

**ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ АВТОНОМНОЕ
ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
„РОССИЙСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ ДРУЖБЫ НАРОДОВ”**

На правах рукописи

Гурска Каролина Эва

**ХУДОЖЕСТВЕННО-ДОКУМЕНТАЛЬНАЯ ПРОЗА
СВЕТЛАНЫ АЛЕКСИЕВИЧ (ПРОБЛЕМЫ ПОЭТИКИ)**

Специальность 10.01.01 – Русская литература

Диссертация на соискание ученой степени
кандидата филологических наук

Научный руководитель –
доктор филологических наук
профессор Коваленко А. Г.

МОСКВА – 2019

Содержание

Введение.....	3
ГЛАВА 1. ДОКУМЕНТАЛЬНОЕ И ХУДОЖЕСТВЕННОЕ В ПРОЗЕ С. АЛЕКСИЕВИЧ («ЦИНКОВЫЕ МАЛЬЧИКИ») 10	
1.1. Функции документа в русской литературе (история вопроса).....	10
1.2. Документ и его роль в современной литературе: термин, содержание понятия, функции (Теоретический аспект).	25
1.3. Поэтика документа в прозе С. Алексиевич («Цинковые мальчики»).....	44
ГЛАВА 2. ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ЦИКЛ В ТВОРЧЕСТВЕ С. АЛЕКСИЕВИЧ («ЦИНКОВЫЕ МАЛЬЧИКИ») 62	
2.1. Художественный цикл: теория и история изучения жанра	64
2.2. Структура циклизации С. Алексиевич: автор, сюжет, композиция.....	76
2.3. Поэтика цикла: образ рассказчика, система мотивов, архетипы.....	91
ГЛАВА 3. СТРУКТУРА ХУДОЖЕСТВЕННОГО КОНФЛИКТА («ВРЕМЯ СЕКОНД ХЭНД») 113	
3.1. Художественный конфликт в историческом освещении	114
3.2. Амбивалентность творчества С. Алексиевич («Время секунд хэнд»)....	128
3.3. Художественный конфликт как отображение авторской позиции	148
ВЫВОДЫ	156
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ	160

Введение

Одной из важнейших задач науки на современном этапе является проблема осмысления новейшей литературы и ее места на фоне многовековой традиции как русской, так и мировой литературы. Одним из самых актуальных и одновременно слабо изученных явлений литературы второй половины XX века является художественно-документальная проза.

Роль и место художественно-документальной прозы в общем контексте современной русской литературы трудно переоценить. Документ и раньше был важной системообразующей компонентой стиля и жанра, а в литературе второй половины XX века его значение поднялось на новую высоту. При этом менялось и представление о новых возможностях и функциях документа, получившего возможность осмысливаться не только как факт, взятый из реальной жизни, но и как способ создания особой художественности. Возможности документа стали связывать с появлением произведений, в которых главная роль принадлежала «человеческому голосу» или «хору голосов». Повышенный интерес к этому жанру был результатом переосмысления места и задач литературы в изменившихся социальных условиях. Интенсивные изменения в мире, обществе и самом человеке требовали нового способа отображения действительности, одним из которых оказалась художественно-документальная проза, использующая в качестве материала человеческий опыт. Показательным служит творчество С. Алексиевич, ее «Красный цикл», являющийся значительным достижением русской и белорусской прозы, соединившим традиции и новаторство литературы XX века.

Настоящая работа посвящена литературоведческой проблеме специфики творчества С. Алексиевич, а именно пяти книгам «Красного цикла», написанным в период 1979-2013 гг. Хотя первая книга известной писательницы вышла в свет больше 35 лет тому назад, степень изученности ее творчества представляется недостаточной.

Актуальность исследования обусловлена необходимостью осмысления художественно-документальной прозы С. Алексиевич – одного из наиболее интересных явлений современной литературы, которое обогатило ее не только кругом затронутых тем, но и принципиально иным отношением к пониманию сущности документа и его функциональной роли в тексте произведения. Художественно-документальная проза С. Алексиевич требует изучения как литературное явление, обладающее качественно новыми характеристиками – спецификой документального начала, художественным осмыслением реальности, циклическим построением и художественным конфликтом.

Степень изученности проблемы. Проблеме художественно-документальной прозы посвящено несколько работ общего характера, среди которых следует особо отметить монографию Е.Г. Местергази «Документальное начало в литературе XX века», исследования А.Г. Тоне «Проблемы жанровой эволюции художественно-документальной прозы 1970–1990-х гг.» и С.В. Бирючина «Художественная функция документа в диалогии В. С. Гроссмана „Жизнь и судьба“». Систематических работ конкретно о творчестве С. Алексиевич написано немного, тогда как феномен ее новаторского подхода требует особого внимания. Таким образом, разрабатываемая в диссертации тема нуждается в ее дальнейшем теоретическом и практическом освещении.

Научная новизна диссертации обусловлена прежде всего выбором материала для исследования: в рамках данной работы впервые рассмотрена поэтика художественно-документальной прозы С. Алексиевич как особого художественного явления, обладающего индивидуальными характеристиками и закономерностями и одновременно связанного с эволюцией всего литературного процесса.

Объект исследования — историческое и теоретическое осмысление документального начала и художественности в творчестве писательницы, принципов циклизации и воплощения художественного конфликта, своеобразии документально-художественного синтеза.

Предметом исследования является детальный анализ механизмов

«олитературования» и функционирования рассказов – устных документов – в художественной структуре книги «Цинковые мальчишки»; исследование циклической структуры и обеспечивающей ее системы мотивов в книге «У войны не женское лицо»; характеристика различных проявлений художественного конфликта в книге «Время секунд хэнд».

Выбор именно этих произведений обусловлен двумя факторами: (1) художественный мир С. Алексиевич изоморфичен: подробное изучение одного текста предполагает опору на общую для всех произведений систему сходств и подобий; изоморфность творчества С. Алексиевич дает возможность выявить сходство элементов, общих для всех книг, которые, однако, в каждом конкретном тексте выражаются с разной интенсивностью; (2) исследование подчинено единству принципов диахронного и синхронного подходов: в работе сначала рассматриваются более ранние произведения автора.

Основной целью настоящей работы является раскрытие специфики художественного творчества С. Алексиевич на трех уровнях – жанра, структуры и содержания. На основе историко-литературного исследования художественно-документальной прозы С. Алексиевич, ее цикличности и специфики художественного конфликта, обосновывается правомерность рассмотрения прозы белорусского автора как особого художественного феномена, в котором нашли свое отображение трагические коллизии 20-го столетия в их личностном эмоционально-психологическом выражении.

Цель исследования определила необходимый для решения круг **задач**:

1) систематизировать терминологический аппарат исследования – проанализировать объем и содержание понятий «документ», «художественно-документальная проза», а также соотношение документального и художественного в литературе;

2) определить традиции, на которые опирается художественно-документальная проза С. Алексиевич, проследить творческий вектор развития писателя;

3) выявить специфику и методы художественного освоения конкретно-исторических фактов – устных высказываний – в книге «Цинковые мальчики» и рассмотреть механизм их трансформации в художественную структуру произведения;

4) уточнить специфику теоретического осмысления понятий «цикл» и «циклизация» как литературоведческих категорий; изучить свойства и проявления цикла как условия создания целостного единства в художественно-документальной прозе; охарактеризовать способы и приемы циклизации в творчестве С. Алексиевич на примере книги «У войны не женское лицо»;

5) исследовать своеобразие теоретического осмысления понятия «художественный конфликт» в современном литературоведении; определить особенности художественного конфликта в художественно-документальной прозе, в частности, в художественном пространстве творчества С. Алексиевич; проанализировать основные проявления и специфику художественного конфликта в книге «Время секунд хэнд», а также рассмотреть роль и место автора в художественном пространстве прозы.

Методологической и теоретической основой исследования послужили работы по общим проблемам изучения литературного произведения (Ю.М. Лотман, Н.К. Гей, В.И. Тюпа); на тему роли места и задач документа в художественной литературе (П.В. Палиевский, Л.Я. Гинзбург, Я.И. Явчуновский); по проблеме художественно-документальной прозы, в том числе прозы С. Алексиевич (Е.Г. Местергази, Л.А. Аннинский); по теории и истории цикла (А.Н. Веселовский, Ю.Н. Тынянов, В.А. Сапогов, А.С. Янушкевич, Л.В. Строге, М.Н. Дарвин, Л.Е. Ляпина); по проблеме художественного конфликта (М.М. Бахтин, Ю.М. Лотман, А.Г. Погрибный, в последние годы – Ю.Б. Борев, А.Г. Коваленко, Л.М. Демина, Ю.В. Манн и др.). На основе трудов этих и других ученых делается попытка проанализировать феномен функционирования художественно-документальной прозы, а также подробно изучить наиболее характерные для нее категории.

Методология исследования опирается на синтез взаимодополняющих подходов, направленных на системное и целостное изучение текста в его синхронном и диахронном единстве. При анализе конкретных произведений применяется сравнительно-сопоставительный, описательный и историко-литературный методы.

Теоретическая значимость диссертации заключается в том, что в нем углубляется представление литературоведческой теории о ряде аспектов феномена художественно-документальной прозы; рассматривается специфика художественной циклизации и воплощения художественного конфликта; расширяются и конкретизируются научные представления о художественно-документальной прозе С. Алексиевич.

Практическая значимость проведенного исследования определяется возможностью использования полученных результатов при составлении курсов и лекции по истории русской литературы XX и XXI вв. Собранный материал может быть задействован для написания статей, монографий, диссертаций по художественно-документальной прозе и по творчеству С. Алексиевич.

Основные положения, выносимые на защиту

1. Творчество С. Алексиевич является ярким достижением русской и белорусской художественно-документальной прозы, отражающей традиции и новаторство литературы XX века. В произведениях писателя документ предстает не только как наглядное свидетельство советской эпохи в ее сложных и противоречивых проявлениях, но и как средство усиления художественности. Расширив и переосмыслив «диапазон» функционирования документа, автор представляет читателю голоса живых свидетелей времени как «человеческий документ», наполненный исповедальностью, эмоциональностью и драматизмом.

2. Благодаря систематическому использованию сквозных тем и мотивов, тщательному отбору и композиционной расстановке исповедей-фрагментов, текст произведения в творчестве С. Алексиевич обретает художественную

целостность и полноту, позволяющие говорить об использовании «человеческих документов» для создания образа времени в его наиболее трагичных проявлениях.

3. Пять книг «Красного цикла» представляют собой циклическое единство, объединенное общим замыслом, единством проблематики, образом «заинтересованного» автора, создающего панораму трагического XX века благодаря образу человеческого «хора». Метацикл С. Алексиевич являет собой ряд своеобразных ораторий, где каждый голос исполняет свою исповедальную «сольную партию», а все вместе они, благодаря автору, сливаются в единую мощную «мелодию». Принцип циклизации в каждом отдельном произведении служит объединению исповедальных фрагментов – «человеческих документов» – в единое художественное целое, композиционно и содержательно завершенное и скрепленное системой сквозных тем.

4. Важным художественно «цементирующим» фактором, наглядно проявившимся в последней книге С. Алексиевич «Время секунд хэнд», является художественный конфликт. С помощью документальных свидетельств десятков персонажей-рассказчиков автор воссоздает панораму XX века сквозь призму драматического противостояния прошлого и настоящего. Книга представляет собой поле антиномического напряжения, в котором столкновение советской и постсоветской действительности становится личной, а в целом – общественной драмой обыкновенных людей, участников и свидетелей «распавшейся связи времен».

5. В сочинениях С. Алексиевич существенную роль играет сложный образ внутритекстового автора, являющегося и ритором, и транслятором; с одной стороны, его характеризует равнодушное отношение к отображаемой действительности, неподдельное сопереживание страдающим персонажам, с другой – смелость, бесстрашие, отсутствие стремления избежать описаний самых мрачных физиологических картин.

Апробация работы прошла в форме научных докладов, представленных на конференциях студентов РУДН (2017), круглом столе МГУ им. М.В. Ломоносова «Ломоносовские чтения» (2018). Исследования отражены в трех публикациях из списка изданий, рекомендованных ВАК РФ:

1. Гурска К. Книга С. Алексиевич «У войны не женское лицо» как циклическое художественно-документальное явление: структура и поэтика // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Литературоведение. Журналистика. 2018. Т. 23. № 2. С. 198–207.

2. Гурска Каролина. Творчество Светланы Алексиевич в контексте развития художественно-документальной прозы (повесть цинковые мальчики) // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Литературоведение. Журналистика. 2017. Т. 22. № 2. С. 291–301.

3. Гурска К., Коваленко А. Г. Образ времени в художественно-документальной книге С. Алексиевич «Время секунд хэнд»: своеобразие художественного конфликта // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Литературоведение. Журналистика. 2019. Т. 24. № 1. С. 46-56.

Структура и объем диссертации. Работа состоит из введения, трех глав, заключения и списка использованной литературы. Объем исследования – 170 страницы, библиография насчитывает 146 наименований.

ГЛАВА 1. ДОКУМЕНТАЛЬНОЕ И ХУДОЖЕСТВЕННОЕ В ПРОЗЕ С. АЛЕКСИЕВИЧ («ЦИНКОВЫЕ МАЛЬЧИКИ»)

1.1. Функции документа в русской литературе (история вопроса)

В данной части исследования автор выясняет, как менялось и каким было содержание понятия «документальная литература» на протяжении истории литературы.

Следует прежде всего отметить то важное для нас обстоятельство, что в литературе на ранних этапах ее развития различие вымысла и документального начала вообще не осознавалось. На тот факт, что не существовало принципиальной разницы между правдой исторической и художественной, указывает Л. Я. Гинзбург: «То, что для писателя XX века является экспериментом, для древнего автора было естественным состоянием письменности. Первичное повествование – это и есть невымышленное повествование» [29. С. 477-478].

С другой стороны, наличие ярко выраженного вымысла, оказавшего влияние на художественную литературу, имеет место в устной словесности, где обнаруживаются в изобилии фантастические образы - в сказках, легендах и мифах. Понятно, что действительности они не отображали, а заложенный в них вымысел был ярко и отчетливо выражен. При этом, как пишет П. В. Куприяновский, художественная документальность играла здесь весьма значительную роль, благодаря «перенесению в искусство самых реальных лиц, событий, явлений, географических данных и т. д.» [52. С. 8.].

В античной литературе указание на возможность сочетания художественного и документального элементов можно обнаружить в «Поэтике» Аристотеля. Плутарх в своих «Биографиях» активно использовал не только документальные источники (надписи на камне, рукописные документы), но и чисто художественные: «сочинения историков, философов и ораторов классической и эллинистической эпопеи, а также поэмы Гомера и Геосида, стихотворения Солона, трагедии Эсхила, Софокла и Еврипида» [73. С. 25].

На протяжении веков художественный вымысел мог выступать в качестве литературной традиции, наследуемых элементов повествования, которые передавались следующим поколениям авторов. Среди таких элементов можно назвать утилитарные персонажи, мотивы и сюжеты, которые, мигрируя, каждый раз трансформировались, но их «базовые свойства» оставались неизменными. Примерами могут служить античные и средневековые сюжеты, используемые в драматургии «возрождения и классицизма» [89. С. 103-104.].

Как подчеркивает исследователь истории литературы Д. С. Лихачев, древнерусские произведения всегда в какой-то части соотнесены с мировой историей, а связано это напрямую с тем, что «Литература рассказывает <...> не о придуманном, а о реальном: <...> реальное - мировая история, реальное географическое пространство» [55. С. 10.]. Ученый утверждает, что хотя в древнерусских произведениях и встречается вымысел, но его задача – имитировать или маскировать правду, так как все события совершились или считались совершенными: «В самом деле, вымысел в древнерусских произведениях маскируется правдой. Открытый вымысел не допускается» [55. 10].

Активное использование документа в литературе отмечается во второй половине XVIII века. Именно тогда появляется значительное количество текстов с главенствующим документальным началом, среди которых, как отмечает О. В. Мамуркина, особое место занимают «автобиографии, мемуары, эпистолярные дневники, а также бытовые и путевые записки» [115. С. 3]. Это обстоятельство оказывает влияние на зарождающийся самобытный русский роман.

Важный поворот обозначился в начале XIX века: документальное начало постепенно уступает главенство художественному. Именно в эпоху романтизма, как подчеркивает В.Е. Хализев, вымысел проявил себя как «индивидуальное достояние автора» [89. С. 104.]. Приоритет культа воображения становится фактом общекультурного значения, который «легитимирует» место и функцию художественного элемента в

литературном произведении.

Стоит подчеркнуть, что художественный элемент выполнял множество функций: представлял позицию автора, добавлял образности и наглядности, усиливал чувственное восприятие текста. Вместе с тем, задача документального элемента в художественной прозе вплоть до второй половины XX века, носила характер служебной функции, суть которой заключалась в том, чтобы подчеркивать достоверность или ее имитировать. С этим связан также термин документальность, под которым понимается «особое качество произведения, открывающее дополнительные возможности воздействия на читателя, благодаря ощущению им достоверности изображенного» [31. С. 78.]. Писатель может добиться такого эффекта при помощи различных приемов: он может включить или цитировать фрагменты различного рода документов, дать ссылки на подлинные источники (непосредственно в тексте, а также в примечаниях), фиксировать точное время, дату, место действия произведения, отчетливо изображать явления действительности и детали жизни. Все эти элементы (но также и многие другие) усиливают впечатление достоверности изображаемого, придают ему реалистический характер. Прием документальности осуществляет дополнительную возможность воздействовать на читателя, вызывает его доверие, помогает ему «вникнуть» в текст.

Так, А. С. Пушкин для достижения достоверности «вписывает» сюжеты произведений в конкретную историческую эпоху, насыщая повествование свойственными ей характеристиками и особенностями. В результате такого использования приема изображения действительности обретается статус высшей достоверности. Например, в поэме «Полтава» поэт с большой степенью документальности представил военно-исторический фон, а в повесть «Дубровский» внес без изменений текст судебного заключения.

Н. В. Гоголь, в произведениях которого доминирует условное время, использует другой способ создания образа действительности. В «Вечерах на

хуторе близ Диканьки», писатель реалистически описывает народный мир и стремится «показать героев народных, отразить стихию народной жизни» [62. С. 152].

В постромантизме наблюдается уменьшение удельного веса чисто художественного элемента. Это, в частности, проявлялось в том, что писатели предпочитали точку зрения прямого наблюдения, подсматривания за жизнью. Как утверждает, например, Н. Лесков, настоящий писатель – это не выдумщик, а «записчик»: «Где литератор перестает быть записчиком и делается выдумщиком, там исчезает между ним и обществом всякая связь» [72. С. 305.].

В шестидесятые годы XIX в. в русской литературе документальность оформляется как тенденция, она станет определяющей у многих писателей и критиков. Как отмечает Н. Яковлева, именно в это время появляются беллетризованные биографии, растет интерес к мемуарным и автобиографическим жанрам, физиологическим очеркам; во многом это результат оживленных дискуссий вокруг натуральной школы, а в дальнейшем - влияния французских натуралистов, прежде всего, Эмиля Золя: «выражение „человеческий документ” появилось в контексте идей „экспериментального” романа, завоевав неожиданную популярность и получив у большинства современников ассоциацию с именем Золя» [103. С. 372-374].

Именно в эпоху реализма наблюдается первое сознательное обращение к документу и использование его в качестве литературного приема в русской литературной классике. Как отмечает А. В. Сафронов, «сюжеты, человеческие типы, проблематика, приемы письма нередко „переходили” из документальных повествований, из „литературы факта” в „литературу вымысла”, помогая классикам – Ф.М. Достоевскому, Н.А. Некрасову, М.Е. Салтыкову-Щедрину, Л.Н. Толстому, А.П. Чехову – в создании бессмертных образов» [139. Электронный ресурс].

Первыми, кто заметил значимость документа «самого по себе», были Ф. М. Достоевский и Л. Н. Толстой. Стоит здесь упомянуть

автобиографические «Записки из Мертвого дома» Ф. М. Достоевского, которые впечатляют своим реализмом повествования. Сам Ф. М. Достоевский утверждал, что превосходство писателя заключается именно в том, что он в состоянии увидеть в самом обыденном факте «глубину, какой нет у Шекспира» [38. С. 291.].

В своем стремлении усилить достоверность изображаемого Л. Н. Толстой в повести «Хаджи-Мурат» использует практически без изменений письма Воронцова, а в эпопее «Война и мир» реальные документы использованы еще более масштабно. Однако, несмотря на множество перечисленных работ, русские писатели относились к факту не как самостоятельному элементу произведения, а как составной и служебной его части: «Документ был в подчинении и говорил то, что им хотели сказать» [69. С. 390].

Широкое применение такого метода имело место и в так называемой «каторжной прозе». В конце XIX века вниманием многих писателей пользуются «протоколирование», «документирование» действительности. Эту тенденцию можно наблюдать в романах П. Б. Боборыкина, С. В. Максимова «Сибирь и каторга», А. Ф. Писемского «Трущобные люди», В. М. Дорошевича «Каторга», А. П. Чехова «Остров Сахалин», «Из Сибири». Новый «протокольный» способ отображения действительности, ранее характерный для журналистики, стал достоянием писателей-прозаиков.

Новую роль и важнейшее значение документ приобрел после революции и Гражданской войны, эти события привели к небывалому всплеску документированных произведений.

Так, документальное начало было отличительным признаком произведений первой волны русской эмиграции. В мемуарах этих писателей, посвященных событиям революционных лет, наблюдается активное использование синтеза документа и авторской интерпретации. Задача писателя, как подчеркивает Н. Н. Кознова, состоит в отборе материала: «задача мемуариста лишь произвести верный отбор событий в потоке памяти,

восстановить значительные моменты истории, образы героев ушедшего времени» [113. С. 37.] Ярким примером такого синтеза может служить книга И. А. Бунина «Окаянные дни», в основу которой легли дневниковые записи автора 1917-1920 гг.

Новые характеристики приобрел документ в художественной прозе 1920-х годов. Прежде всего можно отметить разнообразие способов включения документа в текст посредством цитат, ссылок, а также прямых вставок документа (или его имитации). Факт мог служить средством сатиры: «Введение документа в художественную структуру как средства сатирического изображения имело в 20-е годы устойчивые традиции» [45. С. 115.]. Активизацию документа можно обнаружить в творчестве Б. Пильняка, Д. Фурманова, В. Вересаева и других. Документ в произведениях этого периода либо трансформировался, либо терял свою жанровую принадлежность и становился компонентом общей структуры. Документ мог приобретать метафорическое значение, раскрывающее особенности мировоззрения художника.

Исследователи анализируемого феномена предлагают отличать *документированность* и *документальность*. Документированность позволяет усилить достоверность описываемых событий или имитировать эту достоверность, что означает необязательность соответствия действительности и фактам. Документальность же, по мнению Т. Н. Головиной, это «особое качество произведения, открывающие дополнительные возможности воздействия на читателя... документированность принадлежит тексту художественного произведения и обнаруживается при чтении. Документальность относится к сфере решений» [31. С. 78].

Особая роль в истории документальной прозы принадлежит М. Горькому. По мнению исследователя истории советской литературы П. В. Палиевского, М. Горький стал первым, кто использовал факт в качестве художественного элемента произведения: «Переменилось все это лишь с появлением Горького. Здесь произошел переворот в судьбе факта, и он

вырвался на оперативный простор» [69. С. 394]. Однако писатель не смог еще выделить документ как отдельное художественное понятие. В литературных портретах, таких как «Лев Толстой», «А. А. Блок» или отрывках «Из воспоминаний», у Горького впервые в русской литературе документ получает равноправие и художественное значение наравне с вымыслом, но пока только в пределах писательского мира: «У Горького внутри его художественного мира факт вышел в равноправие, отвоевал себе позицию, где он мог отстаивать свое, а писатель — свое. [...] Горький нашел способ сделать факт художественным» [69. С. 394-395]

Документально-художественный синтез нашел свое воплощение в романах М. А. Булгакова и М. А. Шолохова. В романе-эпопее «Тихий Дон» писатель активно использовал подлинные документы, такие как цитаты из сочинений Ленина, тексты листовок, телеграммы, постановления суда. Введение фактов позволило создать многополярный мир России во время революции. Но, как утверждает Е. Г. Местергази, «факт выполняет все еще служебную функцию, не обретая самостоятельного эстетического значения» [67. С.13].

Интерес к широкой фактографии стал яркой приметой 1920-х годах XX века и связан он, прежде всего, с деятельностью ЛЕФа. Организация, созданная в 1922 году в Москве, была весьма разнородной по составу, в нее вошли поэты-футуристы, конструктивисты, режиссеры нового советского кино, некоторые формалисты, а возглавил ее Владимир Маяковский. «Именно в такой лаборатории мысли объединяются литературная наука, искусство и идеология. Связующим звеном меж столь различными направлениями служит революционная идея, под эгидой которой они существуют. Вот в какой культурной среде зарождается фактография» [41. С. 13]. С 1923 года выходит журнал «ЛЕФ», в дальнейшем переименованный в «Новый ЛЕФ», заложивший основание эстетики молодых авангардистов. Несомненно, журнал внес значимый вклад в формирование нового подхода к фактографии. Особенно оживленные дискуссии велись на страницах «Нового ЛЕФа» в 1927-1928 годах, а их результатом стало провозглашение

превосходства факта над вымыслом. Статьи «Нового ЛЕФа» касаются как теоретических, так и практических аспектов составления новых произведений согласно принципам литературы факта. Новая литература имеет во многом антиэстетический и политический характер, и взаимодействует с другими формами искусства — фотографией, кино, записью на пленке, так как новые технологические средства могут запечатлеть факт и передать его полностью.

Выход в свет в 1929 году сборника статей «Литература факта» стал своеобразным апофеозом новой эстетики. Авторы статей— Н. Ф. Чужак, С. М. Третьяков, О. М. Брик, В. Б. Шкловский, Т. С. Грин, П. В. Незнамов, В. О. Перцов, В. В. Тренин — были едины в своей критике *старой* литературы, которая имитировала устаревший порядок, и утверждали как единственно правильную классовую литературу. Авторы сходились в том, что только она отвечает требованиям пролетарского государства и показывает всю правду жизни. «Лефовцы» отказались от идеи «искусства ради искусства», потому что считали его лишь имитация реальности, подлинную реальность отражает только литература факта. Как пояснялось в предисловии к сборнику, его составители отказывались от вымысла, от мистического «художества», они признают «новую, пробивающую уже себе дорогу литературу — литературу не наивного и лживого правдоподобия, а самой всамделишной и максимально точно высказанной правды» [57. С. 5-6].

Однако, спустя короткое время, уже в 30-е годы стала обретать силу новая эстетика. Она была отмечена формированием массового читателя и введением принципа «социалистического реализма», в котором писатель соединял «высокое искусство мастера и специалиста литературы с четкостью мировоззрения пролетарского писателя» [135. Электронный ресурс]. Художественная функция литературы уступает приоритет социальной и идеологической, принцип отображения действительности уступает место принципу формирования сознания и строительства новой жизни. Поэтому в 30-х годах фактографию вытесняет соцреализм, который

больше отвечает государственным задачам.

Предметом творчества в новой литературе становится мир соцреализма, мир совершенный, единственный в своем роде, и в то же время утопичный, не имеющий связей с реальностью, с фактом, с событием. В 1934 году группа выдающихся советских писателей, среди которых были М. М. Зощенко, А. Н. Толстой, В. П. Катаев (всего 36 человек), и при активном участии М. Горького, издает сборник очерков «Беломорско-балтийский канал имени Сталина» – пропагандистскую книгу, известную как «ярчайший пример советской псевдодокументальной литературы, сознательно искажающей правду факта» [108. С. 50].

Новые возможности документа в полной мере проявились в прозе о Великой Отечественной войне. В этот период документ выполняет поначалу вспомогательную и подчиненную роль, используется преимущественно в публицистических текстах, однако значение «документальных элементов в структуре очерков возрастает» [115. С. 21]. Это особенно ощутимо, когда после боев за Москву, Ленинград, Курск, Сталинград и других важных событий войны на страницах газет появляются военные документы-дневники, записки с фронта, письма солдат. Авторами таких текстов становятся «бывалые люди», свидетели описанных событий.

За период войны с 1941 по 1945 гг было издано большое количество сборников, содержанием которых стали очерки и рассказы очевидцев и участников военных событий. Типологически тексты таких книг можно разделить на три главные группы [за:116. С. 16-17]. Первая включает в себя свидетельства очевидцев, прямых участников военных событий. В эту группу входят произведения К. Симонова, А. Твардовского, Э. Капиева, В. Василевской. Во вторую группу вошли очерки, основу которых становятся документы: дневники, приказы, инструкции, записи, письма, выступления по радио. Это произведения И. Оренбурга, Л. Леонова и других. Третью группу составляют очерки, главная задача которых как можно полно и объективно раскрыть правду происходящего. Произведения построены как на основе свидетельств очевидцев, так и на документальных источниках. Их

составляли А. Фадеев, Н. Тихонов, П. Усенко.

Документализм таких очерков тесно связан с их публицистическим характером, направленным на читателя. Одновременно многие очерки поражают драматизмом бытовых деталей, описанием будней войны, повседневного фронтового труда.

Интерес к литературе факта возродился, по мнению П.В. Палиевского, после Великой Отечественной войны, когда документу было присвоено «самостоятельное эстетическое значение» [69. С. 421], когда факт стал ценен и интересен сам по себе. Новое отношение к документу было вызвано также потребностью переосмысления пережитого во время войны.

В процессе становления литературы факта наблюдались тенденции реалистической типизации в документальных жанрах. Главная задача писателя – создать образ человека или события с установкой на его информационный характер. Конкретный факт, представленный на фоне более крупного и общезначимого события, обобщал смысл происходившего.

Сразу после войны выходит ряд произведений, которые рассказывают о судьбе партизанских движений, но прежде всего показывают подпольную жизнь и роль партизан в победе над фашизмом. Это книги Б. Борисова, В. Андреева, Е. Степанова.

Особенный пласт художественно-документальной литературы этого времени составляют свидетельства жертв концлагерей. Стоит подчеркнуть, что на их фоне выделяются составленные сразу после войны произведения известных польских писателей, такие как «Medaliony» З. Налковской, «Przeżyłam Oświęcim» К. Живульской, «Na nieludzkiej ziemi» Ю. Чапского, «Wspominki z obozu Sachsenhausen 1939-40» С. Пигона. В русской литературе особое место среди книг, поднимающих проблематику концлагерей, затрагивающих философские и нравственные вопросы этого явления, выделяются книги «Это мы, господи!» К. Воробьева, «Нагрудный знак „OST”» В. Семина. Часть произведений сосредотачивается на теме побега и сопротивления в концлагерях: «Это было в Бухенвальде» Г. Поливанова, «Этого забыть нельзя» А. Пирогова.

Одна из главных тем военной и послевоенной литературы – блокада Ленинграда. Писатели не могли полностью раскрыть и описать реальность 1941-1944 годов во всей ее сложности и противоречивости. Однако их произведения выделяются как особенной остротой описания темы исторической, так и исключительным пониманием человеческой ситуации, сложившейся в это время в Ленинграде. Осмысление судеб ленинградцев нашло свое героическое отображение в произведениях О. Берггольц и Вс. Вишневского. Трагическое и мученическое представление жителей города можно найти у Л. Барановича и Д. Лихачева. Важной для нашего исследования, касающегося темы Ленинграда и жизни ленинградцев в период блокады, является «Блокадная книга» А. Адамовича и Д. Гранина. Написанная в начале восьмидесятых, эта книга соответствует требованиям своего времени, ему присуща вера и настоящая убежденность в правильности принятого решения о судьбе города, нет осуждения факта, что город был удерживаем всеми силами не только армии, но прежде всего гражданского населения. В книге также не найдем свидетельств самых трагических моментов обороны, в том числе каннибализма, грабежей, убийств за кусок хлеба. В «Блокадной книге» основное внимание уделяется обычным людям, которые в самое тяжелое время смогли сохранить человеческий облик и не потерять веру в победу. В книге не ставятся вопросы политического свойства, в ней нет широкого исторического фона. Мы познаем блокадный мир сквозь детали быта, ежедневный труд и страдания, через личные наблюдения участников блокады, фрагменты дневников, рассказы очевидцев страшных событий. «Блокадная книга» по своей структуре относится уже к художественно-документальной литературе, всплеск которой наблюдается именно в послевоенной литературе.

Многие ученые (Оляндэр Л. К, В. С. Федоров) утверждают, что именно с выходом в свет книг С. Смирнова, К. Симонова, А. Адамовича, Я. Брыля, Д. Гранина, а позже С. Алексиевич начался новый этап в развитии документалистики. Их книги – это первое свидетельство о войне из уст

простого человека, это голос народа. Использованный впервые А. Адамовичем принцип «множественности» голосов отныне стал новым способом сохранения памяти о событиях, зафиксированных народным сознанием. Книги стали в полном смысле «коллективным свидетельством», «хоровой литературой». Для описания их творчества и определения места в литературном процессе был использован новый термин «художественно-документальная литература», вошедший в литературную науку и критику после войны. Изначально термин применялся для определения мемуаров, дневников и записных книжек авторов, произведения которых отличались эстетической и фактографической ценностями. Однако впоследствии этот термин был использован для обозначения произведений, авторы которых «в художественной форме описывали реальные события, называя настоящие имена всех действующих лиц, вводя в ткань повествования подлинные документы» [67. С.42].

Авторы произведений художественно-документального характера решительно отказывались от вымысла в пользу документов и показаний свидетелей. Для автора важен не только факт, но сам процесс поисков правды, который происходит открыто. Основную тему и концепцию книги определяет, конечно, автор, однако главный голос принадлежит не ему, а его «соавторам». В книгах присутствует много сознаний и много голосов, часто противоречивых. Задача писателя состояла в том, чтобы заострить внимание на различных восприятиях, «желая постичь их причины, пробиться к объективной истине» [116. С. 31]. В становлении художественно-документальной литературы можно выделить три этапа, связанные с творчеством С. Смирнова, К. Симонова, а также А. Адамовича и соавторов его книг.

С творчеством С. Смирнова связан новый этап в развитии русской документальной литературы, хотя его книгу «Брестская крепость» долго «не причисляли к художественной прозе» [39. С. 4]. В своем произведении «Брестская крепость» Смирнов использует индуктивный метод: один эпизод (оборона Брестской крепости) становится отражением всей борьбы с

фашизмом во время Великой Отечественной войны. Книга характеризуется также повышенным пафосом. Писатель выступает одновременно в роли исследователя, так как его задача – научный и художественный поиск в создании лучшего образа героев военного эпизода. С. Смирнов в своей книге ставит вопрос о судьбе человека, восстанавливает справедливость, борется за доброе имя защитников крепости, рассуждает о трагических судьбах военнопленных. С. Смирнов выступает противником фашистской идеологии и голосом памяти о страшных событиях 41-ого года и о подвиге русского солдата.

Свой творческий метод сам писатель определяет в письме, приложенном к изданию книги и выполняющим роль предисловия. Письмо, написанное героям Брестской крепости, начинается словами:

«Дорогие мои друзья!

Эта книга - плод десятилетней работы над историей обороны Брестской крепости: многих поездок и долгих раздумий, поисков документов и людей, встреч и бесед с вами» [10. С. 15]. С. Смирнов создал свою книгу на основе человеческих голосов солдат, сражавшихся за оборону Брестской крепости.

К. М. Симонов во время войны работал военным корреспондентом газеты «Красная звезда». На фронте молодой журналист вел репортерский дневник, который потом лег в основу эпического цикла «Живые и мертвые», посвященного теме Великой Отечественной Войны. Задача К. Симонова – рассказать, от лица очевидца этих событий, о настоящей войне, такой, какой ее видели участники. В то же время стоит учесть, что книга создавалась в течение 10 лет после военных событий, К. Симонов должен был представить воевавшему поколению события такими, какими они остались в их сознании. Для этого необходимо было осмыслить пережитое, увеличить обзор представленных событий, исторической реальности, психологии поколения. Автор сумел создать повествование без беллетризации, но одновременно не лишенное художественных ценностей. В произведении «Разные дни войны» К. Симонов использует особую стилевую организацию - представляет

объективный мир, который читатель самостоятельно анализирует и оценивает. Одновременно в книге четко выражена авторская концепция, благодаря личным размышлениям самого авторского «я».

Большое влияние как на развитие художественно-документальной прозы, и шире – на демократические процессы в обществе – оказали А. Адамович, Д. Гранин, Я. Брыль и В. Колесник. Их книги издаются, начиная с 70-х годов: «Хатынская повесть», «Клавдия Вилор», «Блокадная книга», «Я из огненной деревни...», «Каратели». Не будет преувеличением сказать, что впервые слово было предоставлено самому народу, который с того момента становится соавтором книг. Именно 1980-е годы оказались весьма продуктивными в жанре «репортажа-воспоминания», жанре, который оказал большое влияние на общественное сознание и понимание войны и ее последствий. Новый способ отображения действительности, выработанный А. Адамовичем, получил широкое распространение в русскоязычной литературе, он выработал новые возможности сохранения исторической и эмоциональной памяти народа.

В 1984 году в журнале «Октябрь» выходит книга С. А. Алексиевич «У войны не женское лицо» - первая из цикла «Голоса утопии», а спустя год была издана и вторая книга «Последние свидетели». Выход в свет этих книг стал свидетельством того, что опыт послевоенной прозы художественно-документального характера обрел новые черты и свойства, он стал продолжением и развитием устоявшейся традиции.

Нельзя не отметить, что в литературе новейшего времени документ стал «ферментом» новых жанровых модификаций, особенно в конце 80-х начале 90-х годов XX века. Это было результатом прежде всего «гласности», свободы печати. Появились новые произведения, во многом написанные раньше и сейчас «возвращенные», такие как «Крутой маршрут» Е. Гинзбург, «Архипелаг ГУЛАГ» А. Солженицына, «Колымские рассказы» В. Шаламова, «Колыма 1937-1939» И. Иванова.

Выходят мемуарные повести: «Черные камни» А. Жигулина, «Невыдуманное» Л. Разгона, а также биографические повести

художественно-документального характера «Зубр» Д. Гранина, «Особая экспедиция» И. Филоненко, а также книги-свидетельства, затрагивающие современные проблемы общества – «Чернобыль» Ю. Щербака, «Чернобыльская тетрадь» Г. Медведева, «Цинковые мальчики» С. Алексиевич.

Художественно-документальная проза второй половины XX века характеризуется широкой проблематикой, охватом жизни не только «великих», но также «маленьких» людей, постоянным поиском новых форм и решений. Сам автор занимает различные позиции: он не только сам создает мир своего произведения, но может быть соучастником в его создании. Различным может быть отношение писателя к прошлому. Художественно-документальная проза стала ярким явлением, отвечающим на актуальные запросы общества, соответствующим требованиям читателей. Одновременно она стала одним из самых плодотворных явлений конца столетия.

1.2. Документ и его роль в современной литературе: термин, содержание понятия, функции (Теоретический аспект)

Данная часть исследования посвящена важной и дискуссионной проблеме литературоведения – разделению литературы на художественную и документальную. Раскрывается содержание понятия «документальная литература», родственных ему понятий – «документ», «человеческий документ», «художественно-документальная литература». Анализируется специфика художественного и документального элементов, характер их взаимодействия, которое имеет место во многих значимых произведениях современной прозы. Описываются способы проявления художественности в документальной и художественно-документальной прозе, приемы достижения образности в этих жанрах и роль автора в создании художественно-документального произведения.

