

LUBLIN STUDIES IN MODERN LANGUAGES AND LITERATURE,
42(2), 2018, [HTTP://LSMLL.JOURNALS.UMCS.PL](http://LSMLL.JOURNALS.UMCS.PL)

Zoja Kuca
Maria Curie-Sklodowska University,
Pl. Marii Curie-Skłodowskiej 4a
20-031 Lublin, Poland

**Художественно-документальная
проза Светланы Алексиевич
на примере книги *Цинковые мальчики*
„Страх человечнее смелости”**

ABSTRACT

Svetlana Alexievich, a Belarusian writer and journalist, an author of many books and theatrical plays, Nobel Laureate in Literature, deals in her writings with subjects connected with events in the USSR as well as the place and role of “a small human being” in the history of these events. Alexievich’s books discuss the themes of World War II, the war in Afghanistan, the Chernobyl disaster and so on. The author selects difficult themes in the centre of which is found the human being. In a life-threatening situation the behaviour of man is, in Alexievich’s opinion, most true. The thematic oppositions: life-death, joy-sadness, Afghanistan-motherland, war-peace, truth-untruth enable the writer to show the changes that are taking place in the life and psyche of a person.

The book *Boys in Zinc* is a presentation of talks with Russian soldiers who came back from the war in Afghanistan and the mothers of the soldiers who died there. The writer depicts the Afghan War as an amoral event both for the USSR and the Afghan nation. The brutal experiences in the front line, the undermined mental and physical health make up the core of the book.

The naturalistic depiction of truth, fear of death, inner struggles of the heroes, the soldiers’ and their mothers’ dreams of meeting each other, all

this is portrayed by Alexievich in a convincing and unique way in *Boys in Zinc*.

Keywords: non-fiction; Svetlana Alexievich; Nobel Prize in Literature; fear; death; war; life; mother

Несмотря на то, что для литературоведения деление на художественную и художественно-документальную литературу не является новым, сегодня существует относительно немного исследовательских работ, в которых исчерпывающе рассматривается специфика художественно-документального жанра. В основном, в этих трудах внимание сфокусировано на представлении сходств и отличий художественной и документальной прозы, а также на моментах пересечения. На относительность границ двух выше упомянутых жанров обращали внимание многие литературоведы и критики литературы. Особое место среди них заняли М. Бахтин, Ю. Лотман.

Роль «документа» как полноценного элемента художественной литературы относится к концу XIX века. Уже в это время в отдельных произведениях писателей отмечается протоколирование и документирование действительности. Такой прием наблюдается в книгах А. Чехова, Ф. Достоевского, Л. Толстого. Стоит хотя бы вспомнить, что с документальным опытом будущую литературу связывали писатели и критики эмигранты первой волны – М. Арцыбашев и Ю. Айхенвальд (Яковлева 2012: 144). В 80-е и начало 90-х годов XX века в русской литературе «документ» приобретает все более стабильную позицию (Гурска 2017: 292-293), устанавливая и закрепляя таким образом термин «документальная литература». Сегодня, наряду с этим термином, используются также другие термины, определяющие данный жанр: «литература нон-фикшн» или же «литература факта». Документальные элементы широко применяются в таких жанрах, как дневники, мемуары,

воспоминания, автобиография, исторический роман, описание путешествий (Гурска 2017: 291).

Н. Сивакова документальный жанр называет особой повествовательной структурой, для которой характерны развернутые рассказы героев о событиях из собственной жизни, композиционно выстроенные как монологи отдельных субъектов, сам же «текст составлен путем монтажа дословной записанной речи» (Сивакова 2014: 134). Цель документальной литературы – максимально точное изображение мира, его фотографическое видение. Ключевую роль играют представляемые факты и детали. Под «документом» здесь понимается не только письменное изложение событий и фактов, но также любое материальное свидетельство: фотография, картина, архитектурное сооружение, обладающие свойством документальности (Симонова 2002: 6).

