Документ и/ или литература? (на примере книги Светланы Алексиевич «У войны не женское лицо»)

Krnić, Matea

Undergraduate thesis / Završni rad

2020

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zagreb, University of Zagreb, Faculty of Humanities and Social Sciences / Sveučilište u Zagrebu, Filozofski fakultet**

Permanent link / Trajna poveznica: https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:131:073378

Rights / Prava: In copyright / Zaštićeno autorskim pravom.

Download date / Datum preuzimanja: **2024-04-24**

Filozofski fakultet
Sveučilišta u Zagrebu

Repository / Repozitorij:

ODRAZ - open repository of the University of Zagreb
Faculty of Humanities and Social Sciences

zir.nsk.hr

dabar
DIGITALNI AKADEMSKI ARHIVI I REPOZITORIJI

Sveučilište u Zagrebu

Filozofski fakultet

Odsjek za istočnoslavenske jezike i

književnosti

Katedra za rusku književnost

Završni rad

Документ и/ или литература?

(на примере книги Светланы Алексиевич «У войны не женское лицо»)

student: Matea Krnić

mentor: dr. sc. Danijela Lugarić Vukas, docentica

ak. god.: 2019./2020.

U Zagrebu, 8. svibnja 2020.

Содержание

1. Введение…….....4
2. Определение понятия документального и документальной литературы с теоретического аспекта……....6
3. Что можно считать документом? Роль документа в создании художественного текста……12
4. Синтез документального и литературного в книге Светланы Алексиевич *У войны не женское лицо*…….……..18

4.1. Структура произведения, функция заглавий, авторская позиция и полифония .....…… 20

4.2. Художественное изображение войны как женского места.....27

4.3. Теоретическое определение жанра произведения……..……...34

4.4. Как сама Алексиевич определяет жанр книги?.....37

5. Заключение……..41
6. Список литературы…….……42

Sažetak

Ključne riječi

Ключевые слова

Životopis

1. Введение

Данная работа посвящена вопросу об определении жанра произведения Светланы Алексиевич *У войны не женское лицо,* первой книги цикла *Голоса утопии.* Нас особенно интересует вопрос о том, насколько данное произведение следует считать документальной литературой и/ или (художественной) литературой. В центре произведения стоят женщины, которые не находятся в повседневной для них ситуации – на фронте Великой Отечественной войны. Но в отличие от мировой и русской традиции, женщины не участвуют в этой войне пассивно, они воюют, подрывают мосты, стреляют, убивают.

У войны не женское лицо стала одной из самых известных книг о войне, где военные события показаны глазами женщин. Произведение состоит из больше двухсот потрясающих свидетельств «фронтовых девушек». Они рассказывают зачем решили защищать страну, что пережили на фронте, что там видели, что для них являлось самым страшным и как их встретили после победы. У каждой героины своя история, но всех объединяет общий мотив – желание спасти Родину. Учитывая то, что в основе произведения лежат «человеческие документы», многие исследователи считают его документальной литературой. Однако, авторская позиция и мысль являются очень сильными, поэтому некоторые исследователи подчеркивают художественность авторского голоса внутри произведения и определяют его как документально-художественную или только художественную литературу.

Работа состоит из пяти частей, включая введение. Для изучения вопроса жанровой специфики произведения важно понять, как менялось и развивалось понятие документального и что сегодня можно считать документальной литературой. Теоретический аспект этих терминов будем рассматривать во второй части работы. Третья часть посвящена – документу. В ней объясняется, что сегодня подразумевает термин документа и какую роль он играет в создании художественного текста. Также описывается и значение литературного, т.е. художественного. Четвертая глава самая длинная – в ней применим теоретические определения на конкретном примере произведения. В начале представлены цикл *Голоса утопии* и книга *У войны не женское лицо* его первая часть. За этим следуют композиция и структура произведения, а потом функция заглавий и авторская позиция как места художественного выражения

писательницы. Потом описывается причина, по которой Алексиевич в 2015-ом году получила Нобелевскую премию, а также и значение полифонии внутри произведения. В следующем подразделе будет показано, как разные теоретики и литературоведы определяют жанр данного произведения Светланы Алексиевич. Надо придать внимание и тому, как Алексиевич определяет жанр своих произведениях и что она считает документом. И последний подраздел посвящен роли женщин на месте, которое традиционно считалось «мужской зоной». Пятая часть работы – короткие итоги всего написанного.

2. Определение понятия документального и документальной литературы с теоретического аспекта

В разные литературные периоды понятие жанра менялось и переосмысливалось. С давних пор документальная литература существовала как вид писания, в котором автор старался максимально приблизить читателя к действительности. Однако, в эти времена, литературные формы, как например мемуары, биографии, автобиографии, дневники, записки и т.п. не входили в понятие документальной литературы. В значении близком к современному, документ стал использоваться как часть литературного произведения только в 19-ом веке. За это можно поблагодарить прежде всего французских натуралистов, которые у русских писателей возбудили любовь к реальному. Стремительность фактографии и документированной действительности стала оной из основных характеристик реализма. Отношение к факту и действительности дальше развивалось, намного изменилось и даже выросло в 20-ом веке. Тогда документальное как понятие и литературный жанр стало более широко употребляться и исследоваться, а эта перемена была связана и с переходом искусства от элитарного к массовому. Елена Георгиевна Мастергази пишет, что «резкая перемена в отношении к факту и его ответная экспансия в литературу, по переиначенному выражению Ю.Н. Тынянова, произошли в пору первой мировой войны и революции. Новая волна механистического увлечения фактографией захлестнула страну в 1920-с гг. и особенно ярко проявилась в деятельности ЛЕФа. Тогда же делались попытки теоретического осмысления ′документа′ как литературной категории» (Мастергази 2008: 8). Каролина Гурска добавляет и то, что «особенно оживленные дискуссии велись на страницах ′Нового ЛЕФа′ в 1927—1928 годах, а их результатом стало провозглашение превосходства факта над вымыслом» (Гурска 2017: 292). В 1930-ые годи документальную литературу, связанную прежде всего с термином факта, вытесняет литература соцреализма. Но, понятие документального в России возвращается в литературный мир в радикальном изменении после Великой Отечественной войны, а это изменение стало наиболее заметным в 80-ые и 90-ые годи, т.е. именно тогда, когда и Светлана Алексиевич опубликовала свидетельства женщин, участвующих в упомянутой войне и монтировала их рассказы в произведение *У войны не женское лицо*. В основу многих произведений вошли тема войны и документ как свидетельство пережитого во военные времена. Рождаются даже и новые документальные формы, как например репортажи с места событий, рассказы о героях и т.п. Война в литературе стала рассматриваться не как

историческое, а как личное, человеческое происшествие. Самым хорошим и самым достоверным способом передачи военных событий стали эмоции, чувства и опыт людей, участвующих в войне. Тут возникает проблема, которая тревожит многих литературоведов и критиков, и которая касается определения терминов документа, документального и документальной литературы. Тем более, дилемма является и из-за несколько синонимичных терминов, которые определяют понятие документального. «Исследователи используют часто как синонимичные понятия 'документализм', 'документальное', 'литература нон-фикшн', 'документально-художественная проза'» (Анохина 2013, эл. публ.). О терминологическом разнообразии пишет и Е. Г. Местергази: «Сегодня в отечественной науке в качестве синонимичных успешно функционируют понятия, не всегда таковыми являющиеся 'документальная литература', 'документально-художественная литература', 'газетно-журнальная документалистика', 'литература факта', 'человеческий документ', 'литература нон-фикшн / non-fiction' и т. д. Большинство из них рождено в литературно-критической практике и 'официально' наукой не признано, не имеет прочного статуса. Удивительная разноголосица царит и в сфере таких жанровых обозначений, как 'дневник', 'мемуары', 'записки', 'автобиография', 'биография' и т. п.» (Мастергази 2008: 10). Между всеми разнообразными терминами, Мастергази выбирает термин документальная литература как наиболее подходящий, потому что именно он является самым принятым в науке.

Кроме того, границы документального как жанра в последнее время стали предметом разных литературных дискуссий, и литературоведы часто спорят о том, чем отличаются художественная и документальная литература, что представляет собой документ внутри литературного произведения и т.п. Некоторые из них считают документальную литературу частью художественной, некоторые определяют строгую границу между ними, а некоторые представляют идею нового, совместного метажанра документально-художественной литературы.

В 2001-ом году, в *Литературной энциклопедии терминов и понятий* термин *документальное* в статье написанной В.С. Муравьевым определяется как «художественная проза, исследующая исторические события и явления общественной жизни путем анализа документальных материалов, воспроизводимых целиком, частично или в изложении» (Муравьев 2001: 234). Муравьев дальше отмечает, что структура произведения определяется социально-типическими свойствами фактов,

используемых в произведении, а творческий вымысел сводится к минимуму. С его точки зрения, хотя идейно-эмоциональное содержание связывает документальную с художественной литературой, при чем больше всего с мемуарами, «Д.л. строго ориентирована на достоверность и всестороннее исследование документов» (там же).

Литературовед Е. Г. Местергази, которая в своих работах часто занималась этой темой, о термине *документальной литературы* пишет так: «Родилась новая литература устойчивого, всеми признанного имени, для которой в науке нет до сих пор места: едва ли не каждый называет ее по-своему и в частном порядке пытается определить ее место в традиционном ряду – 'литература факта', 'документальная литература' и т. д. Одно бесспорно: эстетическую значимость этой литературы определяют организующие ее факты, документы, т. е. нечто, по сути своей противоположное вымыслу» (Местергази 2007: 174). Видно, что она строго отделяет документальное от художественного, т.е. каждое произведение, в котором нет вымысла, нет фикции, является документальным. Год спустя она пишет новую работу и высказывает другое мнение, что документальная литература подразумевает «художественную прозу, повествующую о реальных событиях и лицах с привлечением документальных свидетельств. При этом имена, названия могут быть подлинные, а могут в отдельных случаях заменяться на вымышленные, под документальным свидетельством понимаются как официальные документы, справки и пр., так и записи устных рассказов, в том числе литературно обработанные, а также невымышленные повествования писателей, ставших свидетелями и участниками важнейших исторических событий» (Мастергази 2008: 16).

Следует подчеркнуть еще один термин, который Мастергази определяет в своей работе, а это термин *человеческий документ,* т.е. *литература человеческого документа.* Она выделяет три его значения. Первое значение достаточно широкое, без строгого терминологического определения и подразумевает «вообще некое творение, запечатленное в какой-либо осязательной, уловимой форме и так или иначе свидетельствующее об авторе» (там же: 12). Второе значение приближает человеческий документ к документальной литературе, т.е. со жанрами мемуаров, воспоминаний, автобиографий и писем. В том числе произведение *У войны не женское лицо* можно связать с этим термином, потому что на свидетельства женщин, которые участвовали во Великой Отечественной войне, можно смотреть как на мемуары, но все таки жанр можно определить и как документальную литературу. Суть третьего, последнего

значения она взяла у П. В. Палиевского, а объясняет человеческий документ как все, что случайно, без художественной цели и без писателя вышло на глаза общества.

