

*кандидат філологічних наук,
доцент кафедри міжкультурної
комунікації
та історії світової літератури
Рівненського державного
гуманітарного університету*

НАРАТИВНА СТРАТЕГІЯ В РОМАНІ С. АЛЕКСІЄВИЧ «У ВІЙНИ НЕ ЖІНОЧЕ ОБЛИЧЧЯ...»

Межа останньої третини ХХ – початку ХХІ ст. актуалізувала зростання інтересу до «літератури факту». На думку О. Скнаріної, сферу «літератури факту» «не завжди легко визначити» [1, с. 139]. Однак факт – першорядне явище, «... а документ є безпосереднім його втіленням. Саме документ, який концентрує в собі фактичні дані (письмові чи усні свідчення), є першоосною документальної літератури», – зазначає Н. Ігнатів [2, с. 5–6]. Стратегія узгодження й інтерпретації відомостей зумовлена індивідуальністю автора. Вона презентує систему естетично вартісного матеріалу, що визначається комплексом знаків, ілюструє адекватність сприймання чужого досвіду, а також активізує читачку співтворчість на етапі її привласнення.

Про автобіографічний наратив у доробку С. Алексієвич писала В. Баранова [3]. Вона відзначала, що під час творення тексту про війну оповідач мимоволі засвоює систему стереотипів офіційних текстів, комплекс кліше й тим самим (навіть опонуючи окремим зразкам) зберігає його структуру: «Кліше дозволяють створювати текст, ідентифікований любими носіелем даної культури як воспоминання учасника війни, ветерана» [3]. Особливо дослідницю цікавили маркери «наївності», «дитячого погляду» та їхній вплив на формування особи розповідача. У підсумку автор публікації наголошує: «Клішированість тексту – не тільки свідчення клішированості культури, но й частини психологічного механізму подолання стресу. Цьому ж сприяє відчуження мовлячого від свого воспоминання: маркери «наївності», «дитячий погляд» [3].

Значна частина розвідки М. Елаєвої, А. Якимової, Х. Степаненко зосереджена на аналізі тематики, принципів і прийомів книги С. Алексієвич «У війни не жіноче обличчя». Дослідники відзначають, що «все монологи роману записані без внутрішнього дроблення і розривів. Вони – як єдиний хор, в якому один голос підтримує й підтримує другий, кожен з них при цьому значимий по-своєму» [4]. «Приємний монтаж дозволяє С. Алексієвич вийти на новий рівень осмислення війни: тоді вона виявляється не такою однозначною, якою її звикли бачити» [4].

Незаповненою лакуною досліджень певний час залишався концепт «жінка» в доробку білоруської авторки. Так, науковець Т. Латкіна, спираючись на жанр «роману голосів», доводить, що цей концепт об'єднаний сімою «життя» й співвідноситься із жінкою, яка дає життя, виступає носієм усього мирного, милосердного, репрезентує захисницю, солдата [5]. Інший молодий дослідник, Н. Просєкова, зробила спробу проаналізувати й зіставити жіночі образи роману С. Алексієвич «У війни не жіноче обличчя» та роману Ісабель Альєнде «Будинок духів». У підсумку авторка публікації вважає, що романістки «... показують своїх героїнь, віддалених від рамок штампів, вони виступають перед читачем живими й цінними характерами» [6].

Як бачимо, окремі аспекти змісту й форми роману С. Алексієвич, що ставали предметом розвідок, свідчать про художній потенціал твору й породжують множинність відповідних підходів.

Метою написання статті стало дослідження специфіки оповідних стратегій у літературному просторі роману С. Алексієвич «У війни не жіноче обличчя», впливу жіночої субверсивності на авторську поетику «винайденого прийняття».

Роман С. Алексієвич «У війни не жіноче обличчя» – це підсумок «польової роботи» авторки, яка подала неофіційну версію спогадів-свідчень учасників Другої світової війни. Цей «роман голосів» «... можна назвати синтетичною автобіографією, адже він представляє процес накопичення жінкою досвіду, що належить і окремій особистості, і всій епосі» [7, с. 30]. Специфіку та неоднорідність жанрових дефініцій твору підтверджує низка термінів, які використовуються на означення цього явища в літературознавстві: «магнітофонна література», «художній документ», «сконструйована документальна проза», «художньо-документальна стенографія», «репортаж із місця історичної події», «роман-ораторія», «соборний роман», «роман голосів» [8, с. 95].