В контексте нашего исследования принципиально важным является вопрос о соотношении документальной и художественной литературы. В литературной теории деление произведений на художественные, фундаментом которых является вымысел, и документальные, основой которых является реальный факт, носит характер аксиомы. Однако, незыблемость этой аксиомы не так уж бесспорна, как это кажется на первый взгляд. Для того, чтобы разобраться в этом, обратимся к истории вопроса.

Эстетическая мысль еще со времен Платона и Аристотеля ставила вопрос о сути искусства, о его связи с Космосом, Природой, Человеком, пыталась разобраться в его возможностях и определить его функции. С одной точки зрения, искусство трактовалось как нечто как вторичное, так как оно представляло лишь отблеск истинного мира «идей». Сторонники другого подхода доказывали, что «идеи» есть те же самые вещи и настоящее искусство «способно им подражать» [58. 367]. Проблема соотношения эстетического и фактического, искусства и жизни, остается спорной и в наши дни.

Применительно к нашему вопросу, соотношение искусства и жизни нужно рассматривать как вопрос о соотношении художественного и

документального начал в литературном тексте. Актуальность этот вопрос приобрел лишь в XX веке, поднял на невиданную ранее высоту понимание документа как первоосновы художественного текста. Особенно ярко приоритет документа проявился в последнее десятилетие XX века и в новейшей литературе. Однако тема документа как основы произведения, несмотря на множество теоретических и практических работ углубляющих ее, все еще нуждается в дополнении. До сих пор не определены четкие границы между литературой документа и художественной литературой, спорным остается вопрос об эстетическом значении литературы документа.

Многие ученые неоднократно обращали внимание на ликвидность границ понятий «художественное» и «документальное», ставили вопрос о соотношении литературы и не-литературы, а также «эстетического» и «эмпирического» фактов в литературе. Еще в 20-е годы, подводя итоги послереволюционного интереса к «фактам жизни», Ю. Н. Тынянов, Б. М. Эйхенбаум высказывали необходимость более глубокого исследования этих понятий. А. П. Скафтымов писал по этому поводу: «Теперь литературный факт, даже при наличности его непосредственного восприятия, предстает как нечто искомое и для научного сознания весьма далекое и трудное» [74. С. 134].

В истории литературы много раз обращалось внимание на то, что даже понятие «художественная литература» меняет свое содержание: «Не только при изучении средневековой (например, древнерусской) литературы, но и в значительно более близкие эпохи провести черту, обозначающую рубеж юрисдикции литературоведа и начало полномочий историка, культуролога, юриста и т. п., оказывается делом совсем не столь уж простым. Так, мы, не задумываясь, исключаем „Историю государства Российского” из области художественной литературы. „Опыт теории партизанского действия” Д. Давыдова не рассматривается как факт русской прозы, хотя Пушкин оценивал эту книгу прежде всего с точки зрения стиля <...>. Факты подвижности границы, отделяющей художественный текст от нехудожественного, многочисленны» [60. С. 203].

По мнению В. И. Тюпы, художественность (как само и определение художественный) «служит для указания на специфику искусства, его содержанием является то, что отличает данный род деятельности (способ мышления, область культуры) от философии и религии, от науки и публицистики, производительного труда и политики. Иногда этим понятием пользуются также для оценочной характеристики художественных произведений» [81. С. 463].

М. М. Бахтин считал, что невозможно изучать эстетическое без его связи с познавательным и этическим и их общего места в культуре. Без системного понимания эстетического нельзя также выделить предмет изучения — художественное произведение — из общей массы других словесных произведений. Как подчеркивал ученый, в художественном произведении эстетический элемент будет наивен, субъективен и неустойчив, а для его «точного самоопределения ему необходимо взаимоопределение с другими областями в единстве человеческой культуры» [16. С. 9]. М. М. Бахтин считал невыполнимой задачу построить науку об отдельном искусстве (поэтику) на отрицательном отношении к общей эстетике, так как они — не противостоят друг другу, а взаимодействуют в культуре.

Согласно концепции, представленной Ю. М. Лотманом «существование художественных текстов подразумевает одновременно наличие нехудожественных и то, что коллектив, который ими пользуется, умеет проводить различие между ними» [60. С. 203]. Разграничение текстов художественной литературы из всей массы остальных произведений в данной культуре может производиться с двух точек зрения, предложенных исследователем [60. С. 203-205]. Первая — *функционально* — предполагает, что к текстам художественной литературы можно причислить любой словесный текст, который может осуществлять эстетическую функцию. Вторая, которая рассматривает эту проблему с точки зрения организации текста, предполагает, что произведение следует построить согласно определенному образу: «отправитель информации его действительно

зашифровывает многократно разными и разными кодами». Читатель должен также знать, что текст, который ему предоставляется, следует рассматривать в пределах художественности.

Развивая вышесказанное, отметим, что такие произведения современной прозы, как «Архипелаг ГУЛаг» А. Солженицына, «Брестская крепость» С. Смирнова, «Погружение во тьму» О. Волкова, «Блокадная книга» А. Адамовича и Д. Гранина, «У войны не женское лицо» С. Алексиевич являют собой примеры произведений документальной прозы, которые соответствуют критериям, поставленным Лотманом. «Нет сомнения в том, что подлинное произведение искусства — создано ли оно посредством вымысла или принципиально иным способом, отвергающим вымысел и опирающимся на голос самого действительного факта, — обладает всеми признаками художественности» [67. С. 73].

Дополнительным подтверждением аргумента в пользу художественности документальной прозы следует считать ключевые законы художественности, сформулированные В. И. Тюпой. [81. С. 465]. Первый из законов искусства — закон *целостности* — можно определить как «внутреннюю завершенность (полноту) и сосредоточенность (неизбыточность) художественного целого» [81. 465], что обозначает упорядоченность формы произведения в сопоставлении с его содержанием внутри эстетического объекта. Закон целостности обеспечивает полноценное эстетическое отношение к произведению, так как в нем не будет ничего случайного, безразличного или необязательного. Закон *условности* означает, что значение произведения не сводится к самому тексту, а предполагает своего рода эмоциональную рефлекссию как механизм эстетического переживания. Закон *адресованности* подразумевает присутствие более или менее далекого адресата, в котором нуждается сам автор. Одновременно писатель или поэт, создавая свое произведение, заключает в нем высший смысл, который открывается лишь только в моменте прочтения текста читателем-адресатом. Закон *индивидуации* (или творческой оригинальности) предполагает, что произведением искусства

может считаться только нечто уникальное, неповторимое, невоспроизводимое. Эта оригинальность произведения служит как самовыражением личности художника, так и активизирует самобытность адресата. Закон *генерализации* («творческой типизации») означает, что в произведении заложена предельная мера обобщения присутствия человеческого «я» и максимальная степень личностного опыта, с которым может идентифицироваться читатель/зритель/слушатель.

Следуя перечисленным критериям, которым соответствует как художественная литература, так и документальная, целесообразным является использование другого терминологического аппарата, предложенного С. В. Бирючиным в диссертации «Художественная функция документа в диалогии В. С. Гроссмана „Жизнь и судьба“». Исследователь предлагает внутри художественной литературы разграничить два понятия — литературу вымысла и документальную литературу [108. С. 35]. Главным критерием разделения терминов является способ преобразования действительности в данном тексте. Документальная литература в качестве основы берет документальное начало и опирается на реальные события, факты, сведение очевидцев. Литература вымысла берет свое начало в авторском воображении, в котором текстовая реальность преобразуется вне действительности.

В свое время Л. Гинзбург в знаменитой работе «О психологической прозе» дала свое определение проблемы разграничения документальной литературы и литературы вымысла: «Литература вымысла черпает свой материал из действительности, поглощая его художественной структурой; фактическая достоверность изображаемого, в частности происхождение из личного опыта писателя, становится эстетически безразличной <...>. Документальная же литература живет открытой соотнесенностью и борьбой двух этих начал» [30. С. 7]. Как отмечает Л. Гинзбург, главное качество документальной литературы — это *установка на подлинность*, которую ощущает читатель, хотя она не всегда соответствует фактической точности. Для эстетической значимости документального произведения важно

эстетическое восприятие жизненного факта, который превращается в «художественный образ» [30. С. 8].

Ключевым для нашего исследования будет суждение, высказанное Н. К. Геом о факте жизни, который превращается в факт искусства: «В связи со спецификой и особенностями литературного произведения, прежде всего словесного художественного образа, необходимо помнить о превращении жизненного содержания в содержание искусства» [26. С. 4]. В дальнейшем исследователь придерживается этого мнения, сравнивая пьесу Ж. Вилара, драму «Судебное разбирательство» П. Вейса, книгу М. Шатрова и фильм «Обыкновенный фашизм» М. Ромма. В каждом случае, «когда документ превращается в произведение, в особый мир, где каждый кадр держится по закону внутреннего сцепления с другими, главное заключено не в „порциях” фактического материала и творческой работы фантазии художника, а в таком их соединении, которое органично внутри себя, становится особым организационным принципом компоновки материала в новое целое <...>. И в этом великое чудо искусства, которое не утрачивает поэтической фантазии в документе и реальности в самом, казалось бы, смелом вымысле» [26. С. 232-233].

Такой подход обеспечивает художественность документа в литературе, однако нерешенной остается проблема четкого разделения документальной литературы и литературы вымысла.

Неоднозначность понятия «документ» – проблема классификации.

Становление документа как самостоятельного художественного факта происходило долго и постепенно, но одновременно привлекало внимание писателей, читателей и критиков. Свидетельством может стать закрепленный в литературоведении термин «документальная литература» и его синоним («документалистика») под которым подразумевается направление не только литературы, но и искусства, «область художественного творчества, в пределах которой авторы с помощью реальных свидетельств стремятся выразить правду о времени и человеке»

[102. С. 17-18]. Термин возник еще в двадцатых годах прошлого века, но точное определение получил только в конце восьмидесятых. Авторы «Литературного энциклопедического словаря», изданного в 1987 году, характеризуют документальную литературу как исследующую исторические события и явления общественной жизни и использующей для этого анализ документальных материалов, но одновременно подчеркивается ее связь с художественной прозой: «качество отбора и эстетическая оценка изображаемых фактов, взятых в исторической перспективе, расширяют информативный характер документальной литературы <...>, Д. л. строго ориентирована на достоверность, всестороннее исследование документов» [127. *Литературный*. С. 98-99].

В «Словаре литературоведческих терминов» С. П. Белокуровой документальность трактуется как «опора на факты, активное привлечение документов, цитирование свидетельств и источников в художественном произведении» [121. С. 50]. Подчеркивается, что степень документальности произведения может колебаться в зависимости от замысла автора (как пример высокой степени документальности автор словаря привела книгу «Архипелаг ГУЛаг» А. Солженицына).

Единственное определение термина «документалистика» как полноценного художественного произведения, основанного на документально подтвержденных фактах, находим в словаре Ю. Б. Борева «Эстетика. Теория литературы» [123. С. 120]. Документалистикой называем те произведения, в основу которых положены действительные события.

Однако, до сих пор в науке о литературе не удалось определить уровень соотношения фактического и вымышленного в документальной и художественной литературе. Остается нерешенным, сколько в данном тексте может быть документальных свидетельств, и какова степень вымысла, чтобы произведение причислялось именно к документальной литературе. На эту проблему высказали свое мнение И. Янская и Б. Кардин в своей монографии «Пределы достоверности»: «Документальной литературу делает, как известно, следование принципу фактической достоверности;

художественной она становится вследствие эстетической перестройки материала: отбора деталей, продуманной композиции, преобразования жизненного факта словом. Вымысел не исключен — исключено лишь полное поглощение документального материала художественной структурой, — в противном случае создание писателя перейдет в иное качество, станет «обыкновенной прозой» [104. С. 294-295].

Задача жанров с документальной основой - создавать впечатление достоверности описываемых событий. Документальная литература берет свой материал из реальности, обогащая его художественной структурой.

В данной работе используется терминологический материал, разработанный Е. Г. Местегрази в двух монографиях: «Литература нон-фикшн/non-fiction. Экспериментальная энциклопедия» и «Документальное начало в литературе XX века». В работах делается попытка дать картину развития литературы с главенствующим документальным началом, а также описать, систематизировать и расширить понимание терминологии, которая до сих пор не обладала научным статусом. Кроме термина «документальная литература», рассмотренного выше, в литературной критике в разное время появлялись также такие интересные для нашего исследования вопросы, как «литература факта», «историко-документальная проза», «автодокументальный текст», «литература нон-фикшн», «Эго-документ», «наивное письмо». Представляется, что эти понятия исключительно важны для уточнения понятия «документ» и «художественно-документальная литература».

Документ – это устное или письменное свидетельство каких-нибудь событий; официальная бумага, которая подтверждает подлинность, достоверность чего-либо. Но, как отмечает И. М. Каспэ, противопоставление устных и письменных документов предполагает, что документирование как письменная практика фиксирует «различные формы знания, которые устная коммуникация оставила бы эфемерными, изменчивыми, неуловимыми» [44. С. 5]. Таким образом, необходимо выделить два типа документов. Это, согласно терминологии исследователя документального начала в творчестве

В. С. Гроссмана, С. В. Бирючина [108. С. 18-19], официальные и частные документы. К официальным (или «беспристрастным») документам причислим государственные приказы, судебные протоколы, аннотации, канцелярские выписки. В них отсутствуют признаки авторства, они не стремятся к художественной организации текста. Они обычно имеют юридическую силу и были составлены реальным человеком или как результат официальных служебных процедур. Частные (личные) документы это, прежде всего, литературно обработанные записи устных рассказов/разговоров, воспоминания участников или очевидцев каких-либо значимых событий. Частные истории, как правило, представляют собой документ времени, имеют личный, субъективный характер и обладают эстетической значимостью. Частные истории, как правило, создаются добровольно и самостоятельно (или текст может быть надиктован другому лицу), автор здесь предстает свидетелем описываемых событий или опирается в своем повествовании на чужие свидетельства.

Одной из самых сложных задач, стоящих перед исследователем литературы с документальным началом, остается нерешенный вопрос достоверности/недостоверности факта. На проблему функционирования факта в пространстве художественного произведения обратила внимание Е. Г. Местергази: «Подводя итог рассмотрению книг А. И. Солженицына, С. А. Алексиевич, Ю. М. Лошица, В. Н. Николаева, стоит все же отметить, что „документальность” их, строго говоря, ничем не доказана. По сути перед нами художественное произведение с главенствующим документальным началом, в котором предельно ярко выраженная авторская позиция всегда тенденциозна, а значит, субъективна. Жизнь таких книг напрямую зависит от читательского восприятия: то, что выдается за документальное, оказывается псевдодокументальным в глазах незаинтересованной воспринимающей стороны» [66. С. 142]. Исследовательница обращает внимание на то, что нет единой методики, решающей вопрос достоверности/недостоверности фактов и их соответствия жизни. Главные категории отбора – это такое ненаучное понятие как совесть автора,

ручающегося за подлинность используемых документов.

Термин «**человеческий документ**» (или «литература человеческого документа») – может выступать как автономный термин и имеет несколько основных значений. Первое, самое широкое в употреблении, означает «некоторое творение, запечатленное в какой-либо осязательной, улавливаемой форме и так или иначе свидетельствующее об авторе» [68. С. 19]. Второе значение применяется в контексте мемуаров, автобиографий, воспоминаний, писем, оно намного ближе к литературе факта. Такое явление можно было наблюдать в польской литературе, начиная с 60-х годов, что описывает В. А. Хорев: «В литературе человеческого документа, иногда называемого в польской литературной критике „скрытым романом”, прежде всего обнаруживается эстетическая энергия жизненного факта, характера и поведения конкретного лица, его суждений о других людях и себе самом. Важнейшая ее черта — стремление к интеллектуальному раскрепощению человека, который испытывает постоянное давление политических мифов и коллективных эмоций» [90. С. 64]. В польской литературной критике стало принято называть такого рода произведения «сильвами» (от латинского *silva rerum*), а их традиции возникли еще в средневековых семейных книгах [90. С. 64]. Современные «сильвы» представлены книгами «*Kalendarz i klepsydra*» Т. Конвицкого, «*Zamek na lodzie*» Т. Ружевица, «*Dzienniki*» Э. Стахуры. Вне жанровых определений они существуют в гибридных формах, в них соединяется высокое и низкое, настоящее и выдуманное, они символизируют индивидуальные отношения человека с миром. «Сильвы», по мнению выдающегося польского литературоведа Рышарда Ныча, своей проблематичностью сами становятся инструментами критического исследования литературы — заставляют сомневаться в устоявшихся представлениях о художественности литературы и понятии автора как единственного источника интеллектуальной собственности [106. С. 66]. «Сильвы» характеризует подчеркнутая обращенность к адресату, многосюжетность, а также «разыгрывание» автором элементов своей биографии (в том числе и придуманных).

«Человеческий документ» принято противопоставлять художественной литературе, а особенно поэзии. Сам В. Хорев определяет этот пласт литературы как «парабеллетристический жанр» [90. С. 64]. Зато И. М. Каспэ, современная исследовательница новейшей русской литературы, обращает внимание на природу «человеческого документа», который легко усваивает метафоры патологии, болезни и прямо отсылает к опытам натуралистической школы. Исследовательница подчеркивает, что не существует прямых онтологических свойств, присущих литературе «человеческого документа», и только читатель может выбрать такой способ прочтения текста. Среди таких текстов И. М. Каспэ перечисляет «Письмо из Кемерово» А. Чистяковой, «Белое на черном» Р. Г. Гальего, «Танцовщица из Хивы, или История простодушной» Х. Сиддиковой [44. С. 23]. Читатель может воспринять книгу двояко (амбивалентно) как художественный текст или «человеческий документ».

Такое отсутствие границ между человеческим документом и противопоставленным ему образом художественной литературы явление в современной литературе нередкое. Так, например, в критике можно обнаружить следующее высказывание о книге С. Алексиевич «У войны не женское лицо», подтверждающее данную мысль: «Светлана Алексиевич — одна из таких писателей, которые обладают острым чутьем на правду и только правду. На этом пределе между литературой и человеческим документом и написана, вернее, *записана* (курсив мой — К. Г.) эта книга. Будто бы автор лишь недавно вернулся с передовой линии фронта» [145. Электронный ресурс]. Критик затрудняется в определении художественной природы книги, одновременно подчеркивает, что она *записана*, будучи взятой как факт реальной жизни.

Художественно-документальная литература. Некой *разновидностью* документальной литературы следует считать художественно-документальную литературу. Хоть сам термин вошел в научный обиход примерно в то же время, что и термин «документальная

литература», однако был отрефлексирован литературоведами-теоретиками в меньшей степени. Литературовед А. Тоне в своей работе развивает мысль о том, что автор, употребляя термин «художественно-документальная проза» уверен в его правильном восприятии читателем: «каждый автор, используя термин, не сомневается в адекватности читательского восприятия» [119. С. 10] Исследователь указывает на двойную – эстетическую и фактографическую ценность таких текстов, которые содержат материал собранных свидетельств очевидцев значимых общественных и исторических событий. Эти рассказы тематически объединяет и собирает лично писатель. Автор диссертации обращает внимание на тот факт, что в книгах представлены не прямые записи, а результаты их обработки писателем, поэтому «документом каждый такой результат может быть признан весьма условно» [119. С.12]. Также автор сам выбирает последовательность рассказов согласно его представлениям и техникам монтажа.

Немаловажно отметить, что в художественно-документальной литературе документ и художественные элементы не являются взаимоисключающими понятиями, они взаимно дополняют друг друга. Как утверждает Л. Я. Гинзбург, художественный образ всегда представляется символически, он репрезентативен. В художественно-документальной прозе автору уже даны события, он должен «раскрывать в них латентную энергию исторических, философских, психологических обобщений, тем самым превращая их в знаки этих обобщений. Он прокладывает дорогу от факта к его значению. И в факте тогда пробуждается эстетическая жизнь» [29. 13.] Таким образом, факт получает новое эстетическое значение и становится представителем идеи.

Стоит подчеркнуть, что именно в XX веке художественно-документальная литература стала особенно востребованным эстетическим феноменом, способным отобразить новое время во всей его неповторимой сложности и уникальности, описание которой не поддается привычным художественным средствам. Новым средством выражения стал документ и

различные формы его воплощения в произведениях художественной прозы: «Реальность XX века оказалась такова, – пишет Е. Г. Местергази, – что сказать *правду* о ней стало сверхзадачей писателя, решить ее только привычными художественными средствами дано на поверку немногим, большинству же на помочь приходит именно документ» [66. С. 46].

Роль и значение документа как эстетического феномена, а в случае настоящего исследования *частных историй*, значительно выросла в контексте развития таких наук, как социология, психология, лингвистика, история, антропология. Привычное описание внешнего мира – от первого или третьего лица – заменяет полифонное высказывание, в котором участвует множество разных, не связанных друг с другом субъектов. В центре произведения стоит речевое высказывание, которые принадлежит реальным, конкретным людям. Это не они, а их голоса заполняют мир произведения.

Поэтика документа в художественно-документальном произведении (способы олитературования - портрет, пейзаж, монтаж). Для данного исследования художественно-документальной прозы важна мысль В. Г. Герцена, который подошел к пониманию проблемы использования фактического материала с эстетической точки зрения: «Сущность всякого факта — не в самом факте, а в его значении, — и если поэт сумел схватить значение факта и этим значением, как граненый хрусталь светом, просквозить факт: этот факт всегда будет поэтичен» [18. с. 26].

Художественно-документальная проза по своей природе использует творческие средства и способы отражения жизни. Писатель, как и любой художник, стремится отображать действительность всеми доступными инструментами, одновременно учитывая содержание обработанных документов и специфику жанра, ориентированного на фактическую достоверность. Для этого используются художественные средства, которые, однако, подлежат соответствующей модификации и трансформации. Прежде

всего повышается роль факта и документа, обнаруживается и подчеркивается их эстетическая сущность. Однако, как замечает Л. К. Оляндэр [116. С. 211-212], «увеличение удельного веса документа в организации целого еще не значит, что он является ведущим признаком поэтики документальных жанров». Анализируемые нами произведения, составленные из множества голосов, имеют в своей основе человеческие высказывания, которые приобрели статус документа только после того, как вошли в произведение. Главное для исследуемых произведений — диалоги между составителями книг и очевидцами, как в книге «Я из огненной деревни...» А. Адамовича, Я. Брыля, В. Колесникова [2. С. 81]:

«— Ну вот, сейчас будут жечь деревню.

Вопрос: — А вы в жите?

— А мы в жите сидим.

Вопрос: — В жите они не искали? Из хаты в хату ходили?

— Не. Не искали. Из хаты в хату. Может, ближе где искали, а нас — никто. Только было тяжелое... Страх, спать хотелось. Ну, а когда уже запалили...

Вопрос: — Спать хотелось?

— Ну, от страху. Так вот от страху спать хотелось! Знаете, на нас ветер шел, этот дым, понимаете, такое мятное... Люди ж горели, запах тяжелый был...»

(Ева Ивановна Тумакова)

Документ по-разному используется в произведении и в разной степени взаимодействует с другими способами воссоздания действительности. Для этого можно использовать различные способы олитературования: прямую речь, ремарки, рассуждения, пейзаж, портрет, посредством их документ входит в структуру произведения.

Одним из инструментов воссоздания действительности является пространственно-временная **панорама**. Ее функции различны, она дает возможность охватить какое-нибудь событие, как это имело место у К. Симонова в повести «Разные дни войны». Благодаря панораме война была

представлена как многоуровневое, масштабное событие, как испытание для человека. В произведении «Я из огненной деревни...» панорама дает представление о размерах трагедии и страданиях простого человека.

Портрет в художественно-документальной прозе носит аналитический характер. Автор книги собирает рассказы, и каждый рассказчик рисует свой образ событий, портреты людей, свое видение войны. Это всегда субъективная оценка пережитого, но за автором всегда стоит право на анализ полученного материала. Составляя книгу, автор осуществляет синтез различных точек зрения и формирует один общий портрет, который складывается на основе художественного осмысления материала. Именно этот синтез получает читатель, и это уже обработанный, целостный и однородный портрет.

Для представления отдельного персонажа автор может использовать разные приемы. В книге «Каратели» А. Адамович для воспроизведения портрета палача Тупиги использует подлинный документ — выписку из судебного дела, а при создании портрета палача Муравьева приводит письмо-заявление, которое тот составил перед приговором. Как утверждает Е. Ю. Скарлыгина, «никакие авторские отступления, философствования и нравоучительские сентенции не смогли бы столь блистательно справиться с задачей, которую решает в данном случае документ» [118. С. 134-135].

Пейзаж. В художественно-документальном произведении пейзаж выполняет те же функции, что и в чисто художественных жанрах. Пейзажный фон может предстать как воплощение важной философской мысли, размышлений о трагическом состоянии мира. Во многих рассказах очевидцев пейзаж может выполнять функцию контраста, усиливая впечатление от пережитого, он также помогает активизировать деятельность памяти, вспомнить то, что казалось давно забытым. Все образы природы, как подчеркивает В. Е. Хализев, «обладают глубокой и совершенно уникальной содержательной значимостью. В многовековой культуре человечества укоренено представление о благодати и насущности единения человека с природой, об их глубинной и нерасторжимой связанности» [89. С. 221].

Пейзаж является неотъемлемой частью картин войны, он разнообразен и неповторим: изображения фронта («У войны не женское лицо»), блокады («Блокадная книга»), деревни («Я из огненной деревни»). Встречаются чужие, «нерусские» пейзажи («Цинковые мальчики»), пейзажи огня (пожар Бадаевских складов в «Блокадной книге»), дороги («Последние свидетели»), катастрофы («Чернобыльская молитва»). Пейзаж, как утверждает М. Н. Ким, может нести «как фоновую, так и смысловую нагрузку, раскрывая нечто новое в человеке» [46. С. 237]. Пейзаж — это фон для раскрытия переживаний рассказчиков, для них пейзаж — это способ раскрыть чувства, рассказать о своих переживаниях, выразить свое мироощущение. В их понимании природа воспринимается сквозь войну и страдания. Цветы, растения, животные, другие явления природы приобретают в них символический характер.

Монтаж. Структура текстов в художественно-документальной прозе представляет собой «монтажную композицию» [36. С. 31]. Суть ее заключается, по мнению С. Эйзенштейна, в сопоставлении двух фрагментов, которые соединятся в новое представление, обладающее новым качеством. Такое сопоставление больше напоминает не сумму этих фрагментов (кусков), а новое произведение: «результат сопоставления качественно [...] всегда отличается от каждого слагающего элемента, взятого в отдельности» [99. С. 157-158]. В художественно-документальной прозе монтаж как способ соединения отдельных рассказов в одно полноценное целое выполняет две главные функции. Позволяет сохранить автономность рассказов, но одновременно дает возможность сопоставить их друг с другом для получения нового эффекта. Можно выделить внешний монтаж (сопоставление отдельных рассказов, воспроизводится исключительно автором), а также внутренний — сопоставление двух контрастных элементов внутри одного эпизода. Может выполняться как рассказчиком, так и автором. Писатель имеет право самостоятельно подбирать и сопоставлять выбранные им элементы, добавлять свой комментарий, что позволит достичь сильнейшего эффекта, а даже приобрести новый смысл.

Роль автора в создании художественно-документального произведения. На разных уровнях создания и функционирования текста художественно-документальной прозы ощущается присутствие автора. Его роль в произведении охарактеризовал Даниил Гранин на примере книги французского писателя В. Познера «Нисхождение в ад». Задача автора заключается в искусстве монтажа материала, но также и в искусстве отбора информации. Д. Гранин нарочно использует термин «проза», а не репортаж или сборник, тем самым подчеркивая принадлежность такого рода произведений к жанру художественно-документальной прозы. Роль автора заключается в стремлении соединить голоса в один хор, создать ораторию, в которой звучат «арии, и речитативы, и хоры, все соединено оркестром, авторской речью, интонацией, его, писателя, замыслом...» [32. С. 200].

Задача автора не проста, он должен соединить в одном произведении десятки и сотни разных голосов, создать единое целое из множества несвязанных между собой рассказов. Хотя в основе работы лежит рассказ-документ эпохи, но этот результат обработки автором и соединения им отдельных рассказов в одно произведение дает художественный эффект, обладающий огромной силой воздействия на читателя. К этим произведениям можно причислить вышедшую в 1977 году в Минске книгу Алеся Адамовича, Янка Брыля и Владимира Колесника «Я из огненной деревни...». Сами авторы характеризуют свой труд как «документальную трагедию, книгу-память, живой голос людей, которые были сожжены, убиты вместе с семьями, вместе со всей деревней и которые – живут» [2. С. 5]. В 1977-1981 гг. издается «Блокадная книга» Алеся Адамовича и Даниила Гранина, свидетельство сотен ленинградцев о прожитом ими во время блокады города. В основу этих произведений легли документы, говорящие человеческим голосом – голосом тех, кто сам пережил события Великой Отечественной войны. Как подчеркивали авторы, их задача заключалась в том, чтобы сохранить, сбересть память о минувших событиях, о человеческой боли, страданиях, которые остались не только в словах, но также в глазах жертв, в их голосах, во всем, что окружает человека. Сначала свидетели

рассказали свои истории только авторам книг, а потом нам всем, читателям, передали свою историю и свой опыт.

Автор исследуемого в данной работе материала С. А. Алексиевич, писательница и журналистка. В 1972 году окончила факультет журналистики Белорусского государственного университета, затем работала в нескольких газетах. Как журналист она проявила себя в разных жанрах — рассказах, публицистике, репортажах. Ее профессия — задавать вопросы и искать на них ответы — нашла свое отображение в исследуемом цикле. С. Алексиевич как подлинный журналист дает слово своим героям.

М. Н. Ким в своей монографии «Журналистика: методология профессионального творчества» [46. С. 194-197] перечисляет несколько важных моментов работы журналиста над интервью, которые встречаются также в художественно-документальной прозе С. Алексиевич. Это, прежде всего, использование в публикации только самых значимых и выделяющихся высказываний собеседника; комбинирование различных кусков устной беседы в письменном варианте, исходя из основного замысла; факты — это повод для развертывания беседы.

С. Алексиевич в своих произведениях использует композицию, характерную для газетного очерка. Ее тексты можно разделить на единицы композиции: «Единицей (или компонентом) композиции является... такой элемент, отрезок произведения, в рамках или границах которого сохранилась одна определенная форма (или один способ, ракурс) литературного изображения. С этой точки зрения можно выделить в литературном произведении элементы динамического повествования, статического описания или характеристики, диалога персонажей, монолога и так называемого внутреннего монолога, письма персонажа, авторской ремарки, лирического отступления и т. д.» [19. С. 31-32].

Отдельные эпизоды книги Алексиевич характеризует краткость, сжатость, иногда даже лаконичность высказываний. Автор обращает внимание на самые главные, яркие моменты, выделяющиеся детали, резкие эпизоды. Она не восстанавливает картину событий, а только обращает наше

внимание на некоторые моменты, не всегда связанные друг с другом, не всегда в хронологическом порядке. Задача читателя — на основе предоставленного материала восстановить картину событий, понять недосказанное — чувства, страдания, эмоции тех, кто нашел отвагу высказаться.

Такая краткость композиционной формы (С. Алексиевич сама обрезает часть рассказов) вынуждает прибегнуть к определенному пунктирному повествованию — это «свободная, диктуемая законами ассоциативного мышления организация материала, в таком отборе и монтаже фактов, которые уплотняют, сокращают время и пространство» [19. 50]. В краткий отрезок повествования Алексиевич умело вплетает, казалось бы, далекие (по месту, времени, значению) события, факты, обстоятельства.

Как публицистика, так и документалистика используют очерк и репортаж, их общность может быть обнаружена в обращении к реальным событиям, в открытой оценочности, а также в стремлении к общеинтересной проблематике. Однако ряд признаков резко разделяет эти два явления. Задача публицистики — воссоздание «истории современности», зато документальное искусство обращается не только к настоящему, но еще и прошлому, и возникло во многом в качестве нового материала «исторической правды» [102. С. 18].

На протяжении почти двух веков менялось содержание понятия «документальная литература», а одним из наиболее дискуссионных научных проблем был вопрос о значении документа в художественных произведениях. В литературной науке и критике сложилось деление на литературу вымысла и документальную, с документальным началом. Но границы между ними, особенно в наше время, очень подвижны, а сегодняшнее состояние литературного процесса четко указывает на постоянное взаимодействие «документального» и «вымышленного» элементов в многих значимых произведениях. Поэтому главная задача литературоведения — обновить и упорядочить устаревшую теоретическую базу и терминологию, что поможет лучше ориентироваться в современном литературном пространстве.

1.3. Поэтика документа в прозе С. Алексиевич («Цинковые мальчики»)

В настоящее время можно уже выделить целый ряд произведений, которые объединяются в отдельную группу на основе главного принципа – их композиция состоит из множества человеческих голосов, собранных и сопоставленных автором. Художественно-документальная проза, о которой идет речь, занимает особое место среди жанров всей русскоязычной и мировой литературы. На фоне произведений этого жанра выделяются книги Светланы Алексиевич, писательницы белорусского происхождения, рожденной в Украине и пишущей по-русски. Основу работ С. Алексиевич составляет документ, говорящий человеческим голосом (а точнее – это совокупность голосов), который описывает событие изнутри, так как рассказчик — полноценный участник и свидетель описываемых событий.

Эта «совокупность голосов» лучше всего отобразилась в цикле книг С. Алексиевич, которому сама писательница дала символическое название *Красный*. Художественно-документальную хронику Красного цикла составляет пять произведений. «У войны не женское лицо» (написанная в 1978-1984 годах, опубликованная в 1985 году) и «Последние свидетели» вышли первыми и указывают на новый способ восприятия событий Великой Отечественной войны. Эту войну мы видим глазами невинных жертв исторического конфликта – молодых женщин и детей. Третья книга «Цинковые мальчики» посвящена событиям войны в Афганистане. Следующая книга носит название «Чернобыльская молитва» – об экологической катастрофе (взрыве атомной электростанции) и трагедии людей, жизнь которых эта катастрофа сломала. Завершает цикл книга «Время секунд хэнд», опубликованная в 2013 году и повествующая о переменах конца XX-начала XXI в. в России. Каждая из этих публикаций состоит из сотен разных историй. Посредством интервью, бесед, отрывков из монологов, а даже отдельных фраз и предложений Алексиевич дает читателю возможность «подслушать» разговоры с собеседниками, часто интимные, личные, вызывающие сильнейшие эмоции у рассказчика (несомненно

также у читателя). Читатель слышит лишь голоса, которые обладают огромной силой воздействия, и автор соединяет их в один нераздельный текст. Эти голоса иногда принадлежат людям с конкретными именами, но бывает, что рассказчик остается анонимным. Историю мы можем получить целиком, с такими устойчивыми характеристиками как вступление, развитие сюжета и обобщение, но бывает, что это мы сами должны воспроизвести историю из какой-нибудь части рассказа, отрывка или даже предмета. Иногда задача читателя – вслушаться в отдельные фразы и соединить их в одно целое из «уличного шума и разговоров на кухне», как это имеет место в последней книге цикла.

Эволюция творчества С. Алексиевич. Решающее влияние на выбор жанра «человеческих голосов» С. Алексиевич оказал белорусский писатель Алесь Адамович, соавтор знаменитых книг «Я — из огненной деревни...» (1977 г.) и «Блокадной книги» (1977-1984 гг.). Хотя произведения написаны в соавторстве, но идея и разработка нового направления в белорусской и русской прозе принадлежала ему. А. Адамович давал разные названия для нового жанра, постоянно искал точное определение: «соборный роман», «роман-свидетельство», «роман-оратория», «народ сам о себе повествующий», «эпически-хоровая проза» и т. д. [134. Электронный ресурс].

Для первой книги «Я из огненной деревни» Адамович собирал материалы вместе с Я. Брылем и В. Колесниковым. Эта работа заняла четыре года, авторы объездили 35 районов Беларуси и собрали десятки километров записанных магнитофонных кассет. При переходе текста с магнитофона на бумагу писатели почти все время молчат, изредка задают вопросы, направляющие рассказчиков: «В намеренном (...) устранении себя — гарантия чистоты воспроизведения, документальной безусловности свидетельств» [104. С. 71].

На основе этой книги и при поддержке А. Адамовича, кинорежиссер Элем Климов снимет в 1985 году фильм «Иди и смотри» - художественное воплощение идеи «народных свидетельств».

Второе известное произведение, «Блокадную книгу», А. Адамович писал вместе с Д. Граниным. Такое же объяснение давал и Д. Гранин, когда в

предисловии к «Блокадной книге» рассказывал, как началась работа над собиранием материала: «(...) оказалось, у каждого есть свой рассказ. У каждого оказалась своя трагедия, своя драма, своя история, свои смерти. Люди и голодали по-разному, и умирали по-разному... Мы набрали сто рассказов и ничего не повторилось» [1. С. 7-8].

Сама С. Алексиевич называет А. Адамовича своим Учителем, а в одном из интервью скажет: «Я долго искала себя, хотелось найти что-то такое, чтобы приблизило к реальности, мучила, гипнотизировала, увлекала, была любопытна именно реальность. Схватить подлинность – вот, что хотелось. И этот жанр – жанр человеческих голосов, исповедей, свидетельств и документов человеческой души мгновенно был мной присвоен. Да, я именно так вижу и слышу мир: через голоса, через детали быта и бытия. Так устроено мое зрение и ухо. И все, что во мне было, тут же оказалось нужным, потому что требовалось одновременно быть: писателем, журналистом, социологом, психоаналитиком, проповедником..."» [134. Электронный ресурс].

Сам А. Адамович, размышляя о специфике нового жанра, в котором работал он, а потом и С. Алексиевич, писал:

«В связи со всем сказанным вернемся к вопросу о возможностях нового жанра. Да, он требует писательского таланта, как и всякий иной литературный жанр. Но результативность действия, приложения таланта, как можно убедиться на примере уже не одном, непропорционально велика. Результативность непривычная и неожиданная. И тут объяснение надо искать уже не в самом таланте, а в материале, в характере и природе материала, с которым жанр имеет дело» [11. С. 172].

Как подчеркивает Л. К. Оляндэр, именно книги перечисленных авторов внесли огромный вклад в развитии и документалистики, и русской литературы конца XX века в целом: «В них слово впервые было дано самому народу. Эти произведения отразили глубинные процессы демократизации искусства, оказали большое воздействие на общественное сознание» [116. С. 35].

«Цинковые мальчики» - частный документ как иллюстрация безумия войны и разрушенного мира. «Цинковые мальчики» это третья книга *Красного* цикла, она состоит из пролога, части под названием «Из записных книжек», трех глав, списка «Post mortem» и части, посвященной суду над книгой «Цинковые мальчики». В новейшем издании книги [2016 г.] в самом начале помещено два кратких текста. Первый представляет собой выписку из исторической книги «В борьбе за власть. Страницы политической истории России XVII века». Второй – это фрагмент статьи с портала «полит.ру» от 19 ноября 2013 года. В первом тексте, датированном 1801 годом, казакам донского атамана Орлова приказано идти в Индию. 30 тысяч казаков пересекают Волгу и направляются в сторону Казахстана. Второй фрагмент относится к декабрю 1979 г., когда советское руководство приняло решение о вводе войск в Афганистан. Война длилась свыше 9 лет, в ней участвовало более полумиллиона воинов, число жертв насчитывало 15051 человек, пропавших без вести 417 человек. Сопоставление двух фрагментов вызывает поразительный эффект: исторически далекие друг от друга эпизоды оказались связаны общим смыслом. Бессмысленная война, чужая земля, огромное число воюющих, необоснованность принятого решения. Таким способом еще до прочтения книги в голове читателя появляются первые вопросы: кто и зачем принимает такие решения? Однако уже в сопоставлении с прологом замысел автора становится понятным: на контрасте «бесстрастной», официальной информации и эмоционального, полного боли анонимного высказывания матери солдата-афганца возникает эффект многократно усиленного страдания простого человека.