В документальной прозе авторская позиция выражена открыто. Роль автора сводится не только к представлению материала в виде монтажа, но, самое важное, в правильном отборе информации. Автор, соединяя десятки, а то и сотни рассказов-голосов, образует единое целое. И несмотря на то, что в основе книги лежит «документ», – обработки автора, способствующие возникновению одного рассказа, обладают невероятным художественным эффектом, воздействующим на эмоции читателя. (Гурска 2017: 295). Местергази отмечает, что в произведениях данного жанра кроме реальных событий и героев художественность, эстетическая сторона повествования играет не последнюю роль. (Местергази 2007: 328). Даже скрытый смысл документальной прозы прямо доводится до читателя, этим самым исключая возможность разных интерпретаций содержания текста (Симонова 2002: 7).

Главной отличительной чертой документального жанра является отказ от вымысла. Отсутствие вымысла, авторской фантазии требует новых способов и методов создания образности. Соприкосновение и пересечение художественной литературы и документальной настолько велико, что возникла

потребность нового жанра – художественно-документальной прозы, в которой художественная интерпретация реальных событий способствовала бы усилению ее «эстетического воздействия» (Симонова 2002: 8).

Актуальность и активность документалистики, новые и все более вычурные требования читательской аудитории стали одной из причин появления документально-художественной прозы. Документальная проза и художественная проза, как две разновидности словесного творчества (Симонова 2002: 8), несмотря на четкое различие стилей, находят смежную полосу, с помощью которой они взаимодополняют и обогащают друг друга, создавая новые рамки и требования в новом жанре – в жанре документально-художественной прозы. Добавим, что художественно-документальная проза не имеет ничего общего с чисто формальным соединением документа и художественно подготовленного текста. Как раз наоборот, это сложное «взаимодействие противоположных возможностей отражения жизненного процесса» (Симонова 2002: 8). Сложность этого жанра состоит еще в том, что если мы без затруднений можем начертить границы дозволенного в художественной прозе отдельно и отдельно в документальной литературе, то в случае художественно-документальной образца начертание такой границы не представляется возможным. От выбранной автором текста стратегии зависит то, будет ли это «установка на предельную фактографическую достоверность» или же «ориентация на художественную манеру повествования, подчиняющую себе документ» (Симонова 2002: 9). Здесь можно говорить о двух способах творческой обработки документа. Первая заключается в воссоздании с помощью авторского воображения достоверных сцен, событий, эпизодов. В данном случае документальный факт служит основой для изображений, представления. Очень часто он дополняется и, при необходимости, претерпевает необходимую трансформацию. Во втором случае стержнем произведения является сам факт, достоверный документ. Здесь нет места домыслу и

интерпретации (Симонова 2002: 9). Очень часто смысловой доминантой художественно-документальной прозы являются заглавия, информирующие читателя о том, о чем будет повествоваться в данной части книги.

Именно такая установка на фактографичную достоверность имеет место в книгах Светланы Алексиевич, белорусской писательницы и журналистки, написанных в жанре документально-художественной прозы. Этот жанр Алексиевич позаимствовала от своего учителя, Алеся Адамовича. Писательница вспоминает:

Мой учитель Алезь Адамович, чье имя хочу назвать сегодня с благодарностью, тоже считал, что писать прозу о кошмарах XX века кощунственно. Тут нельзя выдумывать. Правду нужно давать, как она есть. Требуется «сверхлитература». (Алексиевич, онлайн от 15.02.2018)

Журналистская практика, связанная с записью текста на магнитную ленту, затем снятию с ленты, как никогда раньше нашла свое место в литературе.

В книге *Цинковые мальчики*, представленная Алексиевич правда, стала причиной подачи иска в суд на писательницу, якобы искажившую и фальсифицировавшую факты, поведенные ей реальными героями произведения и их матерями.

Небольшая группа матерей воинов-интернационалистов, погибших в Афганистане, подала в суд на писательницу Светлану Алексиевич, автора книги «Цинковые мальчики». [...] Поводом для обращения в суд стал спектакль «Цинковые мальчики», поставленный на сцене Белорусского театра имени Янка Купалы и публикация отрывков из книги в газете «Комсомольская правда» (Алексиевич 2017: 247).

