаль, ужо прызвычаліся да той прававой і культурнай анархіі, якая дамінавала ў грамадстве. Таму натуральным бачыцца зварот І. Шамякіна да гуманістычных ідэй папярэдніх эпох, да хрысціянскіх каштоўнасцей, бо нармальнаму чалавеку ўжо цяжка было знайсці сваё месца ў гэтай напоўненай разбуральнымі тэндэнцыямі грамадскай прасторы.

Рэальныя факты з жыцця пакладзены ў аснову аповесці «Сатанінскі тур». І. Шамякін наступным чынам зафіксаваў іх у дзённіковым запісе ад 11 студзеня 1993 года: «Учора расійскае тэлебачанне перадало дзікі факт, які проста ашаламіў. [...] З Пскова ішоў аўтобус з мяшэчнікамі, тарбахватамі, хапугамі ў Польшчу. На пад'ездзе да мяжы (да Брэста, Гродна?) памёр адзін з пасажыраў. Што робяць астатнія? Спыняюцца? Павяртаюць назад? Не. Гарыць бізнес. Труп нябожчыка кладуць на задняе сядзенне, накрываюць і працягваюць свой маршрут — да польскага базару. Праходзяць мытню. Пераязджаюць граніцу. Чатыры дні ездзяць па Польшчы, прадаюць, купляюць, начуюць у аўтобусе, ядзяць, п'юць — побач з нябожчыкам. Жах! Да якога падзення дайшлі людзі! [...]

Уначы пракручваў гэты сюжэт. Але жудасна рабілася, што 25—30 беларусаў мушу рабіць вось такімі... нелюдзьмі. Безумоўна, нелюдзі, інакш не назавеш» (432).

Гэты трагічны жыццёвы «сюжэт» пісьменнік амаль цалкам перанёс у аповесць, напаўняючы мастацкую прастору твора адпаведнымі прычынна-выніковымі сувязямі і высновамі (найбольш апасродкаванымі) агульначалавечага зместу.

Падзеі ў аповесці адбываюцца на працягу чатырох-пяці дзён. Яны разгортваюцца ў наступных падзейных плоскасцях: у сувязі з падрыхтоўкай да паездкі ў Польшчу на гандаль Уладзіслава — у квартэры Булаўскіх; у сувязі з уласна паездкай — у Віцебску на месцы

збору «турыстаў», у час паездкі — у аўтобусе, на Брэсцкай мытні, на Тамашоўскім і Варшаўскім рынках у Польшчы, на Варшаўскім вакзале, па дарозе ў Брэст, каля адзела міліцыі ў Брэсце; у сувязі з пахаваннем Уладзіслава Булаўскага — у Віцебску, каля актавай залы інстытута, дзе раней працаваў галоўны герой, а цяпер стаць труна з яго целам у час развітання з ім.

Сістэма вобразаў аповесці прадстаўлена некалькімі групамі літаратурных герояў. Рэальны план складаюць Булаўскі з сям'ёй і суседкай; удзельнікі «турыстычна»-гандлярскага тура (у тым ліку і Булаўскі); беларускія і польскія мытнікі і пагранічнікі; палякі — пакупнікі на Тамашоўскім рынку, пан Юзаф — пакупнік Узэнтакавага тавару ў Варшаве; прысутныя на пахавальным развітанні з Булаўскім. Рэтраспекцыйны — сябры і калегі Булаўскага, родныя яго і ягонай жонкі Марыны.

Характары адных літаратурных герояў, іх адносіны да падзей, што разгортваюцца ў аповесці, раскрываюцца пераважна ў кантэксце тых эпізодаў, якія выразна прадвызначаюць дзеянні іншых герояў. Дынамізм развіцця сюжэта ўплывае на асаблівасці раскрыцця вобразаў твора: вынікі ўчынкаў герояў, падставай для якіх з'яўляецца адпаведная іх жыццёвая пазіцыя, не прымушаюць сябе доўга чакаць. Тут адно ўшчыльную і амаль імгненна счэпліваецца, пераплятаецца з другім. Ствараецца такое ўражанне, што кожны з герояў апынаецца ў «патрэбным» месцы і ў «патрэбны» час, каб выканаць нейкую ўласцівую толькі яму функцыю, якую б другі герой, калі б першага тут не было, не здзейсніў.

Так, Марынін брат Іван прывёз Булаўскім злашчасны спірт; настаўнік хіміі Саша Кукліч арганізаваў тур для Уладзіслава; калі б на месцы «старасты» ў аўтобусе, а фактычна арганізатара паездкі Леаніда Узэнтака апынуўся нехта іншы, усё магло б адбывацца інакш; начальнік змены брэсцкіх мытнікаў Кастусь знарок стварыў спрыяльныя ўмовы для перасячэння мяжы гандлярамі ў сітуацыі відавочнай анамальнасці фактаў, якія суправаджаюць гэтае перасячэнне; дзеянні Андрэя Шыха і адваката Панова — своеасаблівы вынік адпаведнай сатанінскай задумы: менавіта яны падштурхнулі Узэнтака да канчатковага здзяйснення страшнага сатанінскага плана; цётка Дуся спрыяла праяўленню (хай сабе і вонкаваму) чалавечнасці ў гандляроў; нез'яўленне пана Юзафа на сустрэчу з Узэнтакам дзеля набывання кантрабанднага тавару справакавала адпаведныя паводзіны «старасты»; спазненне Уладзіслававай вучаніцы Ядзі Кажуры ў аўтобус пасля наведвання музея выклікала ў вадзіцеля Валодзі Адамейкі глыбокае нервовае напружанне, а потым (ужо як вынік) і бунт супраць Узэнтака, а таксама далейшае імклівае развіццё падзей; рабаўніцтва «турыстаў» рэкецірамі Капытком і Язьковым выклікала бунт аптэкаркі Сіўцовай, вынікі якога потым паспяхова ёю былі

выкарыстаны на мытні ў час перасячэння мяжы на адваротным шляху ў Беларусь; удалы гандаль лекамі аптэкаркі Сіўцовай, спроба абараніць найперш сябе перад рэкецірамі і пасля тэатралізаваная істэрыка на польскай і беларускай мытні спрыялі хуткаму вяртанню ў Брэст; адмаўленне ад уласнай пазіцыі вадзіцеля Станіслава Валевіча («мы [толькі.— Рэд.] — возчыкі») садзейнічае пакаранню Узёнтака; дзеянні рабочай швейнай фабрыкі Тасі ў адносінах да жывога і памерлага Уладзіслава, ацэнка гэтай трагедыі і ўласны ўдзел у ёй — своеасаблівы маральна накіраваны найперш у свядомасць рэцыпіента праменьчык, спроба аўтара паставіць важны ідэйны акцэнт у адносінах да падзей «сатанінскага тура».

Такое размеркаванне рухаючых сіл у мастацкай прасторы аповесці невыпадковае. Яно з'яўляецца вынікам пэўных жыццёвых пазіцый, да якіх (найбольш рэтраспекцыйна) адсылае пісьменнік у адпаведных падзейных сітуацыях. Тут няма нічога выпадковага, як бы гэта ні гучала жорстка ў такім вызначэнні. І ў гэтым праяўляецца майстэрства І. Шамякіна як стваральніка напружанага сюжэта.

«Пісаў аповесць. За паўтара месяца — 100 старонак, — адзначыў у дзённіку пісьменнік. — І ў маладосці не працаваў з такой інтэнсіўнасцю. Захапіў сюжэт. І характары. [...] Аповесць атрымалася. Пасля некалькіх варыянтаў назвы, якія з'яўляліся ў працэсе напісання, спыніўся на незвычайнай рэкламнай назве — “Сатанінскі тур”» (435).

У сувязі з прыведзеным вышэй сцвярджэннем пра з'яўленне герояў аповесці ў «патрэбным» месцы і ў «патрэбны» час можна адзначыць наступнае: большасці з іх у мастацкай прасторы твора ўжо была прадвызначана свая спецыфічная роля ў падрыхтоўцы да гэтага тура і ў яго здзяйсненні. Прадвызначана кім? Часткова адказ даецца ў назве аповесці — «Сатанінскі тур», а таксама ў аўтарскай заўвазе ў кантэксте эпізоду, калі вырашалася пытанне, ці вяртацца назад у Віцебск з памерлым Булаўскім, ці ехаць далей, у Польшчу: «Даўно вядома: сатанінская прапанова, задума нярэдка штурхае людзей, паміма волі іх, на такое ж сатанінскае здзяйсненне. “Сатана там правіт бал”. “Ібо не стало праведнаго, ібо нет верных между сынами человеческими”».

