

СУЧАСНА
МЫСЛЕНЬ

ЮРАСЬ БАРЫСЕВІЧ

ЦЕЛА
АТАКСТ

БІБЛІЯТЭКА

ФРАГМЕНТЫ

С У Ч А С Н А Е
М Ы С Ь Л Е Н Ы Е

Сэрыя «Бібліятэка Фрагмэнты» заснаваная ў 1998 годзе
Цэнтрам Эўрапейскага Супрацоўніцтва «ЭўроФорум»
і часопісам «Фрагмэнты»

У 1998 годзе выйшлі:

Міхась Баярын «Шалёны вертаградар»
Сяргей Дубавец «Дзёньнік прыватнага чалавека»
Валянцін Акудовіч «Мяне няма.
Роздумы на руінах чалавека»
Алесь Разанаў «Рэчаіснасьць»
Ігар Бабкоў «Герой вайны за празрыстасьць»
Сяргей Санько «Штудыі з кантрастыўнай
і кагнітыўнай культуралёгіі»
Леанід Галубовіч «Зацемкі зь левай кішэні»

Рыхтуюцца да выданьня:

Калекцыя «Галерэя Б»

Ігар Бабкоў «Менская Опэра»

Калекцыя «Сучаснае мысьленьне»

Валерка Булгакаў «Мой Багушэвіч»

Ігар Бабкоў «Вытлумачэньні руінаў»

Калекцыя «Беларуская эміграцыя»

Антон Адамовіч «Каханы горад»

Калекцыя «Сярэдняя Эўропа»

Чэслаў Мілаш «Скуты розум»

«ЭўроФорум» і часопіс «Фрагмэнты» выказвае падзяку
IDEE (Варшава) і асабіста Паўлу Казанэцкаму, дзякуючы
якім выданьне гэтай сэрыі сталася магчымым

Юрась Барысевіч

ЦЕЛА І ТЭКСТ

Менск
Б Г А К Ц
1998

УДК 882.6-8

Б269

ББК 84.(4Бел)+66.3(4Бел)

Барысевіч Ю.

Б269 Цела і тэкст.— Менск: БГАКЦ (па заказе
ЭўроФоруму), 1998.— 162 с.

ISBN 985-6012-47-3

Кніга знаёміць чытача з пэрспэктывамі сучаснай альтэрнатыўнай культуры Беларусі ў кантэксце эўрапейскіх культурных працэсаў. Прыгожае пісьменства аўтар разглядае як працяг жывапісу і харэаграфіі, а ў малюнку і танцы шукае праявы вэрбальнага тэкста.

Прызначаецца для адмыслоўцаў ў галіне тэорыі і практыкі мастацтва, літаратуры, сродкаў масавай інфармацыі і ўсіх, хто цікавіцца функцыянаваньнем культуры ўва ўмовах постіндустрыяльнага грамадства.

ISBN 985-6012-47-3

© «Эўрофорум», 1998

© Барысевіч Ю.,
1998

© Анемпадыстаў М.,
Фядорчанка А.,
вокладка, 1998

ЗЬМЕСТ

I. АД СЛОВА — ДА РЫСЫ І ГЭСТА	7
Капэрнік тэатра	9
Літаратура і шызафрэнія	16
Шызатура і лігарафрэнія	24
Дровы для парахода сучаснасьці	34
Літаратура зь першых рук	40
Артэрыі пісьма	48
Чарговая сьмерць аўтара	59
Бубен альтэрнатыўнага друку	64
Тэкст і цела	79
II. АД РЫСЫ І ГЭСТА — ДА СЛОВА	103
Праблема стылю	105
Філёзаф. Паэт. Мастак	111
Сувязь празь сьмерць	116
Грошы як жанр	122
Мастак і тэкст	127

Новы алфабэт	137
Гэст і голас	141
Нагаткі на тэатральных квітках	156

I

АД СЛОВА —
ДА РЫСЫ І ГЭСТА

КАПЭРНІК ТЭАТРА

*Маладзь заўсёды будзе зьбірацца
пад гэтым абпаленым сьцягам —
Арто.*

Андрэ Брэтон

Паэт, актор і мастак, Антанэн Арто (1896-1948) найбольш вядомы як тэатрэтык мастацтва і стваральнік „тэатра жорсткасьці”. Гэта, магчыма, найбуйнейшая постаць, якую вылучыў на далягляд сучаснага эўрапейскага мысьленьня авангардны тэатар. Паводле Мэраба Мамардашвілі, „такія душы можна было б назваць пакутнікамі думкі ці пакутнікамі духу. У XX стагодзьдзі было некалькі такіх душаў. На мой погляд, у нейкім сэнсе Арто можна паставіць у адзін шэраг зь Ніцшэ”.

Што да мяне, дык я далучыў бы да гэтай пары Ван Гога і Вацлава Ніжынскага. І рэч ня толькі ў падабенстве лёсаў: адзінота, бясконцыя пакуты, вар’ятна, пасьмяротная слава генія. Зьместам творчасьці і наканаваньнем кожнага зь іх сталася рашучая пераацэнка каштоўнасьцяў эўрапейскае цывілізацыі — адшаведна, у філязофіі, жывапісе, балете і тэатральным мастацтве. Шмат агульнага маюць нават іхнія стылі пісьма: пагарда да бяскроўнай, высушанай акадэмічнасьці, неверагодна шырокае асацыятыўнае поле, бязьлітасная шчырасць думкі. А галоўнае, калі знаёмішся зь іхнімі творамі — адчуваеш балючы апёк, ачышчальны шок ня ў лепшых закутках уласнага духу, а за ім — дзівоснае разьнявольненьне і здольнасьць спраўдзіць, нарэшце, сваё няўцямнае наканаваньне.

Кожны твор Арто — гэта спроба ўсеабдымнага, татальнага ў сваёй шчырасьці ўчынку. Мастацтва, на яго-

ную думку, чаго-небудзь вартае толькі тады, калі мастак не шкадуе свайго розуму, а таксама крыві і плоці дзеля мэтафізычнае і эстэтычнае рэвалюцыі ў самім чалавеку ды наўкола яго. Мастацтва патрабуе ад творцы самаахвярнасці, бо „калі я паэт ці актор, то ня дзеля таго, каб пісаць або дэкламаваць вершы, але каб пражыць іх”.

Творчасць, паводле яго, павінна быць не адмаўленьнем ад удзелу ў рэчаіснасці і ўцёкамі з яе ў гульню бессэнсоўнымі словамі, але невычэрпнай крыніцай для самога матэрыяльнага сьвету. У „Лістах з Радэзу” ён кажа пра гэта так: „Я хачу, каб паэмы Франсуа Віёна, Шарля Бадлера, Эдгара По ці Жэрара дэ Нэрвала спраўдзіліся, і жыцьцё, нарэшце, выйшла на волю з кніг, часопісаў, тэатраў ды набажэнстваў, дзе яно захоплена ў палон і ўкрыжавана”.

Адной з галоўных прычынаў „задушлівай атмасфэры, у якой мы жывем без надзеі на апэляцыю або ўцёкі”, Арто называе завялікую пашану да ўсяго напісанага, сфармуляванага ці намаляванага, — да ўсяго, што займела кананізаваную форму і знайшло ў ёй сваю сьмерць („Пакончыць з шэдэўрамі”). Калі апрача культурнай эліты ніхто не цікавіцца сучасным мастацтвам, літаратурай, тэатрам — гэта сьведчыць, што яны канаюць у сваіх жорстка зафіксаваных формах, якія ўжо даўно ігнаруюць патрабаваньні часу.

У „Лістах аб мове” Арто адзначае, што мы перажываем эпоху зруйнаваньня ўсіх былых каштоўнасьцяў, калі жыцьцё распадаецца ля самага свайго падмурку. У маральным або сацыяльным пляне гэта праяўляецца ў пачварным выбуху першасных жаданьняў і вызваленьні найбольш нізкіх інстынктаў. Мастацтва ж, і ў тым ліку тэатар, не зважае на маральны кіпень, дзе тонуць чалавечыя душы, — і таму справядліва, што публіка адварочваецца ад тэатра, які адасобіўся ад „паэтычнай і мітычнай рэчаіснасці”. Арто кідае сучаснаму тэатру папрок у жахлівым браку ўяўленьня. Сапраўдная мэта тэатра — ствараць Міты, на якія магла бы абапёрціся нашая шалёная эпоха, ствараць нейкую мэтафізычную

прасторы, больш трывалую і жыццядайную за саму „рэчаіснасьць” (якую Арто ў прадмове да „Манаха” называе „эксскрэмантам духу”).

Культуролягі мяркуюць, што тэатар нарадзіўся як паступовая сэкулярызацыя рэлігійных рытуалаў. Цяпер, калі для заходняй цывілізацыі ўжо не засталася нічога сьвятога, тэатар таксама страціў апошнія рэшткі сваёй магічнай ці літургічнай сутнасьці, патануў у натуралізьме і псыхалягізьме, яшчэ больш трывіяльных і дробных за самое жыццё. Арто — магчыма, першы тэарэтык і практык тэатра (потым будуць Ежы Гратоўскі, Пітэр Брук ды інш.), хто адчуў патрэбу ў новай *сакралізацыі* сцэнічнага дзейства і вяртаньні празь яго да першавытокаў чалавечага духу. Ён верыў, што тэатар у сваім найвышэйшым праяўленьні здольны ўзьдзейнічаць на „выгляд і формаўтварэньне рэчаў і целаў”, а ў рэшце рэшт — ачысьціць цывілізацыю ад яе шлакаў, матэрыяльных і духоўных, у сваёасаблівым „акце экзарцызму, што неабходны нам, каб заклясыці нашых дэманяў”.

Дзеля гэтага трэба, перадусім, „пакончыць зь ідэяй шэдэўраў, прызначаных для гэтак званай эліты, шэдэўраў, якія не разумее натоўп” Прычым пад „элітай” Арто фактычна разумее ня толькі найбольш духоўна развітую частку грамадзтва, але і канстытуцыйную вяршыню кожнага чалавека — ягоны розум: у тым стане маральнага змардаваньня, які апанаваў усіх нас, „*прымуціць мэтафізыку ўвайсьці ў душы можна толькі праз скуру*”. Адзінае, што рэальна ўзьдзейнічае на чалавека або натоўп, падкрэсьлівае Арто, — гэта жорсткасьць: „Прасякнуты ідэяй, што натоўп здольны штосьці разумець толькі праз эмоцыі і што бессэнсоўна, як гэта адбываецца ў традыцыйным псыхалягічным тэатры, спадзявацца на розум натоўпу, Тэатар Жорсткасьці мае намер зьвярнуцца да пастаноўкі масавых відовішчаў <...>, закрануць надзённыя трывогі масаў — трывогі нашымат больш пільныя і вострыя, чымсьці турботы якога-кольвек асобнага індывіда” („Тэатар і жорсткасьць”). Калі высокае мастацтва хоча ізноў стацца патрэбным народу, яно павінна закранаць чалавечую істоту ня менш глыбока і балюча, чым „каханьне, злачынства, вайна або вар’яцтва”.

Арто марыць пра тэатар, які ня могуць абагнаць падзеі рэчаіснасці, які ўзвышаўся б над нетрываласцю часу: „Мы хацелі б стварыць з тэатра рэальнасць, якой сапраўды можна было б даць веры, — рэальнасць, якая ўрывалася б у сэрца і пачуцці тым праўдзівым і баючым апёкам, што прыносіць з сабой усялякае сапраўднае адчуванне”. Дзея гэтага тэатар павінен стаць ня менш анархічным, крыважэрным, вар’яцкім, злачынным, чым нашыя сны. Трэба, каб глядач быў прымушаны паставіць пад сумненне ня толькі вонкавыя невыразныя свет, у якім ён штодзённа жыве, але і пачварны складнік уласнае душы, убачыў іншымі вачыма рэальнасць і „ўласнае паэтычнае месца ўнутры яе — сярод сноў ды іншых падзеяў”.

Тэатральная сцэна ўяўляецца Арто сувэрэннай прасторай чалавечага існавання, дзе чалавек вызваляецца ад удзелу ў сусветным спектаклі, пастаўленым на гэтай плянзеце Богам, і бярэ на сябе самога адказнасць за ўсё, што тут адбываецца. Унутры гэтак званай рэальнасці мы застаемся пэрсанажамі ня лепшага сну Вышэйшай істоты, абудзіцца ж да ўласнага існавання нам павінен дапамагчы тэатар: „Калі я жыву, я не адчуваю, што я жыву. Але ж калі я іграю — тады толькі і адчуваю, што існую. І што можа перашкодзіць мне паверыць у сон тэатра, калі я веру ў сон рэчаіснасці?.. Але тэатар падобны да стану бадзёрай сьвядомасці, бо тут я сам кірую ўсялякай лёсаўтваральнай выпадковасцю” („Тэатар Сарахвіма”). Загана традыцыйнага рэалістычнага тэатра, паводле Арто, палягае менавіта ў тым, што ён пазбаўлены гэтых дэміюргічных здольнасцяў.

І тут ідэі Арто выяўляюць сваю сутучнасць атэістычнаму экзыстэнцыялізму Ж.-П. Сартра, для якога сцэна „тэатра жорсткасці” сталася адным з прыкладаў утворанай чалавекам шчыліны ў быцці, акна ў „нішто”, у пазаісны свет, непадуладны законам прыроды (артыкул „Міт і рэальнасць тэатра”). Паводле Сартра, толькі чалавек на гэтым сьвеце нясе ў сабе зерне свабоды, толькі ён мае неакрэсленую будучыню і, няздольны быць ад-

ным і тым жа, павінен бесперапынна выбіраць самога сябе, імправізаваць, бясконца мяняць ролі і маскі. Актор на сцэне „тэатра жорсткасці” — прыклад свабоднага, не санкцыянаванага ніякай вышэйшай інстанцыяй або ўласным мінулым, чалавечага існавання.

Сцэна для Арто — гэта нейкая мэтафізічная прас-тора, дзе чалавек мае магчымасць ня толькі „адваяваць” у Бога свой лёс, але нават *перастварыць уласнае цела*. Нашую няздольнасць сьвядома перажыць экзыстэнцыяльныя межы ўласнага існавання — нараджэнне і сьмерць, — Арто адчувае як „абкрадзенасць”, прычым злодзеям зьяўляецца Бог: ён выкрадае ў чалавека ягонае цела, ягоныя нараджэнне і сьмерць, ягоную мову, якія ўцягваюцца ў працэс рэпрэзэнтацыі, замяшчэння, адлюстравання, падмены, дваініцтва. Кожны чалавек — толькі пэрсанаж сусьветнай гісторыі, якім іграе перад самім сабою — нараджаецца, гаворыць, памірае — Бог: „Я мяркую, што заўсёды ў апошнюю перадсьмяротную хвіліну ў чалавеку зьяўляецца нехта іншы, каб пазбавіць яго жыцця” („Ван Гог: самазабіты грамадзтвам”).

Як і Ніцшэ, Арто хоча пакончыць зь *пэраймальніцкім* статусам мастацтва, з арыстоцэлеўскай эстэтыкай, бо „мастацтва — гэта не імітацыя жыцця, але жыццё — гэта пэрайманьне нейкага трансцэндэнтнага прынцыпу, зь якім нас зноў злучае мастацтва”. І менавіта тэатар павінен стаць першапачатковым мейсцам гэтага разбурэння пэраймальнасці: бо болей, чым якое-кольвек іншае мастацтва, псыхалягічны і лэгацэнтрычны эўрапейскі тэатар быў апанаваны ідэяй адлюстравання і ўзнаўленьня, што высмоктваюць саматоеснасць артыста і пастаноўкі (Ж. Дэрэда „Тэатар жорсткасці і канец спэктаклю”).

Тэатар жорсткасці ня ёсць нейкім прадстаўленьнем. Гэта само жыццё — у той меры, у якой яно непадуладна разуменьню, фіксацыі і пэрайманьню. Тэатральная ідэя павінна пранізваць і аднаўляць кожную часцінку існавання і плоці актара (наколькі магчыма — і гледача) праз, свайго кшталту, перавыхаваньне органаў: органы для Арто — гэта прадстаўнікі цела, агенты Бога-

злодзея. Ідэю „цела бяз органаў” потым разьвілі ў творы „Капіталізм і пызафрэнія” Ж. Дэлёз і Ф. Гватары, скарыстоўваючы яе побач з „машынай жаданьяў” і „рызомай” у якасці мадэлі суб’екта, адрознага ад картэзыянскага і буржуазнага суб’екта „*cogito ergo sum*”. Крызу сучаснай цывілізацыі яны таксама тлумачаць агульнай стратай самаідэнтычнасці, паразытаваньнем на ўжо гатовых формах рэчаіснасці і культуры.

Адзначым, што багаборца Арто, парадаксальным чынам, выступае супраць рэпрэзэнтацыі поруч з царквою, якой ва ўсе часы не падабалася, што актор прадстаўляе на сцэне іншых людзей і праз гэта страчвае самаatoesнасць уласнае душы.

Вельмі важнае пытаньне — стаўленьне Арто да слова ў тэатры. Паводле яго, трэба аднавіць сцэну (пастаноўку) ва ўсіх яе правах, большасць якіх узурпаваў драматургічны тэкст. *Сапраўдная тэатральнасць ёсць чымсьці супрацьлеглым літаратуры, тэкставаму тэатру, дыялёгам і ўвогуле апавядальнасці*. Сучасны тэатр разнаўца П. Паві сьледам за Арто канстатуе, што эўрапейскі тэатар на працягу доўгага часу, ад Арыстоцеля да пачатку нашага стагодзьдзя, быў пераважна лёгацэнтрычным: галоўным зьместам гэтага мастацтва былі перадача і ўспрыманьне літаратурнага тэксту, а ўсё, што нельга прамовіць (чаго няма ў дыялёгах), — апынулася дзесьці на заднім пляне. Арто адным зь першых узняў паўстаньне „цела” п’есы (г.зн. спэктаклю) супраць яе „душы” (драматургічнага тэксту). Вышэйшым арганізатарам сэнсу тэатральнай падзеі ён абвясціў не задуму драматурга (у сусьветным пляне — Бога), а сцэну і ўсё, што можна зь яе зрабіць падчас пастаноўкі. П. Паві назваў гэта *капэрнікавым пераваротам* тэатра.

У тэксьце „Тэатар і культура” Арто кажа: „Разбурыць маўленьне, каб крануцца жыцьця, — гэта і значыць займацца тэатрам”. Вызваленьне ад дыктатуры драматургічнага тэксту непазьбежна вядзе да зьнішчэньня мяжы паміж сцэнай і залай, акторм і гледачом (што і засьведчыў далейшы вопыт авангарднага тэатра).

Прызначэньне тэатра — не паведамляць глядачам новыя звесткі пра рэчаіснасьць, але запрашаць, нават прымушаць іх да саўдзелу ў перастварэньні яе *нанова*. Такім чынам, мова сцэны вызваляецца ад неабходнасьці быць зразумелай глядачам — прынамсі, на ўзроўні рацыянальнага мысьленьня. Глядач павінен атаясамліваць сябе не з пэрсанажам, а зь целам і голасам самога актора, якія ўвасабляюць агульначалавечыя падсвядомыя мары і жаданьні. Арто верыць у творчую магутнасьць цела і голасу, вызваленых ад тыраніі тэксту. Ён шукае „мову, ранейшую за словы”. На сцэне тэатра жорсткасьці словы павінны саступіць мейсца крыку актораў і, адпаведна, цэлы з дапамогай гэстаў ужо не распавядаюць нешта, але бязмоўна крычаць („Афэктыўны атлетызм”).

Гэты дысыдэнт сюррэалізму, паслядоўнік індзейскіх шаманаў і сярэднявечных альхімікаў ператварыў у нейкі спэтакль тэатра жорсткасьці свой уласны лёс. Ягонья кнігі не распавядаюць, яны крычаць. І вельмі шкада, што сярод беларускіх пісьменьнікаў толькі адзінкі маглі б паўтарыць, пацьвярджаючы ўласным лёсам ці хоць бы творамі, пякучыя словы Арто: „Мы павінны быць падобныя да зьведаўшых пакараньне сьмерцю, якіх спальваюць, а яны ўсё працягваюць падаваць на тоўпу знакі са сваіх вогнішчаў”.

ЛІТАРАТУРА І ШЫЗАФРЭНІЯ

Нармальны чалавек у наш час вершы пісаць ня будзе.

Рыгор Барадулін.

Ігнараваньне законаў рынку, інтэлектуальная партызаншчына ва ўмовах акупацыі грамадства іншамоўнай маскультурай набліжаюць авангардную літаратуру да рэвалюцыйнай практыкі — у тым сэнсе, у якім яе трактуюць Жыль Дэлёз і Фэлікс Гватары ў кнізе „Капіталізм і шызафрэнія”. Цяпер, калі амаль увесь пралетарыят люмпэнізаваны, а старая інтэлігенцыя ўжо ня ведае, што сказаць людзям, рэвалюцыйны патэнцыял грамадства канцэнтруецца вакол маргінальных групавак. У беларускай літаратуры такой групойкай сталася, напрыклад, *Таварыства Вольных Літаратараў*. Мэтай ягоных удзельнікаў зьяўляецца пераадоленьне папулісцкай мовы сучаснай палітычнай і літаратурнай улады, але таксама — пераадоленьне дэспатычнай улады самой мовы над паэтам.

У эпоху дэканструкцыі савецкай імперыі, калі рассыпалася гіерархія былых каштоўнасьцяў, калі ў пошуках уласнага лёсу разасабляюцца народы, людзі і нават складнікі чалавечай душы, адчуць сябе „народным” пісьменьнікам (ці „народным” чытачом) амаль немагчыма. Кожны цяпер піша або чытае сам за сябе. Рэчаіснасьць, якая сама была найбольш дасканалым соцрэалістычным тэкстам, ператварылася ў паліткі каляж, дзе суіснуюць і паразытуюць адно на адным атавізмы сацыялізму, рэанімаваньня фрагмэнты традыцыйнай культуры, імпартаваньня парасткі буржуазнага ладу жыцьця. Грамадства пачувае сябе няўтульна і няпэўна, бо жыве, сапраўды, паміж руінамі ды закінутымі новабудоўлямі. Каб

адлюстраваць дух гэтай эпохі, патрэбны мастак з археалагічнай сьведомасьцю, а не гістарычнай, якая яшчэ па-нуе ў структурах *вітрыннай* беларускай літаратуры.

* * *

Кожны творца, напэўна, атаясамляе сябе альбо зь лекарам грамадзтва, альбо зь ягонай хваробай.

Ледзь ня ўсё, што нам напісалі майстры сацыялістычнага, а цяпер — нацыянальнага рэалізму, надта падобнае да шматтомнага фармуляру „гісторыі хваробы” ўласнага народа і даволі аднастайных рэцэптаў ягонага аздаўленьня. Такой стратэгіі пісьма і мысьленьня прытрымліваліся і многія сябры ранейшага беларускага авангарду — аб’яднаньня „*Тутэйшыя*”. Магчыма, першым промнем шызалягічнай думкі над Беларуссю сталася апавяданьне „Выспа” Ігара Бабкова (зборнік „Перад маімі вачыма”), дзе аўтар атаясамляе сябе ўжо ня з мэдыцынскай наладай, а з пацыентам сусьветнай гісторыі.

Герой апавяданьня па ўласным жаданьні адпраўляецца ў дзяржаўную вар’янтню ў пошуках „горнага паветра і размоў з далікатнымі дактарамі”, але неўзабаве разумее, што трапіў у пастку: яго ня столькі лечаць, колькі прымушаюць іграць ролю безнадзейна хворага. „І не магчыма давесьці, што ты ня хворы: усе твае словы аўтаматычна трапляюць у гісторыю хваробы”. Ад сапраўднага вар’яцтва героя ратуюць толькі маўчаньне (напэўна, мова — агульначалавечая хвароба, а ўся сусьветная літаратура, пачынаючы з шумерскага клінапісу, — гісторыя гэтай хваробы), а таксама сон: нябачныя для санітараў уцёкі з гісторыі, якая і пачалася калісьці з падзелу людзей на хворых і лекараў.

Гэтае апавяданьне пісалася на досьвітку перабудовы, калі „шызафрэнізацыя ўсёй краіны” яшчэ была дзяржаўнай палітыкай, а не асабістай справай кожнага грамадзяніна. Для новай хвалі беларускіх літаратараў, якую спарадзіў распад СССР, штодзённая вар’янтня — ужо не экзотыка і не кашмар, а натуральныя ўмовы жыцьця і

творчасьці. Сябры ТВА — першае пакаленьне паэтаў, якое заявіла аб сабе ва ўмовах дзяржаўнай незалежнасьці і пераходу грамадства да рынкавых адносінаў. Шмат супольнага яны маюць з эўрапейскай традыцыяй „выклятых паэтаў”, для якіх вар’яцтва было як другое паветра (напрыклад, кнігу „Лета ў апраметнай” Арцюр Рэмбо называў гісторыяй аднаго са сваіх шаленстваў).

Падобна сваім славутым папярэднікам (альбо, паводле тэрміналёгіі Дэлэза і Гватары, „адбытым шызафрэннікам”) удзельнікі ТВА распрацоўваюць розныя мадыфікацыі літаратурнай *шызамашыны*, якая павінна вытварыць новыя стратэгіі пісьма, чытаньня і нават палітычнай практыкі (бо мяжы паміж жыцьцём і творчасьцю для шызапаэта ўжо не існуе).

Шызэрэвалюцыйнае мысьленьне зьяўляецца ня проста альтэрнатыўным кансэрватыўна-паранаідальнаму, яно па сваёй прыродзе шматальтэрнатыўнае. *Адбыты шызафрэннік* здольны атаясаміць сябе з чым заўгодна (ён „вялікшы пралетарый, чым сам пралетарый і, адначасна, вялікшы буржуа, чым сам буржуа”), і таму ягоныя кнігі ператвараюцца ў бясконцы лябірынт унутранага дыялёгу. Прынцыпова шматаблічны, часам ён раствараецца ўшчэнт сярод сваіх псэўданімаў. Паказальным у гэтым сэнсе зьяўляецца прыклад Лявона Вольскага, які напісаў зборнік вершаў „Калідор” у суаўтарстве з Лявонам Гамонскім, Гамонам Кастольскім, Валюсём Лявонскім і процьмай іншых пэрсанажаў сваёй шматлікай асобы.

Другі сябра ТВА — Ігар Сідарук — у эсе „Вольнаму — воля?” (альманах „Калосье” № 1-93) распрацоўвае адразу некалькі праектаў шызамашыны, якая вытварае свабоду. Паводле аднаго зь іх, нам трэба ўсьведоміць, што мы ўсе — трактары „Беларус” апошняга пакаленьня, якія вырашылі зьбегчы на волю. Або можна ўявіць сябе разьбітым люстэркам, якое само дае свабоду іншым рэчам і людзям, бо адпускае зь сябе іхнія, захопленыя раней у палон, вобразы.

Шызафрэнічная фрагмэнтарнасьць адлюстраваньня навакольнага сьвету скарыстоўваецца гэтым аўтарам таксама ў *аргазм-паэме* „Сповідзь самагубцы”, якая рас-

падаецца на 21 аскепак. Рухавік шызамашыны сілкуецца ў ёй полем напругі паміж палюсамі Эраса і Танатаса:

... аргазм
 упадаць у рэдкакаштоўны маразм
 і выкіталцэонасыцю наталяцця:
 сярод трупярні — кахацца!

Фармулючы крэда „вольнага літаратара”, І. Сідарук у згаданым эсе піша: „Я — вольны. Бо я — вар’ят. Мы ўсе вар’яты... Якія вырашылі збегчы на волю. Для гэтага зусім неабавязкова пакідаць вар’ятню. Дастаткова абвясціць сябе гордымі і незалежнымі. А горды вар’ят — як быццам ужо і не вар’ят!” Нельга не заўважыць адрознасць гэтай пазыцыі ад прынцыповага няўдзелу ў агульным шаленстве, які абраў герой апавядання І. Бабкова.

Юры Гумянюк археалёгічную машынэрыю сваёй творчасці раскрывае ў эсе „Твар Тутанхамона”. Паводле яго, „зрокавыя аналізатары” шызамашыны паэзіі павінны ўспрымаць навакольны сьвет амаль літаральна: „Спалучэньне жыцьцёвага броду зь містычнай прыгажосьцю, нібы прамень звычайнага сонечнага святла, праходзіць праз прызму мозга, каб нарадзілася нешта рознаколернае. Менавіта так нараджаюцца вершы. А крыніца інспірацыі — аскепкі акаляючай рэчаіснасьці, творы мастацтва розных часоў і народаў, унутраныя перажываньні, абсэсіі і фрустрацыі”. Улюбёны колер паэта — чырвоны:

Прыемна кахацца з чырвоным вар’ятам:
 ахвяраю будзеш, а ён — тваім катом.
 (верш „Мазахізм”)

Эрата-танатэычнымі матывамі прасякнута і паэзія Славаміра Адамовіча, якога можна назваць стратэгам палітычна-сэксуальнай экспансіі адначасна „на Ўсход, на Запад, на Поўдзень і Поўнач”. Галоўная шызамашына С. Адамовіча — палітычная арганізацыя „Правы рэванш”. Алесь Аркуш у тым жа нумары „Калосься” слухна заўважыў, што легенды нараджаюцца ў часы гвалту і

дэспатызму. „Правы рэванш” — машына вытварэння лягенды аб літаратары, які не паспеў стацца ахвярай камуністычнага рэжыму і наўмысна правакуе цяпер адносна памяркоўную ўладу. Зрэшты, пагодзімся з А. Аркушам: чым больш легендаў у літаратуры, тым яна багацейшая.

Сам Аркуш, аднак, асноўнымі радовішчамі літаратурных легендаў лічыць не палітыку, а мастацтва і рэлігію. Сярод іншых эксперымэнтаў ён ажыўляе на сваім лепшчы бэтонны слуп, які, на мой погляд, увасабляе для паэта здранцьвелы дух беларускага народа: „Нікому і ў галаву ня прыйдзе ажыўляць бэтонны слуп, бадай толькі вар’яту. Аднак, я ўсё ж распачаў безнадзейную справу” (зацемка „Слуп, які бачыць”). Напэўна, гэты слуп сымбалізуе і літаратурную сытуацыю ў Беларусі, дзе „ўсё новае падаецца як анамалія або наогул ігнаруецца”. Заўважым, што А. Аркуш выконвае абавязкі галоўнага інжынэра незалежнай шызамайстэрні вольных літаратараў, якая наважылася канкураваць зь дзяржаўным *камбінатам* беларускай літаратуры.

Сярод шызалягічных стратэгіяў пісьма і чытаньня нельга не згадаць *транслягізм* Сержука Мінскевіча і Алесья Туровіча. Паводле іх, усялякі зьбег літараў (ад дзьвюх да мільёна) абавязкова мае некалькі сэнсаў — калі ня ў роднай, дык у іншых мовах. Праз адмысловыя „тудылінкі” і „сюдылінкі” можна злучыць між сабой усе тэксты і мовы, што існуюць у сьвеце, і нават усе разгалінаваньні матэрыяльнай рэчаіснасьці. Транслягічныя тэксты пакуць занадта *лягічныя*, бо ў нешта нечаканае трансфармуюцца ня думкі, а ўсяго толькі словы: лягізм ужо ёсьць, а сапраўднага трансу яшчэ не адчуваецца. Я перакананы, што чалавек думае і чытае не асобнымі літарамі і словамі, а сама мала, словазлучэньнямі ці ланцужкамі вобразаў. Ад кожнага слова разыходзіцца веер магчымых асацыяцыяў. Мысьленьне складаецца ня з словаў, а з думак, пераважна шаблённых, штодзённа паўтараных. Гэтыя стэрэатыпы і трэба не ігнараваць, а паварочваць супраць адзін аднаго, скарыстоўваць у якасьці рухавіка і сыравіны для літаратурнай „машыны

жаданьяў”, якая павінна вытварыць новыя жыццёвыя сілы для *беларускага народнага сьлуха*.

* * *

Сябры ТВА ужываюць розныя варыянты шызапісьма хутчэй інтуітыўна, чым сьвядома, — пад уплывам шалёнага духу эпохі. Але вынікам гэтых паасобных намаганьяў, на мой погляд, магло б стацца стварэньне літаратурна мастацкага стылю з умоўнай назвай „шызарэалізм”. Псыхіятры жартуюць паміж сабой, што ўвесь сьвет — гэта вар’янтня, а Бог — яе галоўны ўрач. Але, напэўна, і ўнутры кожнага чалавека існуе свая асабістая вар’янтня, дзе ролю галоўнага ўрача выконваюць сумленьне або эстэтычнае пачуцьцё меры. Мэтай шызарэалізму і павінна стацца адлюстраваньне аб’ектыўнай або выяўленьне ўласнай шызарэальнасьці, распрыгоньваньне вачэй чытача і рукі літаратара.

Спаконвеку магі, філёзафы і мастакі шукалі шляхі трансэндэнцыі чалавечай сьвядомасьці, шукалі выйсьце за межы яе жорсткай сэнсавай капсулізацыі. Асноўным мэтадам шызалітаратуры зьяўляецца трансэндэнцыйны тэксту як матэрыяльнага носьбіту сьвядомасьці: не разбурэньне ягоных павярхоўных сэнсаў, а наданьне ім здольнасьці амаль бясконцага самааднаўленьня. Для гэтага можна хай сабе некаторыя словы ўжываць адначасна ў прамым і пераносным сэнсах — і ня толькі словы, але і фразы (напрыклад, цытаты зь вядомых твораў); будаваць сюжэт не з падзеяў, а з вобразаў, трансфармуючы лягічна-пэрспэктыўнае пісьмо ў плынь адвольных і пераканаўчых асацыяцыяў (менавіта так разгортваюцца нашыя сны); апавядаць пра высокае зь іроніяй, а пра нізкае — зь недарэчным патасам, каб размыць у рэшце рэшт межы паміж мовай жыцця і мовай літаратуры, паміж будзённай рэчаіснасьцю і сакральным іншасьветам.

Можна таксама перакуліць г.зв. мэтад *дэканструкцыі*, распрацаваны Жакам Дэрыдам для філязофскага і філялягічнага аналізу: трэба не шукаць з лупай у чужых

тэкстах, а закладаць у свае слоі мэтафараў і апорных паняццяў, якія паказваюць на *несаматоеснасьць* тэксту. Напрыклад: *„Рука — нешта сярэдняе паміж крылом і капітам... Асабліва, калі яна піша вершы”*. Тут мы знаходзім ня толькі досьлед у анатоміі чалавечага цела, ня толькі вызначэньне нашых экзыстэнцыяльных каардынатаў паміж небам і зямлёю, але і непрамоўленую алюзію на Пэгаса, на якім паэт спрабуе дагнаць прыгожае слова.

„Адбыты шызатэкст” здольны да няспыннага дьялёгу з самім сабой, бо вытварае падчас чытаньня сваіх нябачных, ненадрукаваных *двайнікоў* зь іншай сэмантычнай афарбоўкай. Трэба разгалінаваць сыстэму сэмантычных каардынатаў, паводле якіх будуецца тэкст ці асобны сказ, каб дадаць яму некалькі дадатковых вымярэнняў, у якіх амаль бясконца можа блукаць чалавечая думка.

„Зайшоў у ліфт, а там — нейкая авіяцыя: муха лётае ў розных напрамках”. Вось некалькі магчымых прачытаньняў:

— Муха — даволі распаўсюджаны ў паэзіі сымбаль няўлоўнай, брыдкай, але па-свойму зграбнай рэчаіснасьці, якая настойліва нагадвае аб сабе нават у апараче, які сымбалічна ўздымае нас да нябёсаў або скідае ў апраметную. Дарэчы, такім прыстасаваньнем можна назваць і саму літаратуру, — але, як мы бачым, і падчас пісьма або чытаньня адчапіцца ад рэчаіснасьці немагчыма.

— Муха параўноўваецца з авіяцыяй, бо ў песнай кабінцы ліфта яна сапраўды выглядае паважна — зусім ня меншай за самалёт пад аблокамі. Апрача таго, калі здолеш разгледзець у мусе самалёт, раптам вырастаеш сам амаль да нябёсаў.

— Чаму „нейкая” авіяцыя? Таму што тая муха, нібыта самалёт-шпіён, была безь якіх-кольвек апазнавальных знакаў на крылах.

Машына шызарэалізму прыўздымае чалавека на некалькі сантымэтраў над звыклым ляндшафтам жыцця і дазваляе нам хадзіць па айчынных глебах і асфальтах

так, як Хрыстос хадзіў па вадзе — не правальваючыся па самыя вочы і вушы (дарэчы, каб трохі ажывіць бязмоўны слуп беларускага народа, Алесь Аркуш намаляваў яму вока).

Новы лад мысленьня патрэбны нам ня толькі каб асвоіць занядбанья абшары чалавечай сьвядомасьці. Паўнаважасны адказ на выклік, што кідае нам эпоха агульнай абьякавасьці, страты сэнсаў і разьяднанасьці, можа вытварыць адно эфэктыўная і паўнакроўная шызамашына пісьма — літаратурнага, выяўленчага, харэаграфічнага, а нават і палітычнага.

ШЫЗАТУРА І ЛІТАРАФРЭНІЯ

„...Бісаіооу пріспрмтк ій хмтрнт юіуіаааыі хірбіццеш
Ій2 яіааоюі еаіеооуоу рбшмглі4т 9 ій оотхрснс” —
такімі загадкавымі словамі заканчваецца адно з апавя-
даньняў у „Нашай ніве” № 1/95. Наўрад ці сам аўтар (Р.
Равяка) разумее іхні сэнс, але гэта не істотна: сёньня і
больш празрыстыя тэксты пішуцца без асаблівай над-
зеі, што іх будзе хтосьці чытаць. І ўсё ж такі, спадзяюся,
ёсьць яшчэ ў нашых паселішчах людзі, здольныя тры-
маць кнігу ў руках, а значыцца — літаратура жыве, яна
працягвае дыхаць разам з намі (кожнае прачытанае
людзьмі слова - удых, кожнае занатаванае — выдах) і
сканае толькі разам з апошнім пісьменным чалавекам.

Спад цікаўнасьці да інтэлектуальнай літаратуры, які
мы назіраем сёньня, не забівае яе (па-ранейшаму пішуцца
неблагія вершы, апавяданьні і п’есы, выдаюцца ўсе
старыя і некалькі новых часопісаў), але, парадаксальным
чынам, робіць яе яшчэ больш элітарнай, вучыць нас пі-
саць ужо не для ўсіх, а толькі для нямногіх.

Чым менш абывацеляў удзельнічае ў літаратурным
працэсе (у якасьці тых, хто піша або чытае) — тым менш
„здаравага сэнсу” пранікае ў напісанае. Літаратура сёнь-
ня, не зважаючы на пэўную настальгію па вялікім чыта-
чы, цешыцца сваёй свабодай ад яго, расьцякаецца мо-
рам дзівосных экспэрымэнтаў і галюцынацыяў. Напэў-
на, не дарма Юрась Паццопа атаясамляе сучасную літа-
ратуру з таямнічай і бессэнсоўнай *глюкаўкай*: „Глюкаўка
— прадукт працы, які ня мае кошту пры калясальных
затратах індывідуальнай працы. Яна — ідэальны шэдэўр,
калі мастацкая творчасць — гэта вытворчасць жыць-
цёва непатрэбных рэчаў”.

У гэтым тэзысу мы знаходзім тлумачэнне адрознення кансэрватыўнага рэалізму ад рэвалюцыйнага пшызапісьма: рукой вольнага літаратара водзіць не па-чуцьцё грамадзянскага абавязку і не разьлік на дастойную аплату сваёй працы, а сіла бесьсьведомага, абьякавага да ўсялякіх разьлікаў і абавязкаў Жаданья, пра якое Ж. Дэлёз і Ф. Гватары кажуць так: „Жаданьне ігнаруе абмен, яно ведае толькі дарунак і крадзеж... Шызэфрэнік перайшоў мяжу, за якую рэпрэсыўнае грамадства выдаляе вытворчасць жаданья. Ён свабодны, безадказны, адзінокі і вясёлы Заратустра. Ён проста пакінуў баяцца зьехаць з глуду” („Капіталізм і пшызафрэнія”).

Беларуская мова, пры ўсім яе дзяржаўным статусе, застаецца ў нашым грамадстве зьявай напайлегальнай і маргінальнай. Размаўляць і пісаць па-беларуску ўжо само па сабе азначае не шкадаваць „аплявух грамадзкаму густу”. Відавочна, дзякуючы гэтай сваёй „маргінальнасьці ў квадраце” беларускамоўны авангард можа дазволіць сабе вялікую, чым франка- ці расійскамоўны, сацыяльную *ангажванасьць* (мяркую, некалькі год хай сабе фармальнай незалежнасьці даюць нам падставы сьцьвярджаць, што ўжо існуе беларуская літаратура на расійскай мове, але гэта тэма для асобнай размовы). Больш за тое, ён з заўважным піетэтам ставіцца да такіх артадаксальных паняцьцяў, як Айчына, дзяржаўная бясьпека, нацыянальная буржуазія і нават да абывацеля (калі ён пагрыёт) — бо ўсё гэта, па вялікім рахунку, пакуль *хімэры*, гульня паэтычнага ўяўленьня.

Паводле Сяргея Дубаўца („Наша ніва” № 2/95), беларусы ніколі ня верылі ў свае абстракцыі, ня вераць і цяпер у родную мову, Бацькаўшчыну, незалежнасьць: „Беларушчына можа ўвайсьці ў кожны дом толькі праз рабочыя дзьверы нашых канкрэтнасьцяў, а ня праз парадны ўваход абстракцыяў”. Якім жа чынам? Напрыклад, праз *электраправодку*. У наступным нумары газэты С. Дубавец піша: „Абрэвіатура „ВКЛ” — як скарот на выключальніку. Націсьніце кнопку, павярніце ручку, апусьціце рубльнік. Зрабіце „вкл.”! Нішто ня можа ап-

раўдаць тое пахаваньне жыўцом, якое мы называем сваёй біяграфіяй... 200 гадоў, як нехта націснуў „выкл.". 200 гадоў мы выключаныя. У выключанай краіне мы пражываем сваё выключанае жыццё”.

Гэтае нечаканае атаясамленьне Вялікага Княства з бытавым электрапрыборам, да якога мы штодня мэханічна дакранаемся рукой, уяўляецца нам добрым прыкладам шызарэалістычнага пісьма, што імкнецца намацаць рытмы пульсацыі сусьвету праз сутучныя словы, падзеі і рэчы, якія ня маюць нібыта нічога супольнага, але ўражваюць падабенствам сваіх формаў і функцыяў.

У адрознасьць ад постмадэрнізму шызарэалізм не адварочваецца ад рэчаіснасьці, ад пякучых душу сацыяльных і мэтафізычных праблемаў, адмаўляецца ад упэкаў у выдуманьні (вытрызьнены) сьвет: дзівосаў хапае і побач з намі. У адрознасьць жа ад рэалізму яму замала аднаго, хай сабе і добра абгрунтаванага, гледзішча: адбыты шызафрэнік — *нешта вялікае, чым адзін чалавек або нават народ*, спрасаваны ў адно той ці іншай ідэалёгіяй. Шызарэалізм ня мае трывалага, саматоеснага гледзішча на аніводную рэч, думку або істоту: усяякі пункт погляду ён ператварае ў лінію, плашчыню і нават раскрытую на ўсе бакі, на 360 тысячаў градусаў прастору сузіраньня (прыгадаем зборнік „Шлях 360” Алеся Разанава).

Ня толькі шызафрэнік, але і дзіця, якому дзяржава яшчэ не прамыла мазгі ў школе, першабытны дзікун і нават звычайны, паважаны суседзямі чалавек у сваіх бессаромных снах не заўважае мяжы паміж матэрыяльным целам і словам. Ён можа перажыць аргазм, катарсыс, клінічную сьмерць ад аднаго нечаканага слова, а зь іншага боку — ён лёгка чытае па дрэвах, зорках, птушыных крыках волю багоў ці нябачных для здаровага сэнсу прыхадняў з далёкай плянэты, якія нібыта замбіруюць чалавецтва. У фізычным ён бачыць мэтафізычнае, і наадварот.