В связи с обвинением писательницы общество разделилось на два лагеря: представители первого обвиняли ее во лжи и поругании чести и достоинства афганцев, в свою очередь, противоположная защищала, открыто высказываясь о явной дискредитации и преследовании Светланы Алексиевич и требуя прекращения массовой кампании против писательницы (Алексиевич 2017: 274-277).

Несмотря ни на что, в 2015 году писательница получила Нобелевскую премию за «многоголосное творчество – памятник страданию и мужеству в наше время», за хронику «Голоса утопии» символически названной писательницей «Красный цикл», в который вошли книги: *У войны не женское лицо*, *Последние свидетели*. *Соло для детского голоса*, *Цинковые мальчики*, *Чернобыльская молитва*. *Хроника будущего*, *Время секунд хэнд*. В своей нобелевской лекции Светлана Алексиевич отметила: «Я написала пять книг, но мне кажется, что всё это — одна книга. Книга об истории одной утопии...». (Алексиевич, онлайн от 15.02.2018).

Действительно, все пять книг затрагивают разные исторические события, однако в их центре находится постоянный архетип – «маленький человек», от своего имени повествующий о происходящем в стране и за ее границами. Герои бестселлеров – самые простые и обыкновенные люди, явившиеся всего лишь пешками в исторических событиях XX века. Книги Алексиевич образуют своего рода полифонический роман-исповедь. Десятки маленьких историй в каждой книге, представляющие разные исторические события XX века, социально-политические перипетии – все они составляют конкретный ракурс истории СССР.

Итак, в книге *Цинковые мальчики* в виде исповедей-рассказов от имени русских солдат, их жен и матерей, показаны нечеловеческие условия афганской войны, распропагандированной в Советском Союзе как помощь дружественной социалистической республике. Книга показывает иной образ этих событий, обросших табу не только в советское, но и постсоветское время. Закономерно, что произведение стало бестселлером вскоре после издания и было переведено, наряду с остальными книгами Светланы Алексиевич, на десятки иностранных языков. Н. Сивакова пишет, что Алексиевич придала жанру документальной прозы черты своей индивидуальности. Этот факт способствовал тому, что критики заговорили не столько о феномене ее творчества, «сколько о

феномене личности самой писательницы» (Сивакова 2014: 149). Исследовательница констатирует, что произведения журналистки претерпевают постоянные изменения со стороны структуры и содержания. Данные трансформации, скорее всего, связаны с тем, что книги Алексиевич переиздаются переосмысленными, дополненными информацией, ранее снятой цензурой. Этот факт позволяет говорить о «постоянном развитии документов, которые творятся из »живой« человеческой памяти» (Сивакова 2014: 149). Эти слова подтверждает сама Алексиевич в нобелевском выступлении:

Книгу два года не печатали, ее не печатали до перестройки. До Горбачева. «После вашей книги никто не пойдет воевать, — учил меня цензор. — Ваша война страшная. Почему у вас нет героев?». (Алексиевич, онлайн от 15.02.2018).

Фрагментарность как структурная особенность документального жанра, в книгах Алексиевич реализуется двумя путями: первый — «высказывания, принадлежащие героям (монологи или отдельные фразы, взятые в кавычки), и высказывания, не включённые в кругозор персонажей (авторские описания, характеристики, ремарки)» (Сивакова 2014: 134).

Война у Алексиевич — это не только неестественное, надорванное состояние человека, она заставляет его понять себя, расставить все точки над «і», она побуждает к внутренним рефлексиям, которые позволяют героям другими глазами посмотреть не только на все происходящее, но взглянуть на себя со стороны, на свой внутренний мир, переосмыслить свою шкалу ценностей. Появляется желание жить во что бы то ни стало, жить для того, чтобы после возвращения с войны что-то поменять — себя, других.

