

Сивакова Н.А. Функции автора в повествовательной структуре «новой» документальной литературы // Известия Гомельского гос. ун-та им. Ф. Скорины. – 2006. – № 1 (34). – С. 76 – 83.

УДК 821.161.3 «19» 09-4

Функции автора в повествовательной структуре «новой» документальной литературы

Н.А.Сивакова

На современном этапе «новая» документальная литература представлена книгами «Я из огненной деревни...» А. Адамовича, Я. Брыля, В. Колесника и «Блокадной книгой» А. Адамовича, Д. Гранина, которые послужили ориентиром для творческих поисков С. Алексиевич, успешно продолжающей работу в этом жанре.

Целостность повествовательной структуры «новой» документальной литературы обусловлена прежде всего присутствием автора, который в соответствии со своими творческими задачами организует художественную реальность. Сколь ни велика бывает власть документа, он не может и не должен обезличить писателя, свести на нет художественную индивидуальность. Хотя эта индивидуальность в документальном произведении порой выступает своеобразно: то на первом плане, то будто растворившись, уступая место героям и фактам. Документ не убивает творческое «я», не сковывает творческих возможностей, не обедняет художественных средств. Имеют значение и воззрения автора, и мера его таланта, мастерства.

Исследователи отмечают особую медиумную функцию автора в произведениях, принадлежащих к жанру «новой» документальной литературы, поскольку именно автор, выслушивая, записывая и пропуская через себя рассказы-исповеди множества разных людей, дает своим героям толчок, импульс памяти, ее направление – в интимный мир души, где и приоткрывается драматизм того или иного события, особенности его восприятия. Автору важно дать человеку выговориться до конца. Голоса-монологи сливаются в хоре, но при этом каждый отдельный голос несет в себе свой сюжет, свою судьбу.

В основе произведений, принадлежащих к жанру «новой» документальной литературы, находится событие, фиксирующее историческое, социальное, психологическое напряжение, когда для человека резко сдвигается его картина мира; это событие, ставшее уже устоявшимся фактом, подлинность которого не нужно восстанавливать и доказывать; это событие, явившееся тем объединяющим началом для многих миллионов людей, в котором обезличен каждый отдельный человек, его судьба, чувства, эмоции. Анализируя особенности развития документальной литературы, И. Янская и В. Кардин в книге «Пределы достоверности» пишут о том, что документалистика неизбежно выходит на новый уровень постижения события, поскольку к ее традиционным задачам – восстановлению исторической картины прошлого – присоединяется новая задача: осмысление исторического прошлого с позиций современного знания. В этой связи происходит постепенное расширение жанровых границ документальной литературы, совершенствуются способы обработки накопленного материала, усложняются приемы художественного преобразования действительности. По их мнению, создание произведений на основе подлинных свидетельств людей – непосредственных участников исследуемого события, – предполагает также растущую творческую активность автора, который с помощью собственных комментариев деятельно сопровождает документ. Данный вывод базируется на анализе особенностей документального материала, собранного в «Блокадной книге», который диктует авторам свои требования. Сами факты, тот уровень

правды, сохранившийся за их обыденностью, остался вне осмысления. Это позволяет А. Адамовичу и Д. Гранину «включаться» в воспоминания своих героев, направлять их к самым глубинным открытиям в их душе: «авторы вмешиваются в заповедные воспоминания рассказчиков, проявляя настойчивость, целеустремленность, не боясь оборвать, некстати встрять с вопросом, поворачивая рассказ в желательном направлении» [1, с.42]. В целом, «Блокадную книгу», как отмечено в книге «Пределы достоверности», отличает особая авторская активность, которая «непривычно для документалистики высока, многообразна». Данный вывод можно с уверенностью распространить и на книгу «Я из огненной деревни...», и на документальные произведения С. Алексиевич.

