

Яўген Гарадніцкі

Мінск

**Раман Уладзіміра Караткевіча “Нельга забыць”:
аўтар/герой, проза/паэзія, літаратура/мастацтва**

Першы раман Уладзіміра Караткевіча, створаны ім на матэрыяле, звязаным з вучобай аўтара ў Маскве на Вышэйшых літаратурных курсах (1958–1960), твор своеасаблівы, адметны нават сярод іншых твораў пісьменніка. Ён вылучаецца сваёй тэматыкай, праблематыкай, наватарскімі падыходамі да структурнай арганізацыі тэксту, у якім спалучаюцца прыкметы розных літаратурных родаў. Гэта твор, у якім выразна ўвасобіліся адчуванні і ўяўленні самога аўтара, яго жыццёвы вопыт, духоўныя і эстэтычныя ідэалы.

Анатоль Верабей, разглядаючы раман “Нельга забыць”, упэўнена падкрэслівае, што твор *мае аўтабіяграфічную аснову*¹ Пры гэтым даследчык прыводзіць цэлы шэраг прататыпаў герояў твора – тых людзей, з якімі меў блізкія адносіны пісьменнік. Тут, праўда, ён выяўляе асцярожнасць, выказваючыся з пэўнай доляй дапушчальнасці аб тым, што *прататыпам Ірыны Горавай магла стаць Ніна Міхайлаўна Молева, выкладчыца Вышэйшых літаратурных курсаў (...)* а *Яніса Вайвадса – латышскі паэт і сябар Караткевіча, аднакурснік па Вышэйшых літаратурных курсах Еранім Стулпан* (выдзелена – Я. Г.)².

Вызначэнне рэальных асоб у жыццёвым акружэнні пісьменніка, характэрныя рысы якіх увасоблены ў вобразах герояў яго твораў,

¹ А. Верабей, *Абуджаная памяць: Нарыс жыцця і творчасці Уладзіміра Караткевіча*, Мінск 1997, с. 119.

² Тамсама.

заўсёды з’яўляецца складанай справай, паколькі мастацкі свет аўтара знаходзіцца ў вельмі няпростых, апасродкаваных адносінах і з яго ўнутраным светам, і з рэчаіснасцю. Аднак у дадзеным канкрэтным выпадку, думаецца, няма дастатковых падстаў для сумненняў у верагоднасці менавіта згаданых прататыпаў. Прататыпнасць названых асоб пацвярджаецца многімі як ускоснымі, так і непасрэднымі дадзенымі.

Як адзначаецца гэта і А. Вераб’ём, шэраг вершаў у зборніку “Вячэрнія ветразы” (1960) прысвечаны аўтарам Н. М. Молевай. Звяртае на сябе ўвагу не толькі незвычайная колькасць вершаў з прысвячэннямі дадзенай асобе (не адзін твор у кнізе, як гэта звычайна бывае, а ажно чатыры!), але і тое, што гэтыя вершы аб’ядноўвае тэма мастацтва, а адзін з іх – “Дзіва на Нерлі” – звязаны эмацыянальным настроем з адпаведным сюжэтным момантам рамана. На гэтай узаемасувязі, таксама як і на іншых выпадках накладвання, паралельнага развіцця вершаваных і празайчных тэкстаў у разглядаемым творы У. Караткевіча, мы спынімся пазней. Цяпер жа толькі заўважым, што ключавое ў вершы слова *дзіва* адыгрывае істотную ролю і ў эпизодзе рамана, у якім цэнтральным аб’ектам прадстае якраз царква на Нерлі, адзін з шэдэўраў рускага дойлідства. Слова *дзіва* паўтараецца тут некалькі разоў.

Такім чынам, аўтабіяграфічны падтэкст можа даваць аб сабе значь праз разнастайныя рэаліі мастацкага свету пісьменніка, пацвярджэнне ж знаходзіць ён перш за ўсё на тэкставым узроўні. Зрэшты, у выпадку з дадзеным канкрэтным раманам мы можам абапірацца і на такі грунтоўны аргумент, як пацвярджэнне яго аўтабіяграфічнасці самім аўтарам. У кнізе ўспамінаў А. Мальдзіса “Жыццё і ўзнясенне Уладзіміра Караткевіча” (1990) прыводзіцца сведчанне пісьменніка, выказанае ім у размове: *Караткевіч прызнаў, што ён [раман “Нельга забыць”] сапраўды вельмі аўтабіяграфічны*³. Абапіраючыся на звесткі, атрыманыя ад аўтара, А. Мальдзіс называе і некастрычаных іншых прататыпаў рамана: Ераніма Стулпана і *маскоўскую даследчыцу гісторыі мастацтваў*⁴, якую ён абазначае толькі адной літарай М. Несумненна, што дадзенай парафразаі і крыптонімам зашыфравана тая ж Н. М. Молева. Парафрастычнасць выкарыстана аўтарам успамінаў, мабыць, з-за блізкай часовай дыстанцыі ад падзей. Не так шмат часу прайшло на той момант з дня смерці пісьменніка.