Для сапраўднага паэта мяжы паміж сьветам словаў і сьветам рэчаў таксама не існуе. І гэта дае Жылю Дэлэзу ў працы „Крытыка і клініка” падставы сьцьвярджаць, што

„літаратура — гэта трызьнененьне”. Але, як вядома, людзі ня толькі разумнеюць, але і з глузду зьяжджаюць па-рознаму. Дэлэз і Гватары мяркуюць, што існуюць два асноўныя тыпы літаратурнага, палітычнага ці экзыстэнцыяльнага трызьнененьня: паранаідальна-рэакцыйны полюс: ... *я ваш, я прыналежу да вышэйшай класы, вышэйшай расы* (або, як кажа А. Федарэнка ў артыкуле „Новыя і старыя” („ЛіМ” № 12/95), *я ўдзельнічаю ў „эстафэце літаратурных геніяў”*) і шызарэвалюцыйны полюс, які сьлізгае па лініях жаданьня і зроку, прабівае сьцены словаў, будзе літаратурныя машыны і альтэрнатыўныя групыкі на супрацьлеглым шляху: *я прыналежу да ніжэйшай расы, я ёлупень, я мурын.*

Адным з „баронаў” шызарэвалюцыйнага табару ў нашай літаратуры можна назваць Уладзімера Арлова. Паколькі шызафрэнія — гэта вандроўка, а не прыпынак сьвядомасьці, ён увесь час падарожнічае па розных эпохах, канфэрэнцыях, піўбарах і г.д. Ягонае пісьмо выразна дэтэрытарыялізаванае: ён піша на рэстараннах сурвэтках, запрашалніках на ўрачыстыя імпрэзы, візітоўках, на мурах заняйдбанай бажніцы або на старонках часопіса „Полымя” — карацей, на чым заўгодна. Да таго ж „усе гэтыя зацемкі прэтэндуюць на лягічную сувязь між сабою прыкладна так, як па-лістападаўску шорстка лісты на набярэжнай Влтавы” („Наша ніва” № 3/95).

Часам прабліскі шызапісьма сустракаюцца і ў нашых літаратурных ветэранаў, напрыклад — у Анатоля Вярцінскага:

*Абрасаем болямі, охамі.
Як валун абрасае мохам,
абрасаем мохам абставін.
Абрасаем даўгамі, хвастамі...*

Далей, напэўна, у людзей зьявяцца крылы, зэбры, кашыты ды і іншыя карысныя органы, якія дазваляць нечуваным чынам пашырыць нашыя стасункі з навакольным сьветам. Больш за тое, чалавек абрасьце зёлкамі, дрэвамі, пакрыецца плянэтамі і сузор’ямі, а ў рэшце рэшт ператворыцца ў сэрца сусьвету.

Антрапацэнтрычнасьць або антрапаморфнасьць бачаньня сьвету ўласьцівая і некаторым найноўшым паэтам — напрыклад, Альгерду Бахарэвічу, пачынальніку панкавай плыні ў беларускай літаратуры:

Раніца. Раніца. Раніца.

Задніца. Задніца. Задніца.

Тоўстая, тоўстая Задніца.

Задніца. Задніца. Задніца.

Шызэрэалізм скарыстоўвае добра вядомыя звычайнаму чытачу вобразы матэрыяльнай рэчаіснасьці або літаратуры. Перакрыжоўвае і яднае іх нечаканым чынам. Закладае ў тэкст нябачныя люстэркі, павелічальныя ці раздрабняльныя лінзы дый іншыя аптычныя прыборы, каб разгалінаваць чалавечы позірк, пракласьці новыя маршруты для вока чытача. Напрыклад: „*Богу — богава, а кесару — кесарава сячэньне*”. Два ўстойлівыя выразы, калі іх аб’яднаць, пакідаюць быць банальнымі, прамываюць адзін аднаго ўласнымі сэнсамі.

Клясык сусьветнай шызалітаратуры Антанэн Арто ў артыкуле „Рэжысура і мэтафізыка” кажа, што мы павінны скарыстоўваць здольнасьць словаў утвараць над паверхняй мовы свайго кшталту падводную плынь уражаньняў, адпаведнасьцяў, аналёгіяў — безадносна да канкрэтнага сэнсу гэтых словаў і нават насуперак яму. Шызэрэалізм адштурхоўваецца ад зацьверджаных усімі інстанцыямі сэнсаў, знакаў і формаў, паглыбляецца на злом галавы ў абсурд і бясформнасьць настолькі глыбока, пакуль ня зьявіцца адчуваньне ці прадчуваньне магчымасьці ізноў асэнсаваць пэўны набор рэчаў (г.зн. навакольны сьвет), словаў або колеравых плямаў. Увогуле, у адрознасьць ад постмадэрністаў, я лічу магчымым разьвіцьцё абсурду, захлынуўшага сьвет, да атрыманьня новых або вяртаньня страчаных рэчамі і словамі сэнсаў. Мэгай шызафрэнічнага падарожжа зьяўляецца пункт гледжаньня, дзе ўжо відаць зіхценьне новых сэнсаў на даляглядзе яшчэ абсурднага тэксту, жываціснага ці харэаграфічнага твора. Новыя сэнсы могуць не пра-

маўляцца, а толькі прадчувацца, як ранішняе сонца за халодным ускрайкам зямлі.

Шызэфрэніку цяжка адрозьніць устойлівыя выразы, якія складаюць „залаты запас” мовы (а таксама літаратуры: напэўна, можна назваць „устойлівым выразам” і верш, і раман вядомага аўтара) ад выпадковых ненаўмыслных думак ды і іншага лінгвістычнага сьмецьця. Відавочнай для здаровага розуму (стандартнай машыны сьведомасьці) мяжы паміж выслоўем і звычайнай фразы для яго не існуе. Шызэрэаліст таксама ўспрымае і выкарыстоўвае чужыя мэтафары ў самым прамым сэнсе, і наадварот — шукае падтэкст, пераносны сэнс у тым, што робіцца і гаворыцца іншымі без усялякай задняй думкі. З гэтага вынікае, у пэрспэктыве, разьвінчаньне агульнапрынятых мітаў (што і робяць постмадэрністы), але таксама і міталёгізацыя непрыдатных, здавалася б, для гэтага сюжэтаў і пэрсанажаў штодзённай, праявічай рэчаіснасьці.

У маніфэсьце „Тэатар жорсткасьці” Арто паказвае, як можна, „скарыстоўваючы нэрвовы магнетызм чалавека, пераадолюваць звычайныя межы мастацтва і маўленьня, каб забяспечыць актыўную, г.зн. магічную рэалізацыю нейкай татальнай творчасьці, дзе чалавеку застаецца толькі заняць належнае месца сярод сноў ды і іншых падзеяў”.

Прыклад гэтаму знаходзім у апавяданьні Зьміцера Вішнёва „Таратута, тара-тута”: „За мутным шклом у пакоі А з расьлін В асыпаліся рознакаляровыя лісьце і краскі. Там сядзела чорная котка з вачыма, падобнымі да пробак ад „Пшанічнай”. Там вісеў малюнак 5x5 з выявай дурня, які п’е кісель. Там стаяла эбанітавая тумба з гадзіннікам (у выглядзе голага ідыёта), які цікаў у зваротным напрамку. Там ляжалі кнігі (99) з назвай „Казкі ад дзядзькі афрыканца”. Там ляжаў паласаты пехцяр зь дзіркамі, падобнымі да гайкавёртаў. І вось сярод гэтай пышнасьці, нібы струк чырвонага пэрцу, чалавек па імені — Я”. Адбыты шызэфрэнік ведае, што Я— гэта толькі імя, такое ж абстрактнае, як і ўсе рэчы ў сьвеце. Дэлэз і

Гватары сыцьвярджаюць, што шызафрэнніка немагчыма ўпісаць у *сымбаль капіталізму — Эдыпаў трохкутнік* (мяркую, і ў камуністычную зорку), бо ён зьмешвае ўсе псыхааналітычныя коды. Напрыклад, Арто заяўляў: „Я — мой уласны сын, бацька, маці і я”.

Паводле Арто, „займацца мэтафізыкай славеснай мовы — значыцца, прымусіць мову выказваць тое, што яна звычайна ня кажа, скарыстоўваць яе новым, асаблівым і нечаканым чынам, паўстаць супраць мовы і яе цалкам утылітарных, я нават сказаў бы — заклапочаных пражыткам вытокаў, супраць яе нізкага паходжаньня загнанай жывёліны, нарэшце гэта азначае разглядаць мову як форму заклінаньня”.

Тое, што Арто кажа аб тэатральным відовішчы, некаторыя беларускія паэты прыкладаюць да стварэньня літаратурных тэкстаў: словы, гукі, шумы скарыстоўваюцца, перадусім, дзеля іхніх вібрацыйных якасьцяў, а ўжо потым — дзеля таго, што яны могуць сказаць. Напрыклад у зборніку „Неа-літ” Сяржук Патаранскі абсякае словы, ператвараючы верш у нейкае шаманскае скавытаньне:

*Сё я прыйду сю
сю сю прыясю
ты тм ст
і мяне чк*

(Сённяя я прыйду сюды...) або вынаходзіць новыя, пашыраючы лексычнае багацьце роднай мовы:

*плюхап
ён быў аднойчы
крышма нізавіла
сюкэйда апарочы
мяжуючы пульса,
хіжа вінамыгойчы
обужа жа
ні ма
ні гукі
ні чагойчы*

*ні дрэмаў
ні адзін...
усё нібы аднойчы —
крышма нізавіла.*

Ня ведаю, ці дасягнуты тут узровень сусветнай літаратуры, але спроба вытварыць з аскепкаў беларускай нейкую міжнародную мову для мяне відавочная. Сапраўды, перакладаць такі верш на іншыя мовы было б вельмі лёгка, ды і не патрэбна. З мовы на мову можна перакласці словы і сэнсы, але не асобныя гукі і склады, перакадаваць можна працу розуму, але не трызьнення. З гэтага, дарэчы, вынікае, што людзей разасабляе не вар'яцтва, а менавіта розум, які ў кожнага народа і чалавека свой. Магчыма, С.Патаранскі аднойчы незнарок здзейсніць адвечную мару паэтаў: пачне пісаць адначасна на ўсіх мовах сьвету. Блізкія да гэтага Серж Мінскевіч і Алесь Туровіч:

*Кіаблок цяцяля ан бане,
Нейкасон цяцьсьве каяр,
Неезеля шапа таплянэ,
Ан лепо юцьсе авыяр...
(аблогі ляцяць на неба...).*

Гэтыя два паэты здзяйсняюць шызарэвалюцыю ў кожным слове, ператасоўваючы ягоныя складнікі. Падставовым элементам „транслягічнай” паэзіі зьяўляюцца ня словы, а склады або, яшчэ радыкальней, асобныя гукі і літары.

Паэтычная літарэфрэнія пачынаецца са сьцьверждання, што тэкст і ўвогуле мова складаецца не са словаў, а з гукаў і літараў, зь якіх можна выткаць бясконцую колькасць абстрактных узораў ці рэалістычных выяваў. У сучасным шызафрэнічным сьвеце, дзе чалавек шчыльна зьнітаваны з машынай, людзі штогод часцей карыстаюцца мовай загаданых пляняў інфармацыі. Дэлэз і Гватары адзначаюць, што „электрычная мова не праходзіць праз голас і празь пісьмо (менавіта зь яе дапамогай хоча ўвесці беларушчыну ў кожную кватэ-

ру С. Дубавец); бязь іх абыходзіцца і інфарматыка: напрыклад, кампутар — машына для імгненнага дэкадавання... Сучасны сьвет размаўляе на мове, якая складаецца зь ня-знакаў, неазначаючых знакаў-шызоў, абыякавых да сваёй субстанцыі”.

Сапраўды, нават тэксты песьняра рэчаснасьці падпарадкаваны лёгіцы і культурнай традыцыі толькі на сваёй паверхні — на ўзроўні сказаў і словаў; усярэдзіне ж яны складаюцца з палкам нефігуратыўных і ня маючых ніякага ўласнага сэнсу лігараў. Я мяркую, што мова, на якой мы жывем, зусім ня меншая за плянэту ў нас пад нагамі, і ёй усё роўна, якія турмы, палацы, вар’яты мы будзем са словаў або разбураем на яе бязмежнай паверхні.

Усе словы, якія мы чуем і прамаўляем, могуць падманваць, але гукі і літары, зь якіх тыя складаюцца, — ніколі. Праўда, як і мана, утрымліваецца не ў саміх фанэмах і графемах, а ў іхніх спалучэньнях. Адбыты шызафрэнік жыве на той бок праўды і мань, зла і добра — там, *дзе нараджаюцца і паміраюць словы.* У гэтых нетрах мовы, лінгвістычным „цэле бяз органаў” хаатычна вандруючыя гукі яшчэ не зацугляныя агульным сэнсам, яшчэ не прымушаны ілгаць або казаць праўду — але ня могуць ужо і маўчаць.

Паводле Арто, падмуркам усялякай паэзіі зьяўляецца нейкі анархічны кіпень, у якім паэтычнымі сродкамі палкам расшчапляецца рэчаіснасьць. Паэзія анархічная ў той ступені, у якой яна ставіць пад сумненьне ўсе адносіны аднаго прадмета да іншага, а таксама адносіны формы да таго, што яна мусіць выяўляць. Гэтую думку Арто праясьняе наступным прыкладам: „Калі прырода надавала дрэву форму дрэва, яна з такім жа посьпехам магла б надаць яму форму жывёлы або пагорка, — нам проста давалося б, стоячы перад жывёлай або пагоркам, думаць: „вось дрэва”, і справа была б зроблена”.

Слова ў шызарэалістычным тэксце звычайна даўжэйшае за прадмет, які яно павінна адлюстроўваць, яно не прыклеена да пэўнай рэчы, але кружыцца ў бестур-

ботным вальсе зь некалькімі партнэрамі папераменна. „На шызарэвалюцыйным полюсе, — кажуць Дэлэз і Гватары, — каштоўнасьць мастацтва вымяраецца дэкадаванымі і дэтэрытарыялізаванымі плынямі, якія праходзяць ніжэй за прымушанае маўчаць азначаючае, ніжэй дыктату тоеснасьці і запускаяць рухавік машыны жаданьня (вопыт Арто, вопыт Г. Мілера). Гэтае мастацтва дасягае сапраўднай сучаснасьці, яно вызваляе тое, што прысутнічала ў ім ад самага пачатку, але было схаванае за ўсялякімі мэтамі і г.зв. эстэтычнымі аб’ектамі: падарожжа бяз пэўнай мэты, бязмежны экспэрымэнт”.

Няма вялікай розьніцы, словамі пісаць або асобнымі літарамі. У самых звычайных, скарыстаных празь не адно стагодзьдзе словах ёсьць шмат такога, што мы яшчэ не дачулі, і што ня здолелі выказаць, не аднойчы іх прамаўляючы, нашыя продкі. Галоўнае — каб хапіла натхненьня пачаць з маленькай *танцуючай літары* ці думкі і настойліва ісьці да стану, калі ў галаве або тэксьце танцуюць усе.

ДРОВЫ ДЛЯ ПАРАХОДА СУЧАСНАСЬЦІ

У адным зь інтэрвію маскоўскі канцэптуаліст Дзьмітрый Прыгаў выказаў даволі актуальную думку: „Няма кніг добрых і благіх”. *Можна было б давесьці таксама, што няма кніг зьмястоўных і пустых, як няма скончаных і няскончаных.*

Зрэшты, Прыгаў хацеў, відавочна, сказаць, што няма кніг добрых і благіх, а ёсьць добрыя і благія чытачы. Мадэрністы бралі ўсю адказнасьць за якасьць твора на сябе, сучасныя ж літаратары імкнуцца перакласьці яе на чытачоў. Міларад Павіч, напрыклад, публікуе тэатральныя п'есы адразу ў некалькіх варыянтах, а раманы складае ў выглядзе крыжаванкі, слоўніка і г.д. — каб кожны мог абраць уласны маршрут чытаньня. Яшчэ больш залежыць ад асобы чытача кампутарны гіпэртэкст. Сучасны твор нараджае, хутчэй, аўдыторыя, чым намінальны аўтар.

Такім чынам, і аб'ектам літаратурнай крытыкі неўзабаве будзе працэс чытаньня, а не пісьма. Калі няма магчымасьці стаць выбітным пісьменьнікам ці філёзафам, застаецца адна надзея — стаць выбітным чытачом.

* * *

У процілегласьць футурыстам постмадэрністы ня толькі не выкідаюць нічога з парахода сучаснасьці, але набіваюць яго ўсялякай усячынай пад завязку. Перапоўнены параход, калі і ня пойдзе пад ваду, пазначыўшы бурбалкамі „канец гісторыі”, „сьмерць мастацтва” і г.д., дык, прынамсі, павінен заповольць сваю хаду.

„Час, наперад!” — заклікалі мадэрністы: яны амаль усялякія перамены атаясамлівалі зь пераменамі да леп-

шага. Натуральна, чым лягчэйшай будзе цяпершчына, тым хутчэй можна будзе дацягнуць яе да лепшай будучыні. Таму — за борт Пушкіна і ўсіх, хто не працуе, або працуе ня з намі і супраць нас!

Постмадэрністы, наадварот, вераць, што будучыня заўсёды горшая за цяпершчыну. Каб запаволіць бег часу, яны ня толькі нікога не выпіхваюць за борт, але яшчэ і ўсялякае сьмецьце загружаюць у трупы, бібліятэкі і музэйныя сховішчы. Сьмецьце, дарэчы, — улюбёная тэма многіх постмадэрністаў.

Мне ж здаецца, што немагчыма ні паскорыць бег часу, ні запаволіць яго. Калі мы выкідаем з парахода лішнія рэчы і лішніх людзей — іхняя вага пераходзіць да тых, што засталіся. Калі ж мы спрабуем сьцьвердзіць аднолькавую каштоўнасьць і дарэчнасьць усіх словаў, людзей і твораў — усе яны страчваюць у вазе.

* * *

У мадэрніста твор — гэта рэч зь ясна пазначанымі межамі (вокладкай, рамкай і г.д.). Ён імкнецца да таго, каб форма супадала са зьместам. Постмадэрнісцкі твор трэба шукаць дзе заўгодна, толькі не ў ягоных намінальных берагах. Зьместу надаецца форма, прызначаная звычайна для зусім іншых рэчаў. Пісьменьнік паспявае сказаць усё, што хацеў, яшчэ да таго, як сядзе да кампутара, ці, наадварот, пачынае казаць нешта істотнае толькі пасля таго, як скончыць набор тэксту.

* * *

Постмадэрністы прытрымліваюцца *сэміялягічнага табу* на вызначэньне ступені сапраўднасьці твора. Паводле Раяна Барта, казаць пра рэалістычнасьць твора — нонсэнс: ён адкрыты для ўсіх магчымых інтэрпрэтацыяў.

І ўсё ж такі, мяркую, і аўтар, які закладае ў тэкст магчымасьць разнастайных інтэрпрэтацыяў, і чытачы, якія гэтыя магчымасьці рэалізуюць, — захоўваюць пры-

намсі падсвядомую або *цялесную* памяць пра матэрыяльную і сацыяльную рэчаіснасьць, якая іх нарадзіла. Інакш кажучы, рэчаіснасьць карэктую-такі працу машыны вытварэньня мастацкіх вобразаў у сьвядомасьці і чытачоў, і самога аўтара. А значыцца, ёсьць яшчэ сэнс спрачацца пра *рэалістычнасьць* твора, пра магчымасьць дакрануцца да рэчаіснасьці празь пісьмо ці чытаньне. Усялякі твор — рэалістычны да той ступені, да якой ён мае справу зь цэлам пісьменьніка або чытача.

* * *

З шызарэалістычнага гледзішча, часьцей за ўсё мы маем рацыю тады, калі памыляемся. Напрыклад, у артыкулах „Літаратура і шызафрэнія”, „Шызатура і літаграфрэнія” ды іншых, што друкаваліся ў „ЗНО”, я часам наўмысна даваў памылковую, але тым ня менш пазнавальную інтэрпрэтацыю твораў некаторых знаёмых літаратараў. Потым у прыватных размовах высветлілася, што нічога супраць яны ня маюць: усялякая інтэрпрэтацыя скажае — і добра, калі яна рассоўвае далягяды твора, узбагачае яго раптоўнымі для самога аўтара сэнсамі.

Мяркую, нам усім трэба *навучыцца рабіць памылкі* — ня тыя памылкі, што заганяюць у тупік і спусташаюць дух, але тыя, што дазваляюць спрастаць траекторыю думкі і выперадзіць найспрытнейшых прыхільнікаў здаровага сэнсу.

* * *

Толькі калі сам ня ведаеш, ці сур’ёзна пішаеш або жартоўна, нечаму вучыш чытача або гуляеш зь ім — атрымліваеш сапраўдную асалоду ад пісьма. Адчуваеш лёгкі землятрэс сьвядомасьці, але ён цябе не палохае, бо ня толькі разбурае, але і зьбірае нанова сэнсавую геаграфію твайго сусьвету. І чытаць, напэўна, лепш за ўсё трохі „не ў нагу” з думкамі аўтара, трохі кульгаючы — ці то жартоўна, ці то ад болю.

* * *

Напэўна, асноўнымі рысамі постмадэрновай стылістыкі можна назваць *фрагментарнасць*, *падкрэсленую другаснасць* і *самаіранічнасць*. Шызарэалізм не адмаўляецца ад іх і ахвотна скарыстоўвае ў сваёй практыцы, але ў стратэгічным плане рыхтуе пераадоленне гэтага трайнага тупіка для чалавечай думкі.

Шызарэалістычны твор фрагментарны — але гэта фрагментарнасць не відэакліпу ці кучы выпадковага сьмецця, а веера вобразаў, які можна разгарнуць у выглядзе некалькіх абстрактных узораў ці рэалістычных выяваў. Фрагменты павінны злучацца ў разнастайныя паслядоўнасці ня толькі паводле сюжэту, але і, напрыклад, паводле колеравай ці акустычнай гармоніі, падобных пахаў, аднолькавай эмацыйнай афарбаванасці, утвараючы магчымасць шматварыянтнага сынтэзу нейкай агульнай ідэі — і не адной-адзінай.

Да пэўнай ступені можна дазволіць сабе другаснасць — адкрытыя і схаваныя цытаты іншых аўтараў, самапаўторы, — але за імі павінна праглядацца новая аўтэнтычнасць твора і самаідэнтычнасць („рэанімацыя“) Аўтара. Магчыма, за кошт таго, што цытаты скарыстоўваюцца зусім у іншым сэнсе: такім чынам адкрываецца новы змест чужой думкі — першапачатковы аўтар наўрад ці падпісаўся б пад ёй. Напрыклад, падчас акцыі ББА „Глінапіс“ на „Арт-прагнозе’96“ я скрыжжаваў назвы раманаў Л. Талстога і Ф. Дастаеўскага ў адзіную сэнтэнцыю: „*Вайна — гэта злачынства, а мір — пакараньне*“, — і вымушаны быў сам пад ёй падпісацца.

Нарэшце, шызарэалістычны твор або гэст у значнай ступені іранічны, парадыйны — аднак падрыў аўтарытэту палітычнай ці ідэалагічнай улады ён ураўнаважвае сур’ёзным, нават пачцівым стаўленьнем да „адрынутых“, адсунутых на ўзбочыну грамадства ці тэксту людзей, рэчаў і думак. Шызашісьмо надае амаль усялякаму жарту ці выпадковаму набору словаў дадатковы сэнс. У ідэале тэкст павінен дазваляць самыя розныя пра-

чытаньні: ад камічнага да патэтычнага і ад сакральнага да парнаграфічнага. Асабліва калі ён складаецца з аднаго-двух сказаў.

* * *

Татальная іронія і самаіронія постмадэрністаў, магчыма, зьяўляецца вынікам кампілятыўнага мэтаду складаньня тэкста. Відавочна, зьяднаць шматлікія цытаты розных аўтараў, якія шмат у чым супярэчаць адна адной, а таксама разасобленыя фрагмэнты ўласных думак, нашмат лягчэй, калі ператварыць іх у нешта накшталт карнавальнага шэсьця. У чалавека, які любіць і ўмее разважаць пра высокія матэрыі (такімі былі мадэрністы), пачуцьцё гумару звычайна адсутнічае або хаваецца.

Іронія дазваляе аб'яднаць амаль несумяшчальныя паняцьці і вобразы — аднак, не сынтэзуючы іх, а на нейкай менш высокай ступені інтэграцыі. Іронія (карнавалізацыя) — гэта, па сутнасьці, паралэлічная апэрацыя, недаступная ні сучасным кампутарам, ні людзям без пачуцьця гумару. Яна выводзіць чалавечае мысьленьне з тупіка *tertium non datur* (трэцяга быць ня можа), дазваляе яму праскочыць паміж адназначнымі „Так” і „Не”.

* * *

Вы, магчыма, заўважалі, што многія думкі і вобразы нараджаюцца падчас перапісваньня сваіх жа ці чужых твораў. Немагчыма напісаць адзін і той жа тэкст двойчы, калі не заплюшчваць вочы на раптоўна знойдзеную магчымасьць працягнуць сюжэт ці роздум у новым накірунку. Мяркую, гэта добры контраргумэнт для спрэчкі з тымі, хто сьцьвярджае, што „ўсё ўжо сказана і заісана”.

Кожны раз, калі я дапісваю ў свой ці чужы тэкст нешта новае, — ён, з аднаго боку, робіцца яшчэ больш абсурдным, а зь іншага — нейкія цьмяныя месцы набываюць, нарэшце, сэнс. Увогуле ж, агульная колькасць

абсурду і ў самой рэчаіснасці, і ў шызарэалістычным творы (у адрозненне ад многіх іншых стыляў бачання і пісьма) раўнаважная колькасці ўсіх ягоных сэнсаў. Шызарэалізм сьцьвярджае: сьвет не дасканалы, але і не безнадзейны!

* * *

„Усё ўжо сказана, — сьцьвярджаюць постмадэрністы, — нам застаецца толькі гуляць з цытатамі”. А на маю думку, чым больш людзі гавораць, тым больш і недагаворваюць. Магчыма, мы ўвогуле ня здолелі б нічога сказаць, калі б не замоўчвалі нешта іншае. Каб штосьці сьцьвярджаць, заўсёды даводзіцца адмаўляцца ад некаторых думак, якія таксама хацелася б агучыць. Кожная думка ня проста працягвае папярэднюю, а выпраўляе, карэктыруе яе ці нават адкрыта перакрэсьлівае.

Часам здаецца, што людзі яшчэ не казалі як трэба ніводнага слова. Многія літаратары маглі б пацьвердзіць, што яшчэ ніводную сваю кнігу ня здолелі напісаць, як хацелі. Канешне, амаль заўсёды адшукваюцца людзі, якія казалі ці скажуць нешта падобнае да таго, што хацелася выказаць нам... Але ня тое самае.

„Новае — гэта добра забытае старое”? Нічога новага ствараць немагчыма? Давайце думаць інакш: усё старое калісьці станецца новым.

ЛІТАРАТУРА ЗЬ ПЕРШЫХ РУК

Я ўжо не аднойчы казаў, што сучасная беларуская літаратура — як, зрэшты, і сусьветная — хварэе на шызафрэнію. Адною з найбольш характэрных прыкметаў гэтай хваробы зьяўляецца аўтызм, паталягічная форма адчужанасьці літаратара ад уласных суайчыннікаў, прыланцужанасьць да нейкіх абмежаваных тэмаў і пакутлівых роздумаў. Аўтызм праяўляецца ў жаданьні пазьбегнуць усялякіх кантактаў з апрыклай, бессаромнай рэчаіснасьцю (і ўласнай нацыяй), якая ў чарговы раз падманула лепшыя спадзяваньні. Генры Мілер у эсе „Час забойцаў” так акрэсьліў гэты псыхічны стан: „Сучасныя паэты пішуць адзін для аднаго. Яны сядзяць пад замком унутры сваіх самахвальных „я” і ўнікаюць сьвецкага жыцьця ў боязі, што пры першым судакрананьні з навакольем іх разьнясе ўшчэнт. Іх жарэ вантробная тута па маленькім утульным сьвеце дысталяванай паэзіі, дзе ўсялякія ста-сункі з рэчаіснасьцю будуць зьведзеныя да нуля”.

На маю думку, гэтае становішча склалася таму, што сучасная літаратура занадта шчыльна прывязаная да *пісьменнасьці і ўвогуле мовы*, да друкарскага варштату ды і іншай капіэвальной тэхнікі. Па нейкай невядомай прычыне літаратарамі лічацца і называюць сябе выключна пісьменныя людзі. Яны мяркуюць, што займацца літаратурай азначае нешта пісаць і выдаваць, пісаць і выдаваць. Літаратура атаясамілася зь пісьменствам. Асабліва добра гэта відаць у нашай сытуацыі: па-беларуску больш словаў напісана, чым прамоўлена. І пішуць беларускія літаратары не для сябе і чытачоў, а для выдаўцоў. У нашай папяровай дзяржаве, дзе кожны беларус — паэт, рэакцыйная інтэрпрэтацыя Фройдам чалавечай сэксуальнасьці (існуе толькі адзін пол: жанчына

— гэта мужчына бяз чэлясу) у перакладзе з эратычнай мовы на паліграфічную гучала б так: *чытач — гэта пісьменьнік, які ня мае знаёмых у выдавецтве.*

Паміж тым, займацца літаратурай азначае ня толькі нешта пісаць і чытаць, а яшчэ сто тысяч самых розных практыкаў. Трызьненне на тэму „Літаратура і шызафрэнія” я скончыў наступнымі словамі: „Паўнавартасны адказ на выклік, што кідае нам эпоха агульнай абьякавасьці, страты сэнсаў і разьяднанасьці, можа вытварыць адно эфэктыўная і паўнакроўная шызамашына пісьма — літаратурнага, выяўленчага, харэаграфічнага, а нават і палітычнага”. І наколькі можна сёньня меркаваць, такой машынай або адной зь неабходных дэталей гэтай машыны можа стацца авангардны рух зь дзіўнаватай назвай *Бум-Бам-Літ*. Ці, прынамсі, ягоная спадкаемца — *Літаратурна-Мастацкая Партыя* (зрэшты, у абрэвіятуры ЛМП могуць быць іншыя расшыфроўкі — напрыклад, Ляска-Маскальская партыя, Ляонатычна-Марсыянская, Лірычна-Мэтафізычная і г.д.). У адрознасьць ад партыі, стварэньне якой яшчэ толькі прадбачыцца, Бум-Бам-Літ — гэта нешта ўжо існуючае, і таму ніжэй гаворка будзе ісьці толькі пра яго.

* * *

Бум-Бам-Літ — гэта рух за вызваленьне літаратуры ад дыктатуры друкарскага станка дый іншых прыладаў індустрыі прыгожага пісьменства, якая ўжо даўно ператварыла паэзію ў нейкую галіну капіталістычнай эканомікі або народнай гаспадаркі сацыялізму. Індустрыялізацыя спрычынілася ня толькі да апартэду ўнутры самой мовы (падзелу лексыкі на ўнармаваную і вульгарна-жаргонную, друкаваную і моўленую — прычым такі падзел мае мейсца і ў граматыцы, і ў фанэтыцы), але і да клясавай сэгрэгацыі сярод літаратараў, іхняга падзелу на мэтраў і графманаў. У эпоху мэханічнага тыражаваньня літаратуры значнасьць літаратуры вымяраецца лічбай накладаў ягоных твораў, як жыцьцёвы посьпех

бізнэсмэна — колькасьцю нулёў у ягоным банкаўскім рахунку. Каалі паэзія сканала — дык, напэўна, таму, што была атручана друкарскімі фарбамі.

Першае, што мы бачым, калі зазіраем у які-кольвек зборнік паэзіі, — на белых прасьцінах паперы нерухома ляжаць абеугленыя словы. Гэта нават не фатаздымак паэзіі, а толькі яе негатыў, бо пры жыцьці гэтыя словы, пакуль зь іх ня выпіснулі душу — дыханьне і жывую інтанацыю, былі невымерна сьвятлейшымі за навакольную прастору. У лепшым выпадку друкаванае слова — гэта стэрылізаваны і абрэзаны па лінейцы цень слова прамоўленага. У кнігах укрыжоўваецца ня толькі паэзія, але і само жыцьцё, і мы павінны хоць нешта зрабіць, каб вызваліць яго са сьмяротных абдымкаў паперы.

На сваіх імпрэзах бумбамлітаўцы чытаюць незнаёмым, выпадковым слухачам свае нявыдадзеныя (а часам і не напісаныя) творы. Ня проста чытаюць, але і паказваюць, бо многія людзі беларускай мовы ня ведаюць, і таму ім цікавей бачыць паэзію, чым яе разумець. Гэта ў літаральным сэнсе жывая літаратура, бо зроблена не з паперы, а з голасу і цела аўтара. Яна дышае, крычыць і гаворыць, махае рукамі і крыламі. Паэзія, якая хоча быць сучаснай, павінна ня проста прамаўляцца, а пражывацца — г.зн. па магчымасьці цалкам супадаць з абрысамі і рухамі цела паэта. Тэкст, які нараджаецца ў вымаўленьні і гэстыкуляцыі, нараджаецца „тут-і-цяпер”, адначасна з ударамі сэрца, і імкнецца да найбольш чыстага і яснага — цялеснага ўвасабленьня. І зьвяртаецца ён не да розуму аўдыторыі, а да яе ўласнага цела, прымушаючы назіральнікаў не разумець паэзію, а суперажываць яе, хай сабе і на фізыялягічным узроўні, бо толькі ўласныя адчуваньні, а не чужыя думкі, здольны пераадолець чалавечую абыякавасьць.

Бумбамлітаўскія акцыі — гэта літаратура зь першых вуснаў і рук, якая перадаецца ад аўтараў слухачам без пасярэдніцтва рэдактараў, карэктараў, перакладчыкаў, гандляроў і г.д. Мы добра ведаем, што „Сем разоў адмерай, адзін раз адрэж” кажуць сабе ня ўсе хірургі, а

тым больш рэдактары, але гэтага ня ведаюць чытачы, якія ўспрымаюць паэзію з паперы...

Мы абыходзімся без пасярэдніцтва друкарскага станка і — хто ведае! — калі-небудзь здолеем абысьціся без папярэдніх занатовак на паперы, нават ненаўмысных, а потым і ўвогуле бяз словаў. Ужо цяпер сталася відавочна, што найкарацейшы шлях да слухача (асабліва да выпадковага) ляжыць ня праз словы, а праз інтанацыю, міміку, гэсты, празь дзіўную вопратку, нечаканы падбор дэкарацыяў ды іншыя тэатральныя сродкі. Гэта ня значыць, што мы будзем упарта ісьці да канца толькі ў гэтым кірунку, але ўсім нам трэба шукаць новыя шляхі да сьвядомасьці суайчыннікаў ды іншых насельнікаў плянэты.

Кажуць, найкарацейшы шлях да сэрца чалавека ляжыць празь ягоны страўнік. Нам нішто не перашкаджае стварыць і такую літаратуру, якую можна было б ня толькі чытаць або слухаць, але і есьці. У ідэале літаратура павінна быць ня толькі цікавай, але і смачнай. Яна павінна наблізіцца да стану, калі ня простаі мэтафарай будуць успрымацца словы „Ня хлебам адзіным жывы чалавек...”

Пакуль цяжка сказаць, чым сталася б літаратура бяз словаў: вяртаньнем да самых першавытокаў мовы, нейкай „звышлітаратурай”, пра якую марыў Алесь Адамовіч, або нейкім звышшукавым і звышзрокавым сродкам перадачы думак і пачуцьцяў ад чалавека чалавеку? Зразумела адно: зьвяртацца трэба ня толькі да розуму слухача, але і да ўсіх органаў ягонага цела.

У „Лістах пра мову” Антанэн Арто кажа, што мы павінны ўздзейнічаць ня проста на дух чалавека, але на яго пачуцьцёвыя органы, а для гэтага трэба хаця б часткова вярнуцца назад да дыхальных, плястычных, актыўных вытокаў мовы, прылучыць словы да фізычных рухаў, якія іх спарадзілі, схаваць лягічны і дыскурсыўны бок маўленьня ў ягоным фізычным і афэктыўным гучаньні, ператварыць словы ў нешта падобнае да акустычных гэстаў — і тады сама мова літаратуры перабуду-

ещца, станецца сапраўды жывой, а побач з акторамі (а ў нас — з паэтамі) раптам пачнуць гаварыць рэчы. Важна скарыстоўваць ня толькі сэнс словаў, але і музыку маўленьня, скіраваную непасрэдна да бесьцьвядомага. „Чыстая пастаноўка — дзякуючы сваім гэстам, дзякуючы міміцы і рухомым паставам, дзякуючы канкрэтнаму выкарыстаньню музыкі — утрымлівае ў сабе ўсё, што ўтрымлівае мова, але ў дадатак да гэтага яна можа распараджацца і самой мовай. Рытмічныя паўторы складоў, асаблівыя галасавыя мадуляцыі, што ахінаюць сабой дакладны сэнс словаў і пасылаюць вялікую колькасць вобразаў у наш мозг, ствараючы ў ім станы, больш ці менш блізкія да галюцынацыяў, і тым самым прымушаюць органы пачуццяў і дух да нейкіх арганічных зьменаў...”

Падобна да „тэатра жорсткасці” Арто, імпрэзы Бум-Бам-Літа імкнуцца да стану нейкага магічнага дзейства, да першабытнай агульначалавечай эстэтыкі відовішча. Гэта зьвяртаньне ў прэдадзень тэатра і літаратуры, калі яшчэ не былі вынайдзеныя псыхалёгія і дыялёг. Так, быў час, калі людзі ўжо навучыліся гаварыць, але яшчэ ня ўмелі ці ня бачылі патрэбы пытацца і адказваць. Бум-бамлітаўцы ні ў чым не пераконваюць слухачоў, але ўздзейнічаюць на іх на падсьвядомым, субвэрбальным узроўні. У артыкуле „Пакончыць з шэдэўрамі” Арто прыводзіць прыклад зьмеяў, якіх заклінаюць музыкай. Калі музыка ўздзейнічае на зьмеяў, дык не таму, што перадае ім узьнёслыя духоўныя паняткі, але таму, што зьмеі маюць вельмі доўгае цела, якое амаль на ўсёй працягласьці судакранаецца зь зямлёй, і музычныя вібрацыі ад зямлі перадаюцца зьмяі як вельмі далікатнае казытаньне. Арто прапаўне ўздзейнічаць на гледача прыкладна такім жа чынам: праз пасярэдніцтва цела прымусіць гледача вярнуцца да самых высокіх паняткаў. Прычым напачатку лепш дзейнічаць грубымі сродкамі, якія зь цягам часу будуць ператварацца ў больш вытанчаныя.

Пераклад на мову гэтаў, мімікі, падобных да землятрусу вібрацыяў голасу павінен таксама ачысьціць літаратуру ад усяго нецікавага, нежыццязвольнага і скамя-

нелага, ад усіх яе трупных плямаў. Жывыя, тоесныя целям удзельнікаў імпрэзы перажываюцца як нейкая балячая ініцыяцыя, ачышчальная шаманская магія або хрысьціянская практыка экзарцызму, якая павінна выгнаць з паэта, аўдыторыі і самой літаратуры зьянісьваючы дух занядбанасьці і адчаю.

Чытаць уголас, а тым больш — для незнаёмай публікі, даводзіцца рэчы відовішчныя і багатыя на розныя спэцэфэкты. Але гэта зусім не азначае, што мы адмаўляемся пісаць звычайныя нудотныя вершы ці навуковыя працы. Бум-Бам-Літ — толькі адна з граняў творчасьці кожнага зь яго ўдзельнікаў.

Дарэчы, назва руху магла б быць іншая: *Бомба-Літ*, *Зам-Па-Літ*, *Палеа-Літ*. А лепш за ўсё — *Айба-Літ*: нездарма Алесь Туровіч аднойчы выступаў у бедым халаце, а я ў такім жа халаце паверх бальнічнай піжамы. Я ўвогуле мяркую, што літаратура павінна адначасна быць хваробай і тэрапіяй. Як і ўвесь гэты тэкст, напрыклад.

Людміла Корань у артыкуле „Авангард і парадокс” („ЗНО” № 27) палюхае нас Вялікім Авангардам як жахлівым і небяспечным Бармалеем: не хадзіце, дзеці, у Афрыку гуляць. І тым ня менш *начальнік штаба* Бум-Бам-Літа Зьміцер Вішнёў зараз працуе над праектам нашага выезду з асьветніцкай місіяй у адну з афрыканскіх краінаў. Магчыма, нават у даліну ракі Лімпапо.

Гэтая дабрачынная акцыя магла б пераканаўча засьведчыць, што беларускі авангард, які на радзіме можа падавацца крыважэрным злодзеям Бармалеем, на самой справе зьяўляецца самаахвярным і пяшчотным доктарам Айбалітам. Ён, нібы шматкрылы анёл, ня ведае сабе межаў — геаграфічных, эстэтычных, акустычных — і не заўважае колкага дроту здоровага сэнсу, нацягнутага паміж людзьмі і жывёламі, словамі і рэчамі, зямлёю і небам. І недавер акадэмічных пісьменьнікаў і крытыкаў да авангарду — гэта бездапаможны страх лягерных дактароў, *забойцаў у белых халатах*, перад закатаванай марай іхняга ўласнага дзяцінства — добрым доктарам Айбалітам.

* * *

Варлам Шаламаў у адным з „Калымскіх апавяданняў” сьведчыць, што „90 працэнтаў лекавай практыкі ў канцлягеры складаецца зь пісаніны”. Відавочна, існуе нейкая глыбінная сувязь паміж дэспатычнай арганізацыяй грамадзкага жыцця і росквітам пісьменнасці, у тым ліку прыгожага пісьменства. Вялікія раманы пішучца гэтаксама, як будуюцца вялікія піраміды — коштам тысячаў безыменных ахвяраў рэжыму, што гінуць абাপал стала, за якім працуе народны пісьменьнік. У кнізе „Сумныя тропікі” Клёд Леві-Строс адзначае, што барацьба зь непісьменнасцю заўсёды супадае з узмацненнем кантролю над грамадзянамі з боку ўлады. Зьяўленьне пісьменнасці паўсюль суправаджаў адзіны фэномэн — заснаваньне гарадоў і імперыяў, а таксама гіерархічны падзел насельніцтва на касты і клясы. Пісьмо было і застаецца інструмэнтам зьбіраньня тысячаў работнікаў, каб прымусіць іх да зьнясільваючай працы — пабудовы пірамідаў, камунізму ці нацыянальнай дзяржавы (або імперыі, калі хочаце). „Бескарысьлівае ўжываньне пісьменнасці дзеля інтэлектуальнага і эстэтычнага задавальненьня ёсьць другасным вынікам і найчасцей ператвараецца ў сродак узмацніць, апраўдаць ці прыхаваць той жа прыгнёт”.

Асабліва рэакцыйную ролю пісьменнасць пачала адыгрываць у г.зв. эпоху постмадэрнізму: яе пачалі разглядаць як нешта больш вартаснае і сапраўднае, чым жывыя стасункі паміж людзьмі, іхнія размовы і ўчынкi. Ва ўсім сьвеце лепшыя сілы мастацтва і літаратуры загразьлі ў бясплённых (прынцыпова бясплённых) маніпуляцыях са знакамі, адарванымі ад сваіх рэфэрэнтаў — думак, рэчаў і падзеяў, або не заснаванымі ўвогуле ні на якой рэчаіснасці — ані матэрыяльнай, ані ўяўнай. „Калі пра нешта распавядаецца дзеля самога аповеду, а ня дзеля прамога ўздзеяньня на рэчаіснасць, то голас адрываецца ад свайго вытоку, для аўтара наступае сьмерць, і тут вось пачынаецца пісьмо” (Р. Барт). Захоп-

ленья гульнэй зь бясконцымі пасьядоўнасьцямі пустых знакаў, літаратары самі ня ведаюць, што яны пішуць, і для каго.

