Karlově mostě, zvedající ruku v nekonečně se zrcadlícím gestu, tolikrát popsaném na stránkách románu. Aniž by uvažoval o ztrátě víry v nesmrtelnost ve světě bez Boha a o ironické skepsi, nepodařilo se Kunderovi definitivně odmítnout prastarý sen lidstva, protože jeho román je možné nazvat jeho vlastním «nesmrtelným gestem».

REFERENCES:

1. Eko U. (1988). Zаметки на полях «Имени розы». In: Inostrannaja literatura, vol.10, 82-101 (in Rus).
 2. Fuko M. (2002). Sho take avtor? In: Antologija svitovoji literaturno-krytychnoji dumky XX stolittja. Litopis, Lviv, 598-613 (in Ukr.).
 3. Chvatík K. (1994). Svět románů Milana Kundery. Atlantis, Brno, 159 s.
 4. Kubíček T. (2001). Vyprávět příběh. Naratologické kapitoly k románům Milana Kundery. Host, Brno, 199 s.
 5. Kundera M. Nesmrtelnost (2000). Atlantis, Brno, 360 s.
- Paliy O. (2006). Svit u pastci romanu (sposterežennja nad poetikoju Milana Kundery). Osvita Ukrainy, Kyjev, 282 s. (in Ukr.).

Погребняк О.,

*к.ф.н., Київський національний університет імені Тараса Шевченка
(Україна)*

Тухенко В.

*магістр, Київський національний університет імені Тараса Шевченка
(Україна)*

Pogrebnyak O.,

PhD, Taras Shevchenko National University of Kyiv (Ukraine)

Tykhenko V.

masters student, Taras Shevchenko National University of Kyiv (Ukraine)

ЖАНРОВІ ДОМІНАНТИ БІЛОРУСЬКОЇ ХУДОЖНЬОЇ ДОКУМЕНТАЛІСТИКИ: ДОСВІД А. АДАМОВИЧА ТА С. АЛЕКСІЄВИЧ

GENRE DOMINANTS OF BELORUSSIAN DOCUMENTARY: A. ADAMOVICH'S AND S. ALEXIEVICH'S EXPERIENCE

У статті аналізується процес становлення сучасної білоруської художньо-документальної прози на матеріалі творів А. Адамовича «Блокадная книга» (у співавторстві з Д. Граніним), «Я з вогненнай вёскі...» (у співавторстві з Я. Брилем та В. Колесником) та С. Алексієвич «У войны – не женское лицо» Увага зосереджується на виокремленні новаторських рис жанру у порівнянні з «класичною» документалістикою I пол. XX ст. Розглядаються художні особливості оповіді, позиція автора, тематика та поняття достовірності твору.

Ключові слова: документальна література, білоруська документалістика, нова документалістика, традиція-новаторство, достовірність, факт.

In the article «Genre dominants of Belorussian documentary: A. Adamovich's and S. Alexievich's experience» the author analyzes the concept of «documentary», «document» and «fact» in different scholars. The research deals with the process of formation of Belorussian national artistic-documentary prose on the basis of the works of Belorussian authors A. Adamovich «The Blockade book» (co-authored with D. Granin), «Out of the Fire» (co-authored with J. Bryl' and V. Kolesnyk) and S. Alexievich «The Unwomanly Face of War...». The author reveals historical and ideological connections between these books, in which human voices are composed into a single complete whole, possessing a certain set of genre properties that manifest themselves both at the content and form levels. The focus is on distinguishing innovative features of the genre compared to «classic» documentary of the first half of the 19th century. The researcher views main peculiarities of the narrative, the author's position while presenting eyewitness accounts, which may be either objective or subjective. Composition, topic of the work and author's foundation of the chosen structure are described. In the article there is the investigation of the history of documentary genre, the reasons for its transformation and the specifics of modern «choir of voices» interpretation. The author of the article also refers to the ambiguous reception of S. Alexievich work by modern Ukrainian writers J. Andruhovich, J. Vynnychuk and O. Zabuzhko.

Key words: documentary literature, Belorussian documentary, new documentary, tradition-innovation, authenticity, fact.