³ А. Мальдзіс, *Жыццё і ўзнясенне Уладзіміра Караткевіча: Партрэт пісьменніка і чалавека*, Мінск 1990, с. 16.

⁴ Тамсама.

У творы з выразна выражанай аўтабіяграфічнай асновай, якім сапраўды з’яўляецца раман У. Караткевіча “Нельга забыць”, прата тышнымі, звязанымі з асабістым светам аўтара, з яго жыццёвым вопытам, прадстаюць не толькі пэўныя асобы, але і мясціны, у якіх адбываецца дзеянне. А. Верабей называе ў сваім даследаванні асноўныя прататыпныя топасы рамана: *У навучальнай установе, дзе вучыўся галоўны герой, пазнаюцца Вышэйшыя літаратурныя курсы ў Маскве, у Востраве – родная пісьменніку Орша, у Сухадоле – Рагачоў, дзе часта ён гасцяваў у дзядзькі Ігара Васільевіча Грынкевіча і дзе напісаў многія творы*⁵.

Да гэтага шэрагу варта дадаць і глыбока сімвалічны, прапушчаны праз асабістае аўтарскае ўспрыманне вобраз-топас Дняпра. Ён з’яўляецца ўвасабленнем прыроднай стыхіі і разам з тым вобразам, які, падобна апаэтызаванаму А. Міцкевічам Нёману (згадаем славу тае *Niemnie, domowa rzeka moja*⁶...), выражае патрыятычныя пачуцці аўтара. Вобраз Дняпра як *вялікай ракі*⁷, прасякнуты асабістымі аўтарскімі кантамінацыямі, сустракаем у многіх праявічых і паэтычных творах У. Караткевіча. У пралозе рамана “Нельга забыць” гэты вобраз адыгрывае выключна важную ролю, прымаючы актыўны ўдзел у сюжэтабудове.

Матыў *вялікай ракі* будзе і пазней уплятацца ў сюжэт рамана, тым самым больш трывала злучаючы пралог, які валодае ўласцівасцямі самастойнага твора, з асноўнай часткай. Такім спалучальным звязом з’яўляецца эпізод, калі Андрэй Грынкевіч, прыехаўшы з Масквы да дзядзькі ў Сухадол на вакацыі, адпраўляецца на рыбалку на Дняпры. Праплываюць рыбакі на чоўне якраз у тым месцы, дзе калісьці адбываліся падзеі, што ляглі ў аснову сюжэта пралога. Сувязь часоў спецыяльна акцэнтуюцца ў гэтым эпізодзе. Пра сямейнае паданне ўспамінае дзядзька героя:

Дзядзька раптам прыўзняў галаву.

– Глядзі, Андрэй, – ціха сказаў ён.

На правым ад іх беразе ўзвышаўся самотны пагорак, зарослы чорнай альхой. Можна было яшчэ разабраць, дзе быў спуск да вады. Больш не было нічога.

– Месца, дзе быў паром, – сказаў дзядзька і зняў брыль.

⁵ Тамсама.

⁶ A. Mickiewicz, *Wiersze*, Warszawa 1972, s. 131.

⁷ У. Караткевіч, *Нельга забыць: Раман амаль што сентыментальны*, Мінск 1982, с. 29. У далейшым пры спасылцы на гэта выданне у дужках падаецца старонка.

Моўчкі, з суровымі тварамі, праплывалі яны міма месца даўняй трагедыі.

– Вось табе, ваша сіяцельства, – буркнуў дзядзька. – Ты даўно ўжо косці парыш, імя тваё забылі. А праўнук забытых жыве. А мы жывём. Нас так проста з зямлі не скалупнеш, кашы вы яшчэ мала елі (124).

Для аўтара важна дакладна лакалізаваць *месца даўняй трагедыі* ў яго непасрэднай сувязі з часам дзеяння. Наратыўная стратэгія ў рамане грунтуецца ў значнай ступені на ідэі паўтаральнасці, звароту ў новым часе і пры новых абставінах да сітуацый аднаго парадку, да з’яў, паслядоўнасць якіх абумоўлена як логікай гістарычнага развіцця, так і ўнутранай пераемнасцю.