Оповідна техніка, співвідношення різних суб'єктів оповіді стали специфічним способом вираження авторської свідомості, який науковці А. Басова та Л. Синькова репрезентують як книгу, створену «на межі журналістики та художньої прози, інтерв'ю, записаного на спеціальній носій інформації, та розповіді-сповіді, психологізованої, з ознаками розповідної поетики, символічними деталями, власне художніми акцентами, що спеціально виділені тим, хто записував текст-інтерв'ю, відбирав, компонував, зіставляв фрагменти, домагався їх цілісного та концептуального звучання» [8, с. 95], а сама білоруська письменниця характеризує твір як документальну прозу.

Наративна техніка Світлани Алексієвич синтезує експліцитний та імпліцитний змісти роману, активізувавши повтори тем, мотивів, сюжетів, використовує прийом «плину свідомості», своєрідний часопросторовий конти-

нуум із метою поєднання фрагментованого минулого та сучасного в цілісну картину. Із цього приводу авторка зазначає: «Памятный май восьмидесятого. Позади уже два года поисков, встреч, десятки писем разосланы в разные концы страны» [9, с. 97]. «Когда посмотришь на войну нашими, бабьими, глазами, так она страшнее страшного», – сказала Александра Ивановна Мишутина, сержант, санинструктор. В этих словах простой женщины, которая всю войну прошла <...> и заключена главная идея книги» [9, с. 9–10].

Загальновідомо, що наративна стратегія базується на співвідношенні змісту (подій) історії та способів його викладу. Адже «у якості наративу оповідання існує завдяки зв'язку з історією, що в ньому викладається; у якості дискурсу воно існує завдяки зв'язку з нарацією, що його породжує» [10, с. 66]. Отже, істотна особливість будь-якої оповіді в тому, що вона є не тільки викладом певних подій, а й водночас виступає їх інтерпретацією.

Суттєвою ознакою наративної стратегії роману є жіноча субверсивність. Руйнування канонічних уявлень про війну, як і використання психологізму, прийому «плину свідомості», підриває та видозмінює загальноприйнятту версію трактування війни й водночас спростовує ідею «усвідомленої» боротьби з ворогом. Проте незважаючи на індивідуально-психологічні відмінності жінок-оповідачок, їх усе ж об'єднує війна та виключна ситуація, в яку героїні потрапили і звідки шукають виходу.

Текстуально полотно роману стає територією пошуку відповідей на запитання, котрі адекватні для психічного формулювання минулого: «Мы еще, наверное, тогда не понимали, не осознавали того, что сделали. Через десятки лет жизнь заставила задуматься о давно пережитом» [9, с. 85].

Стратегія субверсивності забезпечує розщеплення оповідного дискурсу на офіційну та неофіційну версії минулого. Тому жіночим субверсіям властиві несвідомий характер подання матеріалу та мультиперспективне бачення минулого. Із цього приводу варто пригадати історію Ніни Яківни Вишневської, яка у вісімнадцять років була нагороджена медаллю «За бойові заслуги» та орденом Червоної Зірки, а через сорок років зізналася: «Мы шли умирать за жизнь, но еще не знали, что такое жизнь» [9, с. 77].

У текстовій структурі роману клішованість алгоритму інтерв'ювання свідків і учасників подій засвідчує константи патріархальної культури, проте видозміна окремих деталей веде до порушення легітимізації внутрішнього контексту. Герої гостинно зустрічають інтерв'юерку, пригощають чаєм, печуть пироги (як Віра Павлівна Чудаєва); разом із нею розпалюють пічку, варять картоплю (як у випадку з Любов'ю Іванівною Любчик), проводжають до зупинки (як Йосип Георгійович Ясюкевич) і водночас демонструють елементи внутрішньої незгоди, приховані конфлікти, що існують між суспільством та індивідом.

