

НАРРАТИВНЫЕ ОСОБЕННОСТИ БЕЛОРУССКИХ И АМЕРИКАНСКИХ ТРАВЕЛОГОВ 1920-х гг. НА ПРИМЕРЕ ПРОИЗВЕДЕНИЙ М. ГОРЕЦКОГО И ДЖ. ТУМЕРА

Т. А. ДАНИЛОВА¹⁾, А. В. ДАНИЛЕНКО²⁾

¹⁾Минский городской машиностроительный колледж,
ул. Долгобродская, 25, 220070, г. Минск, Беларусь

²⁾Белорусский государственный университет, пр. Независимости, 4, 220030, г. Минск, Беларусь

Аннотация. Проводится сравнительно-нарратологический анализ белорусских и американских травелогов 1920-х гг. на примере цикла «Сибирские образки» М. Горьцкого и сборника «Тростник» Дж. Тумера. В исследовании травелог рассматривается как универсальный жанр, в котором движение в пространстве, встреча с Другим и саморефлексия путешественника становятся основой формирования нарративной структуры. Показывается, что, несмотря на различный культурный генезис, в обоих произведениях используется рефлексия над путешествием как способ осмысления идентичности. Такой прием позволяет увидеть в травелог универсальную художественную форму, способную отражать сходные модели восприятия пространства. Практическая значимость исследования заключается в разработке нарратологической модели анализа, которая может быть использована в последующих структурных компаративных исследованиях.

Ключевые слова: травелог; нарративная структура; компаративное исследование; время и пространство; нарратор; фокализатор.

НАРАТЫЎНЫЯ АСАБЛІВАСЦІ БЕЛАРУСКІХ І АМЕРЫКАНСКІХ ТРАВЕЛОГАЎ 1920-х гг. НА ПРЫКЛАДЗЕ ТВОРАЎ М. ГАРЭЦКАГА І ДЖ. ТУМЕРА

Т. А. ДАНИЛАВА^{1*}, А. В. ДАНИЛЕНКА^{2*}

^{1*}Мінскі гарадскі машынабудаўнічы каледж,
вул. Даўгабродская, 25, 220070, г. Мінск, Беларусь

^{2*}Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт, пр. Незалежнасці, 4, 220030, г. Мінск, Беларусь

Анацыя. Праводзіцца параўнальна-нараталагічны аналіз беларускіх і амерыканскіх травелогаў 1920-х гг. на прыкладзе цыкла «Сібірскія абразкі» М. Гарэцкага і зборніка «Трыснёг» Дж. Тумера. Травелог вылучаецца як універсальны жанр, у якім рух у прасторы, сустрэча з Іным і самарэфлексія падарожніка становяцца асновай для фарміравання наратыўнай структуры. Даказваецца, што, нягледзячы на розны культурны генезіс, у абодвух творах выкарыстоўваецца рэфлексія над падарожжам у якасці спосабу асэнсавання ідэнтычнасці. Такі прыём дазваляе

Образец цитирования:

Данилова ТА, Даниленка АВ. Нарративные особенности белорусских и американских травелогов 1920-х гг. на примере произведений М. Горьцкого и Дж. Тумера. *Журнал Белорусского государственного университета. Филология*. 2026;2:30–36.
EDN: BJTETD

For citation:

Danilava TA, Danilenka AV. Narrative features of Belarusian and American travelogues of the 1920s: a case study of works by M. Gorky and J. Toomer. *Journal of the Belarusian State University. Philology*. 2026;2:30–36. Belarusian.
EDN: BJTETD

Авторы:

Татьяна Александровна Данилова – преподаватель.
Анастасия Витальевна Даниленко – преподаватель-стажер кафедры зарубежной литературы филологического факультета.

Authors:

Tatsiana A. Danilava, lecturer.
belfil.rpi.oit@gmail.com
Anastasia V. Danilenko, trainee lecturer at the department of foreign literature, faculty of philology.
annasdanilenko@mail.ru

ўбачыць травелог як універсальную мастацкую форму, здольную адлюстроўваць аналагічныя мадэлі ўспрымання прасторы. Практычная значнасць даследавання заключаецца ў распрацоўцы нараталагічнай мадэлі аналізу, якая можа выкарыстоўвацца ў далейшых структурных кампаратыўных даследаваннях.

Ключавыя словы: травелог; наратыўная структура; кампаратыўнае даследаванне; час і прастора; наратар; факалізатар.

NARRATIVE FEATURES OF BELARUSIAN AND AMERICAN TRAVELOGUES OF THE 1920s: A CASE STUDY OF WORKS BY M. HARETSKI AND J. TOOMER

T. A. DANILAVA^a, A. V. DANILENKA^b

^aMinsk City Mechanical Engineering College, 25 Dawgabrodskaja Street, Minsk 220070, Belarus

^bBelarusian State University, 4 Niezaliezhnasci Avenue, Minsk 220030, Belarus

Corresponding author: T. A. Danilava (belfil.rpi.oit@gmail.com)

Abstract. The article is devoted to a comparative narratological analysis of Belarusian and American travelogues of the 1920s, using the cycle «Sibirskiya abrazki» by M. Haretski and the collection of prose, poetry and drama titled «Cane» by J. Toomer as case studies. The study examines the travelogue as a universal genre in which spatial movement, the encounter with the *Other*, and the traveler's self-reflection become the foundation for the formation of narrative structure. The article demonstrates that, despite their different cultural origins, both works employ reflection on travel as a means of comprehending identity, which allows the travelogue to be seen as a universal artistic form capable of reflecting analogous models of spatial perception. The practical significance of the research lies in the development of a narratological model of analysis that can be used in subsequent structural comparative studies.

