



DOI 10.22363/2312-9220-2017-22-2-291-301

УДК 821.161.1

ТВОРЧЕСТВО СВЕТЛАНЫ АЛЕКСИЕВИЧ В КОНТЕКСТЕ РАЗВИТИЯ ХУДОЖЕСТВЕННО-ДОКУМЕНТАЛЬНОЙ ПРОЗЫ (ПОВЕСТЬ «ЦИНКОВЫЕ МАЛЬЧИКИ»)

Каролина Гурска

Российский университет дружбы народов
ул. Миклухо-Маклая, 10/2, Москва, Россия, 117198

Исследование посвящено вопросу о специфике художественно-документальной прозы известной писательницы. Для изучения вопроса важно понять, как менялось и каким было содержание понятия «документальная литература» на протяжении литературной истории, когда и в силу каких обстоятельств и причин возникает ее разновидность — «художественно-документальная литература». Не менее важным представляется выяснение роли и функции автора, или голоса автора в специфике жанра художественной-документальной прозы. В статье анализируются взаимодействия художественного и документального элементов. Предметом анализа послужила книга Светланы Алексиевич «Цинковые мальчики». Выявлено, что творчество С. Алексиевич представляет собой уникальный пример использования «живого человеческого голоса» как документа времени.

Ключевые слова: документальная литература, жанр повести, художественно-документальная проза

Для литературоведения давно стало привычным деление на художественную литературу, основой которой является вымысел, и художественно-документальную литературу, в которой вымышленный образ в разных формах и пропорциях сочетается с материалом, взятым из самой жизни. Этому вопросу в разное время посвящено значительное количество работ. На относительность границ, разделяющих указанные области, обращали внимание Ю.Н. Тынянов, М.М. Бахтин, Ю.М. Лотман. Использование документа в художественном произведении предполагает, что автор заложил в художественный текст некий реальный «необработанный» или частично «обработанный» факт. К жанрам, активно и разнообразно использующим документальные элементы, можно отнести биографию, автобиографию, исторический роман, описание путешествий. Вслед за исследовательницей новейшей документальной отечественной литературы, Е.Г. Местергези [10. С. 10—16] замечаем, что главная функция документальной литературы — это установка на подлинность. Задача жанров с документальной основой — создавать впечатление достоверности описываемых событий.

Однако, несмотря на популярность внедрения подлинного факта в основу художественных произведений, вплоть до второй половины XIX века документ в литературе выполнял лишь служебную функцию и подчинялся фантазии и «ка-

призу» автора. Но уже в шестидесятые годы XIX века можно выделить в русской литературе тенденцию к фактографичности, что станет вскоре определяющими фактором для многих писателей. Примером может служить жанр беллетризованной биографии, мемуарные и автобиографические жанры, физиологический очерк. Следует отметить, что интерес к документу во многом был предопределен дискуссией вокруг натуральной школы и влиянием французских писателей-натуралистов, прежде всего Эмиля Золя [14. С. 372—374].

Следующий этап в понимании документа как полноценного и самостоятельного элемента литературного произведения приходится на конец XIX века, и связан он с установкой писателей на «протоколирование», «документирование» действительности. В русской литературе эту тенденцию можно наблюдать в книгах П.Б. Боборыкина, С.В. Максимова «Сибирь и каторга», А.Ф. Писемского «Трущобные люди», А.П. Чехова «Остров Сахалин». Новый «протокольный» способ отображения действительности, характерный ранее журналистике, проявился теперь уже в произведениях писателей, работающих преимущественно в художественной прозе.

Первыми, кто заметил значимость документа, взятого «самого по себе», были Ф.М. Достоевский и Л.Н. Толстой. Стоит здесь упомянуть автобиографические «Записки из Мертвого дома» Достоевского, которые впечатляют реалистичностью повествования, или повесть «Хаджи-Мурат» Толстого, в которой автор без изменения использовал письма графа Воронцова.