Художественная организация книг писательницы построена с помощью монтажа. В литературоведении этот прием обозначает прерывность изображения, фрагментарность, сценичность, объединенные внутренними смысловыми узами. *Многоголосие человеческих судеб* образует своего рода текстовое пространственное единство (Сивакова 2014: 149). В таком

произведении авторская позиция и роль кажутся минимальными, если не нулевыми. Однако Алексиевич, выслушивая, записывая истории человеческих судеб, пропуская через себя исповеди свидетелей страшных событий, дает своим героям «толчок, импульс памяти – в интимный мир души, где и приоткрывается драматизм того или иного события» (Сивакова 2014: 149). Становится очевидным, какую цель ставит перед собой писательница, работая над *книгами судеб*. Алексиевич рассказывает:

Я собираю повседневность чувств, мыслей, слов. Собираю жизнь своего времени. Меня интересует история души. Быт души. То, что большая история обычно пропускает, к чему она высокомерна. Занимаюсь пропущенной историей. Не раз слышала и сейчас слышу, что это не литература, это документ. (Алексиевич, онлайн от 15.02.2018)

Еще одна показательная цитата:

Меня интересует маленький человек. Маленький большой человек, так я бы сказала, потому что страдания его увеличивают. Он сам в моих книгах рассказывает свою маленькую историю, а вместе со своей историей и большую. Что произошло и происходит с нами еще не осмысленно, надо выговорить. Для начала хотя бы выговорить. Мы этого боимся, пока не в состоянии справиться со своим прошлым. (Алексиевич, онлайн от 15.02.2018)

Слова писательницы лишний раз подчеркивают факт, что в ее творчестве важны не столько темы войны, страданий, страха, сколько сам человек, его внутренний мир: страхи, переживания, ценности, желания и мечты. Желание глубже постичь *человека*, его личность в страшных условиях войн, катастроф, перемен, заставили писательницу обратиться к афганской войне, чернобыльской катастрофе и другим событиям XX века. Рассматривать человека, его личность в условиях мира и покоя, не представляется писательнице достоверным и исчерпывающе адекватным. Только в условиях угрозы, страха, смерти человек открывает другого себя – настоящего. По всей видимости, тема войны является всего лишь фоном для представления внутреннего мира человека. В центре документальной прозы

Алексиевич стоит «документальный герой», о котором в свое время писал еще В. Розанов (Яковлева 2012: 144).

Также не случайно писательница выбирает изложение исповедей на разговорной речи. Такой выбор имел место не только в связи с жанром книг, но, прежде всего, был продиктован отношением самой писательницы к данному языковому стилю:

На каком языке мы говорим сами с собой, с другими? Мне нравится язык разговорной речи, он ничем не обременен, выпущен на волю. Все гуляет и празднует: синтаксис, интонация, акценты, и – восстанавливается в точности чувство. Я слежу за чувством, а не за событием. Как развивались наши чувства, а не события. (Алексиевич 2017: 23)

Как мы раньше отметили, писательницу интересует человек, личность, его чувства, события же важны постольку, поскольку на их фоне развивается личность. В документальной литературе отмечена установка не только на подлинность фактов, эмоциональные и познавательные возможности, но также, а может и прежде всего, на подлинность человека. Внутренний монолог героев, концентрация на психологической детали, под которой может пониматься также радость, жизнь, смерть, страх – это ключевой момент прозы Алексиевич.

Для усиления значимости происходящего и экспонирования некоторых моментов, мест, чувств, событий и деталей художественно-документальный мир произведений Алексиевич строится по принципу оппозиции, видимой во всех сферах человеческих отношений и человеческого быта: антитеза – афганец и гражданин СССР, их мировосприятие и миропонимание, шкала ценностей и отношение к человеку, сравнение локуса Афганистана – Россия, чувств: любовь и ненависть, радость и разочарование, восторг и уныние, жизнь и смерть, страх и смелость и многие другие. Эта оппозиционность касается также неоднократного и целенаправленного экспонирования жизни *на войне и в обыденной мирной жизни*. Мир афганской войны кардинально отличается от мира людей, пребывающих на свободе: с их желаниями, потребностями,

мечтами. Разница между двумя мирами касается метафизических и аксиологических фундаментов.