Вернемся к термину документальной литературы. В *Литературном энциклопедическом словаре* в статье, написанной уже упомянутым В. С. Муравьевым, термин связывается с художественной литературой и дается как: “худож. проза, исследующая историч. события и явления обществ. жизни путем анализа документальных материалов, воспроизводимых целиком, частично или в изложении. Сводя к минимуму творч. вымысел, Д. л. своеобразно использует худож. синтез, отбирая реальные факты, к-рые сами по себе обладают значит, социально-типическими свойствами. Качество отбора и эстетич. оценка изображаемых фактов, взятых в историч. перспективе, расширяют информативный характер Д. л. и выводят ее как из разряда газетно-журнальной документалистики (очерк, записки, хроника, репортаж) и публицистики, так и из исторической прозы. С другой стороны, идейно-эмоц. содержание Д. л. сближает ее с худож. очерком и мемуарами, однако, в отличие от свободного использования ими фактич. Материала” (Муравьев 1987, эл. публ.).

Затем, и хорватский критик М. Цар отрицает оппозицию фикция/ действительность как самое главное определение документальной литературы. Согласно ее мнению, «в документальной литературе является невозможным привести фикцию и документ исключительно к одному или другому знаменателю, потому что она базируется на многозначной природе литературного дискурса» (Цар 2016: 26). Таким образом, документальная литература открывает границы к внелитературной действительности. В книге *Введение в документальную литературу* Цар указывает на то, что документальная литература в первую очередь является литературой, а только потом выражением внелитературной действительности.

Как уже написано, Е.Г. Местергази подробно занималась изучением документального в литературе. В своей работе *Художественная словесность и реальность (документальное начало в отечественной литературе XX века)* из 2008-ого года она предложила классификацию документальной литературы на две группы. В первую группу входят чистые (первичные), а во вторую сложные (вторичные) жанры. С ее точки зрения, чистые жанры включают в себе автобиографию, биографию, дневник, мемуары, исповедь, хронику, письмо, даже и описание путешествия, а в сложные входят документальный роман, документальная повесть и невымышленный рассказ. К

сложным жанрам добавляет еще опыт художественного исследования и роман голосов, для которого приводит пример *Цинковые мальчики* Светланы Алексиевич. Кроме того, сложные жанры функционируют на два уровня, т. е. на втором и третьем уровняет функционирования чистых жанров. Как *Цикловые мальчики* являются частью цикла *Голоса Утопии,* прямо как и *У войны не женское лицо,* можно сказать, что у этих двух произведениях похожа структура, а таким образом и один жанр – роман голосов. Знаем, что жанр романа является частью художественной литературы, а таким способом подгруппа романа, роман голосов, также определяет произведения *Цикловые мальчики* и *У войны не женское лицо* как художественные, несмотря на то, что Местергази это считает сложным жанром документальной литературы. Следует, что эту “сложность” жанров второй группы документальной литературы можно объяснить именно благодаря их связанностью с художественной литературой. Как пишет Мастергази, “Второй уровень соответствует литературному. На этом уровне произведения функционируют в соответствии с принадлежностью к тому или иному литературному жанру. При этом художественная правда произведения опирается прежде всего на достоверность факта. Последний имеет самостоятельное эстетическое значение. На этом уровне читатель имеет дело с 'невымышленной' литературой. Третий уровень также соответствует литературному. Единственное его отличие от предыдущего состоит в принципиально иной установке на достоверность факта. Здесь факт становится предметом вымысла. Таким образом, это чисто художественный уровень, и литература здесь, безусловно, не что иное, как вымысел” (Местергази 2008: 19).

Выходит, что почти все определения документальной литературы имеют своего рода литературный (художественный) характер. Кроме того, можно заметить, что документальная литература очень широкое и неоднозначное понятие, которое вызывает трудности при жанровом определении. Милка Цар пишет, что при определении документальной литературы всегда возникает множество вопросов. В уже упомянутой книге она выделяет несколько видов проблем, с которыми встречаются литературоведы, критики, а даже и читатели. В самом начале, возникает вопрос об отношении между действительностью и фикцией. Этот вопрос касается статуса документа в литературном произведении, т.е. он охватывает отношение между правдой и ложью, между обществом и литературой, а даже и между литературой и историографией. Потом возникает вопрос об автономности, т.е. этике литературы.

“Этот вопрос узко связанный с вопросом о статусе документа, а также и причинами интеграции документа в литературное произведение” (Цар 2016: 15). Затем, возникает вопрос о статусе литературы, потому что документальная литература разрушает границы традиционных литературных родов и жанров. Цар проблему изображения действительности связывает с так называемым «органическим» и «неорганическим» пониманием литературного текста. И в конце, возникает вопрос об отношении между литературой и обществом. “Нетяжело понять, что документальная литература, как правило, является узко связанной с обществом, в котором возникает, и что возникает как реакция на определенные кризисы общества и исторические травмы” (Цар 2016: 18).

3. Что можно считать документом? Роль документа в создании художественного текста

В предыдущей главе было анализировано неоднозначное и сложное понятие документальной литературы. Кроме проблемы подробного определения этого понятия, у критиков и литературоведов существует и проблема определения того, что все исследователи безусловно поставляют в центр такой литературы – проблема определения понятия документ. Все согласны, что именно документ находится в основе произведения и делает его документальной литературой. Документ является основным источником, из которого можем анализировать жанр и суть документального произведения, потому что именно документ делает определенное произведение – произведением документальной литературы. Короче, если не знаем, что представляет собой документ, не можем совсем понять документальную литературу. Но, перед этим как определить понятие документа, следует объяснить, что входит в понятие литературы и почему оно является настолько сложным даже и для самых хороших литературоведов.

Границы понятия литературы очень широкие, и даже для самых опытных литературоведов и критиков является трудным подробно объяснить, что это понятие составляет. Даже древнегреческая философия интересовалась этим вопросом. В *Литературной энциклопедии терминов и понятий* упомянутое понятие определяется как “один из основных видов искусства — искусство слова”, а “в обычном и более строгом смысле Л. называют произведения художественной письменности” (там же: 454). *Литературная энциклопедия* также связывает этот термин с художественностью (Фриче, Луначарский; эл. публ.). Под этим понятием традиционно понималась только словесность, однако в 19-ом веке его границы значительно расширились и понятие стало приобретать и другие значения. Это было связанно с рождением гражданского общества и появлением широкого количества читателей. Прежде всего, создаются и произведения реализма, в основе которых был факт. Таким образом и документ шаг за шагом начал входит в рамки литературного. “О существовании документального начала в литературе было известно с незапамятных времен, но второй половины XIX в.

в его развитии не наблюдалось сколько-нибудь видимых перемен. Наиболее радикальные изменения произошли в XX в., когда факт обрел 'самостоятельное эстетическое значение', если воспользоваться выражением П.В. Палиевского" (Местергази 2008, эл.публ.).

Как мы увидели, термин литература чаще всего описывает и подразумевает именно художественную литературу. Поэтому под понятием литературы в разных энциклопедиях описывается прежде всего художественная литература. Она обозначает "также любые произведения человеческой мысли, закрепленные в письменном слове и обладающие общественным значением" (Николюкин 2001: 454). Если это так, то можно документальную литературу также считать художественной. Документы чаще всего содержат в себе субъективную мысль и идею своего писателя или рассказчика, в том числе каждый документ можно считать частью (художественной) литературы. Многие литературные критики, в том числе и Милка Цар, стирают границы между документальной и художественной литературами, считая, что выражение реальности через документ есть всегда субъективное явление: "Документ в литературе открывает новые перспективы и интерпретации конкретных исторических событий и социальных процессов. Несмотря на справочное основание, т.е. на факт, что он непосредственно вторгается в действительность определенного периода и расспрашивает роль фактов и способов изображения реального в литературном произведении, не приказывает его как объективную данность, а дело идет о посредничестве реального, т.е. о определенной авторской перспективе на действительность" (Цар 2016: 10).

Факт, что документ всегда субъективное высказывание иллюстрирует и произведение *У войны не женское лицо.* Это видно из того, что "фронтовые девушки" меняют свои рассказы и дополняют их, зависимо от времени, когда Алексиевич у них берет интервью. Некоторые из них раньше пугались говорить о войне, некоторые не хотели, чтобы их дети и внуки узнали правду, а некоторые просто не хотели вспоминать страшных событий военных времен. Алексиевич в данном произведении пишет, что получала письма женщин, которые признались ей в том, что не сказали полную правду: "Во всех письмах я читала: 'Я вам не все рассказала тогда, потому что другое было время. Мы привыкли о многом молчать…', 'Не все вам доверила. Еще недавно об этом нельзя было говорить. Или стыдно', 'Знаю приговор врачей: у меня страшный диагноз… Хочу рассказать всю правду…'" (Алексиевич 2012: 13).

Светлана Алексиевич в своей Нобелевской лекции говорит, что в центре ее творческого интереса находится быть человеческой души, т.е. то, что история обычно пропускает. И прямо так же, в произведении нет исторических фактов, нет “больших” исторических имен, нет записей о количестве оружия и т.п. Алексиевич собрала не факты, а чувства, мысли, слова. Ее книга состоит из свидетельств, которые дают читателю новую перспективу войны – в том числе эти документы являются документами, но не историческими, а субъективными документами человеческих переживаний. Поэтому произведение находится на границе документальной и художественной литературах. Сама Алексиевич о жанре своего произведения пишет так: “Не раз слышала и сейчас слышу, что это не литература, это документ. А что такое литература сегодня? Кто ответит на этот вопрос? Мы живем быстрее, чем раньше. Содержание рвет форму. Ломает и меняет ее. Все выходит из своих берегов: и музыка, и живопись, и в документе слово вырывается за пределы документа. Нет границ между фактом и вымыслом, одно перетекает в другое. Даже свидетель не беспристрастен. Рассказывая, человек творит, он борется со временем, как скульптор с мрамором. Он – актер и творец” (Алексиевич 2015, эл. публ.).

Значит, документ и документальное чаще всего являются частью художественного, соединяются с (художественной) литературой и поэтому часто встречается также термин *документально-художественная проза.* По мнению Сикорской, художественный потенциал документального материала и структуры реализуется через то, как автор осмысливает историческую правду и поэтому у документальной прозы есть дуалистическая природа. “С одной стороны, фактологическая база: следование документу, факту; с другой – художественно-изобразительные средства, приёмы собственно художественной литературы, давая возможность оживить забытые страницы истории. Общий стиль и вся система использованных элементов создают атмосферу подлинности и доверительности. В этих особенностях заключён эстетический потенциал художественно-документального произведения. Поэтому документальное произведение не ограничивается только плодом авторской фантазии, преобразуя материал жизни, раскрывает суть и логику ее течения, стремясь к объективному отражению действительности, но не пренебрегая субъективной стороной дела” (Сикорская, эл. публ.).

Однако, согласно Сикорской, в ситуациях, когда документ непосредственно находится в основе произведения или организует повествование, речь идет о документалистике:

“Иное дело, когда документ организует повествование либо непосредственно лежит в основе произведения. Таким образом следует говорить о документалистике, где писатель ограничивается его (документа / факта) рамками, опираясь на реалистическую традицию и, одновременно, обогащая ее” (там же). В своей статье – *Проблема исторического и художественного начала в документальной литературе* она дальше пишет, что документальное в литературе связано с социальными, политическими и культурными изменениями в жизни общества, а это обычно происходит во время глобальных сдвигов. Это приводит к проблеме достоверности документа в произведении. Сикориская считает, что в таком произведении всегда существует и авторская позиция, т.е. авторская точка зрения – поэтому произведение имеет и свой художественный оттенок: “Степень достоверности в таком произведении, способы творческой обработки реальной информации, приводят к тому, что в художественно-документальной прозе документальное начало представлено с помощью авторского видения, и тогда беллетристическое, художественное начало в произведении довлеет над фактическим, либо, напротив, литературное произведение предельно документально, и факты, описанные в нем, подтверждены цитатами из документальных источников” (там же).