Суаднясенне з'яў грамадскага жыцця 1990-х гадоў, зафіксаваных у дзённіках І. Шамякіна, з фактамі аповесці (безграшоўе, дэфіцыт, выродлівыя формы выжывання ў такіх умовах і г. д.), аўтарскімі заўвагамі да знешнасці, учынкаў некаторых герояў (напрыклад, Шыха, Панова і іншых) прыводзяць да наступнай думкі. «Сатанінскі тур» — гэта акт двухпланавага вымярэння. З аднаго боку, ён успрымаецца як існаванне людзей 90-х гадоў ХХ стагоддзя ў Беларусі, якое правакавала на выяўленне не самых лепшых пачуццяў, памкненняў, дзеянняў. Гэта тур-выпрабаванне ў сацыяльную перспектыву не-

вядомасць, у час якога кожнаму дадзена не толькі адпаведная роля, але і адпаведная доля актыўнасці, выпрабавання і адказнасці. З другога боку — гэта непасрэдна «турыстычна»-гандлярскі тур, у час якога максімальна праявіліся вынікі не толькі асаблівасцей сацыяльнага існавання яго ўдзельнікаў, але і іх патэнцыйныя схільнасці і адносіны да свету. І вось менавіта ў гэтым туры былі сабраны прадстаўнікі тых сацыяльных груп, якія паводле сваіх маральных якасцей на ўзроўні большасці (пераважная частка гандляроў) ці меншасці (Булаўскі, Ядзя, Валодзя Адамейка) з'явіліся той лакму-савай паперкай, што сведчыла пра патэнцыйныя магчымасці грамадства ў садзейнічання альбо супрацьстаяння сатанінскай задуме адносна чарговага выпрабавання для народа, у прыватнасці народа Беларусі.

Раскрываючы ў цэлым характары літаратурных герояў, іх адносіны да жыцця альбо адлюстроўваючы праявы іх характараў у кантэксце прыватных эпізодаў у час тура, нісьменнік выкарыстаў прыём рэтраспекцыі — сведчання, успаміны герояў аб іх мінулым жыцці (Уладзіслаў Булаўскі, яго жонка Марына); непасрэдныя характарыстыкі адных герояў іншымі (брат і сястра Марыны ў адносінах да сям'і Булаўскіх); аўтарскія заўвагі пра факты мінулага жыцця ўдзельнікаў тура (Узэнтака, Ядзі Кажуры, Тасі і Марусі, вадзіцелей Станіслава Валевіча і Валодзі Адамейкі, начальніка зменных мытнікаў Кастуся); рэальны план дзеяння: непасрэдныя ацэнкі, характарыстыкі і назіранні літаратурных герояў, якія сведчаць пра іх жыццёвую пазіцыю і маральныя прыярытэты (Булаўскі, Марына, Узэнтак, Тася, Адамейка); выказванні, ацэнкі, разважанні літаратурных герояў адносна падзей тура, што падкрэсліваюць іх паказальныя адносіны да супярэчлівых праяў у трагічным вандроўным суіснаванні (Булаўскі, Марына, Узэнтак, Шых, Паноў, Тася, Валодзя Адамейка, Дуся, аптэкарка Сіўцова, прадстаўніца Узэнтакавай фірмы Ірэна Шостак); непасрэдна ўчынкі літаратурных герояў, якія найбольш выразна характарызуюць адпаведных дзейных асоб як здзяйсняльнікаў той ці іншай місіі, ускладзенай на іх у гэтым туры.

Сатанінскую функцыю ў аповесці мэтанакіравана выконвае барадач Паноў. Ён — адзіны, хто мог бы падтрымаць у раптоўных (двойчы) намерах Узэнтака павярнуць аўтобус з мытні назад. Але Паноў не робіць гэтага, а, наадварот, падтрымлівае тайныя намеры старасты групы рухання наперад. «Маўклівы барадач цыганскага выгляду» хоць і не збіраўся гандляваць разам з астатнімі ў Польшчы, меў, аднак, сваю задуму: дабрацца на гэтым аўтобусе да месца, куды яму неабходна было даехаць. Ствараецца такое ўражанне, што сэнсаўтваральная функцыя гэтага літаратурнага героя менавіта ў тым, каб падтрымаць намеры Узэнтака, якія ён

нібыта не адважваўся агучыць і здзейсніць. Дарога ж да Тамашава Мазавецкага, куды сагітаваў гандляроў ехаць Паноў,— гэта толькі адзін са сродкаў ажыццяўлення страшнай сатанінскай задумы. Нездарма, відаць, у кнізе, якую чытаў Паноў, былі «схемы нейкія». У дадзеным выпадку яны асацыююцца з усё тымі ж сатанінскімі схемамі, на якія ўжо звярталася ўвага вышэй.

Паноў з яго намерамі і ажыццяўленнем іх — дзейсны сродак дасягнення сатанінскай задумы — выявіўся абсалютна прыдатным у «патрэбным» месцы і ў «патрэбны» час. Фінал яго зыходу з падзейнай прасторы твора можна параўнаць з ужо вядомым выслоўем: «Маўр зрабіў сваю справу, Маўр можа адыходзіць».

Булаўскі, яго жонка Марына — не адзіныя прадстаўнікі свайго часу, якія не ўпісваюцца ў агульны яго кантэкст. Да іх ліку таксама належаць вадзіцелі аўтобуса Станіслаў Валевіч і Валодзя Адамейка, вучаніца Булаўскага Ядзя, гандляркі цётка Дуся і Тася. Гэтыя героі выконваюць даволі важную сэнсаўтваральную функцыю. Іх учынкi акцэнтуюць увагу на неабходнасці арыентацыі на высокае — духоўнасць, чалавечнасць, гуманнасць, справядлівасць — ва ўмовах, якія, здавалася б, перакрэсліваюць такую неабходнасць. Гэтыя арыентацыі названых вышэй герояў успрымаюцца як своеасаблівае спроба лепшага ў жыцці (часам безабароннага, сплантаннага, выпадковага) супрацьстаяць страшным сатанінскім намерам.

Асаблівасці мастацкай канстатацыі праблем, іх раскрыцця ў тым, што спачатку аўтар акрэслівае надзённыя пытанні грамадскага жыцця з дапамогай непасрэднай формы іх адлюстравання: праз выказванні, разважання літаратурных герояў альбо аўтарскія каментарыі, а потым гэтыя ж самыя праблемы ілюструюцца і развіваюцца ў адпаведным падзейным кантэксце.

Так, напрыклад, праблема крушэння маралі ва ўмовах татальнага спажывецкага дэфіцыту акрэсліваецца непасрэдна ў разважаннях Марыны ў пачатку аповесці. У далейшым яна апасродкавана вымалёўваецца ў кантэксце падзей «сатанінскага тура» як пацвярджэнне Марыніных ацэнак. Выразна пераклікаецца гэтая праблема таксама з назіраннямі і высновамі пісьменніка з яго дзённікавых запісаў першай паловы 1990-х гадоў; праблема імкнення пасрэднасці ў жыцці на сацыяльны верх найбольш выразна адлюстравана на прыкладзе вобраза Узэнтака; выразнае сведчанне прыстасавання былых і цяперашніх лідараў да новых умоў жыцця і адмаўленне пры гэтым ад ідэалаў, якія яны раней прапагандавалі,— таго ж Узэнтака і начальніка змены мытнікаў Кастуся; вартасць (уяўная і сапраўдная) чалавека паводле Узэнтака вызначаецца колькасцю торбаў і іх аб'ёмам, паводле Уладзіслава — духоўнасцю, інтэлігентнасцю і г. д.

Спрыяючы канчатковаму развіццю сатанінскай задумы, героі аповесці садзейнічаюць здзяйсненню трагічных эпізодаў не толькі ў

жыцці Булаўскага, але і ў лёсе іншых людзей (у тым ліку і ўласным): у жыцці жонкі і дачкі галоўнага героя, у лёсе кіраўніка тура Узэнтака, гандляркі Тасі, гіпатэтычна — у лёсе вучаніцы Булаўскага Ядзі, вадзіцеля аўтобуса Валодзі і іншых.