Па-рознаму выяўлены характар *вялікай ракі* ў пралозе і ў згадыным вышэй эпизодзе. У пралозе гэта рака, якая паказвае ўвесь свой магутны, неўтаймоўны нораў. Нездарма пры выданні пралога асобным апавяданнем аўтар даў яму назву “Паром на бурнай рацэ”. Разгул стыхіі ў яе застрашлівай і адначасова прыцягальнай велічы выступае моцным сэнсавым акцэнтам у раскрыцці тэмы змагання антаганістычных сіл, пераадолення чалавекам, здавалася б, непераадольных жыццёвых перашкод. Цалкам у іншым эмацыянальным ключы малюецца вобраз Дняпра ў самім рамане, у разглядаемым намі эпизодзе: *Жамчужна-блакітная рака ледзь шалахцела млявымі хвалямі, якія на пяску здаваліся зусім ружовымі. Пах сена адчуваўся нават тут, за ракой, густы, добры, як сама прыдняпроўская зямля* (123). Пар. з буйным, экспрэсіўным відарысам у пралозе: *Рака лютавала. Нізавыя парывы ветру развялі вялікія, у рост чалавека, хвалі і г. д.* (20).

Калі пры апісанні Дняпра ў буру аўтарам прадкрэсліваецца аддаленасць, непадступнасць, нябачнасць у цемры супрацьлеглага берага (*Хвалі ішлі адна за адной, і процілеглы бераг губляўся ў чарнільным навальнічным цямноці*) (21), то ў іншым па сваёй танальнасці і каларыту малюнку акцэнт робіцца на ўстойлівых, выразна акрэсленых дэталях: праз спакойную ваду прасвечвае пясчанае дно, з берага даносіцца пах сена.

Да ліку вобразаў, што маюць прататыпаў у рэальнасці, варта аднесці таксама і вобраз дзядзькі Андрэя Грынкевіча, які ўспрымаецца якраз неаддзельным ад Дняпра, ад таго асяроддзя, з якім духоўна звязаны і сам галоўны герой рамана. Рэальная прататыпная аснова гэтага вобраза больш выразна выяўляецца (як і ў выпадку з Горавай/Молевай) пры супастаўленні праявінага і вершаванага тэкстаў.

У вершы “Дзядзькаў кубак” (ён быў напісаны прыблізна ў той жа час, калі пісьменнік працаваў над раманам) паўстае воблік роднага

дзядзькі лірычнага героя, які пэўным чынам суадносіцца з пазатэкставай рэальнасцю, хоць бы ў той меры, у якой наогул можна гаварыць пра блізкасць жыццёвага кругагляду аўтара і лірычнага героя ў паэзіі. У вершы яшчэ больш выразна, чым гэта мае месца ў рамане, акцэнтуюцца душэўная зрошчанаць героя з роднай зямлёй. *Яго душу / Узгадалі старыкі і плаўні / Адвечнага, як Беларусь, Дняпра*⁸ – так характарызуецца вобраз гэтага неардынарнага чалавека, які ва ўспрыманні аўтара набывае рысы нават міфалагізуючага значэння.

Безумоўна, жыццёвы матэрыял, заснаваны на асабістым вопыце аўтара, мае пэўныя межы і ў літаратурным творы ён падвяргаецца мастацкай трансфармацыі, пераасэнсаванню. Адбываецца гэта і ў рамане У. Караткевіча. Даследчык яго творчасці А. Верабей звяртае ўвагу на змешчанае перад тэкстам твора папярэджанне аўтара аб тым, што *ўсе імёны і падзеі ў гэтым рамане – выдуманыя і што ўсякае падабенства з рэальна існуючымі людзьмі з’яўляецца выпадковым* (3).

Так, першы раман У. Караткевіча – твор у многім аўтабіяграфічны, што пацвярджаецца як прызнаннем самога аўтара, так і аналізам асобных фактаграфічных супадзенняў у тэкставай прасторы і жыццёвай рэальнасці. Разам з тым, як гэта вынікае з рэалій мастацкага свету твора, з логікі развіцця характараў і сюжэтных калізій, вобразы, створаныя пісьменікам, маюць самастойнае мастацкае значэнне і жывуць сваім, незалежным ад пазатэкставай рэальнасці, жыццём.

Што ж падштурхнула пісьменніка да выкарыстання гэтай трафарэтнай формулы-папярэджання аб несупадзенні мастацкага і рэальнага? Звернем увагу перш за ўсё на тое, што гэта сапраўды толькі ўмоўны прыём, які ў большасці выпадкаў не з’яўляецца абавязкова канстатацыяй сапраўднага стану рэчаў. Яго выкарыстаннем можа прыкрывацца наяўнасць пэўнай (магчыма нават не толькі ўскоснай, але і яўнай) сувязі жыццёвых абставін аўтара з акалічнасцямі існавання яго герояў.