В большинстве случаев, документом считается то, что невыдуманное. Короче, документ представляет собой чистый факт, реальность, то, что не вымышлено. Таким образом, термин документа является слишком узким. С таким определением Цар не согласна: “Если к тому же поймем факты как действительные, настоящие и истинные, а фикцию как выдумку, нереальную и ненастоящую, мы далеко не уйдем. Однако, если смотрим на документ как на дискурсивный социокультурный конструкт, который зависит от социального момента и позиции наблюдателя, его будет легче связать с полифункциональным литературным дискурсом. В документальной литературе факты используются, чтобы подтолкнуть фикцию и освободить ассоциации или, во первом документальном импульсе, чтобы воздействовать на изменение и сознание читателя и общества. Поэтому происходит специфическое смешивание контекстов искусства (литературы) и действительности (материала, документа) и возникают документальные формы, которые из-за своих непостоянных и открытых границ являются вызовом для исследователей литературы, особенно для генеалогии литературных жанров, потому что не можно классифицировать их по обыкновенным литературным категориям, они

всегда лавируют на границе факта и фикции, действительного и литературного, жанровых правил и их разрушения” (Цар 2016: 23).

С однозначным и узким восприятием термина документ не согласна также Ирина Каспэ. Чтобы поменять такое понятие документа, она пишет о термине *документность,* по аналогии с термином *литературность* Романа Якобсона. Документность охватывает социальный статус документа, культурное представление о нем и т.п. Она смотрит на документ как на культурный конструкт, в него постоянно вписываются новые значения. Он сам по себе семиотически пустой (Каспэ 2013, эл.публ.). Такое же мнение и у Милки Цар. Она считает, что “так понимаемый документ, документ как текст культуры, является основой документальной литературы. Документальная литература со своей открытой, неорганической структурой, выражающей фрагментарность, представляет собой искание свидетельств о действительности, которая отклоняется” (Цар 2016: 49).

Дальше, в своем сборнике, Каспэ подчеркивает и связанность *документа* со семантикой доверия. “Документ репрезентирует нас (наше знание, опыт, память или личность как таковую) в социальном мире постольку, поскольку удостоверяет. Собственно, документ как посредник необходим в ситуациях, когда 'прямые' механизмы персонального межличностного доверия не работают или ставятся под сомнение. Документ оформляет, формализует и замещает собой практику персонального доверия. В определенном смысле ответить на вопрос 'что такое документ?' можно, лишь ответив на другой вопрос — 'что именно он удостоверяет?' в том или ином конкретном случае” (Каспэ 2013, эл.публ.).

Все вышесказанное предполагает, что понятие документа, как и понятие документальной литературы, представляет собой сложный вопрос. На самом деле, документом не являются только слова на бумаге, исторические факты – документ организуется под влиянием общественных аспектов, он включает определенное выстраивание социальной реальности. Кроме того, документ зависит от дискурса, жанра, социального восприятия и его нельзя рассматривать без реальной общественно-культурной инстанции, на которую он реферируется. Как сказала и Алексиевич, документ всегда описывает реальные события, но из субъективной точки зрения: “Тут нельзя выдумывать. Правду нужно давать, как она есть. Требуется 'сверхлитература'.

Говорить должен свидетель. Можно вспомнить и Ницше с его словами, что ни одни художник не выдержит реальности. Не поднимет ее” (Алексиевич 2015, эл.публ.).

4. Синтез документального и литературного в книге Светланы Алексиевич *У войны не женское лицо*

В настоящее время документальная литература, а вместе с ней и так называемая *документально-художественная проза,* стали достаточно популярными жанрами, не только в русской литературе, но и в мировой. Сону Сайни, занимаясь определением документально-художественной прозы, пишет, что она “обозначает художественные произведения, которые передают фактическую информацию о событиях и масштабных общественных явлениях. Это наблюдения автора как свидетельство, или свидетельства людей как участников, или рассказ очевидцев катастрофы, войны, землетрясений, аварии, голода и т.д.” (Сайни 2013: 17). В этой прозе можно выделить целый ряд произведений, которые своей композицией отличаются от “обычных” документально-художественных произведений, потому что их композиция состоит не из повествования, которое ведет один рассказчик, а из ряда человеческих голосов, собранных и сопоставленных автором. Другими словами, “описание внесловесной действительности в той или иной мере уступает место собственно словесному материалу – речевым высказываниям, принадлежащим разным субъектам” (Сивакова 2014: 148). Среди произведений такого типа выделяются книги писательницы белорусского происхождения, которая родилась в Украине, и которая пишет по-русски – Светланы Алексиевич, также и лауреата Нобелевской премии по литературе. В центре ее произведений находится устный документ, т.е. записанный человеческий голос, который описывает исторические события прямо и знает все, что происходило, из первых рук. Все эти многочисленные рассказчики, т.е. говорящие, являются полноценными участниками и свидетелями описываемых событий.

Такой композицией, состоящей из совокупности человеческих голосов, больше всего выделяется ее документально-художественный цикл *Голоса утопии,* из чьего названия уже можно предположить о какой композиции идет речь. Цикл составляет пять произведений, а первое из них – *У войны не женское лицо*, написано в 1978-1983 годах, а опубликовано только в 1985 году. Кроме прежде упомянутой книги, в 1985-ом году Алексиевич опубликовала еще одно произведение, посвященное Великой Отечественной войне – *Последние свидетели*. Эти две книги вышли первыми и сразу указали на совсем новый способ восприятия исторических событий. Эту войну читатель видит глазами непосредственных свидетель, участников и жертв войны – молодых женщин и детей. В 1989-ом году вышла третья книга *Цинковые мальчики*, в которой речь идет о советских солдатах на Афганской войне. Следующая книга – *Чернобыльская молитва* – тематизирует события, связанные с взрывом атомной электростанции в Чернобыле в 1986-ом году. Последняя книга в цикле носит название *Время секонд хэнд*. Она вышла в 2013-ом году и повествует о переменах конца XX-ого и начала XXI-ого веков в России. Все книги из цикла *Голоса утопии* предлагают новые ракурсы видения разных травматических событий.

Каждое из этих произведений состоит из множества разных историй, рассказанных “маленьким человеком” и читатель может как будто “подслушать” разговоры писательницы и собеседников. Поэтому в языке произведений доминирует живая речь реального человека, говорящего о своей индивидуальной памяти. Эти свидетельства являются очень субъективными и интимными, потому что насыщены эмоциями. “Являясь фрагментами живой речи реального человека, эти голоса заполняют пространство произведения и становятся проводниками авторского замысла. Интервью, отрывки бесед, монологи, иногда редуцированные до отдельных фраз, объединяются автором в единый текст, построенный по принципу 'семантических доминант'” (там же).

Эти голоса иногда принадлежат людям с конкретными именами (например Мария Ивановна Морозова (Иванушкина), Клавдия Григорьевна Крохина, Наталья Ивановна Сергеева в произведении *У войны не женское лицо*), но бывает, что рассказчик остается и анонимным. Алексиевич не пишет о фактографии исторических событий, она не объясняет причину войны, не описывает определенные битвы, но читатель сам получает представление о истории из какой-нибудь части рассказа, отрывка или даже предмета: “Необходимо подчеркнуть еще одну особенность: автор создает подобное

произведение на основе чужого жизненного опыта, на основе услышанной истории, которую иногда пересказывает собственными словами, а иногда представляет расшифрованную запись живого голоса с различной степенью обработанности” (там же). Именно посредством таких эстетических экспериментов в документальном творчестве, Алексиевич стирает границы между документом и литературой и показывает образ времени на чужом опыте. Посмотрим это на примере книги *У войны не женское лицо.*

4.1. Структура произведения, функция заглавий, авторская позиция и полифония

Первая книга в цикле *Голоса утопии – У войны не женское лицо* была написана в 1983-ем году, но ее не сразу опубликовали. Она два года пролежала в издательстве и наконец вышла в 1985-ом году. После опубликования книга много раз переиздавалась не только в России, но и во всем мире. На несколько мест в книге Алексиевич записывала разговоры с цензором, из которых видно, почему книга настолько долго не опубликовали.

> “− Кто пойдет после таких книг воевать? Вы унижаете женщину примитивным натурализмом. Женщину-героиню. Развенчиваете. Делаете ее обыкновенной женщиной. Самкой. А они у нас – святые.
>
> − Наш героизм стерильный, он не хочет считаться ни с физиологией, ни с биологией. Ему не веришь. А испытывался не только дух, но и тело. Материальная оболочка.
>
> − Откуда у вас эти мысли? Чужие мысли. Не советские. Вы смеетесь над теми, кто в братских могилах. Ремарка начитались… У нас ремаркизм не пройдет. Советская женщина − не животное…” (Алексиевич 2012: 14 – 15).
>
> “− Да, нам тяжело далась Победа, но вы должны искать героические примеры. Их сотни. А вы показываете грязь войны. Нижнее белье. У вас наша Победа страшная… Чего вы добиваетесь?
>
> − Правды.

− А вы думаете, что правда – это то, что в жизни. То, что на улице. Под ногами. Для вас она такая низкая. Земная. Нет, правда – это то, о чем мы мечтаем. Какими мы хотим быть!” (там же: 16).

Кроме несоветской, чужой точки зрения, уничтожения героического стереотипа советского солдата, Алексиевич еще обвиняли и в том, что не любит советских солдат и большой советской истории. В своей Нобелевской лекции Алексиевич об этом пишет так:

> “Книгу два года не печатали, ее не печатали до перестройки. До Горбачева. 'После вашей книги никто не пойдет воевать, – учил меня цензор. – Ваша война страшная. Почему у вас нет героев?' Героев я не искала. Я писала историю через рассказ никем не замеченного ее свидетеля и участника” (Алексиевич 2015, эл.публ.).

У войны не женское лицо посвящена именно женщинам, участвующим во Великой Отечественной войне. Как пишет сама Алексиевич, книга состоит из несколько записей из дневника автора, из того, что выбросила цензура, из несколько разговоров с цензором, из того, что выбросила Алексиевич сама и из более двухсот рассказов женщин, которые девушкам участвовали в войне. Записи из дневника, выброшенные части и разговоры с цензором собраны в главе “Человек больше войны”, а свидетельства военных женщин Алексиевич на тематической основе разделила на шестнадцать глав: «Не хочу вспоминать…», «Подрастите, девочки… Вы еще зеленые…», «Одна я вернулась к маме…», «В нашем доме две войны живут…», «Телефонная трубка не стреляет…», «Нас награждали маленькими медалями…», «Это была не я…», «Я эти глаза и сейчас помню…», «Мы не стреляли…», «Требовался солдат… А хотелось быть еще красивой…», «Барышни! А вы знаете: командир саперного взвода живет только два месяца…», «Только поглядеть один раз…», «Про бульбу дробненькую…», «Мама, что такое — папа?», «И она прикладывает руку туда, где сердце…» и «Вдруг страшно захотелось жить…».

Каждая глава как будто представляет связанный текст, хотя состоит из отдельных рассказов, а заголовки помогают читателю наблюдать за движением авторской мысли. Каждое заглавие передает основную тему главы и главную идею рассказов внутри ней. Например, в главе «Мы не стреляли...» находятся рассказы женщин, которым не приходилось стрелять и убивать. Это были санитарки, военные журналистки, повара,

парикмахерки и т. п. В рамках главы, каждое свидетельство отделяется многоточием: “Через год я попала на фронт...” (Алексиевич 2012: 30) и указанием на идентичность рассказчика (имя, фамилия, звание и военная специальность), например: “Вера Сергеевна Романовская, партизанская медсестра” (там же: 46). Таким образом каждый рассказ представляет собой отдельную часть в общей картине военных событий, а авторская мысль соединяет их в одно целое. Пока “чистые” рассказы женщин без сомнения можно считать документальной частью произведения, часть “Человек больше войны” и заглавия можно определить как художественную обработку документального.

