

УДК 821.161.3

**ФАКТ И ОБРАЗ В ВОЕННОЙ ПРОЗЕ С. АЛЕКСИЕВИЧ
(НА ПРИМЕРЕ КНИГИ «У ВОЙНЫ НЕ ЖЕНСКОЕ ЛИЦО»)**

канд. филол. наук, доц. О.Н. ГУБСКАЯ
(Белорусский государственный экономический университет, Минск)
o_gubskaya@mail.ru

Статья посвящена специфике авторской работы с фактом как признаком литературы non-fiction в книге С. Алексиевич «У войны не женское лицо». Жанр книги определен автором как документальная проза, в ней нетипично для классической советской литературы показаны события Второй мировой войны. Основным сюжетобразующим элементом произведения является факт, который писательница использует в особенной манере. Нарратив автора представляет военный дискурс, имеющий гендерный акцент. Факт в тексте градуируется и выполняет определенную функцию: одна категория фактов, как правило, отражающих «женскую историю», демонстрирует стремление нарратора к «суверенности»; другая категория фактов, демонстрирующих реальный исторический дискурс, подчиняет текст диктату действительности.

Ключевые слова: литература non-fiction, антитеза, контекст, нарратор, медиатор, реципиент, интертекст, факт, образ.

Введение. Тема Великой отечественной войны – одна из самых популярных тем советского литературного пространства. Однако интерес к военной тематике не спадает и в постсоветской литературе. Почему так происходит? Очевидно, потому что в размышлениях на тему войны мы касаемся глубоких философских понятий, затрагиваем серьезные бытийные проблемы: добра и зла, своих и чужих, любви и ненависти, жизни и смерти, идеи и идеологии, большого и маленького человека, роли человека в истории. И если в советский период идеология еще довлела над писателем, то после распада СССР литераторы смогли более открыто проявлять свою творческую индивидуальность в освещении этой проблемы. Среди таких писателей можно уверенно назвать имя Светланы Алексиевич – лауреата Нобелевской премии 2015 г., русскоязычной писательницы из Беларуси, которая представила миру собственную картину советской и постсоветской действительности.

Очевидно, что для переосмысления советской идеологии требовался пересмотр сформированного бинарного, даже в некоторой степени поляризованного восприятия действительности бывшим советским человеком. Вот как о таком мировосприятии говорила С. Алексиевич в своей Нобелевской лекции: «Что с нами произошло, когда империя пала? Раньше мир делился: палачи и жертвы – это ГУЛАГ, братья и сестры – это война, электротат – это технологии, современный мир. Раньше наш мир еще делился на тех, кто сидел и кто сажал, сегодня деление на славянофилов и западников, на национал-предателей и патриотов. А еще на тех, кто может купить и кто не может купить...» [1]. На этот способ восприятия действительности обратил специальное внимание антрополог, профессор Калифорнийского университета в Беркли Алексей Юрчак. Он утверждает, что в основе мировосприятия советского человека лежит «невероятно упрощенная, бинарная модель власти, согласно которой власть может функционировать только двумя способами – либо убеждением, либо принуждением. Эта упрощенная модель власти доминирует и в исследованиях социализма, появившихся в бывшем Советском Союзе после его развала. В них почти всегда советская культура делится по принципу бинарных оппозиций на официальную и неофициальную, “конформистскую” и “нонконформистскую”, “официоз” и “андеграунд”» [8, с. 40]. Причину такого взгляда на советскую действительность ученый объясняет «особым расположением исследователя по отношению к советской системе как объекту анализа», а именно нахождением за пределами пространственно-временных рамок описываемого исторического периода, которое исследователь называет «внешним расположением». Именно по этой причине, считает А. Юрчак, «исследования советской реальности осуществляются и распространяются в контекстах, где политический, нравственный и культурный смысл понятия “советский субъект” приобретает заведомо негативный оттенок, а понятие “сопротивление”, наоборот, заведомо романтизируется. То, что многие исторические исследования в постсоветский период проводятся именно под этим углом, безусловно сказывается и на их выводах» [8, с. 41]. Таким образом, А. Юрчак выступает против экстраполяции бинарной мировоззренческой модели на исследовательскую практику и методологию исследований истории культуры, литературы и быта последних десятилетий СССР.