Амаль кожны з герояў аповесці сваімі ўчынкамі ўскосна набліжае апошнія гадзіны ў жыцці Уладзіслава Булаўскага, дні існавання яго (ужо нежывога) у такім няўтульным свеце. Гэта і маці галоўнага героя, якая не перашкаджала сыну ўтойваць яго смяротную хваробу, і жонка, якая не заўважала відавочных праяў пароку сэрца ў мужа, і калегі па працы, якія таксама не надавалі належнай увагі паказальным праявам хваробы Булаўскага, — усё гэта факты рэтраспекцыйнага плана. У рэальным жа часе лёс Уладзіслава вырашаецца збегам абставін, калі галоўнаму герою і яго сям'і невыносна цяжка выжываць ва ўмовах безграшоўя, спажывецкага і маральнага дэфіцыту. Вызначальную ролю тут выконваюць учынкi блізкіх Уладзіславу людзей. Брат яго жонкі прывозіць спірт для продажу, сябар сям'і дапамагае зрабіць з гэтага спірту гарэлку ўсё для таго ж продажу. Гандляры з аўтобуса ўгаворваюць Уладзіслава ўсё ж ехаць на гандаль, калі той, адчуўшы боль у сэрцы, вырашае спыніць сваю паездку, сышоўшы з аўтобуса ў Мінску. Уладзіславава жонка, прадчуваючы бяду, спрабуе дагнаць на таксі аўтобус, каб адгаварыць мужа ехаць у Польшчу, але ў яе не атрымліваецца гэта зрабіць. Не ўдаецца Марыне, бо супакоілася пасля размовы з сястрой па тэлефоне, рэалізаваць свой намер спыніць мужа з дапамогай брата Івана, які пераняў бы аўтобус у Лепелі і прапанаваў «Уладзіку высадзіцца».

І. Шамякін не паказаў абставіны аднаго з першых актаў сатанінскай задумы ў адносінах да падзейнай сітуацыі з аповесці: нараджэння Уладзіслава. У гэтым творы падрабязна адлюстроўваецца здзяйсненне фінальных акордаў такой задумы. І калі ўжо для яе выканання быў абраны менавіта Булаўскі, то, відаць, невыпадковы той факт, што ён прыйшоў у гэты свет з ужо своеасаблівым трагічным знакам: прыроджаным парокам сэрца. Гэтая хвароба ў сукупнасці з пэўнымі абставінамі паступова падводзіла Уладзіслава да трагічнага фіналу яго жыцця. Сітуацыя, у якой апынаецца галоўны герой аповесці (безграшоўе) і яго цела пасля смерці (вандраванне з гандлярамі), сведчыць пра тое, што нездарма для ажыццяўлення такой трагічнай задумы быў абраны менавіта Булаўскі. Лепшыя людзі, якія сваёй маральнай пазіцыяй у жыцці маглі б супрацьстаяць горшым, адыходзяць у нябыт, пакідаючы жыццёвую прастору для дзеяння гэтым горным. Пакаранне Узэнтака ў аповесці яшчэ не азначае перамогу над злом. Тася, для якой Булаўскі з'явіўся праменем чысціні ў гэтым злыбедным свеце, у фінале аповесці збіраецца ісці ў манастыр, аднак пры гэтым яна сутыкаецца са зларадствам з боку Марусі.

Працэс маральнага супрацьстаяння працягваецца. Нездарма аповесць заканчваецца наступнымі радкамі: «Пайшоў ціхі, лёгкі снег. І ён звінеў — у Тасі ў вушах, у сэрцы. Здалося ёй, што гэта неба іграе жалобу па ўсіх людзях, бо надыходзіць канец свету».

І вось гэтая прыватная сітуацыя ўяўляе з сябе толькі адну з гісторый у агульнай сатанінскай задуме выпрабаванняў для людзей, якія — выпрабаванні — будуць спрыяць праўленню не самых лепшых адчуванняў, памкненняў, учынкаў, што могуць прывесці да канца свету.

Ахарактарызаваныя тут асаблівасці аповесці даюць падставу для правядзення яшчэ адной паралелі з дзённікавымі запісамі пісьменніка, да якіх звярталіся вышэй, — паралелі на прадмет супадзення фактаў прататыпнай рэчаіснасці і фактаў мастацкай прасторы твора. Да якіх высноў прыводзіць такое супастаўленне?

Мастацкая прастора аповесці, з аднаго боку, гэта своеасаблівае люстэрка не толькі эпизодаў прыватнага жыцця прадстаўнікоў большасці і меншасці з сацыяльнага асяроддзя першай паловы 1990-х гадоў, але і эпизодаў, фактаў прыватнага жыцця пісьменніка і яго сям'і. З другога боку, у аповесць перанесены (у той ці іншай форме гэтай трансфармацыі) высновы і назіранні І. Шамякіна, які пульсавалі ў яго свядомасці ў час напісання твора. Нічога дзіўнага ў такой трансфармацыі няма — гэта адна з асаблівасцей стварэння мастацкага тэксту. Аднак у той жа час такая асаблівасць паказальная. Паказальныя болевая кропкі рэчаіснасці, якія выразна раскрываюць яе сутнасць, пісьменнік перанёс у твор не механічна, а ў адпаведнасці са спосабам, што дазволіў стварыць пераканальную карціну грамадскіх супярэчнасцей у кантэксце лёсу канкрэтных людзей. Звернемся да прыкладаў.

І. Шамякін характарызуе Булаўскага як «талстоўца». У дзённікавых запісах пісьменніка чытаем: «Прагна пісаў [«Сатанінскі тур». — *Рэд.*], спяшаўся, як баяўся, што не хопіць часу. Увогуле, прагна жыву. [...] Прагна *обцаюць* з людзьмі. І люблю іх, людзей. Нават ворагаў сваіх. Талстовец...» (435). Празайк надзяліў Булаўскага (літаратурны герой, як і аўтар, аказаўся разгубленым у сітуацыі, якая вымагала сацыяльнага прыстасавання ва ўмовах выжывання) рысамі характару, уласцівымі яму самому. Такое супадзенне назіраецца не толькі ў гэтым эпизодзе, але і ў іншых (з жыцця сям'і Булаўскіх), калі іх параўнаць з фактамі безграшоўя, нястачы, побытавага дыскамфорту перыяду 1990-х гадоў і адносінамі да ўсяго гэтага ў сям'і самога пісьменніка, на якія ён звяртаў увагу у сваіх дзённікавых запісах (365, 379, 401, 408, 415, 431). Гэтыя супадзенні асаблівасцей прыватнага жыцця пісьменніка і яго героя дапаўняюцца падабенствам мастацкай фактуальнасці твора і прататыпнай прасторы, ва ўмовах якой ён узнік: выснова Івана пра тое, «як хапаюць» (кра-

дуць) у цяперашнім жыцці // занісы пісьменніка: «Жах! Грабязь усе, хто можа» (362) і: «Усе крадуць. Жах!» (443); злачынная пазіцыя Узэнтака і адпаведныя яго паводзіны — у аповесці // думкі празаіка аб «злачынным» нараджэнні «трэцяга саслоўя», пра тое, што «большасць мільянераў можна сёння садзіць на лаўку падсудных» (395); злачыннае выкарыстанне свайго службовага становішча Кастусём — начальнікам змены мытнікаў // выснова аўтара аб «адкрытым, бесцырымонным» хабарніцтве «90 працэнтаў чыноўнікаў» (402); імкненне большасці герояў аповесці здабыць грошы ва ўмовах сацыяльнага выжывання і страта імі пры гэтым чалавечага аблічча // «пагоня за грашамі, за доларамі» ў грамадстве, калі ў «думках... не застаецца нічога святога» (434); выпіўкі «турыстаў» у аўтобусе з мёртвым Булаўскім // «грандыёзная п'янка», наладжаная спонсарам царквы — фірмай «Хелена Валеры» — у Палацы піянераў на Вялікдзень. Гэта толькі тыя фактуальныя супадзенні, якія адносяцца да часу напісання аповесці «Сатанінскі тур».

Такім чынам, аповесць І. Шамякіна «Сатанінскі тур» — гэта мастацкі паказ не толькі аднаго прыватнага трагічнага факта, які меў месца ў рэчаіснасці. Гэта сфакусаваны погляд аўтара на вынікі сацыяльнага бязладдзя ў іх татальных уплывах на лёсы людзей.