Keywords: travelogue; narrative structure; comparative study; time and space; narrator; focaliser.

Уводзіны

Кампаратыўнае вывучэнне наратываў у прозе М. Гарэцкага (цыкл «Сібірскія абразкі») і Дж. Тумера (зборнік «Трыснёг») дазваляе вызначыць структурныя аналогіі ў беларускіх і амерыканскіх травелогах 1920-х гг. Асабліва інфарматыўнымі з'яўляюцца характарыстыкі такіх структурных складнікаў травелогаў, як наратарская інстанцыя, арганізацыя часу і прасторы, механізмы кумуляцыі і паўтараў, а таксама спосабы ўключэння ў тэкст дакументальнага і мастацкага элементаў. Мэтай вывучэння цыкла «Сібірскія абразкі» з'яўляецца аналіз мазаічнай кампазіцыі, сістэмы ітэрацый і ролі адзінага факалізатара, які аб'ядноўвае фрагменты ў цэласны наратыв. У даследаванні тэкстаў са зборніка «Трыснёг» патрабуюць разгляду арнаментальная структура, узаемадзеянне лірычных і празаічных элементаў, а таксама спецыфіка псіхалагізаванага наратыву.

Тэарэтычныя асновы даследавання

Травелог як жанр узнікае з-за патрэбы асэнсаваць перамяшчэнне ў прасторы і зафіксаваць яго як феноменалагічны досвед. Такая патрэба з'яўляецца галоўнай мэтай стварэння падарожных нататак, таму што само падарожжа як факт яшчэ не будзе наратывам. Наратыв узнікае тады, калі чалавек пачынае апісваць убачанае і перажытае. Гэту заканамернасць пацвярджаюць словы В. І. Цюпы: «Аб «факце» як адзінкавым стане некаторага аспекту быцця немагчыма гаварыць або думаць без тэксту, які фіксуе гэты стан»¹ [1, с. 6]. Падобнай думкі прытрымліваецца В. Шмід. Паводле яго тэорыі, факт у літаратуры выступае не як аб'ектыўная падзея, а як наратывная канструкцыя, тое, што зафіксавана наратывнай інстанцыяй: «Падобна таму, як гісторык стварае ўласную гісторыю пра пэўныя падзеі, спалучаючы асобныя элементы з таго ці іншага ўрыўка бесперапыннай рэчаіснасці пад агульным паняццем («Сямігадовая вайна»), так і наратар стварае сваю індывідуальную гісторыю аб падзеях, пра якія ён апавядае» [2, с. 159].

Травелог як жанр характарызуецца высокай ступенню ўніверсальнасці: ён грунтуецца на базавым для чалавечага досведу сюжэце перамяшчэння ў прасторы, сустрэчы з *Іным* і асэнсавання ўласнай ідэнтычнасці праз кантакт з чужым. Менавіта па гэтай прычыне травелог дэманструе выразныя

¹Тут і далей пераклад наш. – Т. Д., А. Д.

кроскультурныя ўласцівасці: у розных нацыянальных літаратурах ён паўстае як форма, у якой лакальнае (канкрэтна-гістарычнае, нацыянальна абумоўленае) пастаянна ўзаемадзейнічае з універсальным (мадэлямі шляху, ініцыяцыямі, выпрабаваннямі, вяртаннем).

Асаблівая наратыўная структура травелога – рух у прасторы, паслядоўнасць сустрэч, чаргаванне апісання і рэфлексіі, пастаянная прысутнасць фігуры назіральніка – адначасова пластычная і стабільна пазнавальная. Яна лёгка адаптуецца да розных культурных кантэкстаў, гістарычных эпох і аўтарскіх стратэгий, але пры гэтым захоўвае шэраг устойлівых структурных рыс: дарогу як кампазіцыйную і фабульную аснову, эпізадычнасць, мазаічнасць, дыялагічнасць. Гэта асаблівасць стварае шырокі абсяг для супастаўлення наратыўнай будовы травелогаў, якія належаць да розных літаратурных традыцый.

Нараталагічная метадалогія дазваляе працаваць менавіта з пэўнымі структурнымі ўзроўнямі – тыпамі наратыўнага суб'екта, арганізацыяй прасторы і часу, формамі апавядальнай перспектывы, спосабамі ўключэння дакументальнага і фікцыянальнага. Звяртаючыся да такога ўзроўню аналізу, можна выявіць структурныя супадзенні нават у тых тэкстах, што ўзніклі ў літаратурах з розным культурным генезісам, як, напрыклад, беларуская і амерыканская літаратуры. У выпадку зборніка Дж. Тумера і цыкла М. Гарэцкага параўнанне наратыўных мадэлей падарожжа, фігуры апавядальніка, спосабаў рэпрэзентацыі «чужой прасторы» і механізмаў самарэфлексіі героя дазваляе ўбачыць, як тэксты з аналагічнай структурай напаяняюцца розным ідэалагічным, гістарычным і культурным зместам.