Остання третина XX — початок XXI ст. позначена помітним зростанням інтересу до «літератури факту». Щоденники, спогади, мемуари, біографії та інші численні різновиди документалістики сьогодні не менш популярні, ніж детективи й гостросюжетні белетристичні оповіді. Динаміка творчих пошуків і дискусій як вітчизняних, так і зарубіжних критиків та літературознавців доводить, що увага до літератури, яка має документальну основу, зростає і у фахових колах.

Із кінця 70-х років минулого століття спостерігається активне використання нових форм у білоруській, російській та українській художньо-документальній прозі, яскраво виражена взаємодія документу з традиційними епічними жанрами. Результатом такої взаємодії стала поява нових синтетичних різновидів жанру, який білоруський письменник, кінематографіст, доктор філологічних наук, автор численних наукових праць у галузі історії білоруської літератури А. Адамович (1927-1994) свого часу визначав як «усні історії», «епічно-хорова проза», «соборний роман» і т.д. [Ignat'iv 1998: 1]. Отже, творчий процес супроводжувався спробами літературознавчої кодифікації жанру з боку самого автора, передусім. Проблеми появи, розвитку і трансформацій жанру тривалий час перебували на периферії української літературознавчої науки, тому у нашій статті здійснено спробу простежити домінантні особливості цього жанру в окремих знакових для кінця XX століття текстах білоруських письменників. Власне, об'єкти дослідження — повість А. Адамовича «Я з вогненнай вескі...» (1977) (у співавторстві з Я. Брилем та В. Колесником), документальна хроніка «Блокадная книга» (1977-1981) (у співавторстві з Д. Гранінім) та книга документальних нарисів С. Алексієвич (1948 р.н.) «У войны не женское лицо» (1985) — також представляють певну наукову новизну у вітчизняній традиції.

Мета дослідження: уточнити особливості розвитку білоруської художньої документалістики, проаналізувати окремі твори А. Адамовича та С. Алексієвич та виявити їх жанрові домінанти, окреслити способи присутності в авторському тексті так званих голосів-свідчень.

Теоретико-методологічною основою роботи стали праці українських та зарубіжних вчених із дослідження жанру художньої документалістики та її місця у сучасному літературному процесі (О. Галич, В.Кардін, Ю. Ковалів, Н. Колошук, І.Савенко, Н. Сівакова, І. Янська та ін.).

Вивчення документальної літератури або літератури факту (тут і надалі вживаємо ці поняття як синонімічні) – досить специфічна міждисциплінарна галузь наукової гуманітаристики, адже має справу з текстами, які можемо назвати «цілком іншим простором», гібридність жанрових модифікацій провокує термінологічну невизначеність. На думку Н. Колошук, вітчизняна літературознавча наука у цій царині топчеться на місці, бо вже понад три десятиліття перебуває на тому ж етапі, з якого й починала ще за радянських часів [Koloshchuk]. Н.С.Ігнатів дослідила процес жанрових пошуків у художній документалістиці 1970-90-х років. Дослідниця вважає, що, залежно від способу входження документів у літературний твір, від їх функції у творі і виникають нові жанри документальної літератури. Здатність документалістики реагувати на найрізноманітніші життєві явища, уміння зауважувати те, що тільки зароджується, розвивається, є однією із причин того, що вона постійно оновлюється, перебуває у динаміці [Ignativ 1998]. Н.А. Сівакова наголошує на тому, що твори нової документальної літератури перетворюють факти індивідуальної пам'яті у факти універсального духовного значення. Твори А. Адамовича та С. Алексієвич, на думку дослідниці, є яскравими зразками досліджуваного жанру [Sivakova 2006]. У «Літературознавчій енциклопедії» (2007 р.) поданолише стислі статті «Документ» і «Документальна література», у яких визначено «документальну літературу» як «художньо-публіцистичні, науково-художні твори (написи, нотатки, хроніка, репортаж), що ґрунтуються на повному або частковому використанні документальних джерел» [Literaturoznachcha... 2007: 294].

Художня документалістика – це шлях проникнення факту у сферу літератури. Оскільки в дослідницьких працях з проблем документальної літератури нерідко трапляється нашарування понять – термін «факт»

нерідко ототожнюється з поняттям «документ», виникає потреба уточнити рамки цих термінів. Найбільш переконливою нам видається точка зору, згідно з якою факт сприймається як явище первинне, а документ є безпосереднім його втіленням. Саме документ, який концентрує в собі фактичні дані, є першоосновою документальної літератури [Ignativ 1998].