Стоит упомянуть, что русскоязычное издание книги А. Юрчака вышло в 2014 г., всего на несколько месяцев опередив вручение С. Алексиевич Нобелевской премии. Эта награда пришла к писательнице именно благодаря тому, что в ее книгах бинарный мир персонажей-повествователей оказался в разомкнутом, принципиально не-бинарном кругозоре автора-повествователя. «С точки зрения искусства, и палач и жертва

одинаково интересны. У нас заходи в любой дом – и вы найдете жертву. Напротив, для меня было проблемой вытащить человека из этой культуры жертвы и плача, чтобы он начал рефлексировать. Потому что культура жертвы и плача у нас такая тотальная, что вырваться из нее – это самое трудное. Мне нужно не желание поплакаться, а хотя бы попытка рефлексии, почему наши страдания не конвертируются в свободу? Какой смысл просто в страданиях?» – говорила С. Алексиевич в одном из своих выступлений [3]. Полноценная картина прошлого создается лишь автором, способным преодолеть инерцию стереотипов в мышлении.

Особенность литературных произведений Светланы Алексиевич заключается в том, что основным сюжетообразующим элементом своих книг она делает факт (что не удивительно само по себе, ибо многие писатели отгалкивались от реального факта), но использует его в особенной авторской манере. Анализ этой специфической авторской манеры работы с фактом и будет посвящено наше исследование. Несмотря на то, что изучением особенностей творчества С. Алексиевич активно занимаются как литературоведы Беларуси (среди них важно назвать Л.Д. Синькову, которая посвятила изучению творчества писательницы серию статей в книге «Белорусская “сверхлитература”»), так и России (особое внимание изучению творчества писательницы уделял Л.А. Аннинский), еще не поставлена итоговая точка в исследованиях. Работа с фактом у писательницы настолько особенна, что еще долго будет интриговать сознание читателей и ученых. Целью нашего исследования будет изучение авторской специфики в работе с фактом как признаком литературы non-fiction для создания литературного произведения; определение приемов, которыми писательница пользуется для отображения «женской» войны на материале документальной повести «У войны не женское лицо».

Основная часть. Стоит отметить, что факт в произведениях С. Алексиевич фиксирует не сам писатель, а его персонаж – непосредственный участник события, рассказывая читателю свою историю. Автор же в такой ситуации выступает только слушателем. В тексте произведения он превращается в нарратора, который задает вопросы рассказчику. Таким образом, Светлана Алексиевич создает роман-ораторию, в котором множество голосов рассказывают свою историю страдания, историю жизни. Как отмечалось ранее, «жанр романа-оратории был профессионально прочувствован писательницей... Факт – как основа сюжета, стал одновременно и “брендом”, и основой ее творческой стратегии» [5, с. 318].

Именно в стилистике жанра романа-оратории была написана первая, вышедшая в печать книга Светланы Алексиевич «У войны не женское лицо». Основанная на интервью с советскими женщинами, участвовавшим в Великой Отечественной войне, она впервые была опубликована в журнале «Октябрь» (1984), ещё несколько глав вышли в том же году в журнале «Неман». В 1985 г. произведение вышло отдельным изданием. Учитывая, что книга сразу же получила большое количество престижных премий, таких как Литературная премия имени Николая Островского Союза писателей СССР (1984), Премия журнала «Октябрь» (1984), Литературная премия имени Константина Федина Союза писателей СССР (1985), Премия Ленинского комсомола (1986), становится понятно, что она пришлась по душе как советскому читателю, так и представителям государственного сектора. И это неудивительно, ведь читателю книги кажется, что писатель отсутствует, а говорят о личном только его герои – живые свидетели военных событий, да к тому же не мужчины, а женщины.

Нельзя сказать, что в произведении С. Алексиевич история женщины на войне, основанная на реальном личном опыте, впервые попадает в центр внимания. В 1984 г. были изданы «Записки блокадного человека» Л.Я. Гинзбург – воспоминания о пережитом во время войны. Уникальность «Записок...» не только в том, что речь идет о беспрецедентном событии в истории войны – блокаде Ленинграда, но и в том, что эта история, написанная женщиной, свидетельствует о человеке в принципе, без учета гендерного разделения. Л.Я. Гинзбург создала образ условно-биографического героя: «Мне нужно было показать не только общую жизнь, но и блокадное бытие одного человека. Это человек суммарный и условный (поэтому он именуется Эн), интеллигент в особых обстоятельствах» [4, с. 311]. По мнению Э.И. Коптевой, «автора вовсе не интересуют здесь гендерные различия, важен общечеловеческий смысл свершающегося, а значит, фигура повествователя – особенная. Это условно-биографическое лицо, вбирающее в себя конкретное и всеобщее, свидетель блокады и очевидец, наблюдающий собственное сознание в катастрофических исторических обстоятельствах. Голос времени и одновременно стоящий над временем. Это первое лицо, подобное повествователю “Былого и дум” А.И. Герцена, книге, столь важной для самой Гинзбург как для учёного и как для человека» [6, с. 41].