Акрамя таго, асэнсаванне рэцыпіентам фактаў аповесці падводзіць да высновы аб існаванні ў экзістэнцыйнай прасторы варажых чалавеку сіл. Яны спрыяюць праяўленню дзеля дасягнення сваіх страшных планаў найгоршых — патэнцыйна закладзеных у чалавеку — схільнасцей і выхаду на першы план найгоршых абставін у лёсах людзей. А найлепшыя сілы з экзістэнцыйнай прасторы пры гэтым адступаюцца ад чалавека: няхай робіць, што яму жадаецца. Прыгадаем у сувязі з гэтым, што «месячык і планета смяяліся» з тых, хто вырашаў, што рабіць з цэлам памерлага Булаўскага, а таксама тое, што Узэнтак пасля выгяднага для яго рашэння мужчын з групы ехаць далей, у Польшчу, «паказаў кукіш месячыку і планеце».

У той жа час палярызацыя маральных сіл у аповесці дае падставу спадзявацца, што маральнае супрацьстаянне ў грамадстве ўсё ж можа мець пазітыўныя вынікі. І ў гэтых адносінах маральнае выпрабаванне для чалавека не праходзіць безвынікова.

Адзінота і незапатрабаванасць чалавека сярод людзей, якім ён быў некалі патрэбны па розных прычынах: асобасных, інтымных, грамадскіх — пра гэта аповесць «Адна на падмостках». Што ўтрымлівае яго ў такой сітуацыі ў жыцці, чаму ён трымаецца за яго і чаму часам жадае сысці назаўсёды з яго прасторы? Такія пытанні ўскосна гучаць у гэтым творы. На іх спрабуе адказаць І. Шамякін разам са сваёй гераіняй. Але ж канчатковага адказу на іх няма, ні

ў аўтара, ні ў Аляксандры Паўлаўны (як няма такога канчаткова адказу і ў самім жыцці). За выключэннем хіба што адзінага, відаць, самага галоўнага, які агучвае ў фінале аповесці Аляксандра Паўлаўна:

«— Жыві, Лёкса! Не захацеў цябе Бог узяць. Многа награшыла?... [...] Не, мабыць, мала... Адзіны грэх мой — што кахала я цябе [былога мужа Мішутку.— Рэд.],— і вочы яе заліло слязамі жалю, болю, ачышчэння і... супакаення».

Узнікае ў сувязі з гэтым галоўнае пытанне. Чаму гераіня заста-лася жыць? Чаму яе выратоўвае, здавалася б, нерэальны выпадак: кот Лізун разбівае шкло балконных дзвярэй і гэтым самым дазваляе прайсці свежаму паветру ў запоўненую газам кухню. Паспрабуем на яго адказаць пасля разгляду фактаў рэальнага і мінулага жыцця гераіні аповесці.

Як пярун, агучылася і, як маланка, высвецілася аднойчы ўначы для Аляксандры Паўлаўны жаданне сыграць сваё мінулае жыццё на сцэне для сябе самой і для тых, з кім была пражытая частка гэтага жыцця. І зноў узнікаюць пытанні. Чаму гераіня аповесці, якая апынулася на самым закінутым ускрайку незапатрабаванасці, так настойліва імкнецца рэалізаваць так раптоўна ўзніклае жаданне? Магчыма, каб яшчэ раз, больш востра пражыць сваё мінулае, каб данесці не да канца выказаны раней боль, які цяпер, на адлегласці гадоў, успрымаўся ўжо інакш, да тых, кім народжаны быў гэты боль. Чаму ўзнікла так раптоўна такое жаданне? І ці выпадковым яно было? Відаць, у гэтым быў нейкі знак, заклік, здзяйсненне якога магло вывесці гераіню з цясніны адзіноты, расчаравання, незапатрабаванасці ў цяперашнім яе адзінокім жыцці. І разам з гэтым з'явіўся сэнс далейшага існавання. Нават не існавання, а жыцця, якое раней складалася з імкненняў, любові, кахання, здрады, узнаўлення на падмостках чужых (і ў той жа час уласных) пачуццяў, перажыванняў і страсцей.

Рэалізаваць такое жаданне ўзнаўлення на сцэне эпизодаў з мінулага ўласнага жыцця дапамагаюць Аляксандры Паўлаўне «грахі», якія, далучыўшыся да галоўнага (агучаны гераіняй у цытаванай вышэй фінальнай частцы твора), вызначаюць яе характар. Відаць, не толькі грэх кахання затрымаў Аляксандру Паўлаўну ў гэтым жыцці. А яшчэ і «грахі» злосці да багачоў і панства, любові да людзей і нелюбові да хамаў, шкадавання дурных, крыўды за людскую неабачлівасць, гонару ў галоднай і адзінокай старасці, самакрытычнасці, яршыстасці і ў той жа час шчырасці і эгаізму дзеля тэатра, пакаяння за жорсткасць у адносінах да першага мужа, у адносінах да другога — «грэх» помсты ў планах і рэальнай міласэрнасці. Гэтыя «грахі» і іх выніковасць у эпизодах жыцця Аляксандры Паўлаўны робяць яе фігуру трагічнай у сваёй адзіноце: «...Забыліся на мяне нават тыя,

хто сябрам маім абвяшчаў сябе не год, не два — дваццаць, трыццаць, а то і паўсотні. Але на тых, з кім паўсотні тапгала падмосткі, я не крыўдую. Атопкі яны ўсе, як і я. Слухаюць балячкі свае ды стогнуць перад блізкімі. А мне і пастагнаць няма перад кім».

Вакол гэтых грахоў разгортваюцца эпізоды рэальнага і мінулага жыцця гераіні аповесці. Гэты твор І. Шамякін закончыў у канцы жніўня 1993 года. «Апантана пісаў. Учора закончыў, роўна месяца працы, пачаў 1 жніўня, скончыў — 31-га» (456),— адзначыў у дзённікавых запісах пісьменнік. Звернемся яшчэ да аднаго сведчання І. Шамякіна адносна гісторыі стварэння гэтай аповесці: «...Паназіраў на сустрэчы з Кебічам за Станютай і Клімавай, пачуў стогн Аляксандры Іванаўны (Станюта — аптымістка), і захацелася мне напісаць аб лёсе старой актрысы ў наш час, пракляты богам. [...] Актрыса іграе сваё жыццё. [...]

Актрыса, адна, павінна сыграць тых, хто быў ёй блізкі, станоўча ці адмоўна, хто памагаў жыць ці атручваў яе жыццём,— тых, каго няма ўжо і хто будзе сядзець у зале. У гэтым незвычайнасць. І ў гэтым, здаецца, найвялікшая цяжкасць» (448—449).

Аляксандра Паўлаўна Астроўка — народная актрыса-пенсіянерка, якая «пражыла ледзве не восем дзясяткаў і ўсё не перастае здзіўляцца» жыццю і людзям, забытая пераважнай большасцю калег, родзічамі. Адзіная жывая істота, якая пастаянна знаходзіцца побач з ёю,— кот Лізун, дзеля якога (найперш) яна час ад часу выходзіць у магазіны, каб купіць улюбёнцу харч, хоць самой страшна баліць калена і часам проста немагчыма рухацца ад болю. Гутаркі з катом, з жанчынамі ў чэргах, кароткія сустрэчы з актрысай Людай Ярчык, якая адзіная, хто шчыра клапоціцца пра сваю настаўніцу-актрысу,— вось, бадай, і ўсё кола зносін гераіні аповесці да таго моманту, калі яна вяртаецца пасля доўгага перапынку ў тэатр.

Кароткія эпізоды-рэтраспекцыі з даўняга і недалёкага мінулага жыцця Аляксандры Паўлаўны паступова ў матывацыйных адносінах падводзяць да галоўнага эпізоду яе цяперашняга жыцця: жадання сыграць на сцэне сваю апошнюю ролю ў апошнім спектаклі.

Гэтыя эпізоды ўяўляюць з сябе ацэнкі гераіняй аповесці падзей яе мінулага жыцця, учынкаў людзей, з якімі яна ўступала ў прафесійныя і інтымныя зносіны, час ад часу яна ўзнаўляе ў памяці найбольш балючыя эпізоды свайго жыцця. Боль мінулага пры яго ўзнаўленні ператвараецца ў сучасны боль, які максімальна абвастрае ў свядомасці Аляксандры Паўлаўны адчуванне незапатрабаванасці і адзіноты. Боль і перажыванні мінулага — гэта і няўдзячнасць скваннай пляменніцы Лізы, збор грошай у тэатры для актрысы-пенсіянеркі ад акцёраў і нават рабочых сцэны, калі яна звярнулася ў прафсаюзны камітэт па дапамогу, сустрэчы з другім мужам, Мішуткам, з якім трыццаць чатыры гады таму разышлася, гэта і

ўспаміны (ужо пасля сну, вырашальнага для далейшага жыцця Аляксандры Паўлаўны) пра першага мужа і эпизоды адносін з ім, пра сына Пецю і яго смерць ад рака, пра паступленне ў тэатральнае вучылішча і інш. Усё гэта ўскладняецца яшчэ і тым, што самотніца-актрыса, якая раней «адвыкла лічыць грошы», цяпер знаходзіцца ў жабрачым стане.