У дадзеным канкрэтным выпадку У. Караткевіч мог якраз кіравацца падобнымі матывамі дзеля таго, каб у нейкай ступені “прыглушыць” аўтабіяграфізм твора. Хоць, з другога боку, ён не імкнуўся і палкам “утаіць” аўтабіяграфічныя моманты. Характэрна, што дадзенае аўтарскае папярэджанне змешчана якраз услед за прысвячэннем рамана Гераніму Стулпану, яго сябру па Літаратурных курсах і прататыпу сябра галоўнага героя Яніса Вайвадса.

⁸ У. Караткевіч, *Збор твораў*: У 8 тамах, Мінск 1987, т. 1, с. 228.

Мастацкі свет рамана наогул будуюцца на кантрастах, рэзка акрэсленых пераходах, стыках рознапланаванага матэрыялу. Каб акцэнтаваць гэтую кантраснасць, аўтар вылучае гістарычны матэрыял у пралог, аддзяляючы яго такім чынам ад асноўнага тэкставага масіву. Пралог, які мае сваю сюжэтную завершанасць, можа ўспрымацца як самастойны твор. Ён і друкаваўся аўтарам як асобнае, завершанае апавяданне. З асноўным тэкстам рамана пралог, вядома, звязаны, але гэтая сувязь трымаецца не на наўпроставым працягу сюжэтных ліній, а на варыяцыі і інтэрпрэтацыі матываў, суаднясенні ў часе тыповых маральна-псіхалагічных калізій.

Пераход ад пралога да асноўнага тэксту рамана семантычна акцэнтаваны, выразна абазначаны як кардынальная перамена абставін дзеяння, якая прыводзіць да стварэння цалкам абноўленага мастацкага хранатопу. Спалучальным звязом у такіх умовах прадстае матыў дажджу метэарытаў, *Леанідаў*, які стварае адпаведны паэтычны настрой судакранання з адвечнымі асновамі быцця, гістарычную перспектыву суадносіць з катэгорыямі касмічнага парадку.

Зорны дождж, убачаны героем пралогу Горавам пад час яго адзіночых блуканняў па паляўнічых сцежках, суадносіцца ім, перажыўшым у недалёкім мінулым найважнейшы, узвышана-трагічны моманты ў сваім жыцці, з касмічна-ўсеахопным светаўладкаваннем, якім звязваецца існаванне асобнага чалавека з універсумам. Метэарыты з нязменнай рэгулярнасцю, праз кожныя трыццаць тры гады, з'яўляліся да гэтага часу на небасхіле. Гораў мяркуе, што так будзе і надалей.

Яны былі ў трыццаць трэцім, яны лятуць зараз. Калі яны прылятуць у дзевяноста дзевятым, на парозе новага стагоддзя, – я яшчэ буду жыць. Калі яны прылятуць у тысяча дзевяцьсот трыццаць другім годзе, – мяне ўжо не будзе. І нават мае дзеці не ўбачаць Леанід шэсцьдзсят пятага года... А яны будуць ляцець і ляцець, сустракаючы ўсё новыя і новыя пакаленні. Што будзе тады, праз сто год, ці далося б нам зразумець радасць і боль тых людзей? (41).

Так разважае Гораў, упэўнены ў тым, што і надалей, у блізкай і нават у недасяжнай уяўленню будучыні, усё будзе ісці сваім, адвечным усталаваным парадкам. У яго развагах ход гістарычнага развіцця, змена пакаленняў, трывала звязваюцца з універсальнымі законамі быцця. У людзей, жыццё якіх грунтуецца на пераемнасці духоўнага і экзистэнцыйнага вопыту ад пакалення да пакалення, ёсць магчымасць *хоць вачыма далёкіх нашчадкаў* (42) убачыць зноў тыя ж праявы адвечнага.

Аднак штосьці парушылася ў суадносінах касмічных аб’ектаў і метэарыты ў далейшым перасталі з’яўляцца ў межах зямной арбіты. Пра гэта згадваецца апавадальнікам на самым пачатку асноўнай часткі рамана. Першая фраза твора, на якую заўсёды звяртаецца павышаная ўвага рэцыпіента, сваім лаканізмам яшчэ больш узмацняе ўражанне: *Леаніды не вярнуліся* (43). Сінтаксічнай структурай яна інверсійна блізкая да той фразы, якой заканчваецца пралаг: *Гінулі Леаніды* (42). Такім чынам, суадноснасьць пралага і асноўнай часткі прасочваецца таксама і на ўзроўні структурнай пабудовы фразы, сінтагматычнага спалучэння лексічных адзінак.