Эта «непривычность» писательской активности объясняется тем, что в традиционной документалистике активность автора связывалась с необходимым домыслом, который представлял реальное событие в наиболее правдоподобном виде. В новой документалистике проблема правдоподобия снимается самим фактом привлечения «живого» человеческого документа. Предпочтение множественности точек зрения в определении реальности позволяет избегать выявления единственно возможной версии событий. Авторские усилия направлены на осмысление жизненных испытаний, которые герои сознательно им доверили. Поиск пределов человеческого страдания тесно взаимосвязан с процессом самопознания, с обобщением результатов на пути личностного погружения. Но, повествуя о своей жизни, герои не поднимаются до высоты философских и идеологических обобщений, эта работа выполняется авторами. И потому в книгах «Я из огненной деревни...» и «Блокадной книге» наряду с подлинными человеческими документами, наряду с воссозданными образами сожженных деревень и осажденного города обнаруживается присутствие образа автора (единого по своей сути, несмотря на совместные творческие усилия), который обладает автономным творческим сознанием, позволяет себе обнажать собственные чувства, делиться личными воспоминаниями.

Необходимо отметить, что С. Алексиевич занимает несколько иные позиции по отношению к воспоминаниям своих героев. Первоначальную задачу собственного творчества она видит в том, чтобы «честно записать услышанное». Избегая открытых вторжений в рассказы своих героев, она организует повествовательную структуру таким образом, что каждая включенная исповедь раскрывает определенную грань авторского замысла. Но, говоря об авторской «точке зрения», мы имеем в виду не систему авторского мировосприятия вообще, а ту точку зрения, которую он выражает композиционной организацией книги. И в связи с этим каждый образ, каждую деталь в книгах С. Алексиевич необходимо рассматривать в двух ценностных контекстах: в контексте жизни героя, для которого воспоминания прошлого определили всю его дальнейшую судьбу, и в контексте замысла всей книги, в этом плане все содержание книги подчинено авторским задачам. Повествование от первого лица воспринимается читателями прежде всего как доказательство подлинности. А «живой» манере повествования противопоставляется строгая внутренняя композиционная организация произведений.

Таким образом, можно говорить о том, что в новой документальной литературе понятие авторской активности включает в себя новый, более глубокий способ постижения исторического события. Авторы отказываются от поверхностных наблюдений и традиционных версий и направляют свои усилия на поиск человеческих открытий, жестоких и необходимых, совершенных в пределах человеческой индивидуальности. Масштаб исторического события в рамках нового документального жанра определяется личным опытом, судьбами конкретных людей.

Книги С. Алексиевич, несмотря на коллективный опыт, положенный в основу повествования, имеют одного автора, взявшего на себя весь груз ответственности за созданные произведения. Одна из загадок ее творчества, по мнению Л. Аннинского, состоит в обновлении понятия авторства: «От повести к повести всесветная слава писательницы растет, меж тем как тексты ее на девяносто девять процентов принадлежат другим людям» [2, с.8]. С. Алексиевич стремится сохранить на страницах книг имена и фамилии своих героев, даже

в том случае, когда они сами настаивают на «тайне имени», тем самым подчеркивает значение подлинности человеческого документа. Но в процессе художественного построения, она преобразует эти документы, одновременно делая ставку не на фактическую точность, а на подлинность чувств и эмоций. Более того, в своих интервью С. Алексиевич неоднократно подчеркивала, что человеческие голоса являются средством выражения ее собственного, авторского, мировосприятия. В первой своей книге «У войны – не женское лицо...» С. Алексиевич отмечает, что накопленные воспоминания невольно переключают ее собственное сознание на нормы и этические оценки того времени. Происходит совмещение не только временных позиций, но и повествовательных позиций автора и героя: «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, поочередно укрупняются или уменьшаются, сливаются воедино. Моя память – это уже их память. Их память – моя память» [3, с.146]. Итак, «подключив» свою память к памяти народной, приняв в себя этот страшный опыт, она имеет право на некоторый субъективизм в определении собственной роли в творческом процессе: это «образ моего времени», это история моей страны, как я ее себе представляю.