Документальна література, у традиційному розумінні, представляє художню прозу, засновану на достовірних матеріалах. Незважаючи на те, що художня вигадка зведена тут до мінімуму, допускається використання різноманітних засобів виразності (художній синтез, монтаж, естетична оцінка). Документальна проза, як правило, орієнтована на відтворення реальних фактів, які самі по собі мають важливе суспільно-історичне значення. При вивченні документальної літератури слід мати на увазі, що це особлива система, у якій визначальною ознакою є характер життєвого матеріалу, який відтворюється та сприймається читачами як справжній, невідгаданий. Варто звернути увагу на цю особливість, оскільки для «нової» документалістики ХХ ст. реальність того, що сталося, відсутність сумнівів у достовірності історичного факту є необхідною умовою існування.

Розвиток документальної літератури обумовлений зовнішніми та внутрішніми факторами. Для документального мистецтва *внутрішню* рушійну силу утворюють зміни у внутрішній організації літературного процесу, а також власні протиріччя, виражені відношенням «*традиція – новаторство*», оскільки новизна того чи іншого літературного явища сприймається як така лише на фоні попередньої традиції. *Зовнішніми* факторами розвитку виступають: зміни соціальної та історичної дійсності, взаємодія з іншими формами суспільної свідомості, видами наукової та естетичної діяльності, а також безпосередній вплив особистості, що створює твір. Важливо зазначити, що вплив зовнішніх та внутрішніх факторів на розвиток документальної творчості – взаємообумовлений процес, саме тому доцільним буде описувати її з урахуванням цієї складної діалектики [Sivakova 2014: 2].

Твори «нової документалістики», як зазначає білоруська дослідниця Н. Сівакова (котра вживає цей термін на позначення літературної традиції, започаткованої саме А. Адамовичем у пізньорадянську добу), не співвідносяться з особистим авторським сприйняттям, творець не присутній у творі ні як дійова особа, ні як свідок подій, на відміну від мемуариста, який розповідає про те, що пережив він сам, звертаючись у першу чергу до власної пам'яті. Читач інколи навіть втрачає можливість відчувати авторський стиль, втілений у слові, оскільки мета автора полягає у тому, щоб передати почуття, втілене у думці.

В останній третині XX століття розвиток документальної літератури здійснюється шляхом синтезу: визнається цінність фактів, митець спирається на них і одночасно має право на їх творчу інтерпретацію. Більш того, зростає довіра до самого документу, його функціональне навантаження у тексті постійно зростає. Поступово документ втрачає ілюстративне значення, яке лише підтверджує головну думку автора, і набуває самостійної естетичної та емоційно-виражальної ваги.

Друга світова війна, яка і сьогодні залишається в білоруській історико-літературній традиції Великою Вітчизняною війною, надала документальній літературі ще більш різноманітний, складний, наповнений глибоким людським змістом матеріал: воєнні кореспонденції, нариси, репортажі з місця бойових дій, розповіді про виняткових особистостей та масштабні події. Значущими були не окремі деталі, а психологічні портрети людей, тому автори у пошуках художньої правди були змушені звернутися за підтримкою до документальних фактів, аби літературні образи не здавалися читачеві «параджэннем вытанчанай, але хваравітай фантазіі» [Kavalenka 1987: 148]. Таким чином, відбулося розширення меж і рубежів документальної літератури за рахунок достовірних свідчень, спогадів людей, які пережили війну «на периферії», що сприяло створенню так званих книг «народної пам'яті». Першим досвідом у цьому жанрі прийнято вважати твір «Я з вогненнай вёскі...» А. Адамовича, Я.Бриля, В.Колесника та «Блокадну книгу» А. Адамовича та Д. Граніна. На думку

Н. Сівакової, особлива форма представлення досвіду минулого (людські голоси) виявляється найбільш достовірним способом передачі внутрішньої атмосфери того, що відбувалося насправді, і виводить документалістику на новий рівень осягнення історичної події [Sivakova 2014: 4].