Для У. Караткевіча ўяўлялася важным увядзенне дадзенага касмічнага матыву ў сюжэт рамана, у якім апавадалася пра зямныя справы і клопаты. Пра гэта сведчыць і адзін з варыянтаў назвы рамана – “Леаніды не вернуцца да зямлі”. Для рэалізацыі мастацкай задумы твора патрэбны быў якраз падобны ракурс бачання, каб скрозь прызму абагульнена-касімічнага яскравей выявілася глыбіннае значэнне ўнутранага свету герояў, істотнасць іх духоўнага жыцця. У заканамерна-прадвызначанае ў быццёвым кругабегу ўплятаецца выпадковае, зрушваючы ўсталяваны парадак рэчаў. Гэтак жа ўмешваюцца выпадковасць, збег акалічнасцяў і ў лёсы асобных людзей, прыводзячы часамі да іх дзівоснага перапляцення.

А. Мальдзіс у рэцэнзіі, апублікаванай адразу пасля таго, як раман быў надрукаваны ў часопісе “Польмя” ў 1962 г., звярнуў увагу на некаторую штучнасць ужытага аўтарам прыёму, які заключаўся ў абавязковай сустрэчы нашчадкаў герояў пралага праз многія дзесяцігоддзі. Рэцэнзентам згадвалася, у прыватнасці, “Северная повесть” К. Паўстоўскага, дзе выкарыстаны аналагічны прыём. Адзначыўшы дадзеную спецыфічную рысу аўтарскага стылю, А. Мальдзіс разважаў далей аб тым, што магчымы і прымальны і такі варыянт, калі мастак ідзе сваім *адметным шляхам*, кіруючыся *не ад жыцця да літаратуры, а ад літаратуры да жыцця*⁹. Даследчык ужо тады заўважыў адну з характэрных асаблівасцяў творчай манеры пісьменніка, якая заключалася ў выкарыстанні апрабаваных сусветнай мастацкай практыкай сэжэтных прыёмаў і мадэляў структурнай арганізацыі твора.

У выкарыстанні дадзенага спосабу судакранання са спадчынай сусветнай культуры У. Караткевіч працягваў традыцыі, закладзеныя М. Багдановічам. Запазычанае станавілася сваім, трывала засвоеным

⁹ А. Мальдзіс, *Жыццё і ўзнясенне Уладзіміра Караткевіча*, с. 16.

у межах нацыянальнага і індывідуальнага мастацкага вопыту. Што датычыцца пэўнай аналогіі сюжэтнага прыёму, выкарыстанага ў “Северной повести” з тым, як будзе сюжэтную стратэгію У. Караткевіч у “Нельга забыць”, то варта заўважыць, што падабенства тут толькі знешняе. У. Караткевічам узятая толькі агульная схема развіцця сюжэтных калізій, якая ў творы напаўняецца адметным і канкрэтным зместам.

У. Караткевіч, вядома, адчуваў умоўнасць выяўленай у рамане сітуацыі – выпадковай сустрэчы ў велізарным горадзе дваіх людзей, якіх звязваюць не толькі пачуцці адзін да аднаго, але і адносіны да мінулага, у якім такой жа павяззю былі спалучаны іх продкі. Магчыма, у асноўным зыходзячы з гэтага і з’явілася патрэба ў перадтэкставым папярэджанні чытача пра *выдуманасць* імён і падзей у творы. Тым самым аўтар не толькі не хавае мастацкай умоўнасці сюжэтно-кампазіцыйнай структуры рамана, але і звяртае на яе ўвагу чытача.

Па сваіх структурных і жанрава-стылёвых прыкметах раман У. Караткевіча ўяўляе сабой адметную з’яву ў беларускай прозе 1960-х гадоў. Гэта ў многім наватарскі для свайго часу твор, у якім наратыўныя прынцыпы своеасабліва спалучаны з суб’ектыўнасцю пачуццёвага выражэння, аб’ектыўнасць праявіўнага апісання карэлюе з адкрытасцю лірычнага выказвання. “Нельга забыць” – бадай, наогул адзіны ў беларускай літаратуры раман, у якім так франтальна суаднесены праявіўны і вершаваны дыскурсы. У яго структуру ўключаны цэлыя вершаваныя раздзелы (XII, XVI).

Дадзеныя раздзелы вылучаюцца з агульнага шэрага яшчэ і тым, што маюць назвы. Па сутнасці, яны, як і пралог, могуць успрымацца як самастойныя творы. У кнізе паэзіі “Быў. Ёсць. Буду”, якая выйшла ў 1986 годзе, ужо пасля таго, як яе аўтара не стала, але якая была ўкладзена яшчэ ім самім, гэтыя раздзелы надрукаваны як асобныя творы з жанравым вызначэннем *паэма*.