Слухаючи їхні історії, журналістка переймається почутим, плаче разом із ними («Она рассказывала. Мы обе плакали» [9, с. 80]) і наголошує: «Только умей слушать, постарайся понять и не спеши накладывать на услышанное сегодняшний опыт чувств. Они другое поколение» [9, с. 198]. Трагізм і універсальність світогляду оповідачок дозволяє відчутти, що це не тільки їхні чотири роки війни, але «четыре года «моей» войны» [9, с. 8], про що зізнається авторка.

Усвідомлена й продумана наративна схема роману зумовлена також і тим, що С. Алексієвич намагається створити переконливу оповідь, оскільки від цього залежить не тільки висвітлення вагомих у її розумінні подій, а й метафорично – доля оповідача та народу, який вона представляє. Зокрема, військовий лікар Олена Іванівна Варюхіна розповідала про свій довгий, тяжкий і страшний шлях «от Гомеля до Германии. Особенно запомнились Сталинград и Курско-Орловская дуга» [9, с. 177], а Тетяна Василівна Пігнатті згадає табори, в яких вона сиділа: «...Ахтуба, Миллерово, Смело, Бобринское, Ровно... – всего десять лагерей. Последний – Равенсбрюк» [9, с. 266].

Поєднання ретроспективності із субверсивністю розповідей призводить до того, що жінки «даже по прошествии почти сорока лет» [9, с. 157] запам'ятали деталі воєнного побуту, які чоловіки «забывали в тот же день или через день, а уж во всяком случае не носили десятки лет» [9, с. 157].

Фемінна проекція героїнь С. Алексієвич перетворюється на авторську поетику «винайденого сприйняття», яка встановлює художню кореляцію внутрішнього та зовнішнього світів. Так, варто пригадати Віру Сафронівну Давидову: «Прошли годы, и Вера Сафроновна, глядя в прошлое глазами его участника и его историка, все равно готова удивиться: как это она смогла, как это они смогли? Смогли пойти. Смогли выдержать. Смогли воевать» [9, с. 62].

Травмуючий досвід минулого та перемогу у війні героїня білоруської письменниці – Тамара Степанівна Умнягіна – намагається пояснити тим, що її покоління «не было заласканным, изнеженным, перекормленным, избалованным жизнью. И это как раз то, что способствовало победе» [9, с. 269].

Одним зі способів літературної адаптації життєвого матеріалу під час розкриття жіночого досвіду С. Алексієвич вважає жіноче буття у світі. Ідеться, зокрема, про те, що більшість учасниць – це шістнадцятилітні – вісімнадцятилітні дівчата. Повернулися вони ще молодими за віком, але втомленими і фізично, і морально, тому відчували себе старшими за своїх однолітків. Помітно, що головною формою активного залучення до жіночої естетики «подвигу» стало виховання батька: «Папа нам с детства говорил, что Родина – это все. Родину надо защищать. И так я была воспитана, что если я не пойду, то кто пойдет?» [9, с. 31] (про це свідчила молодший лейтенант, фельдшер мотострілкового батальйону Серафима Іванівна Панасенко). Інше підтвердження – історія Валентини Павлівни Чудаєвої, яка пам'ятає батька – уповноваженого Новосибірського укома, героя громадянської війни, котрий у 1931 році одним із перших у Сибіру отримав орден Червоного Прапора. Маючи такого батька, жінка не могла не піти захищати Батьківщину: «Могла я равнодушно сидеть, когда враг снова пришел на мою землю, если я росла в такой семье, с таким отцом, который рядом?» [9, с. 89].