Внимание С. Алексиевич было направлено к иной военной действительности. Ее задача как раз-таки заключалась не в передаче рефлексии интеллигента о войне, не в размышлениях о духе и теле в период глобальной катастрофы, а в осознании нового смысла, нового знания о войне благодаря вслушиванию в полифонию голосов обычных советских женщин.

В 1977 г. вышла книга А. Адамовича (совместно с Я. Брылем и В. Колесником) «Я из огненной деревни», в которой впервые в белорусской литературе заговорили «живые голоса», повествующие о войне и о том, как люди уцелели в тех «огненных деревнях», сожженных фашистами. Именно А. Адамовича С. Алексиевич называет своим вдохновителем и учителем: «Однажды попала в руки книга “Я – из огненной деревни” А. Адамовича, Я. Брыля, В. Колесника. Такое потрясение испытала лишь однажды, читая

Достоевского. А тут – необычная форма: роман собран из голосов самой жизни. Из того, что я слышала в детстве, из того, что сейчас звучит на улице, дома, в кафе, в троллейбусе. Так! Круг замкнулся. Я нашла то, что искала. Предчувствовала. Алесь Адамович стал моим учителем» [2, с. 9]. Возможно, именно поэтому в качестве названия для своей первой книги она взяла цитату из романа А. Адамовича «Война под крышами»: «У войны не женское лицо. Но ничто на этой войне не запомнилось больше, резче, страшнее и прекраснее, чем лица наших матерей». По сути, эта мысль А. Адамовича и стала концепцией произведения С. Алексиевич: показать женскую историю войны, открыто, честно, без стеснения, в реалистичной манере.

В дневниковых заметках к книге она пишет: «Все, что нам известно о войне, мы знаем с «мужского голоса». Мы все в плену «мужских» представлений и «мужских» ощущений войны. «Мужских» слов. А женщины молчат. Никто же кроме меня не расспрашивал мою бабушку. Мою маму. Молчат даже те, кто были на фронте. Если вдруг начинают вспоминать, то рассказывают не «женскую войну», а «мужскую». Подстраиваются под канон» [2, с. 9]. Становится очевидным, что творческая задача С. Алексиевич – этот канон разрушить. Задача нашего небольшого исследования – проследить, какими приемами пользуется писательница для отображения «женской» войны, чем женские факты войны отличаются от мужских?

Для решения поставленной задачи важно понять, какое значение вкладывает писательница в понятие «женская война», «женская память о войне». Обратимся к фрагменту текста, в котором автор пытается дать этому объяснение: «В оптике есть понятие «светосила» – способность объектива хуже-лучше зафиксировать увиденное изображение. Так вот женская память о войне самая «светосильная» по напряжению чувств, по боли. Я бы даже сказала, что «женская» война страшнее «мужской». Мужчины прячутся за историю, за факты, война их пленяет как действие и противостояние идей, различных интересов, а женщины захвачены чувствами» [2, с. 17]. Очевидно, что для вербальной реализации своей концепции писательница использует принцип контраста, антитезу, по сути, подбирает контекстуальные антонимические пары: мужская-женская, факты-чувства. Это принцип поддерживается и в названиях глав. Например, «*Подрастайте, девочки, вы еще зеленые*», «*О запахе страха и чемодане конфет*», «*О куклах и винтовках*», «*О лошадях и птицах*», «*О мужских сапогах и женских шляпках*», «*О девичьем дисканте и матросских сувенирях*», «*О безмолвии ужаса и красоте вымысла*», «*О маленькой жизни и большой идее*» и т.д. Стоит отметить, что этот приём подчёркивает журналистское образование С. Алексиевич. Писатель начинает контактировать с читателем уже с первых строчек, написанных заглавными буквами. Заголовки в ее книге выполняют прагматическую (экспрессивную) функцию: демонстрируют личностные приоритеты автора, его мировоззренческие установки; достаточно наглядно отражают картину внутреннего и внешнего мира действующего героя повествования, а также оригинально, интригующе преподносят действительность. Можно сказать, что такие заголовки выполняют роль медиатора между текстом и реципиентом (читателем), используя объем его фоновых знаний о жизни и войне, воздействуя при этом на эмоции читателя.