Часть «Из записных книжек (на войне)» (июнь 1986 года) – это слово от автора, которое объясняет, почему не хочет писать о войне и одновременно почему не может молчать. Написанное в самом разгаре войны в Афганистане и в начале перестройки, это как будто *оправдание* и рефлексия того, что писательница не могла остаться безразличной. Но данный фрагмент, несмотря на свой антивоенный характер, не содержит ни критики, ни осуждения происходящего. С. Алексиевич на протяжении всей книги не позволяет себе делать никаких оценок. Дает свободу читателю самостоятельно оценить значение

событий, направляет читателя, но не внушает волевым образом своей точки зрения.

Эта часть содержит также дневник писательницы из ее поездки в Афганистан. С. Алексиевич выступает в качестве очевидца описываемых событий, это единственный фрагмент во всем цикле, когда писательница опирается на свой опыт, а не на сведения других людей. В сентябре 1988 года С. Алексиевич в качестве журналистки (единственной женщины в мужском коллективе) провела 20 дней в Афганистане. В ее дневнике, включенном в книгу, находим под точной датой (5, 12, 17, 20, 21, 23 и 25 сентября) сразу несколько типов повествования. Это типичные для журналистики очерки, подслушанные отрывки из чужого разговора, фрагменты бесед с солдатами, но, прежде всего, размышления, внутренние диалоги, цитаты из классической литературы (Шекспир, Пушкин, Достоевский, Толстой). С. Алексиевич дает нам свой образ войны, мы видим мир ее глазами. В конце дневника автор поместила имена, отчества и должности тех, с кем провела разговоры. В самой книге не названы подлинные имена: *«Одни просили о тайне исповеди, другие сами хотят забыть обо всем»* [8. С. 26]. Среди героев находим солдат: капитана, старшего лейтенанта, майора, рядового, прапорщика, переводчика, танкиста, вертолетчика, летчика, связиста, разведчика, а также матерей, отцов и жен погибших солдат, медсестер, их матерей...

Первая глава носит название *«День первый „Ибо многие придут под именем моим...”»* [8. С. 29]. Библейская цитата из Евангелия от Матфея, глава 24, напрямую отсылает нас к началу страшной войны — когда Иисус с учениками сидел на горе Елеонской, сказал им эти слова и предостерегал перед войнами и катаклизмами. Во второй части цитаты читаем *«и восстанет народ на народ, и царство на царство; и будут глады, моры и землетрясения по местам»* (Евангелие от Матфея, 24, 7). В данной части нашлись рассказы, указывающие весь ужас войны и тех, кого заставили в ней воевать.

Вторая глава *«День второй „А другой умирает с душою огорченной...”»* [8. С. 103] это цитата из Книги Иова Ветхого Завета. Дальше читаем *«нисколько не вкусив блага»* (Книга Иова, 21, 25). В этой части помещены рассказы тех, кто

разочаровался в войне, у кого светлые идеалы исчезли после столкновения с афганской военной действительностью.

Третья глава начинается с цитаты из Левита (Ветхой Завет): «День третий „Не обращайтесь к вызывающим мертвых. И к волшебникам не ходите...”» [8. С. 175] содержит самые яркие образы смерти, жестокости, разрушения внутреннего мира человека: *«Бешено вращающиеся зрачки умирающего от шального осколка...*

Наш офицер возле повешенного афганца. Улыбается.» [8. С. 192]

Часть «Post mortem» содержит 7 имен, фамилии и даты рождения и смерти солдат, погибших в Афганистане, а также послания их родственников.

Последняя часть «Суд над Цинковыми мальчиками» содержит информацию про судебное разбирательство 1992 г., в котором матери солдат-афганцев подали в суд на С. Алексиевич. В этой части помещены фрагменты статей, описывающих это событие, отрывки судебных исков, стенограммы досудебных собеседований, выступления исков, ответы на вопросы, заданные во время судебного заседания, письма суду, а также выступление самой С. Алексиевич и решение суда.

Книга «Цинковые мальчики» является свидетельством страданий простого человека. С. Алексиевич приводит в книге исповеди тех, кто непосредственно испытал всю трагедию войны: «рассказы ветеранов-афганцев, их жен — и вдов, их матерей» [23. С. 232]. Книга содержит рассказы о месяцах и годах, проеденных на войне или дома, или в ожидании возвращения сына или мужа. Но главное — это запись последствий страшной войны.

Герои «Цинковых мальчиков» это обычные люди: рядовые солдаты, молодые парни, офицеры, медсестры, матери, молодые вдовы. Все они участники никому не нужной, сейчас проблематичной войны, для которых в мирной жизни нет места. Война их сломала, искалечила, если не физически (а ведь многие из военных вернулись калеками), то всегда психически. Писательница смогла показать их как жертву системы, жертву собственных мифов. Не обвиняя их, мы вслед за автором обвиняем *тех, кто сверху*, именно они являются реальными убийцами. Но главное, что объединяет всех героев «Цинковых мальчиков», это чувство обмана. Люди поняли, что все, во что они верили, было иллюзией.

С. Алексиевич воспроизводит краткие фразы героев, использует сжатые диалоги, чтобы показать нам отчужденность, одиночество, непонимание остальным миром тех, кто вернулся с войны. «Эта» война не была настоящей, какой русский человек считает Великую Отечественную войну. Война в Афганистане была лишь игрой, никому не нужной авантюрой. Те, кто на ней воевал, не служили общему делу, благу Родины. «Афганских» солдат никто не считает героями, которые погибли на службе:

«Возвращались мы с надеждой, что дома нас ждут с распростертыми объятиями. И вдруг открытие – никому не интересно, что мы пережили. Во дворе стоят знакомые ребята: „А, прибыл? Хорошо, что прибыл”. Пошел в школу. Учителя тоже ни о чем не спрашивают. Наш разговор.

Я:

- Надо увековечить память тех, кто погиб, выполняя интернациональный долг.

Они:

- Это были двоечники, хулиганы. Как мы можем повесить на школу мемориальную табличку в их честь?»

[8. С. 114-115].

«Оставили нас с этой войной один на один. Сами, мол, разгребайтесь. Мы ходим виноватые, должны оправдываться.... Или молчать... Перед кем оправдываться? Нас послали, мы поверили. И с этим там погибали» [8. С. 127].

Концепт жертвы, обманутого человека появляется многократно во всей книге. Солдаты не понимали политической обстановки, верили в свое дело, в то, что выполняют свой долг, служат людям, помогают афганскому народу. Как впоследствии оказалось, они сами стали жертвами великой системы. Сейчас никто не виновен, никто не ответил за смерть тысяч русских солдат, не берет ответственности за инвалидов, сирот, вдов.

«Я понял: дома мы не нужны. Не нужно, что мы пережили. Это лишнее, неудобное. И мы лишние, неудобные» [8. С. 173].

«Если бы я вернулся героем, жена бы от меня не ушла. Войну проиграли. Страна развалилась. За что женищинам уважать мужчин?!» [8. С. 169].

После войны, уже на родине, бывшим солдатам пришлось столкнуться с жестокой действительностью, где никто не принимал их за героев. Автор приводит прямые слова участников событий афганской войны, использует диалоги, прямую речь. При этом не добавляет своих комментариев, они лишние, весь смысл уже передан в кратких фразах, предложениях. Эта краткость, сжатость еще более усиливают эффект «отчуждения», разделения людей на *правильных* граждан и солдат афганской войны, у которых нет никаких прав.

Дискурс афганской войны, который десять лет сопровождал солдат и граждан Союза, убеждал всех в *правильности* действий в Афганистане. Пропаганда в очередной раз сработала: Афганистан нуждается в помощи цивилизованного народа, который принесет светлое будущее, портреты Ленина и унитазы. Все молчали о главном результате: убитые, раненые и сумасшедшие:

«Война, нам говорили, справедливая, мы помогаем афганскому народу покончить с феодализмом и построить светлое социалистическое общество. А том, что наши ребята погибают, как-то умалчивалось <...>» [8. С. 41].

С. Алексиевич не побоялась коснуться «неудобной» темы, описывая все подробно, честно, даже резко. Но одновременно автор не осуждает героев рассказов, не в состоянии осуждать их также читатель:

«Там жили ненавистью, выживали ненавистью. А чувство вины? Оно пришло не там, а здесь, когда я уже со стороны посмотрела на это. Там мне все казалось справедливостью, здесь я ужаснулась, вспомнив маленькую девочку, лежавшую в пыли без рук, без ног...» [8. С. 42].

С. Алексиевич старается остаться объективной, дает выговориться также тем, для кого война была священным делом, кто остался верным Родине и военной присяге:

«Мы были солдатами и выполняли приказ. За невыполнение приказа в условиях военного времени — расстрел! Под трибунал пойдешь! Конечно, генералы не расстреливают женщин и детей, но они отдают приказы. А сейчас мы во всем виноваты!!» [8. С. 105].

«— Мы перед Родиной чисты...

Я честно выполнил свой долг. Что бы вы тут теперь не кричали...» [8. С.

211].

Для С. Алексиевич важны свидетельства тех, кто убедился в нецелесообразности каких-нибудь военных действий, кто устал воевать и не видит в этом смысла, кто подвергает сомнению все, что происходило в Афганистане.

«Мы поехали в Афган слепые... Сейчас уже все говорят, что эта война — позор, а нам недавно вручили новенькие значки 'Воин-интернационалист'. Я молчал... Даже сказал: „Спасибо!“» [8. С. 73.]

С. Алексиевич создает образ «маленького человека», рядового солдата жестоко искалеченного войной, прежде всего морально. В мирной жизни ему нет места, он пытается найти оправдание тому, что происходило с ним в Афганистане. Совершенные им поступки, особенно убийство, даже если оно совершено по приказу, остается убийством, вызывает угрызения совести, мучит, ранит душу:

«Стрелял! Конечно, я стрелял. Ловил человека в прицел и ... нажал... Теперь я надеюсь, что много я не убил, я хотел бы так думать, потому что они... Они... родину защищали...» [8. С. 65].

Тема смерти, умирания проходит через всю книгу. Персонажи привыкают к смерти, рассказывают без особых эмоций, волнений, что еще больше усиливает эффект воздействия на читателя:

«Даже если рядом свистят пули, что такое смерть, ты еще не представляешь. Лежит в песке человек, а ты его зовешь... Ты еще не понял, что смерть... Вот она какая...» [8. С. 167].

Многие после ранений остались в живых, но были искалечены:

«Проснулся, почувствовал, что руки у меня нет... Там разные лежали: без одной руки, без обеих рук, без ноги. Плакали втихаря. И в пьянку ударялись. Я стал учиться держать карандаш левой рукой» [8. С. 77].

Во многих рассказах повторяется воспоминание первой битвы, первого убитого:

«Первый раз действуешь как во сне: бежишь, тащишь, стреляешь, но ничего не запоминаешь, после боя не можешь рассказать. Все будто за стеклом. <...> Через две-три недели от тебя прежнего ничего не остается, только твое

имя. Ты — это уже не ты, а другой человек» [8. С. 34].

Отдельная тема, уже использованная писательницей ранее – это женщина на войне. Женщины по-другому видят войну и по-другому о ней рассказывают, а их точка зрения на события очень дорога писательнице.

«Каждый день... Каждый день я себе там говорила: „Дура я, дура. Зачем я это сделала? “. Особенно ночью появлялись такие мысли, когда не работала, а днем были другие: как всем помочь?» [8. С.40].

Кроме воспоминаний «афганцев», всех, кто непосредственно участвовал в военных событиях, С. Алексиевич записывает также исповеди матерей. Рассказы их похожи друг на друга: мать родила сына, воспитывала его, любила. Сын попал на войну. Вернулся калекой или, чаще, его привезли в цинковом гробу. Одна и матерей так описывает свое состояние после гибели сына:

«Дальше не могу... Не могу дальше... Два года я умираю. Я ничем не больна, но я умираю. Я не сожгла себя на площади, муж не отнес и не бросил им в лицо партбилет. Мы, наверное, уже умерли. Только никто об этом не знает» [8. С. 52].

«Буду сегодня у сыночка [на кладбище — прим. К. Г.] ... Подруг встречу. Мужчины на войне воюют, а женщины после... Мы после войны воюем...» [8. С. 166].

Война в Афганистане имеет особый статус, она не принесла победы, о ней не принято говорить, гордится ею. О ней лучше не помнить, забыть и промолчать. Потерять ребенка на такой войне еще больнее — никто тебе не сочувствует, а только показывают пальцами. Для матерей слушать, что Афганистан это политическая ошибка, является оскорблением памяти их погибших детей. Этой теме посвящена часть книги под названием «Суд над „Цинковыми мальчиками”».

Реальный факт как источник художественного образа. У С. Алексиевич социальное положение, личная биография героев остаются без значения для восприятия описываемого мира. Автор предлагает читателям другой способ познания мира – это может быть образ, описание события, время от времени лишь цитата или предмет, но обладающие колоссальной силой воздействия и

образностью. Достаточно краткого рассказа, фрагмента воспоминания, чтобы передать целую гамму эмоций. Так в книгах *Красного цикла* предлагается взглянуть на историю человечества как на судьбу отдельного человека. Трагедию данного исторического события определяют не объективные цифры и данные, а личные переживания, собственный опыт, жизнь конкретного героя рассказа.

Сама С. Алексиевич характеризует свое творчество как *историю чувств* и не идентифицирует ее с жанром журналистики, определяя четкую грань между своими работами и классической публицистикой. Она предлагает рассматривать свои произведения одновременно с двух сторон, «стереоскопически»: во-первых, с позиции героев рассказов, во-вторых, как она сама видит и воспринимает их мир [132. Электронный ресурс].

Образность документа в художественном произведении. Книга С. Алексиевич «Цинковые мальчики», хоть и построено на основе документальных свидетельств, является «художественным произведением» [67. С. 96]. Авторская позиция и авторский голос, которые звучат наравне с голосами рассказчиков, организуют произведение в одно художественное целое. На основании рассмотренных ранее параметров художественности – *пространственно-временной панорама, портрета, пейзажа, монтажа* – покажем далее, как их наличие в структуре повествования позволяет обеспечить художественное единство произведения.

Пространственно-временная панорама. Книга охватывает одновременно несколько пространств. Первое это Советский Союз до войны, чаще всего воспроизводится посредством образов счастливого детства, молодости, первой любви, планов на будущее:

«Перед армией окончил институт физкультуры. Последнюю, дипломную практику проходил в „Артеке”, работал вожатым. Там столько раз произносил высокие слова: пионерское слово, пионерское дело... Сейчас глупо звучит... А тогда слезы в глазах...» [8. С. 64]

Бывает, мир «до войны» для некоторых не представляет большой ценности, именно война должна была внести смысл в их жизнь:

«Я ведь хотела уехать из Ленинграда, на год-два, но уехать. Умер ребенок, потом умер муж. Ничего не держало меня в этом городе, наоборот, все напоминало, гнало» [8. С. 40-41].

Второе пространство — это мир войны, Афганистан, «чужая земля». Это, с одной стороны, прекрасные пейзажи, с другой — жестокость и повседневность военных действий. Именно эти противопоставленные документы составляют настоящее пространство Афганистана, запечатленное в воспоминаниях рассказчиков:

«Убить человека или не убить — так вопрос не стоял. Все время хотелось есть и спать, все время одно желание — скорее бы это кончилось. Кончить стрелять, идти...» [8. С. 158].

Третье пространство — это Россия после возвращения домой из Афганистана, но воспроизведенная через опыт войны. В случае рассказов матерей, отцов, жен погибших — это Россия после гибели родных. Для тех, кто остался дома, жизнь ничуть не изменилась. Те, кто вернулся из Афганистана, по-другому воспринимают страну, людей, связи между людьми. Повседневность страшнее того, что оставили в Афганистане.

«Страшно было сюда возвращаться. Как-то странно. Будто с тебя сорвали всю кожу. Я все время плакала. Никого не могла видеть, кроме тех, кто там был. С ними бы проводила день и ночь. <...> А теперь сама в очереди за мясом ругаюсь. Стараешься жить нормальной жизнью, как жила „до“. Но не получается. Я стала равнодушной к себе, к своей жизни» [8. С. 45]

Временная панорама выразительно связана с пространственной: мир рассказчика всегда можно разделить на то, что было до войны, во время боевых действий в Афганистане (даже если они не касались его непосредственно, как в случае рассказов матерей и жен) и после возвращения домой (или потери любимого человека). Время в произведении не определено четко, но мы можем его связать с началом войны в Афганистане (1979 г.). Однако невозможно поставить точную границу, которая завершала бы временную панораму произведения. Эмоции, чувства, страдания рассказчиков не заканчиваются в момент завершения книги писательницей в 1989 г., а продолжают, несомненно,

и до сегодняшнего дня. Об этом свидетельствует суд над «Цинковыми мальчишками», а также широкий отклик общества на книгу Алексиевич.

Портрет. Портрет проявляется, прежде всего, в рассказах «третьих лиц»: матерей, отцов, жен погибших. В их воспоминаниях находим портреты погибших сыновей, дочерей, мужей, воспроизводим их внешний вид, черты характера, положительные качества, достоинства и недостатки:

«Был ласковый, мальчики редко бывают такими ласковыми. Всегда поцелует, обнимет: „Мамочка... Мамулечка...”. После Афганистана еще нежнее стал. Все ему дома нравилось. Но были минуты, когда сидит и молчит, никого не видит. По ночам вскакивал, ходил по комнате. Один раз просыпаюсь от крика <...> Другой раз слышу ночью: кто-то плачет. Кто может у нас плакать? Маленьких детей нет. Открываю его комнату: он обхватил голову двумя руками и плачет...» [8. С. 86].

Портреты военных рисуют также сами солдаты:

«Нас зовут „афганцами”. Чужое имя. Как знак. Метка. Мы не такие, как все. Другие. Какие? Я не знаю, кто я: герой или дурак, на которого надо пальцем показывать? А может, преступник?» [8. С. 37].

«Мы воевали хорошо, храбро. Нас наградили орденами... Говорят, что нас, „афганцев”, и без орденов узнают, по глазам:

— Парень, ты из Афгана?

А я иду в советском пальто, в советских ботинках» [8. С. 199].

В портретах «афганцев» часто подчеркивается их отчужденность, неприспособленность к мирной жизни. Афганистан и война изменили их, не только внешне, но прежде всего психически. Многие вернулись оттуда другими людьми, с другими идеалами, часто с ужасающим опытом. Им сложно привыкнуть к новой жизни, новому порядку, одиночеству.

Представление мира от первого лица (повествование от первого лица) и «живой» язык, недосказанности, многоточия убеждают нас в подлинности событий и придают оттенок естественности материала. Одновременно, такой прием позволяет передать сильнейшие эмоции и не нуждается в лишних комментариях.

Пейзаж. В книге встречается, прежде всего, описание прекрасной, но одновременно чужой русскому человеку природы:

«Поднималась на вертолете... Дыхание останавливалось от красоты! У пустыни своя красота, песок не мертвый, он движется, живет. Расстились горы, покрытые красными маками или какими-то неизвестными мне цветами...» [8. С. 183].

Рассказчики вспоминают яркие цвета, необычные растения, богатую природу, экзотические пейзажи:

«Поднимаешь голову — горы! Фиолетовые горы! Небо!» [8. С. 92].

«Увидели экзотику: как клубится утренний туман в узких ущельях, будто дымовая завеса, бурубазайки — разукрашенные, с высоченными бортами афганские грузовики, красные автобусы, внутри которых едут люди вперемежку с овцами и коровами, желтые такси» [8. С. 116].

Книга полна противоположных образов: богатая природа, а на ее фоне страдающие животные, изуродованные, перепуганные дети, которые напоминают уже не настоящих детей, а куклы – это самые невинные жертвы конфликта.

«Стоит у дороги девочка, лет семи... У нее перебита рука висит, как у разорванной тряпичной игрушки, на какой-то ниточке. Глаза-маслины неотрывно смотрят на меня... В шоке от боли» [8. С. 126].

Автор подчеркивает, что Афганистан был для русских чужой землей, а война - чужим состоянием для человека. Явления природы, время, законы, привычные русским людям, там становились чуждыми, странными, даже опасными, и это тоже отражается в описаниях природы:

«Там ночь не наступает, а падает на тебя. Вот был день, и уже – ночь. Вот ты был мальчик, и уже – мужчина. Это делает война. Там падает дождь, ты его видишь, но до земли он не долетает» [8. С. 113].

«Там есть места, похожие на лунный пейзаж, что-то фантастическое, космическое. Одни вечные горы, кажется, человека на этой земле нет, только камень живет. И этот камень в тебя стреляет. Просто чувствуешь враждебность природы, даже ей ты чужой» [8. С. 92].

С. Алексиевич концентрирует внимание на психологических изменениях,

которые происходят в сознании солдат во время боевых действий. У человека изменяется представление о реальности, меняется ощущения вкуса, цвета и запаха. Изменяется представление о жизни и смерти. Война предстает событием страшным в силу обыденности смерти, наступающей человека.

«Человек умирает совсем не так, как в кино. Не по Станиславскому человек умирает. Попала пуля в голову — взмахнул руками и упал. А на самом деле: попала пуля в голову, мозги летят, а он за ними бежит, может полкилометра бежать и их ловить. Это за пределом» [8. С. 82].

В рассказах появляются пейзажи кишлаков, жизни афганского народа, а также разрушений, которое в их жизнь внесла война:

«Проезжаешь мимо брошенных кишлаков... Еще дымок костра вьется, едой пахнет. Дет верблюд и кишки за собой тянет, как будто горбы свои разматывает» [8. С. 128].

Именно на приеме контраста построены пейзажи во многих воспоминаниях. Возможно, это один из пороков человеческой памяти, которая лучше запоминает наиболее странное, выделяющееся и контрастное. Однако, не следует отменять и возможность авторской преднамеренности: писательница направляет своих собеседников на такую работу памяти, когда в сознании возникают самые яркие и драматические эпизоды жизни.

Монтаж. Монтаж служит усилению воздействия материала на читателя. Отдельные истории, сопоставленные друг с другом в определенной последовательности, усиливают эмоциональный эффект, сильнее врезаются в память адресата. Посредством монтажа читатель может в отдельных произведениях найти совместные/совпадающие элементы, сравнить не только рассказы, но и чувства, пережитые рассказчиками.

Монтаж используется автором для усиления контраста между отдельными рассказами. Структурно книга «Цинковые мальчики» делится на три главы, в каждой из них помещены рассказы со схожей тематикой, однако отдельные истории чередуются по принципу сходства и различия. Так, первый рассказ второй главы – это запись телефонного разговора с анонимным солдатом (от лица автора), следующая история принадлежит командиру взвода пехоты, третья —

служащей, четвертая — рядовому, пятая — капитану, шестая — матери погибшего солдата. Такая композиционная последовательность, сочетающая сходство и различие, позволяет создать образ войны, показать различные ракурсы, точки зрения, эмоциональные состояния.

Подлинность документа – Суд над «Цинковыми мальчиками».

С. Алексиевич не высказывает прямо своих взглядов на войну, а дает различные ракурсы. «Реальность не может быть схвачена с одной точки зрения, – писал Д. С. Лихачев. – Она нуждается в круговом обзоре. На нее нужны разные точки зрения. Нужны мнения многих. Нужны указания на источники. Чем более различны точки зрения, тем вернее приближение к действительности» [56. С. 58].

После публикации отрывков из книги «Цинковые мальчики» в статье «Мы возвращались оттуда...» в газете «Літаратура і мастацтва», в «Комсомольской правде», а также после постановки спектакля под таким же названием на сцене Белорусского театра имени Янки Купалы некоторые из героев повествования подали в суд на С. Алексиевич. Особенно обидным, по мнению матерей, был спектакль, в котором их сыновья показаны как «бездушные роботы-убийцы, мародеры, наркоманы и насильники» [8. С. 247].

Суд над книгой инициировал важные вопросы методологического характера: о компетенциях автора и границах, которые тот имеет право переступить, а также о теме правды в искусстве и в жизни, о том, что есть документ и в какой степени книги Алексиевич отображают действительность. Писательница так объясняла свою точку зрения на происходящее: «Что я должна отстаивать? Свое писательское право видеть мир таким, как я его вижу. И то, что я ненавижу войну. Или я должна доказывать, что есть правда и правдоподобие, что документ в искусстве это не справка из военкомата и не трамвайный билет. Те книги, которые я пишу, — это своего рода проза. Это — документ и в то же время мой образ времени. [...] Документ — это и те, кто мне рассказывает, документ — это и я как человек со своим мировоззрением, ощущением» [40. С. 292].

Исследовательница творчества С. Алексиевич Е. Г. Местергази утверждает,

что если бы писательница написала свою книгу спустя пятьдесят лет после событий в Афганистане, не было бы ни суда над «Цинковыми мальчиками», ни такого широко отклика в обществе. Но, так как она написана «по горячим следам», она «резала по живому» [67. С. 97]. Однако, книга вышла еще в 1989 году и сразу вызвала негодование особенно тех, кто сам выступал в роли документа.

Творчество С. Алексиевич следует рассматривать как художественную прозу, созданную на основе других, чужих рассказов. Именно это особое построение книг на совокупности голосов, из которых каждый имеет одинокую силу представления своего мира, приводит нас к вопросу о роли и значении автора. Авторское «Я» в некоторых текстах проявляется в минимальной степени. Роль автора кажется сведена к минимуму: «писательница лишь организует материал, отбирает среди тысяч записанных ею рассказов наиболее характерные. Тем сильнее оттеняются краткие заметки, которыми С. Алексиевич предваряет отдельные главы» [23. С. 232]. Задача писательницы – не проявить свой индивидуальный авторский стиль, а передать чувства, мысли, атмосферу, эмоции. Автор – это средство передачи, некий медиум, который служит звеном между двумя мирами, рассказчиков и слушателей. Роль автора заключается в том, чтобы выслушать и записать рассказы, пропустить их сквозь себя. С другой стороны, и рассказчики нуждаются в присутствии автора, именно он придает им импульс, направляет их в нужное русло, подталкивает в правильном направлении и «добывает» из их памяти то, что давно казалось забытым. Автор проникает в интимный мир собеседников, вместе с ними вспоминает и ищет те эмоции, которые сопровождали описываемые события. Лев Аннинский характеризует [13. С. 9.] отдельные рассказы в книгах Алексиевич как «темы» в музыкальном смысле, которые обладают своей неповторимой мелодией. Задача автора – не комментировать, а только в самом начале брать слово, объяснять замысел. Следующий шаг – это создание единого, гармоничного пространства голосов, которое является воплощением авторского взгляда на события.

С. Алексиевич избегает откровенного воздействия на рассказчика, не комментирует и не дает своей оценки фактов. Однако авторская точка зрения

несомненно присутствует в ее книгах. Художественно-документальная проза С. Алексиевич хотя минует прямое вторжение в пространство рассказчика, в некой степени отображает мировоззрение автора. Во фрагменты живой речи реального человека каждого рассказа автор заложил свой замысел, свою философию и свой мир. Читатель видит не только правду рассказчика, но и правду автора. Это и отличает книги С. Алексиевич от других книг литературы документа. Хотя писательница, работая над *Красным циклом*, опиралась на реальные истории, но пропустила их сквозь свой фильтр.

В центре произведений С. Алексиевич стоит документ, подлинное свидетельство описываемых событий, рассказ об экстремальном, невыносимом для человека опыте войны, социальной катастрофе, трансформации политического строя. С. Алексиевич использует документ, в подлинности которого нельзя усомниться. Каждый документ – история отдельного человека. Герой рассказа описывает свою историю, только то, что сам на себе испытал, а пережитую трагедию описывает собственными словами. Вслушаться в эти слова непросто, но это задача автора книги. Алексиевич выслушивает и собирает эти истории, отбирает фрагменты, сопоставляет их с другими, иногда добавляет небольшой комментарий. Каждая книга Алексиевич это документ значительного события, свидетельство несправедливости и страдания простого человека.

Подводя итоги, в данной части диссертационного исследования мы расширяем представление о документе и его функциях в произведениях литературы благодаря анализу творчества С. Алексиевич, а также ее предшественников и наставников, Д. Гранина и А. Адамовича.

Таким образом, проведенный нами анализ позволяет говорить о том, что понятие документа и его роли в литературе требуют уточнений или даже серьезного пересмотра. Прежде всего оно требует более широкого толкования, чем это было ранее. Представление о документе давно уже вышло за рамки утилитарного подхода к нему, как некой официальной или неофициальной бумаги. Современная литература оперирует документом иного свойства, человеческим документом (документом души).

При таком подходе документ рассматривается как эмоциональный сгусток

человеческого сознания, выражающий эмоционально-психологический аспект отраженного в нем времени. Благодаря такому широкому пониманию *документа* в современной науке о литературе возникает потребность в переосмыслении его места в произведениях последних лет. Документ не только не противоречит образности и художественности, но напротив является фактором, усиливающим художественность, способом создания особой «невымышленной» образности. Благодаря такому пониманию документа возникают жанры, где документальное и художественное предстают нераздельными истоками образности. В литературе возникают жанры, в которых проведение жесткой границы между двумя началами принципиально невозможно. (Отсюда, в частности в польской литературе возникает *парабеллетризм* и так называемые *сильвы*, о которых говорилось выше). Документ в повествовании обретает свою новую художественность благодаря образу автора-рассказчика или автора-собирателя, а также благодаря инструментам композиционного монтажа фрагментов, создания портрета, пейзажа и пространственно-временной панорамы. Ярким примером новой художественности документа (*парадокумента*) является тип повествования, заявивший о себе в книгах С. Алексиевич.

ГЛАВА 2. ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ЦИКЛ В ТВОРЧЕСТВЕ С. АЛЕКСИЕВИЧ («ЦИНКОВЫЕ МАЛЬЧИКИ»)

Настоящая глава посвящена вопросу о художественной циклизации в произведениях С. Алексиевич. Без рассмотрения этого аспекта понимание жанровой природы ее книг и их осмысления как художественного феномена представляется невозможным. Восприятие книг, состоящих из множества фрагментов, как художественного целого обеспечивается целенаправленной работой автора по выстраиванию внутренней архитектоники, определяемой понятием циклизации. Благодаря этому читатель воспринимает произведения С. Алексиевич не как набор документов, а единое и завершенное целое. При кажущемся отсутствии единой сюжетной линии, фрагменты образуют единое организованное повествование, и осуществляется оно благодаря различным «инструментам»: повторяющимся темам, мотивам, деталям, придающим книге сюжетную динамику. Отдельные части и фрагменты книги вместе объединены и представляют собой художественно-документальное произведение, которое живет по законам цикла.

2.1. Художественный цикл: теория и история изучения жанра

Изучение литературного произведения в аспекте его целостности, рассмотрение его границ, а также характера связей с другими произведениями является одной из центральных для проблем литературоведения. Актуальным остается также вопрос о взаимоотношениях отдельных произведений в творчестве одного автора. В этом контексте одной из важных тем является вопрос о художественной циклизации.

В европейском литературном сознании цикл как объект исследования возник еще на рубеже XVIII-XIX веков, но понятия «цикла» и «циклизации» стали в центре внимания науки о литературе только в конце XIX века. Это было вызвано выходом в свет множества критических работ, касающихся творчества поэтов-символистов. Однако еще во второй половине XIX века А. Н. Веселовский начал изучать эту тему, называя цикл одной из самых древних поэтических форм общественного сознания. Ученый отнес к циклам песни лирико-эпического характера, выведенные из обряда. По мнению А. Н. Веселовского, осмысление этих песен было бы невозможно при их отдельном восприятии, а совместно, при исполнении «словесными певцами», они создали широкую картину мира. «Попеременно пели о победах и поражениях, выходили на сцену, в освещении хвалы, порицания или страха, одни и те же имена витязей, вождей, вокруг них собран интерес, вокруг них их боевые товарищи, дружина, о них слагаются песни брани и мести, поминальные, величальные; поются и циклизуются, притянутые тем или другим событием, славой одного имени», - писал ученый в «Исторической поэтике». [21. С. 209].

В начале XX века проблему теоретического осмысления вопроса циклических форм начали разрабатывать сами поэты, в том числе А. Белый, А. Блок, В. Брюсов. В предисловиях к своим сборникам, личной переписке, рецензиях они раскрывали собственные концепции природы цикла.

Только с 60-х годов прошлого века тема циклизации начинает привлекать внимание исследователей и критиков литературы. Следует отметить, что большинство научных работ по этой теме посвящено изучению лирических жанров, что обусловлено, скорее всего, двумя факторами. Во-первых, именно в

60-е годы получило распространение комплексное изучение литературы в рамках системного подхода. Во-вторых, также в то время вышли многие, раньше не публикуемые произведения поэтов рубежа веков, которые характеризовались «повышенной циклизацией» [36. С. 16-17]. Значительное количество работ посвящено этому вопросу в творчестве А. Блока, В. Брюсова, А. Белого, Б. Пастернака, К. Бальмонта, В. Маяковского, О. Мандельштама и других.

Интенсивное изучение вопроса о природе цикла и расширение научных знаний привело к проявлению двух противоположных тенденций. Первая характеризует цикл малых форм как «переходную» к роману жанровую форму (Б. М. Эйхенбаум, В. Б. Шкловский) [100. С. 355; 98. С. 170-171].

Согласно другой тенденции цикл является самостоятельным образованием, который имеет свои собственные художественные признаки. В определенное время цикл даже соперничал с романом как более продуктивная форма творчества (В. Г. Одинокоев, Ю. В. Лебедев) [См.: 124. С. 1083-1085; 97. С. 239-249, 114. С. 4-5].

Эти два продуктивных направления в исследовании теории цикла предопределили дальнейшее развитие научных взглядов в понимании цикла как жанрового феномена.

На особенности циклического построения произведения как одного из главных принципов в творчестве отдельных авторов свое внимание обращали Л. Я. Гинзбург, П. П. Громов, В. А. Сапогов, Л. В. Спроге и другие. В их работах цикл был исследован как один из компонентов поэтики тех или иных авторов.

Циклизация, которая понимается как тенденция, главенствующая в конкретное время и определяющая развитие различных жанровых явлений, была исследована в работах А. Г. Коваленко, А. С. Янушкевича, Ю. В. Лебедева.

Исследования последних лет выдвинули историю изучения цикла и проблему циклизации на новый уровень, понимаемый как один из главных вопросов современного литературоведения. Направление этих исследований получило отдельное название «цикловедческое», и к ним можно причислить работы М. Н. Дарвина, Л. Е. Ляпиной, В. И. Тюпы, И. В. Фоменко, Н. К. Гея,

Б. Ф. Егорова, В. А. Сапогова, Т. А. Пономаревой, О. Г. Егоровой, А. А. Воронцовой-Маралиной и других.

В то же время вопрос циклизации в прозе также стал объектом исследований историков литературы. Внимание ученых было сосредоточено преимущественно на свойствах циклизации, проявляющихся в произведениях конкретных писателей, в том числе А. Пушкина, Н. Гоголя, Н. Лескова, И. Бунина, И. Бабеля, позже также Ю. Трифонова, Л. Петрушевской и многих других. Ученые-литературоведы поднимали также проблему циклизации и ее проявлений в разных литературных эпохах. Но, несмотря на огромный материал работы, не удалось создать единую аргументированную теорию, решающую проблемы циклизации в прозе. Противоречия возникают также при толковании понятия «цикл», которое получает, в зависимости от исследуемого материала, разные формулировки. Исследователи не до конца выяснили сферу употребления этого термина.

В различных областях знаний используются термины «цикл» и «циклизация», в том числе в философии, искусствоведении, эстетике, а даже химических и биологических науках. В искусстве всегда доминирующей была тенденция объединять произведения в циклы, серии, ансамбли, а феномен циклизации был свойственен «всем историческим эпохам в развитии культуры» [109. С. 22].

В научном литературоведческом дискурсе принято рассматривать категории «цикл» и «циклизация» как объединение ряда произведений в новое единство художественного характера. Однако также понимание и правильное разделение этих терминов ставит проблему для исследователей и критиков.

Задачу, с которой столкнулись ученые, только начинающие изучать этот вопрос лирического цикла, охарактеризовал И. В. Фоменко — само понятие «цикл» использовалось произвольно, в широком значении, как синоним к слову «группа», «ряд». В более узком значении цикл понимали как «жанрово-тематические группы» (как разделы поэтического сборника). Исследователь дал такое толкование этого термина, в котором под циклом понимаются те тексты, которые обладают формальными и содержательными характеристиками,

обусловленные авторским замыслом: «Стихотворение в таком цикле теряет свою самостоятельность, поэтому принципиально важным становятся связи между ними. Цикл озаглавлен, а его состав относительно устойчив» [84. С. 5-6].

Литературный цикл можно охарактеризовать как группу произведений, которую составляет и объединяет сам автор согласно определенному принципу. По мнению В. А. Сапогова цикл это группы произведений, объединенные по нескольким принципам: идейно-тематическому, жанровому, общности персонажей: «Цикл как жанровое образование возникает тогда, когда цикличность воспринимается как особая художественная возможность: каждое произведение входящее в цикл, может существовать как самостоятельная художественная единица, но, будучи извлеченной из него, теряет часть своей эстетической значимости; художественный смысл цикла не сводится только к совокупности смыслов отдельных произведений, его составляющих. Наиболее организованным является жанр лирического цикла, получивший наибольшее распространение в поэтике символизма; лирический цикл, подчиняясь единому субъективно-эмоциональному плану, строится на сложных сюжетно-тематических и ассоциативных связях. Монтируясь из отдельных произведений, структура цикла несет широкие возможности развития художественного смысла и допускает многообразие принципов построения» [127. С. 492].

Неоднозначность в определении жанра циклической формы, по мнению П. В. Панченко, могут заключаться в том, что она не имеет «постоянных, жанровых признаков» [117. С. 11]. Исследовательница придерживается мнения, что художественное единство циклического произведения в читательском восприятии появляется именно на границах разных элементов, составляющих эту новую форму. Рассуждения о природе жанра циклического произведения находим также в работах известного литературоведа М. Н. Дарвина: «Художественный цикл следует считать не столько жанром, сколько сверхжанровым единством или такой художественной системой, в которой составляющие ее элементы (отдельные произведения), сохраняя целостность, могут давать различный и непредсказуемый, с точки зрения одного жанра, художественный эффект» [35. С. 482].

В своей монографии, посвященной теме циклизации в русской литературе XIX века, Л. Ляпина [63. С. 8] предлагает использовать два термина – цикл и циклизация. Циклизация, по ее мнению, это продуктивная тенденция, порождающая особые целостные единства, из которых главный – это именно цикл. Исследовательница предлагает свое определение цикла: «Цикл — тип эстетического целого, представляющий собой ряд самостоятельных произведений, принадлежащих одному виду искусства, созданных одним автором и скомпонованных им в определенную последовательность. Обладая всеми свойствами художественного произведения, цикл обнаруживает свою специфику как герменевтическая структура текстов контекстной природы, включающая систему связей и отношений между составляющими его произведениями. Специфичность цикла определяется степенью участия этой системы в организации циклового единства, а эстетическая содержательность его структуры создается диалектическим совмещением двух планов целостности в его пределах» [63. С. 165-166].