«Гуллівы настрой яе і вясёлая мнагаслоўнасць вычарпаліся, калі на кухні пачала шукаць, чаго паснедаць. Не, спачатку і там жартавала, знайшоўшы акраец хлеба і... цыбуліну.

— Ура! Жывём! І будзем жыць! Такое багацце маем — цыбуліну. Цэлая цыбуліна! Ажно слінкі пагнала. Ды такога сняданка ў каралевы дацкай няма. І ніколі не будзе. Няшчасная каралева. [...]

Выліла малако [кату.— Рэд.] у глыбокую місачку, выкрышыла туды мякаць акрайца. А скарынку размочвала ў сапраўды надзвычайна арамаатнай — ад жалудоў, ад траў? — каве і паснедала па-каралеўску — без гумару ацаніла гэтакі свой сняданак і... зноў павесялела».

У такіх умовах успаміны пра тэатр, пра ролі, маналогі сыграных ёю гераінь, некаторых з якіх «не іграла гадоў сорок», але памятала да падрабязнасцей, маральныя рэфлексіі з нагоды прыгаданых эпизодаў, запозненыя жаданні папрасіць прабачэння ў былога мужа Мішуткі, а таксама чэргі ў магазінах, якія «сталі бясконцым спектаклем і для яе» і для тых, хто ў іх стаяў, чэргі, якія «яна палюбіла, размовы ў іх» — адзінае выратаванне для Аляксандры Паўлаўны ва ўмовах безграшоўя і адзіноты. Прамаўляючы чарговы маналог — маналог Ніны з «Чайкі», — Аляксандра Паўлаўна прыходзіць да наступнай высновы: «“Страшна” не з “Чайкі” — з жыцця свайго».

Гордая, яна не жадае прасіць дапамогі, імкнецца неяк выкруціцца, урэшце, зарабіць сабе і кату на хлеб уласнай працай, уласнымі намаганнямі: «“У пераход пайду. Але прасіць не буду — зарабляць. Не любіла я гэты раманс. Але я крану сэрцы тых, у каго яны не амярцвелі”. [...]

Аляксандра Паўлаўна дастала з шафы панаму, тэатральна кінула яе на падлогу, падсунула нізкі табурэцік, села... і заспявала».

Ва ўмовах жабрачага матэрыяльнага існавання актрыса не траціць пачуццё гонару, хоць і разумее, што гонар — не самая патрэбная якасць у такой сітуацыі: «Каму ён патрэбен, такі гонар, у галоднай адзінокай старасці?»

Успаміны, эмоцыі ад мінулага жыцця даюць вельмі важны і важкі ў адносінах да наступнага жыцця гераіні вынік: сон-гутарку з яе першым мужам Іванам Іванавічам.

«Сёння я сябе сыграла. Сваё жыццё», — прызнаецца Аляксандра Паўлаўна Людзе, якая прыйшла яе адведаць. І з гэтага часу пачына-

еща вяртанне жанчыны да актыўнага жыцця праз тэатр. Найперш гэта яе спробы пераканаць рэжысёра Паследа аддаць ролю Галі (а не «начной бабачкі») са спектакля, які планавалася ставіць у тэатры, Людзе — таленавітай актрысе. Другая мэта вяртання ў тэатр — жаданне Аляксандры Паўлаўны сыграць сваё жыццё на падмостках: «Маё жыццё не трэба сачыняць. Я яго пражыла. І я магу яго сыграць. [...] Я вам дам спектакль з адным героем... гераніяй... Партнёры яе — цені. Хіба не эксперымент?»

Прагляд спектакля быў прызначаны праз два тыдні пасля гутаркі з рэжысёрам. Гэтыя два тыдні сталі для Аляксандры Паўлаўны сапраўдным творчым і эмацыйным выпрабаваннем, бо яна планавала сыграць не толькі эпизоды свайго жыцця, але і пакаянне перад першым мужам, захапленне Мішуткам — другім мужам — і трагічнае расстанне з ім. Усе творчыя намеры актрысы суправаджаюцца сумненнямі, эмацыйным напружаннем і чарговымі порцыямі перажыванняў на новым эмацыйным фоне ранейшых адчуванняў: «— Лёкса! Ты ж феномен! Сто гадоў назад іграла Ніну, бог знае калі Аркадзіну, а помніш ролі... мужчынскія... Дык што ж ты апускаеш крылы? Няўжо ты не здолееш сыграць сваё жыццё? Лягу, памру, а сыграю!

І яна працавала да знямогі, да смяртэльнай стомленасці. Але і ўночы не мела адпачынку, сну — будавала сваё прадстаўленне».

І зноў — у чарговы раз — пачынаюцца ўспаміны, узнаўленне адчуванняў. І зноў перад чытачом праходзяць сцэны з мінулага жыцця актрысы, якія яна перажывае адна, на падмостках сваёй памяці.

«Расказ» пра яе жыццё са сцэны атрымаўся спавядальна-жорсткім для яе былога (другога) мужа, цяперашняй яго жонкі, якія прысутнічалі на прагоне спектакля. Фактычна з гэтага «расказу» прадстаўлены толькі эпизоды пра здраду Мішуткі Аляксандры Паўлаўне і высвятленне іх адносін у сувязі з гэтым. Усё астатняе ўжо было агучана ў аповесці раней, калі ўзнаўляліся ўспаміны актрысы. У гэтым сэнсе чытач мае магчымасць гэтыя яе ўспаміны скамбінаваць у асобны маналог, прамоўлены з падмосткаў. Тое ж, пра што расказала са сцэны Аляксандра Паўлаўна, дае падставы меркаваць, што яна накіроўвала гэты «расказ» толькі для дваіх з глядзельнай залы: былога мужа і цяперашняй яго жонкі.

Спектаклем Аляксандра Паўлаўна засталася задаволеная, бо «вярнулася бадзёрасць. Добры настрой...». Але ў такім стане яна была нядоўга. Люда паведаміла, што Мішутка трапіў у бальніцу з сардэчным прыступам. Ужо другая ноч пасля спектакля была бяссоннай ад таго, што Аляксандра Паўлаўна зразумела: яна «іграла банальную драму»: «Божа мой! Якое каханне, іх каханне, яна магла б

сыграць!.. О, каб Люда магла пачуць, якая бязлітасная яна была ў тую [другую пасля спектакля.— А. М., В. К.] ноч да сябе і якая добрая да яго! [Міхала.— А. М., В. К.] Казала яму такія пшчотныя словы, якія бадай не казалі ў спектаклях па Чэхава і Шэкспіру».

На чацвёрты дзень пасля прадстаўлення выпадкова ад касіркі тэатра Аляксандра Паўлаўна даведалася, што Мішутка памёр.

Самагубства адзінокая (зноў) актрыса ў адзінокай (зноў) кватэры не планавала. Яна проста жадала сагрэцца, «бяздумна павярнула рычажок пліты», аднак «іншая думка перашкодзіла чыркнуць запалку». Гэтыя і іншыя дэталі з апошніх абзацаў твора вельмі важныя для разумення аповесці, а таксама ідэйнага гучання яе фіналу. Намёкам на пакаранне ўспрымаецца пачатак адыходу ў нябыт гэтай няшчаснай актрысы. Намёкам на душэўнае выратаванне («расказ» Аляксандры Паўлаўны стаў прычынай смерці чалавека), якое можа даць ёй вяртанне да жыцця, успрымаецца яе амаль неверагоднае вяртанне ў рэальнасць.