Там же я мог подойти к любому и зарубить, как курицу... И война все спишет. Там приходилось делать прямо противоположное тому, что требуется в мирной жизни. А тут надо забыть все навыки, приобретенные на войне. (Алексиевич 2017: 173)

Я там почувствовал, что такое жизнь. [...]. Здесь наша жизнь серенькая, маленькая: служба – дом, дом – служба. Там мы все испробовали, узнали. [...]. Мы висели между жизнью и смертью, и в наших руках тоже была чья-то жизнь и чья-то смерть. (Алексиевич 2017: 116)

Отметим, что категория правды имеет два противоположных направления. С одной стороны, в силу жанра, в котором написана книга, представление правды – это ключевое требование, с другой же, рамки этой правды размыты в силу тех обстоятельств, что для каждого она субъективна. Кроме этого, практически в каждой исповеди *маленького человека* наблюдается *бегство от правды*, нежелание возвращаться к событиям и тем более о них говорить. *Бегство от правды* – это не только внутреннее желание героев и их родных, это во многих случаях требование-приказ правительства. Афганец – маленький человек – это обманутый человек, жертва политической системы.

Многие исповеди героев начинаются возвратом к прошлому. Ретроспективный взгляд назад позволяет афганцам другими глазами взглянуть на прошлое, оценить его иной мерой. Жизнь одновременно в двух измерениях – мыслями о прошлом и выводами в настоящем, толкают героя вглубь прожитой жизни. Чем чаще герои обращаются к прошлому, тем лучше они понимают настоящее. В этих воспоминаниях экспонируется правда-неправда как ключевой мотив исповеди. Персонажи книги избегают восстановления в памяти событий из прошлого. Приведем несколько показательных цитат:

Десять лет я молчал... Молчал про все... В газетах писали: полк совершил учебный марш... [...] Мы читали, и было обидно. Наш взвод сопровождал машины. Машину можно отверткой пробить, для пули она – мишень. Каждый день в нас стреляли, нас убивали. (Алексиевич 2017: 38)

Боюсь начинать рассказывать. Опять навалются эти тени... (Алексиевич 2017: 40).

Зачем заставлять меня вспоминать? Я, когда вернулся... [...]. Того человека уже нет, он не существует. (Алексиевич 2017: 59)

Правду? всю правду расскажет вам только отчаянный. Абсолютно отчаянный расскажет вам все... Никто не знает правды. Кроме нас... Правда слишком страшная, правды не будет. Никто не захочет быть первым, никто не рискнет. Кто расскажет, как перевозили наркотики в гробах? Шубы... Вместо убитых. (Алексиевич 2017: 150)

Отметим, что мотив памяти образует своеобразное духовное пространство, наполненное впечатлениями и переживаниями невымышленных героев. Сосуществование настоящего и прошлого обуславливает взаимодействие между временем и памятью. Воспоминание о прошлом, ушедшее время часто организуют сюжетно-композиционную структуру в произведениях художественно-документальной прозы.

Две темы – тема смерти и страха – в книгах писательницы образуют собой архетипичные звенья. Темы свободы, выбора, страха, затем смерти представляют собой звенья одной цепи: они тесно сопряжены друг с другом, одна порождает другую, и все сводится к одному – к неопровержимому желанию жить, бороться за жизнь любой ценой. Страх и трепет перед смертью как перед неведомым абсолютно закономерны. Герои книг не столько не выдерживают испытания страхом, сколько навязчивыми мыслями о том, что могут погибнуть, что, возможно, уже никогда не увидят своих матерей, жён, детей. В этом отношении автор прибегает к традиционному подходу страха личности перед неизвестностью. Не страх смерти, а страх конца, ухода в небытие больше всего терзает душу человека.

Страх! Мне не стыдно за этот страх. Страх человечнее смелости. Это я понял. Боишься и жалеешь, хотя бы самого себя. Оглядываешься вокруг, начинаешь замечать жизнь (Алексиевич 2017: 39).

Чтобы выжить, надо постоянно думать об этом. Я думал... Я никогда не садился в первую и последнюю машины. [...] Держал в запасе немецкие таблетки для подавления чувства страха (Алексиевич 2017: 71).