Аналізуючи розвиток радянської документальної літератури, І. Янська та В. Кардін також пишуть про те, що документалістика неминуче підіймається на якісно новий щабель осмислення людського досвіду, оскільки до її традиційних завдань – відновлення історичної картини минулого – приєднується нове: осягнення історичного минулого з позиції сучасного знання. А. Адамович та Д. Гранін «вмешиваются в заповедные воспоминания рассказчиков, проявляя настойчивость, целеустремленность, не боясь оборвать, некстати встрять с вопросом, поворачивая рассказ в желательном направлении» [Yanskaya... 1986: 42]. У цілому, «Блокадний книзі», як зазначено у праці «Пределы достоверности», притаманна особлива авторська активність, яка «непривычно для документалистики высока, многообразна» [Yanskaya... 1986: 55]. Такий висновок можна із впевненістю поширити і на твори російськомовної білоруської журналістики і письменниці С. Алексієвич («У войны не женское лицо» (1985), «Последние свидетели» (1985), «Цинковые мальчики» (1990), «Зачарованные смертью» (1993), «Чернобыльская молитва» (1997), «Время секунд хэнд: конец красного человека» (2013)). Усі ці книги стосуються незвичних для читачів епохи СРСР, часто табуйованих гостросоціальних тем, вони позначені «незвично» виразною громадянською позицією авторки і унікальною наративною стратегією.

Ця «незвичність» письменницької позиції пояснюється тим, що в традиційній документалістиці активність автора пов'язувалася з необхідним домислом, який відображав реальну подію в найбільш правдоподібному вигляді. У новій документалістиці проблема правдоподібності знімається самим фактом залучення «живого» людського документу. Перевага множинності точок зору у певній реальності дозволяє уникати виявлення одинично можливої версії подій. Авторські зусилля

націлені на осмислення життєвих випробувань, які герої свідомо їм довірили. І тому у книгах «Я з вогненнай вёскі...» і «Блокадній книзі» поруч з достовірними людськими документами, поруч з відтвореними образами спалених сіл і обложених міст виявляється присутність образу автора (єдиного у своїй суті, незважаючи на спільні творчі зусилля), який володіє автономною творчою свідомістю, дозволяє собі оприявнювати власні почуття, ділиться особистими спогадами.

Варто зазначити, що С. Алексієвич, рухаючись у річищі національної традиції, започаткованої А. Адамовичем, займає дещо іншу позицію стосовно спогадів своїх героїв. Першопочаткове завдання власної творчості вона вбачає у тому, щоб «чесно записати почуте», те, чим з нею поділилися очевидці. У книзі «У войны – не женское лицо» читаємо: «Когда бы мы ни родились, но мы все родились в сорок первом», — написала мне в письме зенитчица Клара Семеновна Тихонович. И я хочу рассказать о них, девчонках сорок первого, вернее, они сами будут рассказывать о себе, о «своей» войне» [Aleksievich 1985: 1]. Але, коли мовиться про авторську точку зору, маємо на увазі не систему авторського світосприйняття загалом, а ту точку зору, яку він / вона виражає композиційною організацією книги. І у зв'язку з цим кожен образ, кожную деталь у книгах С.Алексієвич необхідно розглядати у двох ціннісних контекстах: у контексті життя героя, для якого спогади минулого визначили всю його подальшу долю, і у контексті концепції усієї книги, в цьому сенсі увесь зміст книги підпорядковано авторському задуму.

У творі прочитується нове осмислення проблеми особистості у літературі, поглиблений інтерес до внутрішнього світу жінки. У полі зору авторки – душевний стан людини, що стерпіла величезні травми і потрясіння, це допомагає усвідомити те, що відбувалося з суспільством у цілому. Факти біографій окремих героїнь зливаються в єдину складноструктуровану монолітну цілісність. Ілюстрацією можуть слугувати, наприклад, використані авторкою спогади Марії Іванівни Морозової: «Пришли в военкомат... Постригли по-солдатски... И

платьє забрали. Тут же нас одели в гимнастерки, пилютки и в товарный состав погрузили, на солому» [Aleksievich 1985: 35]. При цьому безпосередній «живий» стилістичі оповіді протиставляється строга композиційна організація твору.

Таким чином, як зазначає Н. Сівакова, можна говорити про те, що у білоруській художньо-документальній прозі кінця ХХ століття поняття авторської активності передбачасновий, глибший спосіб досягнення історичної події. Масштаб цієї події у рамках нового документального жанру визначається персоналізованим життєвим досвідом, долями конкретних людей [Sivakova 2006].