При этом такие эмоциональные, образные заголовки окунают нас в достаточно жесткую реальность войны, изложенную через факт, зафиксированный в памяти героев книги. Но весь секрет заголовка в том, что читатель ищет в тексте те ключевые слова (слова-знаки), которые были в нем обозначены, и на которые делала акцент (а лучше сказать, делала ставку) автор. Эти слова-знаки скорее всего должны останавливать внимание читателя и возвращать к названию, переосмысление которого после прочтения текста должно вызвать рефлексию.

Для примера (в силу небольшого объема исследования) обратимся только к одной серии историй, объединенных названием «О запахе страха и чемодане конфет». Безусловно, словом-знаком здесь будет выступать «чемодан конфет», хотя и синестезия «запах страха» не менее эмоциональна. Итак, что мы видим в тексте? Факты о войне, зафиксированные в памяти женщин, с ранних лет ушедших на фронт. Надежда Васильевна Анисимова, санинструктор пулеметной роты, рассказывает, как на нейтральной полосе нашла раненого солдата и тащила его восемь часов, привязав ремнем за свою руку. В результате получила за этот поступок сначала пять суток ареста за самовольную отлучку, а затем медаль «За отвагу». «В девятнадцать лет у меня была медаль «За отвагу». В девятнадцать лет посела. В девятнадцать лет в последнем бою были прострелены оба легких, вторая пуля прошла между двух позвонков. Парализовало ноги... И меня посчитали убитой...», – рассказывала участница войны [2, с. 66]. Жуткая история, а в заголовке вынесен «чемодан конфет»! Читатель ищет слово-знак дальше. А дальше – история Альбины Гантимуровой, старшего сержанта, разведчицы. Она получила свою первую медаль «За отвагу» за то, что в начале боя смогла поднять из укрытия растерявшихся солдат: «Начался бой. Огонь шквальный. Солдаты залегли. Команда: «Вперед! За Родину!», а они лежат. Я сняла шапку, чтобы видели: девчонка поднялась... И они все встали, и мы пошли в бой» [2, с. 69]. Затем мы читаем рассказ шифровальщицы Любови Чарной, которая, забеременев в самом начале войны, вынуждена была избавиться от ребенка, а потом ушла на фронт, чтобы отомстить за нерожденного. Далее читателя ждет еще одна женская история партизанской связной Марии Савицкой-Радюкевич, которая бегала на задания через немецкие посты с маленьким ребеночком. А затем еще несколько: о летчице Анне Дубровиной; командире взвода автоматчиков Любови Любчик; партизанке Анне Струмилиной, которая, по причине еврейского происхождения жила в гетто, а потеряв

родителей, ушла в партизаны. И практически в конце серии историй читатель встречает рассказ фельдшера Марии Тихомировой, в котором она повествует о чемодане конфет: «Мне там, в деревне, куда меня после училища распределили, дали подъемные. Деньги были, и я на эти деньги купила целый чемодан шоколадных конфет. Я знала, что на войне деньги мне не понадобятся» [2, с. 81].

Именно этот механизм поиска ключевого слова концентрирует все читательское внимание на тексте – читатель будет знакомиться с фактами войны, а его сознание будет искать «чемодан конфет», возможно, даже будет пытаться представлять обертку. И этот «чемодан конфет» будет не просто фактом реальной истории (таким он является только для рассказчицы), а художественным образом, символизирующим наивную молодость и отнятую у девочек мирную жизнь с ее почти детскими радостями. Здесь мы можем констатировать процесс изменения реального факта в художественный образ – это особенность художественной манеры письма С. Алексиевич. Как отмечает Л.Д. Синькова, «точно зафиксированный реальный факт начинает проявлять себя как художественный образ, и, таким образом, жанрообразующим фактором следует считать именно эту смену функциональной роли документа в художественном целом» [7, с. 95].

Почему происходит изменение роли факта в произведении? Это связано с особенностью восприятия факта самой писательницей, ее творческой концепцией. «Мне интересно не само событие, а событие чувств. Скажем так – душа события. Для меня чувства – реальность», – пишет С. Алексиевич [2, с. 16]. Именно это событие чувств и визуализируется в художественный образ. Острота женского взгляда например, на униженное собственное тело, рожденное быть привлекательным, олицетворять красоту и созидать жизнь, сближает некоторые образы книг С. Алексиевич и Л. Гинзбург.