Предшествовавшие произведениям С. Алексиевич опыты и в белорусской, и в русской литературе были результатом совместных творческих усилий, предполагавших существование единого творческого замысла, определявшего их совместную работу. Данный аспект выводит на передний план содержание книг, составленное из монологов людей-свидетелей, людей-документов. Признавая собственное бессилие и немощь перед их знанием и судьбой, авторы скромно определяли собственные задачи. Так, в книге «Я из огненной деревни...» А.Адамович, Я.Брыль, В.Колесник пишут: «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...» [4, с.5]. А.Адамович, Д.Гранин в «Блокадной книге» сходным образом говорят о своих творческих установках: «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» [5, с.8-9]. Таким образом, авторы книг «Я из огненной деревни...» и «Блокадная книга» в своей работе больше ориентированы на объективность воспроизведения, которая проявляется в предоставлении своим героям возможности высказаться, чтобы воссоздать их образы, максимально сохранив особенности речи, манеру говорения.

В книге «Я из огненной деревни...» в большинстве случаев создается полноценный образ рассказчика, который предшествует его монологу. Авторы не пользуются развернутыми описаниями или подробными характеристиками, но, отмечая индивидуальные внешние особенности или сохраняя «стиль» живого разговора, формируют в сознании читателей яркий, запоминающийся образ человека, повествующего о том страшном опыте, которым владеет его душа: «Рассказывает Барбарка, шестидесятилетняя Барбара Адамовна Слесарчук. Говорит со странной и жутковатой усмешкой – будто страшную сказку, необычайно далекую, пережитую очень давно. Говорит временами почти совсем как сказительница – нарасспев, с повторами, что не кажутся лишними, и по-местному, - на трех или четырех языках одновременно: белорусско-украинско-русско-польском» [4, с.7].

«Блокадная книга» проникнута стремлением авторов не только донести до читателя «безжалостную быль ленинградской памяти», но и по возможности позволить нам ощутить особенную природу этих стойких духом людей. Для авторов было важным не только стенографически точно зафиксировать содержание, они пытались сохранить своеобразие устной речи, чтобы посредством «живого» голоса передать индивидуальные особенности рассказчика с тем, чтобы повествование приобрело личностную окраску. Эмоциональная сила рассказа в большинстве случаев определяется талантом его рассказчика, его умением «оживлять» воспоминания, делая слушателей соучастниками события. Об одной из своих героинь

авторы «Блокадной книги» написали: «Она так видит, так чувствует происходившее тридцать пять лет назад, что как бы снова участвует во всем, о чем рассказывает вам. И вы уже сами не рассказ слушаете, а словно спешите с нею, с ее бойцами самозащиты от барака к бараку, от пожара к пожару, от смерти к смерти...» [5, с.168].

В документальных книгах С. Алексиевич функции автора также не сводятся к протоколированию и дословному воспроизведению их беседы. Факты, включенные в повествование, проходят эстетический отбор и приобретают способность выразить определенную авторскую идею. Монологи героев включают наиболее остро пережитые моменты, которые оставили неизгладимое впечатление в сознании героев. Но автор сосредоточивается на их сущности, а не на форме изложения, в редких случаях обращается внимание на особенности и манеру говорения рассказчика. Это способствует максимальному сближению автора и его героя, они вместе входят в описываемое действие, воспринимая его не со стороны, а изнутри.

В творчестве С. Алексиевич допущенные народные выражения, «неправильности» в речи, анекдоты не являются средством создания образности, а выполняют более сложную функцию. С их помощью воспроизводятся не индивидуальные особенности героев, напротив, пласт народного творчества в совокупности с разного рода пророчествами, снами, страхами, включенными в повествование, отражают массовое сознание, с его попытками осмыслить произошедшие события. В наибольшей степени это относится к книгам «Зачарованные смертью», «Цинковые мальчики», «Чернобыльская молитва». Возможно, это объясняется тем, что сложные и неоднозначные события советской истории человек был не в состоянии постичь рациональными методами познания. И для того, чтобы сохранить свою целостность, человеку приходилось защищаться, уходя в сферу подсознательного, иррационального. А все, что находится за гранью сознания, за гранью традиционных представлений, как раз и привлекает внимание С. Алексиевич. По ее мнению, реальность как таковая непостижима, единственно возможную реальность составляют чувства людей, отражающие их духовный опыт.