Зрэшты, нават пры жаданьні дакрычацца да сьвядомасьці паспалітага народа празь пісьмо і друк наўрад ці магчыма. Адзін з герояў Гогаля, пчалаяр Руды Панько, казаў: „Друкаванай паперы нарабілі гэтулькі, што і не прыдумаеш адразу, што б такое ў яе загарнуць...”

Ці не тлумачыцца росквіт філязофіі ў Старажытнай Грэцыі тым, што гэта была пераважна філязофія размоўная, якая артыкулявалася мімікай і органамі цела, а таму і была цікавая простым людзям? Хрыстос і Буда таксама аддавалі перавагу непасрэднай гаворцы зь людзьмі, і толькі таму іхнія думкі не пазабыліся па сёньня. Найбольш плённая ў духоўным пляне эпоха чалавечай гісторыі прыпала на тэя часы, калі большасьць людзей была непісьменнымі... У тым ліку і *большасьць паэтаў*.

Пісьмо і чытаньне дазваляюць нам наблізіць вельмі далёкія рэчы, але наўзамен у гэткай жа ступені адсланяюць ад нас нашых блізкіх і нашу сучаснасьць. Газэту ці закон кожны чытае паасобку, а на мітынг, як калісьці на вечы, мы былі разам. Пісьменнасьць спарадзіла палітыку дзеля палітыкі і літаратуру дзеля літаратуры, а ўрэшце — жыцьцё дзеля жыцьця і спажываньня, жыцьцё безь якой-кольвек веры ў цуд і рэальную магію мастацтва.

Арто: „Шэкспір і ягонья пераймальнікі доўгі час надавалі нам ідэю мастацтва дзеля мастацтва, калі жыцьцё стаіць па адзін бок, а мастацтва — па іншы. І можна было цалкам задавальняцца гэтай марнай і бясплёнай ідэяй, пакуль жыцьцё, што працякала за яе межамі, яшчэ трымалася. Але цяпер занадта многія прыкметы сьведчаць пра тое, што ўсё, дзеля чаго мы жылі, болей не трымаецца, што ўсе мы абрынутыя ў вар'яцтва, адчай і хваробу. І я заклікаю нас да процідзеяньня”.

АРТЭРЫІ ПІСЬМА

У апошнія гады шмат таленавітых людзей, нашых знаёмых, кінулі займацца літаратурнай творчасцю, і многім вядомым пісьменьнікам заняло мову. Зьнікненьне з эстэтычнай прасторы былых аўтарытэтаў, агульная эканамічная, а ў Беларусі — і *лінгвістычная* крыза таксама аб'ектыўна паспрыялі ўтварэньню рэвалюцыйнай сытуацыі ў літаратуры, паводле вядомай формулы: нізы (таленавітая і нахабная моладзь) не жадаюць пісаць па-ранейшаму, а вярхі (жывыя клясыкі і дырэктары найбуйнейшых выдавецтваў) ня ў стане па-ранейшаму кіраваць літаратурным працэсам праз паслухмяных ім крытыкаў, камітэты па розных прэміях ды іншыя прыстасаваньні нацыянальнай індустрыі прыгожага пісьменства.

Усялякая форма эканамічнай эксплуатацыі, ідэялічнага і эстэтычнага гвалту ў літаратуры вольна ўжо некалькі стагодзьдзяў мае *пах друкарскай фарбы*, трымаецца на праве абмежаванага кола людзей спрыяць ці перашкаджаць выданьню вашых твораў. Вынаходства друкарскага варштату і далейшае ўдасканаленьне паліграфскіх паслугаў, безумоўна, паспрыялі разьвіцьцю літаратуры, але ў той жа час сталіся найбольш эфэктыўным у чалавечай гісторыі сродкам кантролю над ёй, а таксама над думкамі і пачуцьцямі кожнага пісьменнага чалавека. Друк, дарэчы, як нішто іншае паспрыяў і разьвіцьцю нацыянальнай, г.зв. літаратурнай мовы, але хіба ня ён жа спрычыніўся да рэпрэсіяў унутры самой мовы — вынішчэньню дыялектаў, неўнармаванай і вульгарнай лексыкі, граматыкі і нават фанэтыкі?

На працягу ўсёй гісторыі кнігавыданьня інстытуты, якія вызначалі ідэалёгію грамадзтва, — напачатку царква, потым дзяржава й, нарэшце, рынак — пра-

водзілі палітыку цэнтралізацыі і стандартызацыі як мовы, так і літаратуры. Але цяпер, у гадзіну ўсеахопнае крызы, як мне здаецца, шмат якія прыкметы кажуць пра тое, што трэба нарэшце пакінуць атаясамляць літаратуру з друкаванымі словамі. Трэба дапамагчы ёй скінуць з сябе шматвяковае ярмо паліграфіі, і ў гэтым рэчышчы палкам лягчым крокам магло б стацца ўрачыстае аўтадафэ кніжнай славеснасці, якое рыхтуе ўдзельнік руху Бум-Бам-Літ Іля Сін.

Размовы пра неабходнасць стварэння альтэрнатыўнай літаратуры ідуць ужо шмат гадоў, але па нейкіх малавядомых прычынах яе атаясамляюць пераважна з развіццём экранна-кампутарнага пісьма. Ствараюцца варыянты розных гіпэртэкстаў, толькі вялікіх поспехаў на гэтым шляху пакуль няма, і гэта ня дзіўна, бо, як вядома, *машына думаць ня можа, машына павінна ездзіць*.

Больш плённай мне здаецца пэрспектыва вяртаньня да рукапісных кнігаў. У эпоху капітальнай тэхнікі непаўторнасць твора набывае асаблівую каштоўнасць. Нават калі сыходзіць з рэнтабэльнасці — відавочна, што больш сэнсу *не тыражаваць* рукапіс, а рабіць яго ў адным або некалькіх асобніках на продаж альбо на індывідуальную замову — гэтаксама, як мастакі пішуць карціны. Трэба, зразумела, стварыць попыт і моду на калекцыянаваньне рукапісных кнігаў — але хіба не было такой моды, калі кнігі яшчэ не тыражаваліся?

Траянскі конь паліграфскіх паслугаў прывязваў літаратуру да амаль манапольнай матэрыяльнай асновы — я маю на ўвазе паперу. І гэта прывяло ня толькі да вырубкі лясоў і забруджваньня рэк, але і да засьмечваньня ўласна пісьма лішнімі і ненатуральнымі словамі. Я мяркую, літаратура павінна быць такой, каб яе было ня сорамна пісаць ня толькі на паперы, але й, напрыклад, на плоце. Мы ўсе ведаем выслоўе: папера ўсё можа вытрымаць, або: папера не чырванее. Нават пахабныя словы лягчэй напісаць на паперы, а не на грамадзкім будынку.

Я не разумею пісьменьнікаў, якія скардзяцца, што ня могуць выдаць кнігу. Вакол нас — бясконцая колькасць

нічым не занятых паверхняў: сыцены дамоў, заасфальтаваныя плошчы, пакрытыя сьнегам пагоркі — чаму ніхто зь літаратараў не спрабуе напісаць свае творы на іх?

Не зусім зразумела таксама, чаму літаратары пакінулі пісаць на старых добрых матэрыялах — *пэргамэнце і бяросьце, гліняных таблічках і каменных глыбах*. Гэтаксам — чаму не скарыстоўваюць найноўшыя тэхналёгіі: напрыклад, не спрабуюць пісаць лязэрнымі промнямі на паветры. Нарэшце, можна пісаць проста на зямлі, як гэта рабіў Хрыстос, калі кніжнікі і фарысеі заклікалі яго асудзіць нейкую распусную дзяўчыну (згадак пра тое, каб ён пісаў на чымсьці іншым, у Новым Законе няма).

У гэтым выпадку было б пажадана скарыстоўваць буйныя маштабы, рабіць нешта падобнае да лэнд-арту: з дапамогай спэцыяльна вырытых траншэяў і насыпаных курганоў рабіць свайго кшталту татуіроўкі на цэле зямлі.

Спадзяюся, у пэрспэктыве выгляд літаратурных твораў можна будзе надаць ня толькі асобным прыродным ляндшафтам, але і засеяным палям, а таксама хай сабе некаторым гарадам. Наўрад ці варта будаваць аўтабаны і вуліцы ў выглядзе хуткапіснага почырку, але чаму нельга пракласці ў гарадзкім парку сьцежкі для пешаходаў не па выпадковых крывых, а паводле нейкага вершаванага радка, каб можна было прачытаць яго нагамі і ўсім целам. Добра было б зрабіць паэтычнымі самі пляны гарадоў, будуучы шматпавярховыя дамы ў выглядзе літараў і знакаў пунктуацыі, бачных нават здалёк птушкам і самалётам.

Дапамагчы вярнуць цікавасьць да літаратуры могуць ня толькі рукапісныя, але наогул *цэлапісныя* творы. Мяркую, штосьці пісаць можна ня толькі на ўсіх органах цела, як гэта рабілі нашыя далёкія продкі і робяць яшчэ цяпер у першабытных плямёнах, але і самімі гэтымі органамі альбо фізыялягічнымі вадкасьцямі, экскрэмэнтамі, састрыжанымі валасамі і пазногцямі. Гэта разумее, напрыклад, Славамір Адамовіч, які напрыканцы „Дзеньніка рэваншыста” („НН”, № 7-8, 1995) кажа: „Іншыя алоўкі чакаюць нас. Атрамантам артэрыя-вен

мы пачынаем крэсьліць знакі нашай Свабоды”. Урэшце, складаць літары і словы паэты могуць зь дзясяткаў уласных і чужых цел. Тут варта нагадаць, што з найстаражытных часоў людзі і жывёлы, нават інсэкты скарыстоўвалі ў якасьці пісьма харэаграфію. Працытую, напрыклад, французскага філёзафа Поля Вірыльё: „Танец папярэднічае графіцы, маўленьню і музыцы. Калі нямыя гавораць на мове свайго цела, гэта хутчэй сапраўднае маўленьне, чымся загана, гэта першае слова і першае пісьмо”. Або Адама Глёбуса (раман „Амстэрдам”): „Спачатку быў гэст. І гэст быў у Бога. І Бог быў гэстам. А потым — было слова і далей па тэксьце...”

Ёсьць яшчэ адна рацыя, дзея якой варта паспрабаваць пісьмо рознымі органамі цела: калі рабіць гэта дастаткова ўпарта і мэтадычна — спадзяюся, яны разаяюцца да такой жа ступені, як і цяперашняя рука, што разьвілася із зьвярынай лапы. Чалавек сёньня, мяркую, зашмат чаго робіць рукой. Па-сутнасьці рукамі зробленая ўся нашая гісторыя. Але ўявіце сабе, які неаглядны патэнцыял разьвіцьця мае чалавецтва і, у прыватнасьці, гісторыя, калі мы навучымся гэтак жа ўмела працаваць нейкімі іншымі органамі!

Цела можа адыгрываць ролю ня толькі набору пісьмовых прыналежнасьцяў, але і артыкуляцыйнага апарату. Яно здольнае вытвараць значна шырэйшы дыяпазон гукаў, чым тыя, зь якіх звычайна складаюцца словы. Яшчэ шмат цікавага, мяркую, можна сказаць праз рознага кшталту плясканьні, рыпы суставаў, шморганьне носам і г.д.

Я ўжо не кажу пра ўвесь той арсэнал мімікі і гэстыкуляцыі, крыкаў і словаў, пахаў і, нарэшце, дотыкаў, празь якія можа ажыцьцяўляцца кантакт паміж літаратарамі і іхняй аўдыторыяй па-над паперай і ўсім тым, з чаго робяцца звычайныя тэксты. Чаму нельга, напрыклад, наляпіць пірагоў у выглядзе розных літараў, выкласьці зь іх нейкі тэкст, а потым зьвесці разам з чытачамі? Такі твор, мяркую, зацікавіў бы ня толькі аматараў каліграфіі, але і сапраўдных гурманаў. Калі мы хочам зрабіць літаратуру цікавай ня толькі філёлягам, то

павінны навучыцца пісаць бліжэй да цела, а не паперы, і нават усярэдзіне цела.

Асноўнай стратэгіяй руху Бум-Бам-Літ сёння зьяўляецца тэатралізацыя літаратуры. Паглыбіць яе можна перш за ўсё праз больш выразную тэматызацыю нашых выступаў (пры гэтым самі па сабе прамоўленыя творы могуць і ня мець ніякай тэмы, быць спадучэньнем досыць выпадковых гукаў і гэтаў, але іх павінна аб'ядноўваць нейкая генэральная канцэпцыя). Агульная тэма дазваляе ставіць пытаньне пра тыя або іншыя дэкарацыі і наогул сцэнаграфію, патрабуе запрашэньня рэжысэра ці, магчыма, харэографа і нават дырыжора. У гэтым выпадку і выступаць можна было б ня проста па чарзе, а ўсярэдзіне адзін аднаго, не па прамоі ці па коле, а лябірынтам альбо іншай крыжаванай структурай.

Зусім не абавязкова кожнаму чытаць толькі ўласныя творы. *Літаратура ня мае адзінага аўтара* — дык чаму мы ўпэўненыя, што яго павінны мець асобныя вершы? Я згодны зь Лётрэамонам: „Паэзія павінна рабіцца ўсімі, а не адным”. Ралян Барт і іншыя структуралісты даўно кажуць, што „аўтар памёр”. Зусім не: той, хто жыве ў многіх людзях, амаль несмяротны.

Для пераводу літаратуры ў плян пастаноўкі можна скарыстоўваць вершы, напісаныя адмыслова для чытаньня адначасна ўдвух ці ўтрох (прыклад таму — твор С. Мінскевіча „Выступ рок-гурта”, разьлічаны на тры сінхронныя галасы). Або чытаць кожнаму свой тэкст, але ня цалкам, а да бліжэйшага знаку прышынку і па чарзе, утвараючы свайго кшталту поліманалёг. Штосьці падобнае рабілі сюррэалісты: пісалі разам дзіўныя фразы і тэксты, у нас жа яны мусяць нараджацца падчас дэкламацыі. Наогул ад аўтаматычнага пісьма варта было б перайсьці да аўтаматычнага маўленьня — старажытнай практыкі шаманаў, прарокаў і юродзівых.

Падчас супольнага выступу паэту нават не абавязкова нешта казаць, ён можа акампагнаваць калегам мімікай і гэстыкуляцыяй, абсьвітваць іх, расчулена абдымаць, закідваць кветкамі і памідорамі — разбураючы такім чы-

нам мяжу паміж сцэнай і аўдыторыяй. У пэрспэктыве аўтар станецца калектыўным і, урэшце, ананімным. Якім ён, дарэчы, і быў у тых творах, што выклікалі найвялікшы рэзананс у айчыннай і сусветнай літаратуры.

Дадам яшчэ, што Жана Васанская рыхтуе інтэрвэнцыю нашых акцыяў на сцэну аднаго зь дзяржаўных тэатраў. Можна нават інфекаваць імі пастаноўку нейкай клясычнай п'есы, дзе „літаратура=2” будзе прысутнічаць ня ў звычайнай функцыі драматургіі, але як самастойны жанр рытарычна-харэаграфічнага мастацтва.

Мяркую, вельмі важна ўсьвядоміць наступнае: *літаратура нашмат шырэйшая за ўсе літары і нават за ўсе знакі пунктуацыі*. Я добра разумею, што бяз кніг у сучаснай цывілізацыі не абысьціся, я і сам іх люблю чытаць. Кніг ня трэба баяцца, але яны не павінны ператварацца ў нейкае гета, рэзэрвацыю для нашых лепшых пачуцьцяў і думак. Урэшце рэшт літаратура ёсьць наборам ня твораў, але творчых практыкаў маўленьня, пісьма і чытаньня.

Агульнавядома, як цяжка зрабіць хай сабе невялікія зьмены ў афіцыйна прынятым правапісе. Не выпадкова рэформы пісьма звычайна адбываюцца ў рэчышчы больш шырокіх сацыяльных пераўтварэньняў. Пакуль мы жывем дэ-факта ў БССР — можна не спадзявацца, што беларуская мова будзе пераведзеная ў сыстэму „эмігранцкай” тарашкевіцы альбо лацінскай графікі, зь якімі атасямляе сябе альтэрнатыўная літаратура.

Рамантычны арэол напauлегальнасьці вакол граматыкі Тарашкевіча стварыў ілюзію яе рэвалюцыйнасьці. Многія маладыя літаратары ўяўляюць сябе авангардыстамі толькі таму, што пішуць у сваіх словах шмат мяккіх знакаў. І гэты апазыцыйны статус тарашкевіцы, мяркую, стаўся найвялікшай пасткай, „чорнай дзіркай” на шляху беларускіх экспэдыцыяў у космас нетрадыцыйнай графікі. Напэўна, у дзяржаўным правапісе мяккіх знакаў сапраўды нестае, але ж хіба гэта павінна быць падставаю для падзелу літаратуры на афіцыйную і альтэрнатыўную?

Мне здаецца, можна плённа паэкспэрымэнтаваць з сучасным альфабэтам. Чаму мы ўпэўненыя, што ўсе неабходныя літары ўжо прыдуманьня, а зь іншага боку — што сярод прыдуманых няма лішніх? Зьміцер Вішнёў, напрыклад, пачаў замяняць у сваіх тэкстах некаторыя

літары лічбамі, а Сяржук Мінскевіч у рэчышчы тэорыі транслягізму спрабуе ператварыць паэзію ў нешта падобнае да альгебры — перакладае ўласныя вершы на мову іксоў і ігрэкаў (гл. зборнік „Праз галеРэю”). І хто ведае — магчыма, нам калі-небудзь удасца зрабіць адваротную апэрацыю: расшыфраваць усе тыя тэксты, што людзі несьвядома запісвалі матэматычнымі сымбаламі.

Наўрад ці хто будзе аспрэчваць, што каштоўнай спадчынай нашай літаратуры зьяўляюцца аль-кітабы: беларускія тэксты, запісаныя арабскай графікай. Чаму ж нам не паспрабаваць стварыць беларускую сыстэму клінапісу альбо гіерогліфаў?

Ствараць такую сыстэму, зрэшты, ужо пачала Людэка Сільнова. У сваіх „рысасловах” (што да мяне — лепш было б іх назваць „літарысамі”) яна ператварае ў малюнак літары, склады альбо цэлыя словы. Год таму я параіў ёй не спыняцца на партрэтах словаў, а рабіць рысасказы і рысапаэмы, але яна пайшла па іншым шляху, ня менш цікавым. Натхнёная прыкладамі іншаплянэтнага (у прыватнасці, марсыянскага) пісьма, паэзамас-тачка перакладае цяпер свае і чужыя тэксты ў колеравыя спалучэньні, зразумелья, спадзяюся, калі не зямлянам, то нашым суседзям па галяктыцы.

Можна звярнуцца і да такога старажытнага і заўсёды сучаснага пісьма, як *пиктаграмы*. Шэраг народаў стварыў развітыя сыстэмы пиктаграфікі, здольныя перадаваць складаную інфармацыю. Напрыклад, пиктаграмамі запісала свой эпас індзейскае племя дэлаварыў — дык чым горшыя мы?

Штодня мы бачым пиктаграмы на вуліцах (дарожныя знакі), у мэтро і грамадзкіх будынках, інструкцыях па карыстаньні тэхнікай, газэтай рэкламе і г.д. Гэтая сувязь малюнкавага пісьма з дарогай і хуткай эвалюцыяй спажывецкіх тавараў невыпадковая. У сёньняшнім свеце людзі сьпяшаюцца жыць: увесь час кудысьці едуць альбо абнаўляюць сыстэму рэчаў свайго жытла. Людзі жывуць на хаду, і таму маляваная інфармацыя мае больш шанцаў быць прачытанай, чымся ўкладзеная ў літары.

Піктаграфія робіцца асабліва карыснай ва ўмовах шматмоўя альбо непісьменнасці большасці насельніцтва. І менавіта такую сытуацыю мы маем цяпер у Беларусі, дзе большасць людзей не чытае беларускамоўныя тэксты. Па сутнасці, сучаснай піктаграфіяй можна назваць коміксы і мультфільмы. Коміксамі займаліся некаторыя з „Тутэйшых”, але рабілі яны толькі дзіцячыя, а хіба нельга было б маляваць гісторыі для дарослых — у тым ліку на надзённыя тэмы палітычнага, крымінальнага, эратычнага жыцця?

Напэўна, няма ўстойлівай мяжы паміж малюнкавым пісьмом і пісьмом прадметным. Прыгадаем г.зв. „пажарнае пісьмо” батакаў альбо адказ скіфаў на ўльтыматум пэрскага цара Дарыя, што складаліся з набору сымбалічных прадметаў, а не выяваў. Дарэчы, мы і сёння дорым адно аднаму, напрыклад, кветкі з тым альбо іншым падтэкстам. Мяркую, літаратуру можна сынтэзаваць ня толькі з жывапісам, але і са скульптурай. Тая ж Людка Сільнова магла б перарабіць свае рысасловы ў прасторавыя аб’екты — у *рэчасловы*, зь якіх потым можна было б склаасці ня толькі асобныя рэчатэксты, але і цалкам новую рэчаіснасць.

Літаратурныя творы, накрэсленыя на прыродных ляндшафтах і чалавечых целах, складзеныя з пахаў, дзіўных рэчаў і промняў святла, павінны, па зразумелых прычынах, быць ляканічнымі (*калі спатрэбляцца камэнтары — для гэтага ёсць папера*). І таму, верагодна, будуць шматфункцыянальнымі — адначасна ўтылітарнымі і сакралізаванымі. Спадзяюся, гэта дазволіць нам выкараскацца са старой дыхатаміі „мастацтва дзеля мастацтва” зь ягоным культам аўтара і „мастацтва дзеля грошай” зь ягоным культам гледача.

Ня так ужо і важна, якую з прапанаваных практыкаў мы абярэм: можна прыдумаць яшчэ тысячу. Галоўнае — пакінуць атаясамляць літаратуру з паліграфіяй. Высоўваць на першы плян у прыгожым пісьменстве выдавецкую дзейнасць — тое самае, што ставіць драбіны наперад каня. Бум-Бам-Літ не зьяўляецца крыжовым паходам супраць выдавецтваў, рэдакцыяў і тыпаграфі-

яў (зрэшты, у Зьміцера Вішнёва ёсьць такі верш: „Павыціраю ліхія сьлёзы. /Выцягну шаблю. /Пайду ў рэдакцыю”). Але мы ставімся да выданьня як да другаснага і нават неабавязковага моманту ў жыцці нашых твораў. Трэба ўсьвядоміць, што ўсе часопісы і кнігі — ня больш чым асобны жанр літаратуры побач з мноствам іншых. Магчыма, і ня варта ператвараць увесь сьвет у літаратуру, але трэба хаця б паспрабаваць ператварыць літаратуру ў нейкую агульначалавечую і нават агульнасусьветную справу. Але спачатку мы мусім пераадолець самазакаханы антрапацэнтрызм сучаснай друкаванай славеснасьці — пераадолець уяўленьне, што толькі чалавек здольны нешта пісаць і чытаць.

Хіба не было б цікава напісаць што-небудзь, нават звычайнымі літарамі, для зямлі (напісаць і закапаць) або для неба? Напрыканцы 80-ых вялікі рэзананс у выяўленчым мастацтве атрымала акцыя „Карціны для неба”: каля сотні мастакоў з усяго сьвету расьпісалі японскія паветраныя цмокі і запусьцілі іх пад аблокі — чаму б не наладзіць падобную імпрэзу і літаратарам?

Зь іншага боку, людзі і жывёлы здаўна чытаюць навіны і нават зазіраюць у будучыню па шматакіх прыродных зьявах ды іншых вядомых прыкметах. Канешне, многія зь іх ня спраўджваюцца, але хіба часьцей супадаюць з рэчаіснасьцю прагнозы, якія запісваюць на паперы навукоўцы?

Ня варта думаць, што толькі чалавек можа быць пісьменьнікам і чытачом. Мяркую, адныя сабакі напісалі розных тэкстаў ня меней, чым людзі.

Зусім не для чалавека ствараюцца многія іншыя прыродныя сыгналы і знакі. Хіба нам адным штосьці гавораць зоркі над галавой, пахі кветак, дзёўнаватыя плямы на сьценах або леапардавых скурах?

Увогуле *чалавечая мова* — толькі адно з адгалінаваньняў мовы *сусьветнай*, побач з мовамі зьявароў і птушак, рэчаў і зорак. Усё, што чалавек спазнае і выказвае, ён, магчыма, папросту перакладае зь нейкай іншай, нечалавечай мовы.

Часам я думаю, ці не зьяўляецца чалавечая мова і літаратура нейкім паразытам або ракавай пухлінай на цэле мовы сусьветнай? Праз нашыя словы і літары мы выпадаем із структураў натуральнай (матэрыяльнай) лінгвістыкі. Ці не зьбядняем мы інфармацыйную насычанасьць навакольнага асяродзьдзя, выцягваючы зь яго ўсе даступныя нам сэнсы на паперу ці экран кампутара? Словаў сталася гэтак жа непрапарцыйна шмат, як акультураных расьлінаў і хатніх жывёлаў...

Асабліва шмат словаў, часта без аніякай карысьці, прыдуманая і запісаная літаратарамі. Запісаная ня дзеля таго, каб прыручыць нейкую думку, але каб яе забіць і паказаць чарговы трафей людзям. *Як усе жывыя істоты, мы думаем ня словамі, але ў прамежках паміж імі*, а яны часам нагадваюць то вузкія шчыліны, то касьмічныя бездані. Да блізкіх маім высноваў у артыкуле „Нутраны маналёг і сюррэалізм” падьшоў Ражэ Вітрак: „Надта доўга словы лічыліся эксклюзыўнымі знакамі мовы. І больш за тое, адзінымі памагатымі маўленьня. Калі мова і маўленьне маюць свае словы, дык і думкі павінны быць свае”.

Некаторыя лінгвісты, аднак, падзяляюць маўленьне на вонкавае, якое праяўляецца ў акустычнай або пісьмовай форме, і нутранае, якое ня мае зьнешніх праяваў. Сапраўды, чалавек часта зьвяртаецца зь нейкімі думкамі да ўласнага сэрца і розуму. І ў гэтым — яшчэ адзін амаль не скарыстаны рэсурс літаратуры. Я тут маю на ўвазе ня тэлепатыю і тэлекінэз, калі чалавек нешта паведамляе безь якіх-кольвек зьнешніх праяваў іншым людзям і рэчам, але цалкам рэальную літаратуру для самога сябе, якая будзе толькі прадумвацца, не пакідаючы фізычных абрысаў аўтара, і таму заставацца неабвержна аўтэнтычнай. Можна прынцыпова нічога не казаць, не пісаць і не выдаваць (у гэтым выпадку дасягаецца найвялікшая ступень свабоды думкі ад цензуры грамадства і г.зв. літаратурнай мовы). Дарэчы на Захадзе ўжо разьвіваецца новая, альтэрнатыўная філялёгія навука *сылеталёгія*, якая дасьледуе лексыку, граматыку, стылістыку і нават фанэтыку маўчання.

Алесь Аркуш мае пэўную рацыю, калі ў пасьяслоўі да кнігі Л. Сільновай кажа: „Літары-гукі — атамы сэнсавага, сутнаснага рэчыва. Адпаведнае іх спалучэнне дапамагае фіксаваць наяўнасьць, думкі памкнення, падсвядомай рэакцыі. Літары-гукі — коды швайцарскага банка, у якім захоўваецца самае каштоўнае. Літары-гукі — персанальная праява, кожны з нас мае сваё вымаўленьне гукаў і сваю выяву літараў”. Тым ня менш, як мы паспрабавалі паказаць, далёка ня кожны твор можна скласці зь літараў і фанэмаў.

Увогуле літаратура ня ёсьць нейкім наборам тэкстаў, словаў або літараў, як не зьяўляецца наборам органаў цела. Вось што казаў на гэты конт Антанэн Арто: „Цела ёсьць цела, яно адно, яму няма патрэбы ў органах. Цела не арганізм, арганізмы — ворагі цела. Усё, што мы робім, адбываецца само па сабе, без дапамогі якога-кольвек органа. Усялякі орган — паразыт... Рэчаіснасьць дасюль не была яшчэ створана, бо не былі складзены і расстаўлены па мейсцах сапраўдныя органы”. Літаратура таксама адна, колькі б яе не спрабавалі падзяліць паміж сабой выдаўцы, бібліятэкары або самі аўтары. Нагадаю тут праект часопіса, распрацаваны „хросным бацькам” Бум-Бам-Літа Валянцінам Акудовічам: тэксты павінны былі друкавацца ананімна, а прозьвішчы аўтараў — пералічвацца дзесьці на апошняй старонцы, каб няўцямна было, хто што напісаў.

Дык вось, мы павінны навучыцца бачыць літаратуру як цела бяз органаў, здольнае набываць самыя нечаканыя абліччы — як у пляне аўтарства, так і ў пляне выяўленчых сродкаў, а таксама здольнае на самыя неверагодныя ўчынкi і пераўтварэнні, нібыта актор на сцэне „тэатра жорсткасці” Арто. Усе тэксты і літары — ня больш чым часовыя органы, адрозьняныя літаратурай для выканання пэўнай ролі ў жыцці грамадства, але ці не прыйшоў час пашукаць для яе нейкую новую ролю і — новыя органы?

ЧАРГОВАЯ СЬМЕРЦЬ АЎТАРА

Ёсьць аўтары, якія пішуць дастаткова цікава, каб хацелася іх надрукаваць, але ў той жа час — настолькі непісьменна, што рэдактару даводзіцца амаль цалкам пераказваць іхнія опусы сваімі словамі, рабіць свайго кшталту *пераклад у межах адной мовы*. Зрэшты, далёка не заўсёды гэтыя словы сапраўды свае і для рэдактара. Як і тэатар, літаратура — гэта калектыўная форма *вагінальнага астыгматызму*: нават найвялікшыя геній ня здольны ня толькі што напісаць усе кнігі на сьвеце, але і ў адным тэксьце ўласнаручна паставіць усе патрэбныя коскі. Адзін і той жа тэкст, надрукаваны ў некалькіх выданьнях, будзе мець там розную артаграфію (паводле густаў тамтэйшага карэктара) і структурную канфігурацыю: у кожнага рэдактара — свой „почырк” скарачэньняў.

Хто кіруе маёй рукой, калі я рэдакую чужы тэкст для часопіса, у рэдакцыі якога працую, — мая школьная настаўніца, прачытаная ўчора кніга, музыка з магнітафону, што стаіць побач? Часам гэта ўяўны сярэдні чытач, якому трэба, каб тэкст быў чытэльны і ня надта нудотны. Адзначу, што некаторыя рэдактары арыентуюцца на канкрэтнага асобнага чытача — асабліва ў тым выпадку, калі ён можа даць грошы на працяг выданьня часопіса. У нейкай ступені на гэтыя маіх думак і рук уплывае міністэрскі або акадэмічны чыноўнік, што ўсталяваў тыя ці іншыя правілы артаграфіі і афармленьня тэксту ўвогуле. Падобны да яго гэтак званы „ўнутраны цэнзар”, які закрэсьлівае палітычна ці маральна сумніўныя пасажы, непрымальныя для дзяржаўнага выданьня. Іншым разам — і гэта самае цікавае — я спрабую ідэнтыфікавацца, нібыта актёр, з асобай аўтара і працягнуць *імклівым стрэнтацыдам* ягоныя думкі, зь якімі я ня згодны, трохі далей

за вобразы і сцывержанні, на якіх спыніўся аўтар. А часам я і сапраўды раблюся ананімным суаўтарам тэксту: упісваю ў яго ўласныя думкі, ад якіх аўтар вельмі далёкі, але, як я адчуваю, ня будзе адмаўляцца.

Такім чынам, калі кліент занадта коснаязыкі ці ляканічны, рэдактар непазбежна робіцца ягоным фактычным суаўтарам. Часам у тэксьце застаецца больш думак і словаў рэдактара, чым намінальнага аўтара. Калі тэкст друкуецца амаль некрунутым — часта гэта азначае толькі тое, што пісьменьнік ведаў, хто будзе ягоным рэдактарам, і ад пачатку пісаў твор з улікам ягоных густаў. У многіх рэдактараў ёсьць пазнавальны стыль, а значыцца — павінны быць і некаторыя аўтарскія правы на адрэдагаваньня імі тэксты. Часам бывае цяжэй адрэдагаваць чужы твор, чым напісаць свой такога ж памеру, бо трэба мімікраваць пад чужую стылістку. Пагадзіцеся, гэта творчая, а не мэханічная, праца — і таму варта нейкага ганарару. І цалкам магчыма, што ў будучыні постаць рэдактара заслоніць сабой пісьменьніка (у прыватнасьці, у кнігах будуць зьявіцца фатаграфію і аўтограф ня аўтара, а рэдактара). З гледзішча *арніталягічнай оталярый-галёгіі*, рэдактар — гэта пасрэднік (мэдыум) паміж аўтарам і чытачом, а ўжо ў наш час, як вядома, перавагу ўва ўсім маюць менавіта пасрэднікі, а не вытворцы. Напрыклад, у музыцы з кожным годам большай увагай публікі і крытыкаў карыстаюцца не музыканты-выканаўцы, а дыджэі, якія кожны ў сваім стылі ствараюць міксы чужых твораў. Электронная музыка зрабіла плягіят асноўным элемэнтам сваёй эстэтыкі, але і ў традыцыйных жанрах кампазытары з задавальненьнем выкарыстоўваюць урыўкі чужых мэлёдыяў. На сёньняшні час рэдактары — ледзь не адзіныя прафэсіяналы сярод літаратараў. І гэта натуральна: мастацкай літаратуры цяпер друкуецца няшмат, затое на кніжных прылаўках усё больш слоўнікаў, даведнікаў, энцыкляпэдыяў, перадрукаў, і ў іхнім стварэньні галоўную ролю адыгрывае менавіта рэдактар.

Канешне, літаратуру ствараюць ня толькі рэдактары. Даўно насыпеў час перагледзець канцэпцыю *трыні-*

тарнай шызафрэнні пісьменьніка, замацаваную ў літаратурнаўстве Ралянам Бартам (аўтар — скрыштар — наратар). Барт спрабаваў забіць аўтара, каб найвышэйшай інстанцыяй літаратурнай творчасці зрабіць чытача, але як можна не заўважаць такіх важных удзельнікаў літаратурнага працэсу, як *наборшчык, карэктар, гандляр, бібліятэкар, крытык, зборшчык макулятуры і г.д.*? Усе яны ўплываюць ня толькі на тое, што будучь чытаць людзі, але нават на тое, якія тэксты і ў якім выглядзе выйдучь у сьвет. Гэта значыць, яны ствараюць ня толькі поле чытаньня, але і поле пісьма. Чытачы таксама любяць рэдагаваць, што добра бачна ў старых бібліятэчных кнігах: скарачаюць тэкст (выдзіраюць старонкі — на жаль, лепшыя, а ня горшыя), робяць заўвагі на палёх, выпраўляюць абдрукоўкі. Парадаксальна, але надрукаваная кніга зь цягам часу ўсё больш і больш ізноў ператвараецца ў рукапіс. Варта адзначыць, што даволі часта значныя карэктывы ў падрыхтаваны да друку тэкст уносяць ягоныя героі (напрыклад, вядомы паэт правіць кнігу, якую пра яго напісаў малады крытык). І ўсё ж такі найбольш уплывовая постаць сярод гэтых салдатаў нябачнага літаратурнага фронту — рэдактар, праца якога спалучае ў сабе функцыі прафэсійнага чытача і „другага нумару” аўтара.

Велізарны эстэтычны патэнцыял, які мае гэты род дзейнасьці, на жаль, звычайна скарыстоўваецца вельмі павярхоўна, без ніякага палёту фантазіі. Рэдактары, як сапраўдныя вартавыя, ахоўваюць сваю рубрыку, свой часопіс і саму літаратуру ад недакладнасьцяў, прапушчаных фактаў, пытаньняў без адказаў, граматычных памылак, шматслоўя, няўцямнасьці, дрэннага густу (гл. „Дапаможнік для журналістаў Цэнтральнай і Ўсходняй Эўропы”). Такім чынам, традыцыйная рэдактура мае чыста *рэпрэсыўны* характар. Замест таго, каб узбагачаць тэкст новымі інтэлектуальнымі рэчывамі, рэдактар ператварае яго ў аднастайны бройлерны плянктон. Замест тысячы новых кветак маем стрыжаны газон.

Звычайна рэдактар скарачае тэкст — але чаму не зрабіць наадварот? Гэта прынцыповы момант, гэта ас-

ноўная зброя рэвалюцыі рэдактараў. „Працуйце скаль-пэлем, а не сякерай”, — дабразычліва раіць „Дапаможнік”. Але хай нашымі прынцыпамі будуць: „Лепш прышыць, чым адрэзаць” і „Сем разоў адмераў — сем разоў прышыў”. Мы павінны ня толькі вызваліць дыскусус аўтара з пад ярма стандартных вобразаў, густаў, чыгунных думак, але таксама скарыстаць аўтарскі тэкст як адмычку да дзвьярэй у нетры ўласнага ўяўленьня. Трэба сказаць за аўтара тое, на што яму не хапіла розуму або рашучасьці, а таксама выказаць тое, на што неставала словаў нам самім, пакуль аўтар ня даў прачытаць нам свой тэкст. Усялякі літаратар пачынае як эпігон, гэта натуральна. Задача ж рэдактара палягае ў тым, каб давесьці ягоную стылістыку да ўзроўню паталёгіі, безь якой ня можа быць высокага мастацтва, безь якой творчасць застаецца неаўтэнтычнай і ненатуральнай. Калі ўжо абавязкова трэба скарачаць тэкст, то лепш выказаць здаровыя, чым хваравітыя думкі: мы разьвіваемся, пакуль нам нешта баліць.

Каб узняць рэдактуру да ўзроўню новага паўнавартаснага самавыяўленьня ў слове побач з прозаі, паэзіяй і драматургіяй, трэба рэдагаваць ня толькі тыя творы, што прыносяць выпадковыя аўтары, трэба браць сюжэты з самога жыцьця ці клясычнай літаратуры. Нам нават цяжка ўявіць сабе, які неабсяжны творчы патэнцыял хаваецца, з аднаго боку, у немастацкіх тэкстах, безьліч якіх мы бачым штодня (прыватныя аб’явы, указы прэзыдэнта, квітанцыі штрафаў і г.д.), а з другога — у гарах мастацкіх твораў, якія страцілі актуальнасьць, (а яны складаюць пераважную большасьць фондаў усялякай бібліятэкі і ўвогуле літаратуры). Чаму не адаптаваць да патрэбаў сучаснасьці пакрытыя пылам шэдэўры, чаму ня даць іхнім пэрсонажам сучасныя імёны, грошы і праблемы? Гэта ня значыць, што першапачатковая вэрсія твора павінна быць канчаткова забытая; не, хай будзе шмат новых вэрсіяў, калі яны хоць трохі цікавейшыя за кананічны тэкст.

У пэрспэктыве варта было б перакінуць масткі паміж асобнымі творамі клясычнага аўтара, паміж рознымі аўтарамі і паміж усімі літаратурамі, а ў рэшце рэшт

— паміж усімі тэкстамі, якія калі-небудзь ствараліся на зямлі, пад вадой і ў блізкім космасе.

Яшчэ адзін магчымы варыянт рэвалюцыйі рэдактараў — пераадоленне тэкстацэнтрызму ў выдавецкай справе. Можна было б спачатку падбіраць цікавыя ілюстрацыі для газэты ці кнігі, рабіць макет, а ўжо потым шукаць або замаўляць аўтарам тэксты для яе. Дарэчы, цікава было б і ў кіно спачатку зрабіць агучваньне фільма, а потым зьняць яго на падставе фанаграмы (нешта падобнае мы бачым у відэакліпах). Можна ўвогуле друкаваць тэксты бяз словаў — з адных знакаў пунктуацыі, а словы паміж імі няхай пішуць самі чытачы (па гэтым жа прынцыпе дзеці расфарбоўваюць кніжкі-размалёўкі і контурныя карты). Вельмі карысна было б і ў школах замяніць хай сабе некаторыя дыктанты і практыкаваньні, дзе трэба расстаўляць коскі паміж гатовымі словамі, на такія, дзе трэба прыдумляць словы паміж гатовымі коскамі.

Зь юрыдычнага гледзішча, літаратар робіцца аўтарам толькі пасля публікацыі ягонага твора — гэта значыць, пасля апрацоўкі тэксту рэдактарам. Паводле Барта, усё наадварот: аўтар папярэднічае твору, нараджае яго, як бацька — сына (але адначасова з тэкстам нараджаецца, парадаксальным чынам, брат-блізеньюк аўтара — *скрыптар*). А на мой погляд, аўтар павінен бачыць у творы не дзіця сваё, а пляменьніка ці прыёмнага сына. Многія тэксты (і гэта не выключэньне) ствараюцца ў разьліку на публікацыю ў пэўным выданьні і нават на стыль пэўнага рэдактара. Калі б гэты артыкул я ў свой час пісаў не для „Крыніцы” і рэдактара В. Акудовіча — ён, верагодна, атрымаўся б зусім іншым ці нават не зьявіўся б увогуле.

Урэшце, я ня ведаю, хто з нас напісаў гэты тэкст (хоць Акудовіч нічога ў ім не зьмяніў). Тым ня менш, з дазволу рэдакцыі пакінуў свой подпіс.

БУБЕН АЛЬТЭРНАТЫЎНАГА ДРУКУ

Дзяржаўныя і незалежныя літаратурныя выданьні маюць сёньня прыкладна аднолькавыя наклады: я хачу сказаць — аднолькава нізкія. Якім бы наватарскім ці, наадварот, „стараватарскім” ні быў беларускамоўны тэкст, прачытае яго вельмі абмежаванае кола людзей. І нават пры накладах у некалькі тысяч ці нават соцень асобнікаў значная колькасць кніг не знаходзіць пакупніка і ляжыць, нібы камень, пад які вада не цячэ, у рэдакцыях або выдавецтвах. Літаратары старой фармацыі думаюць толькі пра тое, як захаваць за кнігай статус духоўнай каштоўнасьці, і самі не жадаюць бачыць у ёй тавар, якім з дапамогай добрай рэкламнай кампаніі можна спакусіць усялякага, нават непісьменнага чалавека.

Больш прагматычныя аўтары незалежных выданьняў ня маюць нічога супраць камэрцыялізацыі беларускай літаратуры, але яны застаюцца ў палоне ілюзіяў, што людзі набываюць кнігі або выпісваюць газэты толькі дзеля таго, каб чытаць. Чалавека можа падштурхнуць да пакупкі тысяча розных прычынаў — і, значыцца, гэтулькі ж функцыяў можа выконваць кніга. Вось іх і павінны шукаць або прыдумляць тыя, хто марыць пра заваёву рынку літаратуры.

Усялякая рэклама — гэта *ветлівы рэкет*. Працуюць некалькі прыёмаў павелічэньня колькасці падпісчыкаў, які я вычытаў у дапаможніку для журналістаў.

1. Тэлефонны маркетынг: патэнцыйныя падпісчыкі абзвоньваюцца (штоночы) па тэлефоне.

2. Брыгадны продаж: брыгада распаўсюджвальнікаў пад наглядом брыгадзіра ходзіць па кватэрах, распавядае жахлівыя гісторыі або паказкі і прапануе аформіць падпіску.

3. Праз пошту: патэнцыйнаму чытачу дасылаецца ветлівая прапанова падпісацца і трагічныя фатаздымкі ці, наадварот, карыкатуры на тых, хто адмовіўся гэта зрабіць.

Дапамагаюць таксама рэкламныя шыльды, стэнды ў крамах, на прыпынках і г.д.