Н. А. Сивакова в своем тексте *Функции заглавий в повествовательной структуре документальных произведений С. Алексиевич* фрагменты в ее произведениях разделяет на три уровня. Первый уровень составляют элементы «околотекстного» окружения: заглавия произведений и их части, эпиграфы, предисловия и эпилоги. Сивакова пишет, что “они адресованы читателю непосредственно автором, и главный предмет, о котором они информируют, – текст произведения (всего или части)” (Сивакова 2011, эл.публ.). Второй уровень называется «внутритекстовой» и состоит из отдельных монологов. Монологи являются “семантически и структурно образованными единицами, связанными с темой повествования, но полностью проявляющими свой потенциал только в составе целого. Одни и те же элементы переходя из текста в текст, организуют различные содержания и структуры либо обеспечивают их варьирование” (там же). Третий уровень называется «межтекстовой» и он связан с этими элементами, т.е. с мотивами, как например страх, смерть, красота, любовь и т.п. “Но меня после этого еще больше дрожь взяла, какой-то страх появился: я – убила человека?!” (Алексиевич 2012: 24).

Первый уровень является самым важным, потому что «околотекстные» элементы занимают самые сильные позиции – начало и конец. Именно заглавие является важным структурным и содержательным элементом в организации всего текста. Это первый семантически автономный знак, с которым читатель встречается. Кроме того, заглавие всегда отстоит на определенном расстоянии от абзаца, печатается другим шрифтом и т.п. Заглавие как будто передает основную тему абзаца и таким образом оно связано с текстом, т.е. со содержанием произведения. Например, в третьей главе *Подрастите, девочки... вы еще зеленые* акцент делается на молодость и неопытность девушек, уехавших на фронт. После каждого заглавия Алексиевич поставила многоточие как стилистическо-художественный признак незавершенности, т.е. ввода в содержание

главы. В пределах главы также каждый рассказ отделяется многоточием, что указывает на общую авторскую позицию, энергию авторской мысли, которая их все соединяет: “Таким образом, в своих первых книгах С. Алексиевич демонстрирует повышенную смысловую значимость заглавных и концевых элементов в составе целого” (там же).

Несмотря на то, что власть и значимость документа являются очень большими, он не может обезличить автора. Однако, авторская позиция не находится в первом плане, она уступает место свидетелям и героям. Но, когда речь идет об авторской точки зрения, авторской позиции и авторском замысле, мы не имеем в виду мировосприятие Светланы Алексиевич, а ту точку зрения, с которой организует композицию произведения. В процессе “построения” книги, она немного переработала эти услышанные рассказы, не поменяла их, а сделала акцент на чувствх и эмоциях, а не на фактической точности. “Однако главная задача С. Алексиевич заключается в следующем — сопоставить отдельные рассказы так, чтобы создать художественный эффект. Таким образом автор выражает свою позицию и свое мировоззрение — в способе организации и последовательности текстов” (Гурска 2018: 201).

В своем произведении она постаралась большую историю “разбить” на маленькие фрагменты одного человека. Рассказы именно маленьких, обычных людей помогают понять, что происходило с обществом в целом, а авторская концепция соединяет рассказы этих людей. “И в связи с этим каждый образ, каждую деталь в книгах С. Алексиевич необходимо рассматривать в двух ценностных аспектах: в аспекте жизни героя, для которого пережитые события определили всю его дальнейшую судьбу, и в аспекте замысла всей книги – в этом плане все ее содержание подчинено авторским задачам” (Сивакова 2014: 150).

В каждом рассказе внутри произведения повествование ведется от первого лица единственного числа, в живой человеческой речи, что воспринимается читателем как доказательство достоверности. Алексиевич разговаривала с “военными девушками”, слышала их беседы, брала интервью, а потом трансформировала эти устные рассказы в письменные документы, соединяя их по тематическому образцу: “Женские истории в книге Алексиевич представляют собой литературно обработанные интервью, поэтому разные герои имеют одинаковую ритмику речи” (Абрамова 2016: 6). Эти услышанные свидетельства взаимосвязаны внутренними смысловыми связями, а художественная переработка автора объединяет их в одно целое, при чем основным способом

художественной организации этого материала является монтаж. Именно в монтаже и отборе материалов сильно проявляется авторская активность. Сивакова пишет, что литература термин монаж заимствовала из кинематографа, а “им обозначается способ построения литературного произведения, при котором преобладает прерывность изображения, его разбитость на фрагменты, при этом внутренние смысловые связи между ними оказываются более важными, чем их внешние, предметные, пространственно-временные соединения” (Сивакова 2014: 149). Суть монтажа в произведении *У войны не женское лицо* заключается в сопоставлении свидетельств, т.е. документов, которые потом соединяются в одно целое. При монтировании материала самым важным фактором является индивидуальный авторский подход. В результате возникает совсем новое произведение, которое как одно целое отличается от каждого свидетельства, взятого отдельно. Из бесед со свидетельницами выбраны именно чувствительные моменты, которые оставили самое яркое впечатление в памяти героев. Алексиевич сосредоточивается именно на таких, наиболее остро пережитых моментах, а не на форме изложения. Поэтому в книге можно увидеть разные народные выражения, маты и т. п. Алексиевич то, что услышала, практически не поменяла, поэтому в тексте чувствуется живая, эмоциональная речь ее собеседниц. Писая книгу и слушая рассказы своих собеседниц, Алексиевич так сильно сочувствовала с ними, что их судьбы воздействовали и на ее собственное понимание войны. В произведении Алексиевич пишет: “Этой войны я тоже не знала. И даже не подозревала о ней…” (Алексиевич 2012: 114). Алексиевич пытается не вторгаться в рассказы своих собеседниц, а организует повествовательную структуру так, чтобы каждое свидетельство раскрыло часть авторского замысла. Таким образом, авторская позиция реализует себя в последовательном соединении законченных монологов героин. Задача автора состоит в том, чтобы допустить сосуществование множества различных голосов, из которых у каждого своя история, своя точка зрения. Именно смена этих “точек зрения” при монтировании является основным художественным и композиционным приемом. Общая мысль автора находится в главе, т. е. в заглавии, а каждая из женщин потом рассказывает свою субъективную точку зрения этой мысли. Короче, их точки зрения фокусируются в единый центр – заглавие, а каждая женщина потом раскрывает мысль автора.

В несколько мест в произведении, Алексиевич в начале главы пишет о том, кто ее следующие собеседницы, что происходит “на кухне”, как она себя чувствует, а как ее

собеседницы, как они ее встречают, как выглядел ее путь от женщины до женщины. Она описывает, как меняется ее личное восприятие не только войны, но и человека как биологического существа. “В центре всегда то, как невыносимо и не хочется умирать. А еще невыносимее и более неохота убивать, потому что женщина дает жизнь. Дарит. Долго носит ее в себе, вынянчивает. Я поняла, что женщинам труднее убивать” (там же: 9). Хотя она пытается не прекращать рассказы своих собеседниц, монологам своих собеседниц часто добавляет свои ремарки, как например: *спросила я, неожиданно засмеялась* и т.п. Видно, что Алексиевич не дистанцируется от своих героев, а напротив – сближается с ними.

Стирая границу между документом и литературой, она своим произведениям придала черты своей индивидуальности. Сивакова такую авторскую позицию называет медиумной и пишет, что она является характерной для “новой” документальной литературы. “Исследователи творчества С. Алексиевич отмечают особую медиумную функцию автора, поскольку именно он, выслушивая, записывая и пропуская через себя рассказы и исповеди множества разных людей, дает своим героям толчок, импульс памяти, ее направление – в интимный мир души, где и приоткрывается драматизм того или иного события, его восприятия. Автору важно дать человеку выговориться до конца. Голоса-монологи сливаются в хоре, но при этом каждый отдельный голос несет в себе свой сюжет, свою судьбу” (Сивакова 2014: 149).

С техникой монтажа связано и понятие полифонии. Именно полифоническую особенность произведения *У войны не женское лицо*, в том числе и цикла *Голоса утопии* отметил Нобелевский комитет. Светлана Алексиевич получила Нобелевскую премию по литературе за свой цикл *Голоса утопии* 8-ого октября 2015-ого года, при чем она стала первым белорусским лауреатом. Ее выдвигали на Нобелевскую премию дважды: в 2013-ом и 2015-ом годах. Владимир Иванов в своей статье *За что Алексиевич получила Нобелевскую премию* передает слова постоянной секретаря Шведской академии Сары Даниуса, которая сразу после оглашения имени лауреата шведскому телевидению СВТ сказала следующее: “Она многое сделала в своей творческой карьере. Описывая людей советского времени, постсоветского, она перешагнула пределы журналистики, создала совершенно новый литературный жанр. Она просто замечательная писательница!” (Иванов 2015, эл.публ.). Нобелевский комитет объяснил, что Алексиевич получила Нобелевскую премию “за свои полифонические сочинения – монумент страданий и мужества в наше время” (там же).

Она стала пятым советским писателем, получившим эту премию. “Нобелевскую премию по литературе получали Борис Пастернак, Михаил Шолохов, Александр Солженицын и Иосиф Бродский” (Геодакян 2015, эл.публ.).

Словосочетанием – полифонические сочинения – Нобелевский комитет определил жанр цикла *Голоса утопии,* в том числе и книги *У войны не женское лицо.* Позже увидим, что почти все литературоведы определяют этот жанр с помощью слов *документ, документальное, литературное, художественное, публицистическое* и т.п. Они часто спорят о том, являются ли ее произведения документальной или документально-художественной прозой. Но, Нобелевский комитет не дал такую – документальную и/или литературную оценку жанра, а совершенно иную. Подразумевается, что творчество Алексиевич Комитет считал литературным, а в том числе и художественным. Тем не менее, она получила Нобелевскую премию именно по литературе.

Термин *полифония* в литературоведение ввел Михаил Бахтин в исследовании *Проблемы поэтики Достоевского.* Бахтин пишет, что Достоевский творец полифонического романа, а напротив полифоническому, существует еще и монологический роман. Бахтин полифонией описывает и показывает на примере Достоевского: “В его произведениях появляется герой, голос которого построен так, как строится голос самого автора в романе обычного типа. Слово героя о себе самом и о мире так же полновесно, как обычное авторское слово; оно не подчинено объектному образу героя как одна из его характеристик, но и не служит рупором авторского голоса. Ему принадлежит исключительная самостоятельность в структуре произведения, оно звучит как бы рядом с авторским словом и особым образом сочетается с ним и с полноценными же голосами других героев” (Бахтин 2002: 11).

Бахтин объясняет, что несовместимые элементы (голоса) материала распределены между несколькими мирами и несколькими полноправными сознаниями в полифоническом романе сочетаются в высшее единство, а суть полифонии видит в том, что эти элементы (голоса) все-таки остаются самостоятельными. Для него, полифония является новой формой художественного видения, с ней всегда связана и диалогичность: “Итак, новая художественная позиция автора по отношению к герою в полифоническом романе Достоевского — это всерьез осуществленная и до конца проведенная диалогическая позиция, которая утверждает самостоятельность,

внутреннюю свободу, незавершенность и нерешенность героя. Герой для автора не 'он и не 'я', а полноценное 'ты', то есть другое чужое полноправное 'я' ('ты еси'). Герой — субъект глубоко серьезного, настоящего, а не риторически разыгранного или литературно-условного, диалогического обращения” (там же: 74).