По мнению П.В. Палиевского Максим Горький был первым художником слова, который использовал факт в качестве художественного элемента текста, однако он не смог еще выделить документ как самостоятельное художественное понятие [12. С. 394—396]. В литературных портретах, таких как «Лев Толстой», «А.А. Блок» или отрывках «Из воспоминаний» у Горького впервые в русской литературе документ получает художественную ценность наравне с вымыслом. Как утверждает ученый, «факт сумел добиться художественного значения и равноправия хотя бы внутри писательского мира. Это было его большим завоеванием; однако, как и всякое другое, оно нуждалось во многом, чтобы закрепиться, удержаться и расти» [12. С. 396].

Интерес к фактографии значительно вырос в двадцатые годы XX века в связи с деятельностью ЛЕФа. Организация, созданная в 1922 году в Москве, была весьма разнородной по составу, в нее входили футуристы, поэты-конструктивисты, режиссеры нового советского кино, некоторые формалисты, а возглавил ее Владимир Маяковский. В рамках ЛЕФа происходил синтез авангарда и достоверности, объединение идеологии, искусства и литературной науки, была создана культурная среда для зарождения художественной фактографии [6. С. 13]. С 1923 года выходит журнал «ЛЕФ», в дальнейшем переименован на «Новый ЛЕФ», популяризовавший идеи 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 создания новых произведений в соответствии с принципами «искусства-жизнестро-

ения» и «литературы факта». Новая литература имела во многом «антиэстетическую» и политическую направленность, она взаимодействовала с другими формами искусства — фотографией, кино, записью на пленке, так как новые технологические средства имели возможность запечатлеть факт и передать его в полном виде.

В 1929 году выходит сборник статей «Литература факта». Авторы, Чужак, Третьяков, Брик, Шкловский, Грин, Незнамов, Перцов, Тренин, критиковали «старую» литературу, которая, по их мнению, имитировала устаревший порядок, и утверждали в качестве единственно правильной классовую литературу. Согласно убеждениям критиков, она отвечает требованиям пролетарского государства и показывает всю правду жизни. «Лефовцы» отказались от идеи «искусства ради искусства», последняя, по их мнению, служило лишь имитации действительности, реальность же в ее подлинном смысле отражает исключительно литература факта.

Новое понимание задач литературы было связано с переходом искусства от элитарного к массовому. Литература обязана, была согласно концепции критиков, выполнять не художественную, а социальную функцию, которая сводится к противостоянию классической традиции. Зарождается новое социалистическое общество, которая нуждаются не в отображении, а в формировании новой действительности. В 1930-е годы литературу факта вытесняет литература соцреализма как более заостренная идеологически и лучше соответствующая требованиям времени. Новая литература «надстраивает» над фактами новую реальность, новые идеалы и перспективу развития нового человека.

Интерес к литературе факта возродился, по мнению П.В. Палиевского, после Великой Отечественной войны, когда документу было присвоен «статус» самостоятельной эстетической значимости [12. С. 421]. Хотя, как утверждал ученый, литература всегда широко усваивала факты, но только сейчас факт стал ценен и интересен сам по себе. Новое отношение к документу было вызвано также потребностью переосмысления пережитого во время войны. Так, документальное повествование о войне стало основой книг А. Адамовича и Д. Гранина «Блокадная книга», С. Смирнова «Брестская крепость», Е. Ржевской «Берлин, май 1945», «Я из огненной деревни» А. Адамовича, Я. Брыля, В. Колесникова и многих др.

В новейшее время документ занял еще более уверенную позицию в русской литературе, и, особенно, в конце 80—начале 90-х годов XX века. Усиление удельного веса документа стало следствием политики «гласности», и стремления к свободе печати. Вышли в свет новые произведения, во многом написанные раньше, такие как «Крутой маршрут» Е. Гинзбург, «Архипелаг ГУЛАГ» А. Солженицына, «Колымские рассказы» В. Шаламова. Позднее появились произведения С. Алексиевич «У войны не женское лицо», «Последние свидетели» и «Цинковые мальчики».

Становление документа как самостоятельного художественного факта происходило долго и постепенно, все более активно привлекало внимание писателей, читателей и критиков. Свидетельством этого может служить закрепление в литературоведении термина «документальная литература», который возник еще в двадцатых годах прошлого века, но прочно утвердился и точное свое определение

получил только в конце восьмидесятых. Авторы «Литературного энциклопедического словаря», изданного в 1987 году, характеризуют документальную литературу как принадлежащую к художественной прозе и исследующую исторические события и явления общественной жизни путем анализа документальных материалов [9. С. 98—99]. Кроме термина «документальная литература», в литературной критике закрепились также такие понятия как «литература факта», «человеческий документ», «литература нон-фикшн», «Эго-документ», «художественно-документальная литература» [11. С. 12—28].