Приемом создания образов своих героев С. Алексиевич пользуется только в своей первой книге «У войны не женское лицо». Первая героиня повести Морозова М.И. – первая женщина, у которой С.Алексиевич брала интервью, именно с нее начнется поиск, продлившийся не один год. Автор не просто представляет нам воспоминания снайпера, имеющего одиннадцать боевых наград, а стремится к тому, чтобы образ героини приобрел теплые запоминающиеся черты: «маленькая женщина с трогательным, девичьим венцом длинной косы вокруг головы». Описывая свой путь от героини к героине, включая в повествование подробности встреч и бесед, С. Алексиевич не дистанцируется от героев, а, напротив, нащупывает каналы, по которым этот опыт прошлого может войти в современную жизнь. Однако во втором издании книги «У войны – не женское лицо...» С. Алексиевич стремится к максимальному внешнему самоустранению, удаляя «излишние» подробности и характеристики своих героинь. При этом наблюдается жесткое структурирование материала (выделение подразделов) в главах, где основу повествования составляет «хор» людских голосов. Но те главы, которые построены по принципу встречи с определенными людьми, оставлены практически без изменений. Сохранено описание пути, который предшествовал встрече, включены дополнительные детали домашней обстановки, подробности разговора. Образы героинь в книге присутствуют в трагически раздвоенной форме: в образе юной девочки, едва достигшей совершеннолетия, которая открывает для себя смерть, и в образе пожилой женщины, помнящей, что такое смерть и война. Это разговор, в котором принимают участие три человека: автор и его собеседница в настоящем пытаются воскресить следы прошлого, оставленные в душе героини, а вместе с душой память возрождает и вполне материальные черты человека того времени, и он становится полноправным участником разговора. В этих главах автор не мог самоустраниться, доверив повествование своим героям. Его присутствие здесь необходимо, поскольку он выполняет посредническую функцию и соединяет пространственно-временные формы своих героев.

В последующих произведениях экспозиция героя представляет собой лишь указание имени, фамилии и возраста, а в отдельных книгах добавляются еще место жительства и настоящая профессия. Пытаясь защитить своих героев, С. Алексиевич нередко изменяла их имена. Руководствуясь именно этим принципом, в книге «Цинковые мальчики» фамилии и имена героев представлены отдельными списками в предисловии и выведены как надгробные надписи в послесловии. Таким образом, реальный человек становится прототипом, в документ превращалась только его исповедь, его голос. Называя имя своего героя, представляя его, С. Алексиевич занимает по отношению к нему внешнюю позицию, но в процессе повествования она как бы «вживается» в образ своего героя, но полного слияния не происходит. Читатель все-таки ощущает присутствие в тексте автора и героя, поскольку сама форма монолога предполагает направленность к собеседнику-автору. В большинстве рассказов эта направленность угадывается в интонационной структуре, но в отдельных случаях обращение непосредственно выражено в тексте. Обращения к автору содержат разнообразные эмоции: от недоверчивых интонаций до выражения жалости и сочувствия к человеку, пытающегося разделить их боль. С. Алексиевич организует монологи своих героев таким образом, чтобы максимально скрыть свое присутствие, вкладывая в их уста интересующие ее вопросы, лишь в редких случаях она открыто заявляет о себе, прерывая собеседника вопросом или вводя уточняющие ремарки типа: «задумывается, то ли прислушивается сама к себе, то ли спорит сама с собой, сначала молчит, потом долго плачет» и т.п.

Как отмечают многие исследователи, творческая активность С. Алексиевич проявляется прежде всего в отборе и монтаже материала. Составленное из отдельных судеб реальных людей, из достоверных деталей и подробностей, каждое ее произведение имеет особую композицию. Но внешняя фрагментарность изображения предполагает внутренние смысловые связи, благодаря которым в сознании читателей формируется целостная картина. Внутренней связью, обеспечивающей единство произведения, является авторская концепция, соединяющая индивидуальные судьбы героев. В связи с этим особое значение приобретает анализ важнейших принципов отбора материала, которыми определяется творческая деятельность писательницы, и выявление того, как ее принципы соотносятся с установками авторов, положивших начало новому документальному жанру.