Полифония приводит к разрушению единой точки зрения, а автор лишается возможности занимать центральную позицию. Она уравнивает Алексиевич как автора не только со “фронтовыми девушками”, но и с читателями в правах на оценку событий. Именно художественное использование полифонии вызывает у читателя полное понимание чудовищности страдания и войны.

4.2. Художественное изображение войны как женского места

Произведение *У войны не женское лицо* тематизирует восприятие войны женщинам. Важной художественной чертой произведения является первая глава книги *Человек больше войны*, которая состоит из дневника, который автор вела во время писания книги, несколько разговоров с цензором, того, что выбродила цензура и того, что сама Алексиевич выбросила. Кроме того, важным структурным элементом произведения является и предисловие, в котором Алексиевич привела официальные данные о том, когда женщины впервые в истории появились в армии, о женщинах в разных мировых армиях, а в том числе и о женщинах, которые участвовали во Великой Отечественной войне: “В Советской армии воевало около миллиона женщин. Они овладели всеми военными специальностями, в том числе и самыми «мужскими». Даже возникла языковая проблема: у слов «танкист», «пехотинец», «автоматчик» до того времени не существовало женского рода, потому что эту работу еще никогда не делала женщина. Женские слова родились там, на войне…” (Алексиевич 2012: 2).

Количество от около миллиона женщин в Советской армии является значительным по отношении к числу женщин, которые до того времени участвовали в войнах. Хотя впервые в истории женщины появились в армии уже в IV-ом веке, в армии Александра Македонского, а потом в Англии в 16-ом веке, в Первой мировой войне и т.п., в классической литературе, описывающей войну, фронт всегда был “мужское место”.

История всегда описывала мужские военные герои, придавала внимание мужским солдатам и создавала картину войны как исключительно “мужского дела”. “Действительно, власть использовала пропагандистские образы героев и трогательные истории, предложенные литературой и кино, для усиления своей гегемонии и объединения нации” (Маэда 2015: 184). В книгах и песнях женщина в контексте войны чаще всего встречалась как милая девушка, которая ждет своего любимого или как грустная мать, которая потеряла своего сына на фронте. “При этом заметно, что мужчины в коммеморативных композициях изображены защищающими родину, а женщины — поддерживающими действия мужчин” (там же: 185). Считалось, что женщины и дети должны быть защищены мужчинами, а не воевать.

В предисловии Алексиевич также информирует читателя, что в произведении речь идет о совсем другой перспективе войны, о войне глазами женщин и о том, что происходило внутри человека, а не на фронте. “Они были солдатами, спасали раненых, убивали врагов, боялись смерти и влюблялись во фронтовых товарищей. Они тосковали по матерям и детям, и пытались 'очеловечить' непереносимую реальность войны” (Григорська 2018: 63).

В произведении видно, что у женщин была совсем другая перспектива войны и что фронт может стать также и “женским местом”. В своей *Нобелевской лекции* Алексиевич писала, как у нее возникла идея о книге, пока она слушала рассказ одной и фронтовых девушек:

> “Это была война, которую я не знала. Женская война. Не о героях. Не о том, как одни люди героически убивали других людей. Запомнилось женское причитание: 'Идешь после боя по полю. А они лежат ... Все молодые, такие красивые. Лежат и в небо смотрят. И тех, и других жалко'. Вот это 'и тех, и других' подсказало мне, о чем будет моя книга. О том, что война – это убийство. Так это осталось в женской памяти. Только что человек улыбался, курил – и уже его нет. Больше всего женщины говорят об исчезновении, о том, как быстро на войне все превращается в ничто. И человек, и человеческое время. Да, они сами просились на фронт, в 17-18 лет, но убивать не хотели. А умереть были готовы. Умереть за Родину. Из истории слов не выкинешь – за Сталина тоже” (Алексиевич 2015, эл.публ.).

Алексиевич придавала внимание повседневной жизни женщин на войне и мелким событиям, а не большим историческим фактам. Таким образом она деконструирует всеобщее представление о войне как о большом историческом событии, в котором участвуют только мужчины. Именно такое – новое и “женское” – изображение войны является одной из художественных целей произведения.

Когда война началась, многие женщины шли на фронт добровольцами. Некоторые из них уже раньше занимались спортом, работали на заводе, занимались военно-спортивными занятиями или активно участвовали в работе стрелковых клубов, поэтому они были опытные летчицы и снайперы. Например, Галина Дмитриевна Запольская рассказала, как она, как и ее коллеги, добровольно хотела защищать Родину:

> “Он нам говорит:
>
> – Началась война жестокая. Вам будет очень трудно, девушкам. И пока не поздно, если кто хочет, можете вернуться к себе домой. А те, кто пожелает остаться на фронте, шаг вперед…
>
> И все девушки, как одна, шаг вперед сделали. Нас человек двадцать. Все готовы были защищать Родину. А до войны я даже военные книжки не любила, любила читать про любовь. А тут?!
>
> Сидели за аппаратами сутками, целыми сутками. Солдаты принесут нам котелки, перекусим, подремлем тут же, возле аппаратов, и снова надеваем наушники. Некогда было помыть голову, тогда я попросила: Девочки, отрежьте мне косы…'” (Алексиевич 2012: 32).

Из рассказов женщин видно, что на фронте не были готовы к приему женщин. Так в начале у них не было подходящей одежды и обуви, т.е. не было женских размеров и они были вынуждены носить слишком большие, мужские размеры:

> “Шинели нам дали большие, толстые, мы в них, как снопы, не ходим, а валяемся. Сначала даже сапог на нас не шили. Сапоги есть, но размеры-то все мужские. Потом заменили нам сапоги, дали другие – головка сапог красная, а голенища – кирза черная. Это уже мы форсили! Все худые, мужские гимнастерки висят на нас. Кто умел шить, немного на себя подогнали. А нам же еще что-то нужно. Девчонки ведь!” (Алексиевич 2012: 73).

Все рассказы отличаются друг от друга, но объединяет их общий образ героини – это молодая девушка, которой только что исполнилось восемнадцать лет или даже еще и не исполнилось. Она сильно хочет защищать Родину, не представляя себе, что такое война и что ее ждет на фронте. У нее нет военного опыта, она ничего об этом не знает, не умеет стрелять, но все-таки желание защищать Родину остается. И только на фронте, каждая из героин начинает понимать, что значит слово “война”. Анна Иосифовна Струмилина рассказывает, как в партизанах научилась стрелять:

> “Пришла война… Умирать было неохота. Стрелять страшно, я никогда не думала, что буду стрелять. Ой, что вы! Я темноты боялась, густого леса. Конечно, зверей боялась… Ой… Не представляла, как это можно встретиться с волком или диким кабаном. Даже собак с детства боялась, маленькую меня укусила большая овчарка, и я их боялась. Ой, что вы! Такая я… А всему в партизанах научилась… Стрелять научилась – из винтовки, пистолета и пулемета. И сейчас, если надо, покажу. Вспомню. Нас даже учили, как действовать, если нет никакого другого оружия, кроме ножа или лопаты. Темноты перестала бояться. И зверей…” (Алексиевич 2012: 44).

Вера Сафроновна Давыдова, рядовой пехотинец, рассказала как выглядело одно из ее страшно было одно из ее первых военных заданий:

> “Сорок второй год… Идем на задание. Перешли линию фронта, остановились у какого-то кладбища. Немцы, мы знали, находятся в пяти километрах от нас. Это была ночь, они все время бросали осветительные ракеты. Парашютные. Эти ракеты горят долго и освещают далеко всю местность. Взводный привел меня на край кладбища, показал, откуда бросают ракеты, где кустарник, из которого могут появиться немцы. Я не боюсь покойников, с детства кладбища не боялась, но мне было двадцать два года, я первый раз стояла на посту… И я за эти два часа поседела… Первые седые волосы, целую полосу я обнаружила у себя утром. Я стояла и смотрела на этот кустарник, он шелестел, двигался, мне казалось, что оттуда идут немцы… И еще кто-то… Какие-то чудовища… А я − одна… Разве это женское дело – стоять ночью на посту на кладбище? Мужчины проще ко всему относились, они уже готовы были к этой мысли, что надо стоять на посту, надо стрелять… А для нас все равно это было неожиданностью. Или

делать переход в тридцать километров. С боевой выкладкой. По жаре. Лошади падали…” (там же: 53).

Общие мотивы, связанные с войной – страх и смерть, присутствуют в разных формах. Например, у многих военных девушек проявляется страх выглядеть некрасиво на поле боя. Одна из них рассказала:

> “Я очень боялась, что если меня убьют, то буду лежать некрасивая. Я видела много убитых девочек… В грязи, в воде… Ну… Как это… Мне не хотелось так умереть… Другой раз прячешься от обстрела и не столько думаешь о том, как бы тебя не убило, а прячешь лицо. Руки. Мне кажется, все наши девчонки об этом думали. А мужчины над нами смеялись, им это казалось забавным” (там же: 97).

Хотя у них были мужская прическа и мужская одежда, они все равно старались выглядеть красиво, им хотелось чего-то женского, они скучали по макияжу, платьям, длинным волосам. Таким образом они пытались сохранить свою женственность, хотя мужчины-солдаты из-за этого ругали над ними:

> “У нас было много красивых девчонок… Пошли в баню, а при бане парикмахерская работала. Ну и, друг на дружку глядя, брови все покрасили. Как дал нам командир: "Вы воевать или на бал приехали?" Всю ночь плакали, оттирали. Утром ходил и повторял каждой: "Мне нужны солдаты, а не дамы. Дамы на войне не выживают". Очень строгий командир. До войны он был учителем математики...” (там же: 116).

Очень важным “женским” атрибутом являются волосы. Каждую героину в армии подстригли “под мужчину”. У многих из них до тех пор были длинные, красивые волосы и таким образом именно волосы подчеркивают момент перехода из девушки в солдата.

> “Приходит девушка… Я не знаю, как ее стричь. У нее роскошные волосы, они
>
> вьются. Заходит в землянку командир:
>
> – Стричь "под мужчину".
>
> – Но она – женщина.

– Нет, она солдат. Женщиной она снова станет после войны” (там же: 102).

Встреча со смертью у каждой была своя, но объединяет их общий страх: “В конце войны… Я боялась писать домой письма. Не буду, думаю, писать, а то вдруг меня убьют, и мама будет плакать, что война кончилась, а я погибла перед самой Победой” (там же: 83).

Женщины сталкивались и с разнообразными осуждениями. Кажется, что армия как традиционное мужское место, являлась определенным культурно-общественным феноменом, когда в ней служили и женщины. Таким образом, нарушалась традиционная граница оппозиции мужчины как активного участника и женщины как пассивного смотрителя войны. У многих женщин были проблемы с мужчинами-солдатами. Одних насиловали и присуждали к сексуальным отношениям, пока другие, чтобы защищать себя от проблем такого вида, сходились с наиболее сильным офицером. Из того, что выбросила цензура, можно узнать одни из примеров таких ситуаций:

> “У меня было ночное дежурство… Зашла в палату тяжелораненых. Лежит капитан… Врачи предупредили меня перед дежурством, что ночью он умрет. Не дотянет до утра… Спрашиваю его: "Ну, как? Чем тебе помочь?" Никогда не забуду… Он вдруг улыбнулся, такая светлая улыбка на измученном лице: 'Расстегни халат…Покажи мне свою грудь… Я давно не видел жену…' Я растерялась, я же еще даже не целованная была” (там же: 14).