Особую роль играет документ в литературе, названной в литературоведении второй половины XX века художественно-документальной. Рассматривая это явление с точки зрения соотношения документальности и художественной образности, литературовед А. Тоне, указывает на двойственную роль текста, имеющего ценность как фактографическую, так и художественную [13. С. 21]. Материалом художественной-документальной прозы служат свидетельства очевидцев явлений, имеющих важную социальную или историческую ценность [13. С. 22—23]. При этом важно отметить, что существенную роль здесь играет автор, который собирает материал, обрабатывает его, оформляет, композиционно выстраивает в нужной последовательности, в соответствии с творческим заданием, использует технику монтажа для достижения нужного художественного, эмоционального и психологического эффекта.

Следует отметить, что художественно-документальная проза была особенно востребована именно в XX веке в силу того, что новое время, небывалое по своей исторической и социальной интенсивности, драматизму, потребовало новой глубины его освоения. Писателю недостаточно было имеющихся в его арсенале художественно-выразительных средств освоения действительности. Востребованной оказалась такая проза, в которой документ в его «чистом» или «обработанном» формате, поднимет художественный текст на новый уровень выразительности и глубины художественного анализа.

В настоящей работе рассматривается проза С. Алексиевич, которая в качестве документа использует частные человеческие истории, рассказанные теми, кто их пережил. Рассказ о себе — это тоже документ, как и любой другой. И значение такого рода текстов все больше возрастает, с учетом того, что такой документ приобретает важное значение в контексте интенсивного развития гуманитарных наук — социологии, истории, лингвистики, психологии.

Привычное для литературы описание внешнего мира — от первого или третьего лица — заменяет полифонное высказывание, в котором участвует множество разных, не связанных друг с другом субъектов. Материалом произведения является речевое высказывание, которые принадлежит реальным людям. Они своими голосами заполняют мир произведения. Особое место в таком тексте принадлежит автору. Его роль в художественно-документальном произведении охарактеризовал Даниил Гранин на примере книги французского писателя В. Познера «Нисхождение в ад». Задача автора заключается не только в приемах монтажа материала, но также в искусстве отбора информации. Гранин нарочно использует термин «проза», а не репортаж или сборник, тем самым подчеркивая принадлежность того рода произведений к жанру прозы. Роль автора — соединять голоса в один

хор, создать ораторию, в которой звучат «арии, и речитативы, и хоры, все соединено оркестром, авторской речью, интонацией, его, писателя, замыслом...» [5. С. 200].

Автор ставит перед собой весьма непростую задачу — соединить в одном целостном произведении десятки и сотни разных голосов, создать одно целое из множества несвязанных между собой рассказов. Хотя в основе работы лежит рассказ — документ эпохи, но в результате обработки его автором и сопоставления отдельных рассказов в одном произведении, возникает художественный эффект, обладающий огромной силой воздействия на читателя. К такого рода произведениям относится книга Алеся Адамовича, Янка Брыля и Владимира Колесника «Я из огненной деревни...» (1977). 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» [1. С. 5]. В 1977—1981 годах была издана «Блокадная книга» Алеся Адамовича и Даниила Гранина, свидетельства сотен ленинградцев о пережитом ими во время блокады города. В основу названных произведений легли документы, в буквальном смысле говорящие человеческим голосом. Как подчеркивали сами авторы, их задача заключалась в том, чтобы сохранить, сберечь память о минувших событиях, о человеческой боли, страданиях, которые остались не только в словах, но также в памяти жертв, в их голосах, во всем, что окружает человека.

Традиция воплощения истории в человеческих рассказах-голосах, собранных и сложенных автором в единую целостную композицию, была продолжена. В ряду таких текстов особое место занимают книги Светланы Алексиевич, писательницы белорусского происхождения, рожденной в Украине и пишущей по-русски. Так же, как указанные авторы, Алексиевич использует «документ, говорящий человеческим голосом», собирает и выстраивает их в многоголосый ансамбль, где участники «поют» свои партии, а вместе взятые — составляют единый хор, управляемый «автором-дирижером».