Зрэшты, у малатыражнасці сучаснай літаратуры ёсць свае станоўчыя бакі, сваё незаўважнае шчасце. Гэта, па-першае, інтымны характар адносінаў паміж аўтарам і чытачом. Напрыклад, значная частка газеты „Наша Ніва” адведзена шматлікім дзёньнікам супрацоўнікаў рэдакцыі і асобных чытачоў, а таксама прыватнай перапіскі паміж імі. Па-другое, малы наклад змяняе разаральныя выдаткі на паліграфічныя паслугі, і, нарэшце, ён стварае нашмат шырэйшыя магчымасці для эстэтычных эксперыментаў. Функцыі аўтара і рэдактара ў некаторых выданнях (а часам і чытача) выконвае адзін і той жа чалавек, што дазваляе друкаваць што заўгодна і як заўгодна. Аўтар мае ў іх амаль такую ж свабоду дзеянняў, як у рукапісе або ва ўласных думках і марах. Зрэшты, ёю мала хто карыстаецца: незалежным выданням сёння ўжо замала быць альтэрнатыўнымі, яны хочучь ператварыцца ў *цэнтральныя*, стаць новымі заканадаўцамі літаратурных модаў і настаўнікі добрага густу, а таму імкнуцца „дагнаць і перагнаць” дзяржаўны друк у рэспэктабельнасці. І трэба сказаць, некаторым зь іх удалося перасягнуць афіцыйныя выданні ня толькі ў паліграфічнай якасці, але і ў кансэрватызьме эстэтычнай пазыцыі.

Беларуская літаратура ўвогуле — ледзь ня самая кансэрватыўная ў Эўропе. Але няма вялікшых кансэрватараў, чым постмадэрністы. Прыхільнікам гэтага напрамку я параіў бы заснаваць часопіс ці нават штодзённую газету, дзе з нумару ў нумар друкаваліся б адны і тыя ж тэксты і ілюстрацыі, а змяняліся б толькі рубрыкі і, магчыма, прозьвішчы аўтараў. Многія людзі шчыра ўпэўненыя, што газеты штодня пішуць адно і тое ж, так што падпісчыкі на такое выданьне, мяркую, знайш-

ліся б. Асабліва, калі на ролю бясконцага дня ўзяць ня сённяшні занадта няпэўны і малапрыемны, а схаваны дзесьці ў нетрах часу, сьветлы дзень, да якога яшчэ жыць і жыць, або іншы, ужо пражыты з задавальненьнем большасьцю патэнцыйных чытачоў.

Кансэрвацыя часу — толькі адна са шматлікіх паслугаў, якія можа прапанаваць сваім кліентам сучасная літаратура. Хіба нельга было б зарэгістраваць у якасьці вытворчай фірмы літаратурнае бюро, якое б па індыўдуальных замовах стварала б тэксты для віншавальных паштовак, тэлефонных дзялёгаў, татуіровак і эпітафіяў? Мяркую, знайшліся б кліенты, якія могуць купіць эпіграмы на сваіх знаёмых, вершы пра каханую жанчыну, сьвежая показка на злобу дня, некалькі варыянтаў аўтабіяграфіі (як кажучь выведнікі, сваю легенду). Аматарам бэлетрыстыкі можна таксама прапанаваць уставіць іх пад сапраўднымі ці прыдуманымі імёнамі ў нейкі клясычны тэкст, перапісаць нанова старонкі кнігі, якія чымсьці не задаволілі чытача (у пэрспэктыве чалавеку на ўсё жыцьцё можа хапіць адной кнігі — калі яе бясконца перапісваць), напісаць працяг ці перадгісторыю прапанаванага сюжэту. Праблемы з аўтарскімі правамі наўрад ці паўстануць, бо гэтыя кнігі будуць рабіцца ў адным або некалькіх асобніках. Цалкам магчыма выпускаць і газету для аднаго чытача: яшчэ нядаўна ў Менску выходзіла „Газэта Андрэя Клімава” (сваё імя ёй, зрэшты, даў не чытач, а выдавец).

Добра было б заснаваць і незалежнае інфармацыйнае агенцтва (пад умоўнай назвай, напрыклад, БбЛТА), якое мусіла б не вышукваць навіны, што самі растуць, нібыта грыбы, у гушчары рэчаіснасьці, а ствараць іх сваімі рукамі — ці то навукова прыдумяць, ці то арганізоўваць сапраўдныя падзеі, пра якія варта паведаміць сьвету. Некаторыя навіны або падзеі можна было б рабіць на продаж ці па замовах прыватных калекцыянераў, іншыя ахвяраваць у фонд айчыннай гісторыі, а рэшту дарыць сябрам ці пакідаць сабе на памяць. Сапраўдны ас журналістыкі, па словах бацькі „жоўтай” прэ-

сы Р. Хёрста, ня толькі шукае сэнсацыю, але і стварае яе сам (напрыклад, сфабрыкаваныя і распаўсюджаныя па ягоным загадзе здымкі баявых дзеянняў паміж войскамі Злучаных Штатаў і Гішпаніі сталі падставай вайны паміж гэтымі краінамі). Па сутнасці, тое ж казаў і Ленін: газета павінна быць ня толькі прапагандыстам і агітатарам, але таксама і арганізатарам.

Правілам савецкай журналістыкі было спалучэнне пісьма з непасрэдным уздзеяннем на структуры грамадства ў патрэбным для партыі накірунку. Але неабавязкова ствараць навіны і падзеі агульнаграмадзкай значнасці (прынамсі, пакуль дзяржава захоўвае манополію на асноўныя сродкі масавай інфармацыі). Людзям нестае ня столькі агульных, колькі *прыватных* навінаў, якія датычацца іх уласнага жыцця і досыць вузкага кола сваякоў і знаёмых. Можна было б па прыватных замовах весці сямейныя хронікі, шукаць звесткі пра страчаных сяброў і апрацоўваць паданні пра іх незвычайны лёс, збіраць па розных установах усю патрэбную інфармацыю, забяспечваць кліентаў маляўнічымі падрабязнымі легендамі для адказаў на пытанні рэкеціраў, сьледчых або ўласнае жонкі (накшталт: „*Дзе ты быў усю ноч?*”).

Сродкі масавай інфармацыі маюць сёння больш улады, чым калі-колечы раней. І аднак, на мой погляд, ужо зьявіліся прыкметы іх непазбежнага заняпаду, выкліканага прыватызацыяй інфармацыйнай прасторы, у якой неўзабаве будзе жыць чалавек сам-адзін або разам з блізкімі людзьмі. На змену TV-вяшчанню для ўсіх прыходзяць кабэльнае тэлебачанне і відэазапісы, разлічаныя на больш вузкую аўдыторыю. Тэлеперадачы і відэафільмы ўжо можна глядзець на экране персанальнага кампутара, мадэлюючы на свой густ выяву, гукавое суправаджэнне і паслядоўнасць кадраў. Найноўшыя інфармацыйныя тэхналогіі ўжо зусім не падобныя да мас-медыя: кампутарныя сеткі маюць больш агульнага з тэлефонам, чымся з радыё. На чарзе — зьяўленне інтэрактыўнага кіно і тэлебачання, шматвары-

янтных фільмаў і перадачаў: кампутар, відэамагнітафон або тэлепрымач будуць аўтаматычна выбіраць дэкарацыі, павароты сюжэту, гукавое суправаджэньне і аблічча герояў паводле густу і настрою глядача. Кіраваць тэмпам і зьместам падзеяў на экране чалавек можа голасам, з дапамогай клявіятуры на пульце або кібэршлема для адсочваньня выразу твару (такія ўжо выпускае, напрыклад, фірма *Vierte Art*): дастаткова ўсьміхнуцца або ўзьняць бровы ў адпаведным мейсцы — і далей сюжэт будзе разгортвацца ў іншым кірунку. У выніку ніводны фільм нельга будзе паглядзець двойчы. Кожны будзе глядзець сваё ўласнае кіно і асабістыя зводкі навінаў.

У эстэтыцы постмадэрну форму і зьмест мастацкага твора выбірае не мастак або рэжысэр, а сам глядач. У літаратуры бінарная апазыцыя „аўтар — чытаючая публіка” перараджаецца ў іншую, ня менш жорсткую: „чытач — пішучая хеўра” (магчыма, мы яшчэ пабачым літаратурныя вечарыны, дзе пісьменьнікі будуць стаяць у чарзе па аўтограф да найбольш таленавітага ці скандальна вядомага чытача).

Аўтарскае права, рэдактура, вялікія наклады, унармаваная мова — усё гэта ўласціва *індустрыяльнаму* пэрыяду ў разьвіцьці літаратуры зь ягоным падзелам на прафэсійных пісьменьнікаў (г.зв. бульварных ці ангажаваных уладай або легальнай апазыцыяй) і графамаў, а таксама — падзелам працы паміж тымі, хто стварае кнігу, тыражуе і распаўсюджвае яе. Зараз мы перажываем зусім не часовую выпадковую крызу прыгожай славеснасьці, як хацелася б думаць, а пачатак эпохі постіндустрыяльнай літаратуры — з аднаго боку, кампутарызаванай, а з другога малапісьменнай (у тым сэнсе, што ўласна пісьмо выконвае ў ёй другасную функцыю, падпарадкаваную чамусьці іншаму: чытаньню, фізіялягічным рэакцыям цела, камэрцыйнай калькуляцыі, фантазіям крытыкаў, пажыцьцёваму пэрформэнсу літаратара, паліграфічным экспэрымэнтам і г.д.).

Зьяўленьне даступных настольна-выдавецкіх сыстэмаў і здрабненьне накладаў дазволіла пісьменьнікам

самім займацца наборам, вёрсткай і тыражаваньнем сваіх твораў. Прапаную ставіцца да гэтага ня як да тэхнічна нецікавай працы, а як да зьяўленьня новых магчымасьцяў для самавыяўленьня (або сьцьвярджэньня нейкай надасабовай ідэі). *Сучасны літаратар павінен шукаць уласны стыль ня толькі пісьма, але і друкаваньня.* Можна, напрыклад, друкаваць усё жыццё адну і тую ж кнігу ў розных варыянтах, нават паставіць рэкорд: 10 000 прыжыццёвых перавыданьняў! Многія друкуюць свае творы пасля сьмерці — а чаму не паспрабаваць выдаць нешта яшчэ да свайго нараджэньня, каб зьявіцца на сьвет ужо вядомым пісьменьнікам? Можна набыць для свайго рукапісу макет зусім іншай вядомай кнігі з яе назвай, прозьвішчам аўтара і ілюстрацыямі або нават надрукаваць яго на блянках нейкіх афіцыйных даведак, пасьведчаньняў і пашпартоў. Было б што надрукаваць, а паперу знойдзем!

Новыя тэхналёгіі дазваляюць паглыбіць індывідуальнасьць ня толькі пісьма і друку, але і чытаньня. Кампютарызаваная кніга перастае быць сродкам масавай гаючынацыі і ператвараецца ў прастору разгалінаваных прыватных фантазмаў. Я маю на ўвазе ня толькі экранныя хмызьнякі гіпэртэксту, але й, напрыклад, вадкакрышталёвую кнігу (свайго кшталту пэйджар для зносінаў з жывым або мёртвым аўтарам, які прадбачліва запісаў свае адказы і пытаньні, а таксама зь іншымі чытачамі або крытыкамі). Плыткая паверхня вокладкі і старонак кнігі дазволіць зьмяняць на свой густ шрыфты, імёны герояў, фасон іх вопраткі на ілюстрацыях. Па сутнасьці, кожны чытач будзе мець магчымасьць зрабіць уласнае перавыданьне ўпадабанага твора. Можна зрабіць (і імгненна растыражаваць) свой варыянт кнігі з паветра і сьвятла праз тэхніку галяграфіі.

Магчыма, разам з кнігамі ў будучыні будуць прадаваць спецыяльныя шлемы для чытаньня, якія будуць сачыць за стомай вачэй, а таксама за выразам твару і інтэнсыўнасьцю думак, каб пераключаць разьвіцьцё сюжэту ў цікавейшы ў дадзены момант для гэтага чалавека бок.

Ёсьць людзі, якія падчас чытаньня любяць вадзіць па радках літараў пальцам — яны б маглі скарыстоўваць электронныя палчаткі або напарсткі. Але найбольш зручна было б размясьціць датчыкі для счытваньня ўражаньняў чытача і карэкцыі кнігі непасрэдна на яе палэх.

Інтэрактыўная кніга будзе, напэўна, ня толькі паказваць чытачу літары і ілюстрацыі, але і размаўляць з ім чалавечым голасам (дакладней — голасам аўтара). Можна будзе, спадзяюся, абмеркаваць змест кнігі і зь яе героямі — маюць жа гледачы права пагаварыць з актэрамі пасьля спэктакля!

Яшчэ адзін варыянт інтэрактыўнасьці — кніга із звычайнай паперы з абстрактнымі малюнкамі і поўным наборам усіх літараў і знакаў пунктуацыі на кожнай старонцы, асэнсавана прачытаць якую і ўбачыць нешта канкрэтнае на ілюстрацыях можна было б толькі ў спецыяльных акулярах. У адпаведнасьці з тым або іншым настроем чытача і пэўнай праграмай яны будуць самі імгненна адшукваць найбольш асэнсаваныя і гарманічныя спалучэньні рысак і літараў, каб тут жа скласьці з іх фразы, вобразы, клясычныя або зусім новыя тэксты. Магчыма, такі выгляд і павінна мець *Абсалютная кніга*, у якой захоўваюцца ўсе мастацкія творы адразу, прыдатная для чытаньня зь любой нагоды і ўва ўсе бакі? Але вернемся ў перадгісторыю нашай будучыні. Па словах Алеся Аркуша, „культурніцкае жыцьцё ў краіне перайшло фактычна ў андэрграўнд. Далучанымі, дасьведчанымі сталі лічаныя людзі, ды і яны арыентуюцца пераважна ў сваім рэгіёне, творчым асяродзьдзі, сяброўскай гутарцы” („Ксэракс беларускі”, № 6). Сапраўды, ва ўмовах малатыражнасьці літаратурных выданьняў пісьмо мала чым адрозьніваецца ад маўленьня. Таму, напрыклад, літаратарам ня сорамна друкаваць адны і тыя ж творы ў розных газэтах і часопісах, як ня сорамна і артыстам атрымоўваць ганарар за выступы з аднолькавай праграмай у розных канцэртных залах.

Кааі мы лічым сябе прадстаўнікамі андэрграўнда, то маем права і нават абавязаны пераняць хай сабе не-

каторыя прыёмы палітычнага падполья — графіці на сьценах, распаўсюджваньне ўлётак, лінгвістычыя ды-вэрсіі і г.д. Вельмі актуальна, на мой погляд, было б на-вучыцца шыфраваць свае творы звычайнымі словамі: гэта дазволіла б працаваць у афіцыйных або камэрцый-ных выданьнях, пісаць далёкія ад літаратуры артыку-лы, якія на самой справе былі б вершамі ці фрагмэн-тамі рамана, прачытаць якія немагчыма бяз пэўнага ключа, вядомага толькі надзейным чытачам.

Трэба, канешне, паклапаціцца і пра разьвіцьцё інфраструктуры, а таксама выяўленчых сродкаў „самиз-дата”: у гэтым жанры сказана яшчэ далёка ня ўсё, што хацелася б сказаць. Галоўная задача — каб незалежнае выданьне не ператварылася ў *сампісат* і *самчытат*. Тут дарэчы будзе нагадаць ленінскія словы: „Гэта непаразу-меньне, што літаратары і толькі літаратары (у прафэсій-ным сэнсе гэтага слова) здольны з посьпехам удзельні-чаць у органе; наадварот, орган будзе жывы і жыцьцёвы тады, калі на пяток кіруючых і стала пішучых літарата-раў — пяцьсот і пяць тысячаў працаўнікоў не літарата-раў”. Вэтэрану расійскага падпольнага друку, мяркую, у дадзеным выпадку можна верыць. Такое ж непаразумень-не лічыць, быццам сучасную літаратуру можа з посьпе-хам чытаць толькі пяток прафэсійных крытыкаў. Але трэба памятаць, як кажа А. Аркуш у „Ксэраксе ...” №6, што „свайго чытача (свой мільён) мы здолеем зацікавіць толькі чымсьці актуальным, надзённым, лёсаносным”.

У наш час знайсці чытача традыцыйным шляхам стала даволі складана: у кніжныя крамы і бібліятэкі боль-шасць людзей ходзіць толькі ў скрайнім выпадку. Калі Магамэт ня хоча ісьці да гары, то, натуральна, гара сама павінна пайсьці да яго. Літаратура павінна знайсці ў сабе сілы выпайзыці са сваіх нораў і сховішчаў на вуліцу, падс-ілкавацца сьвежым паветрам і пагрукацца ў кожныя дзьверы. Крок на вуліцу сёньня зрабіла толькі камэрцый-ная літаратура, якой гандлююць з латкоў у буйных пра-дуктовых крамах, падземных пераходах і г.д. Добра было б дамагчыся, каб мясцовыя ўлады або рэкеціры прынялі

пастанову, якая б абавязала гандляроў прадаваць бульварную літаратуру толькі ў дадатак да больш сур'ёзных выданняў. У скрайнім выпадку можна было б з дапамогай фундатараў рабіць бясплатныя ўкладкі з адным-двума творамі ў кнігі шырокага спажывання.

Зрэшты, лепш спадзявацца на ўласныя сілы, а не на добрага дзядзю зь міністэрства культуры або мясцовай мафіі. Калі пісьменьнік бярэ распаўсюджваньне сваіх і сяброўскіх твораў ва ўласныя рукі — спосаб, якім ён гэта робіць, трэба разглядаць як *працяг пісьма іншымі сродкамі* (хай зьвернуць на гэта ўвагу літаратуразнаўцы). У пэўных абставінах галоўны сэнс твора і вяршыня стылістычных пошукаў аўтара могуць палягаць не ў самім тэксьце, а ў тым, што і як аўтар з гэтым тэкстам робіць.

Можна, напрыклад, кідаць свае кнігі і рукапісы замест банальных камянёў у шчыты міліцэйскіх заслонаў на забароненых дэманстрацыях. Яшчэ Аляксандар Пушкін у „Сцэнках з рыцарскіх часоў” казаў: „Ніякая ўлада, ніякі рэжым ня можа ўстаяць супраць усеразбуральнага ўздзеяння тыпаграфічнага снараду”. Магчыма, новы беларускі Шадр адалье калі-небудзь з бронзы скульптуру „Кніга — зброя інтэлектуала”.

Літаратарам варта было б наладзіць і ўласную палітычна нейтральную маніфэстацыю: прайсьці па горадзе маршам пад транспарантамі з цытатамі сваіх твораў або выставіць пікет пад вокнамі якой-небудзь эстэтычна вяржэй рэдакцыі. Альтэрнатыўную літаратуру пры гэтым, зразумела, трэба ня толькі паказваць, але і агучваць празь мікрафон.

У якасьці прыватнай ініцыятывы можна абшпіць рукапісамі пінжак, штаны і капялюш і ў такім выглядзе шпацыраваць па вуліцах або зьнерухмець, нібы газэтная вітрына, на некалькі гадзінаў у шматлюдным месцы. Зразумела, рукапісы трэба ўвесь час абнаўляць, каб можна было б выходзіць на вуліцы ў якасьці пэрыядычнага выдання. Можна нават наперад анансаваць пэўныя тэксты і збіраць вакол сябе сталае кола чытачоў. Калі няма жаданьня абшываць тэкстамі вопратку — трэ-

ба выносіць іх на якой-небудзь тумбе. Галоўная перавага такога пэрыядычнага выдання — у тым, што можна абмеркаваць свае творы з чытачамі, а таксама прапанаваць ім (магчыма, за пэўную плату) напісаць у вашым выданні нешта сваё або прыклеіць прыватную аб'яву.

Дарэчы, нядаўна ў Маскве суполка мастакоў „Перцы” заснавала мабільную галерэю „Паліто”. Невялікія па памерах творы экспануюцца ў ёй з-пад крыса — на падбіўцы паліто, якое адзін з мастакоў расхінае, нібы эксгібіцыяніст або старарэжымны спэкулянт, у шматлюдных месцах. Найбольш каштоўныя творы, якія прапануе галерэя, захоўваюцца ў кішэнях або за падбіўкай.

Добра было б зрабіць і выпусыць на вуліцы горада тысячы чалавекападобных робатаў з магнітафончыкамі ў галаве, якія б чыталі натоўпам разявакаў артыкулы і вершы чарговага нумару часопіса. Або скарыстаць гаваркіх птушак — папугаяў ці гракоў. Безумоўна, адна птушка ня ў стане вывучыць на памяць аповесьць або паэму. Дык трэба падрыхтаваць вялікую зграю: кожнага папугая дастаткова навучыць аднаму сказу.

Значную ролю ў кітайскай „культурнай рэвалюцыі” адыгралі дацзыбао — газеты рукапісных гіерогліфаў, якімі абклеіваўся ўвесь горад (сьцены, слухі, вітрыны крамаў). Дарэчы, яны маглі мяняцца некалькі разоў на дзень, што выгодна адрозьнівае іх ад некаторых нашых часопісаў, якія выходзяць раз на некалькі гадоў.

Ва ўсім сьвеце ўлады ня могуць даць сабе рады зь непадкантрольнымі насыценнымі надпісамі. Дарэчы, тое, што Лабковіч быў пакараны ўладамі мацней за Адамовіча, сьведчыць, што беларускі рэжым больш непакояць антыпрэзыдэнцкія тэксты, апублікаваньня не ў газэтах, а на сьценах. Мікола Богуш у артыкуле „Свабода слова на платах і сьценах” („Свабода”, № 34, 1996) заклікае ўладу рабіць свае, станоўчыя надпісы паводле мадэляў кароткіх фальклёрных жанраў. На маю думку, тэксты могуць быць і вялікімі. Можна трансфармаваць нейкі раман у экскурсію па горадзе: пісаць на сьценах па адным сказе з адрасамі некалькіх варыянтаў праця-

гу. Складнікам гэтага гіпэртэксту трэба лічыць і тыя прыгоды, што здарацца з чытачом па дарозе.

Добра было б рабіць надпісы рэгулярна, хаця б штомесяц — як пэрыядычнае выданьне. Тады можна будзе абвясьціць падпіску на тыя ці іншыя тэмы і нават абслугоўваць падпісчыкаў індывідуальна: аздабляць той маршрут, па якім чалавек прызвычаіўся шпацыраваць.

Уладзімер Маякоўскі ў артыкуле „Як рабіць вершы?” кажа, што асноўным правілам ва ўсялякім падручніку па паэтычнай вытворчасьці павінна быць уменьне ствараць прастору і арганізоўваць час, а ня ямбы і харэі. І да мяне аднойчы завітала думка наладзіць сэрыійную вытворчасць паэтычных храномэтраў жыцьця: прымусіць зязюлю ў насыценным гадзінніку замест „ку-ку!” казаць нешта асэнсаванае або перарабіць электронны гадзіннік для рэгулярнага ўзнаўленьня літаратурных твораў (з цыклем у гадзіну ці ў тыдзень). Калі чалавек вывучыць гэтыя тэксты напамяць — ён зможа вызначыць дакладны час без аніякіх лічбаў: яму даволі будзе зірнуць, які менавіта паэтычны радок напісаны зараз на экране. Падобным жа чынам можа быць створана кніга-градусьнік, кніга-сьпідомэтар і г.д.

Жыць Дэлэз і Фэлікс Гватары ў працы „Карэнішча” кажуць, што літаратура будучыні сыцьвердзіцца ў сваёй „машыннасьці” і распадзецца на жанры-машыны (ваенную машыну, бюракратычную і г.д.). Ператвораная ў мэханічную прыладу, літаратура канчаткова парве зь ідэалёгіяй. Нас чакае ня сьмерць кнігі, але нараджэньне новага тыпу чытаньня: галоўным для чытача будзе не разуменьне зместу кнігі, але карыстацца ёю як мэханізмам, экспэрымэнтаваць зь ёю, браць зь яе што заўгодна.

Нам, мяркую, яшчэ рана разьвітвацца зь ідэалёгіяй: ня той рэжым пакуль на двары. Апрача таго, ідэалёгія выдатна паддаецца мэханізацыі: прыкладам таму — шматлікі парк ідэалёгічных шызамашынаў соц-арту. Сёньня актуальна было б стварыць кампутарныя гульні (электронныя піктаграмы) на палітычныя сюжэты: пра АМАП і дэманстрантаў, барацьбу паміж фаварытамі ўла-

ды, змаганьне ўрада з мафіяй і агентамі сусветнага імперыялізму.

Падчас святкаваньня Дня Незалежнасьці-96 Бум-Бам-Літ разам з мастаком А. Клінавым распаўсюджваў сярод удзельнікаў мітыngu дэмакратычнай апазыцыі цукеркі з выявай прэзыдэнта РБ, у якія мы запакавалі нашыя вершы і афарызмы. Атрыманьня за іх грошы (на той час — каля 100 даляраў) мы потым перадалі палітвязню С. Адамовічу.

Дарэчы, мне даводзілася чуць пра нямецкую паэтэсу, якая прадае свае творы ў запаяных бляшанках для мясных кансэрваў. Увогуле сувязь незалежнага друку, палітыкі і кулінарыі мне чамусьці падаецца не выпадковай. У згаданым нумары „Свабоды” распавядаецца пра адзіны шлях, па якім незалежная газэта здолела патрапіць у турэмную камэру, дзе ўтрымліваліся ўдзельнікі дэманстрацыі: сваякі зьняволеных загарнулі ў яе вялікі кавалак сала. Наглядчык ня звярнуў увагі на тластую паперу, а яе чыталі і перачытвалі некалькі дзён і вывучылі амаль напамяць.

Нядаўна Валянцін Акудовіч прапанаваў мне зрабіць літаратурную каўбасу. Мяркую, для гэтага неабавязкова браць цэла якога-небудзь літаратара, дастаткова надрукаваць нешта выкшталцонае на абгортцы звычайнага каўбаснага вырабу. Людзі зараз купляюць зусім мала кніг і часопісаў — дык, можа, удасца занесць ім мастацкае слова ў хату кантрабандай, разам з прадуктамі харчаваньня? Яшчэ лепей было б дамовіцца за якой-небудзь кандытарскай фабрыкай пра выпуск новага гатунку печыва ці жуйкі, дзе пад абгорткай хаваўся б не звычайны комікс, а верш, ці афарызм, зь якіх таксама можна было б збіраць калекцыі. Асноўны спажывец салодкага — дзеці — прывучаліся б успрымаць літаратуру як прыемны сюрпрыз, а ня школьны падручнік.

Для апэратывнай публікацыі сваіх твораў можна скарыстоўваць дошкі аб'яваў у паліклініках, унівэрсытэтах ды і іншых установах: гэта амаль тыя ж газэты. Ёсьць сэнс і ў тым, каб раскідваць іх па паштовых скры-

нях: існуе шмат людзей, якім ужо даўно ніхто ня піша. Увогуле, цікава было б разаслаць ва ўсе бакі сьвету паштоўкі ці тэлеграмы зь нейкімі загадкавымі тэкстамі, а таксама агучыць іх па выпадковых тэлефонных нумарах. Зь цягам часу, магчыма, удасца заснаваць і камэрцыйную станцыю кабэльнай паэзіі — па прыкладзе папулярнай сёньня тэлефоннай эротыкі.

Калі па нейкіх прычынах (недахопу плошчы або праблемаў з цэнзурай) няма магчымасьці надрукаваць у пэрыядычным выданьні абяцаныя матэрыялы, можна дасылаць іх сталым падпісчыкам (за асобную плату) па пошце ці зачытваць па тэлефоне. Здраецца, што ўжо цалкам падрыхтаваны нумар на працягу месяцаў ня можа выйсьці ў сьвет. У гэтым выпадку варта было б абходзіць па кватэрах хаця б бліжэйшых падпісчыкаў і знаёміць іх з матэрыяламі нумару: даць чытачам магчымасьць перапісаць ці ксэракапіяваць упадабаныя творы; запрашаць усіх жадаючых на публічную чытку нумару супрацоўнікамі рэдакцыі; прапаноўваць кампутарныя дыскеты з набранымі матэрыяламі.

Дарэчы, электронная літаратура зараз набывае ўсё большую папулярнасьць і ўжо шукае ўласную стылістыку. Можна згадаць, напрыклад, італьянскі пісьменьніцкі рух „назіральнікаў”, якія ствараюць літаратурныя відэа-аклішы з дапамогай тэхнічных сродкаў фатаграфіі, кінематографа і кампутарнай графікі, ці дацкага постмадэрніста Г. Крола, які кампануе кароткія тэкставыя блёкі з фрагмэнтамі графікі, рэклімы і порнапрадукцыі.

Добра было б набыць партатыўную рацыю, каб перадаваць тэксты чарговага нумару ў этар на азбуцы Морзэ. Потым можна раздрукаваць гэтыя перадачы на паперы і выпусьціць зборнік мастацкай літаратуры (запісанай кропкамі і працяжнікамі) для прафэсійных радыстаў.

Зь іншага боку, цікава было б паспрабаваць у якасьці сродку масавай інфармацыі (і трансляцыі літаратурных тэкстаў) сетку расстаўленых па ўсім горадзе тамтамаў. Голас добра зробленага барабана можа перакрыць скрыгат каменных джунгляў у радыусе некалькіх кілямэтраў (асабліва ўначы).

У кнізе „Што такое філзафія?“ Дэлэз і Гватары адзначаюць, што мастацтва постмадэрну, у адрознасьць ад мадэрнізму, — гэта плынь, пісьмо на электронных, надзьмутых, газападобных падложках, якое здаецца занадта разумным і складаным інтэлектуалам, але цалкам даступнае дэбілам, непісьменным, шызафрэнікам, якія самі зьліваюцца з усім, што цячэ бяз мэты. Постмадэрнісцкае мастацтва і сучасная навука „выцякаюць” з капіталістычнай сыстэмы, пакідаючы за сабой пазытыўныя сьляды, творчыя лініі ўцёкаў, якія паказваюць шлях глянбальнага вызваленьня праз „татальную шызафрэнізацыю” жыцьця.

Для распаўсюджваньня літаратуры можна скарыстаць рэкі дый іншыя водныя артэрыі. Я тут маю на ўвазе не кур’ераў на плятах і лодках, а тэксты, закаркаваныя ў бутэльках з-пад віна ці піва і пушчаныя на волю хваляў па рацэ да бліжэйшага мора. Невядома, калі, праз колькі дзён ці гадоў яны трапяць у чалавечыя рукі і ці трапяць увогуле... У сучасных літаратараў дастаткова падставаў адчуваць сябе рабінзонамі, нават калі яны жывуць у шматтысячным горадзе.

Пасьля акцыі ББЛ „Ням-Ням” у парку Горкага (гэта быў свайго кшталту пікнік на сцэне, удзельнікі якога час ад часу падыходзілі да мікрафону і чыталі свае творы) мы пусьцілі ў Сьвіслач эскадру караблікаў, складзеных з прачытаных толькі што тэкстаў, а другую частку кінулі ў закаркаваных пляшках. Зьміцер Вішнёў нават наклеіў на бутлю ад фізіялягічнай рашчыны назву калектыўнага зборніка „Нам хана — вакол хунта!”. Зразумела, кідаць пляшкі з творамі ў раку можна з той жа пэрыядычнасьцю, зь якой выходзяць часопісы ў звычайнай вокладцы — і нават часцей. Між іншым, сам Вішнёў аддае перавагу вусным тэкстам: надзьктоўвае іх у пустыя пляшкі, закаркоўвае, нібы джынаў, і раздае жабракаам.

Нешта падобнае можна зрабіць, паклаўшы тэкст у паветраны шарык, надзьмуты геліем, каб мог адыцаць разам зь ветрам на сотні кілямэтраў ад аўгара і трапіць у зусім незнаёмыя рукі. Вайскоўцы часам раскідваюць агітацыйныя ўлёткі з дапамогай аэрастатаў, артылерыйскіх

снарадаў, авіябомбаў, але чаму не скарыстаць гэтыя сродкі для засеву паверхні зямлі мастацкай літаратурай?

Дэлёз і Гватары мяркуюць, што змест ідэальнай кнігі будучыні, кнігі-карэнішча можна будзе змясыціць на адной старонцы, як уся зямля змяшчаецца на адным аркушы геаграфічнай машы. Нам жа сёння вярта было б ствараць свае тэксты адразу ў *дзвюх* вэрсіях: поўнай — для традыцыйнага друку і больш мабільнай (спрошчанай і скарачанай) — для пераказу, графіці, улётак і г.д.

Ня трэба забывацца і на такі магутны сродак прыватна-масавай інфармацыі, як чуткі і плёткі. Сяржук Мінскевіч у „Культуры” №3 — 4, 1996 г. заклікае выкарыстоўваць чуткі для прапаганды беларускай мовы, але хіба нельга іх скарыстаць для трансляцыі ўласнага ці чужога твора або ягоных найбольш цікавых фрагментаў? Друкаваную літаратуру людзі вынайшлі параўнальна нядаўна, вусная ж творчасць існуе тысячагоддзямі і, верагодна, перажыве сваю дачку. Увогуле нашу стратэгічную мэту можна акрэсьліць як *стварэньне з матэрыялаў элітарнай літаратуры новага фальклёру*.

У эпоху высокіх тэхналёгіяў неабавязкова друкаваць свае думкі, каб данесці іх да шырокай аўдыторыі. Каб вярнуць літаратуру ў жыватворны стан фальклёру, мы павінны *аддаваць перавагу пісьму перад друкам, маўленьню перад пісьмом, гэсту перад маўленьнем і мысьленьню перад гэстам* (у будучыні кожны будзе мець апрача агульнага свой фальклёр, бо чалавек будзе такі ж шматаблічны, як цяпер народ).

Сёння, паводле В. Акудовіча („LiM”, № 45, 1996) ролю фальклёру адыгрывае бульварная літаратура — тая, што сама ідзе насустрач чытачу. І Чарота там жа называе „вялікім плюсам” сучаснай прозы тое, што герой ходзіць па праспэктце. Дык вось наша мэта палягае ў тым, каб чытач сам хадзіў па праспэктце героем — і ня толькі нашых, але і ўласных сюжэтаў.

ТЭКСТ І ЦЕЛА

*Пакуль што я пішу рукой,
Хаця і думаю нагой:
Нагой я расчыняю дзверы
На мармуры і на паперы!
Ф. Ніцшэ, „Пісаць нагой” —
зь вершаванага пралёгу
да „Вясёлай навукі”*

Сярод мноства інструмэнтаў, якія дапамагаюць чалавеку прыстасавання на нейкі час да існавання ў матэрыяльнай рэчаіснасці, найбольш зручным і шматфункцыянальным зьяўляецца, безумоўна, нашае цела. Сапраўды, цела заўсёды ў нас пад рукой, за ім ня трэба, як за тым жа словам, лезьці ў кішэнь. Яно зьяўляецца асноўнай формай адлюстравання навакольнай рэчаіснасці і нашага мейсца ў ёй, сродкам захавання гэтага досведу і здабыцця новых ведаў. Ягонныя органы (твар, мозг, пальцы, язык і г.д.) прыстасаваныя як для намінацыі элементнаў сьвету, пасярод якога жыве чалавек, так і для забеспячэння разнастайных патрэбаў мысьліцельнага працэсу. Апрача кагнітыўнай і эмацыянальнай функцыяў (быць сховішчам і люстэркам пачуццяў), цела выконвае і камунікатыўную функцыю: яно зьяўляецца „найважнейшым сродкам чалавечых зносінаў” (такое азначэнне У. Ленін, зрэшты, даў вэрбальнай мове).

Як вядома, на досьвітку цывілізацыі людзі размаўлялі ня словамі, а мімікай, гэстамі і ўсімі тымі гукамі, якія здольны вытвараць наш арганізм. Напрыклад, ангельскі палеантоляг Дэвід Этэнбора ў кнізе „Жыцьцё на Зямлі” кажа: „Твар чалавека мае заўважна больш асобных мускулаў, чым пыса ўсялякай жывёлы. Гэтыя мус-

кулы забясыпечаюць магчымасць вельмі па-рознаму рухаць вуснамі, шчокамі, ілбом, бровамі, на што ня здольная ніводная іншая істота. А вось спробы рэканструяваць горла нашага далёкага продка сьведчаць, што гаварыць ён мог вельмі павольна і зь цяжкасцю. Таму, — кажа ён, — можна не сумнявацца, што твар быў асновай сыстэмы стасаванняў у гома эрэктуса”.

Экспрэсыўныя магчымасці натуральных рысаў твара для самога чалавека, напэўна, былі настолькі нечакана багатыя, што давялося распрацаваць адмысловую сыстэму татуіровак, расфарбоўкі ці рытуальных шнараў, якія дазволілі хай крыху наблізіць твар да маскі, што мае заўсёды ўстойлівы выраз і сэнс. Задоўга да вынаходзтва альфабэта людзі ўжо не былі непісьменныя: яны рабілі і чыталі кадаваныя запісы на целе-экрane, а таксама запісы на паветры ўласнымі рухамі цела. Мяркую, мова гэстаў і мастацтва танца нарадзіліся як працяг у навакольную прастору рухаў штучных і натуральных рысаў твара: як расшыфроўка татуіровак і пашыраны варыянт мімікі. Зь іншага боку, надпісы на целе маглі зьявіцца як канспэкт рытуальнага танца.

М. Валашын у артыкуле „Твар, маска і галізна” выказаў думку, што ў антычнасці экспрэсыўным цэнтрам і, значыцца, тварам чалавечага цела лічыўся аголены торс (пра гэта сьведчыць, прынамсі, выяўленчае мастацтва старажытных грэкаў і рымлянаў). Гэсты рук, ног і галавы ўспрымаліся як дадатак да рэльефнай „мімікі” мускулятуры тулава. Для старажытных мастакоў і глядачоў твар быў „раўнамерна разьліты па ўсім чалавечым целе”. Гэтая канцэпцыя жыве і сёння ў мастацтве танца і пантаміме, пэрформансе і бодзі-арце. Яе адбітак на побытавым узроўні можна бачыць у французскай прымаўцы: „*Ногі — гэта твар жанчыны*” — і ў савецкай: „*Твар салдата — ягоныя боты*”.

Старажытны чалавек лічыў сваімі продкамі і сваякамі татэмных жывёлаў і духаў, некаторыя расьліны і феномены прыроды. Менавіта іх ён сымбалічна маляваў на сваім целе і самім целам у танцы. У сваіх вытоках нашая

мова, мяркую, павінна была забяспечыць кантакт чалавека ня толькі з супляменьнікамі, але і з жывёламі і надвор'ем. Пагадзіцеся, словы для гэтага — ня самы зручны сродак камунікацыі: жывёлы і рэчы лепш разумеюць нашыя гэсты. Палеалінгвісты сьцьвярджаюць, што на працягу 3-х мільёнаў гадоў асноўным сродкам сумоўя гамінідаў былі, побач з абмежаванай колькасцю (каля 20-40) кароткіх гукавых сыгналаў, сыстэмы ў некалькі соцень ці тысячаў гэставых знакаў, і толькі ў самы апошні пэрыяд эвалюцыі чалавека (100-40 тысяч гадоў таму) пачалося фармаваньне ўласна вэрбальнай мовы. Прычым прынцыпы пабудовы гукавых паслядоўнасьцяў былі запычаныя ў паслядоўнасьцяў гэстаў рук.

Па вялікім рахунку, за апошнія 40 тысяч гадоў чалавек амаль не зьмяніўся. Па-ранейшаму мы лепш і хутчэй разумеем адно аднаго ня праз словы, а праз інтанацыю, выраз твару, гэстыкуляцыю. Гэсты дапамагаюць нам удакладніць сэнс словаў, якія мы кажам, а часам — зьмяняць яго на супрацьлеглы. Зь іншага боку, і словы патрэбныя нам, каб патлумачыць сабе ды іншым уласныя ўчынкі і гэсты.

Часта гэст дублюе ці замяняе маўленьне, бо таксама можа перадаваць лічбы, вобразы рэальных рэчаў і абстрактных паняткаў і нават граматычныя катэгорыі. Б. Брэхт стварыў адмысловую „гэставую” тэхніку для дэклімацыі паэтычных і перадусам прэзаічных твораў, заснаваную на спэцыфічным маторным акампаніманце: „Мяне захпіла праблема гэставых фармулёвак таму, што хаця апошнія мажлівія ў межах рэгулярных рытмаў, але нерэгулярныя рытмы бяз гэставых фармулёвак, як мне здавалася, увогуле немажлівія”.

Сучасная гэставая мова глухіх патэнцыйна не саступае па камунікатыўных магчымасьцях гукавым мовам. Выказаныя ў ёй складаюцца з херэмаў (ад грэц. *hejr* — рука), колькасць якіх прыкладна адпавядае колькасці фанэмаў. Кампанэнтная структура гэстаў дазваляе выкарыстоўваць іх мэтафарычна, а таксама ствараць візуальныя рытмы і рыфмы. І мне, дарэчы, незразумела, чаму

ніхто з нашых паэтаў не спрабуе пісаць (і друкаваць) херэмныя вершы для глухіх? А таксама — для маракоў (на міжнароднай мове сыгнальных сыяжкоў)? Першая кніга для глухіх была надрукаваная яшчэ ў 1620 г. у Гішпаніі. Відаць, не выпадкова, што менавіта ў гэтай краіне ў 1998 г. нарадзіўся рух за абвешчаныя мовы гэстаў другой нацыянальнай мовай побач із словамі.

Антрапаляг К. Бюхер у сваіх досьледах першасных этапаў станаўленьня мастацтва высунуў гіпотэзу, што паэзія і музыка паходзяць з агульнай крыніцы — штодзённай фізычнай работы. Яны павінны былі каналізаваць у катарсыс цяжкае напружаньне працы: „Народы старажытнасьці лічылі сыевы неабходным акампанімантам пры ўсялякай цяжкай фізычнай рабоце”. Тут, канешне, ёсьць марксісцкі перагіб: сыевы заўсёды былі таксама акампанімантам вайны, балю, шматакіх абрадаў і рытуалаў. Бясспрэчна іншае: нашыя думкі, размовы і сыевы ніколі не складаюцца з адных толькі словаў.

Як мова ніколі не бывае тоесная сваім слоўнікам, так і літаратура — запісаным ці вывучаным на памяць тэкстам. Літаратура мае больш агульнага з тэатрам, чым зь бібліятэкай. Калі старажытны гусляр ці сучасны паэт складае або дэкламуе свае творы — ён дапамагае нараджэньню ледзь ня кожнага слова гэстамі, мімікай, пераборам струнаў ці валасоў на галаве. І вельмі часта галоўны сэнс думкі застаецца ня ў словах, вымаўленых із сцэны ці надрукаваных, а ў тым нябачным зь бібліятэкі танцы рук і рысаў твару.

Вэрбальная мова, верагодна, ужо прайшла пік свайго разьвіцьця (у эўрапейскай культуры ён прышаў пераважна на XIX стагодзьдзе). Сучасную эпоху можна ахарактэрызаваць як заняпад заснаванай на словах цывілізацыі. Тэлефон, тэлебачаньне, кампутарныя сеткі ды іншыя цуды тэхнікі вызвалілі людзей ад неабходнасьці стасавацца праз напісанае ў прыватным лісьце або выверанае карэктарам і надрукаванае слова. Мова сёньня вызваляецца з-пад улады дакладна распрацаваных высокай літаратурай граматыкі і стылістыкі. Паралель-

на ідзе другі вельмі цікавы працэс: *літаратура вызваляецца з-пад улады вэрбальнае мовы.*

Мэтай большасці літаратурных, асабліва паэтычных практыкаў зьяўляецца перадача чытачам не абстрактных ідэяў, а канкрэтных адчуванняў. Ці абавязкова для гэтага карыстацца словамі? Літаратурны твор можа складацца з нейкіх матэрыяльных аб'ектаў ці гэстаў, што на фізічным узроўні ўздзейнічаюць на аўдыторыю, і, калі трэба, слоўнага камэнтару да іх, занатаванага на паперы, магнітафоннай стужцы, скуры аўтара або нейкай жывёлы і г.д. У 1998 г. Бум-Бам-Літ сьледам за зборнікам тэкстаў і графічных твораў „Тазік беларускі” выпусьціў магнітаальбом „Тазікі”, дзе словы адыгрываюць ня большую ролю за іншыя гукавыя эфэкты. Экспазыцыя твораў лінгвістычнага жывапісу суполкі ў Нацыянальнай мастацкай галерэі, разгорнутая ў межах рэспубліканскай выставы „Час. Прастора. Асоба.” атрымала дыплём I ступені.