Особливістю наративної стратегії роману є також змінна фокалізація, що сприяє цілісному осмисленню проблемно-тематичного спектра роману. Відзначимо акцентуацію письменницею художніх деталей як важливий механізм утворення наративної структури роману. Через повсякдення та минуле, як цілісний соціокультурний світ, проступає у фрагментованому вигляді природне середовище, буття індивіда. Приміром, авторка зосереджує увагу на описі зовнішності своїх постарілих героїнь: «Маленькая женщина с трогательным девичьим венцом длинной косы вокруг головы» (Марія Іванівна Морозова) [9, с. 13]; на інтер'єрі кімнат, у яких відбувається зустріч: «В большой комнате свободно... Никаких излишеств: книги, большей частью мемуары, много увеличенных военных фотографий, висит на лосином роге танкошлем, на полированном столике ряд маленьких танков с дарственными пластинками «От воинов Н-ской части», «От курсантов танкового училища» <...> на диване «сидят» три куклы – в военной форме. И даже шторы и обои в комнате защитного цвета» [9, с. 70]. Авторка вказує, чим займалися героїні в мирний час: Марія Іванівна Морозова була бухгалтером на мінському заводі дорожніх машин «Ударник» [9, с. 12], Софія Адамівна Кунцевич тридцять років працювала в бібліотеці Мінського технологічного інституту [9, с. 167], підпільниця Тамара Устинівна Воробейкова стала юристом, кандидатом наук [9, с. 259], москвичка Ніна Павлівна Шалова так страждала від голоду під час війни, що вирішила стати кухарем і все життя працювала в ідальні [9, с. 260]. Отже, героїня авторки ідентифікується через зовнішність, домівку (кімнату), професію або деталь, що виділяє її з-поміж інших.

Відображаючи автентичний досвід «слабкої статі», С. Алексієвич утверджує ідею множинності жіночого «Я». Багато героїнь, починаючи розповідь про війну, звертаються до свого дитинства (Апполіна Никонівна Ліцкевич-Байрак згадувала, як у дитинстві батько голів її під хлопчика й радів: «Не девка, а мальчишка растет» [9, с. 181]), згадують навчання в школі, своїх батьків. Так, Світлана Василівна Катихіна була єдиною дитиною в сім'ї, тому до війни «мать ее еще баловала, жалела, считая ребенком» [9, с. 56]; Олександра Іванівна Зайцева зізналася: «Я была мамина дочка, никогда не выезжала из своего города...» [9, с. 102].

Важливим маркером автобіографічного принципу стає розповідь про довоєнне життя героїнь. Олександра Леонтіївна Бойко жила з чоловіком на Крайній Півночі, у Магадані. Чоловік працював водієм, вона – контролером [9, с. 98]. Валентина Кузьмівна Брагчикова-Борщевська до війни працювала в дитячому будинку для іспанських дітей, яких привезли в Київ у 1937 році, вивчила іспанську мову й була вихователькою [9, с. 139]. Людмила Михайлівна Кашчикіна працювала дитячим лікарем [9, с. 243], Клавдія Василівна Коновалова – «чернорабочей на цепном заводе в нашей деревне Михальчиково Котовского района Горьковской области» [9, с. 174]. Євдокія Петрівна Муравйова закінчила технікум зв'язку [9, с. 25], Антоніна Григорівна Бондарева встигла вийти заміж, народити дочку [9, с. 30].

У письменниці множинності картин минулого сприяє також наративізація травми, коли спогади про війну структуруються за логікою пригадування/забування. Щоб полегшити усвідомлення травми, адаптувати неприємні/приємні моменти до свідомості, оповідачки частково метафоризують початок і завершення війни. Наприклад, медсестрі Лілії Михайлівні Будко було шістнадцять років, коли почалася війна. У той день вона з однолітками була на танцях [9, с. 24]. Ленінградка Віра Даниловцева в той день ходила на побачення. Вона чекала освідчення, а він прийшов сумний і повідомив, що почалася війна [9, с. 29]; а військовий фельдшер Марія Опанасівна Гарачук розповіла: «Окончили медучилище... У нас вечер, мы гуляли всю ночь. Запомнила, что еще роса на листве деревьев не высохла, а нам уже сказали – война!» [9, с. 45].

З іншого боку, останній день війни хірург Віра Володимирівна Шевалдишева зустріла у Відні, святкувала в зоопарку [9, с. 55]; Валентина Павлівна Чудаєва День Перемоги зустріла в Східній Пруссії (кілька днів було затишшя, ніхто не стріляв. І раптом посеред ночі сигнал: «Повітря!». А тоді повідомили про капітуляцію Німеччини. Усі стали плакати, танцювати, раділи, що вижили [9, с. 94]), а Ксенію Климентівну Белко так вразило повідомлення про перемогу, що її організм паралізувало на цілий день [9, с. 259]. Перенесення минулого/теперішнього в концентровані метафоричні образи перетворюється на запізнілу в часі версію «успадкованої травми».