Разам з тым неабходна падкрэсліць, што вершаваныя тэксты вельмі натуральна спалучаюцца ў рамане з праявіўным, утвараючы мастацкае адзінства, для якога характэрны павышаная экспрэсіўнасць і эмацыянальная напружанасць. Увядзенне вершаваных тэкстаў у твор абумоўліваецца тым, што галоўны герой Андрэй Грынкевіч – паэт, і таму яны могуць быць ідэнтыфікаваныя, як створаныя ім. Хоць, з другога боку, захоўваецца таксама магчымасць іх атаясамлення і з пазіцыяй аўтара. Аповед у рамане вядзецца ад трэцяй асобы, а ў вершаваных раздзелах паяўляецца аўтарскае я.

Вядома, у любым выпадку і праязны, і вершаваны тэкст ствараюцца самім аўтарам твора. Гаворка толькі вядзецца аб тым, якому суб'екту выказвання – апавядальніку або герою – можа быць прыпісана ўмоўнае аўтарства, ад чыйго імя выбудоўваецца дыскурс. Ва ўсякім разе ёсць дастаковыя падставы для таго, каб гаварыць пра вершаваныя фрагменты рамана як пра месцы асабліва блізкага сыходжання пазіцый аўтара і героя.

Пісьменнік актыўна выкарыстоўвае магчымасці структурнай арганізацыі тэксту для акцэнтацыі момантаў найбольшага напружання душэўных сіл герояў, кульмінацыйных момантаў у развіцці сюжэта. Так, на заканчэнні твора, калі Грынкевіч знаходзіцца ля памёрлай Ірыны Горавай, у аповед ад трэцяй асобы непрыкметна ўплятаецца маналог героя, займеннік *ён* на нейкі час змяняецца на *я*:

Куды ты заглядаеш, мая апошня, у якую таямніцу, невядомую мне?
Чаму здзіўлены твае бровы?

І што зараз рабіць мне?

Зямная персць, зямная юдоль – будзьце вы благаслаўлены, будзьце вы пракляты.

І што зараз рабіць мне, калі ты не пускаеш мяне ў сваю таямніцу (328).

Гэтыя словы, звернутыя наўздагон адлятаючай душы каханай, не маглі б быць пераказаныя няўласна простаю мовай апавядальніка. Занадта горкі, суб'ектыўна перажыты сэнс яны змяшчаюць у сабе. Па ўзвышана-трагедыйнай танальнасці яны суадносныя з пафасам паэтычных фрагментаў рамана.

Блукаючы затым па начной Маскве, забрыўшы ў апусцелы парк, Грынкевіч аддаецца сумотным роздумам, у якіх, аднак, выпявае адчуванне працягу жыцця. Матыў *déjà vu*, які зноў выразна адчуваецца ў фінальнай частцы рамана, выяўляецца ў вяртанні да тэмы зорнага неба, падаючых зорак. Пад спрадвечным зорным небам, пераадольваючы свой боль, герой згадвае скандынаўскую легенду пра Рагнарадзі – поле апошняй у свеце бітвы. Ён стварае, адштурхоўваючыся ад гэтай ідэі свой верш, сваю песню пра Рагнарадзі як прыход новай эры дабра і сусветнай гармоніі. У адрозненне ад папярэдніх вершаваных тэкстаў рамана, гэты, заключны, ідэнтыфікуецца як ствараемы менавіта героем, і мы становімся як бы назіральнікамі самага творчага працэсу.

Падобным чынам заканчваецца і раман У. Караткевіча “Каласы пад сярпом тваім”. У яго фінале галоўны герой таксама піша верш. Адрозненне толькі ў тым, што Алесь Загорскі не з'яўляецца, як Андрэй Грынкевіч, прафесійным пісьменнікам. Тут аўтар ішоў, хутчэй за ўсё,

ад вобраза Кастуся Каліноўскага, вобраза рэвалюцыянера, для якога паэзія ўсё-такі не асноўная справа жыцця, хоць менавіта паэтычнаму слову давяраецца самае істотнае з заветных дум і памкненняў.

Характэрна, што ў абодвух выпадках героі ў хвіліну творчага нахнення сузіраюць адпаведны іх настрою відарыс самага шырокага плану, у якім зямное спалучана з нябесным. У “Каласах пад сярпом тваім” Загорскі назірае рэдкую для яго родных шырот метэаралагічную з’яву – паўночнае ззянне. У “Нельга забыць” Грынкевіч узыходзіць на ўзвышша, з якога ён *пабачыў увесь абшар горада* (335), і адкуль яму адкрываецца від як на зямную прастрань, так і на нябесную далячынь. Гэтыя дзве неахопныя сферы як бы злучаюцца ў адну перад духоўна прасветленым зрокам героя:

Гэты горад цяпер прачынаўся. Усё большала і большала агнёў на вуліцах. Кропля за кропляй, сотня за сотняй, яны ўзнікалі, успыхвалі, паступова адбіраючы зоры ў нябёс.