В своей монографии «Проза Пушкина» Н. К. Гей выделяет принципы циклизации на примере «Повестей Белкина» (именно это произведение принято считать примером первого отечественного прозаического цикла). К ним можно причислить последовательность расположения частей цикла, стилевой принцип и эстетическую установку автора. Признаки цикла, по мнению исследователя, это взаимосвязь части и целого: «Если произведение часть более крупного образования, то оно необходимое „слово“, элемент, без которого обесмысляется „высказывание“, в которое оно входит. Но и целое существует для части» [27. С. 54]. Внутри цикла автор исследует проблемно-тематические мотивы, связывающие линии (жизнь и существование, предопределение и выбор, быт и бытие), которые пронизывают пространство цикла.

В своей работе Н. К. Гей приходит к важному выводу: «суть циклообразующих энергий надо искать в повествовательном начале, и повествовательности как содержательной внутренней форме всеохватности и незавершенности, открытости в сторону всеохватности... Именно категория повествования берет на себя функцию то методо-, то жанро-, то стилеобразования...

Повествование становится стимулом циклизации, а цикл ведет к единству, к определенной концепции русской жизни в целом» [27. С. 123].

В коллективной монографии авторства В. И. Тюпы, Л. Ю. Фуксона и М. Н. Дарвина «Литературное произведение: проблемы теории и анализа» дается синтез литературоведческого подхода к проблеме цикла. Для исследователей художественная циклизация произведений является одним из главных направлений в работе над изучением проблемы целостности. основополагающим признаком цикла авторы монографии считают целостность, которая понимается как ее нетождественность с другими частями произведения. О жанровой природе цикла становится сверхжанровое единство, понимаемое как эстетическая система, составленная из отдельных произведений. Эти произведения «могут давать различный и непредсказуемый с точки зрения одного жанра художественный эффект» [83. С. 76].

Обширный пласт художественных форм литературной циклизации можно подразделить, согласно терминологии И. Фоменко, на авторские и читательские циклы (в терминологии М. Дарвина это первичные и вторичные циклы, у Е. Хаева — связанные и свободные циклы) [85. С. 29; 34. С. 69; 86. С. 57]. Авторские циклы это такие, в которых автор-создатель произведений и автор-составитель цикла это один и тот же человек. В отличие от авторских циклов, в неавторских авторы не совпадают друг с другом. Отдельную часть неавторских циклов становятся «несобранные» циклы, которые выделяется из всего творческого наследия данного писателя на основе какой-нибудь выделяющей характеристики. Такого типа формулировки относительно распространены и выполняют важные функции определений при характеристике творчества конкретного автора.

В настоящее время насчитывается большое количество монографических работ, позволяющих исследовать проблему цикла как художественного явления в пределах одного литературного рода — лирики, эпоса и драмы. Цикл вошел в современную науку о литературе и стал ее неотъемлемым элементом, что подтверждает хотя бы наличие разработанной терминологии. В учебнике «Теория литературы» читаем «Важнейшей формой размывания границ между литературными произведениями является их циклизация» [88. С. 147].

Благодаря этому «размыванию границ» читатель всегда имеет возможность двойного прочтения каждого произведения, составляющего цикл, что сказывается на специфике отношений между автором и читателем. Внутри цикла отдельные произведения приобретают добавочное (новое) значение и становятся элементом нового единства. Это происходит тогда, когда читатель начинает воспринимать цикл как целостное произведение, когда «происходит переосмысление художественности фрагмента, обрывка, который обретает собственные художественные возможности» [109. С. 32]. Одновременно, в зависимости от интенции читателя, каждое произведение можно прочитать как отдельную автономную единицу. Тогда можем говорить об «игнорировании цикла» [63. С. 60].

Прозаический цикл как отдельный литературный жанр. Как указывает известная исследовательница Л. Ляпина в своей монографии, посвященной теме циклизации XIX века, «сама логика циклообразования должна быть различной в условиях лирики, прозы и драмы» [63. С. 34]. Именно в лирике, по мнению исследовательницы, цикл занял особое место, а сама циклизация получила новые жанрообразующие свойства. В эпике «циклизация совершила работу по трансформации и развитию самого повествования, способствовала выработке новых качеств и особенностей повествовательных структур» [63. С. 156], но это не привело к созданию нового жанра. В современной науке принято разграничивать принципы циклизации прозаических текстов, однако стоит помнить, что сам термин «прозаический цикл» появился в научном дискурсе позже «лирического цикла». Это привело к тому, что в данном типе текстопостроения используется уже выработанная научная база, опирающаяся на терминологический аппарат «лирического цикла». Одновременно изучение как лирического, так и прозаического циклов сталкивается с теми же проблемами: не существует единого определения цикла как жанрового понятия, нет упорядоченной классификации, постоянно смешиваются понятия «цикл» и «циклизация», нет точного определения круга текстов, которые являются

прозаическими циклами. В то же время прозаический цикл сохранил многие признаки, присущие лирическому циклу, прежде всего циклообразующие связи.

Главными характеристиками прозаического цикла являются общая атмосфера, единство проблематики, наличие сквозных тем, единый образ автора. По мнению И. А. Смириня главная задача прозаического цикла – это «всесторонне изобразить жизнь человека и народа в их взаимосвязи. Такова жанровая концепция личности и действительности в цикле» [76. С. 10]. Среди жанровых признаков прозаического цикла В. И. Тюпа и М. Н. Дарвин [36. С. 19-27; 81-82] перечисляют также вариативность развития различных тем, специфическую организацию времени и пространства, а также сквозные образы. Как утверждает В. Виноградов, циклизация осуществляется по отдельным приметам, характерным для данного произведения. Эти приметы становятся критериями классификации. Писатель «ориентируется на эти формы циклизации, иногда сознательно их разрушая. Ведь группировка литературных произведений по циклам определяется сходством лишь немногих, наиболее резких конструктивных моментов; вообще же стилистические формы в пределах одного цикла могут быть явно противоречивыми и враждебными» [22. С. 54].

Для прозаического цикла важным является также пространственно-временная организация, которая обычно обрамляет новеллы и очерки, а также лейтмотивность повествования.

Одним из первых исследователей, которые начали изучать природу прозаического цикла, был М. Левин. В своих работах он не только изучал особенности текстопостроения циклов, но также анализировал межжанровые отношения романа и цикла. Он дал также свое определение прозаического цикла: «В зависимости от того, что принимается за «единицу изменения», можно выделить виды цикла новелл как жанра: а) романтический (если в центре изображения единичная личность); б) эпический (если в центре изображения народ или класс)» [54. С. 5].

В современных цикловедческих исследованиях ученые определяют цикл в соответствии с выбранным материалом, что приводит к путанице в понятиях цикла и циклизации. Еще одна проблема, с которой сталкиваются исследователи,

это появление первых прозаических циклов в русской литературе. Первым лирическим циклом в русской поэзии принято считать «Подражания Корану» А. С. Пушкина, однако появляются сложности в определении прозаического цикла. Е. Ю. Афонина считает, что «в России первые литературные циклы появляются в начале XIX столетия в творчестве авторов-романтиков, таких как, например, В. Ф. Одоевский, М. С. Жукова, А. А. Бестужев-Марлинский, О. М. Сомов» [15. С. 4], однако как самостоятельную эпическую форму исследовательница признает только «Повести Белкина» А. С. Пушкина. Зато А. С. Янушевский среди первых образцов прозаического цикла перечисляет «Славянские вечера» В. Нарезного и «Русские ночи» В. Одоевского [144. Электронный ресурс]. Ученый так характеризует любой прозаический цикл: «Первое, что формировало концепцию, своеобразную философию прозаического цикла, было стремление к единству мирообраза, интеграции единой мысли, превращающей частные и отдельные истории, рассказы, повести в систему и целостность. Соотношение частного и общего, бытового и бытийного обусловило тенденцию, авторскую интенцию к собиранию и обобщению разнообразных жизненных материалов. Мирозидительная особенность цикла как своеобразного жизнестроительства, как аналога книги бытия не могла не волновать его творцов. Именно в цикле автор особенно ощущал функцию искусства как жизнестроительства и текстопорождения. Из частей он как зодчий формировал, создавал целое, строил свой мир» [144. Электронный ресурс]. Однако такое толкование, предложенное А. С. Янушевским, не дает возможности выделения цикла как самостоятельной жанровой категории и его признаков. На эту проблему обращала внимание также Е. Ю. Афонина в своей работе «Поэтика авторского прозаического цикла». По ее словам, так как циклизация — это распространенное явление, «каждый исследователь считает циклом именно то текстопостроение, которое создал изучаемый автор» [15. С. 3], а одновременно «первые опыты теоретических обобщений пока не привели к возможности описать модель авторского прозаического цикла. Одна из причин, вероятно, в том, что на теорию прозаического цикла сильное влияние оказывает теория цикла лирического» [15. С. 5].

Одновременно исследовательница не решает вопрос о жанровой категории цикла, хотя считает, что «именование цикла «самостоятельным жанром», как это делается в работе М. Левина, преждевременно, хотя и может оказаться вполне справедливым» [54. С. 71]. Е. Ю. Афонина использует другие термины для определения природы цикла, более нейтральные: «художественная/эпическая форма», «художественная система» [15. С. 72].

Циклизация как продуктивная тенденция особенно проявилась в художественном творчестве XX века. Это связано, прежде всего, с новосложившейся парадигмой художественного сознания, возникшего из убеждения о релятивности истины, с относительностью понятия «граница», в том числе между отдельными элементами цикла. Исследовательница поэтики цикла в творчестве С. Довлатова, А. А. Воронцова-Маралина, дает такую характеристику свойства цикла на сегодняшнем этапе существования: «наличие нескольких произведений, связанных друг с другом внутренними смысловыми связями; «вторичная целостность структуры»; монтажная композиция, при которой существует ассоциативная связь между текстами; концептуальность, зависящая от порядка расположения произведений в цикле, характеризующаяся выраженным отношением автора к окружающему миру; некий сюжет (развитие центрального мотива); общность ряда системных элементов цикла (жанровых, стилистических, ритмических, образно-метафорических, лексико-фразеологических, интонационных и звуковых)» [109. С. 35].

Для циклической прозы первой половины XX века характерно устойчивое стремление к разным экспериментам, отрицание существующих канонов, а также «попытки претворения новых принципов организации художественного текста» [110. С. 3]. Принципы реалистического романа больше не соответствуют требованиям времени — эта главная причина, почему писатели начинают использовать цикл в качестве нового способа отображения действительности. Это особенно заметно в следующих произведениях: «Заметки из дневника», «По Руси» М. Горького; «Миниатюры» А. Куприна; «Тень птицы», «Темные аллеи» И. Бунина; «Голубые города» А. Толстого; «Записки юного врача» М. Булгакова; «Вишневые косточки» Ю. Олеши; «Необыкновенные истории из

жизни города Колоколамска» И. Ильфа и Е. Петрова; «Кара-Бугаз» К. Паустовского; «Донские рассказы» М. Шолохова; «Казачи» Н. Погодина; «Кумачовое утро» Д. Фурманова; «Гвардейцы человечества» А. Платонова.

Циклическую форму как способ объединения своих рассказов часто выбирал также М. Зощенко (например, в «Сентиментальных повестях»)

Организация произведения в цикл нашла свое отображение также в следующих прозаических произведениях второй половины XX века: «Земляки», «Характеры», «Сельские жители» В. Шукшина; «Царь-рыба», «Последний поклон» В. Астафьева; «Книга детства» Ю. Нагибина; «Московские повести» Ю. Трифонова; «Четыре капли» В. Розова; «Мгновения» Ю. Бондарева; «Провинциальные анекдоты» А. Вампилова; «Зона», «Чемодан», «Компромисс» С. Довлатова; «Монологи», «Истории», «Песни восточных славян» Л. Петрушевской; «Сандро из Чегема» Ф. Искандера; «У войны не женское лицо», «Последние свидетели», «Цинковые мальчики», «Чернобыльская молитва» С. Алексиевич.

Во второй половине XX века также сами механизмы создания цикла (объединения произведений) меняются. Цикл рассматривается как «группа произведений, сознательно объединенных автором по жанровому, тематическому, идейному принципу и общностью персонажей» [126. С. 398-399]. В качестве основы современных произведений выбирается один доминирующий принцип: жанр, тематика, общность персонажей. У Шукшина это многоликий герой — сельчанин и его конфликт с миром, в «Царе-рыбе» Астафьева объединяющим оказывается столкновение различных укладов; мотив бездомности и дома связывает в один цикл композицию «Воспитания по доктору Споку» В. Белого; образ рассказчика создает целостную структуру в прозе С. Довлатова. В прозе С. Алексиевич объединяющим является тематическая близость пережитого рассказчиками.

Прозаическая циклизация второй половины XX века отличается как по своим задачам, так и по способам осуществления. Л. Яницкий, который исследовал проблему циклизации как коммуникативной стратегии в современной культуре, убеждал, что «во-первых, циклизация наиболее характерна для лирики,

а во-вторых, для эпохи неклассической художественности, нетрадиционной литературы, в целом для художественного творчества XX века. В периоды кризисов, когда ставятся под сомнение устоявшиеся представления о произведении искусства, когда разрушаются традиционные формы целостности, цикл как бы удерживает художественные произведения от распада и энтропии, выполняет объединяющую функцию, связывая воедино различные произведения» [143. Электронный ресурс].

Цикл как полноценная форма бытия литературного произведения получает в XX века широкое распространение благодаря своей композиционной форме, которая в наибольшей степени соответствует требованиям эпохи. Циклизация проявляется в различных жанрах (рассказах, повестях, романах) и в различной степени. Меняется также характер связей между произведениями в цикле. Задача, которая стоит перед автором — это объединить самостоятельные произведения, выявить обобщающих их смысл, таким образом создавая новое единство, которое как можно полнее отображает многообразие жизненных явлений.

2.2. Структура циклизации С. Алексиевич: автор, сюжет, композиция

В данной части работы исследуется система, обеспечивающая циклическое единство в книге «У войны не женское лицо». С. Алексиевич для представления мира своих героев-рассказчиков выбирает цикл — одну из самых популярных, а также самую универсальную форму XX века. Таким способом писательница воссоздает и отражает жизнь во всех ее проявлениях.

В цикле, который является особым типом художественной целостности, его составляющие не могут существовать отдельно, так как сохраняют все качества и свойства только в контексте целого. Циклизация, понимаемая как своеобразное «преодоление отдельности произведения» [33. С. 26], подразумевает функциональное соотношение целого и частей в цикле. Вне контекста исчезает дополнительный смысл отдельного произведения, оно теряет часть своего смыслового содержания, которое раскрывается только в сопоставлении с другими элементами целого. Единичное произведение нуждается в окружении, контексте, которое обогащает его тематическим и идейным смыслом.

Связи между составляющими цикла имеют многосторонние направления и векторы (от целого к части, от части к целому, между частями). Отдельные компоненты цикла взаимодействуют друг с другом, но также взаимообуславливаются. Таким способом выстраивается система связей, которая имеет решающее значение как для восприятия цикла читателем, так и для выбора метода исследования текста. На фоне вышесказанного чрезвычайно важным является положение, высказанное Ю. М. Лотманом: «Если в нехудожественном тексте семантика единиц диктует характер связей, то в художественном — характер связей диктует семантику единиц» [61. С. 251].

Вне цикла отдельные компоненты утрачивают полноту содержания, а также перестают функционировать в композиционной системе и нарушают организацию самого цикла, такую как система ассоциативных связей, последовательность материала, внутренняя структура произведения — это говорит об относительной самостоятельности частей цикла. Следовательно, цикл не является механической суммой составляющих его произведений, а целой

системой, характеризующейся новым качеством и внутренней целостностью. Это автор, сознательно сопоставляя отдельные произведения в одно неразложенное целое, создает новое художественное единство — цикл.

Такое единство, на наш взгляд, характерно для произведений С. Алексиевич и проявляется во всех ее книгах. Такой синтез проявляется в соединении компонентов, в образной системе мотивов и деталей, в однозначной ориентации на читателя.

Особенности циклизации в творчестве С. Алексиевич. Книга С. Алексиевич «У войны не женское лицо» — это первая из пяти книг серии, которой сама писательница присвоила символическое название «Красный цикл». Совершенно очевидно, что все рассказы в данном произведении принадлежат одной и главной теме: все истории рассказаны женщинами, жизнь которых изменила и искалечила война. Впервые роман был напечатан в 1984 году в журнале «Октябрь», а его тираж в конце 1980-х годов достиг двух миллионов экземпляров.

В панораме литературы 60-80-х годов выделяются четко выраженные тематические циклы, в том числе о деревне, жизни в лагерях, о становлении личности, и прежде всего о Великой Отечественной войне и ее последствиях. Литература этого периода не только отображала художественную действительность, но также выполняла функцию и задачи, поставленные властью, такие как выражение общности советских народов всех республик, указывала на их совместное социалистическое будущее, подчеркивала единство, проявленное во время прошлых испытаний. В литературоведении появились такие понятия как «деревенская» проза, «лагерная», «городская», военная и др.

Для данного исследования представляется необходимым обратить внимание на творчество А. И. Солженицына. Именно в самой известной книге его авторства «Архипелаг ГУЛАГ» находим элементы, которые могли послужить С. Алексиевич за образец при создании ее книги. В данном произведении роль циклообразующего начала выполняет субъективная организация текста. Вместо привычного «Я», в книге выступает неопределенное «Мы», которое объединяет

рассказчика и читателей. Свою характеристику этого момента в творчестве А. Солженицына дала Л. К. Чуковская: «Солженицын проводит читателя всеми кругами ада, опускает во мрак преисподней, заставляет нас, беспамятных, властью своего лирического эпоса (или эпической лирики) пережить вместе с ним сотни и даже тысячи судеб. И, что еще важнее, осмыслить пережитое ими. И нами» [95. С. 138]. Такую же позицию представления мира выбирает С. Алексиевич — показывает не одно, а сотни взглядов на прошедшее, сочетает и противопоставляет различные точки зрения, позиции, взгляды. Так же, как и Солженицын, никого не осуждает, так как ее задача предоставить доказательства, документы, а нам, читателям, оставить возможность дать оценку.

А. Солженицын, рассуждая о природе своей книги, выделил некоторые фрагменты, которые также во многом совпадают с творчеством С. Алексиевич: «Художественное произведение это также использование фактического (не преобразованного) жизненного материала, чтобы из отдельных фактов, фрагментов, соединенных возможностями художника, общая мысль выступала бы с полной доказательностью, никак не слабей, чем в исследовании научном» [77. С. 124].

Сама С. Алексиевич так определяет основу создания книги: *«Деревня моего детства после войны была женская. Бабья. Мужских голосов не помню. Так у меня это и осталось: о войне рассказывают бабы. Плачут. Поют, как плачут»* [7. С. 8]. Писательница подчеркивает, что ее задача — написать женскую историю Великой Отечественной войны, показать ее глазами женщины. Эта тема, по мнению Алексиевич, исследована недостаточно, так как всегда война была представлена с «мужской» точки зрения, содержала рассказы о героических поступках, выигранных битвах, военной технике. Мир, представленный женщинами, другой, более эмоциональный, человеческий: *«У „женской” войны свои краски, свои запахи, свое освещение и свое пространство чувств. Свои слова. Там нет героев и невероятных подвигов, там есть просто люди, которые заняты нечеловеческим человеческим делом. И страдают там не только они (люди!), но и земля, и птицы, и деревья»* [7. С. 10]. Задача Алексиевич — дать выговориться тем, кто раньше не имел права голоса, кто молчал, кого не слышали.

В произведении Алексиевич цикл строится на основе рассказов женщин, поэтому для нашего исследования является необходимым рассмотреть жанровую специфику именно этих отдельных элементов. Выстраивание рассказов, составляющих книгу «У войны не женское лицо», непосредственно влияет на восприятие произведения, так как «целостность цикла непосредственно зависит от того, насколько структурно автономны составляющие его элементы, поэтому „извлекаемость“ отдельного произведения из контекста цикла становится таким же важным признаком, как и „неделимость“» [83. С. 277].

Основным элементом цикла в книгах С. Алексиевич является устный рассказ, записанный на магнитофонную кассету, в последующем обработанный писательницей и представленный в письменной форме. В литературоведческой традиции рассказ понимается как изначально принадлежащий «устной форме высказывания» [Кожин В. В., Рассказ // Словарь литературоведческих терминов. С. 309-310; Нинов А., Рассказ. Краткая литературная энциклопедия, Т. 6, Стлб. 193]. Современный рассказ как жанр обладает главными признаками, которые в своей монографии выделил В. П. Скобелев: «интенсивный тип организации художественного времени и пространства, предлагающий центростроительную собранность действия, в ходе которого осуществляется испытание, проверка героя или вообще какого-либо социально значимого явления с помощью одной или нескольких однородных ситуации, так что читательское внимание сводится к решающим моментам в жизни действующего лица или явления в целом...; концентрированность сюжетно-композиционного единства, одноплавность речевого стиля и малый (на фоне романа и повести) объем как результат этой концентрации» [75. С. 59]. Перечисленным признакам соответствуют отдельные элементы, составляющие циклическое образование «У войны не женское лицо». Воспоминания женщин сконцентрированы на избранных темах: писательница отбирает самые яркие, выразительные моменты, которые складываются в образ Великой Отечественной войны и той роли, которая принадлежала в ней женщине.

Картина мира у С. Алексиевич складывается из множества самостоятельных элементов-воспоминаний свидетелей военных событий.

Каждый из этих элементов соответствует главным свойствам цикла, одновременно является целостным единством и автономной единицей, обладающей собственной значимостью, одновременно фрагментом целого и законченным рассказом. В произведениях С. Алексиевич пространство сконцентрировано, интенсивно. В рассказах определяется судьба героев, они сами сужают время и эпизоды в пределах небольшого по объему текста показана вся их жизнь. Сама писательница так характеризует жанр, в котором выполняет свои работы: «Воспоминания это не страстный или бесстрастный пересказ исчезнувшей реальности, а новое рождение прошлого, когда время поворачивает вспять. Прежде всего это творчество. Рассказывая, люди творят, „пишут” свою жизнь. Бывает, что и „дописывают” и „переписывают”. Тут надо быть начеку. На страже» [7. С. 11]. Именно устные рассказы-воспоминания женщин становятся предметом исследования писательницы. Однако в данном случае важен не только результат (отобранные и обработанные писательницей рассказы), но также сам процесс их собирания.

Отдельные рассказы в цикле обычно складываются из отдельных компонентов, среди которых стоит перечислить имя автора, предисловие, заглавие, подзаголовок, а также эпитафия, посвящение и другие. Такие компоненты «рамочного комплекса», по мнению исследовательницы творчества В. Шаламова, П. В. Панченко помогают прогнозировать, а также «реконструировать» текст [117. С. 84], «Заглавие это первый знак текста, дающий читателю целый комплекс представлений о книге. Именно оно более всего формирует у читателя предпонимание текста, становится первым шагом к его интерпретации» [53. С. 96].

В. И. Тюпа дал следующие формулировки к теории заглавия:

«1. Заголовок текста... есть энергия сущности самого произведения. Под „сущностью” подразумевается предмет интерпретации.

2. В качестве таковой „энергии” заглавие текста неотделимо от сущности произведения, и потому оно есть произведение, т. е. эквивалентно именуемому» [82. С. 112].

Книга С. Алексиевич носит название «У войны не женское лицо». Читателю сразу становится понятно, что предметом нашего внимания будут два емких понятия, война и женщина. Одновременно название подсказывает нам, что эти два понятия противопоставлены: «**войны не женское**». В сознании читателя эти понятия по своей сущности противоречивы: ассоциации со словом война это смерть, бой, оружие, боль, это типичный мужской мир. Слово «женщина» вызывает совсем другие ассоциации: покой, нежность, ласка, чувственность, красота. Именно на ассоциативном конфликте этих двух понятий построено заглавие книги С. Алексиевич, которая является предметом данного исследования.

Книга рассказов «У войны не женское лицо» состоит из 17 глав. Первая «Человек больше войны (из дневника книги)» это относительно новая глава (ее не было в предыдущих изданиях) и содержит записки самой писательницы.

Названия следующих глав (16) это цитаты из рассказов. Алексиевич выбирает самые яркие и выделяющиеся фразы, которые лучше всего характеризуют данную главу и передают ее атмосферу. Одновременно в них заложен мотив данной главы. Глава «**ПОДРАСТИТЕ, ДЕВОЧКИ... ВЫ ЕЩЕ ЗЕЛЕНЫЕ**» содержит воспоминания женщин, которые пошли на фронт, будучи совсем молодыми. В главе «**МЫ НЕ СТРЕЛЯЛИ**» представлены рассказы женщин, которые не принимали непосредственного участия в боях. «**ТРЕБОВАЛОСЬ СОЛДАТ... А ХОТЕЛОСЬ БЫТЬ ЕЩЕ КРАСИВОЙ**» – еще одно красноречивое название главы.

Отдельные рассказы не имеют своих собственных заголовков. Человек, когда начинает рассказывать, не придумывает название своему рассказу, в случае женщин, которые решились описать свои судьбы, было так же. Однако каждый рассказ (кроме тех, которые были заложены в первую главу) подписан именем, отчеством, фамилией, а также военной должностью рассказчика. Это придает достоверность рассказам и подлинность описанным событиям.

Роль хронотопа в создании циклической структуры. Такие понятия как пространство и время – это категориальные термины, присущие не только литературоведению, но также другим наукам, таким как философия и искусство.

Одновременно определенная пространственно-временная организация имеет решающее значение для понимания цикла, так как эти категории являются его жанровыми признаками.

Важнейшее определение в литературоведении было предложено М. М. Бахтиным: «В литературно-художественном хронотопе имеет место слияние пространственных и временных примет в осмысленном и конкретном целом. Время здесь сгущается, уплотняется, становится художественно-зримым; пространство же интенсифицируется, втягивается в движение времени, сюжета, истории. Предметы времени раскрываются в пространстве, и пространство осмысливается и измеряется временем. Этим пересечением рядов и приемов характеризуется художественный хронотоп» [15. С. 316]

Способ формирования пространства в повести «У войны не женское лицо» объясняет сама Алексиевич. Пространство — свой ракурс войны — показывают нам отдельные рассказчики. Каким будет этот ракурс зависит от того, кем была, кем работала героиня рассказа: *«Скоро я поняла: невозможно записать всех, нужен какой-то другой принцип отбора и поиска. Какой? Рассортировав имеющиеся адреса, сформулировала его для себя так: стараться записывать женщин разных военных профессий. Ведь каждый из нас видит жизнь через свое дело, через свое место в жизни или в событии, в котором участвует»* [7. С. 99]. У медсестры — это госпиталь, операционный зал: *«Столько видела отрезанных рук и ног... Даже не верилось, что где-то есть целые мужчины. Казалось, что все они или раненые, или погибли...»* [из рассказа А. Демченко, с. 99]; у повара — война продолжалась на кухне: *«После боя, бывало, никого не оставалось... Котел каши, котел супа наварить, а некому отдать...»* [из рассказа И. Зининой, с. 99]. У летчицы — кабина самолета: *«Когда летишь, у тебя одна мысль: найти цель, отбомбиться и вернуться. Нам не приходилось видеть мертвых. Этого страха у нас не было»* [из рассказа А. Бондаревой, с. 99]. У партизанки война — это лес и дымящий костер: *«Все на костре — и хлеб пекли, и еду варили, угли останутся — положим козухи, валенки сушить. Ночами грелись...»* [из рассказа Е. Высоцкой, с. 99].

Пространство, с которого начинается много рассказов, это дом — место

безопасности, детства, счастья:

«Помню только: когда уходила из дома на фронт, у нас в саду цвели вишни. Иду и оглядываюсь... Потом, наверное, я встречала сады на дорогах, они же и в войну цвели. Но я не помню...» [из рассказа Марии Селиверстовны Божок, с. 259]

Одним из пространственных показателей является дорога — женщины проходят долгий и сложный путь. Одни — пешком, вторые — на танке, поезде, верхом, со станком:

«Помню только дорогу. Дорогу ... То вперед, то назад...» [из рассказа Беллы Исааковны Эпштейн, с. 213].

Особенно запомнились дороги во время отступления — люди бежали, прятались:

«Дорогами мы не шли, дороги бомбили, обстреливали. Шли по болотам, по обочинам. Шли вразброд. <...> И вот так шли, шли и шли. По полям шли» [из рассказа Зинаиды Васильевны Корж, с. 168].

Уже после победы дорога объединяла, стала местом встреч и поздравлений. Дорога вела домой — в мирную, и, как казалось, счастливую жизнь:

«Дороги Победы...»

Вы представить себе не можете дорог Победы! Шли освобожденные узники — с тележками, с узлами, с национальными флагами. Русские, поляки, французы, чехи... Все перемещались, каждый шел в свою сторону. Все обнимали нас. Целовали» [из рассказа Анастасии Васильевны Воропаевой, с. 318]

Пространство войны часто построено на контрастах: смерть и страдания перемешиваются с образами богатой природы:

«А урожай в этот год был небывалый, хлеба стояли высокие-высокие. Зеленая трава, солнце такое, а убитые лежат, кровь... Убитые люди и животные. Жеребья черные... Разрушенные станции... На черных вагонах висят сгоревшие люди...» [из рассказа Зинаиды Васильевны Корж, с. 168]

Во многих рассказах встречаются названия городов, лежащих на линии фронта — именно там имели место самые страшные бои. Женщины воевали под Сталинградом, Ленинградом, под Оршей, Воронежем, Смоленском, Керчью участвовали в боях над рекой Вязьмой — везде, где воевала и сражалась Красная

армия: *«Ну, и прибыли мы на фронт. Под Оршу... В шестьдесят вторую стрелковую дивизию...»* [из рассказа Марии Ивановны Морозовой, с. 39]; *«Наша триста тридцать третья дивизия пятьдесят шестой армии заняла высоту на подступах к Сталинграду...»* [из рассказа Веры Сафроновны Давыдовой, с. 91].

Некоторые из рассказчиц прошли путь до самого Берлина, были в Польше, Чехословакии, Украине, Румынии: *«До Варшавы дошла... И все пешком, пехота, как говорится, пролетариат войны. На брюхе ползли...»* [из рассказа Любови Ивановны Любчик, с.77].

У партизан война велась в лесу — он стал их домом на четыре года. С партизанской жизнью связаны такие понятия как костер, землянка — «временный дом»: *«У нас были такие маленькие землянки, как норы. Лес наш дом. Партизанский дом»* [из рассказа Анны Иосифовны Струмилиной, с. 78]

Для медсестер война продолжалась не на линии фронта, а в госпитале — именно там они сражались и исполняли свой долг: *«Я добровольно записалась на службу в эвакуационный госпиталь три тысячи двести первый. Это был очень большой фронтальный госпиталь, который входил в состав Закавказского и Северо-Кавказского фронтов и отдельной Приморской армии»* [из рассказа Ксении Сергеевны Осадчевой, с. 64].

Временная организация книги располагается на двух уровнях: первый содержит сведения с «мира войны», показания о пережитом во время оккупации, работы в госпитале, боев на линии фронта. Вторая — это современное время рассказчика, спустя тридцать лет после войны. На первом уровне рамочными показателями являются первый и последний день войны. Для девушек первым днем была часто настоящая дата начала войны (22 июня 1941 года), первые дни, эвакуация:

«В полдень двадцать восьмого июня сорок первого года мы, студенты Смоленского пединститута, тоже собрались во дворе типографии. Сбор был недолгим. Вышли из города <...>» [из рассказа Валентины Павловны Максимчук, с. 70].

Для многих война началась только тогда, когда они сами ушли на фронт:

«Я уходила на фронт... Стоял прекрасный день. Светлый воздух и мелкий-

мелкий дождичек. Так красиво!» [из рассказа Ольги Митрофановны Ружицкой, с. 66].

Художественное время может завершаться последним днем – Днем Победы. На многих рассказчиках он произвел сильнейшее впечатление:

«Крикнули нам — Победа! Объявили — Победа! Я помню свое первое чувство — радость. И сразу, в ту же минуту — страх! Паника! Паника! Как же жить дальше?» [из рассказа Клавдии С-вой, с. 267].

Для некоторых рассказчиков конец войны связана с каким-нибудь другим событием, явлением, которые не имело места все время, когда шла война:

«А мне из последних дней на войне вот что запомнилось. Едем мы — и вдруг откуда-то музыка... Скрипка... Вот в этот день для меня кончилась война... Это было такое чудо: вдруг музыка. Другие звуки...» [из рассказа Ольги Васильевны Корж, с. 181].

Время после войны было вдвойне сложным для женщин, им не только надо было забыть все пережитое во время войны, но еще привыкнуть к новой действительности: *«Вернулась, и все надо было начинать сначала. В туфлях училась ходить, на фронте же три года в сапогах. Привыкли к ремням, всегда подтянутые, казалось, что теперь одежда на нас мешком висит, неловко как-то себя чувствуешь. С ужасом смотрела на юбку... На платье...»* [рассказ Клавдии Григорьевны Крохиной, с. 49].

Второй уровень временной организации – настоящее время создания книги (конец семидесятых-начало восьмидесятых годов). Женщины рассказывают не только про свой опыт войны, но и про мирную жизнь после войны, для некоторых именно это время оказалось самым тяжелым. В новой жизни никто их не защищал, они оказались беззащитными, чувствительными.

Важный день многих рассказчиц — это День Победы 9 мая. Женщины встречают его по-разному. Для одних это праздник, время встреч и красивых воспоминаний. Для других это напоминание о страшном времени, нечеловеческом опыте: *«Я всегда жду наш праздник. День Победы... Жду и боюсь его. Несколько недель специально собираю белье, чтобы много было белья, и целый день стираю. Я должна быть чем-то занята, я должна весь день чем-то*

отвлекаться. А когда мы встречаемся, нам носовых платков не хватает...» [из рассказа Тамары Степановны Умянгиной, с. 341].

Средства организации художественного единства — композиция и сюжет. Решающее значение для восприятия цикла имеет его композиция. Это также первый показатель целостности любого циклического произведения. Композиция это порядок следования частей, который определил и закрепил сам автор. С. Эйзенштейн, исследуя природу композиции в кинофильмах, дал такую ее характеристику, которую сейчас можно использовать также при изучении художественного текста: «...метод композиции всегда остается одним и тем же. Во всех случаях его основным определением остается в первую очередь отношение автора. <...> Прообразом для композиции остается деяние человека и строй человеческих деяний. Решающие элементы композиции строя взяты автором из основ своего отношения к явлениям. Оно диктует структуру и характеристику, по которой развернуто само изображение» [99. С. 42].

В прозаическом цикле отдельные произведения объединяются в один текст по одному, избранному автором признаку. Обычно главную роль играет их тематическая близость. Внутренние связи между произведениями относительно свободны, автор может их пополнять, убирать фрагменты, переставлять для того, чтобы конечный результат оказал сильнейшее влияние на читателя. В. Шаламов, характеризуя принципы организации «Колымских рассказов», обращает наше внимание на авторскую установку при соднании книги, которое является актуальным также в рамках нашего исследования цикла в творчестве С. Алексиевич: «В этом сборнике можно заменить и переставить лишь некоторые рассказы, а главное, опорные, должны стоять на своих местах. Все, кто читал „Колымские рассказы“ как целую книгу, а не отдельными рассказами, отметили большое, сильнейшее впечатление. Объясняется это неслучайностью отбора, тщательным вниманием к композиции. Причем единство это строится на изображении новых психологических закономерностей в поведении человека в новых условиях» [96. С. 544-555].

Каждый из текстов – отдельная единица, он автономен. В результате объединения единиц формируется новый текст, который следует рассматривать как одно целое, построенное из множества элементов. Цикл характеризуется мозаичностью, что отражается в его сложности, многозначности представления жизненных явлений. Создать цикл – это выявить «важные тенденции, внутренние связи разных характеров, судеб, ситуации, соотнесенные с историческими путями развития общества» [47. С. 4]

Одним из описанных выше компонентов прозаического цикла является также обзорность композиции. Под этим понятием понимаем такой способ создания произведения, при котором «организующим центром является не единый фабульный стержень, а единство идейно-тематического задания, проблематика, угол зрения, под которым и в соответствии с которым отбирается материал» [24. С. 77]. Это замечание чрезвычайно важно для нашего исследования, так как перспектива подбора художественных материалов решающим образом влияет на его восприятие читателем. Каждый элемент композиции взаимодействует с другими составляющими цикла. Одновременно важным является как возможность выделения отдельного элемента (произведения) из контекста всего цикла, так и его целостное восприятие читателем.

Каждый элемент, создающий цикл, вступает в отношения с другими произведениями внутри одной системы. Эти отношения можно разделить на два вида — «сюжетные» (или структурно-семантические) и «ассоциативные» [107. С. 88].

В книге С. Алексиевич собрано около 250 разных воспоминаний периода Великой Отечественной Войны, однако не все фрагменты сразу вошли в первые издания. Много вычеркнула цензура, которая упрекала писательницу в пацифизме, натурализме, разрушении образа советской женщины-героини. Сама С. Алексиевич так определяет свое творчество: «Я не просто записываю. Я собираю, выслеживаю человеческий дух там, где страдание творит из маленького человека большого [...] Униженный, растоптанный, оскорбленный, пройдя через

сталинские лагеря и предательства, он все-таки победил. Совершил чудо» [б. С. 22-23].

С. Алексиевич сгруппировала рассказы в 17 глав, соединяя отдельные истории на основе одного доминирующего элемента. Первая глава «Человек больше войны» содержит наблюдения самой писательницы, сделанные с конца 70-х годов (время первых разговоров с женщинами) до 2004 года (новое издание книги). В эту главу вошли также фрагменты, раньше вычеркнутые цензурой и самой писательницей. Цензор упрекал С. Алексиевич в излишнем натурализме, в развенчании мифа женщины-героини. Советская женщина – это святое, а сопоставление рассказов с описанием естественных физических и биологических деталей разрушало этот образ. В эту главу вошло 26 коротких рассказов: описания смерти, страдания, жестокости и отчужденности мира войны. Еще один элемент, связывающий эти истории связан с их анонимностью, все рассказчики по каким-нибудь причинам решили не раскрывать свое имя.

Вторая глава «Не хочу вспоминать» содержит два длинных рассказа. Женщины долго не решаются рассказывать свою историю, стесняются, высказывают свои страхи и боязни. В третьей главе «Подрастите, девочки... вы еще зеленые» делается акцент на молодости, неопытности тех, кто ушел на фронт. 45 рассказов соединяет общая героиня, девушка, возраст которой контрастирует с драматичностью пережитого на войне. Глава 10 «Мы не стреляли» (20 рассказов) это свидетельства женщин, которые не участвовали непосредственно в действиях на линии фронта, но внесли огромный вклад в победу. Мы слышим исповеди поваров, связисток, парикмахеров, прачек, снабженцев, почтовых работников, слышим и понимаем, насколько различные облики принимает война и как человеческих индивидуумов она затягивает в свой водоворот. В главе 11 «Требовалось солдат...а хотелось быть еще красивой» 31 рассказ, собранный по принципу контраста «мужского» и «женского» на войне. Хотя женщины воевали наравне с мужчинами, но всегда были слабее, но работа требовала двойного усилия. В мужском мире они пытались сохранить свою женственность и красоту: делали макияж, надевали сережки, украшали землянки цветами. Женщины

влюблялись и любили, целовались и рожали, и этим законам природы не могла противостоять самая страшная война.