Рытм і нават рыфма ня маюць патрэбы ў словах: для іх можна скарыстаць усе гукі і гэсты, якія толькі ў стане вытварыць нашае цела, навакольныя мэханізмы і арганізмы, чаргаваньне дня і ночы, а таксама лета і зімы.

У нашых тэатралізаваных выступах мы, па магчымасьці, прытрымліваемся наступнага прынцыпу: „*Болей гукаў, меней словаў!*” (або „*Меней словаў, болей гэстаў!*”). Для літаратуры, якая чытаецца аўтарам са сцэны, словы — не галоўнае: калі яны спатрэбяцца слухачу, ён можа іх прыдумець і сам.

Пэрфомансы сучасных літаратараў і мастакаў маюць, як мне падаецца, штосьці агульнае зь некаторымі мэтодыкамі прасьвятленьня ў дзэн-будызьме: „Калі майстры Дзэн прапаведуюць, яны не заўжды робяць гэта ротам, яны кажучь рукамі і нагамі, сымбалічнымі знакамі або канкрэтнымі ўчынкамі. Яны равуць, лупяць і штурхаюць вучняў, а калі ў іх пра нешта пытаюцца — яны часам уцякаюць або папросту не адчыняюць вуснаў і робяць выгляд глуханямых „ (Чжан Чжэнь-цзы, „Практыка Дзэн”). Канешне, гэты спосаб камунікацыі

быў разьлічаны не на выпадковую аўдыторыю, а на людзей, якія шмат дзён ці нават гадоў пакутліва разважалі над нейкай невырашальнай праблемай і пасьпелі зьняверыцца ўва ўсіх сваіх ведах. Але і кожны выпадковы чалавек мае тую або іншую праблему, якую ён ня можа пакуль і сам сфармуляваць у словах. Мы імкнемся ня столькі навучыць слухача нашым думкам, колькі каталізаваць ягоныя ўласныя разважаньні. І нам, сапраўды, ня дадзена ведаць наперад, як нашае маўчаньне адгукнецца. Я перакананы, што ня толькі словы, але і гэсты маюць рэха.

Асноўным зьместам нашых пэрформансаў зьяўляюцца разнастайныя маніпуляцыі з уласным целам на фоне вэрбальнага тэксту, музыкі, а таксама прыродных і машынных пошумаў. Тэкст можа быць напісаны вялікімі літарамі на задніку сцэны ці на ўлётках, раздадзеных гледачам, можа прамаўляцца самім літаратарам або гучаць у запісу з рэпрадуктараў, што дазваляе вызваіць артыкуляцыйны апарат аўтара для нейкіх дадатковых словаў ці прадметаў: лыжкі з супам, дудкі і г.д. (менавіта гэты прыём мы скарысталі ў трагічнай сцэнаграме „3 Новым Годом!”).

Найбольшыя шанцы стацца клясыкам гэтага жанру беларускай літаратуры сёньня мае, маркую, Іля Сін. Ягоныя пэрформансы нагадваюць бітву голаса зь целам, у якой аўтар выкарыстоўвае ўвесь даступны яму арсенал словаў і гэстаў. Дзеля бясьпекі ён хавае галаву пад лётніцкім шлемам, а твар абкручвае паўпразрыстай тканінай ці закрывае маскай. Падчас нашага выступу на выставе А. Клінава „Сьмерць п'янэра вяртаецца” ён нават чытаў тэкст з чужога цела — праз выразанае на месцы твара ў адным з партрэтаў акенца. Падчас закрыцьця выставы катафалкаў Клінава „Сьмерць п'янэра-III” Іля прачытаў тэкст пра ўласную сьмерць, а потым качаўся ў сутаргах па падлозе, пакуль я ня выліў на яго пляшку кетчупу, падобнага па колеры да п'янэрскага галыштуку. На „Міжсусьветным дні Бум-Бам-Літа” ў ДOME літаратара Сіна загарнулі ў даўжэзны рулон паперы, але

ён знайшоў у сабе сілы разарваць яго на шматкі (спадзяюся, пісьменьнікая публіка зразумела сэнс гэтага гэта). А на „Акцыі містычнага самагубства” ў Беларускаім гуманітарным цэнтры Іля разарваў сваю размалёваную толькі што вопратку і прыбіў яе да змайстраванага з грубых дошак „крыжа экзыстэнцы”, які потым быў спущаны на ваду ў Сьвіслач. На многіх акцыях Сін выступае сьпінай да публікі: ён хоча быць ня зоркай, а чорнай дзіркай беларускай сцэны.

Тэма інтэрвэнцыі цела ў прастору культуры знайшла працяг на віцебскай імпрэзе „Арт-прагноз-96” у стрыптызе з адначаснай дэклімацыяй Алеся Аркуша і ў сымбалічнай дэфлярацыі Жанны Васанскай (напрыканцы расповеду пра эратычнае жыццё яе хатніх рэчаў яна адрэзала сваю дзясвочую касу).

Каб стварыць нейкі вобраз на сцэне, трэба альбо распранацца, альбо апранацца. Напрыклад, Серж Мінскевіч на сцэне Дома літаратара сьпяваў свае песні на каньках — у вобразе „лепшага сябра беларускіх спартсменаў”, а для выступу на імпрэзе „Клёкатамус” у парку імя Горкага папрасіў забінтаваць яго да стану муміі (на жаль, не хапіла бінтоў), бо напярэдадні быў жорстка зьбіты міліцыяй. Зьміцер Вішнёў на той жа імпрэзе ў нейкіх шаманскіх апранахах разганяў мятлой хмары на небе (зрэшты, дождж усе адно пайшоў), а я сам, апрануты як дэндзі мінулага стагодзьдзя, прачытаў на французскай мове тэкст „Інтэрнацыяналу”. Над маёю галавой, нібы дадатковы твар, была замацаваная маска з выразам клясавага жаху буржуазіі, намэнклятуры і „вэртыкалі” перад галоднымі і раззлаванымі рабочымі. Дарэчы, Зьміцер марыць скласці нейкі тэкст на сьнезе дзенебудзь у лесе з вопраткі сяброў-літаратараў. Баюся, яго ня спыніць нават люты мароз. Галоўнае, каб мы пагадзіліся распрануцца і самаахвярна стацца суаўтарамі твора. А побач мы маглі б і самі застыгнуць да вясны ў выглядзе літараў нашага апошняга слова.

У пэрформансе можна скарыстаць ня толькі вонкавыя, але і нутраныя органы цела. На беларуска-маке-

донскай літаратурнай канфэрэнцыі ў „Іслачы” Альгерд Бахарэвіч удзячна абцалаваў бліжэйшыя крэслы слухачоў, а потым можна зьеў падчас чытаньня букет дзьмухаўцоў — такі ж гаркавы, як ягонья вершы. Можна прыгадаць таксама „модажэрскую” акцыю на паэтычнай вечарыне ля помніка Янку Купалу: натоўп слухачоў падзяліў і зьеў „цела” аднаго з бумбамлітаўцаў (на шчасьце, ён пасьпеў пераагрануцца, а ў сцэнічны касцюм пакласьці хлеб). Валянцін Акудовіч на „Арт-прагнозе” чытаў свой тэкст пра Бум-Бам-Літ нахіліўшыся над тэзікам: ён ведае, што словы нараджаюцца ў загадкавых нетрах ня толькі душы, але і стрававальнага апарату. Паводле французскага сэміёляга Ю. Крысьцевай, літаратура павінна ачышчаць чалавека гэтаксама, як фізычныя спазмы млосьці.

Каб прыцягнуць увагу больш-менш шырокай аўдыторыі да высокіх праблемаў палітыкі альбо мастацтва, галоўнае — ня тое, пра што чалавек кажа, а дзе і як ён гэта робіць. Каб перамагаць на выбарах і рэфэрэндумах, *народ трэба не пераконваць, а зачароўваць.*

Безумоўна, літаратару ці палітыку цяжка абысьціся без вэрбальнай мовы. Амаль гэтак жа цяжка, як без уласнага цела. Але нарадзіць сваю ўласную думку можна толькі тады, калі забыўся на ўсе словы ды знакі прыпынку і сам ня ведаеш, як яе выказаць. Калі для гэтага падыходзяць некаторыя звычайныя словы — што ж, тым лепей.

* * *

Клясык авангарднага тэатра Ежы Гратоўскі казаў, што нельга адасабляць думку ад цялеснай дзеі: „Актар не павінен скарыстоўваць свой арганізм для ілюстраваньня руху душы, ён павінен выконваць гэты рух з дапамогай свайго арганізма”. Мяркую, тое ж датычыць літаратара, які рэпрэзэнтуюе свае думкі на сцэне або запісвае іх за сталом. Гэтага правіла прытрымліваўся, у прыватнасьці, Ніцшэ, які казаў, што літаратарам трэба ву-

чыцца мастацтву танца нагамі, паняткамі, маўленьнем і пяром на паперы: „Мой стыль — танец, гульня сымэтрыяў усялякага кшталту, пераскокаў і кпінаў з гэтых сымэтрыяў... Паўната жыцця захоўваецца дзякуючы багацьцю гэтаў. Трэба ўсе доўгія і кароткія сказы, пунктуацыю, выбар словаў і паўзаў, тэматычную паслядоўнасьць вучыцца адчуваць як гэсты”.

Стыль пісьма літаратара сувымерны экспрэсыўным магчымасьцям ягонага арганізму. Б. Ермалаеў у артыкуле „Маторны акампанімент паэтычнай творчасці” („Психологический журнал”, № 5, 1995) сьцьвярджае, што рытм у паэзіі — малюнак націскаў, словападзелаў, пераносаў, клаўзулаў, анакрузаў і г.д., неадпаведнасьць рытмічнага і граматычнага чляненьняў тэксту — грунтуецца на рэальных фізыялягічных працэсах цела аўтара (гэтаксама як рытм складзенай музыкі прадвызначаецца фізыялёгіяй кампазытара).

Сапраўды, падчас пісьма ці чытаньня мы прапускаем тэкст скрозь сіта нашага цела: ворушым вуснамі і языком, напружваем вочы і галасавыя зьвязкі, ледзь заўважна паўтараем міміку і гэсты герояў твора, страчваем ці падвышаем уласныя апэтыт і лібіда. Ю. Тынянаў казаў, што „літаратурным фактам зьяўляюцца тыя падзеі і адносіны літаратурнага жыцця, якія ўваходзяць у структуру літаратуры пэўнай эпохі як цэлага”. На маю думку, літаратурным фактам зьяўляюцца таксама фізыялягічныя падзеі ўсярэдзіне цела пісьменьніка або чытача, а таксама адносіны паміж ягонымі органамі падчас пісьма ці чытаньня. Паэт абірае лексыку, мэтар і рытм (а часам і мову) для напісаньня верша пад уплывам псыхафізыялягічнага стану свайго арганізма: выбірае для словаў менавіта той рытм, у якім б’ецца кроў у ягоных жылах, у якім думкі таньчаць у галаве і пальцы сьціскаюцца ў кулак. Адпаведна, мускульны тонус і рытм дыханьня чытача прадвызначаюць, якую частку тэксту ён прачытае асэнсавана.

Каб ахапіць усе сэнсы тэксту і нават тыя, пра якія ня ведае сам аўтар, перад чытаньнем трэба падмацаваць свой позірк спэцыяльнай дыетай, дыхальнымі прак-

тыкаваньнямі, напружваньнем у пэўнай паслядоўнасьці мускулятуры цела. Толькі *чытач-атлет* ведае, як правільна скарыстаць рознасьць энэргетычных патэнцыялаў паміж злучанымі праз позірк цела і тэкстам, каб у ягоным розуме загарэлася лампа звышсьвядомасьці, падобная да нутранага сонца.

Адпаведныя практыкаваньні прыдатныя і для пісьма — асабліва, калі мы хочам напісаць нешта глыбейшае, чым самі можам прачытаць. Паводле М. Зошчанкі, „літаратар павінен пераключыць на пісьмо ўвесь творчы ўздым арганізма за кошт іншых, больш нізкіх арганічных функцыяў”. Сапраўды, мы можам скарыстаць у якасьці транспартных сродкаў для думак і словаў захаваныя з папярэдняга і набытыя ў цяперашнім жыцьці аўтаматызмы, бесьвядомыя памкненьні ды інстынкты, што наўссыяж працінаюць чалавечую істоту: пачуцьцё голаду, фізычны боль, страх уласнага нараджэньня або сьмерці і г.д.

У працэсе пісьма ці чытаньня могуць удзельнічаць самыя разнастайныя камбінацыі органаў нашага цела. Найчасей мы, зразумела, пішам рукамі. Антрапалягі сьцьвярджаюць, што чалавек пачаў пісаць і маляваць на сьценах пячор (тады гэта было адно і тое ж) нічым ня ўзброенымі пальцамі, а часам выдзьмуваў на патрэбнае месца фарбу наўпрост з рота. А што можа быць больш інтымным за дактыльнае пісьмо глухіх, калі словы пішучца пальцам на далоні суразмоўцы? Хіба што прашаптаць свае творы, нібы па сакрэце, на вуха якім-небудзь вышадковым знаёмым.

Пальцамі, канешне, можна і чытаць. Я тут маю на ўвазе ня азбуку Брайля для сляпых, а звычайныя літары, якія прыемна было б кранаць рукамі (напрыклад, іх можна было б выказаць з футра ці зрабіць з птушынага пер'я).

Самыя начытанья органы сёньня — гэта вочы і вушы. Але я мяркую, на службу літаратуры можна паставіць усе пачуцьцёвыя органы, якія маюцца ў нашым целе. Трэба напісаць што-небудзь для чытаньня языком — напрыклад, салодкай лініяй на гаркавым полі. У гэ-

тым выпадку нам удалося б здзейсніць сапраўдную „асалоду ад тэксту”, пра якую казаў Ралян Барт.

Можна паспрабаваць і пахаваць пісьмо. Але напачатку давядзецца рабіць досыць вялікія літары — пакуль нях не разаўецца да прымальнай вастрыні, або пакуль японцы не сканструююць спецыяльныя чытальныя насадкі для насоў, якія дазваляць людзям адрозніваць пахі больш дакладна.

Ёсць некаторыя падставы меркаваць, што чалавек можа чытаць і „шостым пачуццём”. Каб праверыць гэта, трэба выдаць кнігу з надрукаванымі, а потым зафарбаванымі тэкстамі, чытаць якую можна было б толькі інтуітыўна — „трэцім вокам” („трэцім вухам”, „трэцяй надздой”). *Многія людзі ўмеюць чытаць паміж радкоў, але важней, я мяркую, навучыцца чытаць паміж вачэй.*

Многія творы музыкі або жывапісу кранаюць нас да самай глыбіні душы амаль што без аніякіх словаў. Спадзяюся, здольная на гэта і літаратура. Вэрбальны складнік тэксту можа абмяжоўвацца назовам ці подпісам, як, напрыклад, „індзейскія” піктаграмы Людкі Сільновай („Тазік — наша шэрае сонца”, „Неба і Гром — тэарэтыкі новай літаратуры” ды інш.).

Нават у звычайнай кнізе чалавек разумее далёка ня ўсё, што чытае, — і гэта сьведчыць, перадусім, што ў літаратуры ня ўсё прызначана для ўспрыняцця розумам і галаўным мозгам. Тым ня менш трэба мець на ўвазе, *што раней ці пазней усялякая думка ап’інецца ў галаве, нават калі яна нараджаецца дзе-небудзь на паверхні ці ў нутраных органах цела.* Пры ўсёй павазе да Арыстоцеля не магу пагадзіцца, што асноўнае прызначэнне мозга — паніжаць тэмпературу крыві: мозг — гэта найлепшая глеба для думак.

Цела адрозніваецца ад арганізма прыкладна настолькі ж, наколькі не супадаюць паняцці тэксту і твора. Р. Барт сьцьвярджае, што тэкст мае чалавечы аблічча, але падобны ён не да фізіялягічнага, а да „эратычнага цела” чалавека: „Асалоду ад тэксту немагчыма зьвесці да ягонага граматычнага функцыянавання,

гэтаксама як цялесная асалода ня зводзіцца да фізіялягічных адпраўленьняў арганізма. Асалода ад тэксту — гэта той момант, калі мае цела пачынае падпарадкоўвацца сваім уласным думкам, бо ў майго цела — зусім ня тыя ж самыя думкі, што і ў мяне”.

Барт хоча вызваліць тэкст з-пад улады граматыкі, літаратурнай крытыкі і ўвогуле філялёгіі. Праект Ніцшэ, Арто, Дэлёза — вызваліць цела з-пад улады арганізмаў „перавыхаваць” чалавечыя органы такім чынам, каб іхняя жыццёвая энэргія не зачынялася ў коле фізіялягічных працэсаў, а была скіраваная ў рэчыва філязофскага мысленьня, мастацкага гэта ці псызафрэнічнага падарожжа сьвядомасьці.

Па словах Леніна, якія на пачатку эпохі „перабудовы” паўтарыў Гарбачоў, ідэі становяцца матэрыяльнай сілай, калі яны авалодваюць масамі: калі мноства людзей адначасна думваюць і прамаўляюць адны і тыя ж словы. Чалавечае цела складаецца з органаў гэтаксама, як народ складаецца з асобных людзей. І калі мы хочам рэальна ўздзейнічаць на жыццё празь літаратуру — мы не павінны мірыцца з пануючым станам рэчаў, пры якім усе больш-менш складаныя думкі і вобразы вымушаныя хавацца ў рэзэрвацыях абодвух кшталтаў: сярод прадстаўнікоў інтэлектуальнай эліты ці сярод завілінаў галаўнога мозгу, па-над несьвядомымі масамі народа і цела.

Прабіцца зь нейкімі словамі да розуму сучаснага чалавека праз вушы і вочы вельмі няпроста. Антанэн Арто слушна заўважыў, што ў нашу эпоху змардаванасьці пачуцьцяў і агульнага нігілізму мэтафізыка можа дайсьці да людзей толькі празь іхнюю скуру. Мне настолькі спадабалася гэтая думка, што я зрабіў вялікую сэрыю гарчычнікаў зь філязофскімі тэкстамі самога Арто (у галерэі Алеся Пушкіна яны дэманстраваліся ў межах майго з В. Акудовічам фармакалягічнага праекту „Літаратура для нутранага і вонкавага спажываньня”, а для выступу на сцэне Дома літаратараў я папрасіў абклеіць гэтымі пякучымі цытатамі мяне самога). На „Арт-прагнозе” я выстаўляў таксама таблеткі ад болю ў страўніку

з напісанымі на іх бяшходнай фарбай невялікімі вершамі — і частку іх нехта з гледачоў прыхапіў дахаты. Невядома, наколькі вялікім можа быць тэрапэўтычны эфект ад паглынання літаратуры, але мы мусім і надалей шукаць новыя каналы для трансляцыі тэкстаў у сярэдзіну чалавечай істоты, бо слых і зрок у большасці нашых суайчыннікаў ужо стаміліся ад прыгожага пісьменства. Можна, напрыклад, рабіць гравіроўкі вершаў на хірургічных інструмэнтах, бяшходныя надпісы на зондзе, які глынаюць хворыя на язву, і на прэзерватывах, можна раствараць хімічна нейтральныя тэксты ў вадкасыцах, якімі напаяняюць клізмы, шпрыцы і бутлі для ўнутрывенных ін'екцыяў.

На „Арт-Прагнозе” была таксама здзейсненая спроба прадэманстраваць магчымы сінтэз культуры слова з фізкультурай. Былі выстаўленыя пудоваыя гіры з надпісам „My name is...” (грамадства прымушае чалавека высока несці па жыцці сваё імя, але задаволіць гэтае патрабаванне ня менш цяжка, чым утрымаць гіру над галавой) і пара баксёрскіх пальчатак з надпісамі „Так” і „Не”. На мой погляд, рытм удараў спартсмена можна параўнаць з рытмам прозы ці нават паэзіі. Апрача таго, самі гэтыя словы часам уздзейнічаюць на нас ня менш моцна, чым удары баксёра. Калі на кагосьці мацней уздзейнічаюць іншыя словы — можна будзе дапісаць і іх. У спорце, гэтаксама як і ў літаратуры, амаль немагчыма абысціся бязь цела. Ці выпадкова, што ў Старажытнай Грэцыі на алімпіядах спаборнічалі побач з спартсменамі і паэты?

Я ўжо згадваў некаторыя агульныя рысы літаратуры і харэаграфіі. Як вядома, кожны балет мае скарачаную славесную вэрсію — лібрэта, а многія нават былі пастаўленыя паводле вядомых літаратурных твораў. І дзіўна, што ніхто зь пісьменьнікаў, з свайго боку, ня піша аповесцяў паводле чужых балетаў і нават не спрабуе паставіць кароткую харэаграфічную вэрсію ўласных твораў. Зрэшты, і нам лінгвістычна-харэаграфічная акцыя „Бум-балет” ня вельмі ўдалася: запрошаныя танцоры

занадта прызвычайліся спалучаць сваё цела з музыкай, а не са словам.

З найстаражытных часоў чалавек скарыстоўвае для запісу важнай інфармацыі паверхню ўласнага цела. Я пакуль ня бачыў на кім-небудзь татуіроўкі ў выглядзе цыгаты з клясычнага твора — дык, можа, варта было б заснаваць новы жанр літаратуры — мастацкія тэксты для татуіровак? Зразумела, на скуры можна пісаць ня толькі іголкай, але і пэндзлем, пальцам, лязом. Для публічных росьпісаў варта скарыстоўваць ня толькі аголеных жанчынаў, але і манэкены, муляжы чалавечых органаў, тушкі жывёлаў, птушак і насякомых (Ніцшэ, дарэчы, аднойчы назваў чалавека „фанабэрыстым насякомым“).

Адмысловым стылем могуць стацца надпісы на разнастайных аб'ектах і футаралах чалавечага цела: на бялізны і абутку, на калысках і трунах, на корпусе падводных лодак і касмічных караблёў. У гэтым напрамку, як мне падаецца, ужо пачала працаваць Людка Сільнова: яна зрабіла некалькі кніжачак на шоўку, джынсавай тканіне, фальзе ды і іншых незвычайных матэрыялах. Чаму б цяпер не наладзіць вытворчасць вершаваных галыштукаў, шалаў і г.д., а таксама шпалераў і фіранак? Арыентавацца, напэўна, лепш на індывідуальныя замовы.

Увогуле, мы маглі б вярнуцца да страчанай у стагодзьдзях практыкі стварэньня кніг для аднаго чытача. Грамадзтва павінна ўсьвядоміць эстэтычную каштоўнасьць рукапісных твораў (а яны, дарэчы, ва ўсе часы складалі асноўную масу літаратуры): рукапіс — гэта не літаратура другога гатунку, а аўтэнтнык, адносна якога растыражаваная кніга — гэта малакаштоўная копія, як надрукаваная рэпрадукцыя нейкай карціны — варгыя жалю копіі арыгінала. Сапраўды, рэдактар, карэктар, а галоўнае — шрыфт часта высушваюць адзінакроўны аўтару тэкст да стану ледзь пазнавальнай муміі.

Літаратуразнаўцы кажуць, што друкаваная кніга сёньня згубіла статус кананічнага варыянту тэкста: цвёрдая копія кнігі — толькі адна з магчымых раздруковак закладзенага ў кампютар твора. Менавіта кампу-

тарны тэкст становіцца матрычным, а ён больш падобны да рукапісу ці нават вуснага, „дапісьмовага” тэксту, які можна бясконца перарабляць. І тым ня менш у натуральным рукапісе голас аўтара чуваць лепш, чым у кампутарным (я ўжо не кажу пра індывідуальны почырк). Між іншым, рукапіс рамана Кафкі „Працэс” быў прададзены з аўкцыёну ў 1988 г. за мільён фунтаў стэрлінгаў. Вялікія грошы каштуюць нават ня тэксты, а крамзолі-аўтографы вядомых людзей. Я згодны з Борхесам: „Найважнейшае ў пісьменьніку — ягоная інтанацыя, найважнейшае ў кнізе — голас аўтара, што ідзе да нас”. І таму ўпэўнены, што ў бліжэйшай будучыні прынамсі некаторыя кнігі будуць стварацца прынцыпова ад рукі ў адным або некалькіх экзэмплярах, як вырабляюць свае творы мастакі і рамеснікі. Першым крокам у гэтым напрамку можна лічыць сэрыю „друкапісаў” — памножаных праз ксэракс невялікім накладам рукапісных твораў Зьміцера Вішнёва, Міхася Башуры, Сяргея Патаранскага, Віктара Жыбуля, Ганны Ціханавай, Вальжыны Морт і Ілі Сіна з аўтарскімі ілюстрацыямі.

Калекцыйную каштоўнасьць, мяркую, маюць таксама шамотныя пласты, якія літаратары расьпісалі іголкамі дзікабраза ў галерэі Пушкіна. Мэтай нашай акцыі „Глінапіс” было адраджэньне адной з найстаражытных тэхнікаў пісьма — шумерскага клінапісу. На жаль, падчас яе высветлілася, што ніхто з нас ня ведае клінапісных знакаў (сымбалічны факт: *кожны чалавек толькі крыху пісьменны, бо ня ў стане вывучыць усе сыстэмы пісьма, што існавалі ў сьвеце*), і таму нам давялося крэмаць піктаграмы альбо звычайныя літары. С. Мінкевіч пакінуў на гліне адбіткі свайго носа, вуха ды іншых важных органаў.

Пісьмо асадкай на паперы або клявішамі на экране кампутара не патрабуе вялікіх фізычных высілкаў — прынамсі, з гледзішча чытача. Пісаць на гліняных таблічках, вышываць літары на тканіне ці выбіваць іх на каменных плітах заўважна цяжэй: задзейнічана большая колькасць мускулаў (хаця і меншая, чым у танцы). Га-

лоўная прычына, чаму так нізка сёньня аплочваецца праца пісьменьніка, — гэта інфляцыя слова. Словы цяпер мала што каштуюць, калі яны не пакладзеныя на нейкі матэрыяльны носьбіт — музыку, цела натуршчыцы, скандальны ўчынак, бачнае напружаньне мускулаў аўтара. Трэба давесці людзям, што літаратура — гэта хутчэй фізычная, чым інтэлектуальная праца: капаць каналы ў выглядзе шматкілямэтровых літараў, вышываць вершы з кулямёту, пісаць лыжамі на вадзе. Трэба працаваць са словам рукамі, каб нашыя творы можна было ня толькі чытаць, але і сузіраць, калекцыянаваць, вешаць на лепшай сьценцы ў доме або на першай бярозе. *На рынку самыя лепшыя словы яшчэ нічога не каштуюць, пакуль іх не пакажуць натоўпу з памосту — амаль што так сказаў Заратустра.*

* * *

Р. Барт у артыкуле „Сьмерць аўтара” ставіць пад сумненьне цялесную саматоеснасьць пішучага. У нас жа, наадварот, пэўныя сумненьні выклікае цялесная тоеснасьць адрасата прыгожага пісьменства: *ці жывы яшчэ чытач?* І ці сваімі вачыма ён можа і мусіць нешта чытаць?

Мы звыкліся да таго, што чытач атаясамлівае сябе з тым або іншым пэрсанажам мастацкага твора. У сучаснай літаратуры, аднак, асабліва ў паэзіі, часта няма ня толькі станоўчых герояў, але і ўвогуле ніякіх пэрсанажаў і вобразаў. У авангардным пісьменстве тэксты або перапаўняюцца незразумелымі словамі і экспэрымэнтальнымі сынтаксычнымі канструкцыямі (З. Вішнёў, В. Булгакаў), або зашыфроўваюцца (С. Мінскевіч, В. Жыбуль, А. Туровіч). Іншыя літаратары (І. Сін, Ю. Гумянюк, В. Морт, І. Сідарук) ствараюць пачварныя, неразьлічаныя на атаясамліваньне чытача вобразы ці іранічна здэкваюцца з усіх сваіх герояў (А. Вольскі, А. Бахарэвіч, У. Гарачка). Зрэшты, камбінацыі названых прозьвішчаў могуць быць іншымі.

На мой погляд, калі чытач — я маю на ўвазе ня толькі авангардную літаратуру — нічога ня можа ўпадабаць ці

зразумець у тэксьце, але па нейкіх прычынах не адкладае яго ўбок, ён мусіць атаясамліваць сябе не з героямі кнігі, а з яе аўтарам. І зрабіць гэта найбольш проста і эфэктыўна мы можам на ўзроўні нашага цела. У рэшце рэшт, заслона паперы, што стагодзьдзямі адасабляла аўтара ад чытачоў, павінна рухнуць, як спарэхнелы мур на мяжы Бэрліну і Кітаю.

Вядома, што Шылер за работай трымаў ногі ў тазіку з халоднай вадой, а Русо выбягаў зь непакрытай галавой на сонца, каб ажывіць хаду думак. Многія літаратары падбадзёрваюць сябе падчас пісьма кавай, гарбатай, тытунём, алькаголем. Іншыя займаюцца гімнастыкай ёгаў, трымаюць дыету, ставяць сабе клізму перад тым, як сесці за пісьмовы стол. Напэўна, у кожнага пісьменьніка ёсць свае сакрэты, маленькія хітрыкі, з дапамогай якіх можна ператварыць фізычную энэргію цела ў псыхічную энэргію слова. У старажытных кельцкіх паэтаў і магаў, напрыклад, быў распаўсюджаны звычай кусаць сябе для натхнення за палец. Верагодна, гэты звычай быў ужываны і сярод нашых продкаў: ці не адсюль паходзіць вядомы выраз „высмактаць з пальца”?

Гогаль любіў пісаць стойма, Марк Твэн — у ложку. І вось пытаньне: ці не павінны і мы чытаць іхнія творы ў гэтых жа позах, насіць такую ж фрызуру, паліць такі ж гатунак тытуню, калі хочам прасачыць і нават адчуць у сабе ўсе скокі і піруэты думак аўтараў? Добра было б, каб аўтары прыкладалі да сваіх кніг падрабязныя інструкцыі, якім чынам трэба чытаць іхнія творы: што апранаць, піць, якія тэксты трэба чытаць паралельна. Магчыма, кожнаму твору павінен адпавядаць ня толькі афіцыйны аўтар, але і афіцыйна прызнаны ўзорны чытач, у якога будучь свае вучні і эпігоны. Тады зьявіцца і чытачы-авангардысты.

Кожны чалавек, які ня здолеў рэалізавацца ў іншых жанрах творчасці, можа заснаваць уласны *стыль чытаньня*: напрыклад, чытаць выключна скрадзеныя кнігі або толькі тыя, што маюць нейкае аднолькавае слова ў назьве. Борхес казаў, што важней не чытаць, а пера-

чытваць. А яшчэ лепш, напэўна, перапісваць у іншай рэдакцыі кнігі, якія чамусьці не спадабаліся.

У тэатры асноўная адрознасьць гледачоў ад актораў палягае ў тым, што яны не рэпэтуюць свой удзел у спектаклі. Прыкладна тое ж пакуль адрозьнівае чытачоў ад пісьменьнікаў: у працэсе чытаньня адсутнічае чарнавік (рэпэтыцыя), без якога цяжка ўявіць сабе пісьмо. І я мяркую, немагчыма ператварыць чытаньне ў творчасць, пакуль яно не займее ўласны чарнавік. Я маю на ўвазе не канспэкт прачытанага, а спробы здагадацца, пра што пойдзе гаворка на наступных старонках і няўмольную рашучасьць дачытаць кнігу да канца (а ў выпадку кнігі з аб'яцаным працягам — спробы прачытаць яшчэ не напісанае аўтарам). Калі мы хочам ператварыць літаратуру ў агульнаначалавечую справу — трэба, каб людзі навучыліся чытаць глыбей і далей, чым піша для іх свае творы аўтар.

У эпоху сацыялізму нас вучылі, што кніга — гэта лепшы падарунак. Сёньня інфляцыя слова ў грамадстве дасягнула такой ступені, што дарыць толькі кнігу на дзень народзінаў ці зь іншай урачыстай нагоды сталася неяк няёмка. І аднак, не зразумела, чаму ў крамах не сустракаюцца сьвяточныя наборы, складзеныя на падставе той ці іншай кнігі? Можна было б прыкласьці да яе пляшку таго самага віна, што п'юць героі ў кульмінацыйны момант, пуцёўку на той самы курорт, дзе разгортваецца сюжэт кнігі, улюбёную аўдыёкасету ці марку аўтамабіля галоўнага героя.

Апрача таго, літаратурныя музэі, турыстычныя бюро ці адмыслова створаныя агенцтвы маглі б за пэўную плату прапанаваць пакупнікам кнігі або выканаць па замове іхніх сяброў паслугі па атаясамленьні чытача з героем твора: калі гэта дэтэктыў — наладзіць сочку, пагоню, перастрэлку; калі фантастыка — падкінуць яму ў ложка якія-небудзь „касьмічныя яйкі”; калі кніга пра рамантычнае каханьне — адшукаць дзяўчыну, падобную да гераіні, і пазнаёміць з ёй чытача.

Каб вярнуць цікавасьць людзей да навінкаў кніжнага рынку, чытаньне павінна стацца ня менш рызыкаў-

най і непрадказальнай справай, чым уласнае жыццё (магчыма, менавіта рызыкаўнасыць чытаньня хацеў падкрэсьліць Умбэрта Эка, калі прымусяў манахаў у рамане „Імя ружы” чытаць атручаны рукапіс).

Трэба, каб кнігавыдавецкія структуры ўжо сёньня пачалі распрацоўваць сыстэму матэрыяльнага заахвочваньня чытачоў — прычым на ўзроўні ня толькі прызоў (такая практыка ўжо існуе), але і ганарараў. Вельмі дарачы таксама была б сыстэма страхаваньня здароўя і жыцця чытачоў ад той небясыпекі, якую ўтрымлівае ў сваіх нетрах усялякая кніга. Варта было б прадумаць і магчымасьць стварэньня дзяржаўнага інстытуту аховы чытацкіх правоў на падставе адпаведнага закону.

У ідэале відовішча, якое разгортваецца ў жыццё са старонак кнігі, павінна атачаць чытача з усіх бакоў, павінна затапіць вакол яго рэчаіснасьць наколькі хопіць вока ды іншых пачуцьцёвых органаў. Бібліятэка будучыні, мяркую, будзе чымсьці падобным да парку атракцыёнаў або псыхіятрычнай клінікі, дзе чалавек зможа перажыць любы абраны ім ці зададзены па школьнай праграме літаратурны твор. Перажыць ня толькі ўяўна (з дапамогай псыхадэлікаў, кампутарнай віртуальнай рэальнасьці, дасланных наўпрост у кару мозга электрамагнітных сыгналаў і г.д.), але і насамрэч — калі людзі вынайдуць спосаб імгненнай матэрыялізацыі думак.

Аднак гэта не азначае, што матэрыяльны асяродак ці галюцынацыі вакол чытача павінны быць дакладнай копіяй рэчаў, якія апісваюцца ў тэксьце. Узноўленьня падзеі могуць набыць зусім іншы сэнс, накірунак і фінал, не прадугледжаны аўтарам. Аўтар тэксту стварае толькі правілы гульні, гуляць жа ў яе чытачам давядзецца на ўласную рызыку. Тут можна пагадзіцца з францускім філёзафам Полем Рыкёрам: „Інтэрпрэтаваць тэкст — гэта ня значыць шукаць ягоны схаваны сэнс, гэта значыць сьледаваць за разьвіцьцём сэнсу да ягонай рэфэрэнцыі, да нейкага сьвету ці быцця-у-сьвеце, адкрытага перад тэкстам. Інтэрпрэтаваць — значыцца разгарнуць новыя зносіны паміж чалавекам і сьветам”.

Нават пры чытаньні звычайнай кнігі чалавеку неабавязкова дакладна капіяваць міміку і гэстыкуляцыю яе пэрсанажаў. Ён можа абраць пазыцыю яшчэ аднаго, не зафіксаванага ў тэксьце героя. Больш за тое, ён можа дамовіцца з іншымі ўладальнікамі такой самай кнігі пра разьмеркаваньне роляў (хто зь якім пэрсанажам будзе ідэнтыфікавацца) і прачытаць толькі свае рэплікі. А іншым разам яны маглі б паспрабаваць стварыць на падставе гэтай кнігі зусім адрозны, паралельны тэкст, героямі якога будуць прыдуманья чытачамі дадатковыя пэрсанажы.

Чытач можа адчуць асалоду або небясьпеку для ўласнага жыцця ад тэксту праз атаясамленьне ня толькі зь ягоным аўтарам ці пэрсанажам, але і непасрэдна з дыскурсам. Напрыклад, на „Арт-прагнозе” мы склалі зь некалькіх дзясяткаў пірожных, выпечаных у выглядзе той ці іншай літары, верш У. Гарачкі, які потым з задавальненьнем зьелі чытачы. Агульнавядома таксама звычайка шпіёнаў: калі яны нечакана трапляюць у кішчоры контрвыведкі — глынаюць сакрэтныя дакумэнты. Зрэшты, часьцей шпіёны імкнуцца разьвіць фатаграфічную памяць. Прыгадваецца фільм паводле апавяданьняў А. Гайдара „Бумбараш”, дзе герой быў вымушаны забіць варожага кур’ера, каб зьнішчыць небясьпечную інфармацыю ў ягонай фэнамэнальнай памяці: „Не ў цябе я страляю, а ў шкодную для нашай справы вестку”.

На востраве Балі чалавека „забіваюць” тым, што пішуць ягонае імя на трупе або саване і хаваюць іх замест яго. Зразумела, слова можа ня толькі забіваць, але і ратаваць. У мусульманаў, напрыклад, распаўсюджаны талісманы ў выглядзе цытатаў з Карана на стужках паперы. Каб лепш засвоіць сьвятыя словы, гэтыя надпісы часам змываюць вадой, якую потым выпіваюць, або выразаюць іх адразу на кубках. Калі ўрач у старажытным Кітаі ня мог дастаткова хутка дастаць патрэбныя лекі, ён часам пісаў іхнюю назву на паперы, якую потым макаў у вадку. Калі туш растваралася, хворы выпіваў гэты раствор у якасьці мікстуры. Часам гэтая паперка спаль-

валася, і пацыент мусіў праглынуць попел. А старажытныя японцы мелі звычай запісваць на паперы тэкст клятвы, якую таксама спальвалі, і глыналі попел. Яны былі ўпэўненыя, што ў выпадку здрады праглынуты попел ператворыцца ў атруту, і здраднік памрэ.

Дарэчы, хіба не імкнецца чалавек да атаясамлення са словам ва ўсіх вядомых нам рэлігіях празь бясконцае паўтарэнне малітваў, мантраў ці рытуальных формулаў? Я нават мяркую, што побач зь фізічным чалавек мае лінгвістычнае цела, якое дыхае і харчуецца прачытанымі, пачутымі, убачанымі словамі і гэстамі. Сапраўды, ня хлебам адзіным жывы чалавек! Многія людзі, напэўна, маюць пры сабе некалькі такіх целаў, як звычайны актор мае некалькі роляў. Недарма ж кажуць, што колькі моваў ты ведаеш — столькі разоў ты чалавек. Ці ня сьмерць лінгвістычнага цела меў на ўвазе клясык беларускае літаратуры Ф. Багушэвіч: „Не пакідайце ж мовы нашай, каб ня ўмерлі”?

Узаемапранікненне літаратуры і цела адбываецца нават на генэтычным узроўні. Ужо згаданы мной Д. Этэнбора сьцьвярджае, што сучасныя бібліятэкі можна разглядаць як пазацялесную ДНК, якая дапаўняе нашу генэтычную спадчыну і адыгрывае такую ж важную ролю ў вызначэнні нашых паводзінаў, як храмасомы нашых клетак — у вызначэнні фізічнай формы нашага цела. Пра літаратуру можна сказаць тое ж, што К. Маркс некалі сказаў пра прыроду: „Унівэрсальнасьць чалавека ператварае ўсю прыроду ў ягонае неарганічнае цела. Чалавек жыве прыродай. Гэта значыць, што прырода ёсьць ягоным целам, зь якім чалавек павінен падтрымліваць бесьперапынныя зносіны, каб не сканаць”.

Кнігі, прачытаныя нам і нашымі бацькамі, сапраўды ў значнай ступені прадвызначаюць наш лёс. Але, зь іншага боку, чалавек можа вычытаць у кнізе толькі нешта сувымернае ягонаму жыццёваму досьведу. „Мы зайсьдзі імкнемся спраекаваць уласны цялесны досьвед на тэкставую рэальнасьць, каб захапіць яе значэнні”, — кажа расійскі філёзаф Валеры Падарога. Дзякуючы кнізе мы можам набыць новае цела: „У момант чытання на-

шая абмежаваная цялесная мернасьць уцягваецца ў тэкставую рэальнасьць і пачынае разьвівацца па іншых законах: мы атрымліваем, хай толькі на імгненьне, іншую рэчаіснасьць і іншае цела (смак, пах, рух і гэст)". Я нават скажаў бы так: колькі кніг ты прачытаў — столькі разоў ты чалавек. А зь іншага боку, той жа В. Падарога сьцьвярджае, што тэкст існуе толькі ў моманты чытаньня (ад сябе заўважу — і ў моманты пісьма).

Бясспрэчна адно: *пісьменьнік упісвае, а чытач учытвае сваё цела ў тэкст*. Працытую думку Леаніда Галубовіча, выказаную ў артыкуле „Тлумачэньне паэзіі” („Крыніца”, № 18): „Як бы мы ні вымагаліся напісаць нешта пазаасабовае, — мы пішам усё адно толькі саміх сябе”. Асабліва навідавоку гэта ў почырку танца і гэстыкуляцыі, але і па рукапісным почырку добра відаць, які чалавек трымаў асадку, якое ён мае цела — мужчынскае ці жаночае, дзіцячае ці старое, цвярозае ці прапітанае алькаголем. Па почырку і стылю пісьма можна даведацца пра сацыяльны стан, адукацыю, тэмперамэнт і настрой аўтара тэксту. Дарэчы, праз карэкцыю почырка можна, мяркую, лячыць і перавыхоўваць: зьмяняць сэксуальную арыентацыю і палітычныя прыхільнасьці чалавека, увесь ягоны лад жыцьця і мысьленьня.

Ад полу, узросту, здароўя ды іншых параметраў цела залежыць ня толькі тое, што чалавек здольны напісаць, але і тое, што ён у стане прачытаць. Кожны з нас мае свой неаўтарны почырк чытаньня. Гэта адна з праяваў асабістага почырка зроку, з дапамогай якога мы дэфармуем бачны свет (звычайна пасьпяхова) да больш-менш прымальнага стану.

Унікальным зьяўляецца ня толькі кожны варыянт нейкага тэксту, але і кожнае ягонае прачытаньне: наступным разам мы будзем прапускаць і дадумваць нейкія іншыя словы. Як вядома, немагчыма без скажэньняў перакласьці нейкі тэкст на іншую мову. Але гэтаксама немагчыма і прачытаць што-небудзь без скажэньня сэнсу: нават аднамоўныя аўтар і чытачы бачаць адзін і той жа тэкст па-рознаму. Больш за тое, адзін і той жа чалавек ня можа двойчы прачытаць або напісаць нейкі

тэкст аднолькавым чынам. Паводле Борхеса, „калі мы чытаем кнігу, яна кожны раз іншая. Геракліт сказаў, што ніхто ня можа двойчы ўвайсьці ў адну і тую ж раку, але самае жахлівае ў тым, што мы ня менш плыткія, чым вада. Кожны раз, калі мы чытаем кнігу, яна зьмяняецца, словы набываюць іншую канатацыю”.

Такім чынам, *літаратура існуе ня ў кнігах і бібліятэках, а ў літаратарых і чытачах*. І, адпаведна, пунктам сыходжанья, галоўнай мэтай усіх літаратурных практыкаў павінен быць ня тэкст, а чалавек. Інакш кажучы, літаратурны твор мае эстэтычную, а таксама камерцыйную каштоўнасьць у той ступені, у якой ён можа быць пражыты аўтарам і чытачом.