І вось мы наблізіліся да адказу на пытанне, якое агучылі ў пачатку гутаркі пра гэты твор, якое ўскосна гучыць у яго фінале. Аляксандра Паўлаўна яшчэ і яшчэ павінна іграць сваё жыццё на падмостках. Не для сябе. Для яе ўсё вырашана і зразумела і ў гэтым жыцці, і ва ўзноўленых ёю для тэатра эпізодах яе мінулага жыцця. Сыграць для глядачоў. (Магчыма, сыграць, зрабіўшы новыя акцэнты ў сюжэце яе «расказу» пра сваё жыццё. Прыгадаем ужо цытаваны эпізод, калі актрыса ў другую ноч пасля прадстаўлення спрабавала іграць сваё каханне да Мішуткі.) Нездарма ж рэжысёр тэатра Юрась Адамавіч Паслед — «рэжысёр таленавіты», хоць і «дыктатар, дэспат», пасля прагону спектакля ацэньвае яго наступным чынам і робіць такую прапанову (праўда, прапанова тая не надта спадабалася актрысе, але ж далейшыя трагічныя падзеі пасля сыгранага ёю спектакля на прагоне былі наперадзе, і яны, мабыць,— і гэта ўжо магчымы чытацкі працяг сюжэта аповесці — маглі паўплываць на прычыны яе вяртання да жыцця): «Драматургія не вельмі каб. Выкананне на ўзроўні. Будзем круціць. Зрэдку тут, больш — на пляцоўках заводаў, устаноў. Згодны? [...] Трэба зарабляць грошы, Аляксандра Паўлаўна. Рынак».

Відаць, у такой прапанове выяўляецца не толькі прагматычная прафесійная меркантильнасць Паследа. У гэтым эпізодзе чытаецца, акрамя іншага, яшчэ і праекцыя на тое, якім далей магло быць развіццё падзей: драму жыцця Аляксандры Паўлаўны мусяць убачыць тыя, хто ў галодным існаванні, да таго ж знясілення побытавымі клопатамі, яшчэ хочучь дакрануцца да сапраўднага жыцця з яго высокімі перажываннямі і памкненнямі.

Выратаванне Аляксандры Паўлаўны з дапамогай, здавалася б, неверагоднага скачка (мастацкая ўмоўнасць, на месцы Лізуна магла

апынуцца Люда) у балконную шыбу ката — гэта своеасаблівы знак. Сэнс яго, думаецца, у наступным. У атмасферы ўсё ўзрастаючай духоўнай і дуніўнай абыякавасці пранізлівы голас, які заклікае да чалавечнасці і асэнсавання жыццёвых памылак, павінен гучаць. Гучаць дзеля прасвятлення, як у гутарцы ў чарзе са «змарнелай работніцай» на пачатку твора. Адсутнасць такога гучання можа прывесці да духоўнага вакууму.

Праблема маральнага выпрабавання — цэнтральная ў аповесці «Падзенне» (1993). Гэты твор у пэўных адносінах (адлюстраванне харчовага дэфіцыту ў грамадстве, маральнай разбэшчанасці, адноснай безвыходнасці ў сітуацыі, калі трэба заставацца чалавекам і г. д.) працягвае тую праблемную мастацкую гутарку, якую веў з чытачом І. Шамякін у аповесці «Сатанінскі тур». І калі частка герояў «Сатанінскага тура» — былыя камсамольскія работнікі — свядома становіцца на шлях грамадзянскага двурушніцтва, хабарніцтва, маральнага злачынства, то Раман Юшкоўскі з «Падзення» нібыта з'яўляецца ахвярай абставін, якія спрыяюць яго маральнаму падзенню. Але гэта толькі на першы погляд так здаецца. На самай жа справе абставіны толькі падштурхоўваюць героя да маральнага злачынства, спрыяюць рэалізацыі ім тых установак, якія, відаць, драмалі ў яго свядомасці. Сведчаннем таму можа быць непрацяглая маральная барацьба, якая адбываецца ў свядомасці гэтага героя пасля атрымання ім першага — ад былога школьнага і інстытуцкага сябра, Марата Вістуна, — хабару, а таксама тая апантаная практычнасць, якую ён з выклікам дэманструе далей у змовах з Ігарам Кіш-Кіёнкам — кампаньёнам Вістуна. Урэшце і здрада жонцы адбылася невыпадкова («халасты дапускаў вольнасці», але пасля чарговых няўдалых любоўных уцех — захварэў — Раман «даў сабе зарок... ніякіх левых прыгод. Таму і ажаніўся рана — на апошнім курсе»). Пры гэтым праяўляецца патэнцыйная разбуральнасць Раманавага ранейшага рашэння, якога ён трымаўся доўгі час, — спыніць «левыя прыгоды» з дапамогай сямейнага жыцця. Было, відаць, у Рамана пасля жаніцтвы нейкае незадавальненне яго адносінамі з жонкай. Аўтар тут не ставіць канчатковыя акцэнты, акрэслівае іх толькі на ўзроўні рэтраспекцыйнага фактычнага сведчання ў сувязі з магчымай прычынай Раманавай сямейнай здрады. Ён ажаніўся «з дзяўчынай, якая падабалася спакоем, разважлівасцю, але ў якую не так ужо горача быў закаханы: маладая, але рацыянальная, ён такім не быў і не стаў такі пад уплывам Галіны. Яму падабаліся другія жанчыны, але ён баяўся іх».

Пасля знаёмства з Веранікай да яе «цягнула. Хацелася. Хоць якой прыгоды ў гэтым аднастайным бязрадасным жыцці».

Раманава захапленне Веранікай не нешта выпадковае; гэта вынік яго незадавальнення адносінамі з жонкай, якое перакрывалася момантамі сублимацыі з дапамогай прафесійнай дзейнасці.

Улічваючы акрэслены вышэй кантэкст жыцця Рамана Юшкоўскага — былога партыйнага работніка, прынцыповага кіраўніка ў рэспубліканскім прамысловым камітэце, узорнага ўнука, сына, мужа ў інтэлігентнай вялікай сям'і, — даводзіцца канстатаваць, што ён не ахвяра абставін. Ён толькі на ўзроўні нязначных маральных сумненняў спрабаваў супрацьстаяць гэтым абставінам.

Раман толькі ў думках хадзіў да Бязвушкі і калег з расказам, што сябра, якому ён памог купіць нерухомасць, пакінуў яму «дыпламат» з грашыма; толькі ў сваіх разважаннях «прыносіў» грошы дадому і шчыра прызнаваўся, адкуль яны; толькі ў планах «заносіў» грошы ў школу глуханнявых дзяцей. На самай жа справе схаваў грошы на дачы.

«Дні два баяўся, каб сумленне не штурхнула яго на неабачлівы крок. Не, трохі пасмактала душу, як дзіця пустышку, і... заснула... [...]»

І ў яго з'яўлялася нейкая неасэнсаваная злосць і, бадай, тое, што можна назваць цынیزмам. [...] Цынiзм вылечваў ад «хімеры сумлення», — канкрэтна — ад перажывання за вістуноўскі хабар. Былі часы такога настрою, што каб прапанаваў тэсцьці хабар адкрыта, ён не абурыўся б, прыняў бы, цыкнуўшы на сумленне, як на шчанюка: «Псік, падла!»»

І сапраўды такое адбылося ў наступных сітуацыях з хабарам, які прапаноўваў неаднойчы ўжо Кін-Кіёнак.

Невялікімі таксама былі і Раманавы сумненні-перажыванні адносна сямейнай здрады.

Што стаіць за гэтым? Недастатковая ўвага пісьменніка да псіхалагічнага развіцця яго характару, які напачатку заяўлены ім у пэўных адносінах — сямейных, службовых — як дастаткова ўстойлівая ў маральных адносінах асоба? «Даніна» агульнавядомай для 80—90-х гадоў XX стагоддзя такой з'яве, як маральная разбэшчанасць некаторых сынкаў з інтэлігентных сем'яў, былых камсамольскіх і партыйных работнікаў, іх выхаду на перадавую эканамічных злачынстваў? Імкненне адлюстравіць татальную разбуральную сутнасць рэчаіснасці 1990-х гадоў у адносінах да псіхікі, маралі чалавека (канстатацыю такой разбуральнасці ў гэты перыяд назіраем у дзённікавых запісах І. Шамякіна)?

Каб адказаць на гэтыя і іншыя пытанні, звернемся, па-першае, да дзённікавых запісаў пісьменніка, у якіх ён робіць заўвагі адносна сваёй працы над гэтай аповесцю, а па-другое, возьмем на ўзбраенне агучаную вышэй наступную гіпотэзу: Раман Юшкоўскі на шляху да канчатковага маральнага падзення не ахвяра (інакш твор мог бы называцца «Ахвяра») абставін. «За два месяцы сачыніў аповесць...