Мотив страха сопряжен с мотивом смерти. Если, к примеру, у Чехова этот мотив является неотъемлемым элементом художественного мира писателя, причем очень часто само слово страх вообще не употребляется, а заменяется или синонимичным рядом или же сценой, представляющей психологическое состояние героя, то у Алексиевич слово страх звучит в большинстве рассказов. Испытания страхом герои писательницы выдерживают по-разному, в зависимости от того, насколько сильны психологически. Навязчивые мыслями о конце жизни, страх перед цинковыми гробами многих повергал в состояние уныния. Когда борьба за жизнь прекращалась и герои возвращались домой, страх по-прежнему не оставлял их. Однако, это был уже не страх перед смертью, а страх жизни в мирное время. Страшной представляется жизнь после пережитой на войне травмы. Вернувшись домой, практически каждый из них задает себе вопрос: «сможет ли он жить после всего пережитого и пройденного в мирной действительности, сможет ли вычеркнуть из памяти ужасы войны?». В книге *Цинковые мальчики*, в отличие от других книг писательницы, много места отведено размышлениям и усилиям героев найти свое место в жизни. (Сивакова 2014: 136).

Пространство книги обогащено образом матери, представляющей собой архетипичный образ всей книги *Цинковые мальчики*. Этот образ возведен в ранг сакральности. Мать идеализируется и наделяется безупречными духовными чертами, в него вносятся новые константы: святость и жертвенность. Мать здесь приобретает разные коннотации: это и Родина, и земля, и Ангел хранитель, покровительница домашнего очага, наконец, человек, ради которого стоит выживать на войне. Образ матери неразрывно связан с пониманием счастья, он олицетворяет воплощение доброты, ласки, любви, красоты, свободы и безопасности. В книге образ матери наделен правами «свидетелей». Добавим только, что в эту книгу были включены рассказы не только прямых свидетелей афганской войны, но также высказывания их близких: жен и матерей.

Образ матери у Алексиевич обобщен, она мать всех сыновей, и все афганцы – это ее дети. Этот образ наполнен милосердием и состраданием. Обоюдная вера матерей и сыновей делала невозможное возможным: вера матери в то, что сын вернется с войны, вера сына в то, что он увидится с матерью. В преобладающем большинстве рассказов-исповедей от имени афганцев образ матери появляется или в воспоминаниях, или же в прямом разговоре с ней. В книге Алексиевич можно говорить о противопоставлении тем: тема войны, с которой связан мотив смерти, страха, жестокости и насилия, противопоставлена теме матери – кроткому, нежному и преданному существу. Образ войны смягчается благодаря внезапно возникающему образу матери, связанному с верой и надеждой на возвращение сына. Образ матери присутствует практически в каждой жизненно-бытовой ситуации: когда солдаты изнемогали от ранения, звали мать; мысли о возвращении с войны были направлены только о ней – вернуться к ней, не на родину, не к любимой женщине, детям, друзьям, а к матери. Не убивали смертельно раненных, потому что дома ждала их мать. Военная медсестра вспоминает: «Они кричали всегда: «Мама!» – когда болит. Других слов я не слышала...». (Алексиевич 2017: 40). «Бросьте меня, ребята! Пристрелите! [...] мы тебя пристрелили бы... Но у тебя мама дома...». (Алексиевич 2017: 193). В рассказах матерей, потерявших своих сыновей, теплится надежда на возвращение сына, на то, что привезли в цинковом гробу, это ошибка, не тело сына. «Может, она жива, моя девочка, но где-то далеко... Я все равно рада, где бы она не была, только бы жила. Так я думаю, так этого мне хочется, очень хочется!» (Алексиевич 2017: 199-200).

Чья это была война? Война матерей, они воевали. И до смерти будут воевать. Выхаживать, вымалывать нас. Наши души. А весь народ не страдал. Народ не знает. Ему говорили, что мы воюем с «бандами» (Алексиевич 2017: 128).

Добавим, что на страницах литературы можно отметить две тенденции представления войны. Обе эти тенденции развивались изолированно, независимо друг от друга. В каждом конкретном

произведении доминировала одна из них, в зависимости от литературного периода. В книгах Алексиевич лирический сюжет господствует над эпическим, который намечен всего лишь пунктирно, он второстепенен по отношению к лирическому. Эмоции, внутренние переживания и раздирающий страх перед метафизическим неведомым, поиск выхода и спасения любой ценой составляют главный стержень рассказов-исповедей.