Творчество Алексиевич следует рассматривать как документальную прозу, созданную на основе «чужих» рассказов. Именно это особое построение книг из совокупности голосов, из которых каждый имеет свое представление о мире, приводит нас к вопросу о роли и значении автора. В некоторых текстах авторское «Я» присутствует в минимальной степени. Роль автора кажется сведена к минимуму, лишь организует материал, среди тысячи записанных рассказов выбирает самые характерные, и поэтому тем сильнее оттеняются краткие заметки, которыми Алексиевич предваряет отдельные главы [4. С. 232]. Задача писательницы — свести к минимуму свой индивидуальный авторский голос. Ее цель передать чувства, мысли, атмосферу, эмоции. Автор выступает как «средство» передачи, посредник, звено 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 дает им импульс, направляет их в нужное русло, подталкивает в правильном направлении и «добывает» из их памяти то, что казалось давно забытым. Автор проникает в их интимный мир, вместе с ними вспоминает и ищет те эмоции, которые сопровождали описываемые события.

Критик Л. Аннинский характеризует отдельные рассказы в книгах Алексиевич как «темы» в музыкальном смысле, обладающие своей неповторимой мелодией [3. С. 9]. Задача автора не комментировать, а только в самом начале брать слово, служить «камертоном», объяснять замысел. Следующий шаг — это создание единого, гармоничного «пространства» голосов, которое является воплощением авторского взгляда на события.

Композиционный принцип «ансамбля голосов» получил свое воплощение в цикле книг Светланы Алексиевич, которому писательница присвоила символическое название «Красный цикл». Художественно-документальный «цикл» составляют пять произведений: «У войны не женское лицо» (1978—1985), «Последние свидетели» (1985), «Цинковые мальчики» (1989), «Чернобыльская молитва» (1997). Завершает цикл повесть «Время секунд хэнд» (2013). Каждая из этих публикаций состоит из 500—700 разных историй. Посредством интервью, бесед, отрывков монологов, а даже отдельных фраз и предложений Алексиевич дает нам возможность «подслушать» разговоры с собеседниками, часто интимные, личные, вызывающие сильнейшие эмоции у рассказчика (несомненно также и у читателя). Читатель слышит лишь голоса, но они обладают высочайшей степенью документальной убедительности, а автор соединяет их в один нераздельный текст. Голоса иногда принадлежат людям с конкретными именами, но бывает, что рассказчик остается анонимным. Историю можем получить целиком, с такими устойчивыми композиционными характеристиками, как вступление, развитие сюжета и обобщение, в других случаях автор оставляет за читателем право воспроизвести историю из какого-нибудь фрагмента рассказа. Иногда читателю предлагаются фразы из «уличного шума и разговоров на кухне», которые нужно соединить в одно целое, как это имеет место в последней книге цикла.

Автор подчас не придает значение социальному положению, личной биографии героев, они имеют лишь косвенное отношение к восприятию описываемого мира. Читателю предлагается иной способ познания мира — через «образ»: описание события, иногда лишь цитата, описание предмета, но все они вместе взятые обладают колоссальной силой воздействия и «образностью». Достаточно короткого рассказа, фрагмента воспоминания, чтобы передать целую гамму эмоций. В книгах «Красного цикла» раскрывается историю человечества как совокупности частных истории отдельных людей. Трагедия данного исторического события определяют не объективные цифры и «информация», а личные переживания, собственный опыт, жизнь конкретного героя рассказа.

С. Алексиевич характеризует свое творчество как «историю чувств» и не идентифицирует ее с жанром журналистики, проводя четкую черту между своими работами и классической публицистикой. При этом она подчеркивает, что ее произведения можно рассматривать одновременно с двух сторон: во-первых так, как говорили герои ее рассказов, во-вторых, как она сама видит и воспринимает их мир [7].