Книги С. Алексієвич, незважаючи на колективний досвід, покладений у основу оповіді, мають одного автора, який взяв на себе всю відповідальність за створення тексту, цілісного композиційно, ідейно і художньо. Один із секретів її популярності і «читабельності», на думку Л. Аннінського, полягає в оновленні поняття авторства: «От повести к повести всесветная слава писательницы растет, меж тем как тексты ее на девяносто девять процентов принадлежат другим людям» [Anninskii 1998: 8]. С. Алексієвич прагне зберегти на сторінках книг імена та прізвища своїх героїв, навіть у тому випадку, якщо вони самі наполягають на «таємниці імені», тим самим підкреслює значення достовірності людського документу. Але у процесі художньої побудови вона перетворює ці документи, робить ставку не на фактичну точність, а на справжність почуттів та емоцій: «Уезжала я на фронт материалисткой. Атеисткой. А там... Там я стала молиться...Слова простые... Мои слова... Смысл один, чтобы я вернулась к маме и папе. Украдкой молилась» [Anninskii 1998: 84]. С. Алексієвич зазначає: «Я живу теперь как бы в двух поколениях – в том, что было молодо в сорок первом и в своем, кому двадцать и тридцать сейчас. Ношу в своем сознании две реальности, два человеческих мира, которые пересекаются и расходятся, сливаются воедино. Моя память – это уже их память. Их память – моя память» [Anninskii 1998: 146]. Тому, підключивши свою пам'ять до народної,

приймавши в себе страшний досвід, вона має право на деякий суб'єктивізм у визначенні власної ролі у творчому процесі: це образ її часу, історія її країни, написана так, як вона її собі уявляє.

Автори, чий тексти передували феномену С. Алексієвич, визнавали своє безсилля та німоту перед знанням та долею очевидців і жертв війни, тому скромно визначали власні завдання. Так, у книзі «Я з вогненної вёскі...» А. Адамович, Я. Бриль та В. Колесник пишуть: «Свою задачу мы видели в том, чтобы сберечь, удержать, как «плазму», невыносимую температуру человеческой боли, недоумения, гнева, которые не только в словах, но и в голосе, в глазах, на лице, удержать все то, что, как воздух, окружает человека, который рассказывал нам, а теперь, со страниц книги, обращается к читателю...» [Adamovich 1977: 5]. А. Адамович, Д. Гранін у «Блокадній книзі» говорять про свої творчі установки подібним чином: «Свою авторскую задачу и роль мы видели в том, чтобы дать ленинградцам возможность встретиться друг с другом на страницах нашей работы, в главах блокадной книги. У этих сотен столь разных людей судьба одна – ленинградская, блокадная» [Adamovich 1982: 8-9]. Отже, автори книг у своїй роботі здебільшого орієнтувалися на об'єктивність відтворення, надавали героям можливість висловитися, щоб зафіксувати і передати їхні образи, максимально зберегти особливості мови, манеру говорити.

У книзі «Я з вогненної вёскі...» створюється повноцінний образ оповідача, який передує його монологу. Авторі не користуються розгорнутими описами чи детальними характеристиками, але, відзначаючи індивідуальні зовнішні характеристики чи зберігаючи стиль «живої» розмови, формують у свідомості читачів яскравий образ людини. У «Блокадній книзі» автори так само намагалися зберегти своєрідність усної мови, щоб через «живий» голос передати індивідуальні особливості оповідача та надати розповіді ліричного забарвлення.

У документальних книгах С. Алексієвич функції автора також не зводяться до дослівного відтворення бесіди. Факти, включені в оповідь, проходять естетичний відбір і набувають здатність виражати певну

авторську ідею. Монологи героїв включають найбільш гостро пережиті моменти, але автор концентрується на їхній сутності, а не на формі викладу, у рідкісних випадках увага зосереджується на особливостях і манері мовлення протагоніста: «И о самом сокровенном, почти шепотом: «Вы уйдете, муж будет ругаться. Он не любит таких разговоров» [Aleksievich 1985: 296]. Це сприяє максимальному скороченню дистанції між авторкою та її героїнею, вони разом входять в описувану дію, сприймаючи її не збоку, а зсередини.