Світлана Алексієвич, коментуючи варіативність розповідей героїнь, зазначає, чому важливо вести розповідь від початку: «Начало – фундамент, на котором потом строится все здание воспоминаний. Без него оно сыплется, крошится» [9, с. 139]. Таким чином, початок і завершення війни підкреслюють специфіку межової жіночої екзистенції.

Відзначимо, що Світлані Алексієвич вдалося дотриматися ознак концептуальності та яскраво репрезентувати загальний образ війни. Адже війна – це, насамперед, тисячі смертей («Очень много было убитых... Рассыпаны, как картошка, когда ее вывернут из земли плугом. Огромное, большое поле...») [9, с. 10]; руйнування («Мы входили в села, а там стояли трубы – и все. На Украине мы приходили в села, где ничего не было» [9, с. 110]); злидні та голод. Партизанка Віра Сафронівна Давидова згадала такий випадок: «Зашли мы в хату, а там ничего нет, две голые обструганные скамейки и стол стоит. Даже кружки, кажется, не было воды напиться» [9, с. 219]. Підпільниця Віра Митрофанівна Толкачова розповіла, як діти їли преснаки – «семена щавеля, оборотничек, трава такая. Клевер щипали. И все это толкли в ступе» [9, с. 220]. Були бомбардування («День и ночь бомбежки, бомбежки» [9, с. 28]) і вогонь («Горел лес, горел хлеб... Такой душливый едкий дым... Горело железо...») [9, с. 107]), тисячі поранених («Два школьных здания были битком набиты ранеными: лежали на носилках, на полу, на соломе», – написала у листі Олена Іванівна Варюхіна [9, с. 178]), сльози («Помню, как плакали люди. Сколько видела в этот день, все плакали», – згадувала Серафима Іванівна Панасенко [9, с. 31]), жорстокість ворога: «Детей

расстреливали и при этом веселились» [9, с. 214]; «..по частям разрубили молодого парня. Пилой разрезали» [9, с. 210]; «У нас попала в плен одна медсестра, так через день мы <...> нашли ее: глаза выколоты, грудь отрезана. Ее посадили на кол...» [9, с. 109].

Помітно, що в творчості С. Алексієвич артикульоване автобіографічне «Я» героїнь іноді зливається з авторським «єго». Тому письменниця, яка народилася після війни, висловлює співчуття з приводу того, що воєнні кінооператори знімали для нащадків бої, потоки техніки та військ, але так мало уваги приділяли воєнному побуту: «Но, видно, в те героические дни быт казался чем-то мелким, незначительным...» [9, с. 163].

Таким чином, роман Світлани Алексієвич візуалізує виразні приклади багатоголосого дискурсу, тобто відображає загальнонаціональні й індивідуальні сенси історій і водночас демонтує їх завдяки художній констеляції минулого. Пошук же «точок спротиву» в доробку С. Алексієвич ще очікує свого дослідника.

Література:

1. Скарніна О. Константні риси документально-художньої прози / О. Скарніна // Волинь філологічна: текст і контекст. Польська, українська, білоруська та російська літератури в європейському контексті: зб. наук. пр. – Луцьк: РВВ «Вежа» Волин. нац. ун-ту ім. Лесі Українки, 2008. – Вип. 6. – С. 139–148.
2. Ігнатів Н. Жанрові пошуки художньої документалістики 1970–1990-х років : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.01.06 / Н. Ігнатів ; Дніпропетр. держ. ун-т. – Д., 1998. – 18 с.
3. Баранова В. «Детский взгляд» в воспоминаниях о войне: особенности автобиографического нарратива / В. Баранова [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.ruthenia.ru/folklore/baranova2.htm>.
4. Элаева М. Основные темы, принципы и приёмы создания книги Светланы Алексиевич «У войны не женское лицо» / М. Элаева, А. Якимова, К. Степаненко // Поиск. – 2017. – № 2 (7) – С. 21–24 [Електронний ресурс]. – Режим доступу : https://elibrary.ru/download/elibrary_29149916_13802316.pdf.
5. Латкина Т. К вопросу об определении жанра произведения Светланы Алексиевич «У войны не женское лицо» / Т. Латкина // Современные проблемы науки и образования. – 2015. – № 2-1 [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <https://www.science-education.ru/ru/article/view?id=20682>.
6. Просекова Н. Тема женщин в современной литературе России и Латинской Америки / Н. Просекова // Студенческая наука XXI века. Краснодар: «Центр научного сотрудничества «Интерактив плюс». – 2016. – № 2 (9). – С. 58–62 [Електронний ресурс]. – Режим доступу : https://elibrary.ru/download/elibrary_25923985_87377755.pdf.
7. Лаптева С. «Женщина» в романе голосов Светланы Алексиевич / С. Лаптева, М. Овчинникова, Т. Латкина // Наука и образование: новое время. – 2015. – № 3. – С. 30–34.
8. Басова А. Становление документально-художественного жанра в журналистике Светланы Алексиевич / А. Басова, Л. Синькова // Веснік БДУ. Журналістыка. – 2009. – № 3. – С. 93–96.
9. Алексиевич С. «У войны не женское лицо...»: документальная проза / С. Алексиевич. – М. : Правда, 1988. – 464 с.
10. Женетт Ж. Фигуры. В 2-х т. / Ж. Женетт / – М. : Изд-во им. Сабашниковых, 1998. – Т. 2. – 472 с.