«Падзенне» [...] У «Падзенні» я, магчыма, гвалціў свае пераконанні: занадта вымазаў дзэгцем у мінулым артадаксальнага камуніста. [...] Колькі іх, камуністаў, стала прэваратнямі, адступнікамі. А тых, хто намерваўся працаваць сумленна, «рынак» уцягвае ў авантуры, шмат хто разважае, назіраючы, што робіцца: «Усе крадуць, а я што — дурней за іх?» [...] Скончыў «Вернісаж», «Сатанінскі тур» — скакаць хацелася ад радасці. Скончыў «Падзенне» — і адчуў не радасць, а смутак. Найшла нейкая спустошанасць. [...] Таго, што спісаўся, не баюся. [...] Страшна іншае: а каму гэта трэба ў наш час? Якія эмоцыі выкліча гісторыя развалу добрай сям'і? Усё развальваецца! Вось чаму сумна і пуста ў душы. [...] Страшная праўда. Незвычайная трагедыя. Таццяна [дачка пісьменніка.— Рэд.] выказалася супраць падобных сюжэтаў — са смерцямі. А я трымаюся філасофіі: калі ўсё жыццё — трагедыя, то натуральна, што ў лёсе людзей, сем'яў трагедыяй стала непамерна больш. І наш абавязак — паказаць іх. Эйфарыя ад [дзяржаўнай.— Рэд.] незалежнасці праходзіць, і хутка шмат хто з іх пойдзе па маіх слядах — за «Вернісажам», «Падзеннем». У тэмах я заўсёды быў першаадкрывальнікам» (442—443, 448).

Паспрабуем цяпер даказаць вызначаную вышэй гіпотэзу шляхам канстатацыі і характарыстыкі некаторых фактаў сюжэта, а таксама ўлічыўшы прыведзеныя сведчанні пісьменніка адносна асаблівасцей мастацкага адлюстравання рэчаіснасці і характару ў аповесці «Падзенне».

Дзеянне ў рэальным плане аповесці разгортваецца на працягу некалькіх — каля трох-чатырох — месяцаў. Калі ж мець на ўвазе рэтраспекцыйны план твора, то можна сцвярджаць, што перад чытачом паўстае трагічны лёс сям'і Юшкоўскіх-Каноплічаў, пачынаючы ад Вялікага Дзеда — старога Юшкоўскага — і заканчваючы малой Кацяй, якая ўваходзіць у жыццё з глыбокай душэўнай (магчыма, невылечнай) ранай, прычынай якой быў спачатку разрыў бацькі з маці, а потым самагубства апошняй. У чым сутнасць гэтай трагедыі? У тым, што яна адбываецца ў сям'і, у якой па вызначэнні не павінна была б адбыцца. Прыгадаем наступную характарыстыку гэтай сям'і: «Іван Андрэвіч [пісьменнік, сябар сям'і Юшкоўскіх; менавіта праз яго ўспрыманне і характарыстыку падаюцца ў пачатку твора Юшкоўскія-Каноплічы.— А. М., В. К.] любіў гэтую сям'ю. Сям'ю — у поўным значэнні слова. А характары! Кожнага ўстаўляй у раман. Але асаблівую ўвагу прыцягвалі двое — Стэфан Юльянавіч і жонка яго ўнука — Галіна Сяргеёўна. Увагу чалавечую і пісьменніцкую».

Юшкоўскія ўжо аднойчы — на працягу доўгага часу — перажылі «збраву» і «падзенне» Яніны Міхайлаўны, «помсту» і пакаянне старога Юшкоўскага. Але гэтыя трагічныя з'явы вызначаюцца сваёй маральнай адноснасцю: для Стэфана Юльянавіча адмаўленне жонкі

ад яго, арыштаванага і асуджанага «ворага народа», развод з ім былі здрадай, падзеннем. Фактычна ж Яніна Міхайлаўна ратавала сына ў той страшны час рэпрэсій: «Усё магу дараваць. Усё. Забойства дараваў у некаторых акалічнасцях. [...] Аднаго не магу дараваць — здрады. Што зрабіла Яніна — здрада. І ўсе гэтыя апраўданні, што ратавала Данілу... Ратавала, але і пра сябе думала...» Неўзабаве жонка памерла, і да Стэфана Юльянавіча прыйшло пакаянне, але запознена: «Загартаваны на вятрах бязлітаснай гісторыі, тысячамі смерцямі людзей аднаго з ім лёсу, Стэфан Юльянавіч на пахаванні горка плакаў, не хаваючыся».

Ранейшыя «здрада», «падзенне» і «помста» з гісторыі сям'і Юшкоўскіх паўтараюцца яшчэ раз, толькі на іншым узроўні — у такіх абставінах, калі нібыта падобныя з'явы — не вымушаная неабходнасць, а звычайнае жыццёвае выпрабаванне.

Стэфан Юльянавіч — чалавек загартаваны і прынцыповы — быў маральным узорам для ўнука — Рамана. Нездарма ж унук узяў яго прозвішча, называў старога Юшкоўскага Вялікім Дзедам. Раман «настойлівы, працавіты, упарты ў дасягненні мэты», пры камуністах яго «ў партыйных колах хвалілі: добры работнік», скончыў ВПШ, абараніў кандыдацкую дысертацыю.

З хабарнікамі Раман вёў у райкаме бязлітасную барацьбу. Яго хацелі ўзяць на гарадскі народны кантроль, у Кантрольную палату. Ён не пайшоў, бо «адчуваў нават нейкую боязнь, як бы не верачы самому сабе, калі даводзілася мець справу з матэрыяльнымі каштоўнасцямі, з персанальнай адказнасцю за іх. Ён вельмі цаніў сваю работу ў камітэце: яго адзел не нёс гэтай персанальнай адказнасці за сыравіну, матэрыялы, прадукцыю».

Рэтраспекцыйныя факты-характарыстыкі Раманавай службовай добрасумленнасці і «боязі» мець справу з матэрыяльнымі каштоўнасцямі ўспрымаюцца як своеасаблівы намёк на тое, што схільнасць да хабарніцтва драмала ў яго свядомасці, ціснула на яе. І гэтага Раман баяўся, а таму такім чынам — падкрэсленай добрасумленнасцю — рэагаваў на патэнцыйныя магчымасці спакусіцца на хабар. У дадзеным выпадку назіраем своеасаблівае праяўленне адной з формаў фобіі. Літаратурны герой, спрабуючы схваць свае схільнасці, тое, што дрэмле ў яго свядомасці, імкнецца перакрэсліць усё гэта, змагаючыся з падобнымі праявамі ў дзейнасці іншых людзей. Аднак жа наступае такі момант, калі актыўны змагар з хабарніцтвам сам пасля першага маральнага падзення з асаблівай апантанасцю спакушаецца на наступныя хабары — ужо ў далярах і ў вялікіх сумах («дзелавы чалавек», як заўважаў Кін-Кіёнак).

Такім чынам, Раман Юшкоўскі дастаткова лёгка здзяйсняе службовае злачынства, а потым становіцца на шлях сямейнай здрады (менавіта сямейнай, бо здрадзіў не толькі жонцы і дзецям, але

і тым прынцыпам, паводле якіх гэтая сям'я імкнулася жыць). Тая лёгкасць, з якой герой аповесці становіцца на шлях гэтай здрады, якраз і падкрэслівае, што ён не ахвяра абставін. У той жа час у творы не акцэнтуюцца ўвага на хабарніцтве Рамана і яго адносінах з Веранікай менавіта як на здрадце. Інакш пісьменнік мусіў больш разгорнута развіць лінію душэўных сімпатый і духоўных перакананняў, перажыванняў гэтага героя. Аўтар жа большую ўвагу аддае знешняму боку такой трагічнай сітуацыі, падзейнасці, зрэдку аздабляючы яе мініяцюрамі Раманавых перажыванняў. Ствараецца такое ўражанне, што пісьменніку найважней было адлюстраваць менавіта з'яву, механізм яе нараджэння, здзяйснення і магчымай выпіковасці: маральнае падзенне таго, хто аб'ектыўна не павінен быў упасці. У гэтым сэнсе такое адлюстраванне і ў такім прычынна-выніковым сюжэтным кантэксце ўспрымаецца хутчэй як паказ разбуральных уплываў часу, а не мастацкае даследаванне характару ва ўмовах дэструкцыйных тэндэнцый супярэчлівай рэчаіснасці. Такі працэс адлюстравання (за выключэннем Раманавай здрады жонцы, але не сям'і) часам непераканальны ў псіхалагічных адносінах, бо ранейшае жыццё героя, яго псіхалагічныя ўстаноўкі да моманту пачатку маральнага падзення не давалі падстаў для гэтага. Прычынна-выніковы псіхалагічны рад тут, думаецца, не вытрыманы. Спалучэнне самых нечаканых сюжэтных паваротаў не заўсёды ў гэтым творы пераканальнае. Тым болей што некаторыя з падзей аповесці становяцца прадказальнымі з таго моманту, калі Раман уваходзіць у пакой, у якім меўся адбыцца сямейны абед, з пляшкай каньяку і тлумачыць прысутным прычыны з'яўлення гэтага дарагога і таму дэфіцытнага напою, маўляў, каньяк яму не падарылі, ён яго купіў.