Женская война – это история борьбы не только с врагом, но и с самим собой, преодоление собственных страхов и стереотипов. Со страхом, голодом приходилось бороться всем, и «Записки блокадного человека» Л.Я. Гинзбург это прекрасно демонстрируют. В произведении дается обобщенный образ человека, который стремится выжить в нечеловеческих условиях, в ситуации, где система ценностей стала менее определена, чем раньше: «Месяцами люди – большая часть жителей города – спали не раздеваясь. Они потеряли из виду свое тело. Оно ушло в глубину, замурованное одеждой, и там, в глубине, изменялось, перерождалось. Человек знал, что оно становится страшным. Ему хотелось забыть, что где-то далеко – за ватником, за свитером, за фуфайкой, за валенками и обмотками – есть у него нечистое тело. Но тело давало о себе знать – болями, чесоткой. Самые жизнеспособные иногда мылись, меняли белье. Тогда уже нельзя было избежать встречи с телом. Человек присматривался к нему со злобным любопытством, одолевающим желание не знать. Оно было незнакомое, всякий раз с новыми провалами и углами, пятнистое и шершавое. Кожа была пятнистым мешком, слишком большим для своего содержимого» [4, с. 315].

Женщины в произведении С. Алексиевич выражают такие желания и переживания, о которых не принято было говорить в традиционных произведениях о войне: поспать на простынях, а не на земле; съесть целый белый батон; походить на каблуках; вымыть волосы; надеть женское нижнее белье. И все эти бытовые для мирного времени понятия, зафиксированные как факты военной жизни в произведениях С. Алексиевич, превращаются в художественные образы-символы отнятой мирной жизни. Писательница прекрасно это понимает, объясняя природу такого превращения следующим образом: «Воспоминания – это не страстный или бесстрастный пересказ исчезнувшей реальности, а новое рождение прошлого, когда время поворачивается вспять. Прежде всего – это творчество» [2, с. 11].

С. Алексиевич талантливо фиксирует «рождение нового прошлого», спустя годы переосмысленного участницами войны. Это переосмысление изображает правду войны яркими красками: смешивает кирзовые сапоги с туфлями на каблуках, шум пшеницы и звуки немецкого автомата, грубые гимнастерки и тонкий хлопок женского белья. В этом проявляется стремление сделать факт независимым от заидеологизированного военного дискурса. Образ повествователя раскрывается в сопереживании и соединении писателя с «душой» рассказчика. Историю читателю рассказывают медсестра, летчица, партизанка, но читатель слышит не чистую правду участника военных событий; как минимум она опосредована голосом того нарратора (слушающего и передающего), который адаптирует рассказанное в соответствии с авторской художественной концепцией. «Мы вместе пишем книгу времени. Каждый кричит свою правду. Кошмар оттенков. И надо все это слышать, и раствориться во всем этом, и стать этим всем. И в то же время не потерять себя. Соединить речь улицы и литературы. Сложность еще и в том, что о прошлом мы говорим сегодняшним языком. Как передать им чувства тех дней?» – задается вопросом С. Алексиевич [2, с. 16].

Если использовать термины Я.И. Явчуновского, который писал, что «особую роль повествователя в документальной литературе определяют две тенденции: стремление к “суверенности” и подчинение диктату действительности» [9, с. 178], то автор, а вместе с ним и нарратор, удачно сочетают «стремление факта к суверенности» и в достаточной степени «подчинение диктату действительности». Диктат действительности проявляется в истории практически каждого персонажа через один авторский прием – включение в рассказ своеобразного интертекста в виде политических лозунгов предвоенного и военного времени: «С детства, со школы мы слышали: “Девушки – за руль трактора!”, “Девушки – за штурвал самолета!”» [2, с. 59]; «Когда училась еще в седьмом классе, к нам прилетел самолет. Это в те годы, представляете,

в тридцать шестом году. Тогда это была диковинка. И тогда же появился призыв: «Девушки и юноши – на самолет!» Я, конечно, как комсомолка была в передовых рядах. Сразу в аэроклуб записалась» [2, с. 60]; «А тут репродуктор заиграл: “Вставай, страна огромная...”. Впервые я тогда услышала эту песню. “Вот выздоровлю, – думаю, – и сразу уйду на фронт”» [2, с. 71]; «Нас воспитали, что Родина и мы – это одно и то же» [2, с. 81]. Очевидно, что данная интертекстуальность не только перемещает читателя в историческое время, но и подчеркивает характер этого времени: разнообразие возможностей для каждого, динамичное развитие общества, а самое главное – доминанту «лозунговой» формы общения, когда некто обращается к массам, скрыто управляет ими. Этот факт реальности, имплицитно представленный автором, не только достаточно ярко характеризует предвоенное время, но и авторское восприятие действительности и писательские установки.