У творах С. Алексієвич допускаються простонародні вирази, «неправильності» у мові, анекдоти, які не є засобом створення образності, а виконують складнішу функцію. За їх допомоги відтворюються не індивідуальні особливості героїв, навпаки, пласт народної творчості в сукупності з різного роду пророцтвами, снами, страхами, включеними у оповідь, відображають масову свідомість з її спробами осмислити події, які сталися: «Анекдот расскажу... Значит, так... Ночь. Барак. Заключение лежат и разговаривают. Спрашивают друг друга: «За что посадили?» Один говорит — за правду, второй — из-за отца... А третий отвечает: «За лень». Как?! Все удивляются. Рассказывает: «Сидели вечером в одной компании и рассказывали анекдоты. Домой вернулись поздно. Жена спрашивает: «Сейчас пойдем донесем или утром?» — «Давай утром. Спать охота». А утром за нами пришли...» [Aleksievich 1985: 323]. Авторка передає пряму мову очевидців без змін, зберігає усі особливості їх мовлення: «Самое страшное, что я помню? Это когда восьмилетний хлопчик без мамки остался. Мамку убили. Мне после войны всех было жалко. Певню голову открутить — жалко...» [Aleksievich 1985: 296].

С. Алексієвич не дистанціюється від своїх героїв, однак у другому виданні книги «У війни – не жіноче обличчя» письменниця прагне до максимального зовнішнього самоусунення, видаляючи «зайві» подробиці та характеристики своїх героїнь. Збережено образ шляху, що передував зустрічі, включені додаткові деталі домашньої обстановки, подробиці розмови. Образи героїнь у книзі присутні в трагічно

роздвоєній формі: у образі юної дівчини, яка, ледь досягнувши повноліття, віч-на-віч стрічається зі смертю, і в образі жінки похилого віку, яка пам'ятає, що таке смерть і війна.

Творча активність С. Алексієвич проявляється перш за все у відборі та монтажі матеріалу. Зовнішня фрагментарність зображення передбачає внутрішні смислові зв'язки, завдяки яким у свідомості читачів формується загальна картина. Отже, цементуючою речовиною, яка забезпечує внутрішню цілісність такого «мозаїчного» на позіртвору, є авторська концепція, саме вона і поєднує індивідуальні долі героїв. У зв'язку з цим особливого значення набуває аналіз найважливіших принципів відбору матеріалу, якими визначається творча діяльність письменниці, та виявлення того, як її принципи співвідносяться з установками авторів, які започаткували новий документальний жанр. Сама письменниця коментує: «Сразу встал вопрос: как выбирать среди десятков адресов? Рассортировал имеющиеся адреса, сформулировала его для себя так: стараться записывать женщин разных военных профессий. Ведь каждый из нас видит жизнь через дело, которым занимается. Логичным было предположить, что медсестра видела одну войну, пекарь — другую, десантница — третью...» [Aleksievich 1985:86].

Оцінюючи творчі принципи одного із співавторів книги «Я з вогненнай вёскі», ініціатора її створення – А.Адамовича, Д. Шпрінгманн зазначає, що одним з найбільш універсальних у його індивідуальному методі є принцип двостороннього, полюсного підходу. І пояснює це перш за все особистими якостями А. Адамовича, схильністю його інтелекту до парадоксального, несподіваного повороту думки, до постійних пошуків порівнянь, протиставлень, паралелей, до виявлення прихованого боку явищ [Shpringmann 1988: 233].

У книзі «Я з вогненнай вёскі...» парадоксальність творчого мислення проявляється у створенні контрастних, опозиційних один одному образних комплексів: на сторінках книги тісно переплетені трагічні долі білоруських селян, які всупереч розробленим планам «караючих акцій» намагалися

зберегти своє життя, та витончена психологія фашистів, які підбирали найбільш «зручні» прийоми для знищення селян «без усіляких турбот».

Автори «Блокадної книги» у своїй роботі теж використовують принцип полюсного підходу, який дозволяє досягти об'ємності та виразності у передачі подій. У книзі постійно проводиться межа: ось те, що знає людство про блокаду, голод, війну, що знайшло відображення у літературі, мистецтві, документах. А ось те, з чим жила людина у своєму повсякденні посеред пануючих голоду, блокади і війни. От і виходить, що для одних – це застигла епоха в обличчях, а для сімей, які пережили це, – вічна біль пам'яті [Sivakova 2006: 6].