Хотя от женщин на фронте ожидалось то же самое что и от мужчин, к ним относились по-другому, не как к остальным, мужским солдатам.

> “Взяли дома две-три пары белья, много не наберешь. Разбомбили нас, остались в чем стоим, в чем убежать успели. Мужчины пошли на пересыльный пункт, их там переодели. А нам ничего нет. Дали нам портянки, мы из них трусики, бюстгальтеры пошили. Командир узнал, нас выругал” (там же: 122).

Но также, к некоторым девушкам относились и хорошо: “Девчоночки мои! (А вы бы видели, какие мы были тогда – не евшие, не спавшие, одним словом, он уже не как командир, а как отец с нами заговорил). Вы, наверное не понимаете своей роли на фронте, вы – наши глаза и уши, армия без связи, как человек без крови” (там же: 35).

У каждой из героин своя история. Пока одни из них заболевали и переживали самые страшные события, другие влюблялись и даже рождали детей на фронте. Многие из них вышли замуж после войны за “коллегу” солдата, а некоторых отцы их детей бросали после войны.

> “В конце войны я забеременела. Я так хотела… Но нашу дочку я вырастила сама, он мне не помог. Палец о палец не ударил. Ни одного подарка или письма... или открыточки. Кончилась война, и кончилась любовь. Как песня… Он уехал к законной жене, к детям. Оставил мне на память свою фотокарточку. А я не хотела, чтобы война кончалась… Страшно это сказать… Открыть свое сердце… Я – сумасшедшая. Я любила! Я знала, что вместе с войной кончится и любовь. Его любовь…” (там же: 142).

Но, для женщин-солдат самая крупная проблемя возникла, когда война закончилась и когда они вернулись домой, где их ждали недоброжелательные пересуды женщин, в армии не служивших. За ними следили слухи об их аморальности. Например, одна женщина рассказала, как их встретила Родина, когда возвращались с фронта:

> “Как нас встретила Родина? Без рыданий не могу… Сорок лет прошло, а до сих пор щеки горят. Мужчины молчали, а женщины… Они кричали нам: "Знаем, чем вы там занимались! Завлекали молодыми п… наших мужиков. Фронтовые б… Сучки военные…" Оскорбляли по-всякому… Словарь русский богатый…” (там же: 149).

Также, из части, которую выбросила сама Алексиевич, одна женщина рассказала, как ее мать выгнала из дома, когда она вернулась с фронта: “Вернулась в свою деревню с двумя орденами Славы и медалями. Пожила три дня, а на четвертый раненько мама поднимает меня с постели, пока все спят: 'Доченька, я тебе собрала узелок. Уходи… Уходи… У тебя еще две младших сестры растут. Кто их замуж возьмет? Все знают, что ты четыре года была на фронте, с мужчинами…'” (там же: 18).

Другая рассказала, как ей было странно вернуться и снова начать быть “женщиной” и как к ней относились другие:

> “Надела первый раз платье, слезами обливалась. Сама себя в зеркале не узнала, мы же четыре года – в брюках. Кому я могла сказать, что я раненая, контуженая. Попробуй скажи, а кто тебя потом на работу примет, кто замуж возьмет? Мы

молчали, как рыбы. Никому не признавались, что воевали на фронте. Так между собой связь держали, переписывались. Это потом чествовать нас стали, через тридцать лет… Приглашать на встречи… А первое время мы таились, даже награды не носили. Мужчины носили, а женщины нет. Мужчины – победители, герои, женихи, у них была война, а на нас смотрели совсем другими глазами. Совсем другими… У нас, скажу я вам, забрали победу. Тихонько выменяли ее на обычное женское счастье. Победу с нами не разделили. И было обидно… Непонятно… Потому что на фронте мужчины относились к нам изумительно, всегда оберегали, я не встречала в мирной жизни, чтобы они так относились к женщинам" (там же: 76).

Следовательно, бывшим фронтовым девушкам чаще всего надо было совсем молчать о военном опыте и делать вид, что в армии не служили. Можно сказать, что они даже сами, из-за стыда, согласились с этим двойным, мужским, стандартом памяти о войне, поэтому и могли рассказать о своем боевом опыте только в приватной сфере. Так Алексиевич и разговаривала с ними, они ее приглашали "на свою кухню" и подробно рассказывали о своем травматическом военном прошлом, при чем многие из них пугались потерять уважение своих детей и внуков. Но, стало наоборот, Алексиевич их честь восстановила. Очевидно, что ее целью была деконструкция официальной памяти на войну и типичных героев советской пропаганды. Искренние рассказы, мелочи и чувства с фронта, поставляют трагизм войны в центр читательского внимания.

"– Детям мы о войне почему-то не рассказывали. Наверное, боялись и жалели их. Правы ли мы были? – задумывается Ольга Васильевна. – Я и орденские колодки не носила. Был случай, когда сорвала их и больше не прикалывала" (там же: 69).

4.3. Теоретические определения жанра произведения

Книгу *У войны не женское лицо* надо рассматривать как часть цикла *Голоса утопии,* потому что внутренняя взаимосвязанность цикла помогает понять, что речь идет не о наборе документов, а об одном целом. В книгах цикла обладают общая атмосфера, полифония, единство проблематики, общие мотивы и т.п. В анализируемом произведении в первый план поставлены свидетельства женщин, т.е. 'человеческие'

документы. Нет единой сюжетной линии, а вместе ней, Алексиевич обрамила рассказы заглавиями, повторяющимся темами, мотивами и деталями, которые придают произведении сюжетную динамику. В центре внимания читателя находятся документы, т.е. рассказы женщин, участвующих во Великой Отечественной войне, но и авторская позиция и художественная обработка документов также, как мы раньше писали, присутствует. Поэтому определение жанра книги *У войны не женское лицо* и цикла *Голоса утопии* вызывают большой интерес у литературоведов и критиков.

Литературовед Латкина в своей статье *К вопросу об определении жанра произведения Светланы Алексиевич «У войны не женское лицо»* пишет, что жанр произведения можно определит как *синтетическую биографию*, "так как оно представляет процесс накопления женщиной опыта, принадлежащего отдельной личности и всей эпохе, автор остановил выбор на таких свидетельствах очевидцев, которые объективно говорят о субъективном восприятии страшных событий войны, позволяют создать целостную картину происходящего" (Латкина, эл.публ.).

Однако, некоторые литературоведы определяют данное произведение как синтез публицистического и художественного дискурсов. Абрамова пишет, что в произведениях Светланы Алексиевич "факт является конструктивным, структурообразующим элементом" (Абрамова 2016: 4). С одной стороны, главным источником информации в произведении, т.е. главным документом, являются подлинные свидетельства женщин, участниц событий. С другой стороны, Алексиевич с помощью монтажа соединяет их рассказы в структурно организованное целое, она создает особый пространственно-временной континуум, в центре которого не исторический, а духовный опыт участниц. "Однако для С. Алексиевич важна не только документальная и фактическая точность, но прежде всего сам принцип эмоционального и нравственного воздействия на читателя" (там же: 4–5). Фактичность и документальность, аргументация, субъективное и эмоциональное описывание событий выступают здесь в роли публицистичного, а авторская позиция при монтаже и эмоциональное воздействие на читателя в роли художественного, т.е. литературного. Поэтому на первый взгляд читатель принимает данное произведение как документальное, но литературная обработка интервью, классификация рассказов в главы, заглавия и подзаглавия, которые направляют читателя при интерпретации текста и передают авторскую идею, превращают произведение в литературное. Томашевская, соглашаясь с Абрамовой, пишет: "Безусловно, это публицистика – вид литературных

произведений, которые формируются на стыке журналистики и художественной литературы в традиционном восприятии. Ее книги написаны в жанре документально-исторической прозы как рассказы свидетелей и участников событий, состоят практически полностью из разговорной речи, создавая эффект присутствия для читателя” (Томашевская 2017: 28).

С тем, что жанр, в котором Алексиевич пишет, является документально-исторической прозой, согласна и Григорська, которая считает, что ее книги написанные “в жанре документально-исторической прозы, как рассказы от лица свидетелей и участников событий, состоят практически полностью из разговорной речи, создавая эффект присутствия для читателя” (Григорська 2018: 62). Но, она согласна с тем, что Алекиевич сумела придать этому жанру черты своей индивидуальности, из-за чего многие литературоведы рассматривают ее прозу как литературную.

Из выше приведенного видно, что большинство исследователей жанр произведения *У войны не женское лицо* определяет как соединение документального (публицистического) с литературным (художественным). Но, некоторые литературоведы считают данное произведение исключительно документальным. Например, Анатолий Краснянский в сборнике статей *Критика произведений и сочинений Светланы Алексиевич* считает его документальной повестью, даже документальным очерком на заданную тему и пишет: “Что касается литературного качества опусов Алексиевич, то здесь с момента появления на свет первой книги 'У войны не женское лицо' (1984) все было очевидно. Перед нами проект, который даже с натяжкой сложно назвать литературным. Это документальная журналистика. Ни разу не художественная литература, как бы мы ни оценивали эту книгу” (Краснянский 2015, эл.публ.). Однако, в этом сборнике, Краснянский обвиняет Алексиевич за антирусское творчество и русофобию. Он считает все написанное ее индивидуальным мнением, не документальностью. Если ее произведения, как он писал, являются документальной журналистикой, т.е. исключительно объективным текстом, а не литературой, тогда она не могла внести в них свое субъективное отношение к стране. Исходя из этого, в ее произведениях все таки существует что-то литературное, а это ее авторская позиция, которую одни считают антисоветской, а другие чувствительной, психоаналитической и даже новой в литературных произведениях.

Что касается жанра, с Краснянским согласна и Сивакова, которая в своем тексте *Цикл Светланы Алексиевич “Голоса Утопии”: особенности жанровой модели* определяет жанр цикла, а в том числе и произведения *У войны не женское лицо,* как новую документалистику. Она выделяет и главные характеристики такого жанра: “единство авторской концепции, интегрирующее «многоголосие» текстуальной организации произведения на содержательном уровне; наличие идеи / образа сверхсобытия, организующее повествование на семантическом и структурном уровне; стилевая целостность собственно авторского текста (сверхмонолога) в составе произведения; присутствие комплексов мотивов, способствующих упорядочению сложной полифонической структуры произведения в композиционном плане” (Сивакова 2014: 151).

В противоположность таким определениям жанра, Юрий Самодуров в статье *Критикам Светланы Алексиевич* пишет, что некоторые критики определяют жанр ее произведений не как художественный, а исключительно документальный, потому что в ее произведениях нет вымысла. По мнению Самодурова, “такое определение литературного творчества устарело” (Самодуров 2015, эл.публ.). Хотя он не дает в своей статье строгое определение жанра творчества Алексиевич, видно, что считает его документально-художественным. К тому еще, он добавляет, что ее творчество основано на “документальном содержании и огромном этическом посыле” (там же).

Следует, что в произведении *У войны не женское лицо* нельзя пренебречь сильную художественную черту, хотя на первый взгляд читатель принимает данное произведение как документальное из-за большого количества свидетельств. Однако, при определении жанра произведения надо взять во внимание и мнение автора. Является очень важным и то, что Алексиевич имела в виду во время писания произведения, т. е. то, как она определяет жанр собственного произведения.