Такі кампаратыўны аналіз не зводзіцца да простага пошуку падабенстваў і адрозненняў, ён спрыяе актуалізацыі і ўдакладненню месца канкрэтных з'яў беларускай літаратуры ў шырэйшым – сусветным – кантэксце, паказвае, як нацыянальны досвед уключаецца ў глабальныя мадэлі асэнсавання прасторы. Нараталагічны аналіз пашырае кампаратыўныя магчымасці, таму што дазваляе параўноўваць не толькі тэматычныя або ідэалагічныя ўзроўні, але і больш складаныя механізмы пабудовы сэнсу: структуру апавядання, тыпы суб'ектыўнасці, спосабы арганізацыі досведу падарожжа ў тэксце.

Трэба адзначыць, што даследуемы намі жанр травелога стаіць на мяжы фікцыянальнасці, паколькі з'яўляецца дакументальна-мастацкім жанрам. Травелог мае асаблівы статус у сістэме літаратуры, які абумоўлены ўвагай да зменлівасці, трансфарматыўнасцю і нават шырокай (на сучасным этапе) магчымасцю інтэграцыі элементаў іншых жанраў [3].

Паступовае назапашванне ўражанняў пісьменніка для травелога вядзе да трансфармацыі суб'екта ў апаведзе. Можна казаць, што мэтай напісання травелога становіцца структураванне асабістага досведу. Падарожніка змяняе не адзін драматычны паварот, а дробныя зрухі, якія назапашваюцца і ў выніку ствараюць новае разуменне сябе і свету. Згадаем словы Д. Тамарчанкі: «Прынцып кумуляцыі, у сваю чаргу, спрыяе таму, што любы элемент гэтага неўпарадкаванага багацця жыццёвых з'яў можа набыць большую значнасць, але не абсалютную і безумоўную, а ўмоўную і часовую»². З гэтага выказвання вынікае, што кумулятыўны сюжэт травелога заўсёды адкрыты: падарожжа можа працягвацца, а разам з ім можа працягвацца і наратыў. Такая структура адпавядае самой прыродзе жанру, які грунтуецца на руху, адкрытасці і неперадкавальнасці.

Усе гэтыя асаблівасці робяць кумуляцыю адным з ключавых прынцыпаў травелога. Яна дазваляе сумяшчаць апісанне, рэфлексію і аналітыку без неабходнасці падпарадкоўваць іх жорсткай фабульнай схеме. Прастора характарызуецца шматгалосsem, а аўтарская пазіцыя фарміруецца ў руху праз паслядоўнасць сустрэч з *Іншым* і з самім сабой. Перафарміраванне шэрагу фактаў, якія прайшлі праз прызму аўтарскай свядомасці, у гісторыю і фіксацыя іх у тэксце непазбежна запускаяць працэс самаканстрування, таму што ў травелозе аўтар не проста апісвае свет, але і дэманструе сябе ў гэтым свеце.

М. Бахцін лічыў жанр дынамічнай, гістарычна зменлівай формай, якая адначасова задае рамкі для выказвання і развіваецца разам з культурнай свядомасцю. У яго разуменні жанр – гэта не статычная літаратурная катэгорыя, а «памяць літаратуры», форма, у якой захоўваюцца і трансліруюцца тыповыя спосабы ўспрымання і асэнсавання свету. Даследчык асобна выдзяляе хранатоп дарогі, робячы эmfазу ў тым ліку на аксіялагічным чынніку «сэнсапараджэння» [4, с. 79], звязанага з паняццем хранатопу ўвогуле. Уласна дарога выступае «пунктам звязвання і месцам здзяйснення падзей. Тут час як бы ўліваецца ў прастору і цячэ па ёй...» [4, с. 234].

Храналагічны чыннік (пранангацыя, спісканне, тэмпаральныя дэвіцыі) з'яўляецца надзвычай прыдатным для супастаўлення мастацкіх тэкстаў, даючы магчымасць для фарміравання канкрэтнай шкалы вымярэнняў. Аднак перад пераходам да непасрэдна храналагічнага аналізу неабходна зрабіць заўвагі адносна спецыфікі рэпрэзентацыі часу ў амерыканскай і беларускай літаратурах падарожжаў.

Амерыканская літаратура сцвярджае выключную ролю падарожжа як «аднаго з найгалоўнейшых чыннікаў нацыянальнага вопыту» [5, с. 15], і, адпаведна, на думку Е. А. Сцяцэнкі, «формаўтваральнага элемента ўсёй нацыянальнай літаратуры» [5, с. 15]. Гісторыя ЗША пачынаецца з падарожжаў, мэтай якіх з'яўляецца апрапрыяцыя «невядомай зямлі», што ўключае прыцягненне комплексных анталагічных

²Тамарченко Н. Д. Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий. М. : Изд-во Кулагиной, 2008. С. 233.

працэсаў «абазначэння» прасторы. Аўтар уводзіць да выдання «Кембрыджскі дапаможнік па літаратуры падарожжаў» раіць звяртаць асаблівую ўвагу на змены ў прасторы і часе, падкрэсліваючы, што спосаб, з дапамогай якога «амерыканцы ўспрымалі свой уласны фізічны і культурны ландшафт, застаецца цесна звязаным з іх рэальнымі і ўяўнымі адносінамі з іншымі месцамі і часамі» [6, с. 3]. Аналагічны статус матыўным і вобразным увасабленням канцэпту шляху ў беларускай літаратуры надае І. В. Жук [7].