Алексиевич избегает откровенного воздействия на рассказчика, не комментирует и не дает своей оценки фактов. Однако авторская точка зрения несомненно существует в ее книгах, так как жанр Алексиевич — это художественно-документальная проза, которая, хотя и избегает прямого вторжения в пространство

рассказчика, в определенной степени отражает мировоззрение автора. Фрагменты живой речи реального человека подчинены авторскому замыслу, философии и мировоззрению. Правда каждого отдельного рассказчика это и ее, автора, правда. Хотя писательница опиралась на реальные истории, но они пропущены сквозь свой авторский нравственный и мировоззренческий «фильтр».

Примером такого «отождествления» «двух правд» служит лирико-документальная повесть [4. С. 232] «Цинковые мальчики», третья книга цикла. Ее составили исповедальные рассказы тех, кто непосредственно испытал трагедию войны, а также рассказы матерей, жен и вдов о месяцах и годах, проведенных в ожидании сына или мужа. Но главное, в книге, все же, иное — размышления о последствиях страшной войны.

Любопытно, что после публикации «Цинковых мальчиков» в 1989 году некоторые из героев повествования обратились в суд с иском на писательницу. Предметом иска стал вопрос о компетенциях автора и о 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 следующим образом объясняла свою нравственную и эстетическую позицию: «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» [8. С. 292].

Герои «Цинковых мальчиков» это обычные люди: рядовые солдаты, молодые парни, служащие, медсестры, матери, погрузившиеся в многолетнее отчаяние, молодые вдовы. Все они участники никому не нужной войны, которая сломала и искалечила, не только физически (многие из военных вернулись калеками), но и психически. Часто рассказы солдат о войне, их беспощадность и жестокость в отношении к жителям Афганистана приводят нас, читателей, в оцепенение и ужас. Несмотря на это, Алексиевич смогла показать их как жертв системы и идеологических мифов. Героев трудно обвинить в жестокости, но трудно удержаться от обвинения в жестокости тех, кто их послал на войну. При этом главное чувство, которое охватывает героев «Цинковых мальчиков» — *это* ощущение обмана. Люди поняли, что все, во что они верили, было иллюзией.

Алексиевич воспроизводит краткие фразы героев, использует сжатые диалоги, чтобы показать отчужденность, одиночество, непонимание остальным миром тех, кто вернулся с войны. «Эта» война не была настоящей — за такую русский человек признает лишь Великую Отечественную войну с Германией. 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? [...]

В институте старый преподаватель убеждал:

— Вы стали жертвой политической ошибки... Вас сделали соучастниками преступления [...]

А я не хочу быть жертвой политической ошибки. И я буду за это драться! Пусть свет перевернется, но это не перевернется: герои в земле лежат. Герои! [2. С. 102].

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

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. Не добавляет своих комментариев — они лишние, весь смысл уже передан в кратких фразах, предложениях. Эта краткость, сжатость еще усиливают эффект «отчуждения», разделения людей на «хороших граждан» и солдат афганской войны, у которых нет никаких прав.

Патриотическая риторика, сопровождавшая афганскую войну, имела целью убедить в «правильности» действий в Афганистане, в важности выполнения интернационального долга. Пропаганда в очередной раз сработала, утверждает свою мысль Алексиевич. При этом молчанием обходили главное — правду об убитых, раненых и сошедших с ума. Алексиевич не побоялась коснуться «неудобной» темы, описывает все подробно, честно и резко. Одновременно автор не осуждает героев, не в состоянии осудить их и читатель.

Книга полна ярких эмоционально насыщенных образов — богатая природа, и на ее фоне страдающие животные, изуродованные, перепуганные дети, которые напоминают ненастоящих детей, а куклы — это самые невинные жертвы этого конфликта. Автор подчеркивает, что Афганистан был для русских чужой землей, а война — состоянием чуждым для человека. Явления природы, время, законы, там становились чуждыми, странными, даже опасными.

«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.

Иногда мне самому хочется написать все, что видел. В госпитале. Безрукий, а у него на кровати сидит безногий и пишет письмо матери. Маленькая девочка... Она взяла у советского солдата конфетку. Утром ей отрубили обе руки» [2. С. 103].

В заключении отметим следующее. Содержание понятия «документальная литература» менялось на протяжении почти двух веков, а одним из наиболее дис-

кусионных научных проблем был вопрос о значении документа в художественных произведениях. В классической литературной науке и критике сложилось разделение на художественную литературу, в основе которой лежит вымысел, 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 «художественного» элементов во многих знаковых произведениях. Поэтому главная задача литературоведения на сегодня — обновить и упорядочить устаревшую теоретическую базу и терминологию, что поможет лучше ориентироваться в современном литературном пространстве.