4.4. Как сама Алексиевич определяет жанр книги?

Алексиевич о своем творчестве много говорила. Многократно она повторяла, что в центре ее творчества не большая история, а история памяти индивидуального, маленького человека. “Меня интересует маленький человек. Маленький большой человек, так я бы сказала, потому что страдания его увеличивают. Он сам в моих

книгах рассказывает свою маленькую историю, а вместе со своей историей и большую" (Алексиевич 2015, эл. публ.). В своем тексте *В поисках вечного человека* она жанр, в котором пишет, называет жанром человеческих голосов, объясняя, что каждое свидетельство в ее произведениях своего рода история маленькой человеческой судьбы. Она такие истории "ищет" в реальной жизни, на улице, за окном... Она сама называет эти услышанные рассказы документами, без которых, как она говорит, невозможно представить себе полную картину мира, поэтому документ становится все более интересен литературе. Но, документы, которыми она пользуется, отличаются от исторических документов тем, что не описывают большие исторические события, а историю маленького человека.

> "Но я не пишу сухую, голую историю факта, события, я пишу историю чувств. Можно еще назвать это – пропущенной историей. Что человек думал, понимал и запоминал во время события? Во что верил или не верил, какие у него были иллюзии, надежды, страхи? Что понял о себе и о мире… Это то, что невозможно вообразить, придумать, во всяком случае в таком количестве достоверных деталей и подробностей. Мы быстро забываем, какие мы были десять, двадцать или пятьдесят лет назад. А иногда стыдимся, или сами уже не верим, что так оно с нами и было. Искусство может солгать, а документ не обманывает… Хотя документ – это тоже чья-то воля, чья-то страсть. Но я складываю мир своих книг из тысяч голосов, судеб, кусочков нашего быта и бытия" (Алексиевич, эл. публ.).

Так как творчество Алексиевич является объектом пристального внимания со стороны критиков и литературоведов, ее часто в интервью спрашивают о том, как она пишет свои произведения и каким жанром считает свой известный цикл. В интервью с Анафасием Мамедовым, на вопрос в чем кроется причина ее отказа от чисто художественной прозы в пользу документально-синтетической, Алексиевич ответила так:

> "Я думаю, что и музыка, и скульптура, и живопись, как мы видим, ищет новые формы, чтобы передать время, в котором мы живем, оно движется быстрее — другие машины, другое оружие убийства — все другое. Биологически человек тот же, а психологически — другой. Нет у современного писателя сегодня времени, чтобы, как Лев Толстой, засесть за 'Войну и мир' на пятьдесят лет. За

пятьдесят лет мы можем оказаться в совершенно другом времени…” (Мамедов, эл.публ.).

Кроме того, на вопрос прибегает ли к помощи историков работая над своими книгами, Алексиевич ответила, что она занимается “пропущенной историей, историей человеческой души, а не событий” (там же). Она еще добавила, что занимается той маленькой историей, которую большая история не замечает. Ее интересуют чувства, а историков только факты.

Кажется, что жанр произведения *У войны не женское лицо* лучше всего можно понять из интервью *Моя единственная жизнь,* в котором с Алексиевич беседу вела Татьяна Бек, и в котором Алексиевич рассказала, как работала над данной книгой. Из интервью видно, что поиск пределов человеческого страдания тесно взаимосвязан и с процессом самопознания.

> “Мне надо было найти не только героев, но и самое себя. Главное было понять, чего я хочу. Сделать чисто журналистскую книгу можно достаточно быстро. Но здесь все дело было во взгляде. Я два года не столько записывала, сколько думала. Понимаешь, записать беседы — это к искусству не имеет ровно никакого отношения. В этом жанре между журналистикой и прозой очень тонкая грань! С одной стороны, это они говорили, с другой — это я так вижу мир. Каждый говорит свое. Надо все это расслышать, и раствориться во всем этом, и стать этим всем. И — в то же время — быть собой. Когда стоишь у храма, меньше всего думаешь, как он вознесен” (Бек 1995, эл.публ.).

Если сравним эту цитату Светланы Алексиевич с отметкой литературоведа Н. А. Сиваковы, что “художественное произведение как целое представляет собой не только изображенный мир, но и высказывание автора об этом мире” (Сивакова 2011, эл. публ.), то можно сделать вывод, что Алексиевич пишет не только документальную, но и художественную прозу. Сивакова это объясняет так: “Следовательно, формально текст произведения может быть соотнесен, в первую очередь, с единым субъектом речи – автором, который всей структурной организацией обращается исключительно к читателям, а также с различными субъектами речи – героями, которые, включаясь в общий поток повествования, заполняют композиционную схему, составленную автором” (там же).

Следовательно, героини в произведении *У войны не женское лицо* рассказывают нам о том как они пережили войну, но отвечая на вопросы Алексиевич, в их речи сильно выражена и авторская позиция. К тому еще, в раньше упомянутом, как и в целом интервью, Алексиевич отрицает, что ее произведения являются исключительно документальной или публицистической прозой. Правда, в их основе лежит документ, но и сильная авторская позиция. Алексиевич собрала документы (свидетельства), выбрала из них самые репрезентативные моменты, разделила их по главам на основе главного мотива или общей темы рассказов. Она их разделила на основе литературного монтажа, для которого очень важным является ритм и пользовалась полифонией, в чем тоже можно увидеть литературный характер ее произведения. Она задавала своим собеседницам вопросы о том, что хотела узнать, т.е. о том, что хотела включить в книгу. В конце, документы формировали ее отношение к миру: “Создавая свои документальные книги в соавторстве с самим народом, с его памятью и его болью, С. Алексиевич в то же время является полноправным автором своих произведений. Ей принадлежат «юридические» права, именно она несет нравственную ответственность за воссозданные на страницах своих книг события нашей истории. Таким образом, 'диктат' авторского сознания является необходимым условием функционирования 'нового жанра' и обеспечивает целостность произведений на идейно-тематическом уровне” (Сивакова 2014: 150).

Из-за своей идейно-тематической обработке и субъективности человеческих документов (каждая женщина рассказывала свою личную историю, свой внутренний опыт), из которых произведение состоит, жанр *У войны не женское лицо* можно определить как документально-художественный. Оказывается, что задача и идея автора являются художественными, хотя книга создана на основе документов:

> “Я собираю то, что назвала бы знанием духа. Иду по следам душевной жизни, веду запись души. Путь души для меня важнее самого события, не так важно или не столь важно, не на первом месте, "как это было", а волнует и пугает другое – что там с человеком происходило? Что он там увидел и понял? О жизни и смерти вообще? О самом себе, наконец? Пишу историю чувств… Историю души… Не историю войны или государства и не житие героев, а историю маленького человека, выброшенного из просто жизни в эпическую глубину громадного события. В большую Историю” (Алексиевич 2012: 29).

Видно, что для Алексиевич важны не исторические факты, но метафизика, суть самого процесса и восприятие его другими, т.е. читателями, поэтому ее произведение *У войны не женское лицо* кроме очевидно документальных, имеет и художественные характеристики.

5. Заключение

Определение понятий документального и документальной литературы как одних из важнейших терминов современного литературоведения вызывает разные споры. Для определения жанра документального существует много синонимичных терминов, а почти все литературоведы связывают его с художественной литературой. Как и документальное, и понятие документа является сложным неоднозначным. Однако, документ может стать частью художественного текста. Таким образом создано и произведение Светланы Алексиевич *У войны не женское лицо,* первое в цикле *Голоса утопии,* за который Алексиевич в 2015-ом году получила Нобелевскую премию. Нобелевский комитет вручил Алексиевич премию за “полифонические сочинения”, и нам кажется, что жанр данного произведения можно определить именно так – полифоническое сочинение. Но, определение жанра произведений Светланы Алексиевич ныне является достаточно актуальным вопросом и многие пытаются объяснить, являются ли ее произведения документами или литературой. С одной стороны, в центре произведения *У войны не женское лицо* находится человеческий документ – рассказы, которые Алексиевич брала у женщин, участвующих во Великой Отечественной войне. Эти рассказы передаются полностью, как были услышанны. Но, с другой стороны, Алексиевич методом монтажа разделила эти рассказы на главы, дала каждой главе символичекое название, которое в себе содержит главную тему или общий мотив рассказов. Также, Алексиевич своим собеседницам задавала вопросы о том, что хотела узнать, т.е. о том, что хотела включить в книгу. Она собирала не исторические факты, а чувства, размышления и эмоции “фронтовых девушек”. Следует, что в произведении авторская позиция очень выражена.

Литературоведы определяют жанр данного произведения по-разному: как новую документалистику, документальную повесть, документальную журналистику, документально-историческую прозу, синтетическую биографию, публицистическо-художественную прозу, публицистику и документально-художественную литературу.

Сама Алексиевич жанр своих произведений определяет как документально-художественную прозу – из этого следует, что именно это самая пунктуальная и точная оценка жанра *У войны не женское лицо.*

6. Список литературы

- Абрамова, Е. И. (2016) *Интердискурсивность прозы С. Алексиевич.* в: Сеньковец, В. А.; Рахуба, Т. Н. (2016) *Современная журналистика: традиции, новаторство, контекст. Материалы Республиканской научно-практической конференции Брест, 10–11 марта 2016 года.* Брест: БрГУ имени А.С. Пушкина Режим доступа: http://www.brsu.by/sites/default/files/kafjurn/1_noyabrya_sovremennaya_zhurnalistika_konf_2016.pdf Дата обращения: 1. 6. 2020.
- Алексиевич, С. *В поисках вечного человека.* Режим доступа: http://alexievich.info/ Дата обращения: 28. 5. 2020.
- Алексиевич, С (2015) *Нобелевская лекция Светланы Алексиевич*. Режим доступа: https://www.culturepartnership.eu/article/nobelevskaya-lektsiya-svetlani-aleksievich Дата обращения: 21. 5. 2020.
- Алексиевич, С. (2012) *У войны не женское лицо.* Москва: “Время”
- Анохина, А. В. (2013) *Проблема документализма в современом литературоведении.* Режим доступа: https://cyberleninka.ru/article/n/problema-dokumentalizma-v-sovremennom-literaturovedenii/viewer Дата обращения: 25. 5. 2020.
- Бахтин, М. М. (2002) *Собрание сочинений в семи томах. Собрание сочинений. Т. 6. «Проблемы поэтики Достоевского» 1963, Работы 1960-х – 1970-х гг.* Москва: Русские словари языки славянской культуры. Режим доступа: https://www.fedordostoevsky.ru/pdf/bakhtin_ppd.pdf Дата обращения: 27. 5. 2020.
- Бек, Т. (1995) *Светлана Алексиевич. Моя единственная жизнь*. Режим доступа: http://www.alexievich.info/artikl/TatjanaBek.pdf Дата обращения: 3. 6. 2020.
- Геодакян, А. (2015) *«Нобель» заговорил по-русски.* Режим доступа: https://www.gazeta.ru/culture/2015/10/08/a_7810301.shtml Дата обращения: 2. 6. 2020.