Чаканым выглядае вымагальніцтва Веранікай даляраў у Рамана, выяўленне ў яго віруса СНІД пасля любоўных сустрэч з ёй. (А як жа абысціся ў такой мастацкай прасторы без прастытуцыі і СНІДу, калі гутарка ідзе пра падзенне героя ва ўмовах эканамічнага і маральнага падзення тагачаснага грамадства?! Гэта ж паказальныя прыкметы часу!) Адна з грамадскіх фобій 1990-х гадоў, думаецца, механічна перанесена аўтарам у аповесць. Разам з тым такая хуткасць праяўлення і выяўлення віруса выклікае пэўнае недаўменне. Праўда, тут варта адзначыць, што на час стварэння аповесці ў адносінах да гэтай хваробы грамадства мела больш страху, чым ведаў. Пісьменнік, складваюцца такое ўражанне, імкнуўся распаліць гэты страх да яшчэ большых памераў. Але зноў жа — на ўзроўні канстатацыі, а не мастацка-псіхалагічнага пераканання — гэта з аднаго боку. З другога — такая канстатацыя ўспрымаецца як своеасаблівы знак папярэджання аб немінучым пакаранні за маральнае падзенне чалавека.

Як бы ні ўспрымаліся сюжэтныя, псіхалагічна-матывацыйныя хады аўтара ў аповесці «Падзенне», гэты твор кранае, прымушае яшчэ і яшчэ раз вяртацца да асэнсавання яго падзейнасці ўжо ў кантэксце жыцця рэцыпіента.

Асабліва кранальныя факты паўтарэння (ужо на іншым узроўні) у гэтай сям'і «здры», «падзення» і «помсты», якія адбыліся паміж Янінай Міхайлаўнай і Стэфанам Юльянавічам. І калі выбар «падзенне», выбар «здрада» Яніны Міхайлаўны апраўдваецца грамадскімі ўмовамі перыяду рэпрэсій, то Раманавы падзенне і здрада не знаходзяць ніякага апраўдання. Гэтым самым падкрэсліваецца абсалютнасць трагеды, да якой прывёў Раман сваю сям'ю. Стары Юшкоўскі — маральна загартаваны чалавек, сумленне гэтай сям'і — у сваёй маўклівай помсце жонцы стаў ускосным віноўнікам яе хуткай смерці; Раман — яго ўнук, які суадносіў свае ўчынкi з магчымай ацэнкай дзеда, — у сваёй неабачлівасці стаў непасрэдным віноўнікам смерці маці ўласных дзяцей.

Сорам, адчай, расчараванне, крушэнне спадзяванняў на выйсце з сямейнага разладу, пратэст, помста — вось прычыны, якія прывялі Галіну — Раманаву жонку — да самагубства. Нягледзячы на абсалютную безнадзейнасць у адносінах да далейшага жыцця, гэтая герайна аповесці ўсё ж здольная праяўляць выключную міласэрнасць у адносінах да блізкага чалавека — Вялікага Дзеда, які, паўторым, быў сумленнем сям'і. Прыняўшы рашэнне аб самагубстве, у развітальнай размове з дзедам Галіна выяўляе любоў да яго, клопат пра яго здароўе, таму ні словам не закранула прычыны свайго трагічнага блізкага — апошняга — кроку ў гэтым жыцці.

У той жа час гэты адзін з апошніх эпизодаў аповесці накіроўвае нас на асэнсаванне праблемы паўтаральнасці сямейных драматычных гісторый. Як свечка, згарэла жонка Стэфана Юльянавіча пасля яго вяртання з Сібіры, бо ўвесь час адчувала яго маўклівую помсту. Як помста-бліскавіца, было падзенне Галіны ўніз з пятага паверха. Але яе помста не закончылася. Яна працягваецца: у помсце Каці бацьку. Якой будзе гэтая помста? Ці не паўторыць Раман трагічны лёс бабулі: праз пакуту-цярпенне — хуткі зыход з такога пакутлівага жыцця? Багата пытанняў адносна будучага жыцця сям'і Юшкоўскіх-Каноплічаў пакідае фінальная частка твора. І ў гэтым эстэтычная каштоўнасць аповесці, якая выяўляецца ў болевым уздзеянні на свядомасць чытача.

Нягледзячы на абсалютную змрочнасць фіналу твора, у ім усё ж ёсць светлы прамень: прамень хоць і з болем, але міласэрнасці. Лакмусавай паперкай вызначэння падзейных і маральных акцэнтаў у гэтым творы з'яўляецца вобраз пісьменніка Івана Андрэвіча. Яго ацэнкамі і назіраннямі пачынаецца апавед пра сям'ю Юшкоўскіх-Каноплічаў; ён дае абсалютна катэгарычную ацэнку Раманаву ма-

ральнаму падзенню, калі той яму аднаму прызнаўся ў гэтым; ён жа ставіць апошняю кропку ў аповедзе пра лёс гэтай сям'і. І кропка гэтая арыентуе не толькі Рамана на міласэрнасць і пакаянне ў яго цяперашнім і далейшым жыцці, але і рэцыпіента на міласэрны працяг у яго свядомасці лёсу гэтага героя: «Іван Андрэвіч азірнуўся яшчэ раз, убачыў, што Раман далучыўся да чужой працэсіі [супадзенне: на гэтых могілках і ў гэты ж самы час, калі хавалі Вялікага Дзеда і Галіну, адбывалася пахаванне Веранікі.— А. М., В. К.]. [...]»

— Даруй ёй. Развітаўся? Пайшлі. Аддамо апошні доўг маці тваіх дзяцей. І дзеду. Нас чакае...

— Хто?

— Аўтобус. Аўтобус! З людзьмі. Не бойся. Я сущу Кацю так, каб яна даравала табе. Але сам не даруй сабе. Сабе не даруй!

Раман павярнуўся. У вачах яго стаялі азёры слёз. Болю? Распачы? Жалю? Да каго?»

90-я гады мінулага стагоддзя сталі чарговым, складаным і важным, этапам у творчасці І. Шамякіна, поўным недагаворанасцей, самапярэчанняў і самасцвярджэнняў. У такой творчай сітуацыі перэчанні — гэта не проста адмаўленне, а ствярджэнне — не толькі канстатацыя. Аповесці «Ахвяры», «Paradies auf Erden», «Вернісаж», «Сатанінскі тур», «Адна на падмостках», «Падзенне» — гэта новы погляд на рэчаіснасць, што нараджае новыя «ідэалы», якія ніяк не мог прыняць пісьменнік. Мастацкая прастора гэтых аповесцей, якая даволі пераканальна перадае разбуральныя праявы не такой ужо і далёкай рэчаіснасці, вядзе калі не да непрымання такіх «ідэалаў», то ва ўсялякім разе да аб'ектыўнага асэнсавання іх сутнасці.

«Ці тое зараз пішам мы пра жыццё народа?» (411) — задаваў сабе пытанне І. Шамякін. Безадносна адказу на гэтае пытанне самога пісьменніка хочацца адзначыць наступнае. Аўтар «Ахвяр», «Paradies auf Erden», «Вернісажа», «Сатанінскага тура», «Адной на падмостках», «Падзення» стварыў менавіта такія аповесці, якія, з'яўляючыся мастацкімі сведчаннямі трагедыі і драм адпаведнага часу, выклікаюць у чытача рэакцыю непрымання большасці з тых «ідэалаў», якія адлюстраваны ў ахарактарызаваных тут творах. А гэта ўжо немалы — значны — паказчык эстэтычнай вартасці аповесцей-сведчанняў спроб асобы падпарадкавацца альбо супрацьстаяць разбуральным праявам часу.

Алесь Макарэвіч, Вячаслаў Караткевіч