Глава 15 «Мама, что такое — папа?» состоит из 10 рассказов женщин, которые были не только солдатами, но и матерями. Им пришлось бороться как с фашистами, так и со страхом за своего ребенка. Здесь также помещены рассказы женщин, которые после войны были вынуждены сами воспитывать своих детей, так как мужья погибли или были арестованы по подозрению в шпионаже.

Глава 16 «И она прикладывает руку туда, где сердце» (22 рассказа) содержит описание последних дней войны и первых дней свободы. Женщины рассказывают, как все время мечтали о победе, но, когда она пришла, долго привыкали к новой жизни. Война их изменила, сделала равнодушными ко многим вещам, слишком чувствительными к другим (многие не выдерживали запаха крови, красного цвета, который ассоциировался с кровью). Описывается вход войск в Германию, где процветало насилие, грабежи солдат. Ненависть к немцам лишь после победы сменилась на жалость и сочувствие. Женщины рассказывают, как привыкали к мирному порядку, как заново учились жить, общаться, радоваться, любить.

Восприятие книги как целостного цикла происходит только в результате прочтения и восприятия читателем. Новый смысл порождается только тогда, когда отдельные рассказы взаимодействуют друг с другом. Именно в процессе читательского восприятия реализуется замысел объединения отдельных истории в одно целое. Конечно, отдельные произведения цикла могут существовать вполне самостоятельно, так как они – законченные художественные явления, но только контекстное прочтение и восприятие читателем «дает большую полноту понимания отдельных произведений, включающую в себя задуманный автором аспект их содержания» [76. С. 119]

В книге «У войны не женское лицо» особенности читательского восприятия приобретают ключевое значение при ассоциативном взаимодействии элементов в цикле, таких как мотивы, детали, образы, сюжетные элементы. Однако во многом восприятие текста зависит от культуры, ценностей, опыта читателя,

поэтому любые ассоциации всегда сугубо индивидуальны. Однако стоит учесть, что замысел С. Алексиевич может направлять и корректировать схему ассоциаций, которая становится ведущей для данного произведения.

Элементы цикла — в случае нашего исследования это рассказы женщин, обработанные С. Алексиевич — в процессе прочтения меняют свой статус и становятся частью нового содержательного единства. Цикл характеризуется двойственной функциональностью – выступает в роли «чистого» текста, а также в роли контекста, что дает возможность двойного прочтения каждого из произведений цикла: «Потенциальная возможность двойного прочтения каждого произведения цикла дополняется двойственной функциональностью целого и его внутренних связей» [63. С. 12].

2.3. Поэтика цикла: образ рассказчика, система мотивов, архетипы

Книгу «У войны не женское лицо» С. Алексиевич, благодаря специфике ее циклического построения, мы можем воспринимать не только как единое целое, но и как состоящую из независимых автономных рассказов-исповедей, из которых была построена. Цикл является своеобразной жанровой системой, а каждый ее элемент, отдельные рассказы, законченными формами.

В центре произведений С. Алексиевич стоит женщина, которая находится в экстремальной для человека ситуации войны. В русской и мировой традиции женщина в войне участвует лишь пассивно: ждет мужа/сына/отца и молится. Но не воюет. Как подчеркивает С. Алексиевич, во время Великой Отечественной войны женщине пришлось «стать солдатом» [7. С. 35]. Она была не только медсестрой, перевязывала раны, но также стреляла, метала гранаты, ходила на разведку, убивала. Воспоминания женщин крайне разные, их судьбы отличаются, но одновременно у всех них много общего, все они пережили нечеловеческий опыт войны: *«В Советской армии воевало около миллиона женщин. Они овладели всеми военными специальностями, в том числе самими «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»* [7. С. 6].

Из совокупности рассказов возникает обобщенный образ главной героини – молодой девушки, которой только что исполнилось 18 лет (иногда и не исполнилось, военкомат легко было обмануть). Началась война, и она рвется на эту войну – воевать, помогать защищать родину. Ничего не знает, ничего не умеет, но желание воевать побеждает. И только там, на линии фронта, в полевом госпитале, под бомбежкой она начинает понимать, что значить слово «война». Девушки жертвуют своим здоровьем, молодостью, своим будущим: *«В девятнадцать лет у меня была медаль „За отвагу“. В девятнадцать лет я поседела. В девятнадцать лет в последнем бою [...] парализовало обе ноги и меня посчитали убитой»* [из рассказа Надежды Васильевны Анисимовой].

В книге циклов «У войны не женское лицо» рассказчик и герой рассказа — это одна и та же женщина, однако между ними нет знака равенства. Рассказчик это женщина, которая прожила жизнь, и только сейчас рассказывает свою историю. Возможно, она забыла о каких-то событиях, часть их приукрашивает, иногда не хочет или боится сказать правду. Поэтому повторяются сбивчивые фразы «— это — не для печати, для тебя» [анонимный рассказ, с. 21]; «*Не все вам доверила. Еще недавно об этом нельзя было говорить. Или стыдно*» [анонимный рассказ, с. 25]. Сама писательница справедливо замечает, что ее рассказчики до сих пор парализованы страхом.

Повтор. Повтор как художественный прием присутствует в книге рассказов «У войны не женское лицо» на разных уровнях: в рассказах повторяются детали, зарисовки, мотивы, сюжеты. Некоторые элементы повторяются как в пределах одного текста, так и в отдельных рассказах на межтекстовом уровне, тем самым создавая единый циклический метатекст. Как считает Ю. М. Лотман, повторы в художественном тексте позволяют нам выявить эстетические закономерности, а те, в свою очередь, позволяют систематизировать и упорядочить структурно значимое в искусстве — возникает «ощутимая дополнительная организованность текста» [61. С. 195]. Для эпического стиля повтор является классическим приемом и реализовался посредством таких структур как рефрены, а также сюжетные повторения в былинах, сказках, эпических романах. Как утверждает А. А. Воронцова-Маралина, «В циклических текстах через повторение и варьирование характеров, ситуаций, обстоятельств, отдельных мотивов, тем, конфликтов выражается понимание закономерности и непрерывности человеческого бытия. Форма цикла, состоящая из повторяющихся элементов, налаживает связи человека с мирозданием, соединяя фрагментарность своей составляющей с монументальностью единства целого» [109. С. 140-141]. Повторение художественной мысли (ее многократное воплощение) дает ей возможность представления в разных аспектах и нюансах, но одновременно сохраняется авторский замысел, отраженный этой мыслью.

Повтор мотивов в книге рассказов «У войны не женское лицо» является

важнейшим «цементирующим фактором» повествования. Как писал Б. М. Гаспаров: «некоторый мотив, раз возникнув, повторяется затем множество раз в новом варианте, новых очертаниях и во все новых сочетаниях с другими мотивами. При этом в роли мотива может выступать любой феномен, любое смысловое „пятно” — событие, черта характера, элемент ландшафта, любой предмет, произнесенное слово, краска, звук и т. д.; единственное, что определяет мотив, — это его репродукция в текст» [35. С. 21].

Цвета. В книге можно выделить несколько особенностей мироощущения рассказчиков: они ассоциируют свои воспоминания с цветом (белым, красным, черным). Цвета легко запоминались, врезались в память. Рассказчики, вспоминая какое-нибудь событие, видят его в конкретном цвете, видят цветные детали, которые выделяют именно данный момент среди всего происходящего на войне.

Белый цвет для военного времени являлся чужим, необычным, искусственным, ведь на линии фронта, в окопах, в землянке все было темным, серым, грязным. Однако белый цвет традиционно встречается в разного рода обрядах, при венчании, похоронах. Даже во время войны люди старались хранить традиции предков *«Вернулась Красная армия...*

Нам разрешили раскапывать могилы, искать, где наших родственников постреляли. По старым обычаям рядом со смертью надо быть в белом — в белом платке, в белой сорочке. До последней своей минуты я буду это помнить! Люди шли с белыми вышитыми рушниками... Одетые во все белое... Где они это взяли?» [анонимный рассказ, с. 35]

Белый цвет ассоциировался также с домом, с чистотой, с уютом — с мирным временем: *«У меня были три желания: первое — наконец я не буду ползать на животе, а стану ездить на троллейбусе, второе — купить и съесть целый белый батон, третье — выспаться в белой постели и чтобы простыни хрустели. Белые простыни»* [из рассказа Альбины Александровны Гантимуровой, с. 70]

Другие цвета, которые появляются в романе, это настоящие цвета войны, как в рассказе Станиславы Петровны Волковой, сапера, для которой война

запомнилась только в темных оттенках: *«Если спросите, какого цвета война, я вам скажу — цвета земли. Для сапера... Черного, желтого, глиняного цвета земли...»* [из рассказа Станиславы Петровны Волковой, с. 232]

Однако самым ярким и запоминающимся цветом в многих рассказах был цвет крови: *«Сколько была война? Четыре года. Очень долго... Ни птиц, ни цветов не помню. Они, конечно, были, но я их не помню. <...> Там все черное. Только у крови другой цвет, одна кровь красная...»* [рассказ Клавдии Григорьевны Крохиной, с. 50].

Кровь, ее запах и цвет врезались в память рассказчиков на всю жизнь. Их переживания были настолько сильными, что даже спустя сорок лет их организм не справляется с травмой войны: *«Ах, моя ты хорошая, уже сорок лет прошло, а в моем доме ты не найдешь ничего красного. Я ненавижу после войны красный цвет!»* [анонимный рассказ, с. 19].

Именно на антиномии белого и красного построены некоторые рассказы: *«Халаты белые, ну эти, маскировочные, они насквозь в крови, не белые, а красные. Черные от старой крови»* [из рассказа Марии Степановны Детко, с. 185]. Белый является символом невинности, незрелости, красный — цвет крови — означает смерть: *«И вот у нее эта новая рубашка нижняя. Белоснежная, тут с завязочками такая... Она вся была залита кровью... Вот это сочетание белого с красным, с алой кровью, — до сего времени у меня в памяти»* [из рассказа Нины Яковлевны Вишневецкой, с. 113].

Звуки. Важным мотивом в восприятии войны являются звуки. Посредством звуков женщины воссоздают картину войны, представляют слушателям ее ужас, как в описании битвы: *«Бои тяжелые. В рукопашной была... Это ужас... это не для человека... Бьют, колют штыком, душат за горло друг друга.ломают кости. Вой стоит, крик. Стон. И этот хруст... Этот хруст! Его не забыть. Хруст костей... Ты слышишь, как череп трещит. Раскалывается...»* [из рассказа Ольги Яковлевны Омельченко, с. 159].

Звуки на войне влияют на человека, меняют его: *«Я помню звуки войны. Все вокруг гудит, лязгает, трещит от огня... У человека на войне стареет душа.*

После войны я уже никогда не была молодой...» [из рассказа Ольги Яковлевны Омельченко, с. 163].

Также на контрасте звуков строится восприятие войны рассказчиком. Их воспоминания, построенные на таком противоречии «военного» и «естественного» звуков, подчеркивают жестокость и бесчеловечность военного мира: *«Помню, прячемся где-то в пшенице, день солнечный. Автоматы немецкие та-та-та-та — и тишина. Только слышишь, как пшеница шумит. Опять немецкие автоматы та-та-та-та... И думаешь: услышишь ли ты когда-нибудь еще, как пшеница шумит? Этот шум...»* [из рассказа Марии Афанасьевны Гарачук, с. 76].

Запахи. Важным мотивом во многих рассказах являются обонятельные впечатления. Для большинства рассказчиков запах войны связан со смертью. Для женщин это новые, непривычные запахи. *«Я до сих пор помню запах трупов, смешанный с запахом махорки»* [рассказ Клавдии Григорьевны Крохиной, с. 48].

Часто пережитое на войне перерастает их собственный жизненный опыт. Женщинам не хватает слов, чтобы описать новые, страшные явления: *«Вы не знаете, как пахнет горящее человеческое тело, особенно летом. Чем-то тревожным и сладким»* [из рассказа Антонины Алексеевны Кондрашовой, с. 274].

Для медсестер война это больница и ее запахи: *«Сутками стояли у операционного стола... Стоишь, а руки сами падают. <...> У моей войны три запаха: крови, хлороформа и йода...»* [анонимный рассказ, с. 146].

Также мотив дома может актуализируется посредством обоняния: запах приводит за собой воспоминание о доме, дает чувство безопасности, стабильности: *«У нас была одна москвичка, Наташа Жилина, ее наградили медалью „За отвагу” и как поощрение отпустили домой на несколько дней. Так, когда она приехала, мы ее обнюхивали. Мы буквально становились в очередь и обнюхивали, говорили, что она домом пахнет. Такая тоска была по дому...»* [из рассказа Ольги Васильевны Подвышенской, с. 120].

Еда. Важным моментом восприятия войны является мотив еды. В военное время многим не хватало питания, часто голодали, это касалось как военных, так и мирного населения: *«Если засыпали и снились сны, то только с какой-нибудь едой. Во сне буханки хлеба надо мной летали»* [из рассказа Зинаиды Васильевны Корж, с. 169].

Военные часто были недостаточно обеспечены едой, паек не соответствовал нормам. Их питание было бедным и скудным: *«А мы в войну так наголодались... Невозможно... Хотели наесться хоть бы один раз досыта. У меня мечта была — получу первую послевоенную зарплату и куплю ящик печенья»* [из рассказа Елены Павловны Шаловой, с. 327].

Особенно ужасают описания голодающего населения Ленинграда, оккупированных территорий, партизанских отрядов: *«Они нам рассказывали о о блокадном меню, если можно так выразиться: суп их кожаных ремней или кожаных новых ботинок, заливное из столярного клея, блинчики из горчицы... В городе съели всех котов и собак. Исчезли воробьи, сороки. Даже крыс и мышей ловили, чтобы съесть...»* [из рассказа Ольги Васильевны Подвышенской, с. 119]. Этот мотив встречается также в знаменитой «Блокадной книге» Алеся Адамовича и Даниила Гранина.

Смерть. Самым часто встречающимся мотивом является мотив смерти. Смерть сопровождала рассказчиков постоянно, она всегда была рядом: *«Смерть на каждом шагу стерегла. Поджидала...»* [из рассказа Зинаиды Васильевны Корж, с. 171].

Многие рассказчики вспоминают с ужасом всех убитых, которых видели во время войны. Эти образы запомнились, врезались в память, их невозможно было забыть: *«Едем, лежат убитые, стриженные и головы у них зеленые, как картошка от солнца. Они рассыпаны, как картошка... Как бежали, так и лежат на вспаханном поле... Как картошка...»* [из рассказа Екатерины Михайловны Рабчаевой, с. 96].

Во многих рассказах появляется также описание самого момента смерти: *«Люди не хотели умирать... Мы на каждый стон отзывались, на каждый крик.*

<...> Одни умирали неслышно, потихоньку, другие кричали „Не хочу умирать!“. Ругались: мать твою... Один вдруг запел... Запел молдавскую песню. Человек умирает, но все равно не думает, не верит, что он умирает. А ты видишь» [анонимный рассказ, с. 147.

Мотив смерти связан также с похоронами, они были другими, чем в мирное время, там не было обрядов, церемоний. Человеческая жизнь стоила меньше, поэтому и похороны были убогими: *«Молодой такой, интересный парень. И лежит убитый. Я представляла, что всех погибших хоронят с воинскими почестями, а его берут и тащат к орешнику. Вырыли могилу.... Без гроба, без ничего зарывают в землю, прямо так и засыпали. Солнце ярко светило и на него тоже... Теплый летний день...» [из рассказа Ольги Васильевны Корж, с. 89].*

Женщины делали все, чтобы спасти раненых, своих любимых, друзей, пациентов, солдат. Но смерть была сильнее и страшнее: *«Мы спросили только „Кого брать первыми?“ — „Тех, кто молчит“. Через час я уже стояла за своим столом, оперировала. И пошло... Оперировуешь сутками, после чуток подремлешь, быстренько протрешь глаза, умоешься и опять за свой стол. И через два человека третий — мертвый. Не успеваешь им всем помочь. Третий — мертвый...» [из рассказа Веры Владимировны Шебалдышевой, с. 86].*

Самое страшное привыкнуть к смерти, стать к ней безразличным. Но многие рассказчицы видели слишком много, пережили слишком страшное, чтобы смерть могла еще их чем-то удивить: *«Столько убитых на фронте видела... Я не реагировала. Я привыкла жить среди них. Убитые всегда рядом... Возле них курят, едят. Разговаривают. Они не где-то там, не в земле, как в мирной жизни, а всегда здесь. С нами» [из рассказа Бэллы Исааковны Эпштейн, с. 331].*

Страх. Страх, как и смерть, сопровождает женщин все время, становится элементом их жизни: *«Первое время из носа и ушей шла кровь, расстройство желудка наступило полное... Горло пересыхало до рвоты <...>. Все — конец! Это не для девочки... Не для ее ушей, не для ее глаз...» [из рассказа Валентины Павловны Чудаевой, с. 131].*

Опыт пережитого на войне, на поле битвы слишком велик, страх

невозможно описать словами, дать ему форму, избавиться от него, страх выше человека, это инстинкт, который невозможно победить: *«Как я не удрала из поля боя? Это же так страшно, что слов таких нет, только чувства»* [из рассказа Нины Петровны Саковой, с. 316-317].

Женский вопрос. Война это состояние чуждое человеку, но прежде всего это невыносимо для нежной природы женщины: *«Разве это женское дело — стоять ночью на кладбище? Мужчины проще к всему относились, они уже готовы были к этой мысли, что надо стоять на посту, стрелять... А для нас все равно это было неожиданностью»* [из рассказа Веры Сафроновны Давыдовой, с. 93].

Рассказчики подчеркивают, что во время войны они перестали быть женщинами: *«Мне кажется, что я прожила две жизни: одну — мужскую, вторую — женскую»* [анонимный рассказ, с. 34]. Нечеловеческий опыт особенно сильно отразился как на душе, как и на теле женщин: *«Организм до такой степени перестраивался, что что мы всю войну не были женщинами. Никаких у нас женских дел... Месячных... Ну, вы сами понимаете... А после войны не все могли родить»* [из рассказа Александры Семеновны Поповой, с. 216].

Война это мужское пространство, чуждое женщинам. Не только женская психика, но и женское тело оказалось неприспособленным к военной действительности: *«Если долго шли, искали мягкой травы. Рвали ее и в ноги... Ну, понимаете, травой смывали... Мы же свои особенности имели, девчонки... Армия об этом не подумала... <...> Мы отрывали рукава от нижних рубашек, а их ведь только две. Это только четыре рукава...»* [из рассказа Клары Семеновны Тихонович, с. 218].

Молодость. Во многих рассказах встречается мотив молодости, неготовности к военному делу, неопытности. Многие рассказчицы пошли на фронт будучи детьми, многим не исполнилось даже восемнадцать лет: *«А мне было только шестнадцать лет... Меня не хотели брать. Я ходила-ходила в военкомат, и через год меня взяли»* [из рассказа Светланы Васильевны

Катыхиной, с. 87].

Многие девушки не понимали серьезности ситуации, задачи, которая стоит перед ними, правил нового военного времени: *«Я такая маленькая пошла на фронт, что за войну даже подросла»* [с. 12].

О неготовности, незрелости тех девушек часто свидетельствуют разные детали — длинная, детская коса: *«Война началась, мне было неполных восемнадцать лет. Косы длинные-длинные, до колен...»* [рассказ Марии Ивановны Морозовой (Иванушкиной), с. 39]; детские желания, баловства: *«— Что вы взяли с собой на войну?»*

— *Конфеты.*

— *Как?*

— *Целый чемодан конфет»* [из рассказа Марии Васильевны Тихомировой, с. 81]; собранный с собой набор вещей: *«Как я собиралась на фронт... Вы не поверите... Думала, что ненадолго. Скоро врага победим! Взяла одну юбку, притом любимую, две пары носков и одни туфли»* [из рассказа Веры Иосифовны Хоревой, с. 83].

Плач. Плач и слезы всегда считались достоянием женщин. В истории русской литературы мотив женского плача встречается еще в древнерусских произведениях, а среди них самым известным является «Плач Ярославны» из «Слова о Полку Игореве». В произведении мотив плача, особенно женского, выполняет значимую роль: с одной стороны свидетельствует о боли, пережитой рассказчицами, часто также говорит об их незрелости, молодости: *«И ты никому и них уже не в силах помочь, боишься глаза поднять... Молодая была, плачу-плачу...»* [анонимный рассказ, с. 150]. На войне плачут не только женщины — слезы разрешаются и мужчинам: *«А все вокруг кричат „Война!!“». Помню, как люди плакали. Сколько встречала людей на улице, все плакали...»* [из рассказа Серафимы Ивановны Панасенко, с. 61]. Плачь выражает также слабость, беспомощность: *«Несут раненых... они плачут... Плачут не от боли, а от бессилия»* [анонимный рассказ, с. 148]. Слезы являются также признаком страдания, которое не закончилось после войны, а длится до сих пор: *«Сейчас я*

живу в Крыму... У нас все утопает в цветах, я каждый день смотрю из окна в море, а вся изнываю от боли, у меня до сих пор не женское лицо. Я часто плачу, я ежедневно в стоне. В своих воспоминаниях...» [из рассказа Ксении Сергеевны Осадчевой, с. 65].

Плачь дает утешение, успокаивает. Если женщина не в состоянии плакать, она теряет свою женственность, становится не человеком, а машиной. Отсутствие слез также свидетельствует о страшном опыте войны: *«Конечно, когда я увидела обгоревшие комбинезоны, обгоревшие руки, обгоревшие лица... Я... Это удивительно... Я потеряла слезы... Дар слез, женский дар...»* [из рассказа Нины Яковлевны Вишневецкой, с. 110].

Красота. Мотив красоты встречается также часто, как и мотив смерти и страха. Кажется странным, но именно это позволило многим женщинам на войне сохранить самое ценное — жизнь. Для мужчин было непонятным, как женщины могут думать о таких прозаических вещах, однако желание быть красивой, иметь красивые предметы было очень сильным. Это напоминало о прежней жизни и давало надежду, что все хорошее еще вернется:

«Платья, туфельки на каблуках... Как нам жалко их, в мешочки позапрыгивали. Днем в сапогах, а вечером хоть немножко в туфельках перед зеркалом. <...> Зато новый самолет мы изучили за полгода вместо двух лет, как это положено в мирное время» [из рассказа Клавдии Ивановны Тереховой, с. 85].

Женщины очень чутко ощущали все неприятное, некрасивое на войне. Часто эти бытовые проблемы вызывали не меньший дискомфорт, чем близость страданий, смерти: *«Я готова была совершить подвиг, но не готова была вместо тридцать пятого носить сорок второй размер. Это так тяжело и так некрасиво!»* [из рассказа Антонины Григорьевны Бондаревой, с. 84]; *«Ты думаешь, что на войне самое страшное? <...> Думаешь: я отвечу: самое страшное на войне — смерть. Умереть.»*

<...> А я другое скажу... Самое страшное для меня на войне — носить мужские трусы» [из рассказа Лолы Ахметовой, с. 93].

Стремление к прекрасному, к красивым вещам преодолевалось и проявлялось

в самых странных моментах. Для женщин было важно выделяться, нравиться: *«Нужен был солдат...А хотелось быть еще красивой... Я всю войну боялась, чтобы ноги не покалечило. <...> А женщину покалечит, так это судьба ее решится. Женская судьба...»* [из рассказа Марии Николаевны Щелоковой, с. 208].

Для женщин, в отличие от мужчин, мысль о красоте была чрезвычайно важной, важнее страха или смерти. Женщина смогла выдержать многое, но сохранить свою красоту оставалось главным: *«Сначала боишься смерти... В тебе соседствует и удивление, и любопытство. А потом ни того, ни другого — от усталости. Все время на пределе сил. За пределами. Остается до конца только один страх — быть некрасивой после смерти. Женский страх...»* [из рассказа Софьи Константиновны Дубянской, с. 214].

Любовь. Любовь, наравне со страхом, была самым сильным чувством, которое сопровождало женщин на войне. Как утверждают некоторые рассказчики, любовь это естественное явление и элемент человеческой жизни, поэтому она оставалась частью войны: *«Была любовь! Была! Разве без любви человек может жить? Может выжить? На войне влюбился в меня наш комбат...»* [из рассказа Валентины Павловны Чудаевой, с. 137]. Однако любовь была также опасной, запрещенной: *«На фронте любовь была как бы запрещенной, если узнавало командование, как правило, одного из влюбленных переводили в другую часть, попросту разлучали. Мы ее берегли-хранили. Мы не сдержали своих детских клятв... Мы любили...»*

Я думаю, если бы я не влюбилась на войне, я бы не выжила. Любовь спасала. Меня она спасла...» [из рассказа Софьи Кригель, с. 255].

Любовь на войне имела два облика: это высшее чувство, которое спасало человека в самые страшные моменты: *«Оба влюбились в меня... С ходу! Всю войну вместе прошли, ничего такого не было, а тут вдвоем: и командир эскадрона, и старшина сделали мне предложение. Любовь! Любовь... Как нам всем хотелось любви! Счастья!»* [из рассказа Зинаиды Васильевны Корж, с. 178]; но любовь на войне бывала также прозаической, лишенной романтизма, практически инстинктивной: *«Про любовь спрашиваете? Я не боюсь сказать правду... Я была*

пэпэже, то, что расшифровывается — походно-полевая жена. Жена на войне. Вторая. Незаконная» [из рассказа Софьи К-вич, с. 255].

Страдание природы. Книга полна образов страдающей природы, животных, аномальных явлений. На войне страдает человек, но вместе с ним страдает природа: *«Горело все, на Волге, например, горела даже вода. Даже зимой река не замерзала, а горела. Все горело» [из рассказа Тамары Степановны Умнягина, с. 335-336].*

Мотив незаслуженного страдания животных повторяется во многих рассказах: *«Когда раненые люди кричат, страшно, но нет ничего страшнее, когда ржут раненые лошади. Они же ни в чем не виноваты, они за людские дела не отвечают» [анонимный рассказ, с. 151]; «Это как же... Ну, как... Помните... Летят поздней осенью птицы... Длинные-длинные стаи. Артиллерия наша и немецкая бьет, а они летят. Как им крикнуть? Как их предупредить: «Сюда нельзя! Тут стреляют!». Как?! Птицы падают, падают на землю...» [анонимный рассказ, с. 151].*

Мир животных страдал вместе с человеком: *«Помню, как кричали люди... Кричали коровы... Кричали куры... Мне казалось, что все кричат человеческими голосами. Все живое. Горит и кричит» [из рассказа Валентины Михайловны Илькевич, с. 277].*

Во время войны и природа, и животные стали другими — они хотели выжить: *«Ни в каком страшном фильме я не видела, как крысы уходят перед артобстрелом из города. <...> Утром по городу шли стада крыс, они уходили в поля. Они чуяли смерть. Их были тысячи... Черные, серые... Люди в ужасе смотрели на это зловещее зрелище и жалась по домам. Ровно в то время, когда крысы скрылись с наших глаз, начался обстрел» [анонимный рассказ, с. 29].*

Не сразу после войны явления природы стали прежними, раны, нанесенные войной, долго заживали: *«У нас до войны столько соловьев было, а после войны два года их никто не слышал, вся земля была перевернута» [анонимный рассказ, с. 153].*

Повторение микросюжетов. Повторы такого рода акцентируют внимание на общности судеб женщин, показывают, что независимо от места службы и должности, проблемы женщин были одинаковы. В исследуемом материале очень часто повторялись не целые рассказы, но их начала, фрагменты о том, как женщина попала на войну. Общим у них было одно чувство — желание воевать. Героинь объединял молодой возраст и общие препятствия, которые надо было преодолеть: *«Они с отцом меня не пускали, а я только одним жила: на фронт, на фронт! На фронт!»* [из рассказа Евгении Сергеевны Сапроновой, с. 57]; *«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?!»* [из рассказа Галины Дмитриевны Запольской, с. 58]; *«Я любила свою дочь, но отвезла ее к родным. И стала проситься на фронт... В последнюю ночь... Всю ночь простояла у детской кроватки на коленях...»* [из рассказа Антонины Григорьевны Бондаревой, с. 61].

Противопоставление микросюжетов. Одно и то же явление может изображаться с совершенно противоположных точек зрения. Таким образом автор обращает наше внимание на проблему, важный вопрос. В рассказах женщин встречаются разные взгляды на отношение мужчин к женщинам во время войны. По мнению части рассказчиков, мужчины относились к ним с уважением, заботились о них, спасали и жалели: *«Потому что на фронте мужчины относились к нам изумительно, всегда оберегали, я не встречала в мирной жизни, чтобы они так относились к женщинам. Когда отступали, ляжем отдохнуть, земля голая, они сами останутся в гимнастерках, а нам отдадут свои шинели: „Девчонок... Девчонок надо укрыть”»* [из рассказа Валентины Павловны Чудаевой, с. 136]. Бывало, женщины-солдаты вызывали среди мужчин восхищение: *«Знаете, когда мы шли, на нас мужчины смотрели с восхищением: летчицы идут. Они восхищались нами...»* [из рассказа Клавдии Ивановны Тереховой, с. 85].

В части рассказов появляются описания совсем других отношений мужчин к воюющим женщинам — домогательство, презрение, отвращение: *«В бою не так*

страшно было, как после боя, особенно, когда отдых, на переформирование отойдем. <...> Говорили вам это другие девчонки или не признались? Постыдились, думаю... Промолчали. Гордые! А оно все было, потому что умирать не хотелось. Было обидно умирать, когда ты молодой...» [из рассказа Софьи К-вич, с. 255].

Повторы в контексте всей прозы С. Алексиевич приобретают значение упорядочивающего элемента, который помогает найти закономерности в окружающем хаосе. Повторяемость мотивов свидетельствует об общности переживаний рассказчиков, но также о способности автора найти в этих рассказах гармонизирующее начало, а читателю дает возможность лучше вслушаться и понять мир войны, представленный глазами женщины. Одновременно повторы выполняют важную циклообразующую функцию, что проявляется на уровне композиции единичного рассказа, а также на уровне организации рассказов в единстве всего текста книги.

Исследователь творчества С. Алексиевич, Лев Аннинский справедливо замечает, что в книге «У войны не женское лицо» мотивы «рифмуются» [13. С. 7]. В видимой хаотичности помогают нам найти общие чувства, переживания, атмосферу, характерную для всех рассказов.

Архетип как сцепляющая скрепа циклического текста. Кроме мотивов есть и другие элементы, которые повторяются в каждой из глав и соединяют их на смысловом уровне. Такую функцию выполняют два главных архетипа — архетип матери и архетип инициации.

«Архетип» это термин, широко используемый во многих областях человеческой культуры. Первоначально сферой его употребления была философия. Еще в античное время это слово встречается в произведениях платоников как синоним к слову «идея». В средневековье это понятие применяли мыслители, такие как Августин Аврелий. Но в области исследования литературы и культуры понятие архетипа вошло благодаря работам К. Г. Юнга и его теории о коллективном бессознательном. Ученый определяет архетип как изначальный, древнейший тип (образ), заложенный в нашей коллективной памяти. То, что

подразумевается под этим понятием, проясняется «через его соотнесение с мифом, тайным умением, сказкой» [101. С. 99]. Юнг лишь указывает на признаки архетипа, но не дает его прямого толкования и содержания. Стоит подчеркнуть, что коллективное бессознательное – это та психологическая основа, которая объединяет народ, нацию, семью, профессиональную или религиозную группу. По мнению Юнга, бессознательное это область психики, отвечающая за особую форму отражения действительности. «Образ мира и отношение к нему субъекта не выступают здесь как предмет специальной рефлексии, составляя нерасторжимое целое; в бессознательном отражаемая реальность сливается с переживанием субъекта, его отношением к миру» [130. С. 38].

В современной науке о литературе, в центре исследований которой находится конкретное художественное произведение, термин «архетип» понимается как «обозначение наиболее общих и фундаментальных изначальных мотивов и образов, имеющих общечеловеческий характер и лежащих в основе любых художественных структур» [131. С. 60].

Архетип занимает особое место в структуре художественного произведения благодаря своему устойчивому и многоаспектному содержанию, своей узнаваемости в различных контекстах, а прежде всего, силе воздействия на читателя. Архетип воспринимается как один из главных эстетических центров текста, а его суггестивный образ достигается воздействием двух факторов: как творческим потенциалом автора (а также силой литературной традиции), так и предрасположенностью читателя и его способностью воспроизводить представления и эмоции, заложенные в данном образе. Как подчеркивает Н. В. Чернявская, исследовательница архетипических образов в прозе XIX-XX вв., именно вышеуказанные обстоятельства «делают возможным рассматривать данный образ как *архетипический*: в таком случае акцептируется как его распространенность, так и ценностный характер» [120. С. 3].

Одним из главнейших архетипов является архетип матери, который осуществляется в образе Великой Матери. Особенно ярко проявляется в исключительных обстоятельствах как проявление «материнских чувств» (материнский подвиг) [14. С. 25]. Стоит помнить, что этот архетип следует

воспринимать прежде всего в материнской символике, в множестве отношений с миром. Архетип матери проявляется в связях человека с природой, землей, семьей, но также с конкретными женщинами. В анализируемом произведении архетип матери особенно ярко проявляется в образе матери, провожающей свою дочь на фронт. Рассказы, содержащие такой компонент, встречаются во всех главах книги «У войны не женское лицо». Мать страдает, но не сопротивляется решению дочери. Матери понимают, что так надо, но никто не догадывается, что, пожалуй, именно они принесли самую большую жертву этой войне.

«Это было не ночью, но было темно, и стоял сплошной вой. Они не плакали, наши матери, провожавшие своих дочерей, они выли» [из рассказа Евгении Сергеевны Сапроновой].

Мать — это та, которая встречает и провожает своего ребенка на войну, но также та, которая готова пожертвовать им:

«Мы решили заложить мину в печь, но ее надо было понести. И мать сказала, что мину перенесет ее дочь. Положила в корзинку мину, а сверху пару детских костюмчиков» [из рассказа Александры Ивановны Храмовой]

Иногда, в условиях страшной войны, мать решается на поступки, которые кажутся невыносимыми. В мирное время такие свидетельства говорят еще больше об ужасе войны и воли жизни:

«Никто не решается передать матери приказ, но она сама догадывается. Опускает сверток с ребенком в воду и долго там держит... Ребенок больше не кричит... Ни звука...» [анонимный рассказ, С. 28].

Еще один связующий элемент можно найти почти во всех главах цикла — это архетипический мотив инициации. Он встречается в фольклоре с самых древних времен. Инициация толкуется как познание добра и зла, которая происходит во время испытания. Ее цель: «социализация личности, ее приобщения к социуму или повышение социального статуса». [65. С. 92-93]. В. Я. Пропп в монографии «Исторические корни волшебной сказки» дал такое определение инициации как обряда, который совершается при наступлении зрелости: «Этим обрядом юноша вводится в родовое объединение, становится полноправным членом его и приобретает право вступления в брак» [71. С. 56].

Древняя семантика обряда инициации в XX веке подверглась переосмыслению в связи с мифом о «новом человеке», популярном в советскую эпоху, о чем пишет польская исследовательница, Я. Салайчикова. По ее мнению, «новый человек» воспринимался не как создание далекого будущего, а как явление современности, созданный именно сейчас: «Концепция нового человека основывалась на примитивно-материалистическом убеждении, что натуру человека можно относительно быстро изменить так же, как и общественный строй. Достаточно принять для этой целью соответствующие меры» [146. Электронный ресурс].

Для девушек инициация это переход от молодой женщины к солдату. Нередко данную функцию выполняет первый бой:

«Самое страшное, конечно, первый бой. Ну, потому, что ты еще ничего не знаешь. Я просто не могла...как мне все это пережить» [из рассказа Ольги Яковлевны Омельченко]

Моментом инициации мог стать «первый немец», или первый убитый. Для молодых женщин одно дело ненавидеть фашизм, но совсем другое убить человека, конкретного парня, который смотрит прямо в глаза:

«И вот вижу: один немец приподнялся. Я щелкнула, и он упал. И вот, знаете, меня всю затрясло, меня колотило всю. Я заплакала. Когда по мишеням стреляют – ничего, а тут: как это я убила человека?» [из рассказа Клавдии Григорьевны Крохиной].

Момент инициации для медсестры-санитарки это ее первый раненый: Некоторые запоминают их имена, эти раненые выполняют роль своего рода памятного на всю жизнь талисмана: *«Мой первый раненый — старший лейтенант Белов, мой последний раненый — Сергей Петрович Трофимов, сержант минометного взвода»* [из рассказа Веры Сафроновны Давыдовой, с. 92]

Еще одним моментом инициации можно признать момент лишения женского атрибута, косы. Эта деталь, волосы, которые отрезают молодой девушке перед выездом на фронт, выполняет психологическую функцию, подчеркивает момент перехода из девушки в солдата. Женщина становится такой, как все, подвергается униформизации. Она хочет избавиться от косы, истребить

в себе все женское, девичье, стать настоящим солдатом. С другой стороны, сильно желание оставить последний символ женственности, последняя попытка, чтобы мужчины разглядели в тебе именно нежную, красивую женщину: *«У меня была очень красивая коса, я ею гордилась. Я уже без нее вышла...»* [из рассказа Марии Ивановны Морозовой]. Бывает, что девушка хочет избавиться от волос, она мешает ей выполнять обязанности. На войне она не женщина, а солдат: *«Работали сутками, целыми сутками. [...] Некогда было помыть голову, и я попросила „Девочки, отрежьте мне косы”»* [из рассказа Галины Дмитриевны Запольской].

«В военкомате в одну дверь зашла в платье, а в другую вышла в брюках и гимнастике, косу отрезали, на голове остался один чубчик...» [анонимный рассказ, с. 17-18].

Данная деталь выполняет циклообразующую функцию, соединяя отдельные рассказы. Такими же характеристиками обладают детали в творчестве Варлама Шаламова (например, в книге рассказов «Левый берег»).

В ходе анализа во всех 14 главах произведения был выявлен 71 рассказ, содержащий архетип матери, и 30 рассказов, в которых присутствует архетип инициации. Мать (во множестве ее проявлений) выступает в 28% всех рассказов, а инициация — в 10%. Указанные повторяющиеся образы связывают отдельные части книги в единое композиционное и смысловое целое.

Авторское участие в книге «У войны не женское лицо». Изучение любого цикла подразумевает его характеристику с точки зрения участия в нем образа автора. В данном случае, мы можем выделить тексты с явно выраженной авторской позицией и те, где автор почти не проявляет себя (произведения, собранные в сборники или собрания сочинений другими авторами или издателем). В случае данного исследования книгу «У войны не женское лицо» несомненно стоит рассматривать в контексте авторских циклов, то есть собранных самим автором. С. Алексеевич не только собирает рассказы, ведет разговоры, но потом обрабатывает материал, а в следующем самостоятельно группирует рассказы в главы согласно определенной последовательности.

Именно это умение сопоставлять отдельные рассказы в одно целое, обладающее художественной ценностью, можно определить как «авторское присутствие». По мнению Н. Н. Сухина, для возникновения циклического произведения наиболее важной является именно уровень авторского присутствия, «это тот невидимый клей, который склеивает фразы и анекдоты — в рассказы, рассказы — в книгу, книги рассказов и повести — тоже во что-то целое» [78. С. 63]. Авторское присутствие обеспечивает художественную целостность произведения. С. Алексиевич, следуя заданным себе принципам, создает из отдельных рассказов циклическое единство, обладающие всеми показателями полноценного художественного текста. Авторское присутствие формирует идеологический центр произведения, обеспечивает концептуальную и формальную сторону произведения. Посредством писателя выражается «сквозное единство эстетической установки на всех уровнях придает произведению специфическую цельность» [82. С. 91].