Хотелось бы хотя бы отметить присутствие в книге *Цинковые мальчики* концептов радость-смех и грусть-уныние как следующей коннотативной оппозиции. Состояние эмоционального упада, то есть чувство грусти и уныния, а также радость и смех выходят за рамки традиционного и общепринятого понимания этих концептов, поскольку чувство грусти, вызванное психологической травмой, надорванностью души, появляется в самых неожиданных для читателя моментах. Возвращение из войны в семью, казалось бы, должно быть отмечено эмоцией радости, в данном же случае оно заменено грустью.

Здесь я живу сторонним наблюдателем... У меня есть жена, ребенок. Обнимаю – ничего не чувствую, целую – ничего не чувствую. Я любил раньше голубей. Утро любил. Что угодно отдам, вернуть бы мне радость. (Алексиевич 2017: 195).

Такое представление эмоций позволяет автору книги создать целостное впечатление о внутреннем мире героев. Искусственное чувство радости тоже заставляет обратить на себя внимание. «Никогда так не хотелось жить, как там. Вернемся из боя, смеемся. Я никогда так не смеялся, как там. Старые анекдоты шли у нас за первый сорт» (Алексиевич 2017: 35). Все это позволяет говорить о приеме замены чувств-эмоций.

Сложное документально-художественное пространство книг Алексиевич целенаправленно насыщено темами, мотивами, лейтмотивами, позволяющими сначала замечать, затем экспонировать внутренние перемены, происходящие в личности человека. Все события, моменты, отношения с людьми, - все это

необходимо писательнице, чтобы показать «постичь и тайну человека».

Библиография

- Aleksievich, S. (2015). O proigrannoj bitve: nobelevskaja lekcija Svetlany Aleksievich, (2017). *Sud nad „Cynkovymi malchikami” (Istorija w dokumentakh)*. In S. Aleksievich (ed.), *Cynkovyje malchiki*. Moscow: Vremja, 247-314.
- Aleksievich, <https://arzamas.academy/mag/212-aleksievitch>, informacyja ot 15.02.2018.
- Aleksievich, S. (2017). *Cynkovyje malchiki*. Moscow: Vremja.
- Basova, A. (2009). Stanovlenije dokumentalno-khudozhestvennogo zhanra w zhurnalistike Svetlany Aleksievich. *Vesnik BDU*.4.(3), 93-96.
- Gurska, K. (2017). Tvorchestvo Svetlany Aleksievich w kontekste razvitija khudozhestvenno-dokumentalnoj prozy (Povest' «Cynkovyje malchiki»). *Vesnik RUDN. Serija: Literaturovedenije. Zhurnalistika*, 22 (2), 291-301.
- Kovalska-Paszt, I. (2001). *Proza niefikcjonalna trzeciej fali emigracji rosyjskiej. Model typologiczny*. Szczecin: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego.
- Mestergazi, E. (2007). *Literatura non-fkshyn: non fiction. Eksperimentalnaja encyklopedija*. Moscow: Sovpadenije.
- Muravjov, W. (2003). Dokumentalnoje. In A. Nikolukina (ed.), *Literaturnaja encyklopedija terminov i ponjatij*. Moscow: Intelvak, 233-234.
- Simonova, T. (2002). *Memuarnaja proza russkikh pisatelej XX veka: poetika i tipologija zhanra*. Grodno: GrGU.
- Sivakova, N. (2014). Cykl Svetlany Aleksievich «Golosa Utopii»: osobennosti zhanrovoj modeli: *Izvestija gomelskogo gosudarstvennogo universiteta im. F. Skoriny*, 1(82), 148-151.
- Sivakova, N. (2014). Osobennosti subjektojn organizacyi dokumentalnykh knig S.A. Aleksievich. *Vesnik TwGU. Serija: Filologija*, 3, 134-139.
- Tesla, A. (2012). Dokumentalnaja proza: problema i istorija zhanrov. *Uchonyje zametki TOGU*, 3(1), 7-17.
- Jakovleva, N. (2012). *«Chelovecheskij dokument»: istorija odnogo ponatija*. Helsinki: Helsinki University Print.