В центре произведений Светланы Алексиевич стоит документ — подлинное свидетельство описываемых событий. В качестве документа предстает устный рассказ об экстремальном, невыносимом для человека опыте — времени войны, катастрофы, трансформации политического строя. Алексиевич использует документ, в подлинности которого невозможно усомниться. Каждый такой документ представляет собой уникальную «аутентичную» историю отдельного человека. Герой рассказа описывает свою индивидуальную, неповторимую, испытанную им самим историю, пережитую трагедию описывает собственными словами. Алексиевич выслушивает и собирает эти истории, отбирает фрагменты, сопоставляет их с другими, иногда добавляет небольшой комментарий. Каждая книга Алексиевич — документ значительного события, свидетельство несправедливости и страдания простого человека.

© Гурска Каролина, 2017.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- [1] *Адамович А., Брыль Я., Колесников В.* Я из огненной деревни... Минск: Мастацкая літэратура, 1977. 464 с.
- [2] *Алексиевич С.* Цинковые мальчики. М., 1996.
- [3] *Аннинский Л.* Оглянуться в слезах. Божье и человечье в апокалипсисах Светланы Алексиевич / Алексиевич С. У войны не женское лицо. Последние свидетели. М., 1998.
- [4] Военная проза второй половины 80-х — 90-х годов // Русская проза рубежа XX—XXI веков / под ред. Т.М. Колядич. М., 2011.
- [5] *Гранин Д.* Предисловие // Иностранная литература. 1985. № 2.
- [6] *Заламбани М.* Литература факта. От авангарда к соцреализму. СПб., 2006.
- [7] *Бек Т.* Моя единственная жизнь. URL: <http://alexievich.info/artikl/TatjanaBek.pdf> (дата обращения: 02.02.2017).
- [8] Из выступления С. Алексиевич, автора Цинковых мальчиков (Из того, что было сказано и не дали сказать) / Алексиевич С. Цинковые мальчики. М., 1996.
- [9] Литературный энциклопедический словарь / под ред. В.М. Кожевникова, П.А. Николаева. М., 1987.
- [10] *Местергази Е.Г.* Литература нон-фикшн / NONE FIKTION. Экспериментальная энциклопедия. Русская версия. М.: Совпадение, 2007. 340 с.
- [11] *Местергази Е.Г.* Документальное начало в литературе XX века. М.: Флинта, 2006.
- [12] *Палиевский П.В.* Роль документа в организации художественного целого // Проблемы художественной формы социалистического реализма / под ред. Н.К. Гея, в 2-х т. Т. 1. М., 1971. 421 с.

- [13] *Тоне А.Г.* Феномен современной художественно-документальной прозы // Литература и реальность в XX в., ИМЛИ РАН, Москва 2006 (в рукописи) [за:] Местергеци Е.Г., Литературное начало в литературе XX века. М., 2006.
- [14] *Яковлева Н.* «Человеческий документ» // История и повествование / под ред. Г.В. Обатина и П. Песонена. М., 2006.

История статьи:

Дата поступления в редакцию: 20 февраля 2017

Дата принятия к печати: 3 апреля 2017

Для цитирования:

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.

Сведения об авторе:

Гурска Каролина, аспирант кафедры русской и зарубежной литературы Российского университета дружбы народов.

Контактная информация: e-mail: gorska.karoliewa@gmail.com

THE WORK OF SVETLANA ALEXIEVICH IN THE CONTEXT OF THE HISTORY OF DOCUMENTARY FICTIONAL PROSE (“BOYS IN ZINC”)

Karolina Górska

Peoples' Friendship University of Russia
Miklukho-Maklaya str., 10/2, Moscow, Russia, 117198

The research focuses on the specifics of a famous writer's documentary fictional prose. First, it is important to understand, what the notion of “documentary literature” means and how it changed in the history of literature, and when, under what circumstances and for what reasons “documentary fiction” appears. Then, it is as important to identify the role and functions of the author, or the author's voice as the genre's specifics. The article analyses the interaction of the fictional and the documentary elements in “Boys in Zinc” by Svetlana Alexievich and shows that her work is a unique example of using the “living human voice” as a document of time.