Согласно созданному Ю. М. Лотманов принципу создания модели искусства «художник не только разъясняет действительность как определенную структуру, но и сообщает... аудитории (если ему удастся „ее” убедить) свою структуру сознания...» [59. С. 51]. Этим предположением определяется специфика отношений в системе автор-читатель в творчестве С. Алексиевич. Художественные тексты писательницы обладают уникальной спецификой воздействия на читателя.

В произведениях С. Алексиевич повествование ведется от первого лица — это лицо рассказчика, очевидца описываемых событий. Но одновременно в каждом рассказе чувствуется присутствие «настоящего» слушателя — С. Алексиевич выполняет роль посредника между рассказчиками и слушателями. Она дает возможность высказаться, задает вопросы, при этом по отношению к описываемым событиям занимает внешнюю точку зрения.

С. Алексиевич выполняет важную функцию не только как составителя и «сопоставителя» отдельных историй, но прежде всего, как слушатель. Задача заключалась в том, чтобы вслушаться и записать рассказы о том, что происходило 30 лет назад, многое уже забылось, потерялось в памяти. Но писательница сумела

добыть то, что казалось забытым: «Часто приходится долго идти, разными кругами, чтобы услышать рассказ о «женской» войне, а не о «мужской»: как отступали, наступали, на каком участке фронта... Требуется не одна встреча, а много сеансов. Как настойчивому портретисту» [7. С. 11]. Одновременно С. Алексиевич понимает, что рассказы женщин не свободны от наслоений времени и жизненного опыта рассказчика, деформации памяти, мифологизации, от «победного дискурса», проблемы «коллективной памяти». Но, как утверждает сама писательница, ее цель — «прежде всего добыть правду тех лет. Тех дней. Без подлога чувств» [7. С. 14]. Алексиевич ищет героиню своих рассказов, «маленького большого человека» посредством разговоров, бесед, интервью. В центре ее исследования не война, а человек на войне, не история войны, а история чувств. Писательница собирает рассказы очевидцев страшных событий войны, выслушивает и записывает их в практически неизменной форме, мы чувствуем живую, эмоциональную речь ее собеседниц.

Однако главная задача С. Алексиевич заключается в следующем — сопоставить отдельные рассказы так, чтобы создать художественный «стереоскопический» эффект. Таким образом автор выражает свою позицию и свое мировоззрение в способе организации и последовательности текстов. Цикл является для писательницы не только универсальной формой, но и отражением ее эстетических взглядов. Как утверждает Г. А. Гуковский, «цикл — явление не формальное, глубоко мировоззренческое, содержательное. Это его [автора] взгляд на мир, на характер связей в этом мире» [33. С. 87].

Оценка Великой Отечественной войны в произведении С. Алексиевич не выражена прямо, автор не допускает категоричных и крайних оценок, снимает такого рода крайности в исповедях своих героев. Вместе с тем избежать эмоционального суггестивного воздействия невозможно. Печальное ощущение не покидает читателя, оно появляется уже после первого рассказа, а в процессе чтения только усиливается. Сила воздействия на читателя обусловлена наличием «голосов народного хора», составленного из исповедей простых женщин, лапидарностью стиля, искренностью и аутентичностью текстов. Достигнутый эффект поражает: С. Алексиевич голосом сотен женщин доказывает, что нет

более жестокого и нечеловеческого опыта, чем опыт войны. С. Алексиевич создает эффект нарушенного читательского прогноза: ожидали пропагандистской листовки, биографий смелых женщин-солдат, но обнаружили прямое доказательство муки и страдания советского народа, которое не закончилось в день победы, а продлилось до конца жизни каждого.

С. Алексиевич в своей книге концентрирует внимание на аномальном для человека состоянии, подчеркивает жестокость войны, не избегая натурализма и «физиологии», хотя избегает прямого «реферирования» военных действий, линии фронта, ее героини редко участвуют в непосредственных боях. Но представленный в книге «У войны не женское лицо» мир ужасает не меньше. Благодаря заложенным архетипам и повторяющимся мотивам отдельные истории в книге воспринимаются читателем как единой художественное целое, хоть одновременно каждый рассказ обладает самостоятельным значением и художественной ценностью. У С. Алексиевич истории и их рассказчики существуют в художественном мире одновременно, составляя ансамбль голосов, своеобразную, пользуясь музыкальной терминологией, «ораторию» в прозе. Таким образом писательница создает образ «советской женщины», которая страдала и умирала за свою родину, всегда была готова совершить подвиг и отдать самое ценное, что у нее было— жизнь. Сама С. Алексиевич восхищается ими и никогда не осуждает, говоря, «У них был Сталин и ГУЛаг, но была и Победа. И они это знают» [6. С. 20].

В книге «У войны не женское лицо» можно выделить сходную для всех историй мотивационную и стилистическую модель, являющуюся основанием циклического единства. Именно рассказы женщин, записанные во время разговоров, составляют художественную основу, которая обеспечивает единство авторской концепции. Однако отдельные рассказы в составе книги «У войны не женское лицо» объединяет не только жанрово-тематический принцип, а также присутствие «слушателя». Его роль очень важна: в аспекте читателя подразумевается применение специального интеллектуального усилия, которое необходимо для уяснения циклового сюжета. Только в результате

интеллектуального восприятия структуры цикла порождается эстетический эффект. Проза С. Алексиевич не замкнута на себя, а открыта на читателя. Эту связь рассказчика и слушателя (читателя) можно рассматривать в категориях психологии.

Рассматривая книгу «У войны не женское лицо» в контексте теоретических проблем циклизации мы приходим к следующему выводу: книги С. Алексиевич невозможно понять без учета роли циклизации в формировании художественно-композиционного целого. Циклическая структура книги продумана от начала до конца, и это утверждение касается как отдельных книг, так и творчества С. Алексиевич в целом. Благодаря циклизации автор преодолевает «ограниченность» художественных возможностей документа, делает аутентичный монолог реального человека частью обобщающей *художественной* картины, голоса персонажей приобретают значения организованного хора, партитура для которого написана художником.

ГЛАВА 3. СТРУКТУРА ХУДОЖЕСТВЕННОГО КОНФЛИКТА («ВРЕМЯ СЕКОНД ХЭНД»)

Задачей данной главы является исследование художественного конфликта на разных уровнях текста произведения, выявление авторской позиции в художественной-документальной прозе, соотнесение документа и авторского начала, а также анализ конкретных проявлений антиномического поля конфликта в тексте художественно-документальной книги «Время секунд хэнд».

Художественный конфликт является одной из наиболее важных категорий литературоведения и, наряду с другими категориями, одной из самых существенных характеристик любого художественного произведения. Выявить и сформулировать его в конкретном тексте значит понять специфические особенности воплощения материала действительности, определить истоки и ход развития сюжета, понять специфику образной системы, сформулировать отношение автора к изображаемому. Все это применимо к классическому тексту, в основе которого лежит художественный вымысел, характеры и сюжет, в русле которого характеры взаимодействуют и создают событийное действие. Но насколько представление о художественном конфликте применимо к такому типу текста, который, как мы выяснили в предыдущих главах данной работы, не обладает сюжетом, традиционной системой характеров, где материалом служит «человеческий документ», совокупность которых образуют циклическую и мозаичную структуру?

Так, предваряя выводы, художественный конфликт в книге «Время секунд хэнд» следует рассматривать как многослойное и многостороннее явление, складывающееся из целого ряда микроконфликтов, конфликтных ситуаций, имеющих место в отдельных фрагментах, множества «элементарных» противоречий, складывающихся в художественный конфликт всей книги. Основное содержание конфликта проявляется не в конкретном эпизоде, а создается из множества конфликтов в эпизодических ситуациях. На характер конфликта влияет также общая концепция и структурная организация произведения.

3.1. Художественный конфликт в историческом освещении

Конфликт как общефилософская проблема представляет собой один из элементов движения, развития. В искусстве конфликт рассматривается как часть системы художественного произведения. Как утверждал Г. В. Ф. Гегель, для зарождения конфликта определяющее значение имеет ситуация, которая может «раздваиваться», а «вследствие этого становится коллизией, ведущей к реакции» [25. С. 66]. Принцип раздвоения, предложенный Гегелем, долгое время был ведущим в эстетике и был нарушен только психологической прозой XIX-XX веков. Гегелевское понимание взаимосвязей гармонии и конфликта было продолжено и разработано также в более современных трудах В. Шестакова, Н. Яранцевой. Категория конфликта была наиболее полно разработана в драматургии в работах В. Хализева, В. Сахновского-Панкеева. В прозаических текстах конфликт изучен в сравнительно небольшом круге работ Ю. Манна, А. Погрибного, В. Кожина, М. Храпченко, А. Бочарова, А. Коваленко. В исследовании конфликта популярными стали споры о обязательности (И. Киселев, В. Шкловский) или необязательности (А. Карягин) его поисков в современном художественном произведении.

Конфликт по своей природе составляет «ядро художественной проблематики, а способ и направленность его разрешения — ядро идеи художественной» [ЛЭС, С. 165]. Конфликт является организационным принципом на всех уровнях, начиная от тематического вплоть до концептуального. Одновременно сам конфликт может меняться и трансформироваться в ходе произведения, моментами сглаживаться, чтобы в другом месте обостриться.

Также само терминологическое понятие конфликта как эстетической категории является неоднозначным. В. Кожников рассматривает как главное понятие коллизию, одновременно ограничивая содержание и применение конфликта. В «Краткой литературной энциклопедии» коллизия предлагается в качестве эквивалента конфликта и толкуется как «противоборство характеров, идей, настроений в художественном произведении» [125. С. 655].

В своей работе «Художественный конфликт и развитие современной

советской прозы» [70. 199 с.,] А. Г. Погрибный разграничивает эти понятия и дает такие их определения: коллизия — это «художественное выражение развивающихся из ситуации и движущихся в действии произведения противоречивых идей, характеров, событий, взглядов, чувств» [70. С. 41]. Как считает исследователь, конфликт по своей природе должен восприниматься многоаспектно, как «реализующийся в коллизиях многослойный компонент идейно-образной структуры, который является художественным выражением противоречивого движения идей, характеров, событий, взглядов, чувств и воплощается в стилевом развитии произведения» [70. С. 45]. А. Погрибный рассматривает концепцию художественного конфликта и указывает на необходимость его комплексного изучения, а также подчеркивает разнообразие проявлений конфликта на разных уровнях в структуре произведения. Исследователь выступает против понимания конфликта как прямого противопоставления сил, персонажей или тем. Для ученого главной проблемой является диалектическое противопоставление жизненного и художественного конфликтов.

В современной литературе, начиная с 60-х годов, принято подробно исследовать проблему соотношения художественного и жизненного конфликтов: «Художественный конфликт ни в коей мере не сводится к форме отражения жизненных конфликтов, он является способом их познания специфическими средствами искусства» [20. С. 69]. Конфликт рассматривается как многофункциональное явление, но одновременно существует в рамках строгой и разработанной типологии — в истории литературы можно выделить эпический, драматический и лирический конфликт, учитывая родовой характер произведения. Также внутри перечисленных типов существуют более подробные классификации. Примером может послужить исследование типов конфликтов внутри конкретного литературного течения — исторической «школы» [подробнее: 64. С. 91-108].

Начиная с 80-ых годов конфликт стал центром серьезного изучения в таких науках как социология, философия и психология, что привело к выделению самостоятельной научной отрасли — *конфликтологии* [48. С. 5].

Конфликт является одним из наиболее важных элементов в художественной системе произведения, выполняет две главные функции — тесктообразующую и теспорождающую, а также является значимым жанрообразующим показателем, «ощутимо влияет на природу жанра и нередко... помогает установить и уточнить его» [51. С. 44]. Жанрообразующие свойства конфликта в художественном произведении проявляются в разнообразии типологических характеристик, которыми может обладать. Так как наблюдаются различные проявления конфликта, ни один из них «не существует в современном произведении в «чистом» виде, а постоянно пребывает в процессе взаимосочетания, сложной и порой самой неожиданной диффузии, взаимообогащения» [70. С. 135]. Эту мысль продолжает также М. В. Храпченко, который утверждает, что литература, а особенно художественные произведения, обладают структурным характером, а их основой, структурной базой является именно художественный конфликт. Конфликт можно рассматривать как противоречие, которое определяет характеры отдельных героев, их расстановок, различные взаимодействия и взаимоотношения. Одновременно конфликт выполняет также связывающую функцию: «Развитие конфликта обуславливают не только связи, противоречия художественных образов, но и соотношение отдельных сторон, компонентов литературного произведения, его внутреннее строение» [92. С. 257]. Так проявляется конфликт в качестве структурной основы произведения.

Художественный конфликт входит в круг эстетических проблем, решение которых соотносится как с лирическим, так и драматургическим и с эпическим родом литературы. Ю. Тынянов считал, что конфликт это одна из главных составляющих всей литературы: «Всякая литературная преемственность есть прежде всего борьба, разрушение старого целого и новая стройка старых элементов» [82. С. 198]. Именно этот принцип противопоставления лег в основу общей теории литературы, выработанной Ю. Тыняновым. Ученый исследовал плодотворность конфликтных ситуаций самого разного характера, проявляющихся между творческими индивидуальностями, между разными видами искусства, поэзией, драмой, прозой и внутри них, сюжетом и фабулой,

слоями произведения, отдельными словами. В изучении проблемы конфликта в прозаических текстах стоит упомянуть фундаментальные работы и статьи, которые систематизируют содержание понятия «художественного конфликта» в эпическом произведении — к ним принадлежат труды А. Карягина, Ю. Константинова, В. Ковского, И. Кузьмичева, А. Коваленко, Ю. Манна, В. Озерова, В. Сурганова, Л. Тимофеева, Л. Деминой.

По мнению А. Карягина, «чтобы стать драматическим фактором, противоречие должно непременно касаться личности, захватывая сферу ее мыслей, чувств, побуждений» [43. С. 30]. В эпическом конфликте можно выделить три компонента: события, герой, автор. Отношения на линии герой и автор имеют обычно конфликтный характер (скрытый или обнаженный), решающую роль играет также сюжет, так как «играет ведущую роль в создании и разрешении конфликтов» [43. С. 25].

В кандидатской диссертации «Типологические особенности жанра рассказа в отечественной литературе послевоенного десятилетия (1945-1955 гг.)» О. В. Ефремовой была разработана и представлена система классификации типов художественных конфликтов. Автор предлагает разделить конфликты согласно определенным принципам:

«I. Характер социально-мировоззренческой основы.

II. Способы проявления конфликта.

III. Характер взаимодействующих сил, составляющих собственно-эстетическую сторону конфликта.

IV. Пути разрешения конфликтов» [за: 111. С. 37-38].

В первой классификации можно выделить четыре типа конфликтов: философские (противоречия мировоззрения); психологические (противоречия мира и души человека); этические (противоречия моральных устоев и действительности); социальные (противоречия социальных и личных взглядов).

Во второй категории выделены следующие типы проявления конфликтов: в событийной коллизии; в композиционном контрасте; в сюжетном развитии; в противостоянии характера; в противостоянии характера и обстоятельства; в противостоянии отдельных ситуаций, предметных деталей, изобразительных

точек зрения; в стилистической антитезе.

К третьей группе причислены типы конфликтов, выделенные на основе противопоставления высокого и низкого (сил, страстей, характеров, идей), порождающие трагический, комический, героический или сатирический пафос.

В четвертую группу вошли три категории, которые являются способами разрешения конфликтов: это примирение или обоюдное крушение противопоставленных сил; победа одной из сил; невозможность примирения или победы.

Определенные типы конфликтов характерны для разных произведений разных жанров в конкретные литературные эпохи, связанные со структурными элементами произведения, литературным направлением, и даже творчеством отдельного писателя.

Для античного искусства типичным был конфликт человека и его судьбы, рока; в средневековом искусстве конфликт решался на уровне двух элементов в природе человека — духовного (божественного) и человеческого (дьявольского); для эпохи Возрождения характерен конфликт гуманистической личности и бесчеловечного мироздания; для искусства классицизма типично столкновение личности и государства; для романтизма — несовпадение идеала и действительности, красоты и обыденности. В литературе модернизма можно выделить большое количество конфликтов, вытекающих из зависимости характера героя от внешней среды и от его способности саморазвиваться. Модернистская литература толкует конфликт как вечное сопротивление, несовпадение социального и биологического, сознательного и чувствительного, проистекающих из человеческого дуализма. Конфликтность и непримиримость последующих литературных эпох образует термин, выработанный польским филологом и исследователем исторических эпох в литературе, Юлианом Кжижановским в его труде «История польской литературы» [106. С. 611].

Синусоида представляет собой схему, принципом построения которой стал способ представления мира: разумный (посредством науки, знаний, разума) и неразумный (иррациональный, посредством чувств, веры, интуиции). Схема процесса представлена на рисунке 1.



Рисунок 1 – Синусоида чередования литературных эпох

Проблему движения литературного процесса разрабатывал также Е. И. Замятин, который провозгласил теорию диалектичности в смене одной эпохи другой. Такой процесс можно наблюдать, по его мнению, во взаимоотношению символизма и реализма в начале XX века: «Развитие литературы шло диалектическим путем: развивалось явление, затем — его противоположность, наконец, сочетание двух противоположных явлений. У реалистов — земля, быт, то, что бывает, то, что могло быть на земле. Они зеркало земли. У них — земная религия. Человекобожие. В противоположность реалистам, изображающим тело жизни, быта, — развилось течение символистов. Символисты давали в своих произведениях широкие, обобщающие символы жизни, то, что я называю скелетом жизни» [42. С. 135].

В русской литературе XIX века в эпоху реализма популярным стало отображение конфликта между русским дворянством и самодержавным представителем нового строя, а также между индивидуальностями, которые представляли разные общественные типы. Такие проявления конфликта можно найти в таких произведениях как «Горе от ума» А. Грибоедова, «Герой нашего времени» М. Лермонтова, а также в романах И. Тургенева «Отцы и дети», «Рудин».

В послевоенную эпоху литература развивает конфликт борьбы личности, социальных и физических сил на фоне войны (Б. Полевой, М. Шолохов, К. Симонов, Е. Воробьев, А. Платонов и другие), а также на фоне общественных перемен и явлений (К. Паустовский, Ю. Нагибин, Ю. Казаков, В. Овечкин).

Одновременно стоит подчеркнуть, что классификация произведения

согласно одному принципу, используя одну конфликтную основу не исключает возможности интерпретации в рамках других классификаций. Именно выявление и изучение многообразия конфликтов (в том числе жанровых качеств, литературного направления, типа творчества) дает полный образ системы данного произведения.

Типология конфликта в художественно-документальной прозе.

Художественно-документальная литература является одним из наиболее ярких явлений, развивающихся стремительно после Великой Отечественной войны. Этот пласт литературы, со своим многообразием и сложностью, занял особое место в современной литературной и общественной жизни. Ведущее место художественно-документальная литература заняла именно в конце 80-х — начале 90-х, что связано с ее возможностью удовлетворить запросы общества, ждущего демократических провозглашений и признаков активной гражданской позиции. Документ — главный компонент художественно-документальной литературы — дает писателю возможность лучше осознать происходящее, глубже отобразить действительность и представить ее различные стороны.

Основа художественно-документальных произведений — социологический анализ жизни массового героя, который, благодаря авторской интерпретации, получает статус художественной. В данных произведениях конфликт соотнесен с авторской позицией — это проявляется как в прямо выраженных комментариях, так и в отборе документов и в каждом произведении реализуется по-разному.

Л. Гинзбург, исследуя природу документальной литературы, подчеркивает силу ее эстетического воздействия «литература, не включенная в традиционный ряд, иногда неожиданным образом проникает в душевную жизнь, предсказывая будущие открытия художников» [30. С. 8]. По мнению исследовательницы, литература вымысла, основанная на фактическом материале, «поглощает его художественной структурой», в то же самое время документальное произведение проявляет себя как результат взаимодействия и борьбы двух начал (вымышленного и фактического элементов), а литературой

«как явлением искусства ее делает эстетическая организованность» [30. С. 9]. Высказывание Л. Гинзбург подтверждает, что уже в самой структуре художественно-документальной литературы заложен конфликт между «фактическим» и «художественным».

В контексте изучения художественно-документальной прозы встает проблема использования документа в качестве художественного материала. Документ конфликтен сам по себе, что выражается в «степени драматического и трагического фиксирования жизни, которое часто не согласуется с общепринятыми канонами и нормами художественного изображения, кажется превосходящим пределы эстетической и этической дозволенности» [112. С. 30-31].

В художественно-документальной прозе имеет место также проблема соотнесения двух конфликтов: художественного и жизненного, которая проявляется по-другому, чем в жанрах чисто художественной прозы, основанных в большей степени на вымысле. Границы между исследуемыми понятиями исчезают, они смешиваются. В исследуемом материале конфликт отображает прямые жизненные события, он взят из жизни, человеческого опыта. Это дает возможность лучшего отображения конфликта, углубления проблематики. В художественно-документальном произведении конфликт более содержателен, а также может лучше отобразить те проявления человеческой жизни, которые по какой-нибудь причине не были отображены в художественной литературе.

В то же время любой конфликт, рассматриваемый в рамках художественно-документального произведения, является художественным. Основой его художественности является авторская концепция воплощения действительности, природные характеристики конфликта, а также авторская субъективизация. Соотношение конфликта и авторской позиции проявляется в воплощении конфликта в конкретном произведении, однако на материале художественно-документальной прозы характер этих связей более сложный, а авторская позиция «выражается... всей субъективной и несубъективной организацией произведения» [50. С. 202]. В литературе вымысла конфликт — это воплощение авторской позиции, даже если он основан на реальных событиях, то

обобщается в зависимости от задуманной концепции художника. В художественно-документальной литературе конфликт первичен к замыслу автора, но одновременно в процессе создания книги поддается художественной концепции писателя. Художественность конфликта проявляется также в творческом отборе материала. Жизненный конфликт приобретает художественные характеристики при наличии эстетического содержания и способности автора извлекать из факта значимые общечеловеческие ценности.

Одной из особенностей конфликта в художественно-документальной прозе является его субстанциональность. Согласно определению В. Хализева, под ней подразумевается «устойчивые и длительные противоречивые положения, определенные состояния жизни, которые возникают и исчезают не благодаря единичным поступкам и свершениям, а согласно "воле" истории и природы» [87. С. 104]. Целый пласт художественно-документальной литературы, возникший во второй половине XX века, является воплощением одной главной конфликтной линии — это противопоставление «маленького человека» и страшной, жестокой реальности XX века. Конфликты разворачиваются на различных фонах: социальном, нравственном, стихийном, а человек подвергается испытаниям в моменты каких-нибудь исторических и социально значимых событий.

В книге «Я из огненной деревни...», написанной совместно А. Адамовичем, В. Колесниковым, Я. Брылем, а также в «Каратели» и «Хатынская повесть» А. Адамовича представлен конфликт системы фашистского уничтожения населения и непобедимой силы народного духа, а также конфликт самосохранения (стремления выжить в нечеловеческих условиях) и самопожертвования человека, который достиг своих физических и психических пределов. В «Блокадной книге» А. Адамовича и Д. Гранина конфликт проявляется в физической ограниченности человеческого тела и неограниченности и стойкости его духа. Этот конфликт проявлялся в несоответствии человеческих запросов реальным возможностям, ежедневной борьбой с самим собой, столкновением героического и прозаического. В книгах «У войны не женское лицо» и «Последние свидетели» С. Алексиевич весь собранный многообразный материал опирается на конфликт несовместимости

жестокой войны и разрушенного мира с женским или детским сознанием.

В книгах «Чернобыль» Ю. Щербака, «Чернобыльская тетрадь» Г. Медведева, «Чернобыльская молитва» С. Алексиевич воплощает конфликт мира после экологической катастрофы и страдания невинного человека, его можно представить на линии «человек и природа», «человек и стихия».

Одновременно каждый из обрисованных конфликтов в отдельных книгах подразделяется на микроконфликты, создавая конфликтную линию произведения. Каждая линия неповторима по форме и содержанию, характеризуется разной степенью напряженности и длительности. Микроконфликты бывают мгновенными, представляют типичный момент борьбы, сопротивления. Другие сосредотачиваются на внутреннем мире человека, развиваются динамически, в том числе не только у одного героя, но также в разных рассказах (чувство ненависти к немецким захватчикам, которые является мотивом действия многих героинь рассказов в книге «У войны не женское лицо», постепенно заменяет чувство жалости и сочувствия к покоренным, голодным пленным).

Второй тип микроконфликтов характеризуется разными этапами развития сюжета или кульминационной точкой. Многообразие микросюжетов позволяет также выделить их иерархию: часть их них выходит на первый план, часть составляет фон для главной конфликтной линии.

Значимость художественно-документальной прозы состоит в том, что множество микроконфликтов не приводит к перенасыщению ими текста. Разнообразие и изобилие сходных ситуаций, пропущенных сквозь авторское сознание, создают неповторимое для каждого произведения содержание конфликта. Конфликт в рамках одного произведения, благодаря субъективному авторскому началу и разработанной системе отбора материала получает художественные характеристики. В этом месте стоит упомянуть наблюдение А. Погрибного: «Конфликты, отталкиваясь от жизненных, не повторяют их, ибо подлинная задача художника — не копирование заинтересовавшего его противоречия действительности, а обнаружение его сущности» [70. С. 73].

Конфликтность художественно-документальной прозы проявлялась не

только на внутреннем уровне, но также в отношении с внешним миром. Об этом свидетельствуют трудности с выходом в свет, а также цензорская критика таких книг, как «Блокадная книга» А. Адамовича и Д. Гранина, «Чернобыль» Ю. Щербака, «У войны не женское лицо» С. Алексиевич.

М. Бахтин считал, что «от автора полифонического романа требуется не отказ от себя и своего сознания, а необычайное расширение, углубление и перестройка этого сознания... для того, чтобы оно могло вместить полноправные чужие сознания» [17. С. 92]. Именно такое «углубление» авторского сознания было необходимым условием при создании художественно-документальной прозы. Неограниченное авторское сознание расширяет сферу повествования и конфликтную линию, обогащает содержание мотивов.

Структура книги «Время секунд хэнд». Одним из самых ярких примеров построения произведения художественно-документальной прозы на конфликтных ситуациях в современной русской литературе является книга С. Алексиевич «Время секунд хэнд». Именно этим произведением писательница завершила цикл «Голоса утопии». В центре книги стоит человек в его противостоянии к новому порядку и переменам конца XX века. С. Алексиевич таким способом прощается с советским временем. В сокращенном варианте книга была опубликована в журнале «Дружба народов» в рубрике «Проза. Дос» (2013 г., № 8 и 9).

С. Алексиевич объясняет свою точку зрения на происходящее во вступлении к книге: «Историю интересуют только факты, а эмоции остаются за бортом. Их не принято впускать в историю. Я же смотрю на мир глазами гуманитария, а не историка. Удивлена человеком...» [3. С. 11].

Название книги является интересным объектом для исследований. «Секонд хэнд», как толкует Большой толковый словарь, означает «поддержанный, бывший в употреблении; купленный в комиссионном магазине» [122. С. 756]. С. Алексиевич изучает тему времени и смены эпох, великих перемен, которые зашли в жизни маленьких людей.

Книга «Время секунд хэнд» состоит из множества рассказов, каждый

из которых представляет собой монолог-исповедь простого человека. Сама С. Алексиевич объясняет выбор рассказчиков следующим образом: «только свои тексты обычно говорят „простые люди”, а люди культуры, интеллигенты, чаще говорят с чужого голоса» [12. С. 39].

В книге «Время секунд хэнд» можно выделить несколько инвариантных тем, которые проходят через все повествование. Одновременно эти темы служат основой связанности текста. Повторяющиеся темы это, прежде всего, отношение к социализму, к коммунистической идее. Стоит также выделить тему свободы и разочарования как советской эпохой, так и «новым» временем. На основе главных тем в следующей части исследования будут выявлены конфликтные ситуации и их подробная характеристика.

Композиционная рамка книги «У войны не женское лицо» содержит часть «Записки соучастника», которое представляют собой введение от автора, а основная часть разделяется на две хронологические части. Первая «Утешение апокалипсисом» (время до распада СССР) и вторая «Обаяние пустоты» (после распада СССР). Каждая содержит десять рассказов-историй, имеющих конкретного рассказчика (или несколько рассказчиков), часто подписанных именем и фамилией. Каждая история имеет свое метафорическое название, начинающееся с предлога «О», как «О красоте диктатуры и тайне бабочки в цементе», «О шепоте и крике... и о восторге», «О сладости страдания и фокусе русского духа», «О милостыне воспоминаний и похоти смысла», «Об одиночестве, которые очень похоже на счастье», «О небрежливости мертвых и тишине пыли». Книга завершается «Примечанием обывателя» - анонимным рассказом женщины, которая своим высказыванием может подытожить все перемены, описанные в книге: *«Митинги, демонстрации... А мы тут — как жили, так и живем. И при социализме, и при капитализме. Нам что „белые”, что „красные” — одинаково. Надо дожидаться весны. Картошку посадить...»* [3. С. 491].

История маршала Ахромеева («Об одиноком красном маршале и трех днях забытой революции» [3. С. 108-146]) — единственная, полностью воспроизведенная через рассказы не главного героя, а других людей, в том числе

совсем случайных. Прилагаются также фактические материалы – записи звуковых материалов Ахромеева, фрагменты его письма к Горбачеву, записной книжки. Каждый введенный текст характеризует человека с разных ракурсов, с разных точек зрения, но одновременно дает обзор исторического события, становится «свидетельством пережитого». Композиция замыкается отрывками из интервью, данных в 1997 г. конструктором, кондитером, официантом, бизнесменом.

Отдельного комментария заслуживают истории из книги «Зачарованные смертью» [4. С. 364], которые в измененном виде вошли в книгу «Время секунд хэнд». Несколько рассказов прошли значительную переработку, которая коснулась как содержания, так и названия, например «История с обмотками, красными звездочками и четвертым сном Веры Павловны» получила название «О другой библии и других верующих». В новом издании книги писательница по-другому расставляет акценты в рассказе: на этот раз меньше внимания уделяет внутренним переживаниям и колебаниям рассказчика, а сосредотачивается на переменах, которые коснулись его жизни, особенно в последние годы.

«История с мальчиком, который писал стихи через 100 лет после четвертого сна Веры Павловны» получила новое название «О милостыне воспоминаний и похоти смысла». В новейшем издании эта часть расширена за счет рассказов одноклассников Игоря (совершившего самоубийство), сейчас взрослых людей, которые вспоминают не только мальчика, но также действительность, которая стала совсем другой с тех пор, как он умер.

«История, рассказанная молодым человеком, который понял, что жизнь больше Феллини, чем Бергман» стала рассказом «О старухе с косой и красивой девушке», дополненным двумя эпизодами. Первый — вторая встреча с героем после того, как он встретил свою жену и родилась у него дочь. Второй эпизод — после его переезда в Штаты. В квартире героя в Чикаго собралась русская компания, С. Алексиевич подслушивает и записывает разговоры, услышанные за «русским столом». В ходе беседы рассказчики спорят на тему судьбы России, ее будущего и прошлого.

Часть рассказов не вошла в новое издание книги, такие как «История человека, который летел, как птица» или «История сталинской девочки, при которой боялись рассказывать политические анекдоты, и о том, как в пятьдесят лет она перестала верить в коммунизм в сумасшедшем доме».

К новейшему изданию книги (2015 г.) прилагается интервью (разговор) писательницы, взятое Натальей Иргуновой. Беседа является своего рода обобщением темы всей книги, С. Алексиевич объясняет свой творческий метод, взгляды на происходящее, жизненную философию, а также обстоятельства создания книг «Красного цикла».

Во введении Н. Иргунова описывает начало творческого пути известной писательницы: «заняла у Василя Быкова, Янки Брыля и Алеся Адамовича пять тысяч рублей (огромные по тем временам деньги), взяла творческий отпуск, купила катушечный магнитофон (других тогда не было) и поехала по городам и весям Советского Союза записывать воспоминания фронтовичек» [З. С. 495]. В ходе интервью С. Алексиевич подчеркивает, что она не осуждает, а дает высказаться своим героям, представляет не свою, а общую точку зрения на разные события: «Я описываю не идею как таковую, а метафизическую трагедию человеческой жизни, которая оказалась в этих жерновах. И никогда не сужу» [З. С. 497]. В этой части писательница также выясняет, почему присвоила книге такое название: «Потому что все идеи, слова — все с чужого плеча, как будто вчерашнее, ношенное. Никто не знает, как должно быть, что нам поможет, и все пользуются тем, что знали когда-то, что было прожито кем-то, прежним опытом. Пока, к сожалению, время секунд хэнд» [З. С. 503]. Интервью заканчивается обещанием С. Алексиевич написать новый цикл, в котором главные темы будут касаться любви, старости и смерти. Но, как подчеркивает сама писательница, эти книги соберет и составит «немного другой человек» [З. С. 506].

3.2. Амбивалентность творчества С. Алексиевич («Время секунд хэнд»)

В данной части диссертационного исследования делается попытка исследовать один из самых фундаментальных типов конфликтных отношений: конфликт двух миров на примере книги С. Алексиевич «Время секунд хэнд». В художественном материале конфликт опирается на столкновении двух миров — прошлого и настоящего. Мир советский, ушедший, разрушенный, с одной стороны, и мир нового порядка, с другой, вступили в сложные антагонистические отношения, и эти противоречия, прошедшие через судьбы миллионов людей, стали основой для художественного конфликта книги.

В центре конфликта двух миров стоит советский человек - *homo sovieticus*, и это он становится главной жертвой этого конфликта. После перестройки общество разделилось и произошла поляризация как на уровне сознания, так и в отношении человека с миром, обществом. Часть рассказчиков осталась в *том* мире с его идеалами и мечтами. Другие отбросили прошлое и наслаждаются новыми возможностями. Одновременно обе группы оказались в *расколотом* пространстве. Связь между двумя мирами распалась, из-за чего произошел сбой естественного исторического процесса. У «старого» мира нет будущего, «новый» не опирается на опыт прошлого.

Конфликт внутри одного художественного произведения составлен из множества элементов, а в качестве обязательного компонента следует учитывать вектор конфликта, то есть «целенаправленное и заинтересованное отношение автора к происходящим внутри произведения событиям, к его действующим лицам» [49. С. 27]. В силу разных факторов, таких как условия эпохи, мировоззрение автора, конфликт может быть амбивалентным или валентным. Антиномический вектор является отражением авторской позиции, вкусов автора, его приоритетов, мировоззрения, что проявляется в представлении различных взаимоотношения «этого мира» и «того мира» в книге С. Алексиевич «Время секунд хэнд».

Конфликт двух миров — старого и нового — является одним из самых

универсальных, в нем сконцентрированы как философские, так и исторические идеи. «Старое» – это действительность до начала перестройки, в ее центре советский человек, его идеалы, мечты, но также трудности и повседневные проблемы; «новое» - это новый образ жизни, который начинается с перестройки и охватывает такие понятия и явления как свобода, капитал, социальное неравенство.

В данной части мы рассмотрим конфликт двух миров, понимаемый как система антиномических отношений, выявим его эстетическую природу и место функционирования в художественном тексте книги С. Алексиевич «Время секунд хэнд». Бинарная основа конфликта двух миров предполагает существование системы элементов конфликтной напряженности внутри художественного текста, среди которых мы можем перечислить пространственные, временные, внутренние и социальные оппозиции.

Пространственные оппозиции. Пространственные антиномии характерны, прежде всего, для лирической поэзии. Примеры лирических произведений с четко выявленными оппозициями мы находим в творчестве М. Цветаевой, А. Ахматовой, Б. Пастернака, В. Маяковского, В. Высоцкого.

В художественном тексте своеобразие пространства заключается в том, что в тексте заложены субъективные соображения автора, его мировоззрение. Эти творческие установки писателя, его замысел и концепция оказывают влияние на форму произведения, складываются на литературно-художественном образе пространства. Таким образом, художественное произведение становится «деформацией внешнего пространства языком и специальными художественными приемами при переводе его внутрь текста» [79. С. 280].

В исследуемом материале выявлено несколько типов пространств, которые вступают с собой в оппозиций, а также эти пространства проявляется на нескольких уровнях: можно выделить микро-пространства (коммунальная квартира, кухня в хрущевке), а также макро-пространства (Москва и ее разные облики, Советский Союз, Россия).

Самое важное микро-пространство в нашем исследовании — это русская

кухня. Это не только помещение в квартире, но, прежде всего, место встреч: *«Кухня у нас — это не только место для приготовления пищи, это и столовая, и гостиная, и кабинет, и трибуна. Место для коллективных психотерапевтических сеансов. В девятнадцатом веке вся русская культура жила в дворянских усадьбах, а в двадцатом — на кухнях. И перестройка тоже. Вся „шестидесятническая” жизнь — это „кухонная” жизнь. Спасибо Хрущеву! Это при нем вышли из коммуналок, завели личные кухни, где можно было ругать власть, а главное — не бояться, потому что на кухне все свои»* [ВСХ, С. 20]. Кухня становится символом этого периода, пространством свободы и местом высказывания своих мыслей, взглядов, идей. Это также одно из немногих мест, где человек чувствовал себя безопасно, счастливо: *«Жили на кухне... страна жила на кухнях... Сидим у кого-то, пьем вино, слушаем песни, разговариваем о стихах. Открыта банка консервов и нарезан черный хлеб. Нам всем хорошо»* [З. С. 162].

Макро-пространство стоит в оппозиции к маленькой хрущевской кухне. Это целая империя, место, общее для всех рассказчиков. Она впечатляет своим размером, внушает уважение: *«Великая была империя — от моря до моря, от Заполярья до субтропиков»* [З. С. 172].

Макро-пространством в прозе С. Алексиевич можно считать всю империю (Советский Союз, а затем Россию), а также и Москву. Москва — столица, огромный город, в котором жизнь кипит и никогда не прекращается. Одновременно Москва как макро-пространство сама становится центром конфликтной ситуации. В рассказах появляются деления на Москву до перестройки (город детства, счастья, спокойствия) и сегодняшнюю Москву (город в постоянном движении, город, которым управляют деньги, город капиталистов): «

На Старом Арбате, моем любимом Арбате я увидела торговые ряды — с матрешками, самоварами, иконами, фотографиями царя и его семьи. Портреты белогвардейских генералов — Колчака, Деникина и бюст Ленина... Матрешки всяких видов — „горбиматрешки” и „ельциноматрешки”. Я не узнавала свою Москву. Что это за город?» [З. С. 95]

Москва это город, в котором не существует границ возможного: *«В Москву... Москва! Я ее всегда слышу как соперницу, с первой минуты она вызывала во мне спортивную злость. Мой город! Бешенный ритм — кайф! Размах — по моим крыльям! В кармане было двести „зеленых” и немного „деревянных”. Все! Лихие девяностые... Родителям давно не платили зарплату. Нищета!»* [З. С. 353]

Москва становится объектом еще одной главной конфликтной ситуации на линии *там-здесь*. *Здесь* — Москва-столица, москвичи, их проблемы, политическая борьба, перемены власти, *великие вопросы*. *Там* — провинция, деревня, другие города, жители которых воспринимали перестройку, штурм Белого дома иначе, чем в столице, эти события касались их в меньшей степени, а иногда вообще не влияли на их жизнь: *«Про путч узнал в Воронежской области... Гостил у тети. Все эти вопли о величии России — жопень полная. Патриоты ряженые! Сидят у зомбоящика. Отъехали бы на пятьдесят километров от Москвы... Посмотрели бы на дома, на то, как люди живут. Какие у них праздники хмельные»* [З. С. 110].