Здесь будет уместно вернуться к работе А. Юрчака, в которой он размышляет не только о стереотипах «бинарного социализма», но и о постсоветской ностальгии по идеологическим ритуалам: «Простые советские граждане активно наполняли свое существование новыми, творческими, позитивными, неожиданными и не продиктованными сверху смыслами – иногда делая это в полном соответствии с провозглашенными задачами государства, иногда вопреки им, а иногда в форме, которая не укладывается в бинарную схему за–против. Эти положительные, творческие, этические стороны жизни были такой же органичной частью социалистической реальности, как и ощущение отчуждения и бессмысленности. Одной из составляющих сегодняшнего феномена “постсоветской ностальгии” является тоска не по государственной системе или идеологическим ритуалам, а именно по этим важным смыслам человеческого существования» [8, с. 45]. В рассказах героинь С. Алексиевич зафиксирована не только собственно-советская реальность, наполненная идеологическими ритуалами. Есть еще ответ естественной жизненной позитивности, которая передана в речи героинь в моменты воспоминаний о предвоенном или военном прошлом, глубокой рефлексии, оценки прошлой жизни. Формально высказывания героинь мирного времени в книге «У войны не женское лицо» (особенно в редакции 1984 г.) могут не иметь протестных или депрессивных коннотаций, они, как правило, наполнены жизненной энергией, целеустремлены, оптимистичны. Однако читатель понимает, что эта жизнерадостность не всегда настоящая. В чем причина такого ощущения? Безусловно, оно продиктовано нашим позднейшим жизненным опытом, знанием о событиях конца XX в. Читателя интересует авторское послание – мы понимаем больше, чем рассказывает очередная героиня книги. Еще раз обратимся к работе А. Юрчака: «Дискурс перестройки и гласности вскрыл множество неизвестных фактов и критически окрасил множество явлений советского прошлого, которые до этого не могли быть публично обсуждены и, тем более, проанализированы» [8, с. 43].

Эта мысль А. Юрчака важна для понимания своеобразного «эффекта Алексиевич». В своём произведении писательница сопоставляет дискурсы расцвета советской эпохи и периода ее увядания. В одной и той же истории рассказчица совмещает два типа дискурсов: советский для описания мирного прошлого, и, назовем его «поздний советский», для рефлексии на тему войны, для выражения тех мыслей, которые в раннюю советскую пору даже не озвучила бы. Например: «...Любила, хотела жить. И, конечно, боялась. Но шла... *Не ради Сталина шла, а ради своих детей*» [2, с. 80]; «*Может быть, мы были слепые, и даже не буду отрицать, многого мы тогда не знали и не понимали, но были слепые и чистые одновременно. Мы были из двух частей, из двух жизней...*» [2, с. 81]; «*Теперь я понимаю, что убивала. Думаю об этом... Потому что старая стала. О своей душе молюсь. Наказала дочери, чтобы после смерти *все мои ордена и медали не в музей, а в церковь отнесла. Отдала батюшке...**»; «*Уезжала на фронт материалисткой. Атеисткой. Хорошей советской школьницей уехала, которую хорошо учили. А там. Там я *стала молиться...**» [2, с. 90]. Именно сочетание в одном тексте дискурсов раннего и позднего советского периодов позволяет читателю сформировать те чувства скептицизма и сопереживания восторгу советских девушек, собирающихся на войну. И это еще одна особенность творческой манеры С. Алексиевич, основанная на множественности точек зрения на предмет повествования.

Заключение. Таким образом, завершая размышления о способе обработки факта Светланой Алексиевич, отметим следующее. Несмотря на то, что документальную повесть «У войны не женское лицо» принято относить к литературе non-fiction, в ней достаточно ярко проявляется художественное начало. Факт в тексте градуируется и выполняет определенную функцию: одна категория фактов, как правило, отражающих «женскую историю», демонстрирует стремление нарратора к «суверенности»; другая категория фактов, демонстрирующих реальный исторический дискурс, подчиняет текст диктату действительности. Рождается яркий и многоуровневый реалистический стиль.