Анотація

С. НЕСТЕРУК. НАРАТИВНА СТРАТЕГІЯ В РОМАНІ С. АЛЕКСІЄВИЧ «У ВІЙНИ НЕ ЖІНОЧЕ ОБЛИЧЧЯ...»

У статті досліджуються особливості наративної стратегії в романі С. Алексієвич «У війни не жіноче обличчя...». Основна увага зосереджена на наративній техніці письменниці, яка синтезує експліцитний та імпліцитний змісти роману, активізувавши повтори тем, мотивів, сюжетів; використовує прийом «плину свідомості», своєрідний часопросторовий континуум. Стратегія субверсивності забезпечує розщеплення оповідного дискурсу на офіційну та неофіційну версії минулого. Тому для жіночих субверсій характерні несвідомий характер подання матеріалу та мультиперспективне бачення минулого. Фемінна проекція героїнь С. Алексієвич перетворюється на авторську поетику «винайденого сприйняття», яка встановлює художню кореляцію внутрішнього та зовнішнього світів.

Ключові слова: субверсивність, фокалізація, артикуляція, автентичний досвід, маркер.

Аннотация

С. НЕСТЕРУК. НАРАТИВНАЯ СТРАТЕГИЯ В РОМАНЕ С. АЛЕКСИЕВИЧ «У ВОЙНЫ НЕ ЖЕНСКОЕ ЛИЦО...»

В статье исследуются особенности нарративной стратегии в романе С. Алексиевич «У войны не женское лицо...». Особое внимание уделено нарративной технике писательницы, которая объединяет эксплицитный и имплицитный смыслы произведения, активизируя повторение тем, мотивов, сюжетов, используя прием «поток сознания», временно-пространственный континуум. Стратегия субверсивности обеспечивает расщепление повествовательного дискурса на официальную и неофициальную версии прошлого. Поэтому для женских субверсий характерен бессознательный аспект представления материала и мультиперспективное видение прошлого. Феминная проекция героинь С. Алексиевич превращается в авторскую поэтику «изобретенного восприятия», которая устанавливает художественную корреляцию внутреннего и внешнего миров.

Ключевые слова: субверсивность, фокализация, артикуляция, аутентичный опыт, маркер.

Summary

**S. NESTERUK. NARRATIVE STRATEGY IN THE NOVEL BY S. A. ALEKSIEVYCH
“WAR HAS NOT GOT WOMEN’S FACE...”**

The article deals with the specific features of narrative strategy in the novel of S. Aleksievych “War Has not Got Women’s Face...”. The attention is focused on the main narrative technique of the author, which synthesizes explicit and implicit content of the novel by bringing into life the themes of repetition, motives, plots, and uses “stream of consciousness” means, an original time-and-space continuum.

The strategy of subversion provides splitting of the short stories discourse to formal and non-formal versions of the past. Thus, subconscious character of presenting the material and multi-perspective vision of the past are the specific features of women’s subversions. Feminine projection of S. Aleksievych characters is transferred into author’s poetics of “invented perception”, which builds up the correlation of inner and outer worlds.

Key words: subversion, focalization, articulation, authentic experience, marker.