Как уже отмечалось, произведения нового документального жанра отличает особая авторская активность. Это позволяет нам предположить, что писатели с ярко выраженной индивидуальностью, принимавшие участие в реализации совместных замыслов, не могли не распространить собственные художественные представления о задачах творчества на формирование нового жанра. Подвергая оценке творческие принципы одного из соавторов книги «Я из огненной деревни...», инициатора идеи ее создания – А. Адамовича, Д. Шпрингманн отмечает, что одним из самых универсальных в его индивидуальном методе является принцип двухстороннего, полюсного подхода. И объясняет это «прежде всего личностными качествами А. Адамовича, предрасположенностью его интеллекта к парадоксальному, неожиданному повороту мысли, к постоянному поиску сравнений, противопоставлений, параллелей, к обнаружению скрытой стороны явлений» [6, с. 233]. Использование принципа двухстороннего подхода в решении художественных задач позволит новому документальному жанру выйти на более глубокий уровень осмысления исторического прошлого.

В книге «Я из огненной деревни...» парадоксальность творческого мышления проявляется в создании противостоящих друг другу образных комплексов: на страницах книги тесно переплетены трагические судьбы белорусских крестьян, которые вопреки разработанным планам «жарательных акций» пытались сохранить свою жизнь, и изощренная психология фашистов, подбирающая наиболее «удобные приемы» для их уничтожения «без лишних забот». Извращенная логика перевернутой действительности, в которой смерть воспринимается как норма, а жизнь как чудо, диктует обоим участникам (палачу и жертве) свои «новые» правила. И вот одни, воспринимая себя проводниками «великой идеи», уже втянуты в реализацию страшного замысла по «освобождению жизненного пространства на востоке от населения», изобретают «рациональные» способы убийства: «Как одинаково страшно, как бы ме-

ханически и в то же время с садистской ухмылкой все это делалось – в разных деревнях и в разных местностях. Как смаковали они свои «находки», «варианты», как бы выхваляясь один перед другим. Где – в огонь, где – в яму или колодец, где – «документы проверяем», где – «в Германию повезем!» [4, с.416-418]. А другие – их жертвы, – видя вокруг себя тотальную смерть, обреченно верят в ее неизбежность: «Не боялась смерти, нисколечко. Я уже думала, что всех подряд уничтожают, на всей земле. Уже и не боялась...» [4, с.41]. Человеческий разум был не в состоянии вписать творимое вокруг зло в рамки традиционных представлений, как не в состоянии он и через долгие годы подобрать слова, дать определение тому, что даже в отчетах их палачей закамуфлировано под «эксперимент», «акцию», «операцию», «экспедицию». И потому авторы после рассказа одной из героинь обращают наше внимание на то, что «женщина и сегодня, через тридцать лет, боится, не хочет сказать: «убили» или «расстреляли». Человеческая природа ее протестует против самих этих слов, и женщина употребляет слово «это». И оно – неопределенное, условное «это» - психологически даже более точное: «это» - чему на человеческом языке и названия не должно быть!» [4, с.441].

Авторы «Блокадной книги» А. Адамович и Д. Гранин также используют в своей работе принцип полюсного подхода, который позволяет достичь объемности и выразительности в передаче событий. В «Блокадной книге» постоянно проводится граница: вот это то, что знает человечество о блокаде, голоде, о войне, то, что нашло отражение в литературе, искусстве, документах. А вот то, с чем жил человек в своей повседневной жизни вокруг царящих голода, блокады и войны. Голод в одноименном романе К. Гамсуна, в «Баркулабовской летописи», в исследованиях ученых – предмет, подлежащий изучению, а не оружие массового уничтожения, действие которого испытывали на себе жители Ленинграда. «Эстетская брезгливость» позволит любому читающему оправдать свое нежелание погружаться в пределы биологического существования человека, закрыть и спрятать от себя книгу. Но людям, пережившим блокаду, невозможно «закрыть» свои воспоминания, убрать их из собственной памяти. И потому даже бытовые подробности, которыми они с большой неохотой делятся, наполняются смыслом бытийного содержания, поскольку каждое движение человека означало его победу над самим собой, символизировало его желание жить и бороться. «Оказалось, что быт и бытие сошлись в тех условиях, когда ведро воды, коптилка, очередь за хлебом – все требовало невероятных усилий, все стало проблемой для измученного, ослабевшего человека...» - писали в предисловии авторы [5, с.7]. И, напротив, многие детали, факты стали для нас символами блокадной жизни, оторвались от судеб реальных людей, имеющих имена, фамилии, адреса. Принцип совмещения общеизвестного и конкретно личного в наибольшей степени проявляет себя в рассказе о фотографии семьи Опаховых, хранящейся в музее. Она давно стала атрибутом блокады и воспринимается посетителями как знак, снимок легендарной действительности, лишенный связи с реальной судьбой изображенной семьи. Вот и получается, что для одних – это застывшая эпоха в лицах, а для семьи, изображенной на фото – вечная боль памяти.