Некоторые из рассказчиков считают, что Москва не представляет России. Настоящая Россия это отдаленные города, в которых можно узнать о жизни и проблемах русского человека: *«По Москве когда гуляешь, кажется, что и мы Европа: роскошные машины, рестораны... Золотые купола блестят! А вы послушайте, о чем у нас люди говорят в провинции... Россия — это не Москва, Россия — это Самара, Тольятти, Челябинск... жопинск какой-нибудь»* [З. С. 42].

Москва как пространство выполняет функцию своеобразного мотива, символа перемен. Именно это пространство является участником нескольких конфликтных ситуации на разных уровнях, благодаря чему Москву можно рассматривать как некий *источник* конфликтности, в котором пересекаются разные конфликтные линии.

Еще одним важным конфликтом на уровне пространства является антиномия Советский Союз-Россия. Хотя для многих пространство не поменялось (они остались жить на том же месте), произошло переосмысление таких понятий как «родина», «гражданская принадлежность», «национальность».

На протяжении короткого времени люди как будто «переехали» жить в другую страну: *«До августа девяноста первого года мы жили в одной стране, после августа в другой. До августа мою страну звали СССР...»* [З. С. 138].

Для некоторых произошли изменения не только в стране, но даже в названии улицы: *«Мы есть... и нас нет... Даже улицы, на которой я раньше жила, уже нет. Была улица Ленина»* [З. С. 279].

На символическом уровне люди одновременно оказались в разных пространствах. Целые семьи не понимали друг друга из-за изменения внешнего мира: *«Я... и мой сын... и моя мать... Мы все живем в разных странах, хотя все это — Россия. Но мы чудовищно друг с другом связаны. Чудовищно! Все чувствуют себя обманутыми...»* [З. С. 284].

Распад Советского Союза для части рассказчиков означал, что они остались без родины, без национальной принадлежности, и, прежде всего, без защиты: *«Вывели войска из Афганистана. Я остался живой, я думал, что мы все, кто там был — герои. Вернулись на Родину, а Родины нет! Вместо Родины — новая страна, плевать ей на нас! Армия разваливалась, военных стали чернить, поносить. Убийцы! Из защитников превратились в убийц»* [З. С. 282].

Отдельную группу «обманутых» составляют те, чья страна оказалась после распада Союза вне России. Раньше они представляли часть великой империи, сегодня к ним относятся по-другому, с презрением: *«До распада СССР в единой семье жили... так нас учили на политзанятиях... Тогда они были „гости столицы“, а сейчас „чурки“, „хачи“. Мне дед рассказывал, как он вместе с узбеками под Сталинградом воевал. Верили: братья навек!»* [З. С. 178].

Советский Союз распался на многие части, но его история досталась только России. Те, кто оказался в Беларуси, Таджикистане, Армении чувствуют себя обманутыми, их страна исчезла, их история переписана, Москва больше их не защищает: *«Тимерян Хабулович... Обида у него была. Все мы крепко обижены. Привыкли к социализму. К советской Родине — СССР. А живем теперь в разных странах, при другом строе. Под другими флагами. Не под нашим победным красным флагом»* [З. С. 198].

Попытка понять отношение автора к трагической ситуации слома эпохи,

приводит нас к осознанию принципа **амбивалентности**, воплощенного в книге художественного конфликта. Такой подход С. Алексиевич проявляется в представлении Советского Союза — данное пространство вызывает различные эмоции, части из них — положительная, часть — крайне негативная.

В рассказах Советский Союз может быть представлен как идеал, ушедший в прошлое (в рассказах появляются такие компоненты как тоска по Союзу, недовольство нынешним строем, желание вернуть империю): *«Советский паспорт как самую дорогую вещь берегу. Да, мы стояли в очереди за синюшными цыплятами и гнилой картошкой, но это была Родина»* [3. С. 23]. В сознании многих людей в Советском Союзе все было лучше, жизнь была более справедливой, люди прекрасны: *«Вот... я вам признаюсь... Раньше люди мне нравились больше... Те люди... они были свои... С той страной я прожила всю ее историю. А к этой, что сейчас, я равнодушна, она не моя»* [3. С. 280]. Рассказчики до сих пор не приняли новую действительность и по-прежнему верят в превосходство прежнего строя: *«Я закрываю уши, не желаю слышать! Выше моих сил... Всю жизнь я прожила с верой: мы самые счастливые, родились в невиданной и прекрасной стране. Другой такой страны нет!»* [3. С. 92].

Одновременно часть рассказов характеризует Россию как страну свободы и выбора, зато Советский Союз становится местом утопических стремлений, подвигов и принципов, которые лишали людей пространства личной свободы: *«Мой дед погиб под Сталинградом за советскую Родину, за коммунизм. А я хотела жить в нормальной стране. Чтобы в доме занавесочки были, чтобы подушечки были, чтобы муж пришел и халат надел»* [3. С. 399].

Создавая мир пространства Советского Союза на основе рассказов разных людей, С. Алексиевич создает антиномически контрастный ему образ современной России. Для этого автор использует традиционные бинарные оппозиции (там-здесь), а также мотивы (Москва как символ перемен). Созданный образ России является как моделью самого государства, так и отображением общества, его проблем и тайн.

Временные оппозиции. В художественном тексте временные отношения становятся важнейшей характеристикой взглядов и мировоззрения автора и часто являются доминантным элементом, определяющим все его творчество. Типы временных отношений рассматриваются на уровне **настоящее-прошлое** и **настоящее-будущее**. Так, например, в лирике И. Бунина или в книгах Ю. Нагибина вектор антиномии направлен от настоящего к прошлому. Зато в литературе социалистического реализма доминирующим был вектор от настоящего к будущему, что подтверждает А. Синявский: «Поскольку коммунизм осознается нами как неизбежный итог исторического развития, во многих романах основой сюжетного развития является стремительный ход времени, которое работает на нас, течет к цели. Не „Поиски утраченного времени”, а „Время, вперед!” — вот о чем думает советский писатель. Он торопит жизнь, утверждая, что каждый прожитый день — не потеря, а приобретение для человека, приближение его хотя бы на один миллиметр к желанному идеалу» [94. С. 436].

Проблема времени является одной из главных при изучении явления художественного конфликта. Конфликт непосредственно связан с временем: он формируется во временном отношении, время определяет глубину, остроту и значимость конфликта. Конфликт невозможно рассматривать как отвлеченное понятие, в нем всегда заложена какая-нибудь историко-социальная основа. Также в каждой исторической эпохе имелись свои ценности, ориентиры во времени, одни из них исчезли, другие проявляются и в современных произведениях, меняясь и подстраиваясь к новым требованиям. Через конфликт и различные столкновения (взглядов, мнений, мировоззренческих позиций) мы можем наблюдать основные приметы времени:

«Конфликт в литературе этого времени нельзя представить как категорию абсолютно постоянного содержания, так как он вырабатывается на протяжении десятилетий в прямой зависимости от общественно-политических и литературных установок... Поэтому следует говорить об эволюции конфликта» [37. С. 80].

С. Алексиевич во вступлении к книге определяет главную тему «Время

секонд хэнд» как *прощание с советской эпохой*: «Мы прощаемся с советским временем. С той нашей жизнью» [3. С. 7]. Для писательницы, а также для ее рассказчиков, советская эпоха представляла собой как будто отдельную, другую реальность: «*Это было недавно, но это было в другую эпоху... В другой стране... Там осталась наша наивность, наш романтизм. Доверчивость*» [3. С. 59].

В исследуемом материале особенно выделяются временные отношения от настоящего к прошлому, так как для многих рассказчиков не существует будущего, они недовольны своей жизнью, хотят вернуть прежний строй и прежний порядок: «*Это был социализм, и это была наша жизнь. Тогда мы мало о ней говорили. А теперь, когда мир необратимо изменился, всем стала интересна та наша жизнь*» [3. С. 8].

Некоторые из рассказчиков Алексиевич не находят себе места в новой жизни — их время это социалистическое время, там они выросли и там хотят жить: «*Я не успеваю... Из тех я, кто не успевает... Из поезда, который летел в социализм, все быстро пересаживаются в поезд, несущийся в капитализм. Я опаздываю... Смеются над «совком»: он и быдло, он и лох. Надо мной смеются*» [3. С. 98-99]. Конфликт на линии настоящее-прошлое проявляется также в повторяющихся самоубийствах тех, кто «прирос» к прежнему строю, прежней идее, порядку жизни. Эти люди разочаровались в новом строе, не нашли себе место: маршал С. Ф. Ахромеев (глава «Об одиноком красном маршале и трех днях забытой революции» [3. С. 108-146]), рабочий Александр Порфирьевич Шарпило (глава «О братьях и сестрах, палачах и жертвах... и электорате» [3. С. 80-92]), член коммунистической партии Василий Петрович Н. (Глава «О другой библии и других верующих» [3. С. 172-194]).

Конфликт на уровне времени (что предугадали многие рассказчики) привел к переоценке многих исторических событий. Для части из них это обозначало переосмысление их жизни, которая, во многих случаях, потеряла какую-нибудь ценность — это привело к многим самоубийствам: «*Не за себя он боялся... Не мог смириться с тем, что скоро все будет утопано, забетонировано: советский строй, великая индустриализация... великая Победа... И окажется, что и „Аврора“ не стреляла, и штурм Зимнего не было...*» [3. С. 124].

Вектор антиномии в рассказах может быть направлен в сторону прошлого, и это проявляется в идеализации ушедшего времени, часто теми, у кого нет опыта жизни при социализме: *«В обществе появился запрос на Советский Союз. На культ Сталина, Половина молодых людей от 19 до 30 лет считают Сталина „величайшим политическим деятелем“. В стране, в которой Сталин уничтожил людей не меньше, чем Гитлер, новый культ Сталина?!»* [3. С. 15].

Многие рассказчики прошлое вспоминают неоднозначно, подчеркивают, что их жизнь была сложной, но знакомой и безопасной. Сегодняшнее время их ужасает, они не справляются с жестокой действительностью: *«Я выросла в глубоко советское время. Самое-самое. Родом из СССР. А новая Россия... я еще ее не понимаю. Не могу сказать, что хуже — то, что сейчас, или история КПСС? У меня в голове советский образ, та матрица, я половину жизни провела при социализме. Застряло это во мне. Не выбить. И хочу ли я с этим расстаться — не знаю. В то время жить было плохо, а теперь страшно»* [3. С. 371].

В случае таких рассказов невозможно определить вектор временных отношений, так как рассказчик направляет вектор конфликта как в сторону прошлого, так и настоящего — оба мира являются для него непригодными.

В части рассказов вектор конфликта направлен от прошлого к настоящему: прошлое для некоторых рассказчиков было скучным и неинтересным, стремились изменить свою жизнь, свою эпоху: *«Сейчас пишут: советский лагерь, коммунистическое гетто. Людоедский мир. Страшного я не помню... Я помню, что он был наивный, тот мир, очень наивный и нелепый. Я всегда знала, что я так жить не буду! Не желаю!»* [3. С. 352].

Временные оппозиции характеризуют, прежде всего, память о прошлом, они проявляются в рассказах о времени перестройки, о путче, о начале девяностых: *«То были прекрасные, наивные годы... Мы поверили Горбачеву, сейчас уже никому так легко не поверим. Многие русские люди возвращались из эмиграции на Родину... Был такой подъем! Думали, что ломаем этот барак. Построим что-то новое»* [3. С. 24].

Художественный конфликт проявляется в столкновении ожиданий, надежд с действительностью. Люди чувствуют себя брошенными, ненужными:

«Горбачевское время... Огромные толпы людей со счастливыми лицами. Свобода! Все этим дышали. Газеты были нарасхват. Время больших надежд — вот вот попадем в рай. Демократия — неведомый нам зверь. <...> Как мы ошибались!» [З. С. 22].

Одно и то же событие рассказчики характеризуют по-разному: *«Ельцинские девяностые... Как мы их вспоминаем? Это: счастливое время... сумасшедшее десятилетие... страшные годы... время мечтательной демократии... гибельные девяностые... время просто золотое... время саморазоблачения... злые и подлые времена... яркое время... агрессивное... бурное... мое это было время... не мое!!!» [З. С. 299]*

Прошлое (социалистическое время) можно охарактеризовать как время покоя, стабильности, равенства, но также несостоятельности всех людей. Настоящее это время беспорядков, социального неравенства, предания идеалов: *«Мы живем в самое позорное время нашей истории. Мы — поколение трусов, предателей. Такой приговор нам вынесут наши дети. „Великую страну наши родители продали за джинсы, Мальборо и жвачку”, — скажут они!» [З. С. 112].*

В сознании многих людей именно прошлое было светлым, справедливым и наивным (как детство), а социализм был реализацией идеалов человечества. Для некоторых как прошлое, так и настоящее осталось источником конфликта, они не могли (и не могут) найти свое место в этой жизни. Часть рассказчиков только после распада Советского Союза обрела главную для себя ценность — свободу. О многоаспектном понимании временного конфликта в книге «Время секунд хэнд» свидетельствует цитата, в которой сопоставлено три разных взгляда на время и историю, прошлое и настоящее:

«— Убили черт знает сколько людей, но у нас была великая эпоха.

— Мне не нравится то, что сейчас, я не в восторге. Но и в «совок» не хочу. Не рвусь в прошлое. К сожалению, хорошего ничего не могу вспомнить.

— А я хочу назад. Мне не нужна советская колбаса, мне нужна страна, в которой человек был человеком. Раньше говорили „простые люди”, а сейчас „простонародье”. Чувствуете разницу?» [З. С. 303].

В произведении события происходят одновременно в двух мирах —

современном (рассказчик ведет свой рассказ, автор книги реагирует, появляются комментарии, уточнения, вопросы, пояснения, введения) и прошлом (описываемые события).

Основополагающую роль играет понятие «воспоминание», которое можно определить как творческий акт, посредством которого рассказчик осмысляет «сейчас» свою жизнь. Для рассказчиков книги «Время секунд хэнд» прошлое является необходимым условием в осмыслении пережитого, становится своего рода покаянием, очищением.

Временно-пространственное построение книги «Время секунд хэнд» связано с аксиологическими соображениями как авторов-рассказчиков, так и писательницы. Каждый рассказ является индивидуальным проявлением, свидетельством пережитого, отпечатком перемен. Одновременно все рассказы характеризуются общей атмосферой.

В исследуемом материале амбивалентный конфликт проявляется не только в пространстве и времени, но также на различных уровнях: **внутреннем** (внутренний конфликт в человеке, конфликт ценностей), **социальном** (конфликт человека и общества, конфликт поколений), а также в отношении к неоднозначным проблемам (к палачам и жертвам коммунизма, нерусским, перестройке и путчу, товарам) и двоичном понимании таких концепции как «свобода» и «деньги».

Амбивалентный конфликт двух миров развивается на уровне внутреннего мира человека — его сознания, мировоззрения, мироощущения. Для многих рассказчиков «старое» и «новое» это не только разница в несколько лет или перемена названия государства. Это, прежде всего, глубокие размышления, внутренние конфликты, нерешенные вопросы, которые возникли, потому что прежние идеалы больше не соответствовали новой действительности: *«Сейчас стыдно быть бедным, неспортивным... Не успеваешь, короче. А я из поколения дворников и сторожей. Был такой способ внутренней эмиграции»* [3. С. 21]. В «старом» человек был готов к подвигам, к самопожертвованию: *«Совок? Прикусите язык! Советский человек был очень хороший человек, он мог поехать*

за Урал, в пустыню — ради идеи, а не за доллары. Не за чужие зеленые бумажки. Днепрогэс, Сталинградская битва, выход в открытый космос — это все он. Великий Совок!» [З. С. 43].

Человек «рубежа веков» попадает в новую, неизвестную, часто враждебную обстановку: *«Маленький, рядовой человек — никто, он — ноль. На дне жизни. А тогда он мог написать в газету, пойти и пожаловаться в райком: на начальника или на плохое обслуживание» [З. С. 52].*

Одновременно сам человек, под влиянием происходящего, меняется: *«Из советского майора получился бизнесмен. Торгую итальянской сантехникой... Напророчил бы мне это кто-нибудь десять лет назад, я бы этого нострадамуса даже бить не стал — посмеялся бы шутке. Я был абсолютно советский — любить деньги стыдно, любить надо мечту» [З. С. 282].* Иногда человек сам принимает решение о том, что в новом порядке он сам должен измениться, стать «новым», соответствующим эпохе, забыть прежнюю жизнь и прежние ценности: *«Настолько мы были все зомбированные. Я советского человека выдавливала из себя годами, ведрами вычерпывала» [З. С. 62].*

С. Алексиевич показывает, что одновременно с конфликтом двух миров развивается конфликт поколений. Разные поколения по-разному воспринимают новую реальность, часть из них (молодежь) не успела почувствовать на себе коммунистического строя. Конфликт поколений, традиции которого развивалась еще в русской литературе XIX века, отчетливо проявился в высказываниях героев произведения. То, что хотели «старые» - родители, старое поколение, полностью отличалось от предпочтений и желаний «новых» - молодых, решительных, целенаправленных: *«Чего мы хотели? Наши родители хотели все говорить и все читать. Они мечтали жить при гуманном социализме... с человеческим лицом... А молодые? Мы... Мы тоже мечтали о свободе. Но что это такое? Одни теории... Хотели жить, как на Западе. Слушать их музыку, так же одеваться, ездить по миру» [З. С. 282].* Давние идеалы казались смешными, произошла переоценка ценностей. Поколения тех, кто вырос в СССР, не понимает молодых, которые по-другому воспринимают жизнь и ее значение: *«Вот она рассказывает детям о книгах Солженицына... о героях и праведниках... У нее горят глаза, а у*

детей — нет. Мама привыкла, что у детей раньше горели глаза от ее слов, а сегодняшние дети ей отвечают: „Нам даже интересно, как вы жили, но мы так жить не хотим. Мы не мечтаем о подвигах, мы хотим жить нормально”» [З. С. 363]. Конфликт двух миров проявляется также в способности/неспособности привыкнуть к новой действительности. Часть рассказчиков идеализирует Советский Союз, скучает по нему, не может привыкнуть к новой жизни: «Социализм — это не только лагеря, стукачество и железный занавес, это и справедливый, ясный мир: со всеми делиться, слабых жалеть, сострадать, а не подгребать все под себя. Мне говорят: нельзя было купить машину, но ни у кого не было машины. Никто не носил костюмы от Версаче и не покупал дом в Майами» [З. С. 51]. Многие не могут смириться с мыслью, что прежние идеалы потеряли свою ценность, а они оказались непригодны: «Я — советский человек, и моя мама — советский человек. Строили социализм с коммунизмом. Детей воспитывали: торговать стыдно, и не в деньгах счастье. Будь честным, а жизнь отдай Родине — это самое дорогое, что у нас есть. Всю жизнь гордилась, что я советский человек, а теперь вроде как стыдно, вроде ты уже неполноценная какая-то» [З. С. 438]. В новом мире даже прежние антиномии утрачивают свою актуальность, теперь человека оценивают не по собственным заслугам, интеллекту, взглядам, а по количеству денег: «Жизнь полностью переменялась. Мир теперь разделился по-другому: не на «белых» и «красных», не на тех, кто сидел и кто сажал, кто читал Солженицына и кто его не читал, а на тех, кто может купить и кто не может» [З. С. 285]. Маленький человек исчез, его место занял новый герой: «Где вы сегодня увидите доярка, токарей или машинистов метро? Нет их — ни на страницах газет, ни на экранах телевизоров, ни в Кремле, когда вручают ордена и медали. Нигде их нет. Везде новые герои: банкиры и бизнесмены, модели и интердевочки... менеджеры...» [З. С. 54]. Оттуда возникает еще одна конфликтная линия — конфликт ценностей. Поменялись не только авторитеты и герои, поменялась также система ценностей: «Уже все другое: вещи, люди, деньги. Новые слова. Были „товарищи”, теперь „господа”, но что-то „господа” у нас плохо приживаются» [З. С. 279]. Целые поколения оказались проигравшими, они не заработали денег, жили честно, но в новом строе

их ждет нищета: *«Не осталось никаких ценностей, кроме мощи. А я? Я — нищая, мы все — нищие. Все мое поколение... бывшие советские люди... Ни счетов, ни недвижимости. Вещи у нас тоже советские — копейки никто не даст»* [3. С. 280]. С. Алексиевич показывает, что конфликт ценностей проявился не только на материальном уровне, но также и на вербальном: раньше слова имели значение, теперь они его потеряли, стали пустыми. Так как слова потеряли смысл, так и жизнь потеряла значение: нет будущего, в которое стоит верить и за которое стоит бороться: *«Слово было поступком. Встать на собрании и сказать правду — поступок, потому что опасно. Выйти на площадь... Это такой драйв, такой адреналин, такая отдушина. В слово все выливалось... Сегодня это уже невероятно, сегодня надо что-то сделать, а не сказать»* [3. С. 162].

Конфликт двух миров проявляется также в отношении человека с обществом, так как «... конфликт как идейно-эстетическая категория <...> был обусловлен рядом причин, связанных с общественными и социальными условиями жизни общества» [37. С. 80]. Человек как часть социума ощущает себя не как отдельная единица, а как часть большой группы. В такой группе формируются его желания и стремления. Во время социализма люди верили обещаниям власти и вместе строили новое общество: *«Верили: все у нас впереди! Сильно верили советской власти. От души. Теперь состарились. Гласность, перестройка... Сидим и слушаем радио. Коммунизма уже нет... Где тот коммунизм?»* [3. С. 217]. Новый мир оказался жестоким — те, кто хотел перемен, сейчас разочарованы: *«Вопрос: чего мы хотели? Мягкого социализма... человеческого... Что имеем? На улице — лютый капитализм. Стрельба. Разборки. Разбираются — кто ларечник, а кто владелец завода. Наверх вылезли бандиты»* [3. С. 140]. Однако старые и привычные «идеалы» находят новые воплощения в современном обществе: человек легко привыкает к знакомым ему схемам, с облегчением возвращается к прежним идеям: *«Возрождаются старомодные идеи: о великой империи, о „железной руке“, „об особом русском пути“. Вернули советский гимн»* [3. С. 15].

Социальный конфликт и его амбивалентный характер проявляются в прозе С. Алексиевич еще в одном важном аспекте, в отношении к палачам и жертвам

коммунизма. Социальные и политические перемены привели к переоценке многих исторических событий, начались процессы реабилитации политзаключенных, появилась гласность, свобода печати, доступ к самиздату и тамиздату. Однако общество не справилось с осуждением коммунизма и его элементов. Как утверждают герои писательницы, это было невозможно — и палачи, и жертвы это часть одной системы, одного общества: *«Почему мы не осудили Сталина? Я вам отвечу... Чтобы осудить Сталина, надо осудить своих родных, знакомых. Самых близких людей»* [З. С. 34]. В новой действительности конфликт на линии палач-жертва продолжается: *«Мы выросли среди палачей и жертв... Для нас нормально — жить вместе. Нет границы между мирным и военным состоянием. Всегда война»* [З. С. 34].

В новом мире, согласно трактовке С. Алексиевич, ярко выделилась еще одна конфликтная линия, оппозиция русские-нерусские. В Советском Союзе все были равны и все жили в одинаковых условиях, в одном пространстве, независимо от национальности или религии: *«Она армянка, он азербайджанец, но никто над этим не задумывался, таких разговоров я не помню. Мир делился по-другому: хороший человек или плохой, жадный или добрый. Сосед и гость. Из одной деревни... города... У всех одна национальность — все советские, все знали русский язык.* [З. С. 316]. В новой реальности Советский Союз распался на отдельные государства, начались конфликты на национальной почве. Все раньше считали друг друга братьями и сестрами, а теперь начали убивать: *«Девяносто второй год... Вместо свободы, которую мы все ждали, началась гражданская война. Кулябцы убивали памирцев, а памирцы — кулябцев... Каратегинцы, гиссарцы, гармцы — все разделились»* [З. С. 415]. Мир распался на новые государства, а люди — на русских и нерусских. Нерусские — гастарбайтеры из бывших республик, беженцы, мигранты — ищут в своей давней столице безопасности и стабильности. Но в «новом мире» для них нет места, они больше не граждане этой страны, ими можно пренебрегать, использовать, обманывать, их можно ненавидеть и обвинять за свои неудачи: *«За что их ненавидят? За карие глаза, за форму носа. Их ненавидят просто так. У нас каждый обязательно кого-то ненавидит: соседей, ментов, олигархов... глупых янки... Да кого угодно!*

Много ненависти в воздухе... до человека нельзя дотронуться...» [З. С. 414].

Важным элементом конфликтосферы книги является отношение к истории, оценка перестройки и событий 1993 года. На этом уровне оппозиции проявляются в несовпадении ожиданий и реальности, разочаровании в новом строе: *«Тут объявили нам капитализм... Пообещали, что коммунисты уйдут и всем будет хорошо. Народ у нас недоверчивый. Горем наученный. Люди сразу побежали покупать соль и спички. „Перестройка” звучало, как „война”» [З. С. 440].* Люди считают себя обманутыми, незащищенными. Они ждали хорошую жизнь, но оказались в той же самой реальности: *«Когда пришел Горбачев, все мы бегали ошалевшие от радости. Жили в мечтах, в иллюзиях. Отводили душу на кухнях. Хотели новую Россию... Через двадцать лет до нас дошло: а откуда ей взяться? Ее не было и нет. Кто-то точно заметил: за пять лет в России может поменяться все, а за двести — ничего» [З. С. 456].* Герои книги не в состоянии однозначно оценить происходившее, сейчас сомневаются в правильности своих действий: *«Я не знаю, что это было: мы защищали свободу или участвовали в военном перевороте? Сейчас у меня сомнения... Сотни людей погибли... Их никто не вспоминает, кроме родных» [З. С. 301].*

В книге «Время секунд хэнд» конфликт двух миров обнаруживается также на уровне предметов (продовольственных товаров). Социалистическая идея предусматривала равное распределение товаров и услуг между всеми членами общества. На практике это обозначало стандартизацию и унификацию доступных продуктов, которые в любом уголке Советского Союза выглядели идентично, скучно и серо. Политические изменения и, как следствие, наплыв капитала изменили экономический облик России. В рассказах часто повторяется этот переход от серой, однообразной жизни к цветной, привлекательной, роскошной: *«Страна покрылась банками и торговыми палатками. Появились совсем другие вещи. Не топорные сапоги и старушечьи платья, а вещи, о которых мы всегда мечтали: джинсы, дубленки... женское белье и хорошая посуда... Все цветное, красивое. Наши советские вещи были серые, аскетичные, они были похожи на военные» [З. С. 29].* Покупка новых товаров была связана с преобразованием модели жизни, с новыми требованиями современного общества, но одновременно

была своего рода «терапией»: *«Теперь ходят по рынкам — гардины и тюль выбирают, обои, сковородочки там всякие. Нравится все яркое. Потому что раньше все у нас было серое, некрасивое. Радуюсь, как дети, стиральной машине с семнадцатью режимами»* [3. С. 142]. Посредством покупок люди не только повышали свой социальный статус, приобретали красивые и современные вещи, но, прежде всего, прощались со «старой» жизнью и начинали новую: *«Желание поменять все, начать все заново, все купить. Такое это было время... люди начали менять все... Абсолютно все. Вчистую. Одни уезжали — меняли родину. Другие меняли убеждения и принципы. Третьи меняли вещи в доме, вещи меняли повально. Старое советское выбрасывали, покупали все импортное»* [3. С. 67-68]. В некоторых высказываниях звучат критические голоса, культ продовольствия обозначал неверность идеалам, измену прежним идеям, благоговение новым недостойным кумирам: *«Шикарной жизни не было, но нормальная жизнь была. Была любовь и дружба... платья и туфли... Жадно слушали писателей и артистов, а теперь перестали. Место поэтов на стадионах заняли колдуны и экстрасенсы»* [3. С. 53-54].

В системе художественных конфликтов книги «Время секунд хэнд» выделяются две концепции, в которых особенно ярко проявляется конфликт двух миров — **свобода** и **деньги**. Категория «свобода» становится объектом изучения философии, политики, психоанализа, а в высказываниях героев книги С. Алексиевич с этим понятием связаны рамки жизненного пространства человека. В данном исследовании проблема свободы проявляется именно в социальном контексте как некое общее явление (в отличие от нравственной, моральной, личной свободы) и обозначает прежде всего свободу от прежнего строя и его признаков. Свобода – это политический строй, путешествия за границу, изобилие товаров на полке в магазине: *«А неподражаемый тряпочно-хлорный запах советской столовой? Все это вроде бы не связано было друг с другом, но сейчас оно у меня слилось в одно ощущение. В одно чувство. А у свободы другие запахи... и картинки... Все другое... После первой поездки за границу... это уже при Горбачеве... мой друг вернулся оттуда со словами: „Свобода пахнет*

хорошим соусом”» [3. С. 161].

Однако не все оказались готовыми к этой свободе, не все могли найти себе место в новом порядке: *«Разговоры, разумеется, об одном... Какая свобода? Свобода нашему человеку — как мартышке очки. Никто не знает, что с ней делать. Все ларечки эти, базарчики... ну не лежит к ним душа» [3. С. 65].*

Советский человек не знал, что ему делать в «мире свободы», он привык к другим ценностям: *«Вот она — свобода! Таковую мы ее ждали? Мы были готовы умереть за свои идеалы. Дратся в бою. А началась „чеховская жизнь”» [3. С. 12].* Ожидания не совпали с реальностью, а люди оказались неготовыми к таким серьезным переменам: *«Это было совершенно неожиданно: все пьяные от свободы, но не готовые к свободе. Где же она, свобода? Только на кухне, где по привычке продолжали ругать власть» [3. С. 10-11].*

Понятие «свободы» менялось также в зависимости от опыта: для тех, кто жил при Союзе, свобода — это независимость от власти: *«Отцы: свобода — отсутствие страха; три дня в августе, когда мы победили путч; человек, который выбирает в магазине из ста сортов колбасы, свободнее, чем человек, который выбирает из десяти» [3. С. 12-13];* для молодого поколения свобода — это внутреннее состояние: *«Дети: свобода — любовь, внутренняя свобода — абсолютная ценность; когда ты не боишься своих желаний; иметь много денег, тогда у тебя будет все» [3. С. 13].* Свобода оказалась пустым понятием, иллюзией, ничто на самом деле не поменялось, «маленький человек» живет той же жизнью: *«Раньше Сталин убивал, а теперь бандиты. Свобода?» [3. С. 381].*

Деньги для героев С. Алексиевич становятся своего рода концептом существования, элементом человеческого сознания, который возникает на основе как личного, так и культурно-исторического опыта. Однако этот концепт в рассказах героев книги С. Алексиевич появляется только со времен перестройки, так как деньги не существовали как значимое понятие в Советском Союзе: *«Мы выросли в стране, в которой деньги, можно сказать, отсутствовали. Я, как все, получала свои сто двадцать рублей — и мне хватало. Деньги пришли с перестройкой. С Гайдаром. Настоящие деньги» [3. С. 30].*

Деньги были пустым понятием. Все изменилось, когда человек получил

свободу: *«Раньше казалось, что нам эти деньги... они никакой власти над нами не имеют... А тут все оценили прелесть зеленых бумажек, это не советские рубли, не „резаная бумага”»* [З. С. 165].

С. Алексиевич показывает, как ее герои испытали на себе обесценивание старых ценностей: *«Вышли из кухонь на улицу, и тут выяснилось, что идей у нас нет, мы просто сидели все это время и разговаривали. Откуда-то появились совсем другие люди — молодые ребята в малиновых пиджаках и с золотыми перстнями. И с новыми правилами игры: деньги есть — ты человек, денег нет — ты никто»* [З. С. 21].

Деньги вошли в жизнь и сразу захватили ее, стали главной темой разговоров, появились новые термины: *«Никто уже не говорил об идее, говорили о кредитах, процентах, векселях, деньги не зарабатывали, а „делали”, „выигрывали”»* [З. С. 12]. Общество разделилось на богатых и бедных. Богатые внушали уважение, правили миром. Бедные — большинство людей — лишились достоинства, уважения, стали «незаметными»: *«Конечно, я — простая советская женщина... Никто меня уже не слушает, потому что денег у меня нет. Были бы деньги — другой разговор. Они бы меня боялись... начальнички... Сейчас деньги правят...»* [З. С. 445].

В новой действительности, в которой правят деньги и тот, у кого они есть, бедный человек теряет свой человеческий облик, он должен стесняться своего статуса: *«Я не хожу в дорогие магазины, стесняюсь: там стоят охранники, они смотрят на меня с презрением, потому что одеваюсь я на рынке. В китайский ширпотреб. Езжу в метро, смертельно боюсь, но езжу. Те, кто побогаче, в метро не катаются»* [З. С. 373].

Два мотива — свобода и деньги — в новом порядке приобрели новое значение. Эти новые для русского человека понятия связаны друг с другом и неразделимы: *«Жизнь — это финансовые пирамиды и векселя. Свобода — это деньги, а деньги — свобода. А наша жизнь копейки не стоит»* [З. С. 53].

В большинстве рассказов книги герои описывают свою судьбу, перемены последних лет, свою жизнь на фоне важных политических и общественных событий. Однако С. Алексиевич в качестве заключения дает рассказ анонимной

женщины, которая живет не только далеко от большого города, но также от больших событий. Война в Афганистане, перестройка, путч, «дикие девяностые» не повлияли на ее судьбу, в ее жизни не возникло внутренних конфликтов, так как она живет по законам природы и только это имеет для нее значение (цикличность природы, старость, ожидание неминуемой смерти). Этот рассказ стоит в контрасте ко всем другим рассказанным историям: *«Мне шестьдесят лет... Я в церковь не хожу, а поговорить с кем-нибудь надо. Поговорить о другом... О том, что стареть неохота, стареть совсем не хочется. А умирать будет жалко. Видели, какая у меня сирень? Выйду ночью — она сияет. Постою, посмотрю. Давайте я вам наломаю букет...»* [3. С. 491-492]. Прием контраста создает дополнительный эффект, который не только придает художественную ценность произведению, но также влияет на способ восприятия книги читателем, вызывает в нем сомнение, вопросы о смысле жизни, оценке истории, своего места в новом порядке.

Анализ наиболее общих типов антиномий в книге «Время секунд хэнд» позволил выявить и подробно описать системное воплощение категории художественного конфликта двух миров. Характер конфликта точно соответствует изображению мира перемен, начиная с конца 80-х годов, в данном произведении это именно бинарное построение мира стало лучшим методом воссоздания действительности. Конфликт, понимаемый как «поле антиномической напряженности» [49. С. 9], проявляется на всех уровнях структуры текста и характеризует авторскую – амбивалентную – позицию в отношении картины жизни, результат осмысления социальных и политических процессов, изменивших жизнь русских людей за последние 30 лет.

3.3. Художественный конфликт как отображение авторской позиции

Воплощение художественного конфликта посредством изобразительных и выразительных средств является одной из характеристик творческой индивидуальности писателя, его стиля и жанра. М. В. Храпченко считает, что «структура художественного произведения может рассматриваться с разных точек зрения. Так, когда речь идет о специфике конфликта, особенностях изображения характеров, мы соприкасаемся с чертами творческого метода писателя, метода, который отражается в структуре, так же, как и в других свойствах литературных произведений» [92. С. 259].

Природа художественного конфликта в решающей степени зависит от мировоззрения писателя, от времени, в котором он живет, общества, в котором функционирует, все это непосредственно влияет на художественную концепцию, на развитие и разрешение главных проблем в произведении. Как утверждает Л. И. Демина, автор является источником художественности конфликта: «Конфликт в художественном произведении существенно отличается от конфликта жизненного, так как он напрямую связан с мировоззрением автора, с его жизненной позицией, талантом» [37. С. 23]. Задача автора — наблюдать жизнь, изучать все ее признаки, а только потом создавать произведение. Эта проблема присуща также художественно-документальной прозе — автор пропускает весь собранный материал через призму своего мировоззрения, свой опыт. Поэтому невозможно понять природу художественного конфликта без осмысления и изучения философских, общественных взглядов писателя, его мировоззренческих концепций.

Некоторые исследователи утверждают, что это именно автор произведения является источником всех конфликтных ситуаций в произведении: «От того, как относится автор к изображаемому и к его разным сторонам, зависит содержание и структура конфликта» [48. С. 40]. Одновременно конфликт, по мнению того же исследователя, является отражением авторской позиции и с этой точки зрения его можно рассматривать как «валентный» и «амбивалентный» [49. С. 15]. Валентный конфликт — это такой, в котором присутствует заинтересованное и ценностное участие автора, а его пристрастия маркируются

очевидным образом. Об амбивалентном конфликте говорим в случае, когда автор ставит себя в позиции внаходимости к представляемому конфликту, а также стремится максимально объективно его изобразить. История литературы XX века это отход от амбивалентности, характерной для художников XIX века (Пушкин, Достоевский) в сторону диалогизма художественного сознания, как в произведениях В. Гроссмана, В. Шукшина, Ю. Трифонова.

Книге «Время секунд хэнд» присуща открытость конфликта. Это выражается в полемике автора с официально принятыми взглядами на события.

Автор стоит внутри изображаемого конфликта — одновременно раскрывается внутренний конфликт автора. С. Алексиевич описывает события, в которых непосредственно участвовала, коим была свидетелем. Автор дает высказаться своим собеседникам, это их рассказы помещает в книгу, но это именно она задает главную конфликтную линию целого произведения. Книга «Время секунд хэнд» насыщена философскими и мировоззренческими взглядами писательницы, хотя одновременно является объективным свидетельством своей эпохи.

Конфликт внутри автора. В творчестве С. Алексиевич можно выделить еще один пласт конфликта — это конфликт между ее публицистикой и литературным творчеством. Этот идейный конфликт проявляется в контрастном отношении к основам социального строя (в газетном очерке идеализация одного из основателей советской доктрины, в прозе — критика советской власти во всех ее проявлениях).

С. Алексиевич в 1972 году окончила факультет журналистики Белорусского государственного университета и начала работать в районной газете «Маяк коммунизма», затем в «Сельской газете», а в 1976-1984 гг. работала руководителем отдела очерка и публицистики журнала «Неман». В 1977 году выходит ее очерк «Меч и пламя революции» [133. Электронный ресурс] о российским революционере, политическом деятеле, основателе ВЧК — Ф. Э. Дзержинском.

С. Алексиевич посещает родину Дзержинского (раньше Польша, ныне Беларусь), заходит в музей его имени, вспоминает его жизнь (родился в семье

мелкопоместных дворян). Журналистка подчеркивает хорошие качества молодого деятеля, который уже с детства проявлял сочувствие к людям с более низким социальным статусом: «А он по-прежнему не раз возвращался из школы в стареньком чужом костюме, отдав свои новый вместе с ежедневным завтраком бедному товарищу». Также сама природа и место наталкивают журналистку на размышления о детстве и молодости Дзержинского («Мягкая, поэтическая душа была у этого юноши»). Автор рисует нам портрет чувствительного, благородного человека, готового пожертвовать собой ради высших целей, других людей: «Сестра умоляет его заботиться о себе, а он заботится о товарищах. Сам, больной туберкулезом, он ежедневно в течение долгих недель будет выносить на руках на прогулку тяжелобольного товарища».

В процессе работы над очерком сама С. Алексиевич чувствует на себе влияние российского революционера: «И все вещи: письменный прибор из рабочего кабинета Феликса Эдмундовича, его телефон, книги, фотографии, письма — вдруг обрели для меня глубокий человеческий смысл. Появилось такое чувство, что тот, о чьей изумительной жизни они свидетельствуют, рядом, и слышно живое, теплое дыхание его...».