У межах тэкставага аналізу больш увагі будзе звернута на трансфармацыю травелога, у якой прысутнічае мастацкая дамінанта, але нельга не згадаць, што зараджэнню гэтага жанру ў нацыянальнай беларускай літаратуры, безумоўна, папярэднічала шырокая этнаграфічная традыцыя. Фізічнае перамяшчэнне ў прасторы, сутыкненне з *Іншым*, збор і запіс інфармацыі збліжаюць этнаграфічныя падарожжы навуковага характару і літаратуру падарожжа мастацкага або дакументальна-мастацкага характару. Найбольш вядомымі вучонымі, якія зрабілі значны ўнёсак у развіццё беларускай этнаграфічнай навукі з улікам запісаў, зробленых у падарожжах, былі А. Кіркор, І. Насовіч, Ю. Крачкоўскі, М. Дзмітрыеў, П. Шэйн, Я. Карскі і інш.

У той жа час неабходна ўлічваць «шырокі» кантэкст напаўнення катэгорыі падарожжа, які ўключае не толькі «гарызантальнае» перамяшчэнне (паслядоўную змену лакацый), але і «вертыкальны» аспект (духоўны шлях). У абсягу, утвораным названымі восямі, травелог можа змяшчацца на «сярэдзінных» пазіцыях і мець аслаблены тапаграфічны чыннік пры экспліцытным выяўленні «памежных» спірытуальных элементаў (відзежы, плынь свядомасці і інш.). Такім напаўненнем у амерыканскай літаратуры характарызуецца зборнік Дж. Тумера «Трыснёг», у беларускай літаратуры – цыкл «Сібірскія абразкі» М. Гарэцкага.

Зборнік «Трыснёг» створаны як адзін з першых тэкстаў гарлемскага рэнесансу [8]. Ён адрозніваецца складанай «арнаментальнай» структурай, утворанай як сінтэз рознажанравых элементаў, згрупіраваных геаграфічна з раздзяленнем на тры часткі. У першым раздзеле расказваецца пра падарожжа па амерыканскім поўдні, штаце Джорджыя, вектар якога вызначаны эмпазай катэгорыі феміннасці (цэнтральныя актыры – чарнаскурныя жанчыны, чыя актарская кампетэнцыя, як правіла, абмежавана іх палажэннем у грамадстве, катэгорыя падзеі часта звязана з раскрыццём спецыфікі міжполавых адносін). Другі раздзел з’яўляецца ўрбаністычным, у ім прэзентуецца сталіца ЗША (Вашынгтон) у наборы апавяданняў і лірычных або квазілірычных структурных элементаў (прэзентацыя засяроджана пераважна на актарах-мужчынах). У сваю чаргу, трэцяя частка характарызуецца маналітнасцю і ўвасабляецца ў гібрыднай жанравай форме (з інкарпарацыяй лірычнай прозы), аднак падпарадкоўваецца драматычнаму дыскурсу. Відавочна, што ў зборніку часткі паступова становяцца больш маналітнымі. Асобнай увагі заслугоўваюць уласна лірычныя складнікі: вершы, размяшчэнне якіх паміж апавяданнямі з’яўляецца спарадычным, але семантычнае напаўненне гэтых твораў характарызуецца дуплікацыйнасцю (матыўны паралелізм, напрыклад, забойства ў апавяданні «Карынта» і вершы «Жняцы» [9, р. 22]), што дадае сутэстыўнасці тэксту, і стварэнню лінейнай «наратыўнай прагрэсіі» [9, р. 21].

У гэты ж перыяд (1920-я гг.) М. Гарэцкі стварае цыкл «Сібірскія абразкі», які можа быць тыпалагізаваны як травелог. Цыкл стаў часткай літаратурнага працэсу толькі ў 1970-я гг. Ён прадстаўляе сабой корпус падарожных нататак (42 тэкставыя адзінкі) рознай паўнаты сэнсаўтрымання і завершанасці. Летам 1926 г. М. Гарэцкі здзейсніў падарожжа ў Сібір і на Далёкі Усход з мэтай даследаваць жыццё беларускіх перасяленцаў, іх моўную сітуацыю, умовы працы, ступень захаванасці нацыянальнай ідэнтычнасці і яе страты ва ўмовах адарванасці ад звыклых прасторы. Менавіта гэта паездка стала асновай для стварэння цыкла.

Кожны абразок існуе як асобная сцэна, самастойны фрагмент жыцця з уласнай сюжэтнай логікай і ўнутранай драматургіяй. На першы погляд, такая мазайная структура магла б лёгка распасціся на набор не звязаных паміж сабой замалёвак, выпадковых назіранняў і эпізодаў. Аднак тэкст утрымлівае выразную ўнутраную цэласнасць. Варта звярнуць увагу на наратыўныя прыёмы, якія накіраваны на падтрымку гэтай цэласнасці.

У першую чаргу звернемся да структуры тэксту. Унутры цыкла працуе вельмі выразная логіка паўтараў, дзякуючы якой ствараецца ўражанне цэласнасці і наратыўнай завершанасці. М. Гарэцкі будзе тэкст як ланцуг ітэрацый – паўторных сітуацый, тыпаў людзей, рытмаў дарогі, якія выкарыстоўваюцца ў розных варыяцыях.