Цэнтральным злучвом ва ўсялякай творчасьці зьяўляецца нейкая падзея, якую творца стварае ці рэгіструе з дапамогай уласнага цела. Напрыклад, тост (вось яшчэ адзін жанр літаратуры для ўнутраных органаў), далучыцца да якога я прапаную чытачам: каб нашага цела хапіла на ўсе тэксты, якія мы хочам напісаць або прачытаць!

А. дэ Сэнт-Экзюпэры вучыў літаратараў, што наперад трэба жыць, а ўжо потым пісаць. Галоўнае, сашраўды, галоўнае — каб было чым чытаць і пісаць, а словы раней ці пазьней прыйдуць самі. Уладзімер Конан у згаданым нумары „Крыніцы” кажа: „Калі ня творыцца — пасі кароў, зьбірай ягады, грыбы. Бо прысутнасьць таленавітага пісьменьніка ў жыцьці можа азначаць нават больш, чым тое, што ён хацеў напісаць, але не напісалася”. Тое ж можна параіць і людзям, якія стаміліся чытаць: ваша прысутнасьць у жыцьці можа азначаць нават больш, чым тое, што вы хацелі прачытаць, але не прачыталася.

II

**АД РЫСЫ І ГЭСТА —
ДА СЛОВА**

ПРАБЛЕМА СТЫЛЮ

Для большасці мастакоў праблемы стылю сёння не існуе. Балазе гэтак званая сытуацыя постмадэрну вызваліла ўсіх нас ад неабходнасці прытрымлівацца межаў афіцыйнай дактрыны мастацтва альбо шукаць самому філізафічнае абгрунтаванне творчасці. Модная цяпер крытыка *самаідэнтчнасці* аўтара і твора адкрыла шлях мастацтву аморфнаму, спекулятыўнаму, наўмысна пасрэднаму. Постмадэрнізм — ня стыль, гэта *адсутнасць* (адпрэчванне, нежаданне) стылю — як агульнаацыянальнага, так і індывідуальнага.

У гэтым сэнсе паказальна, што на шырока разрэкламаваным „Белым артфэстывалі”, які адбываўся ўвесну 1995 году, карціны, напэўна, некалькіх соцень маладых мастакоў экспанаваліся інкогніта, і гэта ня выклікала з боку ўдзельнікаў амаль аніякага абурэння. Такое ўражанне, што нашым мастакам усё адно, з кім побач выстаўляцца і ў якіх праектах удзельнічаць — абы толькі паказаць патэнцыйным пакупнікам свае творы. Цяжка казаць пра нейкія авангардныя пошукі ў той атмасферы безаблічнасці і эстэтычнай аморфнасці, якой дыхае сучаснае мастацтва ўсходняй Эўропы.

І, аднак стомлены ўласным эстэтычным хаосам і звычайнай другаснасцю ўсялякага мастацкага гэсту, Захад, здаецца, глядзіць на ўсход зь некаторай надзеяй. Сапраўды, мы не перажылі сваечасова ўсіх тых эстэтычных рэвалюцыяў, што адбыліся ў сусветным мастацтве (сюррэалізм, абстракцыянізм, поп-арт і г.д.), бо былі адасоблены ад яго „жалезнай заслонай” соцрэалізму. Таму натуральна, што нашыя мастакі могуць, а галоўнае — маюць поўнае права сказаць сваё слова ў эстэтыцы авангарду — як класычнага, так і найноўшага.

У апошнія гады ў нас стварыўся сваеасаблівы культ Шагала, Малевіча дый іншых знакамітых мадэрністаў, што працавалі на тэрыторыі Беларусі. Праводзяцца міжнародныя пленэры, канфэрэнцыі, калектыўныя акцыі, прысьвечаныя „айчымам” беларускага авангарду. І гэты фактар ня можа не ўплываць на развіццё сучаснага мастацтва ў нашай краіне. Ён спараджае, прынамсі, тры хвалі: постмадэрнісцкую (спэкулятыўнае перайманьне зь іранічным падтэкстам), авангардную (пошук уласных, ня менш рэвалюцыйных эстэтычных ідэяў) і антымадэрнісцкую (супраціў касмапалітычнаму фармалізму з боку славянафільскай духоўнасьці).

Сёньня беларускі мастак дэзарыентаваны, як, напэўна, ніколі раней. У апошнія гады на нас абрынулася, магчыма, зашмат інфармацыі аб сучасным заходнім мастацтве. Многіх яна прымусіла адмовіцца ад уласных эстэтычных прынцыпаў, выпрацаваных за гады жыцця ў „мастацкім падпольлі”. Ледзь ня ўсе адчулі правінцыйнасьць, адсталасьць, бездапаможнасьць уласнай творчасці. Да гэтага дадалася ўсеагульная маральная і эканамічная крыза, выкліканая сьмерцю былой шматнацыянальнай радзімы, якую цяпер толькі паглыбляюць спробы нашага прэзыдэнта ажывіць яе мёртвае цела.

Палітычныя падзеі ў Беларусі ідуць у напрамку стварэньня новага культу асобы, і таму ў нас утвараюцца ўмовы, з аднаго боку, для адраджэньня соц-арту (што засьведчыла выстава суполкі „Пагоня”), а з другога — для зьяўленьня новага афіцыйнага мастацтва (у адпаведнасьці зь ідэалёгіяй рэжыму, чагосьці накшталт панславянскага або *спартыўна-праваслаўнага* рэалізму). Але цалкам магчыма, што Беларусь застанецца на маше Ёсходняй Эўропы зашаведнікам ня толькі дэкадэнцкага сацыялізму, але і соцрэалізму. Менавіта гэты стыль, прадстаўлены спадчынай жывых і мёртвых клясыкаў савецкага мастацтва, падтрымліваецца і прапагандуецца дзяржавай у першую чаргу (прыкладам таму — нядаўняе адкрыццё музэяў скульптара Бембеля і жывапісца Масьленнікава).

Зрэшты, роля дзяржавы ў фармаваньні эстэтычнай прасторы краіны ў дадзены момант ня надта вялікая: дзяржаўныя музэі і галерэі амаль ня маюць сродкаў для набыцьця новых твораў. Зь іншага боку, прыватных музэяў у нас яшчэ няма, а незалежныя галерэі пакуль нешматлікія і небагатыя, а таму ня могуць замяніць дзяржаву ў ролі мэцэната і экспэрта мастацкіх набыткаў.

Беларускае мастацтва сёньня, як ніколі раней, далёкае ад музэю. Гэта значыць, што ў ім адначасна разьвіваюцца дзьве супрацьлеглыя тэндэнцыі: з аднаго боку, пошук ультра-авангардных формаў, ад пачатку не разьлічаных на музээфікацыю, а зь іншага — імклівая камэрцыялізацыя. Абсалютная большасьць твораў сёньня робіцца без разьліку на ўдзел у выставах, а тым больш на мейсца ў музэйных фондах.

Многія раней цікавыя мастакі перайшлі на выключна дэкаратыўныя інтэр'ерныя творы для катэджаў і офісаў нашай малаадукаванай буржуазіі. Замест карцінаў мастак па сутнасьці, вымушаны рабіць жывапісную „мэблю”. У гэтым пляне паказальным зьяўляецца факт, што ў найбуйнейшай галерэі Беларусі побач з карцінамі гандлююць моднай замежнай мэбляй і шпалерамі.

У апошнія гады ў нас рэзка зьнізіўся аўтарытэт мастацкай крытыкі (хоць яе якасьць, наадварот, вырасла). Яшчэ раней гэта, мяркую, адбылося на Захадзе, дзе заканадаўцамі моды ў мастацтве сталі буйныя калекцыянэры і дылеры. У нас свая сыстэма арт-рынку яшчэ ня склалася, але многія мастакі працуюць выключна на экспарт і таму ўжо інфэкаваньня камэрцыйнымі вірусам стылістычнага нігілізму.

Прыватных мастацкіх часопісаў у нас пакуль няма, а дзяржаўныя ўжо мала каго з мастакоў цікавяць, бо для замежнага і іншамойнага калекцыянэра станючы водгук пра мастака ў беларускай прэсе — ня надта моцны аргумэнт. На жаль, нашыя мастакі ня ў стане выжыць бяз экспарту сваёй прадукцыі, бо з-за бяздарнай палітыкі ўрада катастрофічна зьнізілася пакупніцкая здольнасьць абсалютнай большасьці насельніцтва, а

ўскосным чынам — і ягоная цікавасць да высокай культуры.

Ва ўмовах неразв'ітасці айчынага арт-рынку найбольш уплывовым фактарам фармавання эстэтычнай свядомасці маладых мастакоў застаецца Беларуская акадэмія мастацтваў. Нажаль, праблема стылю трактуецца кіраўніцтвам Акадэміі досыць аднабакова, на што скардзяцца многія студэнты і выпускнікі.

Ралян Барт у кнізе „Нулявая ступень пісьма”, мяркую, слушна супрацьпаставіў „стыль” і „пісьмо”, уклаўшы ў першы панятка індывідуальны, а ў другі — сацыяльны змест. Пісьмо зьяўляецца матэрыяльнай, знакавай формай сацыяльнай ангажаванасці літаратара або мастака, сацыяльна-гістарычнай праявай мовы мастацтва або літаратуры.

Дык вось, у нашай Акадэміі вучылі і вучаць не распрацоўваць уласную стылістыку, а далучацца да агульнаацыянальнага пісьма. Беларускае афіцыйнае мастацтва было і застаецца формай не экзистэнцыяльнай, а сацыяльнай актыўнасці, якая раней мела камуністычную афарбоўку, а потым набыла нацыянальную. Калі спажыўцом і нават стваральнікам мастацтва лічыцца ўвесь народ, то індывідуальнасць мастака ўспрымаецца як нешта выпадковае і лёгказамяняльнае.

Было б, аднак, памылкова думаць, што прэтэнзія на індывідуальны стыль шануецца ў заходнім мастацтвазнаўстве. Напрыканцы 60-х Барт і Дэрыда сфармулявалі новае паймо „пісьма” (або „тэксту”), якое адрозніваецца ад папярэдняга канчатковай таталізацыяй, уташчнай усеабдымнасцю. Бартаўскае „пісьмо-2” адзінае і ўсеахопнае, яно ня мае множнага ліку: у нейкім творы можа прысутнічаць толькі „*нешта* ад тэксту”. І гэтыя высновы, мяркую, сталіся тэарэтычнай базай для постмадэрнісцкага сьветагляду зь ягонымі полістылістыкай і эклектызмам, дзе індывідуальны стыль высмоктваецца і паглынаецца ўсячасным татальным пісьмом. Постмадэрнісцкаму мастаку практычна немагчыма ўвайсці ў гісторыю мастацтва, паколькі сама гэтая гісто-

рыя „скончылася”. І ў нас, і на Захадзе мастакі паранейшаму могуць аб'ядноўвацца ў суполкі і канфрантаваць паміж сабой, але ўжо не па эстэтычных прынцыпах, а ў барацьбе за патэнцыяльнага пакупніка.

Тым ня менш ёсць падставы меркаваць, што гісторыя яшчэ ня скончылася, у тым ліку і гісторыя мастацтва. Зьявіўся, напрыклад, рух Нью Эйдж („новая эпоха”), прыхільнікі якога спрабуюць вырвацца з учэпістых абдымкаў шкілета постмадэрнізму, прарваць уласным целам мэмбрану цытатнасьці, маральнага рэлятывізму і эстэтычнага эклектызму, за якую трапіла сучаснае мастацтва. Часам гэта выглядае як адраджэньне старажытных паганскіх практыкаў або спробы ператварыць мастацтва ў нейкую новую рэлігію, часам — як вяртаньне да празрыстай эстэтыкі антычнасьці, працяг касьмічных гэстаў авангарду пачатку стагодзьдзя або нешта яшчэ. У Беларусі такім мастацтвам, на мой погляд, займаюцца А. Вераб'ёў, Г. Хацкевіч, Т. Кашкурэвіч і Л. Русава зь Менску, В. Васілеў і А. Вярэніч зь Віцебску, С. Цімохаў з Полацку і некаторыя іншыя.

Паводле знакамітага выслоўя Бюфона, *стыль — гэта чалавек*. І таму праблема стылю ў мастацтве — гэта, перадусім, *праблема стылю жыцця*.

Мастак, які экспэрымэнтуе на ўласным целе і лёсе, павінен, зразумела, не адлюстроўваць у іх, нібыта актор, нейкі гатовы стыль жыцця, але шукаць і прапаноўваць грамадзтву свой уласны, непадобны да іншых, шукаць новыя спосабы бачаньня, мысьленьня, страваваньня і г.д.

Маральнае права сьведчыць пра нейкія новыя ісьціны мае толькі той, хто экспэрымэнтуе не на іншых людзях, а дзеля іх — экспэрымэнтуе на ўласным целе і розуме, занатоўваючы пры патрэбе вынікі гэтых досьледаў словамі на паперы ці фарбамі на палатне.

Ці зьяўляецца біяграфія (імідж) мастака толькі камэнтаром да ягоных твораў або самі творы ёсць амаль неабавязковым дадаткам да яго біяграфіі, якую на свой асабісты густ канструююць мастацтвазнаўцы? На маю думку, мастацтва само павінна быць *бія-графіяй*: непаў-

торным, як адбіткі пальцаў, пісьмом уласным целам, голасам і мысьленьнем мастака на разнастайных зьявах прыроды і падзеях грамадзкага жыцця.

Калі мы хочам спыніць татальную дэгуманізацыю мастацтва, то перш за ўсё мусім абвергнуць бартаўскую канцэпцыю „сьмерці аўтара”, вельмі зручную для тых, хто сёння марадзёрствуе, гандлюючы чужымі лёсамі, імёнамі і стылістычнымі прыёмамі. І я ня ведаю лепшага сродку зрабіць чалавека зноў галоўным суб'ектам і аб'ектам мастацкай дзейнасці, чым рэабілітацыя напauзабытых паняткаў стылю і густу, *сувымерных эстэтычным магчымасцям нашага цела.*

ФІЛЁЗАФ. ПАЭТ. МАСТАК.

Бунтарскі характар Аляксея Жданава (1948-1993), аднаго з найбольш прыкметных прадстаўнікоў менскага андэграўнда канца сямідзясятых і васьмідзясятых гадоў, праявіўся ўжо ў дзяцінстве. Адноўчы ён надаў зусім іншы сэнс гэсту п'янэра-героя, які замахнуўся на ворага гранатай, адлуціўшы з надпісу „Марат Казей” апошнюю літару, за што яго выключылі са школы. Пасья трох курсаў унівэрсытэту, дзе Аляксей вучыўся па спецыяльнасьці „філязофія”, яго выключылі па той жа прычыне — за неляяльнае стаўленьне да афіцыйнай ідэалёгіі і савецкай улады. Служыў у будбаце, потым працаваў вяртаўніком, пісаў вершы. Езьдзіў на „шабашкі”, у тым ліку і на Калыму, паўтараючы шлях ахвяраў сталінскіх рэпрэсіяў.

Паводле ўражаньняў ад гэтых падарожжаў была напісаная „Паэма”, сьпісы якой хадзілі па руках і, вядома ж, трапілі ў КДБ. Аляксею давялося паспытаць долю многіх тагачасных дысыдэнтаў: на пачатку васьмідзясятых ён быў змешчаны на некалькі месяцаў у вар'янтню з дыгназам „запаволеная шызафрэнія”.

Неўзабаве пасья выхаду з бальніцы Жданаў, адзін зь лепшых рускамоўных паэтаў Менску, кінуў пісаць вершы: адноўчы яму падалося, што ня здолее ўжо пераўзысьці напісанае, ды і чытаць іх сваім знаёмым сталася небяспечным. У апошнія дзесяцігодзьдзе жыцьця ім напісанья толькі паэма пра *мутанта Сямёнава*, некалькі ўрыўкавых філязофскіх трактатаў, у тым ліку пра дзьве асноўныя нацыі сьвету — „немцаў” і „марсыянаў” (абы-вацеляў і рамантыкаў), а таксама ў суаўтарстве з Наталіяй Татур — п'еса „Бабуля праездам”, якая была пастаўленая на сцэне Рускага тэатра ў Галіне. Напрыканцы 1993-га,

ужо пасья сьмерці Аляксея, выйшла кніга выбраных (магчыма, адзін з дваццаці) вершаў паэта.

З пачаткам „перабудовы” Жданаў прысьвяціў сябе іншаму віду мастацтва — жывапісу (зрэшты, асобныя „пачыркушкі” ён дарыў сябрам і раней). У складзе авангардных аб’яднанняў „Форма”, „Плюраліс”, „БЛО”, а з тым індывідуальна Аляксей удзельнічаў у шматлікіх выставах і пэрфомэнсах на радзіме і ў замежжы, у тым ліку ў сэрыі акцыяў па *ажыўленьні* Казіміра Малевіча. Калекцыянэры, перадусім менскія, ахвотна набывалі ягоныя карціны, але ніякага багацьця за гэты кошт Жданаў не назьбіраў, бо ўсе грошы траціў, асабліва ў апошнія гады, на застольі зь сябрамі і нават незнаёмымі людзьмі. Магчыма, таму на магіле няма нават прыстойнай пліты (нельга выключыць і тую вэрсію, што да гэтага мог прыкласці руку дух патурбаванага Казіміра або абражанага Марата).

Калі ў Аляксея зьяўляліся нейкія грошы, ён ледзь не прыныпова адразу ж пазбаўляўся ад іх. Перад тым, як стацца мастаком, ён амаль не ўжываў алькаголю, вёў аскетычны лад жыцьця, быў вельмі разборлівы ў выбары сяброў. Аднак жывапіс, відаць, запатрабаваў значна вялікай напругі ад ягонага духу і цела, чым паэзія ў свой час. Пэрыяды інтэнсыўнай працы чаргаваліся з разгуламі, якія Жданаў тлумачыў тым, што павінен падмацоўвацца энэргетычай вадкасьцю, якая *на многае расплюшчвае вочы*. Вельмі важнай для яго была энэргетыка твора: лічыў, што карціна ўдалася, калі сам адчуваў у ёй моцны энэргетычны патэнцыял.

На мэмарыяльнай выставе „Шостаі лініі” былі прадстаўленыя ўсе пэрыяды творчасці Жданава. Яна пачалася зь вершаў, якія ў цемры чытаў праз магнітафон сам Аляксей. Калі голас атух і запалілі сьвятло, мы раптам сустрэліся позіркам з натоўпам улюбёных герояў Жданава — савецкіх людзей-мутантаў. Дзе-нідзе можна было ўбачыць таксама пэйзажы мёртвага горада і загадкавыя трохмерныя аб’екты (зварныя канструкцыі, пакрытыя тоўстым слоём пылу).

Жданаў паказвае сьвет, у якім нармальнаму чалавеку ўжо няма месца. Усе людзі даўно сканалі, загінулі ў агні рэвалюцыі або ў вечнай мерзлаце Калымы, а тыя, што засталіся, безнадзейна муціравалі, амаль зусім страцілі чалавечае аблічча. Пільна, ва ўпор пазіраюць „людзі новай фармацыі” зь перакошанымі сутаргай рысамі твараў і замакнянымі вачыма. Заўсёды павернутыя анфас, яны стаяць на фоне зорнага неба ці нейкіх агнёў начнога горада-прывіду. Жданаў амаль заўжды малюе толькі галаву і верхнюю частку тулава: прыкладна столькі ж мы бачым звычайна ў лютэрку...

І ўсё ж Аляксея нельга назваць апявальнікам кашмару жыцця або патоляганатамам савецкай рэчаіснасьці. У многіх працах — як і ў вершах — шмат непадробнага гумару, карнавальна-маскараднага настрою. Нават цяпер наўрад ці хто можа ўпэўнена сказаць, твары ён маляваў або маскі (некаторыя „мутанты”, дарэчы, маюць досыць моцнае падабенства са зьнешнасьцю самога Аляксея).

На выставе быў паказаны пэрформэнс Людмілы Русавай і Ягора Любімава „Мутантысловымаскі”: гэтыя мастакі, апранутыя ў пераапэцканьня вапнай пінжакі і маскі пэрсанажаў Жданава, прачыталі некалькі ягоных ненадрукаваных тэкстаў. Па словах Людзі, яна хацела вырваць выяву з плашчынкі карцінаў і прымусіць яе крычаць. Пры гэтым у выставачнай залі ў целах уваскрэслых мутантаў нібыта матэрыялізаваўся дух самога Аляксея: „Маска з найдаўнейшых часоў была прадметам культуры. Апранутая на твар нябожчыка, яна ўдзельнічала ў пахавальнай цырымоніі і была дзейным сродкам магіі... Яна засланяла бачнае і паказвала нябачнае, адкрывала звышрэальнасьць і рабіла яе даступнай... Цалкам нерухомая, нязьменная, незваротная, незабыўная, непазьбежная, маска — як сама доля...”

Некаторыя са знаёмцаў Аляксея мяркуюць, што ён у першую чаргу філізаф, а ўжо потым паэт і мастак. Арыентуючыся на расійскую рэлігійна-філязофскую традыцыю пачатку стагодзьдзя, Жданаў спрабаваў сынтэ-

заваць яе з сучаснымі плынямі заходняй філязофіі, якая ставіць пад сумненне веліч Чалавека і Дзяржавы, а таксама непазьбежнасьць сьветлай будучыні. У пэўным сэнсе можна сказаць, што жывапіс — гэта трэцяя мова Жданава, а паэзія толькі другая, пры перакладзе ж з мовы на мову далёка ня ўсё ўдалося захаваць. Зрэшты, і ў жывапісе, і ў вершах добра чуваць эпічную, *быццёвую* інтанацыю. „Мутанты” выглядаюць гэтак жа манумэнтальна, як росьпіс храма ў гонар Апошняга Суда.

Паэт як ніхто ведае, чым ёсьць дасканаласьць, і пакутуе ад недасканаласьці таго, што бачыць наўкола і ўсярэдзіне сябе. Магчыма, таму, як кажуць, Жданаў быў антыгуманістам: нікога не любіў, а сябе — менш за ўсіх. Усё жыцьцё і асабліва ў апошнія гады ён мэтанакіравана займаўся самазьнішчэньнем. У Аляксея было хворое сэрца. Ён баяўся сьмерці, але не рабіў нічога, каб зьрымаць яе. Прынцыпова не лячыўся. Аляксей наўмысна імкнуўся да стану, дзе ён бы мог баянсаваць паміж жыцьцём і сьмерцю, каб сузіраць наш сьвет неяк звонку. Адноўчы сэрца ня вытрывала...

Творчасць Жданава, па вялікім рахунку, дасюль застаецца няўбачанай, непрачытанай, непрадуманай. Большасьць менскіх мастацтвазнаўцаў не лічыла яго мастаком. Афіцыйныя колы ставіліся да яго як да варожага элементу, ды і ў самім андэграўндзе ягоныя творы ня кожнаму падабаліся. Аляксей быў вельмі ганарлівы. Крытыкаваць ягоныя карціны або вершы ў ягонай прысутнасьці было немагчыма: ён быў разумнейшым і найбольш адукаваным, магчыма, за ўсіх сваіх сяброў і мог перааспрэчыць кожнага зь іх, калі нават і сам разумеў, што піша недасканала.

Часта, асабліва ў апошні пэрыяд жыцьця, Жданаў „сыходзіў у народ”, зьліваючыся ледзь не з натуральнымі героямі сваіх твораў. Ён казаў, што гэта вельмі цікавыя людзі, да якіх *трэба прыгледзецца*. Старых сяброў заставалася побач усё меней. Распаліся авангардныя суполкі, кожны пачаў ладзіць свае праекты, у якіх Жданава зь ягоным дзіўным жывапісам мейсца ўжо не было.

Цяпер некаторыя кажуць, што ён сканаў за тры-чатыры гады перад тым, як яго паклалі ў труну. Закончылася „перабудова” — і тэматыка ягоных жывапісу і паэзіі сталася ўжо не такой актуальнай.

Магчыма, ратуючыся ад адзіноты, Аляксей прыдумаў сабе дваініка: паэта-таксіста Юрыя Планэра — вельмі мудрага чалавека, які сыпаў афарызмамі і быў героем шматлікіх показак, якія распавядаў сам Жданаў, бо пры ўсім сваім самалюбстве Аляксей быў чалавекам сьціплым і любіў сам заставацца ў ценю. Дарэчы, на выставе быў прадстаўлены „Партрэт Ю. Планэра” — такога ж мутанта, як і астатнія. Зрэшты, адрознасьць была: у твар-маску Планэра ўмантаванае невялічкае люстэрка, каб глядач мог у ім убачыць сябе. Сам жа Жданаў, значыцца быў здольны бачыць сябе ў *кожным* чалавеку.

СУВЯЗЬ ПРАЗЬ СЬМЕРЦЬ

Тэма сьмерці і камунікацыі празь сьмерць мае даўня традыцыю ў мастацтве. Дастаткова згадаць, што старажытнаэгіпецкае мастацтва часам вызначаюць як „мастацтва для мёртвых”. Увогуле ў эпоху ідалаў, рытуальных маскаў і абразоў прызначэньнем выявы, сьпеву ці артыстычнага гэсту было ўсталяваньне кантакту паміж людзьмі і трансцэндэнтнымі сіламі, перш за ўсё — паміж жывымі і нябожчыкамі. Прыцягваць увагу добрых духаў і бараніць ад злых мусілі таксама магічныя ўзоры на вопратцы або татуіроўкі на твары. Калі б людзі не паміралі — наўрад ці зьявіўся б і такі жанр, як партрэт. Асноўным прызначэньнем скульптурных і жывапісных партрэтаў было захаваньне для нашчадкаў памяці пра нябожчыкаў, і нават сёньня абсалютная большасьць скульптуры ў нашай краіне — гэта надмагільныя бюсты. Дарэчы, жывапісны стыль парадных „сармацкіх” партрэтаў нашай арыстакратыі XVII — XVIII стагодзьдзяў сфармаваўся пад уплывам стылю сярэднявечных скульптурных надмагіляляў.

Такім чынам, сьмерць — свая ці чужая — заўсёды давала мастакам ня толькі пажытак для роздуму, але і заробак, а часам і славу. Ван Гога і Мадзьльяні праславіла, мяркую, нават ня ўласная трагічная сьмерць, а тое, што ўсьлед за першым звар’яцеў і сканаў ягоны брат Тэо, а ўсьлед за другім скончыла жыцьцё самагубствам ягоная цяжарная жонка Жана. Мне, дарэчы, уяўляецца, што сьмерць для кожнага з нас — другая маці. І хацелася б, калі мы на гэтым сьвеце маем добрых братоў, дык каб і на тым былі ня горшыя.

Тэма сувязі празь сьмерць (а таксама ўваскрасеньня) не абмінула і беларускіх мастакоў. Тут можна згадаць,

напрыклад, пэрформансы Людмілы Русавай і Тодара Кашкурэвіча, „нэкратамантызм” Артура Клімава, вершы і жывапіс нябожчыка Аляксея Жданава... Адна зь менскіх мастацка падзялілася са мной плянамі пракласьці да сваёй магілы тэлефонны кабель (дарэчы, калі не памыляюся, тэлефон вынайшлі для размоваў з духамі).

Гульня са сьмерцю заўсёды была адной з асноўных стратэгіяў авангарду. Асабіста мне вельмі блізкая думка Альбэра Камю наконт таго, што каштоўнасьць творчасьці надае менавіта небясьпека для жыцьця або рэпутацыі мастака. Асабліва шмат такіх небясьпечных экспэрымэнтаў было на мяжы 1960-ых — 1970-ых гадоў. Шмат абуранага шуму ў заходнім друку нарабіла ў 1971 годзе акцыя дацкіх мастакоў, якія забілі каня, пасеклі яго на кавалкі, расклаі па слоіках і выставілі ў мастацкім музэі горада Луізіяна. Нешта падобнае зрабілі некалькі гадоў таму з парсюком маскоўскія мастакі. Знакаміты брытанскі мастак Дэміен Херст выстаўляе пад іранічнымі назвамі жывёлаў: засьпіртаваную авечку („Прэч із статку”), занаксэрваную ў акварыюме 5-мэтровую акулку, разрэзаных напалам карову і цяля („Разлучаныя маці і дзіця”), інкубатар па вытворчасьці мух, якія амаль адразу гінуць у суседняй камэры сьмерці („Тысячагодзьдзе”). Мне, аднак, здаецца (спадзяюся, і вам), што забойства ня можа ў наш час быць эстэтычным (хоць некаторыя крывавыя рытуалы першабытных народаў і публічныя пакараньні сьмерцю ў сярэднявеччы звычайна адбываліся ў атмасфэры ўсеагульнага сьвята ...). Трохі лягчэй эстэтызаваць самагубства. Нагадаю, што японскі самурай перад зьдзяйсненьнем *сэцуку* мусіў напісаць верш або зрабіць разьвіталны малюнак.

Сучасныя мастакі баяцца сьмерці зусім ня менш, чым астатнія людзі, і таму звычайна толькі імітуюць яе, каб паказьтаць сабе і іншым нэрвы. Напрыклад, французскі канцэптуаліст Бэн Вацье наладзіў у 1969 г. акцыю „Віцца галавой аб сыценку” — і сапраўды разьбіў галаву да крыві. Італьянская мастачка Джына Пан падчас пэрформансу „Я” дзэве з паловай гадзіны стаяла на карнізе

шмагпавярховага дома і слухала, як натоўп на тратуары заклікае яе скокнуць уніз. У іншым пэрформансе яна разрэзала сабе рот, каб зьмяшаць кроў з малаком, якім паласкала горла. Брытанскі мастак Марк Куін стварыў скульптурны аўтапартрэт „Я сам” з чатырох літраў сваёй крыві — прыкладна столькі яе і маецца ў чалавечым целе. Але найбольш экстравагантным чынам тэму сувязі празь сьмерць, напэўна, адлюстравалі ў 1969г. Мішэль Журн’як. Падчас акцыі „Імша цела” ён прапанаваў глядачам найбольш узьнёслаю форму яднання — прычасьце, але раздаваў ён не звычайныя аблаткі зь цела і крыві Боскай, а колцы крывяной каўбаскі, якую мастак зрабіў з уласнай крыві...

Шчыра кажучы, на ўсім гэтым фоне выстава-акцыя „Todesschaft” („Еднасьць у сьмерці”), у менскай галерэі „Шостая лінія” (1997) выглядала даволі сьціпла. Уласным жыцьцём ці, прынамсі, здароўем не рызыкаваў ніхто.

Аляксея Церахаў, які цяпер вучыцца ў Пазнаньскай акадэміі мастацтваў, выставіў цыкль каляровых фатаздымкаў 36 знакаў з чэрапам і скрыжаванымі косткамі: „Увага! Не дакранацца — электрычнае ўстройства”. Па словах мастака, у Пазнані такія таблічкі можна ўбачыць на сьценах літаральна кожнага дома: „Такое ўражаньне, што там паўсюль — сьмерць, увесь горад нібыта прасякнуты ёю”. Гэтыя здымкі Церахаў разьвесіў па ўсіх сьценах і кутках галерэі, што зрабіла яе падобнай да маленькай электрастанцыі.

Цікавым магло б атрымацца параўнаньне двух фатаздымкаў, зробленых зь інтэрвалам у 50 гадоў (на адным — салдат вермахта, а на другім у той самай позе — сучасная мадэль, якая рэкламуе нейкія заходнія моды), але па нейкіх невядомых прычынах Антон Сьлюнчанка выставіў толькі адзін з гэтых здымкаў. Воплеск дзьвюма далонямі можа пачуць кожны, але хто пачуе воплеск адной далоні?

Сэрыю інсталяцыяў, трохі падобных да дэкарацыяў да фільма жахаў (нажы, крыжы і г.д.), выставіў лідар

суполкі Андрэй Дурэйка. Па ягоных словах, у эпоху крызы адчуваньне агульнага адміраньня робіцца асабліва вострым. Пра блізкі канец нагадваюць штодзённыя няўдачы і факты сьмерці, але тэма сьмерці ў нашым мастацтве і паўсядзённых размовах лічыцца чымсьці непрыстойным і звычайна ігнаруецца. Толькі побач са сьмерцю жыцьцё можа набыць нейкую каштоўнасьць і сэнс.

Вігольд Ляўчэня пабудаваў уражальны шматмэтровы чорны „калідор небыцця”, падобны, магчыма, да таго, у які патрапляе душа падчас клінічнай сьмерці. У канцы гэтага жаху мастак змясьціў невялічкае люстэрка (і яшчэ адно насупраць уваходу) — выказаў, на мой погляд, ідэю бясконцага кругабегу жыцьця і сьмерці, у якім круцяцца адны і тыя ж душы.

Найбольш скандальную інсталяцыю „Разамкнёная плястыка. (Клінічны амбулянс)” выставіў Ягор Галуза: шэсьць пратэзаў дамскіх ног у розных паставах. Каб зрабіць больш шчыльнай сувязь экспазыцыі з эга гледача, на адзін з пратэзаў мастак нацягнуў мужчынскую шкарпэтку. І гэта ня толькі пародыя на традыцыйную скульптуру. Галузу ўсур’ёз непакоіць ператварэньне сучаснага чалавека ў набор рэчаў — растварэньне чалавечай індывідуальнасьці ў моры спажывецкіх тавараў і зрастаньне самога цела з электроннымі прыладамі і штучнымі органамі. Побач з пратэзамі на старым падрапаным стале быў усталяваны маленькі манітор, на экране якога дэманстраваўся закальцаваны фільм: Галуза сутаргава варушыць вуснамі, а ўнізе праплываюць цітры — цытата з кнігі Юкію Місімы „Залаты храм”: „... Кожныя сто гадоў старыя рэчы ператвараюцца ў духаў і спакушаюць чалавечыя душы. Штогод увесну людзі выкідаюць з хаты непатрэбнае ламачча, гэта завецца „ачышчэньнем дому”. І толькі аднойчы ў сто гадоў чалавек сам робіцца ахвярай духаў скрухі. Мой учынак адкрые людзям вочы на бедзтвы ад гэтых духаў і выратуе ад іх людзей...”

Верагодна, нам пагражаюць ня толькі спажывецкія тавары, але і *мастацкія* творы? Магчыма, у адпа-

веднасыці з гэтай тэорыяй Уладзімер Фёдараў напярэдадні адкрыцця выставы разьдзёр на шматкі (забіў) нейкія малюнкi (я ня ўпэўнены, што свае), а потым склеіў у новых камбінацыях. Да экспазыцыі Фёдараў прыклаў апавяданьне „Жыў-быў сабака”, адзін са сказаў якога („З намі Татошка”) нагадаў мне ня толькі выраз „Gott mit uns” (З намі Бог), але і назву апавяданьня вядомага беларускага канцэптуаліста Ігара Цішына — „Малевіч з намі”. Апрача таго, Фёдараў падзяліўся з гледачамі цытатамі з Пікаса. Напрыклад: „Трэба забіць сучаснае мастацтва. Гэта азначае таксама, што трэба забіць самога сябе, калі хочаш захаваць здольнасьць нешта рабіць. Працаваць можна толькі супраць сябе...”

Нешта падобнае казаў і Бэн Вацье: „Для таго, каб зьмяніць мастацтва, трэба разбурыць *эга*”. Вось гэта і паспрабаваў зрабіць Максім Тымінько. Ягоная экспазыцыя складалася з манітору і двух белых шчытоў, на якіх сінхронна круцілася, нібыта плянэта, праекцыя галавы мастака, самаразбуральны аўтапартрэт: нязьменнымі заставаіся толькі патыліца, вушы і фрызура, твары ж на гэтай галаве ўвесь час зьяўляліся новыя. Мэтай мастака была страта ўласнай індывідуальнасьці праз узаемапра-нікненьне розных людзей адзін у аднаго — „еднасьць, што вядзе да сьмерці, або сьмерць, што вядзе да еднасьці, або сьмяротная еднасьць”.

Па словах А. Дурэйкі, усе ўдзельнікі выставы імкнуліся пранікнуць адзін у аднаго, а таксама ў гледачоў і сапраўдных аўтараў тых рэчаў і думак, зь якіх яны змайстравалі свае творы. Мастакі цешыліся, калі гледачы блыталі іхнія творы, бо праблема індывідуальнасьці для іх „сьмешная”: хапае іншых. Вынікам мастакі не зусім задаволеныя: большасьць твораў захавала (прынамсі, у іхніх уласных вачах) аўтарскі почырк.

Прычына гэтай няўдачы, урэшце, зразумелая. У старажытным мастацтве, якое цалкам складалася з сымбаль, *аўтара-творцы* ў сучасным разуменьні не было. Багамазы ня ставяць подпісы на абразях. Напэўна, сымболікі, якая прамаўляе сама за сябе, у творах удзельні-

каў выставы было ўсё ж такі замала. Зрэшты, пры ўсіх хібах выставы варта адзначыць экзистэнцыйную каштоўнасьць абранай тэматыкі, спробу паказаць людзям нешта сапраўды істотнае, бо сьмерць — адна з галоўных падзеяў у жыцьці кожнага чалавека.

У свой час Пікаса сказаў: „Я імкнуся паказваць тое, што я знайшоў, а ня тое, што шукаю. У мастацтве намеры няшмат каштуюць”. Але ў наш час, здаецца, усё пастала дагары нагамі. Калі людзі сумняюцца ў сапраўднасьці самой рэчаіснасьці — намеры могуць быць больш каштоўнымі, чым уласна вынік.

ГРОШЫ ЯК ЖАНР

Як вядома, знайсці грашовы эквівалент твору мастацтва, асабліва навагарскаму (а тым больш пры адсутнасці адладжанага механізму арт-рынку), даволі складана. Мастаку псыхалягічна лягчэй падараваць свой твор, чым прадаць. Па вялікім рахунку, гэтым ён і адрозніваецца ад рамесніка. Аднак ня менш складанай можа быць і адваротная праблема: як знайсці мастацкі эквівалент грашовай масе, што ходзіць у дзяржаве? Адзін з магчымых шляхоў вырашэння гэтай праблемы і мусіў прапанаваць праект Цімафея Ізотава „Новыя банкноты, або Беларускі рэалізм”.

З пэўнага гледзішча, папяровыя грошы — гэта рэпрадукцыі некалькіх твораў графікі, кожная зь якіх мае шматмільённы наклад і шалёны посьпех у масавага гледача. Кожны чалавек амаль штодня трымае іх у руках. Многія атрымліваюць фізычную асалоду ад дотыку да буйных банкнотаў, асабліва новых, лашчаць іх пальцамі і хаваюць пры небясьпецы ў інтымных мейсцах пад адзеннем. У гэтых рэпрадукцыях сапраўды зайздросны лёс. Іх бачаць у снах і марах, дзея іх ідуць на злачынства або цяжка і сумленна працуюць, іх падаюць у якасці міласціны жабракам, абменьваюць на ежу і розныя карысныя рэчы, а некагорыя людзі нават пад пагрозай шматгадовага турэмнага знявольнення адважна робяць зь іх копіі. Які мастак не пажадаў бы такога лёсу сваім творам?

Грошы — гэта адна з найбольш распаўсюджаных і зразумелых знакавых сыстэмаў, што стварае амаль бязмежнае поле для мастацкіх эксперыментаў, якія могуць зацікавіць ня толькі праваахоўчыя органы, але і шырокую публіку. Як усялякі знак, банкнота ўяўляе сабой адзінства азначанага (яе наміналу) і азначальнага (яе ды-

зайну). Экспэрымэнт Ц.Ізотава, на маю думку, палягае на тым, каб памяняць мейсцамі азначальнае і азначанае: каштоўнасьць зробленых ім банкнотаў вымяраецца ня лічбавым наміналам на іх, а якасьцю карцінак, якія служаць звычайна толькі фонам для лічбаў. Даволі часта можна пачуць, што ня ў грошах шчасьце, а ў іхняй колькасьці. У дадзеным выпадку можна было б сказаць, што шчасьце — у іхняй якасьці. І гэта вяртае нас у сытуацыю першабытнага грамадства, дзе ледзь ня кожны чалавек рабіў грошы сам — з ракавінак, каменьчыкаў, пёраў і г.д., прычым „курс” гэтай валюты наўпрост залежаў ад яе прыгажосьці. Магчыма, і пры камунізьме, калі б яго ўсё ж такі пабудавалі, людзям плацілі б за іхнюю працу ня лічбамі, а прыгажосьцю.

Праект Ц.Ізотава складаецца з 13 палотнаў, якія ўзнаўляюць і разьвіваюць графічны дызайн банкнотаў, што ходзяць у нашай краіне або рыхтуюцца да выпуску ў абарачэньне. Паводле словаў Вольгі Капёнкінай, куратары выставы (галерэя „Шостая лінія”, 1996), ва ўсе часы і ўва ўсіх дзяржавах выявы на грошах адлюстроўвалі *духоўныя арыентыры* нацыі. Гэта былі партрэты дзяржаўных і культурных дзеячаў, помнікі архітэктуры, гістарычныя ляндшафты, выявы распаўсюджаных у дадзеным арэале жывёлаў і г.д. Усё гэта адбівае інтэлектуальны і духоўны клімат у грамадстве, бо выбар сюжэтаў санкцыянаваны калектывнай сьвядомасьцю, нейкім агульнадзяржаўным мэнталітэтам. Такім чынам, мастак працытаваў, з пэўнымі варыяцыямі, ня толькі атрыбутыку грашовых знакаў, але і актуальныя сюжэты грамадзкай думкі.

Амаль усе банкноты, выпушчаныя мастаком, маюць сэрыяльны нумар L&M... (такі ж скарочаны назой мае папулярная цяпер марка цыгарэтаў „Light & Mild”). Беларускае грошы сапраўды „лёгка і мяккія” ў параўнаньні з г.зв. „цвёрдкай” валютай. Але найбольш яскрава пра інфляцыйныя працэсы сьведчыць здрабненьне пэрсанажаў анімалістычнай сэрыі банкнотаў. Эканамічная крыза ня толькі забіла рамантыку першых гадоў неза-

лежнасьці, але і прыбрала яе сьведкаў — буйных і прыгожых зьвяроў. Цяпер, на думку мастака, мэнталітэту нашага народу найбольш адпавядаюць лічынкі хрушча (10 рублёў), бляха (50) і караед (100).

Сучасныя беларускія грошы нагадваюць набор паштовак для турыстаў зь відамі Менску. Тое ж можна сказаць і пра адпаведныя наміналы ў Ц. Ізотава. На Прывакзальнай плошчы „сардэчна запрашае” ў беларускую сталіцу высачэзная, упоравень зь вежамі прастытутка з задранай спадніцай (200 рублёў). Зусім як у нейкай бананавай рэспубліцы плошчу Перамогі ўпрыгожваюць пальмы (500). Пляцоўку перад калянадай Акадэміі навук (1000) аўтар бачыць як утульную стаянку для трактароў „Беларусь” разнастайных памераў — гіганцкіх і мікраскапічных. На 5-тысячнай купюры намаляваная знакамітая прыбіральня каля тэатра імя Я. Купалы. Фасад Нацыянальнага банка (20000) упрыгожваюць аголеныя атлянты і карыятыды, больш падобныя да пікета „падманутых укладчыкаў”. Герой 50-тысячнай купюры — замежны турыст містэр Гулівэр, якога ўпалявалі і прывязалі, каб ня ўцёк, да асфальту на плошчы Незалежнасьці тутэйшыя ліліпуты.

Апошнія тры банкноты найбуйнейшых наміналаў яшчэ не паступілі ў абарачэньне, мастак толькі прагназуе, як яны могуць выглядаць. 500-тысячная купюра (год выпуску — 1999) уяўляе сабой партрэт ананімнага вэтэрана працы, былога калгасьніка ці пралетарыя, на якім і трымаецца сучасны рэжым. На адваротным баку купюры замест герба намаляваны пагорачак (магіла Невядомага пэнсіянэра?), на якім буяе канюшына. Сюжэтам для 1-мільённай банкноты мастак выбраў грудны пазванок (і было б зразумела, чый, калі б ня год выпуску — 3456). У канчатковы склад экспазыцыі па жаданьні ўладальнікаў галерэі, на жаль, ня трапіла 100-тысячная банкнота, на якой голыя, але ўзброеныя копіямі дзеці, больш падобныя да пігмеяў, дзячаць прэзыдэнту за сваё пгчасьлівае дзяцінства. Мастаку давялося таксама зафарбаваць подпіс на банкнотах, але надпіс з сымбалічнай памылкай „Падробка разьліковых білетаў

Нацыянальнага банка Беларусь прасьледуецца па закону” застаўся.