Продовження і розвиток творчого методу С. Алексієвич можемо спостерігати у її книзі «Час second-hand (кінець червоної людини) («Червона людина. Голоси утопії» #5)» (переклад українською мовою Лесі Лисенко вийшов у 2014 р.), за написання якої авторціприсудили Нобелівську премію. Книгу досить неоднозначно зустрілисучасні письменникитакритики, у тому числіукраїнські. Перша частина обговорення стосувалася власне «літературності» творів письменниці: висловлювалася думка, що її книги антихудожні, що це, по суті –журналістика, та ще й не дуже вдала, адже авторка часто буває надто упередженою і це позначається на її творах. З іншого боку, «Червону людину» звинувачували у надмірній політизованості; Ю. Андрухович заявив, що Нобелівський комітет перш за все врахував громадянську позицію авторки та її публіцистичну сміливість, однак про художні досягнення мова не йшла. Ю. Винничук виявився ще більш скептичним, на його думку, тема книги не буде актуальною у майбутньому, вона є лише «проміжним» етапом, а тому не буде цікавою для наступних поколінь і швидко забудеться [Mikityuk...].

Натомість О. Забужкоу одному з інтерв'ю підтримала свою колегу: ««П'ятикнижжя» С. Алексієвич виявилось єдиним російським постколоніальним романом: остаточним виходом із кола «Великої Імперської Літератури»– і на рівні меседжу, і на рівні жанру. Тому що жанр

– це окрема тема. Тут новаторство Алексієвич незаперечне, вона дійсно вивела нон-фікшин на «романний» формат. Ціле 20-те століття література намагалась, услід за фільмом, «спортретувати масу», «дати голос мільйонам»– але старими, традиційними засобами це все одно ні в кого не виходило, бо література все одно мислить в категоріях не маси, а особи, вона завжди – «від людини до людини». А Алексієвич, зберігши людину – щоразу «ось цю», живу– одночасно дає «колективний портрет» плюс історію з «великого наративу»: жінки, діти на війні, Афганістан, Чорнобиль, пострадянські самогубці... Це ж все в дійсності дуже тонко змонтовані автором літературні сюжети, тільки в «піксельному розділенні» окремих доль. А це вже література 21-го століття, коликочете» [Oksana...].

Основні результати дослідження. У різні історичні періоди документальна література відстоювала своє право максимального наближення до реальності, використовуючи різні способи організації художньої дійсності і вражаючи своєрідністю форм авторської присутності в тексті, пошуками нових ракурсів зображення, нових тематичних горизонтів. У сучасній білоруській художньо-документальній прозі можна виділити цілий пласт творів, у яких опис позасловесної діяльності поступається місцем власне словесному матеріалу – мовленню, яке належать різним суб'єктам. Інтерв'ю, уривки розмов, монологи, окремі фрази об'єднуються автором у єдиний текст, основними характеристиками якого є фрагментарність, порушення причинно-наслідкових зв'язків, нелінійність, авторефлексія, емоційна насиченість.

Не претендуючи на повноту висвітлення заявленої теми, дозволимо собі зробити певні висновки: творчість С. Алексієвич виявляє закономірні історичні та ідейно-художні зв'язки з книгами попередників «Я з вогненнай вёскі...» і «Блокадною книгою», зокрема, з художньо-стильовою концепцією А. Адамовича, яка слугує своєрідним джерелом «нового» жанру в білоруській документальній літературній традиції. Це твори, у яких окремі людські голоси, зливаючись у хор, композиційно вбудовуються у єдине завершене ціле, чітко об'єднуються в окрему групу з притаманним їй

набором жанрових координат. Специфіка жанру виявляється як на рівні змісту, так і на рівні форми. Новий документальний жанр відзначає особлива авторська активність, однак спостерігаються і відмінності у визначенні авторами власних наративних стратегій. Так, А.Адамович у своїй роботі орієнтований на об'єктивність відтворення, проводить чіткий кордон між власною позицією та спогадами своїх героїв. У творчості ж С. Алексієвич, навпаки, спостерігається пріоритет авторської суб'єктивності: позиції автора та героїв максимально зближені.

Попри зростаючу увагу до творчості білоруської письменниці, полеміку щодо художніх засад її творчого методу, тема жанрових домінант її унікальних текстів продовжує бути цікавою і актуальною, як, власне, і кожна тема, яку порушує С. Алексієвич.