Key words: documentary literature, novel, documentary fictional prose

REFERENCES

- [1] Adamovich A., Bryl Ya., Kolechnikov V. Ya iz ognennoy derevni... [Out of the fire]. Minsk, 1977.
- [2] Aleksiyeovich S. Tsinkovyye malchiki [Boys in Zinc]. Moscow, 1996.
- [3] Anninskiy L. Oglyanutsya v slezakh. Bozhnye i chelovechye v apokalipsisakh Svetlany Aleksiyeovich / Aleksiyeovich S. U voyny ne zhenskoye litso. Posledniye svideteli [Look back in tears. Divine and human in the apocalypse of Svetlana Alexievich // War does not have a woman's face. The last witnesses]. Moscow, 1998.

- [4] Voyennaya proza vtoroy poloviny 80-kh — 90-kh godov // Russkaya proza rubezha XX—XXI vekov [Military prose of the second half of the 80's — 90's // Russian prose of the turn of the XX—XXI centuries]. Pod red. T.M. Kolyadin. Moscow, 2011.
- [5] Granin D. Predisloviye // Inostrannaya literatura [Foreword // Foreign literature]. 1985. № 2.
- [6] Zalambani M. Literatura fakta. Ot avangarda k sotsrealizmu [Literature of fact. From the avant-garde to socialist realism]. Sankt-Peterburg, 2006.
- [7] Bek T. Moya yedinstvennaya zhizn [My only life]. Available at: <http://alexievich.info/artikl/TatjanaBek.pdf> (accessed: 02.02.2017).
- [8] Iz vystupleniya S. Aleksiyeovich, avtora Tsinkovykh malchikov (Iz togo, chto bylo skazano i ne dali skazat) [From the speech of S. Alexievich, author of the Boys in zinc (From what was said and what was not given to say)] / Aleksiyeovich S. Tsinkovyie malchiki [Boys in Zink]. Moskva, 1996.
- [9] Literaturnyy entsiklopedicheskiy slovar [Encyclopedic Dictionary of Literature]. Pod red. V.M. Kozhevnikova, P.A. Nikolayeva. Moscow, 1987.
- [10] Mestergazi E.G. Literatura non-fikshin/non-fiction. Eksperimentalnaya entsiklopediya [Non-fiction literature // non fiction. Experimental Encyclopedia]. Moscow, 2007.
- [11] Mestergezi E.G. Literaturnoye nachalo v literature XX veka [Literary beginning in the literature of the XX century]. Moscow, 2006.
- [12] Paliyevskiy P.V. Rol dokumenta v organizatsii khudozhestvennogo tselogo // Probleiy khudozhestvennoy formy sotsialisticheskogo realizma [The Role of the document in the organization of an artistic whole // Problems of artistic form of Socialist Realism]. Pod red. N.K. Geya. V 2 t. T. 1. Moscow, 1971. 421 s.
- [13] Tone A.G. Fenomen sovremennoy khudozhestvenno-dokumentalnoy prozy // Literatura i realnost v XX v. [The Phenomena of modern documentary fictional prose // Literature and reality in the 20th century] IMLI RAN. Moskva 2006 (v rukopisi) [za:] Mestergezi E.G. Literaturnoye nachalo v literature XX veka [Literary beginning in the literature of the XX century]. Moscow, 2006.
- [14] Yakovleva N. «Chelovecheskiy dokument» // Istoriya i povestvovaniye [The human document // History and narrative]. Pod red. G.V. Obatina i P. Pesonena. Moscow, 2006.

Article history:

Received: 20 February 2017

Revised: 19 March 2017

Accepted: 3 April 2017

For citation:

Górska Karolina. (2017) The work of Svetlana Alexievich in the context of the history of documentary fictional prose (“Boys in Zinc”). *RUDN Journal of Studies in Literature and Journalism*, 22 (2), 291–301.

Bio Note:

Górska Karolina, PhD student, Department of Russian and Foreign Literature, RUDN University.
Contact: e-mail: gorska.karoliewa@gmail.com