Самым відавочным прыкладам структурнай ітэрацыі ў цыкле «Сібірскія абразкі» з’яўляюцца два паралельна выбудаваныя падарожжы ў адным тэксце. Асноўнае падарожжа адбываецца ў 1926 г. Але яно перакрываецца і звязваецца ўспамінамі з падарожжам дзесяцігадовай даўніны, калі ў 1916 г. наратар, служачы ў войску, быў камандзіраваны ў гэтыя ж месцы. Стылістычныя паўторы і дуплікацыі сустракаюцца на узроўнях сістэмы персанажаў і кампазіцыі. Унутры кампазіцыі ёсць і мікрапаўторы слоў, сінтаксічныя і лексічныя паралелізмы, выразныя інтанацыйныя паўторы. Як прыклад прывядзём абразкі «Угода богу» і «Скапцы». Іх аб’ядноўвае не толькі агульная тэма рэлігійных абрадаў, але і адзін і той жа матыў – рытуальная

фізічная страта, якая ў абодвух выпадках падаецца як «угода богу», аднак мае несупастаўляльны маштаб, розную ступень абсурднасці і неаднолькавы этычны статус у вачах наратара. У абразку «Угода богу» абразанне паказана праз аповед Дзісяна, які шчыра верыць у сэнс і прыгажосць гэтага абраду. Для яго абразанне – свяшчэнны акт, які аб’ядноўвае сям’ю і народ. Наратар унутрана адчувае, што гэты абрад не будзе прыняты новым пакаленнем. У абразку «Скапцы» той самы матыў набывае радыкальную форму. Тут рытуальная страта ўжо не сімвалічная, а фанатычная і не прымальная для наратара: пазбаўленне рэпрадуктыўных магчымасцей адбываецца «ўва ймя нейкае нялепае ідэі, угоды богу» [10, с. 317]. М. Гарэцкі апісвае гэтыя абрады наступным чынам: «Настаўнік казаў, што ў мужчын скапцы выразаюць ядры, а ў жанчын – грудзі. У некаторых выразаюць усё – гэта завецца “сесці на белага каня”. У некаторых выразаюць не ўсё – гэта завецца “сесці на работа каня”». Так паўтор матыву рытуальнай страты стварае градацую пачуццёў наратара ад мяккага здзіўлення да маральнага жаху.

Сувязь згаданых абразкоў праяўляецца і ў закальцаванасці. Абразок «Скапцы» заканчваецца наступнымі словамі: «...каб не звёўся род, каб не звялася “ўгода богу”» [10, с. 317]. Гэта прамая адсылка да назвы першага абразка. Так М. Гарэцкі замыкае матыўную дугу. Закальцаванасць узмацняецца і праз фігуру Дзісяна. Менавіта ён уводзіць у тэкст скапца Алёхіна з наступнага абразка. Дзісян апраўдвае скапцоў, бо верыць, што «кожны хваліць бога, як умее» [10, с. 306]. У тэкстах мы таксама знойдзем паўторы на лексічным і сінтаксічным узроўнях, дуплікацыі, якія не прыносяць новай інфармацыі.

Матыўная дуплікацыя характэрна і для зборніка «Трыснёг» Дж. Тумера (феномен пераходу матываў паміж лірычнымі і праяічнымі часткамі ўказваўся вышэй), аднак з улікам спецыфікі зборніка асаблівага разгляду заслугоўвае пытанне ўласна наратарскай інстанцыі. Адметна, што ў трэцяй драматычнай частцы зборніка аўтар факсіруецца на «сферы псіхічнага» [11, р. 13]. Пацверджаннем гэтай думкі служыць крайняя алегарычнасць топаснай арганізацыі твора: уключэнне ў топас дома склепа, «вядомага як прорва» (*the Hole*) [12, р. 107]. Але «ментальны» фокус, асабліва актуалізаваны ў сітуацыі пачатку, не прыводзіць да кардынальнай змены форм наратарскай прысутнасці, тыповых для твора ўвогуле. Трэцяя частка ўключае наратара з неабмежаванай магчымасцю інтраспекцыі: так, падпарадкоўваючыся драматычнай арыентацыі, пачатак раздзела імкнецца да дэтэрмінацыі мізансцэны³ ў формах трэцяй асобы: *Ralph Kabnis, propped in his bed, tries to read. To read himself to sleep. An oil lamp on a chair near his elbow burns unsteadily. The cabin room is spaced fantastically about it* [12, р. 94] ‘Ральф Кэбніс, паўлежачы ў ложку, спрабуе чытаць. Чытаць, каб заснуць. На крэсле побач з яго локцем няроўна гарыць масляная лямпа. Прастора пакоя дзівосна скажаецца ад яе агеньчыка’. Кагнітыўныя зрухі могуць атрымаць неабмежаванае тэкставае выражэнне. У той жа час для прыцягнення ў наратыў цэнтральнай падзеі прыніжэння, здзейсненага беласкурым насельніцтвам, выкарыстоўваецца яўна маркіраваная (у тым ліку з’яўленнем у тэксце нерэгулярнай формы цяперашняга часу) інтраспекцыя: *Kabnis’ mind clears. He sees himself yanked beneath that tower. He sees white minds, with indolent assumption, juggle justice and a nigger... Somewhere, far off in the straight line of his sight, is Augusta. Christ, how cut off from everything he is* [12, р. 96] ‘Розум Кэбніса праясняецца. Ён бачыць, як яго зацягваюць пад тую вежу. Ён бачыць белыя розумы, падпарадкаваныя лянівай здагадцы, якія жангліруюць справядлівасцю і неграм... Дзесьці далёка, на прамой лініі яго зроку, знаходзіцца Аўгуста. Божа, як ён адрэзаны ад усяго’. «Інтуітыўная» наратыўная цэнтрызацыя, у тым ліку цэнтрызацыя з прыцягненнем рэтраспектыўных чыннікаў, перасякаецца з іншымі часткамі зборніка і ставіць пытанне пра «маштабнасць» падзеі, якая ўтварае дыскурс, у Дж. Тумера.