REFERENCES:

1. Adamovich A., Bryl' Ya., Kolesnik V. (1977) *Ya iz ognennoi derevni*. Mn.
2. Adamovich A., Granin D. (1982) *Blokadnaya kniga*. M.
3. Aleksievich S. (1985) *U voiny – ne zhenskoe litso*. Mn.
4. Anninskii L. (1998) *Oglyanut'sya v slezakh // Knizh. obozrenie*. 26 maya. S.8-9 3.
5. Aleksievich S. (1985) *U voiny – ne zhenskoe litso*. Mn.
4. Adamovich A., Bryl' Ya., Kolesnik V. (1977) *Ya iz ognennoi derevni*. – Mn., 5. Adamovich A., Granin D. (1982) *Blokadnaya kniga*. M.
5. Galich O. A. (2001) *Ukrains'ka dokumentalistika na zlami tisyacholit': spetsifika, geneza, perspektivi: monografiya / Oleksandr Galich*. Lugansk: Znannya, 246 s.
6. Ignativ N. (1998) *Zhanrovi poshuki khudozhn'oï dokumentalistiki 1970-90-kh rr.: Dis... kand. filol. nauk: 10.01.06 / L'vivs'kii derzh. un-t im. Ivana Franka*. L. 200 ark. Bibliogr.: ark. 178-200.
7. Kavalenka V. (1987) *Poklich zhyttsya*. Minsk: Mastats. lit.
8. Koloshchuk N. *Nefiktsiina literatura (dokumentalistika) yak marginal'ne yavishche mul'tikul'turnogo protsessu suchasnosti : ukrains'ka situatsiya [Elektronii resurs] / Nadiya Koloshchuk. Rezhim dostupu : <http://dspace.nbuv.gov.ua/bitstream/handle/123456789>*.
9. *Literaturoznachna entsiklopediya* (2007): u 2 t. / avt.-uklad. Yu. I. Kovaliv. K.: VTs „AkademiYA”, T. 1. 608 s. („Entsiklopediya eruditA”).

10. Mikityuk M. – Obozrevatel, 2015 [Elektronnij resurs]. – Rezhim dostupu: <https://www.obozrevatel.com/culture/54013-vinnichuk-aleksievich-ne-chital-no-mne-ne-nravitsya.htm>.
11. Poetika dokumental'noi prozi (1995) /na materiali tvoriv "U viini ne zhinoche oblichchya" S.Aleksievich ta "Chornobil” Yu.Shchsrbaka //Ukrains'ke literaturoznnavstvo. Vipusk 61. L'viv: Svit. S.40-52.
12. Savenko I. (2008) Osnovni problemi dokumental'nogo pis'ma v konteksti literaturoznnavchogo diskursu mezhi stolit' / I. Savenko // Visnik L'vivs'kogo universitetu. Seriya filologichna. L'viv : LNU im. I. Franka, Vip. 44. Ch. 2. S. 128–137.
13. Sivakova N.A. (2006) Funktsii avtora v povestvovatel'noi strukture «novoI» dokumental'noi literatury. In: Izvestiya Gomel'skogo gos. un-ta im. F. Skoriny. № 1 (34). S. 76 – 83.
14. Sivakova N.A. (2014) Spetsifika ehvolyutsii dokumental'noi literatury v KHKh veke / N. A. Sivyakova. In: Vesnik № 3 (84). S.141–142.
15. Shpringmann D. (1988) «Pisat' o glavnoM»: tvorcheskie printsipy A.Adamovicha i gumanisticheskaya traditsiya. In: Neman. № 5. S. 230 – 235.
16. Yanskaya I., Kardin V. (1986) Predely dostovernosti: ocherki dokumental'noi literatury. M.
- 17.Oksana Zabuzhko: Vid Lini Kostenko ya navchilasya, yak ne mozha povoditisy z lyudmi. In: Insider. – [Elektronnij resurs]. – Rezhim dostupu: <http://www.theinsider.ua/art/oksana-zabuzhko-vid-lini-kostenko-ya-navchilasya-yak-ne-mozha-povoditisy-z-lyudmi/>.

Сиваченко Г.

*д.ф.н., проф., Інститут літератури імені Т.Г.Шевченка НАН України
(Україна)*

Syvachenko G.

*Doctor of Philology, Professor, Taras Shevchenko Institute of Literature,
National Academy of Sciences of Ukraine (Ukraine)*

ВОЛОДИМИР ВИННИЧЕНКО У ДИСКУРСІ ФРАНЦУЗЬКОГО МОДЕРНІЗМУ