– Григорська, В. И. (2018) *Проблематика цикла С. Алексиевич «Голоса утопии».* в: Дербеньова, Л. В.; Силаєв, О. С. *Збірник наукових праць студентів та магістрантів Факультету Іноземної Філології Кам'янець-Подільського Національного Університету імені Івана Огієнка. Випуск 11.* Кам'янець-Подільський: «Аксіома». Режим доступа: http://elar.kpnu.edu.ua:8081/xmlui/bitstream/handle/123456789/2046/Zbirnyk-naukovykh-prats-studentiv-ta-mahistrantiv-fakultetu-inozemnoi-filolohii-K-PNU-im.-I.Ohiienka.-Vyp.11.pdf?sequence=1#page=62 Дата обращения: 1. 6. 2020.
– Гурска, К. (2018) *Книга С. Алексиевич «У войны не женское лицо» как циклическое художественно-документальное явление: структура и поэтика.* Режим доступа: https://cyberleninka.ru/article/n/kniga-s-aleksievich-u-voyny-ne-zhenskoe-litso-kak-tsiklicheskoe-hudozhestvenno-dokumentalnoe-yavlenie-struktura-i-poetika/viewer Дата обращения: 6. 6. 2020.
– Иванов, В. (2015) *За что Алекиевич получила Нобелевскую премию.* Режим доступа: https://vkurier.by/29863 Дата обращения: 2. 6. 2020.
– Каспэ, И. *Статус документа. Окончательная бумажка или отчужденное свидетельство?.* Режим доступа: https://knigogid.ru/books/288568-status-dokumenta-okonchatelnaya-bumazhka-ili-otchuzhdennoe-svidetelstvo Дата обращения: 27. 5. 2020.
– Краснянский, А. В. (2015) *Критика сочинений и выступлений Светланы Алексиевич. Сборник статей и комментариев.* Режим доступа: http://avkrasn.ru/article-3384.html Дата обращения: 2. 6. 2020.
– Латкина, Т. В. *К вопросу об определении жанра произведения Светланы Алексиевич «У войны не женское лицо».* Режим доступа: http://www.science-education.ru/pdf/2015/2/448.pdf Дата обращения: 1. 6. 2020.
– Мамедов, А. *Зеленая лампа / Интервью. Авторская рубрика Афанасия Мамедова. «Мы стали заложниками культуры борьбы». Интервью со Светланой Алексиевич*. Режим доступа: https://www.labirint.ru/now/intrevyu-s-aleksievich-mamedov/ Дата обращения: 3. 6. 2020.
– Маэда, С. (2015) *Нарратив и репрезентация женщины на войне. Миф о войне и публицистика С. Алексиевич «У войны не женское лицо».* в: Гречко, В; Кима, С. К.; Нонака, С. (2015) *Дальний восток, близкая Россия: Эволюция русской культуры — взгляд из Восточной Азии.* Режим доступа:

https://d1wqtxts1xzle7.cloudfront.net/53196580/FAR_EAST_CLOSE_RUSSIA.pdf?1495205132=&response-content-disposition=inline%3B+filename%3D53196580.pdf&Expires=1591741104&Signature=GNKuGDZ6GrmJYtX0jGff58XNzkxDb8crvdPCZON~TaqXlOcMigEF0rb~ChPpfGlgk-ME2PUp2dz9TluHssKwWegg6af7iUdp14EUabPYQ3QE~4jl0h5uFLd-7jhxc-vmqQAoESvRDbqousASVr8eQtKQKC7Iv~rp8j3DZ~u8tJ3BX-k8TLd~FkQlcC~F1LozGJWLEK7D5Hmko2u1DLMRaoEjrirGRantYdXdNfvtKsulOKTQx-n4ECihz1seY1wJ9TKydn14J1kTCaDN~UjO0Ka8Lto4iR7X3RJgllvdRHH8pPibZ80BWvneB4Cd7f-QawJ8GW~4gvzj1-HcH6wM7Q__&Key-Pair-Id=APKAJLOHF5GGSLRBV4ZA#page=93 Дата обращения: 4. 6. 2020.

- Местергази, Е. Г. (2007) *О термине ‹‹документальная литература››.* Режим доступа: https://cyberleninka.ru/article/n/o-termine-dokumentalnaya-literatura/viewer Дата обращения: 24. 5. 2020.
- Местергази, Е. Г. (2008) *Документальное начало в литературе и задачи современной теории.* в: Круглый стол «Литература и документ: теоретическое осмысление темы». Режим доступа: http://imli.ru/index.php/seminary-i-konferentsii-2008/1827-kruglyj-stol-literatura-i-dokument-teoreticheskoe-osmyslenie-temy#top Дата обращения: 26. 5. 2020.
- Местергази, Е. Г. (2008) *Художественная словесность и реальность (документальное начало в отечественой литературе XX века).* Москва. Режим доступа: https://static.freereferats.ru/_avtoreferats/01004290771.pdf Дата обращении: 17. 5. 2020.
- Муравьев, В. С. (1987) *Документальная литература.* в: Кожевников, В. М.; Николаев, П. А. (1987) *Литературный энциклопедический словарь.* Москва. Режим доступа: http://readeralexey.narod.ru/Library/literaturnyi_enciklopedicheskiy_slovar_1987.pdf Дата обращения: 24. 5. 2020.
- Муравьев, В. С. (2001) *Документальное.* в: Николюкин, А. Н. (2001) *Литературная энциклопедия терминов и понятий.* Москва: НПК “Интелвак”
- Сайни, С. (2013) «Чернобыльская молитва: хроника будущего» С. Алексиевич. Проблема жанра. Режим доступа: https://cyberleninka.ru/article/n/chernobylskaya-

molitva-hronika-buduschego-s-aleksievich-problema-zhanra/viewer Дата обращения: 7. 6. 2020.

– Самодуров, Ю. (2015) *Критикам Светланы Алексиевич.* Режим доступа: https://kontinentusa.com/kritikam-svetlany-aleksievich/ Дата обращения: 3. 6. 2020.

– Сивакова, Н. А. (2014) *Цикл Светланы Алексиевич «Голоса Утопии»: особенности жанровой модели.* Режим доступа: http://elib.gsu.by/bitstream/123456789/2534/1/35%20%D0%A1%D0%B8%D0%B2%D0%B0%D0%BA%D0%BE%D0%B2%D0%B0%28148-151%29.pdf Дата обращения: 31. 5. 2020.

– Сивакова, Н. А. (2006) *Функции автора в повествовательной структуре «новой» документальной литературы.* Режим доступа: http://old.gsu.by/biglib/GSU/%D0%94%D0%BE%D0%B2%D1%83%D0%B7%D0%BE%D0%B2%D1%81%D0%BA%D0%BE%D0%B9%20%D0%BF%D0%BE%D0%B4%D0%B3%D0%BE%D1%82%D0%BE%D0%B2%D0%BA%D0%B8/%D0%BD%D0%B0%D1%83%D1%87%D0%BD%D1%8B%D0%B5%20%D0%BF%D1%83%D0%B1%D0%BB%D0%B8%D0%BA%D0%B0%D1%86%D0%B8%D0%B8/%D1%81%D0%B8%D0%B2%D0%B0%D0%BA%D0%BE%D0%B2%D0%B0%20%D0%BD.%D0%B0/%D1%84%D1%83%D0%BD%D0%BA%D1%86%D0%B8%D0%B8%20%D0%B0%D0%B2%D1%82%D0%BE%D1%80%D0%B0.pdf Дата обращения: 1. 6. 2020.

– Сивакова, Н. А. (2011) *Функции заглавий в повествовательной структуре документальных произведений С. Алексиевич.* Режим доступа: http://old.gsu.by/biglib/gsu/%d0%94%d0%be%d0%b2%d1%83%d0%b7%d0%be%d0%b2%d1%81%d0%ba%d0%be%d0%b9%20%d0%bf%d0%be%d0%b4%d0%b3%d0%be%d1%82%d0%be%d0%b2%d0%ba%d0%b8/%d0%bd%d0%b0%d1%83%d1%87%d0%bd%d1%8b%d0%b5%20%d0%bf%d1%83%d0%b1%d0%bb%d0%b8%d0%ba%d0%b0%d1%86%d0%b8%d0%b8/%d1%81%d0%b8%d0%b2%d0%b0%d0%ba%d0%be%d0%b2%d0%b0%20%d0%bd.%d0%b0/%d1%84%d1%83%d0%bd%d0%ba%d1%86%d0%b8%d0%b8%20%d0%b7%d0%b0%d0%b3%d0%bb%d0%b0%d0%b2%d0%b8%d0%b9.pdf Дата обращения: 4. 6. 2020.

– Сикорская, В. Ю. *Проблема исторического и художественного начала в документальной литературе.* Режим доступа: https://opu-

konf.at.ua/vukladaczi/zbornik_49_5_krakow_30.01.2016-11-14.pdf Дата обращения: 26. 5. 2020.

– Томашевская, М. П. (2017) *Публицистика Светланы Алексиевич и ее место в современной литературе.* в: Лазовский, Д. Н. (2017) *Электронный сборник трудов молодых специалистов Полоцкого Государственного Университета. Выпуск 18 (88).* Новополоцк. Режим доступа: http://elib.psu.by/bitstream/123456789/20908/1/%D0%A2%D1%80%D1%83%D0%B4%D1%8B%20%D0%BC%D0%BE%D0%BB%D0%BE%D0%B4%D1%8B%D1%85_2017_%D0%92%D1%8B%D0%BF%2018_88_%D0%9E%D0%91%D0%A0%D0%90%D0%97%D0%9E%D0%92%D0%90%D0%9D%D0%98%D0%95%2C%20%D0%9F%D0%95%D0%94%D0%90%D0%93%D0%9E%D0%93%D0%98%D0%9A%D0%90.pdf#page=26 Дата обращения: 31. 5. 2020.

– Фриче В.М.; Луначарский А.В. (1929 – 1939) *Литературная энциклопедия.* Москва: издательство Коммунистической академии, Советская энциклопедия, Художественная литература. Режим доступа: https://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_literature/2744/%D0%9B%D0%B8%D1%82%D0%B5%D1%80%D0%B0%D1%82%D1%83%D1%80%D0%B0 Дата обращения: 18. 5. 2020.

– Car, M. (2016) *Uvod u dokumentarnu književnost.* Zagreb: Leykam international d.o.o.

SAŽETAK

Ovaj rad proučava žanr djela bjeloruske spisateljice Svjetlane Aleksievič *Rat nema žensko lice.* Budući da je djelo napisano na temelju takozvanog „ljudskog dokumenta”, uz neke autorske intervencije, mnogi se književni teoretičari i kritičari trude precizno odrediti kojem žanru ono pripada. Rad se, osim uvoda i zaključka, sastoji od tri središnja teoretska dijela. U prvom je dijelu objašnjeno što je to dokumentarna književnost, kako su se njezina funkcija i upotreba mijenjali kroz književnu povijest i s kakvim je problemima danas povezujemo. U drugom dijelu iznosi se značenje dokumenta i onoga što on može predstavljati u književno-umjetničkom djelu. Treći je dio rada najopširniji te se u njemu predstavlja djelo *Rat nema žensko lice* kao spoj dokumenta i umjetničke književnosti.

KLJUČNE RIJEČI

dokumentarna literatura, dokumentarno, dokument, književnost, umjetnička književnost, žanr, Svjetlana Aleksievič, *Rat nema žensko lice,* polifonija, montaža

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

документальная литература, документальное, документ, литература, художественная литература, жанр, Светлана Алексиевич, *У войны не женское лицо,* полифония, монтаж

ŽIVOTOPIS

Rođena sam 27. studenog 1996. godine u Šibeniku. Godine 2015. završila sam Gimnaziju Antuna Vrančića u Šibeniku, smjer Jezična gimnazija. Iste sam godine upisala dvopredmetni studij Ruskog jezika i književnosti i Kroatistike na Filozofskom fakultetu Sveučilišta u Zagrebu. U akademskoj godini 2019./2020. završavam preddiplomski studij.