Очерк явно односторонний, содержит только положительные сведения о Дзержинском, журналистка умалчивает о жестоких репрессиях, инициатором которых был герой ее работы. Очерк не подвергает критике ни самого Дзержинского, ни созданной им ВЧК (о ней журналистка вовсе не вспоминает). С. Алексиевич прославляет известного советского деятеля, ставит его в пример читателям «Немана», считает, что на его примере должны воспитываться следующие поколения советских людей: «Когда у меня вырастет сын, мы обязательно приедем на эту землю вместе, чтобы поклониться неумирающему духу того, чье имя — Феликс Дзержинский — «меч и пламя» пролетарской революции».

Неизвестный читателям очерк стоит в оппозиции к «Красному циклу», особенно к последней книге «Время секунд хэнд». В газетном тексте нет примеров критики власти, советского строя, советских идеалов, как это присуще последующим книгам. Очерк «Меч и пламя революции» можно определить как

пропагандистский текст, написанный «на заказ» властей, похожий на тексты о жизни Ленина. Очерк носит откровенно пропагандистский характер, в нем освещаются коммунистические идеи и советский образ жизни, он создавался с целью просвещения масс. Очерк начинается с представления детства Дзержинского, указывается его интерес к социальным проблемам уже в раннем возрасте, о семье, которая поддерживала его выбор (мать гордилась сыном). Подробно описываются годы, проведенные в тюрьмах и в ссылках, преданность революции, тесная дружба с Лениным, трудолюбие при выполнении новых обязанностей, любовь к своему делу. В тексте нашлись также воспоминания его друзей, родственников, фрагменты писем, высказывания директора музея, а также заметки и размышления самой журналистки. Все это складывается в идеальный образ советского выдающегося деятеля, коим Дзержинский еще в 1977 году считался — тогда в его музей приезжало много туристов, желающих познакомиться с его жизнью.

Автор этого очерка всего через год начнет собирать материал для своей первой книги — «У войны не женское лицо», которая сразу подвергнется строгой критике цензоров. Последняя книга «Время секунд хэнд» воспринимается общественностью как критика социального строя и его результата, советского человека. Но, как подчеркивает сама С. Алексиевич, она сама и есть «советский человек»: *«У коммунизма был безумный план — переделать „старого“ человека, ветхого Адама. И это получилось... может быть, единственное, что получилось. За семьдесят с лишним лет в лаборатории марксизма-ленинизма вывели отдельный человеческий тип — homo soveticus. Одни считают, что это трагический персонаж, другие называют его „совком“. Мне кажется, я знаю этого человека, он мне хорошо знаком, я рядом с ним, бок о бок прожила много лет. Он — это я. Это мои знакомые, друзья, родители»* [3. С. 7]. С. Алексиевич временами идентифицирует себя со своими собеседниками: *«Только советский человек может понять советского человека»* [3. С. 137], иногда отстраняется, например, когда признается, что *«Ленина не читала»* [3. С. 128].

Творчество С. Алексиевич, как и взгляды самой писательницы, неоднозначны. Формирование мировоззренческих взглядов писательницы

началось с этапа восхваления создателей советского строя, затем эволюционировало и закончилось критической оценкой коммунистической власти и победой *маленького человека*. Критика, которой С. Алексиевич подвергла минувшую эпоху, в свою очередь вызвала критику книг самой писательницы. Общество, которое С. Алексиевич так тщательно изучала, на этот раз само осудило ее творчество.

Конфликт автора с миром. В 2015 году С. Алексиевич получила Нобелевскую премию по литературе. Формулировка нобелевского комитета звучала: «за ее полифонические произведения о страданиях и трудностях нашего времени» [136. Электронный ресурс]. Сторонники творчества С. Алексиевич восхищались как успехом белорусской писательницы, так и подтверждением престижного статуса русскоязычной литературы в мире: «Сегодня в 14.00 по минскому времени Шведская королевская академия наук назвала имя нового лауреата Нобелевской премии по литературе. Впервые в истории ее получила гражданка Беларуси — писательница Светлана Алексиевич» [140. Электронный ресурс]. Одновременно появились голоса противников творчества писательницы. Одни мотивировали решение комитета чистой политикой, другие утверждали, что «книги Алексиевич никакого отношения к литературе не имеют, потому что это документальные сборники» [142. Электронный ресурс].

Виктория Шохина в своем блоге (позже статья появилась также на православном портале <http://www.pravoslavie.ru/>) раскритиковала как творческий метод С. Алексиевич, как и решение комитета, придав ему явно политическое значение:

«И причем тут литература? И причем тут журналистика? Книги Алексиевич — не более чем фейки, правда, необычно большого объема» [137. Электронный ресурс].

На эту тему высказался также другой известный писатель, лауреат Нобелевской премии, Орхан Памук: *«Я помню тот день: я узнал об этом рано утром, так как был в Нью-Йорке, преподавал в Колумбийском университете. И да, я был сильно разочарован. В мире столько прекрасных американских*

писателей, которые достойны награды. Но премию вручили музыканту [Бобу Дилану], — заявил Памук в интервью ТАСС – Думаю, что в тот день многие писатели были обижены. А за год до того премию получила журналистка [Светлана Алексиевич]», — добавил Памук. — Конечно, у жюри есть полное право принимать спорные решения. Но мне хочется, чтобы премию давали тем, кто известен только благодаря литературе» [141. Электронный ресурс]. Признанный во всем мире писатель характеризует С. Алексиевич как «журналистку», тем самым лишая ее творчество художественного компонента. Памук воспринимает книги Алексиевич как «репортерский жанр», не учитывает их специфику и художественную насыщенность.

Книга «Время секунд хэнд» имеет особенность генерировать конфликт общественного свойства, различные взгляды и оценки. Это вызвано прежде всего неоднозначностью текста. Критика книг С. Алексиевич, в особенности новейшей, связана с понятием *памяти*. Описываемые события многие помнят, были их свидетелями или слышали рассказы от своих близких. С. Алексиевич приводит показания разных людей, которые высказывают разные точки зрения на важные и значимые для всего общества события. Сколько людей — столько версий одного и того же события. Воспоминания неоднозначны, затрагивают сложные, болезненные для многих темы. С. Алексиевич ставит перед собой задачу написать о новейшей истории, хотя писать о том, что многие помнят, непростой труд, который моментально становится объектом критики.

Доказательством неоднозначности восприятия книги «Время секунд хэнд» могут послужить рецензии, опубликованные на сайте labirint.ru [138. Электронный ресурс]. Часть из них самые ранние, появившиеся сразу после первого издания, положительные, они высоко оценивают книгу: *«Редко какая книга вызывает такое чувство – абсолютную невозможность оторваться от текста. С одной стороны, многое из того, о чем говорят герои Алексиевич, я бы предпочла никогда не знать. С другой, я физически не могла перестать читать этот густой беспросветный поток свидетельств (это слово тут уместно в своем религиозном, а не юридическом значении)»* [рецензия RIVULET от 20.09.2013, оценка – 10/10]; *«Книга поселяется где-то на задворках сознания.*

Даже не книга – какие-то мысли, фразы. Невольно мысленно возвращаешься. Жутко – да, жутко. Но реально, так реально, что никуда не денешься» [рецензия Averina Nina от 25.09.2013, оценка – 10/10].

Рецензии последних лет однозначно отрицательные, низко оценивают книгу, осуждают писательницу, обвиняют во лжи и преувеличении негативных голосов: *«Как сказал мудрец - самая страшная и подлая ложь – это хитро подтасованная правда. В этих книгах только такая и есть, тщательно откорректированные рассказы старательно отобранных людей. Таких обиженных и недовольных демагогов хватало во все времена и эпохи, они из тех, кто привык получать, но не умеет отдавать»* [рецензия Веры Андреевны Чирковой от 27.07.2018, оценка – 1/10]; *«Ощущение что мы жили в одно время, но в разных странах... Ложь пополам с правдой, осталось чувство, что прикоснулась к чему-то мерзкому и скользкому. Да, то время сложно назвать хорошим, НО хорошее было и тогда, есть и сейчас, и будет после нас... Если уж писать о том времени, то объективно, рассматривая его со всех сторон, без желания вылить побольше грязи и на этом получить ту или иную толику славы, вот только слава может оказаться дурно пахнущей(((Выбросила без сожаления, как мусор!»* [рецензия Халеевой Елены от 10.01.2017, оценка – 1/10].

Такие исключаящие друг друга мнения о творчестве одного писателя свидетельствуют об амбивалентности художественного конфликта книг Алексиевич, которые не поддаются однозначным классификациям и требуют особого внимания и подхода.

Основой для книги «Время секунд хэнд» является жизненный материал, порождающий различного плана художественные конфликты. Создание и развитие конфликта в художественно-документальном произведении зависит от мировоззренческой позиции автора. Замысел произведения возникает у С. Алексиевич, однако это не она, а герои книги высказывают свои взгляды и мысли. Писательница оставляет себе право такого отбора материала и его обработки, который будет представлять ее сознательное отношение к действительности и истории.

Конфликт в книге «Время секунд хэнд» раскрывается на линии

временных и пространственных оппозиции, а также на линии старое и новое, внутреннего, социального и политического конфликтов, конфликтных концепции «свобода» и «деньги». Конфликтные линии передают эстетические и мировоззренческие идеи автора, а выстроенная система конфликтов является отображением мира перемен, начиная с конца 80-х годов, его идейных и социальных обликов. Совершенно очевидно, что художественный конфликт в книгах С. Алексиевич имеет другие характеристики, что обусловлено его близкой соотнесенностью с жанрами документалистики и его циклической природой.

ВЫВОДЫ

В результате проведенного исследования «Художественно-документальная проза Светланы Алексиевич (проблемы поэтики)» можно с уверенностью сказать, что художественно-документальная проза С. Алексиевич является как свидетельством своего времени, как полноценным художественным произведением.

В процессе изучения документального начала и художественности, циклизации и художественного конфликта в «Красном цикле» С. Алексиевич мы уточнили ряд положений, выдвинутых в начале данного диссертационного исследования. Во-первых, творчество С. Алексиевич следует рассматривать как особое явление художественно-документальной прозы, в которой документ является не только свидетельством времени, но также средством усиления художественности. Писательница расширяет и переосмысляет понятие «документ», место его функционирования, способы олитературования, благодаря чему он получает дополнительное художественное наполнение. Это возможно, прежде всего, за счет системы сквозных тем и мотивов, а также продуманной структуры произведения. Текст приобретает художественную полноту и становится образом времени в его наиболее трагических проявлениях. Высказывания — «голоса» свидетелей описываемых событий входят в текст произведения в форме «человеческого документа», наполненного эмоциональностью и драматизмом. Посредством «голосов» Алексиевич описывает исторические события и передает эмоциональную окраску эпохи. Документ в произведениях С. Алексиевич — это не только общепринятый факт, но также отображение человеческого сознания. Посредством таких высказываний автор вводит новый анализ событий (новую точку зрения), обогащает народную память, а в результате активизирует динамику новых подходов к *коллективному прошлому* и заново ставит вопросы гуманистического и социально-эстетического характера.

Во-вторых, книги С. Алексиевич представляют собой законченную циклическую структуру, объединенную авторским замыслом и единством

проблематики. Отдельные рассказы, выстроенные в своеобразный человеческий «хор» на основе системы сквозных тем, создают панораму событий XX века. Скрепляющие элементы повторяются на разных уровнях организации книги, представляя окружающий мир с различных точек зрения. К ним принадлежат, прежде всего, мотивы: цвета, запахи, кровь, смерть, страх, молодость, любовь; повторяющиеся мотивы, детали, архетипы. Одновременно все книги выстраиваются в один метацикл — цикл циклов, в котором каждый «голос» рассказывает свою историю. Особая «рифмованность» голосов подтверждает целостность и неделимость «Красного цикла». Авторский стиль С. Алексиевич, отражающий ее отношение к жизни и описываемым событиям, проявляется, прежде всего, в особой организации ее книг. В них отсутствует единая причинно-следственная линия, а отдельные рассказы сливаются в единую композиционно и содержательно законченную «мелодию» благодаря авторскому участию.

В-третьих, основной концепцией последней книги С. Алексиевич «Время секунд-хэнд» становится художественный конфликт. Проблема конфликта как «текстообразующей», так и «тестопорождающей» категории проявляется во всех книгах «Красного цикла», но это именно последняя — «Время секунд хэнд» — полностью пронизана многообразными конфликтными линиями на различных уровнях: пространственном, временном, внутреннем, социальном, политическом. Рассмотрение книги именно с точки зрения конфликта позволяет выявить важнейшие антиномические оппозиции, «цементирующие» художественное пространство произведения. Используя документальные высказывания десятков персонажей, С. Алексиевич восстанавливает картину событий XX века посредством драматического сопоставления Прошлого и Настоящего. На этих антиномиях строится вся структура книги, которая представляет собой поле «антиномического напряжения». Противопоставление советской и постсоветской действительности приводит к созданию личных и общественных конфликтов в жизни обыкновенных людей, которые принудительно стали свидетелями распавшегося мира.

Важным этапом анализа является характеристика образа автора, созданного в цикле С. Алексиевич. Автор «заинтересован» судьбой рассказчиков, он

сочувствует, сострадает и сопереживает. Автор не избегает откровенных, даже чисто физиологических картин, деталей и подробностей. Одновременно автор является бесстрастным художником, объективно представляющим собранных материал. Позиция автора проявляется, прежде всего, в амбивалентном характере художественного конфликта — автор не дает своей оценки событий, конфликт оказывается неразрешимым.

В образе автора проявляется главная художественность «Красного цикла». Автор ставит вопросы, рисует конфликтную линию, но не решает ее. В прозе С. Алексиевич нет тенденциозности, она открыта, так как ни одна из сторон конфликта не перевешивает. Это позиционирует писательницу как подлинного художника, вписывающегося в русло русской литературы. Одновременно творчество С. Алексиевич необходимо рассматривать как новаторское явление новейшей русской и белорусской литературы, обладающее особыми способами отображения действительности и создания художественного единства.

Художественно-документальная проза С. Алексиевич представляет собой отображение масштабных и значимых процессов XX века и их воплощение в судьбе конкретного «маленького человека». Изучение структуры книг белорусской писательницы позволило выявить личные (экзистенциальные) и социальные противоречия, и повторяющиеся элементы, которые объединяют отдельные рассказы (хор голосов) в единое художественное целое. Анализ художественно-документальной прозы, которая многими критиками и литературоведами признается одним из важнейших феноменов современной литературы, позволил выявить и подробно описать ее жанровую и структурную специфику, а также охарактеризовать некоторые закономерности в развитии литературного процесса XXI века.

Проблемы, поставленные в данной диссертационной работе, не исчерпывают проблему творчества С. Алексиевич как особого художественного явления. Однако рассмотренные вопросы привели к определенным выводам теоретического и практического характера. Изучение структуры книг С. Алексиевич помогает лучше понять не только жизнь, но также сознание «советского» человека. Подводя итоги сказанному, можно сказать, что

художественно-документальная проза С. Алексиевич является отражением трагической судьбы целого народа, представленного в конкретных трагедиях и личных драмах. Отраженные проблемы всегда останутся актуальными, так как относятся к вопросам о жизни «маленького человека» и истории всей России. Произведенный анализ исследуемого материала позволил показать, каким образом и при помощи каких приемов в художественно-документальной прозе художественный элемент воплощается на всех уровнях произведения, используя в качестве материала документ.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Источники

1. Адамович А. Гранин Д. Блокадная книга. – М.: Из-во РАГС, 2005. – 608 с.
2. Адамович А. Брыль Я., Колесников В. Я из огненной деревни... – Минск: Мастацкая літ., 1977. – 463 с.
3. Алексиевич С. А. Время секунд хэнд. – М.: Время 2016. – 512 с.
4. Алексиевич С. А. Зачарованные смертью. – М.: Слово, 1994. – 364 с.
5. Алексиевич С. А. Последние свидетели. Книга детских рассказов. – М.: Молодая гвардия, 1985. – 175 с.
6. Алексиевич С. А. У войны не женское лицо, Последние свидетели. – М.: Остожье, 1998. – 463 с.
7. Алексиевич С. А. У войны не женское лицо. – М.: Время 2016. – 347 с.
8. Алексиевич С. А. Цинковые мальчики – М.: Время 2016. – 320 с.
9. Симонов К. М. Живые и мертвые: Роман в 3 кн. – М.: Худож. лит., 1989. – 587 с.
10. Смирнов С. С. Брестская крепость. – СПб: Амфора, 2015. – 509 с.

Научно-исследовательская и критическая литература

11. Адамович А. Послесловие // Алексиевич С. А. Последние свидетели. Книга детских рассказов. – М.: Молодая гвардия, 1985. – 175 с.
12. Алексиевич С. В поисках вечного человека // Вопросы литературы. – 2000. – №1. – С. 37-43.
13. Аннинский Л. Оглянуться в слезах. Божье и человеческое в апокалипсисах Светланы Алексиевич // Алексиевич С. У войны не женское лицо, Последние свидетели. – М.: Остожье, 1998. – 463 с.
14. Антонян Ю. М. Великая мать: реальность архетипа. – М.: Логос, 2007. – 278 с.
15. Афонина Е. Ю. Поэтика авторского прозаического цикла. – СПб: ИНТАН 2006. – 125 с.
16. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. – М.: Худож. лит., 1975. – 502 с.

17. Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. – М.: Сов. писатель, 1963. – 363 с.
18. Белинский В. Г. Собр. Соч.: В 9 т., Т. 3. – М.: Художественная литература, 1978. – 614 с.
19. Беневольская Т. А. Композиция газетного очерка. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 1975. – 88 с.
20. Бочаров А. Г. Литература и время: Из творч. опыта прозы 60-80-х годов. – М.: Худож. Лит., 1988. – 383 с.
21. Веселовский А. Н. Историческая поэтика. – М.: Высш. шк., 1989. – 404 с.
22. Виноградов В. В. Поэтика русской литературы. – М.: Наука, 1976. – 511 с.
23. Военная проза второй половины 80-х – 90-х годов // Русская проза рубежа XX-XXI веков под ред. Т. М. Колядин. – М.: Флинта: Наука, 2011. – 518 с.
24. Гареева Л. Н. Вопросы теории цикла (лирического и прозаического) // «Стихотворения в прозе» И. С. Тургенева: Вопросы поэтики. – Ижевск: УдГУ, 2004. – С. 19-82.
25. Гегель Г. В. Ф. Наука логики. В 3 т., Т. 1. – М.: Мысль, 1970. – 501 с.
26. Гей Н. К. Художественность литературы. Поэтика. Стилль. – М.: Наука, 1975. – 471 с.
27. Гей Н. К. Проза Пушкина. Поэтика повествования. – М.: Наука, 1989. – 269 с.
28. Гин М. М. О своеобразии русского реализма Некрасова. – Петрозаводск: Карел. кн. Изд-во, 1966. – 288 с.
29. Гинзбург Л. Я. О психологической прозе. О литературном герое. – Санкт-Петербург: Азбука, 2016. – 701 с.
30. Гинзбург Л. О психологической прозе. – М.: Intrada, 1999. – 415 с.
31. Головина Т. Н. Формы и функции документализма в произведениях Н. А. Некрасова и М. Е. Салтыкова-Щедрина 60-70-х годов XIX века // Факт, домысел, вымысел в литературе под ред. Розановой Л. А. – Иваново: ИвГУ, 1987. – 173 с.
32. Гранин Д. Предисловие // Иностранная литература. – 1985. – № 2. – С. 200
33. Гуковский Г. А. Реализм Гоголя. – М.: Ленинград: Гослитиздат. [Ленингр. Отд-ние], 1959. – 531 с.
34. Дарвин М. Н. Проблема цикла в изучении лирики. – Кемерово: Изд.

- Кемеровского гос. Универс., 1983. – 62 с.
35. Дарвин М. Н. Цикл// Введение в литературоведение / Под ред. А. В. Чернец. – М.: Академия, 2010. – 716 с.
36. Дарвин М. Н., Тюпа В. И. Циклизация в творчестве Пушкина. – Новосибирск: Наука, 2001. – 292 с.
37. Демина Л. М. Эволюция конфликта как идейно-эстетическая категория в русском литературном процессе 50-60-х годов. – М.: Прометей, 2001. – 304 с.
38. Достоевский Ф. М. Об искусстве. – М.: Искусство, 1973. – 631 с.
39. Духан Я. С. Художественно-документальная проза о Великой Отечественной войне (70-80-е годы). – Л.: Ленигр. орг. о-ва «Знание» РСФСР, 1985. – 17 с.
40. Из выступления С. Алексиевич, автора Цинковых мальчиков (Из того, что было сказано и не дали сказать) // Алексиевич С. Цинковые мальчики. – М.: Вагриус, 1996. – 318 с.
41. Заламбани М. Литература факта. От авангарда к соцреализму. – СПб: Академический проект, 2006. – 221 с.
42. Замятин Е. Современная русская литература // Литературная учеба. – 1988. – №5. – С.135.
43. Карягин А. А. Драма как эстетическая проблема. – Москва: Наука, 1971. – 224 с.
44. Каспэ И. М. Когда говорят вещи: документ и документность в русской литературе 2000-х. – М.: Гос. ун-т - Высш. шк. Экономики, 2010. – 45 с.
45. Кацев А. С. Факт, документ и вымысел в произведениях Б. Пильняка первой половины 20-х годов // Факт, домysel, вымысел в литературе под ред. Розановой Л. А. – Иваново: ИвГУ, 1987. – 173 с.
46. Ким М. Н. Журналистика: методология профессионального творчества. – СПб: Изд-во Михайлова В. А., 2004. – 496 с.
47. Коваленко А. Г. Циклизация в современной прозе. Проблема целостности // Филологические науки. – 1987. – №3. – С. 3-9.
48. Коваленко К. Г. Художественная конфликтология. Структура и поэтика художественного конфликта в русской литературе XX века. – М.: Издательство Российского университета дружбы народов, 2001. – 57 с.
49. Коваленко А. Г. Очерки художественной конфликтологии. – М.: Российский ун-

- т дружбы народов, 2010. – 490 с.
50. Корман Б. О. Итоги и перспективы изучения проблемы автора // Страницы истории русской литературы. – М.: Наука, 1971. – С. 199-207.
51. Кузьмичев И. К. Герой и народ. Раздумья о судьбах эпопеи. – М.: Современник, 1973. – 336 с.
52. Куприяновский П. В. Проблемы изучения художественно-документальной литературы // О художественно-документальной литературе. – Иваново: Облгиз, 1972. – 229 с.
53. Ламзина А. В. Заглавие // Введение в литературоведение под ред. Л.В. Чернец и др. – М.: Высшая шк.: Академия, 1999. – 555
54. Левин М. Текст, сюжет, жанр в новеллистическом цикле 1920-х гг. // Материалы XXVI научной студенческой конференции. – Тарту 1971. – 51 с.
55. Лихачев Д. С. Литература Древней Руси // Повести и сказания Древней Руси под ред. Д. С. Лихачева. – М.; СПб.: Диля, 2001. – 1148 с.
56. Лихачев Д. С. Литература — реальность — литература. – М.: АСТ, 2017. – 318 с.
57. Литература факта. Первый сборник материалов работников ЛЕФа под ред. Н. Ф. Чужака. – М.: Захаров, 2000. – 283 с.
58. Лосев А. Ф. Художественные каноны как проблема стиля // Вопросы эстетики. – М.: Искусство, 1964. – Вып. 6. – С. 351-399.
59. Лотман Ю. М. Лекции по структуральной поэтике // Лотман Ю. М. и тартусско-московская школа. – М.: Гнозис, 1994. – 547 с.
60. Лотман Ю. М. О содержании и структуре понятия «художественная литература» // Избранные статьи. В 3 т., Т. 1. – Таллинн: Александра, 1992. – 479 с.
61. Лотман Ю. М. Структура художественного текста. – М.: Искусство, 1970. – 384 с.
62. Лужановский А. В. Реалистический критерий художественной достоверности и развитие рассказа // Факт, домысел, вымысел в литературе под ред. Розановой Л. А. – Иваново: ИвГУ, 1987. – 173 с.
63. Ляпина Л. Е. Циклизация в русской литературе XIX века. – СПб., 1999. – 279 с.
64. Манн Ю. О движущейся типологии конфликтов // Вопросы литературы. – 1971. – №10. – С. 91-108.

65. Мелетинский Е. М. О происхождении литературно-мифологический сюжетных архетипов // Литературные архетипы и универсалии. – М.: Рос. гос. гуманитар. Ун-т, 2001. – 431 с.
66. Местергази Е. Г. Литература и реальность в XX веке // Литература и реальность: XX век под ред. О. В. Богданова. – СПб: Фак. филологии и искусств СПбГУ, 2007. – 59 с
67. Местергази Е. Г. Литература нон-фикшин/non-fiction. – М.: Совпадение, 2007. – 327 с.
68. Местергази Е. Г. Документальное начало в литературе XX века. – М.: Флинта: Наука, 2006. – 160 с.
69. Палиевский П. В. Роль документа в организации художественного целого // Проблемы художественной формы социалистического реализма под ред. Н. К. Гей, Н. В. Драгомирецкая, А. С. Мясников и др. В 2 т., Т. 1. – М.: Наука, 1971. – 420 с.
70. Погрибный А. Г. Художественный конфликт и развитие современной советской прозы. – Киев: Вища школа: Изд-во при Киев. Ун-те, 1981. – 199 с.
71. Пропп В. Я. Исторические корни волшебной сказки. – СПб.: Изд-во С.-Петербур. Ун-та, 1996. – 364 с.
72. Русские писатели о литературном труде (XVIII-XX вв.) // Сборник в 4 т. под общ. ред. Б. Мейлаха. – Ленинград: Сов. писатель (Ленингр. Отд-ние), 1954-1956. – 716 с.
73. Самуткина Л. А. Документальность поэтических цитат в «Биографиях» Плутарха // Факт, домысел, вымысел в литературе под ред. Розановой Л. А. – Иваново: ИвГУ, 1987. – 173 с.
74. Скатымов А. П. К вопросу о соотношении теоретического и исторического рассмотрения в истории литературы // Русская литературная критика: Учебное пособие для студентов высших учебных заведений под ред. В.В. Прозорова и О.О. Миловановой. – Саратов: Изд-во Сарат. Ун-та, 1994. – 188 с.
75. Скобелев В. П., Поэтика рассказа. – Воронеж: Изд-во Воронеж. Ун-та, 1982. – 155 с.
76. Смирин И. А. Новеллистический цикл как форма художественной целостности //

- Целостность художественного произведения и проблемы его анализа в школьном и вузовском изучении литературы: тезисы докл. респ. науч. конф. (12-14 окт.). – Донецк 1977. – 302 с.
77. Солженицын А. И. Интервью на литературные темы с Н. А. Струве // Вестник русского христианского движения. – Париж 1977. – №1 (120). – С. 235-262.
78. Сухих И. Н. Сергей Довлатов: время, место, судьба. – СПб.: Ред.-изд. центр «Культ-информ-пресс», 1996. – 379
79. Топоров В. Н. Пространство и текст // Текст: семантика и структура. – М.: Наука, 1983. – 302 с.
80. Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. – Кино. М.: Наука, 1977. – 574 с.
81. Тюпа В. И. Художественность // Введение в литературоведение. Литературное произведение: основные понятия и термины: Учеб. Пособие/ Л. В. Чернец, В. Е. Хализев, С. Н. Бройтман и др. – М.: Высшая шк.: Академия, 1999. – 555 с.
82. Тюпа В. И. Художественность литературного произведения. – Красноярск: Изд-во Краснояр. Ун-та, 1987. – 217 с.
83. Тюпа В. И., Фуксон Л. Ю., Дарвин М. Н. Литературное произведение: проблемы теории и анализа. Вып. 1. – Кемерово: Кузбассвузиздат, 1997. – 165 с.
84. Фоменко И. В. О поэтике лирического цикла// Учебное пособие. – Калинин: КГУ, 1984. – 79 с.
85. Фоменко И. В. Лирический цикл: становление жанра, поэтика. – Тверь: ТГУ, 1992. – 123 с.
86. Хаев Е. Проблема композиции лирического цикла // Природа художественного целого и литературный процесс. – Кемерово: КГУ, 1980. – 199 с.
87. Хализев В. Е. Драма как явление искусства. – М.: Искусство, 1978. – 240 с.
88. Хализев В. Е. Теория литературы. – М.: Высш. шк., 1999. – 397 с.
89. Хализев В. Е. Теория литературы. – М.: Высш. шк., 2004. – 404 с.
90. Хоров В. А. Литература «человеческого документа». Польский опыт 60-90-х гг. // Центральная и Юго-восточная Европа: литературные итоги XX века: тезисы докладов межд. науч. конф. (20-22 ноября 2001 г.). – М.: 2001. – 82 с.
91. Храпченко М. Б. Творческая индивидуальность писателя и развитие литературы. – Таллинн: Ээсти раамат, 1984. – 295 с.

92. Храпченко М. Собрание сочинений в 4-х т. Т. 3. – М.: Художественная литература, 1981. – 431 с.
93. Храпченко М. Собрание сочинений в 4-х т. Т. 4: Типологическое изучение литературы. – М.: Художественная литература, 1982. – 479 с.
94. Цена метафоры, или Преступление и наказание Синявского и Даниэля // Составитель Е. М. Великанова. – М.: СП «Юнона», 1990. – 526 с.
95. Чуковская Л. К. Процесс исключения. – Париж: YMCA-press, 1979. – 207 с.
96. Шаламов В. О прозе // Левый берег. – М.: Современник, 1989. – 558 с.
97. Шаталов С. Е. Художественный мир И. С. Тургенева. – М.: Наука, 1979. – 312 с.
98. Шкловский В. Б. Художественная проза. Размышления и разборы. – М.: Советский писатель, 1961. – 666 с.
99. Эйзенштейн С. Избранные произведения в 6 т., Т. 3. – М.: Искусство, 1964. – 329 с.
100. Эйхенбаум Б. М. О прозе. – Ленинград: Худож. лит. Ленингр. Отд-ние, 1969. – 503 с.
101. Юнг К. Г. Архетип и символ. – М.: 1991. – 297 с.
102. Явчуновский Я. И. Документальные жанры // Образ, жанр, структура произведения под ред. проф. П. А. Бугаенко. – Саратов: Изд-во Саратов. ун-та, 1974. – 231 с.
103. Яковлева Н. «Человеческий документ» // История и повествование: сб. ст. под ред. Г. В. Обатнина, П. Песонена. – М.: Новое лит. обозрение; Хельсинки: Каф. славистики Ун-та, 2006 (М.: Типография «Новости»). – 596 с.
104. Янская И., Карлин Б. Пределы достоверности. – М.: Сов. писатель, 1981. – 408 с.
105. Krzyżanowski J. Historia literatury polskiej — od średniowiecza do XIX wieku, — Warszawa 1953, Polski Instytut Wydawniczy. – 611 с.
106. Nycz R. Współczesne sylwy wobec literackości // Studia o narracji pod red. J. Błońskiego, J. Jaworskiego, J. Sławińskiego. Polska Akademia Nauk. Instytut Badań Literackich. – Wrocław: Wydawnictwo PAN, 1982. – 312 с.

**Авторефераты, диссертации по проблематике
диссертационного исследования**

107. Агеева Ю. П. Поэтика прозаических микроциклов в русской малой прозе 20-х годов XX века: дис. ... канд. филолог. наук. – Екатеринбург: 2014 – 173 с.
108. Бирючин С. В. Художественная функция документа в дилогии В. С. Гроссмана «Жизнь и судьба»: дис. ... канд. филолог. наук. – М.: 2016. – 259 с.
109. Воронцова-Маралина А. А. Проза Сергея Довлатова: поэтика цикла: дис. ... канд. филолог. наук. – М.: 2004. – 196 с.
110. Егорова О. Е. Проблема циклизации в русской прозе первой половины XX века: дис. ... д-ра филолог. наук. – Астрахань: 2004. – 52 с.
111. Ефремова О. В. Типологические особенности жанра рассказа в отечественной литературе послевоенного десятилетия (1945-1955 гг.): дис. ... канд. филолог. наук. – Майкоп: 2003. – 163 с.
112. Заярная И. С. Особенности конфликта в художественно-документальной прозе 1970-80-х годов: дис. ... канд. филолог. наук. – Киев: 1992. – 214 с.
113. Кознова Н. Н. Мемуары русских писателей-эмигрантов первой волны: концепции истории и типология форм повествования: Автореф. дис. канд. филолог. наук. – М.: 2011. – 47 с.
114. Лебедев Ю. В. Становление эпоса в русской литературе 1840-1860 годов: Автореф. дис. д-ра филолог. наук. – Ленинград: 1979. – 39 с.
115. Мамуркина О. В. Художественный нарратив в путевой прозе второй половины XVIII: генезис и формы: Автореф. дис. канд. филолог. наук. – Спб.: 2013. – 188 с.
116. Оляндэр Л. К. Документально-художественная проза о Великой Отечественной войне (История развития и поэтика документальных жанров): Автореф. дис. д-ра филолог. наук. – М.: 1992. – 46. с.
117. Панченко П. В. Циклизация как прием создания художественного единства в книге рассказов В. Шаламова «Левый берег»: дис. ... канд. филолог. наук. – Астрахань: 2009. – 187 с.
118. Скарлыгина Е. Ю. Современная художественно-документальная проза о

войне: развитие и обогащение жанра: дис. ... канд. филолог. наук. – М.: 1985 – 181 с.

119. Тоне А. Г. Проблемы жанровой эволюции художественно-документальной прозы 1970-1990-х гг.: дис. ... канд. филолог. наук. – М.: 1999. – 269 с.
120. Чернявская Н. В. Архетипический образ «старик и старуха» в русской прозе XIX-XX вв.: дис. ... канд. филолог. наук. – Владимир: 2009. – 211 с.

Справочная литература

121. Белокурова С. П. Словарь литературоведческих терминов – Спб.: 2006. – 320 с.
122. Большой толковый словарь русского языка / Д. Н. Ушаков. – М.: Дом Славянской кн., 2008. – 959 с.
123. Борев Ю. Б. Эстетика. Теория литературы. Энциклопедический словарь терминов. – М.: 2003. – 575 с.
124. Дынник В. Цикл // Литературная энциклопедия. Словарь литературоведческих терминов. В 2 т., Т. 2. – Москва-Ленинград: Изд-во Л. Д. Френкель, 1925. – 1198 с.
125. Краткая литературная энциклопедия / Глав. ред. А. А. Сурков. – М.: Сов. Энциклопедия, Т. 5, 1968. – 976 стл.
126. Краткая литературная энциклопедия / Глав. ред. А. А. Сурков. – М.: Сов. Энциклопедия, Т. 8, 1975. – 1135 стб.
127. Литературный Энциклопедический словарь // под общ. ред. В. М. Кожевникова, П. А. Николаева. – М.: Сов. Энцикл., 1987. – 750 с.
128. Кожин В. В. Рассказ // Словарь литературоведческих терминов / под ред. Л. И. Тимофеева, С. В. Тураева. – М.: Просвещение, 1974. – 509 с.
129. Нинов А. Рассказ // Краткая литературная энциклопедия. Т. 6. – М.: Сов. Энциклопедия, 1971. – 104 стб
130. Психологический словарь // под ред. В. П. Зинченко и Б. Г. Мещерякова. – М.: АСТ [и др.], 2004. – 479 с.

131. Якушева Г. В. Архетип // Литературная энциклопедия терминов и понятий / под ред. А. Н. Николюкина. – М.: Интелвак, 2001. 1008 с.

Интернет-ресурсы

132. Алексиевич С. Моя единственная жизнь // интервью Татьяны Бек. [электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://alexievich.info/artikl/TatjanaBek.pdf> (дата обращения: 02.02.2017)
133. Алексиевич С. Меч и пламя революции. [электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.rulit.me/books/mech-i-plamya-revolyucii-read-412478-1.html>, (дата обращения 26.09.2018)
134. Алексиевич С. В поисках вечного человека. [электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.alexievich.info/biogr_RU.html (дата обращения 15.05.2018)
135. Луначарский А. В. Этапы роста советской литературы (Доклад на Международной конференции пролетарских писателей). [электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://lit.wikireading.ru/3049> (дата обращения 20.05.2018)
136. Нобелевскую премию по литературе получила Светлана Алексиевич [электронный ресурс]. – Режим доступа: https://www.gazeta.ru/culture/news/2015/10/08/n_7748765.shtml (дата обращения 3.11.2018)
137. Почему Алексиевич? Виктория Шохина о новом лауреате Нобелевской премии 2015 года [электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://svpressa.ru/blogs/article/133552/?irina09101518> (дата обращения 3.11.2018)
138. Рецензии и отзывы на книгу «Время секунд хэнд» Светланы Алексиевич [электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.labyrinth.ru/reviews/goods/405959/> (дата обращения 21.11.2018)
139. Сафронов А. В. «Правда без прикрас» в жанре «путешествий» и художественной документалистике «из жизни отверженных». URL: <https://cyberleninka.ru/article/v/pravda-bez-prikras-v-zhanre-puteshestviy-i-hudozhestvennoy-dokumentalistike-iz-zhizni-otverzhennyh> (дата обращения

02.06.2018)

140. Светлана Алексиевич получила Нобелевскую премию по литературе – первую в истории Беларуси [электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://news.tut.by/culture/467702.html?crnd=89935> (дата обращения 3.11.2018)
141. Турецкий писатель Орхан Памук раскритиковал присуждение Нобелевской премии Алексиевич и Дилану [электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://nn.by/?c=ar&i=186641&lang=ru> (дата обращения 19.09.2018)
142. Что читать перед вручением Нобелевской премии по литературе? Мо Янь, Памук и Алексиевич [электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://informburo.kz/stati/chto-chitat-pered-vrucheniem-nobelevskoy-premii-po-literature-mo-yan-pamuk-i-aleksievich.html> (дата обращения 19.09.2018)
143. Яницкий Л. Циклизация как коммуникативная стратегия в современной культуре. [электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://docplayer.ru/30145968-Ciklizaciya-kak-kommunikativnaya-strategiya-v-sovremennoy-kulture.html> (дата обращения 10.07.2018)
144. Янушкевич А. С. Три эпохи литературной циклизации: Бокаччо — Гофман — Гоголь// Вестник Томского государственного университета. — 2003. — №2(3). — С. 63-91. URL: <https://cyberleninka.ru/article/v/tri-epohi-literaturnoy-tsiklizatsii-bokkachcho-gofman-gogol-statya-pervaya> (дата обращения 13.07.2018)
145. Ярцева В. Женская правда о войне. [электронный ресурс]. – Режим доступа: www.ljpoisk.ru/archive/1534428.html (дата обращения 10.04.2018)
146. Sałajczykowa J, Polemika z mitem „nowego człowieka” w powieści W. Kawierina „Artysta Nieznany”. Acta Universitatis Lodzianis. Folia Litteraria Rossica 1. 113-119. URL: http://bazhum.muzhp.pl/media//files/Acta_Universitatis_Lodzianis_Folia_Litteraria_Rossica/Acta_Universitatis_Lodzianis_Folia_Litteraria_Rossica-r1999-t1/Acta_Universitatis_Lodzianis_Folia_Litteraria_Rossica-r1999-t1-s113-121/Acta_Universitatis_Lodzianis_Folia_Litteraria_Rossica-r1999-t1-s113-121.pdf, (дата обращения 18.07.2018)