Белья сыцены галерэі былі ўпрыгожаныя чырвонымі і зялёнымі драпіроўкамі, якія зь некаторых пунктаў агляду стваралі ілюзію абодвух дзяржаўных сыцягоў. Пасярод залі на белым памосьце была наваленая гара даволі смачнага печыва ў выглядзе 1-рублёвых манетаў, каб глядачы маглі праз страўнік усім целам прычасыціцца да сыстэмы фінансаў нашае радзімы.

У 1987 г. у Вялікабрытаніі быў прыцягнуты да судовай адказнасьці за фальшываманетніцтва (але апраўданы) амэрыканскі мастак Джэймс Богз, які зрабіў і выставіў дакладныя копіі брытанскіх банкнотаў. Некалькі мастакоў нядаўна заснавалі ў Маскве „Самацёчынскую рэспубліку”, якая мае ўласны герб — *двухгаловага прусака*, шэра-бура-малінавы сыцяг і грошы, якія ўпрыгожваюць клапы, пацукі і г.д. Я сам калісьці думаў выстругаць сабе драўляны неразьменны рубель. Артур Клінаў для выставы „Сьмерць пянэра вяртаецца” надрукаваў свае грошы-„пянэры”, на якія можна было набыць гарэлкі і агуркоў да яе. Варта было б паэкспэрымэнтаваць з замежнымі і старажытнымі грашовымі знакамі. З этналёгіі вядомыя шматлікія сыстэмы фінансаў, у якіх утрымліваецца магутны эстэтычны патэнцыял для *постканцэптэуальнага* мастацтва: грошы-коўдры паўночна-амэрыканскіх індзейцаў, шкляныя пацеркі, валютны курс якіх вагаўся разам з модай на той ці іншы колер, жаночыя і мужчынскія грошы вострава Яп (мужчынскія — гэта шматмэтровыя каменныя дыскі, якія пераходзілі ад аднаго ўладальніка да другога толькі сымбалічна — праз новы надпіс на іх). Жанр, як можна бачыць, пэрспэктыўны.

Амаль адначасна з вэрнісажам у „Шостаі лініі” ў маскоўскай „Галерэі Гельмана” адкрылася выстава „Новыя грошы”. Каля дзясятка мастакоў прадставілі на ёй уласныя праекты новых расійскіх банкнотаў (грошы былой мінчанкі Алены Кітаевай, напрыклад, упрыгожвае партрэт К. Малевіча). Маскоўскія банкноты зробленыя ўжо з вадзянымі знакамі і ўсімі іншымі ступеням абаро-

ны. Не зусім, аднак, зразумела, што абараняецца такім чынам: віртуальная сыстэма фінансаў Расіі або аўтарскія правы мастакоў?

І тут жанр грошай выводзіць нас на яшчэ адну эстэтычную праблему: у эпоху капіявальнай тэхнікі і ўзаконенага постмадэрнізмам плягіяту мастаку, калі ён хоча быць непадобным да іншых, даводзіцца шукаць не індывідуальны стыль, а матэрыял, які максымальна ўскладніць падробку ягоных твораў. Адзін з пастулатаў постмадэрнізму можна было б сфармуляваць у гэтым сьвятле так: *матэрыял важнейшы за аўтара*. Або так: для мастацкага твора лягчэй знайсці аўтара, чым матэрыял. Нездарма ж, напэўна, пэрсанальныя выставы цяпер можна называць праектамі.

МАСТАК І ТЭКСТ

*Я хацеў бы навучыцца маляваць
гэтак жа свабодна і проста, як
рука піша літары.*

Вінсэнт Ван Гог

Што мы навучыліся рабіць раней — пісаць ці маляваць? Здавалася б, маляваць: першыя сыстэмы лінейнага запісу маўленьня налічваюць некалькі тысячагодзьдзяў, а некаторым малюнкам, якія знаходзяць на сьценах пячораў і костках жывёлаў, — дзясяткі тысяч гадоў. Нават і сёння першалясьнікі спачатку вучацца маляваць у „пропісах” рыскі і кружочкі, а ўжо потым складаюць зь іх літары і словы. Усялякі рукапісны тэкст быў і застаецца, у пэўным сэнсе, наборам малюнкаў. У гіерагліфічным пісьме, асабліва эгіпецкім, гэта навідавоку. Але і нашыя літары гістарычна паходзяць з малюнкаў: напрыклад, літара А нарадзілася зь перакуленай выявы галавы быка, а літара Д была спачатку малюнкам дома. У грэцкай мове дзеяслоў *graphein* мае падвойны сэнс — пісаць і маляваць.

Нашэўна, невыпадкова мастакі часта ўключаюць у структуру выявы вэрбальны тэкст. Можна прыгадаць, напрыклад, надпісы на абразях, японскіх і кітайскіх гравюрах, лубках і карыкатурах, коміксах, плякатах, палотнах прадстаўнікоў соц-арту І. Кабакова, Э. Булатава, А. Пушкіна, І. Цішына і інш. Мусульмане-суніты, якім забаронена маляваць жывых істотаў і Бога, дык увогуле навучыліся рабіць цуды дэкаратыўнага мастацтва з адных літараў (пераважна цытатаў з Карана). Штосьці падобнае, але ў звычайнай для авангарду эпатажнай стылістыцы зрабіў у галіне „іканашысу” рускі футурыст Д. Бурлюк:

напісаў праз трафарэт на аркушы кардону тры літары: „Б-О-Г”.

Зрэшты, ня ў надпісах рэч: ролю тэксту можа адыграваць сама выява. Асабліва характэрна гэта для першабытнага грамадства з ягонымі багатымі на сымбаліку ўзорамі на вопратцы, посудзе, зброі, татуіроўкамі, расфарбоўкамі твару, піктаграмамі і г.д. Да вынаходніцтва лінейнай занатоўкі гукаў выява займала мейсца пісьма. Паводле вядомага мэдыяляга Р. Дэбрэя, нават фігуратыўныя творы першабытных мастакоў зьяўляюцца сродкамі камунікацыі: „Яны ствараюцца хутчэй не для сузіраньня, а дзеля расшыфроўкі. У сьвеце без пісьмовых архіваў усе яны служаць матэрыяльнай апорай для памяці. Дзеці вучацца ствараць выявы, як мы вучымся чытаць і пісаць. Менавіта ў народзе без пісьменнасьці можна сапраўды размаўляць на мове плястыкі. Код тут паглынае форму, а агульнае — адметнасьць, бо прызначаныя для супольнага карыстаньня творы мусяць быць падобнымі, рытуалізаванымі, узаемазамяняльнымі”. Толькі зьяўленьне ўласна пісьменнасьці і вызваліла відарыс для стылістычных пошукаў і рэпрэзэнтацыі аблічча канкрэтных рэчаў і жывых людзей. „Такім чынам, выява ёсьць толькі маці знака, але нараджэньне знакаў пісьменнасьці дазволіла ёй распачаць сваё дарослае жыцьцё, адасобленае ад маўленьня і ягоных трывіяльных камунікатыўных задач”.

У эпоху росквіту жывапісу (XV — XIX стст.) галоўным крытэрам вартасьці мастацкага твора стала ягоная непаўторнасьць — пазнавальны аўтарскі „почырк” майстра. Камунікатыўны аспект выявы адступіў на другі плян, хоць яна працягвала нешта паведамляць глядачам праз свой назоў, сюжэт, сэмантыку колераў і кампазыцыі. Зьместам карціны былі новыя, прыдуманьня мастаком падрабязнасьці нейкай агульнавядомай падзеі (нараджэньня Хрыста, бітвы пры Грунвальдзе, надыходу вясны і г.д.).

Прадстаўнікі акадэмічнага мастацтва працуюць у гэтым рэчышчы і сёньня. Авангардысты, кожны зь якіх

імкнуўся паказаць нешта такое, чаго ня мог ня толькі ўбачыць у жыцці, але і прыроіць іншы мастак, пачалі ствараць малаўцямныя прадметы і плямы ці нават пустыя паверхні. Тым ня менш многія прэтэндавалі на абнаўленьне агульнай ці стварэнне ўласнай „мовы” выяўленчага мастацтва, спадзяваліся на „ўдумлівае прачытаньне” іхніх твораў крытыкамі і калекцыянерамі, а то і шырокімі коламі грамадства. Напрыклад, віцебскі супрэматызм быў пераважна прапагандысцкім напрамкам мастацтва, разлічаным на самую масавую аўдыторыю.

Чым менш падрабязнасьцяў, траекторыяў для вачэй гледача ў творы — тым больш трэба слоўных камэнтараў да яго, маніфэстаў, навуковых прадмоваў да каталёгаў, прэс-канфэрэнцыяў перад выставай. У эпоху масавай інфармацыі, каляровай фатаграфіі, кампютарных сетак твор толькі часткова прысутнічае на выставе, у сховішчы музэю ці прыватнай калекцыі: ягоны адбітак пры жаданьні можна ўбачыць у любой крошцы плянэты. (Таму, дарчы, і надпісы на творах, і тэксты ў каталёгах цяпер робяцца на некалькіх мовах). Мастак сёньня павінен умець працаваць ня толькі рукамі, але і языком. Паводле расійскага мастацтвазнаўцы А. Якімовіча, „мастак прадае, перадусім, уласны імідж, а творы — гэта толькі пабочны прадукт”. На маю думку, усё ня так проста: напрыклад, па-ангельску імідж і выява — адно і тое ж слова *image*. Сама творчасць — гэта *бія-графія*, пісьмо фарбамі, голасам, літарамі, гэстамі і ўчынкамі на зьявах прыроды і падзеях грамадзкага жыцця.

У кожным творы, як вядома, захоўваецца адбітак асобы аўтара. На алейных фарбах нават застаецца адбітак голасу мастака, і навукоўцы спадзяюцца калі-небудзь расшыфраваць, што мармытаў сабе пад нос падчас працы, напрыклад, Леанарда да Вінчы. Зь іншага боку, адбітак кожнага твора застаецца ў розуме мастака і да самай сьмерці працягвае фільтраваць ягоныя думкі і словы. Па вялікім рахунку, няма ні мастака, ні асобных твораў — ёсць творчасць, адбіткі якой мы можам бачыць у карцінах, прыватных лістах, учынках і рысах твару мастака.

Многія мастакі валодаюць пяром ня горш, чым пэндзлем (я, напрыклад, люблю кнігі, напісаныя мастакамі). Канцэптуалісты звычайна прыкладаюць да сваіх акцыяў, інсталяцыяў, карцінаў падрабязныя тэксты-камэнтары (бо самі па сабе створаныя імі вобразы і выявы „прачытаць” і зразумець даволі складана; больш за тое, іхняе прызначэнне — руйнаваць звыклыя „правілы чытаньня” мастацкага твора). Некаторыя выстаўляюць у якасці твораў графікі свае ці чужыя рукапісы, тэлеграмы, ксэракопіі нейкіх пасведчаньняў і г.д. Сучасныя постмадэрністы больш маўклівыя, але самі іхнія фігурагэўныя творы наскрозь тэкстуалізаваныя (нават замест слова „твор” яны ахвотна кажуць „тэкст”). Свае карціны яны складаюць з цытатаў вядомых твораў ранейшых эпохаў, рэкламных плякатаў, рэлігійнай ці палітычнай сымболікі і г.д., каб атрымаўся нейкі „маляваны каляж” з кодаў розных культурных традыцыяў, падобны да тлумнага дыяпазону кароткіх хваляў радыёпрыёмца.

Такім чынам, спосабы тэкстуалізацыі выявы могуць быць самыя розныя. Выстава 13 беларускіх і нямецкіх мастакоў „Тэксты” (1997, курагары — дырэктар Інстытута Гётэ ў Менску Вера Багальянц і кіраўнік катэдры тэорыі і гісторыі мастацтва БАМ Міхал Баразна) прадставіла далёка ня ўвесь спектар маўленча-выяўленчых практыкаў, але ўсё ж даволі шырокі. Нашэўна, лепш было б размясьціць экспазыцыю ў некалькіх пакойчыках, каб гледачам не перашкаджаў тлум, інтэрфэрэнцыя розных мастацкіх „моваў” у адным памяшканьні, што трохі нагадала кару боскую за чарговую Бабілёнскую вежу. Зрэшты, можна зразумець жаданьне арганізатараў выставы „дэфляраваць” акадэмічную прастору, далучыць Акадэмію мастацтваў і яе музэй да сучасных эстэтычных пошукаў: выстава такога кшталту адбывалася там упершыню.

Нямецкая мастачка Забінэ Свобода выставіла нешта накшталт старажытных аповедаў-піктаграмаў: сэрыю замалёвак тыграў, жанчынаў з гладышамі на галаве, паганскіх ідалаў — „Яшчэ некалькі старых навінаў зь Індыі”. На Захадзе, дарэчы, жанр піктаграмаў вельмі

папулярны: іх можна знайсці ледзь ня ў кожнай газэце, але цяпер да сэрыйных малюнкаў дадаюць караценькія слоўныя камэнтары і называюць іх коміксамі. У падобным стылі Гайнрых фон дэн Дрыш зрабіў „ілюстрацыі” да ўрыўка з „Мэтамарфозаў” Авідыя. Аднак ніякага сюжэту ў іх (як і ў „навінах” З. Свобода) няма — намаляваныя толькі галовы і аблачынкі тэкстаў з рота. Мастак даў выяве „голос”, але забраў яе натуральную мову — гэстыкуляцыю. Тэксты над галовамі падаліся мне эпітафіямі на цвінтары фігуратыўнага мастацтва. Нешта падобнае паказаў і фотамастак Ігар Саўчанка, але подпісы-камэнтары да разнастайных відаў чыгункі і нейкіх заводаў ён наклеіў побач на шкле, на фоне завакожнага неба. У ягоных здымках ніякага сюжэту таксама няма, нейкія падзеі разгортваюцца толькі ў подпісах. „Сьвет супраціўляецца фатаграфаваньню”, — скардзіцца Саўчанка. Дык трэба фатаграфавачь *нешта іншае!*

Трохі найўна атаясамляць тэкст зь літарамі (а літары — толькі зь пісьмом і чытаньнем). Самі па сабе літары ці фанэмы — гэта яшчэ ня тэкст, як арганічныя малекулы — яшчэ не арганізм. Магчыма, нешта такое думаў Пэер Хрысьціян Штувэ, калі ствараў „Зялёны тэкст” — пафарбаваны, а потым падрапаны аркуш кардону. Тое самае ён зрабіў і на белым фоне („Тэкст-1”). Здалёк можа падацца, што на кардоне сапраўды нешта напісана ці нават надрукавана. Усе звычайныя тэксты здаюцца нам зразумелымі толькі на пэўнай адлегласьці ад вачэй, калі ж прысунуцца бліжэй ці адступіць на некалькі крокаў — мы ўбачым, што насамрэч на паперы нічога, апроч нейкіх рысак, няма.

На аптычных эфэктах пабудоваў сваю экспазыцыю і Фраймут Ківіш: на ягоных аб’ектах у залежнасьці ад вугла зроку глядача можна прачытаць то адно, то іншае слова. Адпаведным чынам, розныя людзі адначасна бачаць розныя тэксты. Мараль: зразумець гэты сьвет мы можам толькі ўсе разам.

Аляксандра Дзятлава выставіла на трохкутніку шкла сэрыю гіпсавых „ілюстрацыяў” да праваслаўнага верша,

дзе раскрываецца сакральны сэнс кожнай лічбы: 1 — Сын Божы, 7 — чыны анельскія, 11 — апосталы і г.д. У праваслаўных цэрквах няма антрапаморфнай скульптуры — і Дзятлава, здаецца, прапануе замест аб'ёмных выяваў-„ідалаў“ святых і анёлаў скарыстоўваць конусы або іншыя абстрактныя формы. Мастачка магла б пералічыць нябесную іерархію і з дапамогай крыжыкаў, але нашае вока, напэўна, „прачытала“ б такі твор як макет цывітара.

Андрэй Басальга таксама эксперымэнтуюе з ілюстрацыямі. Мяркуюцца, што кожны з трох ягоных малюнкаў марскіх ці нейкіх іншых вузлоў адлюстроўвае адразу цэлую кнігу: „Злачынства і пакараньне“, „Руслана і Людмілу“, „Лаліту“ (ілюстраваць такім спосабам кнігі беларускіх ці нямецкіх аўтараў мастак, відаць, не адважыўся). Апрача таго, Басальга выставіў шытую ў велізарную кнігу сэрью такіх самых абстрактных малюнкаў-вузлоў, якія ўзнаўляюць структуру клясычнага рамана: тут ёсць вузел-эпіграф, вузел-завязка, развязка, эпілёг і г.д. Можна параіць мастаку завязаць цяпер вузламі асобныя фразы, словы і літары. *Спроба стварыць універсальную ілюстрацыю да якога заўгодна тэксту мае ня больш шанцаў на поспех, чым спроба напісаць тэкст, які можна было б праілюстраваць усімі існуючымі выявамі.*

Фігуратыўная выява амаль заўсёды больш падрабязная за аповед пра яе, абстрактная ж ня мае фактычна ніякіх перавагаў перад словам. Прыкладам таму — Юп Эрнст, які падрыхтаваў для выставы сэрью аркушыкаў („Акцыя 1 — 24“), пакрытых загадкавымі знакамі і выпадковымі рыскамі (нейкія тэлеграмы з таго сьвету), а таксама намаляваў на сцяне велізарнае павуціньне — напэўна, структуру абстрактнага тэксту. Тым ня менш мастак не задаволіўся камунікатыўным патэнцыялам гэтых твораў і здзейсніў адзіны ў час адкрыцця выставы пэрформанс, які прыцягнуў увагу адразу некалькіх сотняў чалавек, — высек молатам і зубілам на кавалку іржавага жалеза адное слова: „Капітал“.

Між іншым, сёлета споўнілася 130 гадоў ад публікацыі знакамітага твора Карла Маркса. У сувязі з экспазы-

цыямі Эрнста і Басальгі прыгадаўся спектакль „Зайцы ўсіх краінаў, яднайцеся!”, які на пачатку 1920-ых паставіў маскоўскі дрэсыроўшчык Уладзімер Дураў. У першым акце заяц-бальшавік гартаў вялізную драўляную кнігу, на вокладцы якой буйнымі літарамі было напісана „Капітал”, а недзе паміж старонкамі была схаваная морква. У другім акце на сцэне зьяўляўся макет Зімяга палаца, які ахоўвалі трусy са стрэльбамі. З-за кулісаў выбягалі зайцы, вывозілі маленькую гармату. Гармата страляла. Трусy ўцякалі, а зайцы ўздымалі над палацам чырвоны сцяг.

Быў на выставе і яшчэ адзін макет „Капіталу” — валіза з адпаведным назовам і нейкімі электравымяральнымі прыборамі, набітая паўлітровымі слоікамі з баршчом, кабачковай ікрой ды іншымі кансэрвамі. Артур Клінаў выставіў цэлую „бібліятэку” валізаў, якія парадыруюць кнігі знакамітых філэзафаў і палітычных дзеячоў — Фройда, Леніна, Кіркегара, Канта, Ніцшэ, Кім Ір Сэна (прозьвішчы і назовы кнігаў напісаныя на мовах арыгіналаў). Для кнігі Ч. Лямброза „Геніяльнасьць і вар’яцтва” адпаведнай валізы, відаць не знайшлося, і таму яе ўвабляла абклеенае футрам ядро. У кнігах-валізах, на думку Клінава, можна знайсці што заўгодна: баксёрскія рукавіцы, грэлі, „кактэйль Молатава”, штучныя кветкі і г.д. Закрытая была толькі „кніга” тэрэтыка індывідуалізму М. Штырнэра (побач Клінаў паклаў запіску-папярэджаньне: „Тут ляжыць граната Ф-1”). Мастак прапануе замяніць словы і літары не абстрактным малюнкам, а рэальнымі рэчамі. Першабытныя людзі ахвотна скарыстоўвалі такі спосаб пісьма. Напрыклад, індзейцы аднойчы паслаі прэзыдэнту ЗША пачатак кукурузы, набіты тытунам і ўпрыгожаны каляровымі стужкамі: гэта азначала, што іхняе племя гатовае скласьці зброю і выкурыць з прэзыдэнтам „трубку міру”. Ды і сучасныя падарункі ўсе нешта значаць. Але больш верагодна, што Клінаў прапануе змяніць самае нашае стаўленьне да тэкстаў: здабываць нават з навуковых кніг ня веды, а пачуцьцёвую асалоду (падобную да той, што дае зроку падрабязная выява), змяніць выглумачэньне „эротыкай тэксту” (тэрмін амэрыканскай літаратуразнаўцы С. Сонтаг).

Вольга Сазыкіна даследуе магчымасць выкарыстання тэкстаў у хатняй гаспадарцы („Абрус зь пялёсткаў”). Мастачка парвала на тысячы акуратных кавалачкаў свае прыватныя лісты і склеіла зь іх абрус для крутлага стала, які сам па сабе зьяўляецца сымбалам сяброўскай ці сямейнай размовы (зрэшты, у наш час „круглы стол” часцей разумеюць як палітычныя перамовы). Відавочна, мастачка імкнецца давесці перавагі зносінаў праз маўленьне і позірк перад пісьмом.

Ігар Кашкурэвіч скептычна ставіцца да ўсіх спосабаў і адпаведных органаў камунікацыі. Мастак прыцягнуў у музей з вуліцы тры вялізныя брудныя сьметніцы і выставіў іх пад надпісам на сцяне: „Увага! Тут знаходзіцца ўльтрарадыкальны гігіенічны пункт: сьметніца для вушэй, сьметніца для языкоў, сьметніца для вачэй”. Я зазірнуў — яны былі пустыя. Дарэчы, хіба чалавек перадае і ўспрымае інфармацыю толькі праз гэтыя органы? Мы зносімся паміж сабой празь міміку, гэсты, парфумэрныя пахі і кулінарныя смакі, колер вопраткі і форму фрызуры. Ад нейкіх непрыемных словаў можа забалець у галаве або сэрцы, можа адкрыцца язва страўніка. Чалавек — гэта *наскрозь інфарматызаваная* істота, таму ў сьмецьцеправод сыстэмы Кашкурэвіча трэба было б кінуць адразу ўсё цела. Гэта і была б радыкальная „гігіена душы”? У пэўным сэнсе так і адбываецца ў момант сьмерці. Ю. Мамлееў у рамане „Шатуны” параўноўвае сьмерць з дэфэкацыяй, а цела, ад якога вызваляецца душа, — з экскрэмантам.

Праблема ўзаемапраціканьня цялеснасьці і тэкстуальнасьці, языка і мовы прысьвяціў свой праект „Камунікацыя” і Штэфан Холекамп. Мастак паставіў адно супраць аднаго два маніторы, на якіх круціўся закальцаваны фільм, сюжэт якога — чаргаваньне дзясяткаў розных рагоў, што вымаўляюць адно і тое ж слова. Мастак паказвае буйным плянам фізіялёгію маўленьня — артыкуляцыю вуснаў, зубоў, языка. Гаворыць не чалавек і нават ня твар (вачэй ня бачна), а рот, дзіра з жывымі краямі. Як і тэарэтык „тэатра жорсткасьці” А. Арто, Холекамп не давярае агучаным словам: чалавек страчвае ў іх сваю

ідэнтычнасьць. Амаль усе словы, якія мы кажам, прыдумалі ня мы. Чалавек, паводле Арто, больш індывідуальны (і таму больш праўдзівы) у гэстах, міміцы, вібрацыях голасу. Зрэшты, можна пагадзіцца і з чэскім пісьменьнікам М. Кундэрам: дыяпазон гэстаў, даступных нашаму целу, даволі абмежаваны, гэстаў нашмат меней, чым людзей, таму мы і празь іх паўтараем адно аднаго. Арто марыў пра маўленьне-ўчынак, пра нейкі *словагэст*, здольны перарабіць з тэатральнай сцэны ўвесь сьвет. Холекамп жа хутчэй за ўсё марыць пра тое, каб цела (праз рот) „звела” словы і мову, якія вырываюць чалавека зь ягонай уласнай цяпершчыны і прыланцужваюць да агульнай гісторыі чалавечага роду. Сучасныя людзі імкнуцца наколькі можна прыватызаваць уласнае жыцьцё („живот”, цела), а, паводле Р. Барта, „*процілегласьцю Жыцьця зьяўляецца ня Сьмерць (стэрэатыпнае ўяўленьне), а Мова*”.

Гадзіннік мастацкіх стыляў (як і палітычных фармацыяў) у розных краінах пакуль яшчэ ідзе з рознай хуткасьцю. Калі ў Расіі, напрыклад, соц-арт ужо неактуальны, то ў Беларусі цяпер уздымаецца другая хваля гэтага стылю. Сьведчаньнем таму — інсталяцыя Юрыя Дарашкевіча „Тэксты на фоне неба”: драўляны плот з кавалачкам калючага дроту на фоне намаляванага вечнага неба. Па словах А. Марачкіна, у Беларусі кожны плот — гэта інсталяцыя. Сапраўды, у нас ён ня толькі адасабляе людзей, але і служыць сродкам зносінаў паміж імі, як мастацкі твор ці газэта. На плоце Дарашкевіча можна бачыць малюнкi, надпісы, таблічкі: „Жыве Беларусь!”, „Не влезай — уб’ёт!”, „Нехта ідзе ў ж...”, а гэта шлях у Эўропу”, а побач: „И не стыдно вам так писать?” і г.д. Мастак не баіцца паўтараць чужыя словы, пакуль не стаміўся ад палітыкі і гісторыі. Словы, у адрозьненьне ад твора Холекампа, тут яшчэ маюць сэнс, бо ўтрымліваюць у сабе пэўную небясьпеку для таго, хто іх піша (на мой погляд, *рызыкаўнасьць — крытэр сапраўднасьці*).

У апошнія гады кошт некаторых словазлучэньняў ўзьняўся ў Беларусі да некалькіх месяцаў зьяволеньня, прычым неістотна, дзе іх чалавек напісаў — на плоце або ў газэце. Між іншым, сярэднявечныя магi лічылі, што

няправільнае прачытаньне або напісаньне літараў можа стаць прычынай калецтва: кожнай літары адпавядае свой орган цела і ў выніку памылкі ён можа запазычыць функцыі іншага органа. Сёньня, каб скалечыцца, адной памылковай літары мала, трэба публікаваць „няправільны” верш ці артыкул. Першабытнага чалавека можна было забіць словам (шаманы часам так і рабілі). Сёньня словаў і тэкстаў вакол нас стала так шмат, што большасьць зь іх нам ужо не гаворыць нічога. Магчыма, у будучыні людзі ўвогуле зьнямеюць і тэксты будуць існаваць і пладзіцца ў кампутарных сетках самі па сабе, „паза дазвольным жаданьнем дапытлівага эрудыта-чытача” (М. Баразна). Больш верагодна, што ў кожнага чалавека зьявіцца асабістая „мова”, на якой ён будзе пісаць або маляваць нейкія тэксты да розных увасабленьняў (напрыклад, клянаваных) уласнай асобы.

Стварыць агульнаразумелую мову выяўленьчага мастацтва немагчыма, гэтаксама як дабудаваць Бабілёнскую вежу. *Мастацкіх моваў столькі ж, колькі і стыляў*: у розных культурных традыцыях сэмантыка колераў ды іншых складнікаў выявы можа быць процілеглай. Постмадэрністы, якія зьменьваюць прыёмы розных стыляў, ствараюць кожны сваю „трасянку” і таму прыхільнікам клясычнай дасканаласьці іхнія творы падаюцца непісьменнымі. Напэўна, галоўнае адрозьненьне „тэксту” ад клясычнага твора — індальгенцыя на магчымых памылкі. Сучасны мастак здабыў права быць непісьменным пры ўмове, што ягоныя „тэксты” будуць чытальныя — аднолькава цікавыя і зразумелыя суайчыннікам і замежным турыстам. Дарэчы, ва ўсім сьвеце галоўны спажывец твораў мастацтва — ужо не царква ці дзяржава, а менавіта турысты зь іх мітусьлівым і *павярхоўным* позіркам. Калі дзяржава мала цікавіцца ўласнай культурай, мастакам даводзіцца пісаць ня ўглыб (у айчынную гісторыю), а ўшыр — за мяжу. Можна абурацца з таго, што многія творы нашых мастакоў (у тым ліку „рэалістаў”) гавораць з замежным акцэнтам. Лепш, аднак, зірнуць на рэчы зь іншага боку: у сусьветным мастацтве ўжо крыху чуваць беларускі акцэнт.

НОВЫ АЛЬФАБЭТ

Некаторыя крытыкі вінавацяць (і я зь імі згодны) Малевіча ў тым, што сваім „Чорным квадратам” ён адмовіў глядачам у праве на асалоду ад фігуратыўнага жывапісу. Ягонья далёкія нашчадкі — канцэптуалісты — таксама лічаць маляўнічасьць і прыгажосьць твораў непатрэбнай у спартанскім сьвеце авангарду. Увогуле, чаргаваньне асноўных мастацкіх стыляў XX стагодзьдзя (і ранейшых эпохаў) можна ўявіць сабе як гайданьне маятніка пануючых густаў паміж шляхетнасьцю і дэмакратызмам, аскезай і геданізмам, патэтычнасьцю і іранічнасьцю, пасьмяротнай славай і здаровым ладам жыцьця:

	акадэмізм
імпрэсіянізм	
	сымбалізм
экспрэсіянізм	
	сюррэалізм
абстракцыянізм	
	поп-арт
канцэптуалізм	
	постмадэрнізм

У нас у Беларусі і ўвогуле ў былым сацыялістычным лягеры найгорш з гэтых стыляў вядомы поп-арт. Зь вялікай доляй умоўнасьці ягоным тутэйшым адпаведнікам можна лічыць соц-арт, які ўвасабляў адначасна іранічны зьдзек з афіцыйнага соцрэалізму і маляўнічую рэакцыю на аскетычную мову плястыкі „суровага стылю” шасьцідзясятнікаў. Там, на Захадзе, поп-арт увасабляў рэакцыю на ташызм у Эўропе і абстрактны экспрэсіянізм у Амэрыцы, а зьдзекваўся (хоць і не заўсёды) з ідэалёгіі грамадзтва масавага спажываньня. Гэта лёгка

для ўспрымання, забаўляльны, вясёлы стыль. Поп-артысты нашалову парадайна ўзнаўлялі тыповыя прадукты буржуазнай масавай культуры (коміксы, рэкламу і ўпакоўку агульнавядомых тавараў, партреты кіназорак і харызматычных палітыкаў). Крытыкі дасюль ня ведаюць, наколькі сур'ёзна трэба ўспрымаць манумэнты памадзе для вуснаў ці гіганцкія зашчэпкі для бялізны як апоры для моста, ня ведаюць чаго ў такім мастацтве больш: гаупства ці крыктыкі агульнага гаупства.

У нас пакуль ня надта вялікая сацыяльная база для такога мастацтва, але раней ці пазней і ў Беларусі пачнецца эканамічны бум. І чым больш заможным будзе насельніцтва, чым больш лад нашага жыцця будзе складацца зь ліхаманкавага спажывання набытых у крэдыт модных рэчаў — тым больш актуальным і для нас будзе поп-арт.

Поп-арт нарадзіўся ў 50-ыя гады ў Англіі, але міжнародную вядомасць атрымаў у амэрыканскім варыянце 60-ых гадоў (Робэрт Раўшэнбэрг, Эндзі Ўорхал, Джаспэр Джонс, Том Вэсэльман, Рой Ліхтэнштэйн ды інш.). Пакуль што на свае вочы мы мелі магчымасць убачыць толькі ангельскі варыянт поп-арту на выставе Пітэра Блэйка „Альфабэт” (Нацыянальны мастацкі музэй, 1997). Варта адзначыць, што П. Блэйк — адзін з найбольш папулярных у Англіі сучасных мастакоў (між іншым, гэта ён рабіў вокладку для, магчыма, лепшага ў гісторыі рок-музыкі альбома *The Beatles* „Аркестар Клубу самотных сэрцаў сяржанта Пэпера”).

Выстава складаецца зь невялікай інсталяцыі (злучанья парасонамі псыхадэлічна-ружовыя валізы, зручныя для падарожжаў скрозь люстэрка, у падсвядомасць ды іншыя магічныя краіны) і 26 плякатаў: столькі ж у ангельскай мове і літараў. Цалкам магчыма, што праект „Альфабэт” нарадзіўся ў Блэйка пад уплывам назову адной з кнігаў амэрыканскага клясыка поп-арту (дарэчы, украінскага паходжанья) „Філязофія Эндзі Ўорхала ад А да Б і назад”.

На кожным плякаце мастак адлюстравалі асацыяцыі, якія ў яго выклікае тая ці іншая літара: напрыклад,

„У” — яхта, „Т” — *The Beatles*, „V” — віншавальная папштоўка на дзень Сьв. Валянціна, заступніка закаханых, „Г” — ідалы масавай культуры (Прэсьлі, Манро і г.д.; дарэчы, сярод іх ёсьць і аўтапартрэт Блэйка). Усе гэтыя выявы — адначасна сакральныя абразы для сусьветнага храма спажываньня ідэалёгіі і карыкатуры на стэрэатыпы буржуазнай сьвядомасьці і культуры. Каханьне („L”) увасабляе настальгічная кічавая папштоўка сярэдзіны стагодзьдзя зь вельмі шчаслівымі дзяўчынай і хлопцам. Найбольшую ўвагу нашых гледачоў прыцягнулі здымкі знакамітых карлікаў ды іншых людзей зь нязвычайнай формай цела, якія выступаюць у амэрыканскіх цырках, а таксама клоўны („С”) — найбольш адпаведныя нашаму часу (ці блізкай будучыні) людзі, якія смела экспэрымэнтуюць з рысамі ўласнага твару і абрысамі цела.

Ня ведаю, ці была ў Блэйка амбіцыя скласьці энцыкляпэдыю ці слоўнік асноўных візуальных вобразаў *mass-media* (перадусім — забаўляльных шоў і сьвецкай кронікі). Сам прынцып альфабэт стварае ілюзію энцыкляпэдычнасьці экспазыцыі і нават навуковай аб’ектыўнасьці аўтара. Мова (асабліва — штампаваная мова сродкаў масавай інфармацыі) прызвычаіла нас атаясамляць рэчы і падзеі зь іхнімі назовамі, і часам здаецца цяпер, што кожная рэч пачынаецца не з паверхні, а з пэўнай літары. У гэтым аспэктэ экспазыцыя Блэйка набліжаецца да аднаго з пастулатаў постмадэрнізму: сьвет складаецца з пэўнага каталёгу вобразаў, як усялякі тэкст — з абмежаванага набору літараў.

Канешне, усялякая літара і адпаведная ёй фанэма — умоўнасьць, у сапраўднасьці людзі пішуць літары і вымаўляюць, здавалася б, адныя і тыя ж фанэмы і словы вельмі па-рознаму (а я да таго ж падазраю, што ў кожнай мове ёсьць гукі, якіх яшчэ ніхто ня здолеў запісаць ці нават пачуць). Але мэтай Блэйка, відаць, было паказаць людзям нейкі сярэднестатыстычны, найбольш павярхоўны набор фігуратывных „літараў”, зь якіх складаюцца іхнія думкі пасля прагляду бульварнай газэты ці тэлешоў.

„Альфабэт” Блэйка адлюстроўвае ня сьвет, а толькі пэўны сьветагляд. Тым ня менш трэба заўсёды глядзець

на рэчы і словы шырэй, чым яны самі паказваюць сябе нам. Блэйк стварыў ня проста сэрыю твораў „Альфабэт”, а новы альфабэт ангельскай мовы.

Безумоўна, варта было б пашырыць гэтую сэрыю, дадаўшы ў яе плякаты, прысьвечаныя знакам *пунктуацыі* — кропцы, працяжніку, косцы, клічніку і г.д., але ўжо можна карыстацца для пісьма і тымі 26 выявамі, што адпавядаюць колькасьці літараў у ангельскіх словах (дарэчы, ці выпадкова ангельскія інтэрвэнты ў свой час расстралялі менавіта 26 бакінскіх камісараў? ці не было гэта зь іхняга боку нейкім містычным ахвярапрыношаньнем кожнай зь літараў роднай мовы?). Альфабэт сакрэтнага шыфру для перапіскі Джэймса Бонд ды іншых агенты брытанскай выведкі, але ён можа ўвайсьці ўва ўжытак і ў больш шырокіх колах. Па сутнасьці, рабіць друкаваныя тэксты з гэтых „літараў” вельмі проста, трэба толькі мець дастатковы запас здымкаў, ксэракопіяў ці іншых адбіткаў з гэтых плякатаў. Больш цікавы рукапісны варыянт: карэспандэнтам трэба будзе перамалёўваць (перапісваць) выявы ад рукі, і кожнага можна будзе пазнаць па ягоным „почырку”.

Паступова, за некалькі гадоў, рукапісныя выявы будуць спрошчаныя да больш зручных гіерогліфаў. У адрозьненьне ад эгіпецкіх ці кітайскіх, гэтыя першыя эўрапейскія гіерогліфы будуць адпавядаць ня словам ці складам, а асобным фанэмам. А далейшае спрашчэньне на пісьме ўжо саміх гіерогліфаў непазьбежна прывядзе да нараджэньня кароткіх абстрактных значкаў — новых літараў, незалежных ад фінікійска-грэцка-лацінскае традыцыі.

Мяркую, трэба падумаць пра будучыню ўласнай мовы і нам. Варта было б стварыць побач зь „мяфодзіцай” (кірыліцай) і лацінкай, на якіх пішуць цяпер па-беларуску, яшчэ пару запасных сыстэмаў нацыянальнай графікі. Цяпер кажуць: „Кожны беларус — паэт”, але хай будзе таксама слушным: „Кожны беларус — мастак”.

ГЭСТ І ГОЛАС

Па вялікім рахунку, актор мае два асноўныя сродкі самавыяўленьня: голас і гэст. Калі ў драматычным тэатры ён аднолькава карыстаецца тым і другім, то ў оперным іграе пераважна мадуляцыямі голасу, а ў балете — плястыкай цела. Але гэты звыклы для нас падзел існаваў не заўсёды. Маўклівы балет апошніх стагодзьдзяў, як вядома, нарадзіўся ў структуры опернага спектаклю (і таму зусім не выпадкова, што яшчэ да нядаўняга часу на тэрыторыі СНД існавалі *аб'яднаныя тэатры оперы і балета*). Значнае мейсца харэаграфічныя мініяцюры-інтэрмедыі займалі і ў камэдыях эпохі клясыцызму. Напрыклад, у прадмове да п'есы „Назолы” Мальер сказаў пра неабходнасьць „злучыць балет і камэдыю ў адное цэлае” праз увядзеньне ў спектакль танцавальных нумароў, а таксама — дзялёгаў у самі балетныя сцэны. Гэты аўтар стварыў добры тузін камэдыяў-балетаў, а таксама (разам з Карнэлем) — адну трагедыю-балет. Зрэшты, прыклады спалучэньня сьпеваў, дзялёгаў і танцаў можна знайсці і ў антычным тэатры, і ў сярэднявечных бурлесках, камэдыі дэль артэ, „спектаклях” жанглёраў і скамарохаў. Ды і ў айчынным фальклёры калісьці, мяркую, не існавала *прыдуманга* потым навукоўцамі падзелу на сьпевы і скокі. Калі кашнуць яшчэ глыбей — мы ўбачым, што і птушкі звычайна спалучаюць свае сьпевы з рытуальнымі танцамі (а чалавек — перш за ўсё артыст — паходзіць, верагодна, ад птушак: нездарма ж, здаецца, Арыстоцель называў нас „двуногімі бязь пер'я”!).

Эпоха мадэрнізму і ўсеагульнай *спэцыялізацыі* разьбіла на пэўны час гэтую сымфонію жанраў. Танец мадэрн нічога так не баяўся, як выглядаць ілюстрацыяй да нейкага літаратурнага і нават музычнага твора. І ў

гэтым кантэксьце, дарэчы, невыпадковым выглядае нядаўні канфлікт вакол аўтарскіх правоў паміж пастаноўшчыкам і аўтарам музыкі да балета „Страсьці” ў НАВТБ Беларусі. Танец мадэрн толькі давёў да крайняй мяжы барацьбу з „фонацэнтрызмам” тэатра, распачатую яшчэ клясычным ці, лепш сказаць, акадэмічным балетам. Акадэмічная пастаноўка ні ў якім выпадку ня хоча выглядаць „сурдаперакладам” твора кампазытара. У мадэрнавым танцы ўвогуле распаўсюджана практыка спачатку рабіць пастаноўку, а потым шукаць для яе музыку.

Ужо клясычны балет у значнай ступені зрабіў танец абстрактным. Амаль сто гадоў таму вядомы паэт-сымбаліст С. Малярмэ адзначыў, што ў строгай унармаванасьці клясычнага танца адбываецца адчужэньне індывідуальнасьці танцоркі, падпарадкаваньне яе абстрактнай схеме (мітусьліваму палёту матылька, сьняжынкі, кажана і г.д.). У клясычным танцы „няма нічога, апрача дасканаласьці выкананьня”. У шыфры піруэтаў і жэтэ, у надіндывідуальнай дысцыпліне балетнай тэхнікі ўвасоблены сваявольныя канцэпцыі пастаноўшчыка, якія адмаўляюць драматычную канву, і, такім чынам, „ніводны момант танца не захоўвае рэчаіснасьці” і, у рэшце рэшт, „нічога не адбываецца” (з кнігі „Адхіленьні”). Мадэрністы паўсталі супраць балета, дзе „ёсьць толькі форма, трохі фармальнага мысьленьня і больш нічога” (Генадзь Абрамаў, маскоўскі харэограф, выпускнік менскай вучэльні). Але ў пераважнай большасьці іхнія пастаноўкі — яшчэ больш абстрактныя: жорсткай сыстэме рухаў і драматургіі сэнсу яны супрацьпастаўляюць імправізацыю разьняволенага цела, якая робіць спектакль яшчэ менш зразумелым для глядача і нават самога артыста: „Трэба рухацца раней за ўласную думку, — вучыць танцораў той жа Г. Абрамаў. — Трэба адкрыць сьвет, які існуе па-за словамі” (Балет. № 3. 1995).

Сутнасьць сучаснага (умоўна кажучы — постмадэрнавага) этапу разьвіцьця харэаграфічнай эстэтыкі асабіста я пазначыў бы як вяртаньне на сцэну слова. Заўважна гэта, перадусім, у гукавым суправаджэньні. У склад менскага фальклёр-тэатра „Госьціца”, напрыклад, ува-

ходзіць хор. Многія гурты таньчаць не пад інструмэнтальную музыку, а пад песьні. У сакавіку 1996 літаратурны рух Бум-Бам-Літ і гурт віцебскіх танцораў Яўгена Зотава паспрабавалі ажыццявіць лінгвістычна-харэаграфічную акцыю „Бум-балет”, дзе танцоры выконвалі ролю літараў, клінапісных знакаў або гіерогліфаў прыгожага пісьменства. Галоўнае ж — у сучасныя пастаноўкі вяртаюцца драматургія і *апавядальнасць*. Зрэшты, вяртаецца не ранейшы празрысты тэкст, а шматслойная інтэртэкстуальнасць. Сучасны танец ня ведае ніякіх забабонаў, тут „усё дазволена”, у тым ліку цытаваньне ўголас або ілюстраваньне рухамі цэла літаратурных тэкстаў. Харэаграфічнаму постмадэрну ўласьцівыя цытата-парадыійныя стасаваньні элемэнтаў свабоднага танца, джаз-балета, пантамімы, танца мадэрн, мюзік-хола, акрабатыкі, народнага танца, боксу і балетнай клясыкі, якія выконваюцца часам без музычнага суправаджэньня або ў спалучэньні з сольнымі і харавымі сьпевамі, рэчытатывам, гукамі вуліцы. Дарэчы, і ў драматычным постмадэрнісцкім тэатры адбываецца сынтэз драматургіі, музыкі і харэаграфіі, ідэал якога — эстэтыка відэакліпу, дзе ўсе элемэнтны — візуальныя, гукавыя і плястычныя — маюць роўнае сэнсавае значэньне.