Аб’яднанне фрагментаванага тэксту з дапамогай наратарскай інстанцыі прасочваецца і ў М. Гарэцкага. Перш за ўсё наратар аб’ядноўвае тэкст праз прэзентацыю адзінага (сінгулярнага) пункту гледжання. Усе падзеі, сустрэчы, дыялогі і назіранні падаюцца праз яго свядомасць, наратар з’яўляецца асноўным факалізатарам. Чытачу мастацкі свет цыкла «Сібірскія абразкі» падаецца так, як бачыць яго наратыўная інстанцыя: абмежавана, але эмацыйна насычана, як гатовы прадукт сэнсаўтварэння. Гэта адзіная аптычная перспектыва стварае агульны ракурс, які робіць неаднародныя эпізоды часткамі адной апавядальнай плыні. Адзначым, што, каб некаторыя навелы набылі закончаны выгляд, наратару, абмежаванаму ў ведах, на дапамогу прыходзяць персанажы, пазбаўленыя актарскай функцыі. Напрыклад, грамадзянін Дзісян, які выпадкова едзе разам з галоўным факалізатарам у адным вагоне і з’яўляецца яго даўнім знаёмым, завяршае навелы «Чорны лебедзь» і «Фельчар Плакун». Асабліва моцным эпізодам выступае гісторыя пра Панаса Пушчу і чорнага лебедзя: прыезджы пасяленец Панас упалываў велічную птушку, за што потым быў жорстка забіты сваімі новымі аднавяскоўцамі на вачах дзяцей і жонкі. Апавед па сваёй прыродзе ўстаўны. Дзісян становіцца другасным факалізатарам, і праз яго голас мы чуем гісторыю, што па драматычнасці і трагічнасці выходзіць далёка за межы звычайнай падарожнай замалёўкі. Герой перадае факты і як галоўны сведка актуалізуе нечаканую і эмацыянальную кульмінацыю. А эмоцыі (жах,

³Адзначым з’яўленне ў пачатку раздзела аўдыяльнай устаўкі. Аўдыяльная арыентацыя характэрна для большасці апавяданняў зборніка.

спачуванне, смутак) выяўляюцца ў аповедзе непасрэдна праз наратора: «Грамадзянін Дзісян апавядаў, а ўваччу стаялі мне Панасавы вочы. Глыбокія, добрыя вочы на худым цьмяным твары, блакітныя, як неба. У іх было вялікае разуменне жыцця, але пакорныя адносіны да ўсяго, што ні здарыцца» [10, с. 310]. Прысутнасць Дзісяна выступае як «мост» паміж двума часавымі пластамі, стварае сюжэтную цэласнасць, якая была б немагчымай з-за абмежаванасці наратора ў полі той інфармацыі, што вызначаецца ракурсам падарожжа. У дадзеным выпадку можна гаварыць аб абмежаванай факалізацыі, якая стварае эфект дакументальнай праўдападобнасці. Напрыклад, у аповедзе «Інтэлігенты» наратар назірае за парай: «Можна было падумаць, што яны муж і жонка: яны елі разам і адно, гаманілі ціхенька, глядзелі ў вакно, стоячы плячо ў плячо. Але потым я пачуў, што яны кажуць адзін аднаму вы» [10, с. 361]. Ён можа толькі рабіць здагадкі, але не можа быць упэўненым у сваіх высновах. На дапамогу аўтару прыйшоў чарговы персанаж, пазбаўлены актэрства: «У той жа вечар хворы інжынер ад кагосьці ў падарожных даведаўся і шапнуў мне, хто яны» [10, с. 362]. Аднак абмежаванасць ведання не сведчыць аб нейтральнасці. Наадварот, наратар у М. Гарэцкага мае выразную аксіялагічную пазіцыю, якая праяўляецца ў выбары дэталей, інтанацыі і спосабе пабудовы сцэны. Яго маральная перспектыва пастаянна прысутнічае, што стварае адзіны «тэкставы клімат».

Адпаведна, у зборніку «Трыснёг» атрыбут усёведання, скамбініраваны з факалізатарам у форме трэцяй асобы, з'яўляецца найбольш частотнай формай наратыўнай прэзентацыі праявітых элементаў зборніка. Другую вялікую групу наратыўнай прэзентацыі складае асабліва інстанцыя ў форме першай асобы, сумежная ўжо не з атрыбутам усёведання, але з крайне дэскрыптыўнай нарацыяй у форме трэцяй асобы. Найадметнейшыя прыклады яе выкарыстання ёсць у апавяданнях «Бэкі» і «Фёрн» з першай часткі зборніка. Яны дэманструюць фігуру наратора з праяўленай актэрскай кампетэнцыяй (асаблівага наратора-падарожніка, які паходзіць з поўначы).