Зорнае неба сыходзіла на зямлю (335).

Так звязваюцца разам, зацыкліваюцца аўтарам важнейшыя для яго рамана тэмы і матывы. Тэма вялікага сталічнага горада, як культурнага асяродка, і звязаная з ёй тэма мастацтва пераплятаюцца з матывамі пошуку гістарычных каранёў, нацыянальна-культурнага самавызначэння, станаўлення і ўзмажнення асобы. І ўсё гэта асветлена трагічным святлом няспраўджанага кахання, якое прадстае ва ўяўленні героя духоўнай каштоўнасцю, сувымернай з іншымі найбольш значымымі для экзістэнцыі чалавека.

З усіх вышэй пералічаных тэм і матываў варта асобна вылучыць цесна спалучаныя паміж сабой тэмы кахання і мастацтва. Гэтыя магістральныя для рамана тэмы аб’ядноўвае вобраз Ірыны Горавай, выкладчыцы мастацтва на Вышэйшых літаратурных курсах, у якую закахаўся галоўны герой. Першыя ўражанні ад новай выкладчыцы ў слухача курсаў Грынкевіча якраз звязаны з успрыманням мастацкіх твораў, з той абстаноўкай, у якой вядзецца ёю захапляльны аповед пра гісторыю выяўлення мастацтва ў непарыўнай сувязі з гісторыяй народаў.

Вобраз будучай каханай у свядомасці героя ад самага пачатку асацыюецца з высокім мастацтвам і духоўнасцю. Гэтаму садзейнічае тая ўзвышана-таямнічая атмасфера, у якой адбываецца знаёмства Грынкевіча з Горавай. Тут маюць сваё значэнне асобныя дэталі абстаноўкі, падрабязнасці сітуацыі. Пэўную ролю ў эпізодзе знаёмства адыгрывае эффект праламлення, праекцыі візуальных вобразаў і іх накладвання на

вобразы аўдыяльныя. Лекцыю выкладчыца Горава чытае, карыстаючыся нагляднымі сродкамі, паказваючы з дапамогай праектара на экране выявы помнікаў архітэктуры і твораў мастацтва.

Калі, прыпазніўшыся, Грынкевіч прыйшоў на лекцыю, *у аўдыторыі было зусім цёмна. На сцяне, у светлым чатырохкутніку плаваў адбітак аднаго з рэльефаў Пергамскага алтара. Бойка багоў з тытанамі* (82). І далей вобраз гэтай жанчыны будзе складвацца ў яго ўяўленні паступова, быццам выплываючы з нейкай зыбістай, пераменлівай, напоўненай адбіткамі, смугі. Спачатку ён пачуе толькі голас і па голасу будзе спрабаваць уявіць яе аблічча.

Яна сціхла на хвіліну. Андрэй дарэмна намагаўся разгледзець яе. Чуў толькі голас, дзівосны па мяккасці і глыбіні. Ды яшчэ, калі яна паказвала нешта на экране, бачыў вузкую руку з доўгімі, тонкімі на канцах пальцамі (83).

Гэтая рука, асвечаная святлом праектара, успрымаецца Грынкевічам як адзнака чароўнага свету мастацтва, у якім усё незвычайнае і прывабнае. Незвычайным падаецца і тое, што гаворыцца гэтым голасам, што сыходзіць ад гэтай невядомай, стоенай за заслонай мастацкай магіі, істоты.

Для агульнай аўтарскай канцэпцыі мастацтва ў яго суадносінах з рэчаіснасцю істотнае значэнне мае тое, **як** чытае сваю лекцыю Горава. Звернем увагу на такі спосаб перадачы вербальнымі сродкамі візуальных выяў, як **экфрасіс**. Менавіта ён выкарыстоўваецца Горавай пры апісанні славутага твора антычнага мастацтва – рэльефа Пергамскага алтара. Апавед узнаўляецца не з пачатку, а з таго месца, з якога ён пачуты Грынкевічам:

... і вы трапляеце ў самую сярэдзіну жахлівай, смяротнай сутычкі. Вы адразу пазбаўляецеся слыху, аглушаныя выцём, ровам, скрыгатам. Вы адчуваеце нават пах потных цел. Дзеці Геі-зямлі – волаты і багі (таксама дзеці Геі) пачалі біцца (83).