Нашая эпоха спрыяе сынтэзу, а таксама „трансвэстызму” розных відаў сцэнічнага мастацтва. У оперы, здаецца, пакуль не даўмеліся скарыстоўваць запісанья на фанаграму галасы салістаў ці хору. Але ў эстрадзе „фанерны” вакал — ужо звычайная зьява. Паводле газэты „Культура” (№ 15. 1997), нашыя эстрадныя выканаўцы „дэманструюць не прафэсійную вакальную школу, а зусім іншую — школу мімікі і гэстаў”. У тым жа артыкуле Васіль Раіньчык тлумачыць распаўсюджваньне „сьпеваў” пад фанаграму тым, што вакалісты вымушаныя „рабіць шоў — скакаць па сцэне, пераапрацаваць хуценька, і літаральна стаяць на галаве”. А ці ня *тое ж самае*, па сутнасьці, мы бачым у многіх творах сучаснай харэаграфіі? Цалкам магчыма, што неўзабаве зьявіцца і супрацьлеглыя прыклады: танцоры будуць амаль нерухама

сьпяваць у мікрафон ці жывым голасам, а сам танец будзе разгортвацца ў запісе на вялізным тэле-ці кінаэкране ў глыбіні сцэны.

Голас — уласны або запісаны на фанаграму — скарыстоўвалі артысты многіх гуртоў, у тым ліку — ляўрэатаў IX Міжнароднага фестывалю сучаснай харэаграфіі (Віцебск, 1996). Адзін з членаў журы паведаміў мне, што гродзенскі мадэрн-балет „Галерэя” (адзіны беларускі калектыў, які за ўсе апошнія гады выйшаў у II тур і атрымаў прэмію „Пэрспэктыва”) вылучаўся сярод іншых ня толькі больш дасканалай тэхнікай, але і ўдалым выбарам музыкі: у астатніх яна была нейкая „псеўдамістычная”, а тут *эстрадная французская песня*.

Екацярынбургскі тэатар „Правінцыйныя танцы” выконваў балет „Не адбылося” пад урывак з *кантаты* Карла Орфа. У некаторых эпізодах танцоры даволі доўгі час стаялі нерухома і, аднак, утрымлівалі ўвагу залі — а зрабіць гэта на сцэне, мяркую, ня менш цяжка, чым сьпеваку, які рашыўся б доўгі час моўчкі стаяць ля мікрафону. Адзначу таксама, што ў мініяцюры „Дэжа вю” гэты калектыў, апрача відавочнай апавядальнасьці самога танца, скарыстаў і вэрбальны тэкст: танец пачаўся і скончыўся дыялёгам артыстаў.

Адкрыта ілюстратыўны твор паказаў пермскі тэатар „Балет Яўгена Панфілава”. У балете „Восем рускіх песняў” панфілаўцы паказалі, па сутнасьці, восем асобных мініяцюраў у жанры, вельмі блізкім да *пантамімы*. Іхні ж балет, прысьвечаны Марку Шагалу, „Барабаны для сусьвету, а скрыпка для самоты” праходзіў пад жывую музыку: скрыпач і бубніст удзельнічалі ў спэтаклі на роўных правах з танцорамі, якія, дарэчы, часам давалі да музыкі ўласны „вакал”. Асабіста мне падаўся найбольш цікавым маскоўскі „Кінэтычны тэатар”. Ягоны кіраўнік Аляксандар Пепяляеў акрэсьлівае сваю канцэпцыю так: „У кінэтычным тэатры таней ня таньчыцца, а іграецца, а вось драма, наадварот, вытанцоўваецца”. Апрача музыкі, у балетах „Сьпіс ілюзіяў” і „З чацьвярга на пятніцу” скарыстоўваліся працяглая тэксты вя-

домых маскоўскіх літаратараў Льва Рубінштэйна і Аляксандра Сакалова. Галасы і гэсты разгортваліся на сцэне не заўсёды паралельна: часам танец быў ілюстрацыяй да тэксту, а часам — супярэчўў яму. Да мяне нават завітала нават такая думка: слова, вымаўленае ў танцы, ператвараецца ў паўнакроўны гэст.

Віцебск, хочам мы таго ці не, пакуль ня можа разлічваць на тое, каб быць цэнтрам клясычнага балета (харэографам СНД хапае конкурсаў у Маскве і Пярмі) — лепш яшчэ больш рашуча сыцьвердзіць сябе ў ролі сталіцы эксперымэнтальнага танца, хай сабе і не заўсёды высокатэхнічнага і прафэсійнага. Тым больш што і тутэйшая публіка лягчэй успрымае авангард, чым клясычны балет. Калісьці мэтай фэстывалю абвяшчалася стварэньне віцебскай школы харэаграфіі — дык вось, на маю думку толькі праз авангард яна і можа зьявіцца. І ў гэтым пляне тэма ўзаемаадносінаў паміж словам і гэстам, цэлам і голасам, плястычным і акустычным складнікамі чалавечага жыцьця ўяўляецца адной з найбольш пэрспэктывных.

ТАНЕЦ І ПІСЬМО

Танец — адна зь нешматлікіх галінаў жыцця, дзе машына яшчэ доўгі час ня зможа замяніць жывое чалавечае цела. Таму трохі здзівіла, што ў члены журы X Міжнароднага фестывалю сучаснай харэаграфіі ў Віцебску (1997) была запрошаная прадстаўніца вядомага германскага канцэрна *Siemens*, які спецыялізуецца на электраапаратах. Я пацікавіўся ў яе, ці не плянуе *Siemens* працаваць і выпусьціць у продаж робата-танцора, але пачуў у адказ, што канцэрн толькі разглядае просьбу пра фінансавую падтрымку фестывалю і красьці ідэі нашых харэаграфіў не зьбіраецца.

Пытаньне пра робатаў не было выпадковым. Творчая лябараторыя крытыкаў прыйшла да высновы, што ў многіх з паказаных твораў танцоры скарыстоўваюць толькі рытм музыкі, мэлэдыя ж неістотная, яе можна бяз шкоды замяніць на любую іншую. Танец мадэрн адлюстроўвае тое, што адбываецца ў сучасным грамадстве: „каханьне і чалавечнасьць сыходзяць з танца, бо сыходзяць яны і з нашага жыцця”.

Між іншым, у першыя гады існаваньня фестываль быў прысьвечаны брэйк-дансу, у якім чалавек выказвае захапленне машынай цывілізацыяй і пераймае рухі робата (цяпер, мяркую, насцьпеў час самім робатам рабіцца больш жывымі, у тым ліку — у рухах і думках). Робатападобныя рухі можна знайсці ўжо ля самых вытокаў чалавечай культуры. Гісторыкі мяркуюць, што большасьць антычных танцаў была не харэаграфіяй, а гімнастыкай і эквілібрыстычнымі практыкаваньнямі. Першабытныя плямёны нашага часу ахвотна запазычваюць для сваіх танцаў рухі машынаў: у іракезаў вядомы танец цягніка, а ў папуасаў — танцы самалётаў і дру-

кавальнай машынкi (відаць, бачылі, як ёю карыстаўся нейкі этноляг).

У сучаснай харэаграфіі таксама папулярны матыў упадабнення чалавека нежывому манэкену, ляльцы, нейкаму мэханізму. Калі чалавек на сцэне ператвараецца з героя ў рэквізыт (нават на сцэне палітычнай). І рэч ня толькі ў тым, што экспэрымэнтальныя гурты ня маюць грошай на шыкоўныя і дэкарацыі. Проста сучаснаму чалавеку ўсё менш падабаецца ўласнае сьмяротнае цела.

Зрэшты, галоўнай тэмай фэстывалю асабіста я назваў бы пошук харэаграфічных адпаведнікаў пісьмовай і фанэтычнай мове: *ці адно і тое ж пісаць і танцаваць?* Конан-Дойл стварыў для пісьма сыстэму „танцуючых чалавечкаў”, а ці можна, наадварот, з дапамогай гэстаў пераказаць пісьмовы тэкст?

* * *

Мова гэстаў нашмат больш старажытная, чым мова словаў. Агульнавядома, што пчолы і некаторыя іншыя „грамадзкія” казюргі абменьваюцца інфармацыяй з дапамогай танцаў. Многія чалавечыя гэсты (асабліва ў немаўлятаў) супадаюць з тымі, што ўласьцівыя на волі антрапоідам (шымпанзэ і гарылам). Можна меркаваць, што нашыя продкі шмат мільёнаў гадоў размаўлялі гэстамі і кароткімі гукавымі сыгналамі, а словы прыдумалі зусім нядаўна, некалькі дзясяткаў тысячагодзьдзяў таму (і перанеслі на іх тую „граматыку”, што ўжывалася яшчэ ў паслядоўнасьцях гэстаў). Дарэчы, у няволі гарыла здольная пераняць ад людзей да 1000 гэстаў і складаць іх у размовах з чалавекам у сынтаксычна правільныя фразы. Няма сумневу, што жывёлы лепш разумеюць нашыя гэсты і танцы, чым словы і сьпевы. Таму цікава было б паспрабаваць паставіць нейкі харэаграфічны нумар, разьлічаны на ўспрыманьне тых ці іншых братоў нашых меншых — зграі ваўкоў ці рою пчолаў (вядома, гэтая задача не для акадэмічнага тэатра, а для экспэрымэнталь-

нага гурта). Ці няма нейкага *расізму* ў тым, каб таньчыць выключна для людзей?

Надзею на тое, што можна разьвіць агульную для ўсіх жывых істотаў (ці, прынамсі, для ўсіх чалавечых народаў) мову, падзяляе і шматгадовы старшыня журы фэстывалю Валяцін Елізар’еў: „Танец — мастацтва больш старажытнае, чым словы. Танец ня мае патрэбы ў перакладзе на іншую мову і таму зьяўляецца найбольш зразумелым мастацтвам”. Сапраўды, дзясяткі і сотні розных плямёнаў у старажытнасьці (а яшчэ зусім нядаўна — амэрыканскія індзейцы і абарыгены Аўстраліі) карысталіся для стасункаў паміж сабой міжэтнічнай мовай гэстаў. І вельмі часта размова нагадвала танец, бо (як і ў сучасных мовах глухіх) эмоцыі і думкі перадаваліся ня толькі рукамі, але і позіркам, выразам твару, рухамі галавы і ўсяго цела. Танец шырока скарыстоўваўся для абмену інфармацыяй нават паміж прадстаўнікамі аднаго племя, бо падлеткі ў пэрыяд абрадаў іньцыяцыі і ўдовы падчас жалобы, якая магла доўжыцца некалькі гадоў, ня мелі права казаць словы.

Сучасныя мовы глухіх па экспрэсыўным і камунікатыўнымму патэнцыяле не саступаюць гукавым мовам і, мяркую, нашмат пераўзыходзяць сцэнічную харэаграфію. Невыпадкова амэрыканскі харэограф Марк Хайм крытыкаваў многіх удзельнікаў фэстывалю за бедны „слоўнікавы запас” сцэнічных рухаў (паводле яго, існуе агульны для ўсіх краінаў „слоўнік” мастацкіх гэстаў, з якіх і трэба будаваць твор, але разам з тым трэба заўсёды шукаць і новыя рухі — „нэалгізмы”).

Мова сучасных танцаў „ня мае патрэбы ў перакладзе” перш за ўсё таму, што там няма асабліва чаго перакладаць. У сцэнічнай харэаграфіі даволі бедныя і граматыка, і лексыка: пераважаюць гэсты, адпаведныя службовым часьцінам мовы (прыназоўнікам, выклічнікам і г.д.). „Дзеяслоўныя” і „назоўнікавыя” гэсты ў звычайнай мініяцюры можна пералічыць па пальцах. Мова глухіх нашмат больш ляканічная і зьмястоўная. І гэта зразумела: яна складаецца пераважна з кароткіх гэстаў-„хэрэмаў” пальцамі і далонямі, а танцорам даводзі-

цца лётаць з канца ў канец па ўсёй сцэне. Колькасьць херэмаў прыкладна адпавядае колькасьці фанэмаў гукавой мовы, зь іх можна вельмі хутка складаць гэтавыя „словы” і рыфмы.

Нават у глухіх няма сваёй агульначалавечай мовы гэтаў. Цікава, што там зусім іншая сыстэма сваяцкіх сувязяў, чым у гукавых мовах: напрыклад, амэрыканская мова глухіх больш падобная да французскай, чым да ангельскай. Таму, верагодна, і ў спэцічным танцы прадстаўнікі розных народаў могуць прачытаць кожны нешта сваё. Тым ня менш адной з мэтаў сучаснай харэаграфіі павінна быць, мяркую, стварэньне агульначалавечай ляканічнай мовы танца. Параіў бы больш працаваць рукамі, хоць зарабляць грошы лягчэй, напэўна, нагамі.

Між іншым, „душой і адкрыцьцём фэстываю” многія крытыкі назвалі надзіва ляканічную Таісію Карабейнікаву, якая танцавала пераважна рукамі. Уразіў яе выступ з адрэзанай галавой манэкенна (ці Яна Хрысьціцеля?), які ў некаторай ступені можа быць ілюстрацыяй да словаў В. Елізар’ева: „Танец — гэта мастацтва думкі, ён нараджаецца ў галаве”.

Дарэчы, да падобных высноваў ужо прыходзілі Кіркегар і Ніцшэ. Заснавальнік экзыстэнцыялізму ў дзеньніках адзначаў, што ўвесь час дасканаліць свой „танцавальны крок” (ня толькі на вуліцах Капэнгагену, але і ў пісьме) і праз гэта нечакана для сябе „стаў занадта духоўным для сьвету, дзе пануюць жывёльная развага, нахабная прасталінейнасьць і нізасьць”. У творах Ніцшэ неаднаразова сустракаюцца думкі накшталт: „Мысьленьню пажадана вучыцца як віду танца... трэба вучыцца таньчыць нагамі, паняцьцямі, словамі... можна таньчыць і пяром”; „Я ня ведаю, чым больш жадаў бы быць дух філёзафа, апрача як добрым танцорам”. Амаль тое ж у эсе „Душа і танец” кажа Поль Валеры пра танцоўшчыц: „Які жывы і зграбны пралёг да найдасканалейшых думак! Рукамі яны гавораць, а нагамі нібыта пішуць”.

Паводле Валеры, у танцоўшчыцы ўсё цела павінна быць такім жа гнуткім і скрытным, як у кожнага чала-

века рука. Між іншым, на фестывалі быў паказаны, прынамсі, адзін нумар, дзе танцор літаральна ўпадабняўся адной вялізнай руцэ: мініяцюра без назову гродзенскага гурта сучаснай харэаграфіі „ТАД”. Дзьмітрый Куракулаў таньчыў удваіх з гітарай, і гэта не гітара была вобразама жанчыны, але ён сам — рукой музыканта, спрытанай і пяшчотнай.

Марксісцкая філязофія сьцьвярджае, што адной зь неабходных перадумоваў узнікненьня пісьменства быў высокі ўзровень разьвіцьця каардынацыі рухаў рукі, яе тонкіх і дакладных маніпуляцыяў, падрыхтаваных доўгім досьведам адносна складанай працы і зносінаў праз гэсты. Па сутнасьці, індывідуальны почырк пісьма — гэта найменш заўважны, але найбольш зьмястоўны танец, які кожны з нас выконвае штодня. „Я хацеў бы навучыцца маляваць рэчы гэтак жа свабодна і лёгка, як рука піша літары і словы”, — казаў Ван Гог. І хіба не пра такую ж дакладнасьць і чытэльнасьць усіх сваіх гэтаў часам мараць танцоры?

У танцы часта цяжка адрозьніць верхнія канечнасьці ад ніжніх: ногі раз-пораз узьлятаюць вышэй за галаву. У адрозьненьне ад будзённых заняткаў, у танцы чалавек у аднолькавай ступені скарыстоўвае рукі і ногі, і цяжка сказаць, чатыры нагі гэта ў яго або чатыры рукі. Але танец нагамі заўсёды, паўтару, менш чытэльны: імі зручна пісаць ня словы, а хіба што *абрэвіятуры*.

У сцэнічнай харэаграфіі (у адрозьненьне ад харэаграфіі жыцьця) экспрэсыўны аспект танца лічыцца нашмат больш істотным за камунікатыўны: танцор ня столькі распавядвае нешта рухамі цела, колькі малюе, і малюнкі гэтыя пераважна — абстрактныя. Цела ў танцы не гаворыць, яно *сьпявае* гэстамі: мноства камунікатыўна беззьмястоўных рухаў адпавядае вакальным арнамэнтам сьпеваў, сярод якіх губляецца сэнс і нават сама акустычны вобраз словаў. Калі ж параўнаць зь пісьмом, то ў большасьці выпадкаў сцэнічныя піруэты і гэсты таксама адпавядаюць пераважна ня словам, а абстрактным маляўнічым спалучэньням літараў, якія толькі зрэчас складаюцца ў чытэльныя фразы накшталт:

*Алятрафуля — сіфон зібаба,
Духмяны попел над вадой.
Барысамору сурынаба
Заркідулакі галавой!*

Малярмэ ў сваіх „Адхіленьнях” прыйшоў да высновы, што „балет мала што кажа. Гэта — уяўленчы жанр”, а пытаньне „Што гэта значыць?” — адзіная законная сьвядомая рэакцыя на відовішча танца і што адказам на гэтае пытаньне могуць быць любыя фантазіі гледача. Блізкую думку выказаў і выдатны менскі харэограф Радуга Паклітару: „Ідэя — гэта ня тое, з чым акцёр бегае па сцэне, а тое, з чым глядач выходзіць з тэатра”.

Харэаграфія — ледзь не адзінае шчасьлівае мастацтва, якое дазваляе *схаваць* думку аўтара. На прэс-канфэрэнцыі па выніках фэстывалю францускі крытык Філіп Вэр’эль падзяліўся сваім крэда: „Танец — адзінае мастацтва, дзе думкі непасрэдна ўпісваюцца ў чалавечае цела”. Відаць, многія харэографы таксама прытрымліваюцца гэтай канцэпцыі, што прымусіла В. Елізар’ева прызнаць, што нават ён ня здолеў „расшыфраваць” шмат якіх з паказаных твораў.

Напэўна, класыці танец з адных зразумелых гэтаў — немагчыма. Мы лёгка чытаем тыя гэсты, што бачым на вуліцы, бо і самі карыстаемся такімі ж. У сцэнічным жа танцы, нават калі ён мае нешта сказаць гледачам, зашмат дэкарагійных элемэнтаў — як у опэрных сьпевах. Сьпевакі часта парушаюць нормы літаратурнага вымаўленьня, ператвараюць у немаведама што ня толькі словы, але і інтанацыю, зь якой людзі кажуць іх у будзённым жыцьці. І тое самае танцоры робяць з нашымі гэстамі (а сьвяты — з працоўнымі днямі). Таму і даводзіцца друкаваць у праграмы пераказ зместу спектаклю — ня толькі балетнага, але і опэрнага, нібыта багатага на ўласныя словы. Танец — гэта тэкст, сплечены з гэстаў. Зрэшты, і літаратурны тэкст можна назваць танцам словаў на сятчатцы вачэй чытача або барабанных перапонках слухача. Дый само маўленьне нараджаецца з танца языка ў роце.

Валеры параўноўваў з танцам толькі бязмэтную паэзію, а прозу лічыў аналягам мэтанакіраванай (асэнсаванай) хадзьбы. А калі мы шпацыруем бяз мэты, проста абы ісьці, — гэта, відаць, нешта накішталт *вэрлібру* ці расквечанай сузіраньнем ваколіцаў *рымлізаванай прозы жыцьця*? Малярмэ бачыў у „цялесным пісьме” танцораў „паэму, ачышчаную ад усяго арсэналу пісьменьніка”. Тым ня менш тое-сёе з агульнамастацкіх прыёмаў застаецца і пасья фільтру на словы. Базысны элемэнт мовы танцаў — ланцужок мэтафараў: танцор нібыта *выкрадае ў прыроды сваё цела і ператварае яго ў нейкую іншую істоту* ці рэч (вечер, хвалю, карабель і г.д.). Малярмэ меркаваў, што цела цалкам растварае сябе ў рухах і мэтамарфозах танца, а таму страчвае сваю лучнасьць з канкрэтнай асобай танцора (а я думаю — і з канкрэтным біялягічным відам артыста). У танцы нараджаецца нейкая ўнівэрсальная істота, *цела без уласных пастаянных органаў*. На сцэне нават усе рэчы могуць ператварацца ў што заўгодна, у тым ліку — у людзей (напрыклад, у фэстывальной мініяцюры „Tango d-moll” артыст зьяў зь сябе кашулю і ператварыў яе ў спрытую партнэрку для танга). Паводле Валеры, цела ў танцы такое ж плястычнае, як чалавечая думка, што можа ўпадабняцца якой заўгодна субстанцыі. Яно намагаецца вымкнуць са сваёй натуральнай формы і стаць такім жа бязмежным, як розум ці душа.

Калі паэзія — *танец словамі*, дык сьпевы — гэта *танец голасам*. Можна сьпяваць і бяз словаў — як птушкі, рыбы, глухія. Вядома, што чым вышэйшыя ноты, тым горшая дыкцыя (тым менш словаў у сьпеве разумеюць слухачы — хоць гэта, канешне, і не перашкаджае ім атрымліваць эстэтычную асалоду ад канцэрта). Асабліва моцна праэнт разборлівасьці падае з падвышэньнем голасу ў жанчынаў. Напэўна, і гэсты расхваляванай жанчыны менш разборлівыя за мужчынскія. Цікава адзначыць таксама, што маўленьне дзяцей нашмат бліжэйшае да сьпеваў, чым маўленьне дарослых. Адпаведна, і адрозьненьне паміж будзённымі і

танцавальнымі гэстамі (а таксама днямі) у дзяцей не та-кое відавочнае, як у нас.

Часта танец уяўляе сабой спробу намаляваць чалавечым целама ня іншыя рэчы, а музыку. Са свайго боку, магчыма, і сама музыка — гэта нябачны воку, вымкнуты з нашай трохмернай прасторы танец невядомых нам рэчаў і целаў. Калі мы слухаем музыку, дык часта невядома навошта ўзіраемся ў радыёпрыёмач ці магнітафон. Ня менш дзіўна, што, сузіраючы танец, хочам яшчэ і музыку слухаць. Музыка для танца — такі ж неабавязковы фон, як і ўвесь навакольны сьвет. Танец сам — „другая” музыка. На фэстывалі, дарэчы, ледзь ня ўсе ўдзельнікі таньчылі ня толькі пад інструментальную музыку, але і ў цішыні або пад запіс будзённых шумаў рэчаіснасьці. Напрыклад, у балете „Мужчына ў чаканьні” артысты скончылі танец у цішыні, а зь іншага боку — некалькі разоў на хвіліну застывалі, хоць музыка не спынялася. Глухія маюць магчымасьць атрымліваць ад танца тую самую эстэтычную асалоду, якую мы маем ад музыкі. Са свайго боку, музыка дазваляе сьвятым адчуць прыкладна тое ж, чым хваляе нас відовішча танца.

На карысьць тэорыі, што танец — *паралельная музыка*, кажа і тое, што некаторыя калектывы (менская „Госьціца”, екацярынбургскі тэатар „Правінцыйныя танцы”, маскоўскі „Кінэтычны тэатар” ды інш.) скарыстоўваюць побач з запісанай музыкай уласныя вакальныя здольнасьці. У „Кінэтычным тэатры” аднолькава актыўна працуюць і целама, і голасам: лексыка танца мадэрн яднаецца з канцэптуальнымі тэкстамі вядомых літаратараў. Атрымліваюцца сваеасаблівыя мюзыклі на словы Прыгава ці Кафкі, дзе ролю музыкі адыгрываюць гэсты танцораў, а ўласна інструментальная музыка — ня больш чым рэквізыт побач з дэкарацыямі.

Танец падобны ня толькі да музыкі, але і да сьвятла: яго часта параўноўваюць з гульнёй языкоў польмя. Аднак у гэтым накірунку экспэрымэнты пакуль менш удалыя. Напрыклад, у балете „Прыцёмкі” каўнаскі тэатар „Аўра” скарыстаў прыглушанае нерухомае асьвятленьне, і яно вымусіла танцораў скакаць па сцэне надта шмат

і надта мітусьліва — каб глядачы хоць нешта ўбачылі. Чым менш на сцэне музыкі ці сьвятла — тым больш трэба рухаў, каб было цікава глядзець. Артысты ж „Кінэтычнага тэатра” побач з асьвятляльнай апаратурай карысталіся кішэннымі ліхтарыкамі: клаці іх, у тым ліку, адзін аднаму ў рот — напэўна, каб паказаць глядачам, што ўся рэдзіне іхніх целаў усё таньчыць таксама, як звонку.

Па словах В. Елізар’ева, „Балет — гэта мастацтва вуснае, устойлівай сыстэмы запісу тут няма. Нават відэа не вырашае праблемы, па ім цяжка скласьці правільнае ўражаньне пра танец”. На мой погляд, для больш дакладнага запісу гэтаў і танцавальных па ворта было б адрадыць старажытную сыстэму вузлаковага пісьма, распаўсюджанага калісьці па ўсёй плянэце. Дакладна вядома, што ім карысталіся — яшчэ раней за гіерогліфы — кітайцы (яны называлі такое пісьмо „цзешэн”), а таксама манголы, пэрсы, некаторыя афрыканскія народы і, напэўна, славяне (адтуль паходзіць выраз „завязаць вузельчык на памяць”). З падобных сыстэмаў найбольш захавалася зьвестак пра пэруанскае пісьмо „кіпу” старажытных інкаў. Кожны тэкст там уяўляў сабой сыстэму навізаных на палку рознаколерных шнуркоў, вузлы і петлі якіх дзіўным чынам нагадваюць гэсты і павароты вакол сваёй восі танцораў. У навукоўцаў няма агульнага меркаваньня адносна прызначэньня кіпу. Некаторыя лічаць, што такі спосаб пісьма служыў выключна для статыстычных мэтаў. Іншыя сьцьвярджаюць, што кіпу служылі для запісу законаў дзяржавы, кронікі палітычных падзеяў і нават вершаў. У інкаў і суседніх народаў Паўднёвай Амэрыкі існавала нават асобная сацыяльная кляса *Quipri camosina* („чыноўнікі вузлоў”) — і мне здаецца, многія з гэтых адукаваных людзей былі не гісторыкамі ці паэтамі, а харэографамі.

Для запісу некаторых асноўных рухаў целаў у танцы можна таксама, напрыклад, раскласьці на сцэне палатно, газэты або шпалеры (магчыма, з папярэдне напісанымі на іх вялікімі літарамі), а недзе ў куце пакласьці прамочаны фарбай дыванок (ці насыпаць попелу, вугалю), на які час ад часу наступалі б танцоры. Потым запіс на-

гамі фрагмэнтаў танца можна было б выставіць нават як самастойны лінгвістычна-харэаграфічны твор графікі.

Для далейшага паяднаньня харэаграфіі з мовай і, у прыватнасьці, з паэзіяй можна паспрабаваць увесці ў танец літаратурны рытм (чаргаваньне шырокіх і кароткіх або хуткіх і павольных гэтаў паводле мадэляў ямбу, харэю і г.д.), а таксама рыфму (пэрыядычнае ўзнаўленьне падобных, але не аднолькавых гэтаў).

Нарэшце, на касьцюмах танцораў (або на аголеных частках цела) можна напіць (намаляваць) вялізныя літары ці словы: танец тады будзе адлюстроўваць натуральны стан мовы — хаос, сярод якога часам будуць самі сабой нараджацца асэнсаваныя (або сюррэалістычна-абсурдныя, але ад гэтага ня менш цікавыя) словазлучэньні, фразы і нават тэксты.

* * *

У размове з віцебскай танцоўшчыцай Сьвятланай Мілаванавай пачуў цікавую думку: „Танец — гэта тое, што можна выказаць толькі аднойчы, яго нельга пакласьці ў скрыню, нібы рукапіс, і нават калі яго „выняць” з галавы ці паперы, уваскрасіць — гэта ўжо будзе нешта іншае. Танец — заўсёды імправізацыя, і таму — найвышэйшае з мастацтваў”. Напэўна, калі другое прышэсьце Хрыста або кібэр-генэтычныя тэхналёгіі дазваляць уваскрасіць нябожчыкаў — гэта таксама будуць ужо *крыху іншыя* людзі, якім давядзецца вучыць і выконваць ролі сваіх прататыпаў. Танец, вядома, мастацтва высокае, але ўсё ж не вышэйшае за мастацтва жыцьця.

НАТАТКІ НА ТЭАТРАЛЬНЫХ КВІТКАХ

Ва ўсіх нашых нават найбольш асэнсаваных словах утрымліваецца пэўная доля мыканьня або рыку. Асабліва гэта навідавоку ў сьпяваньні. Дарэчы, К. Станіслаўскі раіў сьпевакам скарыстоўваць для выроўніваньня вакальнай партыі менавіта „ціхае мыканьне”.

Можна сьпяваць і без аніякіх словаў, як гэта робяць птушкі і вецер. Ня толькі птушкі, але і зьвяры, і маленькія дзеці, і, зразумела, паэты — хутчэй сьпяваюць, чым нешта гавораць.

Нашыя продкі раней пачалі сьпяваць, а ўжо потым — нешта казаць. Яшчэ і цяпер інтанацыю і рытм гаворкі мы падбіраем больш абачліва, чым уласна словы.

Напэўна, і таньчыць чалавек пачаў раней, чым проста хадзіць па зямлі па нейкіх справах. Калі немаўля ўздываецца з карачак і робіць першыя крокі — хіба ня таньчаць ягоныя ненадзейныя ногі?

Многія танцы, як паказвалі дасьледаваньні этнографіў і фальклярыстаў, паўсталі зь перайманьня паводзінаў жывёлаў і птушак. Як і першыя песьні. Мне нават здаецца, і сама чалавечая мова нарадзілася з гукаперайманьня ў чацьвераногіх і крылатых суседзяў чалавека па лесе. Дзеці і цяпер вучацца гаворыць праз гукаперайманьне ня толькі ў дарослых, але і скрыпу дзвьярэй, браханьня сабак, маўчаньня сьценаў (*маўчаць і гаварыць мы вучымся адначасова*). Магчыма, чалавек раней навучыўся размаўляць з жывёламі і дрэвамі, чым зь іншымі людзьмі.

Нават у найбольш абсурдных і непадрыхтаваных сытуацыях мы ўсё яшчэ іграем у нейкім сусьветным спэктаклі, тэкст якога складаюць усе словы і гукі, якія здольны вымавіць чалавек, а плястычнае вырашэньне — увесь даступны нам арсэнал гэстаў і паставаў цела ў прасторы.

У горадзе можна часам убачыць, як музычныя гурты або палітычныя дзеячы выступаюць пад адкрытым небам — на цэнтральнай плошчы ці ў яким-небудзь парку. Каалі стаіш воддаць, можна ня пляскаць у далоні разам з усімі. Відовішча займае досыць абмежаваны сэктар твайго зроку і ня ў стане захапіць цябе цалкам. Ты не глядзіш разам з пярэднімі, а толькі падглядваеш — нібыта ў тэлевізары. Тэлевізыйны зрок быў вынайздзены людзьмі значна раней за сам тэлепрыёмач. Мы не аплядуем сьпевам лясных птушак не таму, што яны гэтага не зразумеюць, а таму, што сьпяваюць яны не для нас.

На канцэрце або на яким-небудзь сходзе за зачыненымі дзьвярыма заўважаеш, што часам аплядуеш *аўтаматычна* — і тым артыстам, якія не спадабаліся, бо пляскаюць з усіх бакоў.

У век тэлевізыі ў відовішчы павінны ўдзельнічаць ня толькі артысты, але і ўсе прысутныя. Пражэктары заліваюць сьвятлом і залю, бо тэлеапэратары здымаюць па чарзе і сцэну, і гледачоў, прымушаючы іх таксама ўдзельнічаць у канцэрце, апранаць пад дапытлівым вокам тэлекамэры тую ці іншую маску: знарок усьміхацца і аплядаваць або, наадварот, хаваць усьмешку ўнутры сябе.

У залежнасьці ад сюжэту, стылю, матэрыялу мастак выбірае аптымальны фармат для карціны. Тэатральная пастаноўка таксама здзяйсняецца ў разьліку на пэўнае памяшканьне, якое ня будзе для яго надта цесным або шырокім. І ўсе войны, сацыяльныя рэвалюцыі, вырубка лясоў і павароты рэк — гэта пошукі аптымальнай геаграфіі для зямной гісторыі.

У гісторыка звычайна няма ўпэўненасьці, што каалі б людзі, якія жылі ў той час, пра які ён піша кнігу, нейкім фантастычным чынам атрымалі яе і прачыталі, то пагадзіліся б зь ягоным бачаньнем колішніх падзеяў. Сапраўды, чалавек не заўсёды пазнае сябе на партрэце, фатаздымку і нават ва ўласным целе.

А ці можа актор, які іграе вядомага гістарычнага дзеяча або міталягічнага героя, спадзявацца, што той

сказаў бы, калі б пабачыў спэктакль „Так, гэта я „? Ці мо актору дастаткова, калі гледачы скажуць пра ягоны пэрсанаж: „Так, гэта ён“?

Напэўна, найвялікшай удачай для актора і гісторыка будзе, калі „Так, гэта я” пра героя п’есы ці манарафіі скажа сабе глядач.

Атаясаміўшы сябе падчас спэктакля з тым або іншым героем, актор і гледачы зрастаюцца зь ім, а потым выносяць з тэатра ў сваё прыватнае жыццё (напрыклад, устаўляюць ягоныя рэплікі ў свае размовы са знаёмымі, ягоныя гэсты — у звыклых руху ўласнага цела). Цяпер глядач думае ня „што зрабіў бы я на мейсцы героя?”, а „што зрабіў бы ён, калі б стаўся мною?”

Уласны твар артыста — гэта новая маска для пэрсанажа, які не аднойчы пасьпеў паказацца людзям у іншых пастаноўках, у кніжных ілюстрацыях і кінафільмах. Магія мастацтва ў тым і палягае, што не артыст іграе ролю, а пэрсанаж іграе чарговага артыста.

Спэктаклі існуюць не ізалявана, яны насоўваюцца адзін на адзін, цягнуць або ўніз або ўверх увесь рэпэртуар. Гэтаксама, як розныя ролі ў падсвядомасьці аднаго актора.

Кожны раз, калі на сцэне разыгрываецца адзін спэктакль, пад ягоным покрывам, у падсвядомасьці кожнага актора і ўсёй трупы прапрацоўваюцца іншыя пастаноўкі — у тым ліку яшчэ няздзейсьненыя...

І кожны раз, калі мы жывем, у таямніцы ад іншых і нават ад саміх сябе рыхтуемся да новага, *пэрайменаванага жыцьця*.

Загадка актора: ці перажывае ён сам усе тыя пачуцьці, якія дэманструе ў сваёй ролі на сцэне? Дэні Дзідро сьцьвярджае, што не: абазнаны актор ніколі не адчувае *разам* з пэрсанажам, ён выціскае адпаведныя зрухі душы і цела напрацаванай тэхнікай паказу.

І тым ня менш, я мяркую, немагчыма спыніць пэрайманьне на ўзроўні грыву і мімічных мускулаў. Чужыя словы і гэсты актор кідае ня толькі ў залю, але і ў сярэдзіну самога сябе, бо ў глыбіні сваёй ён звычайны глядач.

Напачатку актор увасабляе іншага чалавека толькі павярхоўна, з дапамогай чужой вопраткі, мовы, штучных абрысаў цела і голасу. Аднак паступова вонкавае падабенства засвойваецца арганізмам артыста і ператвараецца ў нутранае: маска прыжываецца на твары і пускае карані ўва ўсе органы цела. І пасля спэктаклю, калі актор здымае зь сябе пячатку чужога імя і лёсу, ён яшчэ доўга бачыць сьвет чужымі вачыма і перажывае менавіта тыя пачуцьці, якія стрымліваў на сцэне.

Ці можа актор іграць без дапамогі нейкага пэрсанажу? І ці можа, зь іншага боку, пэрсанаж жыць дзесьці апрача цела і маўленьня актора?

Адна з асноўных стратэгіяў авангарднага мастацтва — вызваленьне актора, карціны і літаратурнага твора ад неабходнасьці што-небудзь азначаць і паказваць. Напрыклад, паводле Малевіча, „у супрэматызьме ёсьць чыста жывапіснае мастацтва фарбаў. Жывапісцы павінны адкінуць сюжэт і рэчы, калі яны хочуць быць чыстымі жывапісцамі”. Прыкладна да таго ж у тэатры імкнуўся Арто, сьцьвярджаючы імператыў „чыстай пастаноўкі”, якая ўжо ня будзе лёкайскім адлюстраваньнем рэчаіснасьці, а ператворыцца ў сьвята свабодных гэтаў, промняў сьвятла і самазначных словаў.

Асабіста я, аднак, зусім ня ўпэўнены, што актор можа на які-кольвек працяглы час вызваліцца ад сваёй выяўленчай функцыі, або што мастак можа напісаць карціну, дзе не было б ніводнай згадкі пра навакольны сьвет.

Многія рэчы існуюць ня толькі на тых палотнах, дзе яны намаляваныя, і многія ролі сьпісанья з рэальных людзей. Аднак нельга сказаць, што рэчы і людзі існавалі раней, чым зьявілася іх выява. Я тут маю на ўвазе ня іхняе адлюстраваньне ў чалавечай сьвядомасьці і не адлюстраваньне ў рэчах нейкай надматэрыяльнай ідэі. Можна паспрачацца, ці здольныя рэчы быць гледачамі, але кожная зь іх, безумоўна, — актorka.

Ад самага пачатку прасторы і часу кожная рэч і жывая істота нясе на сабе адбіткі ці нейкія іншыя сьвед-

чаньні існаваньня астатніх матэрыяльных аб'ектаў. Сусьветны тэатар іграў свае п'есы задоўга да выйсьця на ягоную сцэну першага чалавека.

Тыгр можа прыпадабняць свой рык гарланьню алены, птушкі развучваюць адна ад адной новыя сьпевы, інсэкты ўмеюць прыпадабняцца лісткам ці галінкам. Прыклады мімікрыі вядомыя нават у расьлінаў і аднаклеткавых арганізмаў. Зрэшты, тэатар існуе значна даўжэй, чым жыцьцё на зямлі.

Пальнэ вады ў рацэ мае форму яе дна і берагоў. Месца мімаволі прыпадабняецца сонцу, люструючы ягонае сьвятло. Сьнег, які кладзецца на нейкую паверхню, больш ці менш трашна паўтарае яе рэльеф. Вельмі праблематычна, каб нешта магло існаваць без аніякага сьледу.

Быцьцё ўпершыню матэрыялізавалася тады, калі пакінула быць адзіным і тоесным сабе самому. Ужо першасны згустак матэрыі, верагодна, быў неаднародным. Сусьвет пачаўся разам з часам, г.зн. здольнасьцю ўсіх матэрыяльных часьцінак і нябёсных целаў пераўтварацца ў нешта іншае, а таксама разам з прасторай, г.зн. іхняй здольнасьцю ўдзельнічаць у нейкім агульным відовішчы.

Ці не зьяўляецца кожная рэч і асоба сукупнасьцю адбіткаў усіх іншых рэчаў і ўласнага мінулага? Такого гледзішча на рэчаіснасьць трымаецца, напрыклад, Ж. Дэрыда („няма жывой цяпершчыны, усё ёсьць сьляды і адсутнасьць сьлядоў“). Я ўсё ж такі мяркую, што існуюць ня толькі сьляды, але і тыя, хто іх пакідае: сусьветнаму тэатру аднолькава патрэбныя і акторы, і пэрсанажы. Кожны чалавек і кожная рэч існуе ў гэтым сьвеце адразу на сваім мейсцы і на чужым.

Усялякая карціна (у актора роля) — гэта таксама партрэт самога мастака, напісаны тымі прадметамі, з якіх складаецца нацюрморт ці пэйзаж. Намаляванае мастаком дрэва — гэта намаляваны дрэвам партрэт мастака (увогуле напісаць што-небудзь можна толькі ў суаўтарстве з матэрыялам). Заўважыць нам гэта досыць цяжка, хаця мы зь лёгкасьцю пагаджаемся, што ўсе рэчы, ператвораныя чалавекам у выявы, робяцца чалавекапа-

добнымі (антрапаморфнымі): чалавек творыць „па вобразе і падабенстве сваім”. Напэўна, і рэчы ствараюць чалавека па сваім падабенстве: дрэва бачыць у чалавеку, зразумела ж, іншае дрэва. Калі мастак перапісвае лес на аркуш паперы — дрэвы дапамагаюць яму паказаць у гэтых рысах і растушоўках самога сябе. І ў тэатры ня толькі актор прадстаўляе на масьніцах той ці іншы пэрсанаж: пэрсанаж *сам* іграе свайго выканаўцу, разгортвае па чарзе перад публікай той ці іншы бок асобы актора.

Праз вочы актора на нас пазірае той пэрсанаж, якога ён прадстаўляе на сцэне. Актор — гэтаксама як партрэт або кніга — *празрысты з абодвух бакоў*: ён павінен ня толькі паказваць на сваім прыкладзе іншага чалавека, але і глядзець для яго. Напэўна, чалавек пасья сьмерці працягвае жыць і старэць. Ці не таму, дарэчы, адну і тую ж ролю ў розных эпохі іграюць па-рознаму, нібыта даўно сканалы чалавек працягвае бачыць, адчуваць і нешта там сабе думаць, зьмяняючыся з цягам часу разам з паўнакроўнымі людзьмі? Ператвораны ў набор рысаў, словаў ці гэтаў, ён зазірае ў цяперашні час *кожнага разу*, калі яго нехта малое, цытуе або прадстаўляе на сцэне.

Мне здаецца, што чалавек не памірае дарэшты. Раней ці пазьней усе, абсалютна ўсе твае думкі, учынкi, пачуцьці паўторуць ва ўласным жыцьці хто-небудзь іншы. Дакладней — многія іншыя людзі ўзнаюць хто асобную думку, хто нейкі гэст або адну з тваіх звычак.

Ва ўсе часы на зямлі разыгрываюцца адны і тыя ж п'есы: зьяўляюцца новыя дэкарацыі, пастаноўшчыкі і акторы, а вось нашыя *characters* (ролі; характары; рысы і літары. -- ангел.) застаюцца.

І таму кожны з нас — несмяротны.

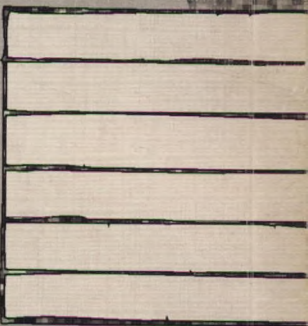

Літаратурна-мастацкае выданьне

Юрась Барысевіч
Цела і тэкст

Каардынатар сэрыі *Бабкоў I*
Мастацкі і тэхнічны рэдактар *Фядорчанка А.*
Карэктар *Казлова А.*
Кампютарны макет *Санько С.*

Падпісана ў друк 26.07.98 г.
Фармат 84x108/32. Папера афсэтная № 1. Гарнітура „Букмэн”.
Ум.-в.а. 6,22. Ул.-в.а. 6,69. Наклад: 500 ас.

Беларускі гуманітарна-адукацыйны культурны цэнтар
(па замове ЭўроФоруму)
Ліцэнзія № 209 ад 11.02.98 г.
220050, г. Менск, в. Кірава, 21



Першае, што мы бачым, калі зазіраем у які-кольвек зборнік паэзіі, — на белых прасьцінах паперы нерухома ляжаць абвугленыя словы.

ЮРАСЬ БАРЫСЕВІЧ



BRITISH

LIBRARY

BRITISH

LIBRARY

BRITISH

LIBRARY