Кампазіцыйная будова апавядання «Бэкі» адметная паратэкстуальнымі элементамі: апошні абзац выносіцца за межы твора і фарміруе перспектывы падзагаловак, які мадэліруе чаканні рэцыпіента: *Becky was the white woman who had two negro sons. She's dead; they've gone away* [12, р. 96] «Бэкі была белая жанчына, якая нарадзіла двух чорных сыноў. Яна памерла; яны з'ехалі». Наратар у антрапаморфнай форме выяўляецца ў апавяданні ў «постпазіцыі», фіксуе ўжо заняпад хаты (эпілог). Гісторыя жыцця жанчыны як кароткая лінейная паслядоўнасць падзей выступае цэнтральным элементам.

Статус Бэкі выразна маргіналізаваны. Наратар пазбаўлены ўсёведання, і наратыў імкнецца да па-ліфікацыі (гетэрагеннасць перспектывы пацвярджаецца наступным фрагментам: *Who gave it to her? Low-down nigger with no self-respect, said the black folks' mouths* [12, р. 18] «Хто падарыў яго [дзіця] ёй? Заняпалы негр, які не мае самапавагі ані на кроплю» – казалі вусны чарнаскурых). Так, «маргінальнасць» учынку Бэкі азначаецца менавіта астракізмам, пад які яна падпадае. Астракізм з'яўляецца ў тым ліку элементам, што фарміруе апавяданне. Антрапаморфная перспектыва ад першай асобы выступае сродкам «гуманізацыі» аб'екта нарацыі і, зрэшты, асаблівай варыяцыі гуманізацыі, прымаючы пад увагу абраную постпазіцыю.

Апавяданне «Фёрн», у сваю чаргу, характарызуецца большай нязмушанасцю наратыву, у якім ёсць месца для непасрэднага звароту наратора да чытача. Цэнтральная падзея мінімалізавана. Яна зводзіцца да шпацыру апавядальніка з чарнаскурай дзяўчынай. Дэскрыптыўная скіраванасць гісторыі пра двух персанажаў, расказанай адным з іх, яўна арыентуе чытача на маналагічны аповед, аднак фактычна яму прапануецца дыялог, уведзены выкарыстаннем звароту «дружа» (*friend*), і гэты прыём дадае мастацкай выразнасці да своеасаблівай «эпістэлярызацыі» наратыву: *Would you tell your wife or sweetheart about a girl you saw? Your thoughts can help me, and I would like to know* [12, р. 22] «Ці распавёў бы ты сваёй жонцы ці каханай пра бачаную табой дзяўчыну? Твае думкі былі б мне ў дапамогу, я цікаўлюся». Статус чытача, такім чынам, з'яўляецца пераходным паміж тэкстава выяўленым ідэальным рэцыпіентам (створаным і абумоўленым дыскурсам адрасата нарацыі) і антрапаморфнай фігурай актара, парнай антрапаморфнаму наратару: *Something I would do for her. Some fine unnamed thing... And, friend, you? She is still living, I have reason to know. Her name, against the chance that you might happen down that way, is Fernie May Rosen* [12, р. 24] «Што-небудзь, што я зрабіў бы для яе... Якую-небудзь фاینую, невядома якую рэч. А, дружа, ты? Яна ўсё яшчэ жыве, я маю як ведаць. Яе завуць Ферні Мэй Розэн – на выпадак, калі ты выпадкова апынешся ў тых мясцінах». Дыверсіфікацыя гэтага тыпу служыць сродкам як сацыяльнай кантэкстуалізацыі падзеі (рэсемантызацыя мінімальнага сацыяльнага акта ў перспектыве міжрасавага ўзаемадзеяння), так і спецыфічнай «арнаменталізацыі» наратыву з дапамогай увядзення розных інстанцый. Антрапаморфная прырода наратора ў форме першай асобы не парушаецца ні ў адным з апавяданняў, аднак магчымасці наратыўнай прэзентацыі значна эсклікуюцца з дапамогай «дадатковых» атрыбутаў. Адметна, што такой шырыні перспектывы ў абодвух выпадках вымагаюць «мінімальныя» падзеі, маркіраваныя толькі праз сацыяльны кантэкст. Другая частка зборніка (урбаністычная) змяшчае тэксты, у якіх Дж. Тумер увогуле адмаўляецца ад уцелаўлення наратора для дасягнення максімальнай панарамнасці прэзентацыі «мінімальнай» падзеі, у тым ліку праз увядзенне большай колькасці актараў, структурызацыю дыялогаў як «драматызаваных» рэплік і неабмежаваную магчымасць інтраспекцыі для наратарскай інстанцыі.

Вынікі і іх абмеркаванне

Усе вышэйпералічаныя характарыстыкі прыводзяць нас да наступных высноў аб асаблівасцях структуры тэкстаў.

1. Зборнік «Трыснёг» з’яднаны як мастацкае цэлае з дапамогай арнаменталізацыі наратыўных атрыбутаў у арнаменталізаваным (з жанравай перспектывы) тэксце. «Асноўная» наратыўная інстанцыя мае адзнакі ўсёведання, выкарыстанага для «панарамізацыі» цэнтральнай падзеі, «мінімальнай» у кожным апавяданні. Атрыбут усёведання можа замяняцца дуплікацыяй (тэкст – верш), эксплікацыяй (паліфанія – сінгулярнасць галаса). Кожны з прыёмаў павінен прывесці да дадатковай семантызацыі, а ў выніку – крайняй эксплікацыі, «касмізацыі» мінімальнай падзеі.