Авторы «Блокадной книги» А. Адамович и Д. Гранин неоднократно подчеркивали, что их интересовали не исторические документы, хотя нередко реальные факты подвергаются достаточно подробному анализу, а рассказы живых людей, их память, не позволяющая прошлому навеки погрузиться в небытие: «Мы выясняли не историческую картину, а скорее состояние людей того времени. И в этом смысле было важно знать, что именно каждому запомнилось из тех лет. Что врезалось в душу, что осталось от блокадной жизни навечно в душе, в сознании, что из пережитого постоянно сосуществует с человеком» [5, с.36].

Этот принцип двухстороннего, полюсного подхода станет основным в творчестве С. Алексиевич, которая определяет собственное назначение как описание «быта души человека». Отказываясь от официальных версий и общеизвестных фактов, она обращает свое внимание на конкретных людей, с их надеждами, страхами, обманутыми иллюзиями. «Меня интересует история чувств, и я пишу историю чувств, а в ней се – и палач, и жертва – равны. Мой предмет исследования – мироощущения» [7, с.217]. Подлинную судьбу человека автор исследует с определенной точки зрения, в определенном контексте. Мир голосов, с их реаль-

ными чувствами, заполняет пространство книг и приобретает качество достовернейшего документа эпохи.

Итак, проведенный анализ позволяет нам сформулировать следующие выводы: творчество С. Алексиевич обнаруживает закономерные связи с книгами «Я из огненной деревни...» и «Блокадной книгой», которые определяются нами в качестве истоков «нового» документального жанра. Произведения, относящиеся к жанру новой документальной литературы, используют в качестве основы аутентичные свидетельства людей, повествующих о самых важных открытиях, сделанных на пути самопознания. Новый документальный жанр отличается особой авторской активностью, однако наблюдаются различия в определении авторами собственных творческих позиций. Так, авторы книг «Я из огненной деревни...» и «Блокадной книги» в своей работе ориентированы на объективность воспроизведения, проводя границу между собственными позициями и воспоминаниями своих героев. В творчестве С. Алексиевич, напротив, наблюдается приоритет авторской субъективности: позиции автора и героев максимально сближены.

Abstract

In the given article is considered peculiarities of the functioning of the author's figure in the works of the "new" documentary literature. The special attention is given to mutual relation of the author and heroes whose real destinies have made the basic content of whose documentary works.

Литература

1. Янская И., Кардин В. Пределы достоверности: очерки документальной литературы. – М., 1986.
2. Аннинский Л. Оглянуться в слезах // Книж. обозрение. – 1998. – 26 мая. – С.8-9
3. Алексиевич С. У войны – не женское лицо. – Мн., 1985
4. Адамович А., Брыль Я., Колесник В. Я из огненной деревни. – Мн, 1977.
5. Адамович А., Гранин Д. Блокадная книга. – М, 1982.
6. Шпрингманн Д. «Писать о главном»: творческие принципы А.Адамовича и гуманистическая традиция // Неман. – 1988. - № 5. – С. 230 – 235.
7. Алексиевич С. Моя единственная жизнь. Беседу вела Т.Бек // Вопросы литературы. – 1996. - № 1. – С. 205 – 223.