Многоуровневость стиля С. Алексиевич продиктована еще и процессом переосмысления советской идеологии, который сформировал у писательницы многогранное восприятие советской действительности. Трактовка исторического события, в данном случае Великой Отечественной войны, через сопоставление дискурсов, работа в тексте с принципом контраста, антитезой, подбор контекстуальных противоречивых образов свидетельствуют о глубокой трансформации журналистских приемов при создании художественного произведения.

Светлана Алексиевич создает свою литературу, «историю – через рассказ никем не замеченного свидетеля и участника всеобщего бытия» [1, с. 15]. На фоне реальных исторических событий «маленький» человек «пишет свою жизнь», превращаясь в персонаж, через маленькие, памятные, дорогие и понятные только ему детали. В результате создается эксклюзивный авторский материал.

ЛИТЕРАТУРА

1. Алексиевич, С.А. Нобелевская речь [Электронный ресурс] / С.А. Алексиевич. – Режим доступа: <https://www.colta.ru/articles/literature/9487-nobelevskaya-rech-svetlany-aleksievich>. – Дата доступа: 12.06.2020.
2. Алексиевич, С.А. У войны не женское лицо / С.А. Алексиевич. – М. : Время, 2019. – 352 с.
3. Алексиевич, С.А. Я занимаюсь историей чувств [Электронный ресурс] / С.А. Алексиевич. – Режим доступа: <https://press-club.by/kanspekty/svetlana-aleksievich-ya-zanimayus-istoriey-chuvstv>. – Дата доступа: 12.06.2020.
4. Гинзбург, Л.Я. Проходящие характеры: Проза военных лет. Записки блокадного человека / Л.Я. Гинзбург ; сост., подгот. текста и примеч. и статьи А. Зорина и Э. Ван Баскирк. – М. : Новое издательство, 2011. – 600 с.
5. Губская, О.Н. Специфика восприятия русскоязычной литературы Беларуси (на примере книги С. Алексиевич «Время секунд хэнд» / О.Н. Губская // Язык и межкультурная коммуникация: современные векторы развития : сб. науч. ст. по материалам I Междунар. науч.-практ. конф., Пинск, 12 апреля 2019 г. / редкол.: К.К. Шебеко [и др.]. – Пинск : ПолесГУ, 2019. – Вып. 1. – С. 316–322.
6. Коптева, Э.И. «Записки блокадного человека» Л.Я. Гинзбург как философская проза / Э.И. Коптева // Наука о человеке: гуманитарные исследования. – 2016. – № 4 (26). – С. 41–43.
7. Синькова, Л.Д. Становление документально-художественного жанра в журналистике Светланы Алексиевич / Л.Д. Синькова // Вестн. Белорус. гос. ун-та. Сер. 4: Филология. Журналистика. Педагогика. – 2009. – № 3. – С. 93–96.
8. Юрчак, А. Это было навсегда, пока не кончилось. Последнее советское поколение / А. Юрчак. – М. : Новое литературное обозрение, 2014. – 664 с.
9. Явчуновский, Я.И. Документальные жанры: образ, жанр, структура произведения / Я.И. Явчуновский. – Саратов : Изд-во Саратовского ун-та, 1974. – 232 с.

Поступила 12.06.2020

FACT AND IMAGE IN MILITARY PROSE BY SVETLANA ALEXIEVICH (ON THE EXAMPLE OF WAR'S UNWOMANLY FACE)

V. HUBSKAYA

The article deals with peculiarities of working with the fact as a feature of non-fiction in Svetlana Alexievich's book War's unwomanly face. The book genre is defined by the author as documentary prose. The work provides an outlook of the events of the Second World war which is atypical for classical Soviet literature shows. The main plot-forming element of the book is a fact that the writer uses in a special manner. The author's narrative is a military discourse with a gender emphasis. The fact in the text is graded and performs a certain function: one category of facts, usually reflecting "women's history", demonstrates the narrator's desire for "sovereignty"; another category of facts demonstrates the real historical discourse and subordinates the text to the dictates of reality.

Keywords: non-fiction, antithesis, context, narrator, mediator, recipient, intertext, fact, image.