Таленавітая выкладчыца імкнецца праз дадзены экфрасіс як бы ажывіць выяву, зрабіць яе для слухачоў адчувальнай усімі іх органамі пачуццяў, стварыць уражанне, быццам яны самі знаходзяцца ў эпіцэнтры зацятай бойкі. Такое экфрастычнае апісанне, пры якім моўнымі сродкамі выяўляюцца невербальныя ўласцівасці камунікатыўнага працэсу, адпавядае канцэптуальнаму стаўленню аўтара да мастацтва слова як асаблівага свету, у які чалавек уваходзіць, як у рэальны.

Свет мастацтва і свет рэальнасці ўтвараюць у рамане У. Караткевіча непарыўнае адзінства. Гэта адзін з тых твораў беларускай літаратуры, для якіх тэма мастацтва з'яўляецца дамінуючай і вызначальнай. Для творчасці У. Караткевіча наогул характэрна пільная ўвага да мастацкай праблематыкі. Разнастайныя артэфекты, найперш жывапісныя творы ў жанры партрэта, у такіх творах пісьменніка, як “Дзікае паляванне караля Стаха”, “Каласы пад сярпом тваім”, “Чорны замак Альшанскі” і інш., не толькі прадстаюць важнейшымі складнікамі інтэр’ера, але частку выконваюць выключна істотную функцыянальную ролю ў фарміраванні сюжэта.

У творах У. Караткевіча апісанне інтэр’ера, як выяўлення жыццёвага асяроддзя герояў, мае вялікае значэнне. Гэты аспект паэтыкі У. Караткевіча, як, зрэшты, і ўсёй нацыянальнай літаратуры, маладаследаваны. Не маючы магчымасці спыніцца тут на ім падрабязней, адзначым толькі, што ў рамане “Нельга забыць” характэрнымі адзнакамі апісваемых інтэр’ераў з’яўляюцца якраз творы мастацтва. Гэта тэндэнцыя прасочваецца ад апісання прымітыўных лубкоў у хатцы паромшчыка ў пралогу рамана да падрабязнага паказу мастацкага аздаблення жылля творчай інтэлігенцыі ў асноўнай частцы твора.

Такім чынам, раман У. Караткевіча “Нельга забыць”, нягледзячы на тое, што гэта першы буйны твор маладога на той час аўтара, з’яўляецца арыгінальным, шматпланавым мастацкім палатном, у якім праз складаную, шматслойную структуру, праз спалучэнне праявічанага і вершаванага дыскурсаў, суаднясенне мастацкай і паўсядзённай рэальнасцяў раскрываюцца важныя філасофскія, маральныя і эстэтычныя праблемы, якія хвалявалі творчую інтэлігенцыю 1960-х гадоў. Структурны аналіз у значнай ступені садзейнічае выяўленню глыбіні і шматстайнасці зместу гэтага твора.

STRESZCZENIE

POWIEŚĆ UŁADZIMIRA KARATKIEWICZA „NIELHA ZABYĆ”:
AUTOR/BOHATER, PROZA/POEZJA, LITERATURA/SZTUKA

Przedmiotem wielostronnej analizy jest powieść Uładzimir Karatkiewicza „Nielha zabyć”. Autor artykułu zwraca szczególną uwagę na znajdujące się w pierwszej powieści pisarza wątki autobiograficzne oraz na relacje między stanowiskiem autora i bohatera. Omawia także cechy kompozycji tekstu, który charakteryzuje

się jednością wydarzeń historycznych i współczesnych, jak również włączeniem do tekstów prozy fragmentów poetyckich. Autor artykułu wskazuje także na znaczenia zagadnienia sztuki w tekście.

Słowa kluczowe: narratologia, powieść autobiograficzna, autor, bohater, prototyp, struktura, kompozycja, topos, dyskurs prozą, dyskurs poetycki, sztuka, ekfrazja, interior, portret.

S U M M A R Y

ULADZIMIR KARATKIEVICH'S NOVEL "IT IS IMPOSSIBLE TO FORGET":
AUTHOR/HERO, PROSE/POETRY, LITERATURE/ART

The novel "It is Impossible to Forget" written by Uladzimir Karatkievich is the object of a multisided analysis carried out in the article. Special attention is paid to the autobiographical features of the writer's first novel, to the correlation of the author's and hero's positions. The peculiarities of the novel's structure consisting in the unity of the historical and modern episodes, as well as in incorporating verse fragments into prosaic text are investigated. The meaning of the artistic theme in the plot development is revealed.

Key words: narratology, autobiographical novel, author, hero, prototype, structure, composition, topos, prosaic and poetical discourse, art, ekphrasis, interior, portrait..