2. Кампазіцыя цыкла «Сібірскія абразкі» з’яўляецца не хаатычнай мазакай, а сістэмай ітэрацый, дзе кожны абразок паўтарае жанравую структуру іншых, але з адхіленнем, новым акцэнтам, іншай эмоцыяй. У цыкле ёсць абразкі, якія выглядаюць выбітнымі ў сістэме ітэрацый і таму падаюцца чужароднымі. У такім выпадку як механізм аб’яднання працуе ўсюдысны матыў руху і падарожжа. Дзякуючы гэтаму прыёму тэкст набывае цэласнасць, хоць і складаецца з фрагментаў. У такім спосабе пабудовы кампазіцыі мы бачым імкненне да маналітызацыі: аўтар свядома складае цыкл так, каб фрагменты не існавалі ізалявана, а ўтваралі адзіную наратыўную прастору.

3. Жанравая дыверсіфікацыя ў зборніку «Трыснёг» падпарадкоўваецца аўтарскай мэце (жанравы чыннік мае прамую сувязь з архітэктонікай зборніка). Жанравыя элементы служаць адбору магчымых форм наратарскага выяўлення (напрыклад, з лімітацыяй выяўлення інстанцыі ў форме першай асобы адзіночнага і множнага лікаў), тым самым натуральным чынам усталёўваючы трансструктурныя наратыўныя сувязі, якія забяспечваюць цэласнасць твора.

4. Адносна цыкла «Сібірскія абразкі» неабходна заўважыць, што структурным элементам, які аб’ядноўвае тэкст, будзе таксама аўтарская інстанцыя. У дадзеным выпадку яна ўяўляе сабой не чыста тэкставую наратыўную канструкцыю, а суб’ект, аўтабіяграфічна набліжаны да аўтара, што ў першую чаргу выяўляецца біяграфічнымі супадзеннямі. У тэксце ёсць некалькі момантаў, дзе адкрыта ўводзяцца рэтраспектыўныя элементы біяграфіі, якія супадаюць з біяграфіяй М. Гарэцкага: смерць сястры Ганны, заключэнне ў польскай турме, камандзіроўка ў Сібір падчас Першай сусветнай вайны і г. д. Да таго ж для аўтарскага стылю М. Гарэцкага ў цэлым і стылю цыкла «Сібірскія абразкі» ў прыватнасці характэрна спалучэнне дакументальнасці і лірычнасці. Аўтар піша факталагічна і дакладна, часта ў рэпартажнай форме, але пераходзіць да мастацкага дыскурсу, дадае эмацыйныя адценні, лірычныя адступленні, філасофскія разважанні. Гэта манера пісьма падкрэслівае зменлівую ўзаемасувязь наратара і аўтара. Наратар у творы мае форму першай асобы і з’яўляецца дыягетычным. Ён слухае, назірае, размаўляе, успамінае, гэта значыць, існуе ўнутры аповеду, удзельнічае ў падарожжы, вызначаючы яго вектар. Ён не нейтральны назіральнік, ён ацэньвае, спачувае, абураецца. Яго маральная перспектыва з’яўляецца аднолькавай для ўсіх абразкоў, яна стварае этычны ўніверсум тэксту.

Бібліяграфічныя спасылкі

1. Тюпа В.И. *Нарратология как аналитика повествовательного дискурса: «Архиерей» А. П. Чехова*. Тверь: Издательство Тверского государственного университета; 2001. 58 с.
2. Шмид В. *Нарратология*. Москва: Языки славянской культуры; 2008. 304 с.
3. Русакова ОФ, Русаков ВМ. *Травелог: теоретико-методологический анализ*. Екатеринбург: Дискурс-Пи 2021. 266 с.
4. Бахтин ММ. *Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет*. Москва: Художественная литература; 1975. 500 с.
5. Стеценко ЕА. *История, написанная в пути... (записки и книги путешествий в американской литературе XVII–XIX вв.)*. Москва: Наследие; 1999. 310 с.
6. Bendixen A. Introduction. In: Bendixen A, Hamera J, editors. *The Cambridge companion to American travel writing*. Cambridge: Cambridge University Press; 2009. p. 1–16.
7. Жук ІВ. *Прыхінуцца да крыніцы*. Гродна: Гродзенскі дзяржаўны ўніверсітэт імя Янкі Купалы; 2017. 235 с.
8. Афанасьева ЮА. Ритмизация лирической прозы в сборнике Дж. Тумера «Тростник». В: Шахназарян НМ, редактор. *Романо-германские литературы: традиции и современность. Материалы III Международной научной конференции, посвященной 85-летию филологического факультета Белорусского государственного университета; 19–21 сентября 2024 г.; Минск, Беларусь*. Минск: БГУ; 2024. с. 81–87.
9. Wagner-Martin L. Toomer’s cane as narrative sequence. In: Kennedy JG, editor. *Modern American short story sequences: composite fictions and fictive communities*. Cambridge: Cambridge University Press; 1995. p. 19–34.
10. Гарэцкі М. *Збор твораў. Том 1. Апавяданні*. Мінск: Мастацкая літаратура; 1984. 446 с.
11. Kodat CG. To «flash white light from ebony»: the problem of modernism in Jean Toomer’s cane. *Twentieth Century Literature*. 2000;1:1–19. DOI: 10.1215/0041462X-2000-2007.
12. Toomer J. *Cane*. New York: Penguin Classics; 2019. 224 p.