

**Ludmiła Szewczenko**

Uniwersytet Jana Kochanowskiego w Kielcach

ORCID: 0000-0003-3939-2438

## Устная история как знаковый элемент современной русской документалистики

В последние годы огромный читательский интерес вызывают произведения прозы *non-fiction*, которая о себе заявляет различными жанрами и попадающим в поле зрения пишущих материалом. В ней трансформациям подвергается категория субъективности, на которую интенсивно влияют сближение постмодернизма и реализма (пост-реализм), присущие дискурсу современной эпохи попытки нивелировки авторитаризма и плюрализм мнений. Причины увлечения этой литературой лежат в недоверии к официальным трактовкам событий недавнего прошлого. Как отмечает Марина Балина,

отсутствие уверенности не только в завтрашнем (что объяснимо), но и во вчерашнем дне, обнаружившаяся сомнительность всего того, что казалось незыблемым, – переводит человеческое мышление в малый регистр: интерес к эпохальному и вымышленному переходит в желание узнать о малом и конкретном<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> А. Абрамов, М. Айзенберг, М. Балина, С. Гандлевский, Л. Гудков, И. Клевх, О. Либкин, С. Лурье, Н. Работнов, А. Чудаков, *Литература non fiction: вымыслы и реальность*, «Знамя» 2003, № 1, <https://magazines.gorky.media/znamia/2003/1/literatura-non-fiction-vymysly-i-realnost.html> [доступ: 16.11.2020].

К художественно-документальной литературе относятся разные произведения, для которых общим является ориентация авторов на воссоздание подлинных событий с опорой на документ (обнародованный или архивный), в том числе на свидетельства очевидцев или участников происходившего (происходящего). Нередко таким документом является запись писателем устной истории, проговоренной тем, кто участвовал в определенных событиях, слышал о них или их наблюдал.

Широкое обращение к устным историям демонстрирует лауреат Нобелевской премии 2015 года в области литературы Светлана Алексиевич. Сюжеты и содержание ее книг опираются на события недалекого прошлого, о которых рассказывают реальные люди. В них все дано с точки зрения очевидцев событий. Лексика, грамматический строй, интонации их высказываний передают их эмоции, интимизируют повествование и способствуют доверительному отношению к излагаемым фактам. В этих произведениях нет изоциренных конструкций, изысканных образов, но они поражают самым представляемым в них материалом и способом донесения его до читателя.

Считается, что идея создания в русской литературе особого жанра, который бы совмещал элементы художественной документалистики и публицистики и опирался на записи устных историй, пришел к Алексиевич от белорусского прозаика Алеся Адамовича после создания им в соавторстве с Янкой Брылем и Владимиром Колесником представляющей собой монтаж расшифровки магнитофонных записей рассказов жителей сожженных дотла деревень книги *Я из огненной деревни...* (1976), а также написанной им в соавторстве с Даниилом Граниным *Блокадной книги* (1977–1981). Этому жанру давали определения: «документальные монологи», «роман-оратория» и «сборный роман», «эпическо-хоровая проза» и «роман-свидетельство». Однако Петр Вайль справедливо доказал, что у подобных произведений название уже существует, и «по-английски этот жанр называется *oral history* – устная история»<sup>2</sup>.

---

<sup>2</sup> П. Вайль, *История устная и частная*, <https://www.svoboda.org/a/449920.html> [доступ: 07.10.2019].

Термин *oral history* впервые предложил к употреблению в 1852 году Жюль Амедей Барбе д'Оревилли. Его широкое распространение в профессиональном словаре историков, а также в культурологии и журналистской документалистике в XX веке связывают с деятельностью журналиста Джо Гулда, работавшего в 1942 году над полностью состоявшейся из записей рассказов различных людей *Устной историей нашего времени*, а также с впервые введшим его в научный оборот профессором Колумбийского университета историком Алланом Невинсом. Последний понимал под ним

сбор и использование воспоминаний участников исторических событий. Однако впоследствии термину придали расширительную трактовку, обозначая им как различные виды устных свидетельств о прошлом, так и исследования, написанные на их основе<sup>3</sup>.

Распространение *oral history* применительно к историческим изысканиям, как и жанра в литературе с таким же названием, связано с появлением новых средств звукозаписи. Как утверждает Дарья Хубова, то, что наука ранее опиралась исключительно на письменные источники, было обусловлено невозможностью сохранения в подлинном виде какой-либо устной информации, а также ее стремлением отгородиться от «мифологичности» устных источников. Исследовательница пишет, что «основной задачей метода Устной Истории является „ПОДСЛУШАТЬ то, что изучаемое общество не сумело или не позаботилось о себе РАССКАЗАТЬ“»<sup>4</sup>. Подобный метод, как мы уже отмечали<sup>5</sup>, заложен и в алгоритм собирания личных воспоминаний Адамовичем, Брылем,

---

<sup>3</sup> И.Б. Орлов, *Устная история*, [в:] *Теория и методология истории. Учебник для вузов*, ред. В.В. Алексеев, Н.Н. Крадин, А.В. Коротаев, Л.Е. Гринин, Учитель, Волгоград 2014, с. 335–355.

<sup>4</sup> Д.Н. Хубова, *Устная история и архивы: зарубежные концепции и опыт*, автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата исторических наук, Российский государственный гуманитарный университет, Москва 1992.

<sup>5</sup> Л.И. Шевченко, *Поэтика документализма в книге Светланы Алексиевич «Время секунд хэнд»*, „Slavia Orientalis” 2018, nr 2, с. 252.

Колесником, Граниным и Алексиевич, однако подход их к записанному не такой, как у культурологов и историков, или же западных журналистов-документалистов. Работая в рамках широкого антиэстетического движения, последние своим творчеством противостоят миру художественному как таковому, десакрализируя и обнажая его, в то время как Адамович, Брыль, Колесник, Гранин и Алексиевич, развивая традиции русской литературы, стараются сохранить в материале сакральное, выделяя в нем эстетическое и этическое, ибо цель их – создание полноценных художественных произведений<sup>6</sup>.

Приверженцами устных историй как своеобразных посылов для написания своих текстов были Александр Пушкин и Николай Гоголь, Вальтер Скотт и Чарльз Диккенс, а Эмиль Золя сам собирал рассказы шахтеров из Монса, когда писал *Жерминаль* (1885). Интересным является творчество Алексея Толстого. Работая над романом *Петр Первый* (1929–1934), прозаик использовал «пыточные записи семнадцатого века, показания, записанные безвестными тогдашними чиновниками, дьяками и приказными в присутствии подследственного, с участием дыбы, клещей, огня»<sup>7</sup>. Писатель восхищался их умением «передавать суть дела, „сохраняя особенности речи пытаемого“, „сжато и точно“», так что читателю удавалось «видеть и осязать язык, его мышечную структуру»<sup>8</sup>. По сути все это являло собой запись устных историй. К фиксации устных воспоминаний жертв и свидетелей тоталитарной эпохи при написании *Архипелага ГУЛаг* (1973–1974) и *Красного колеса* (1971–1991), включая затем их и в тексты произведений, прибегал Александр Солженицын.

---

<sup>6</sup> Е.А. Манскова, *Современная российская теледокументалистика: динамика жанров и средств экранной выразительности*, автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук, Уральский государственный университет им. А.М. Горького, Екатеринбург 2011.

<sup>7</sup> М.М. Степанова, *Памяти памяти: романс*, 3-е изд., испр., Новое издательство, Москва 2018, с. 108.

<sup>8</sup> *Ibidem*.

Обращение Алексиевич к устным историям не случайно: она много лет проработала журналистом в газетах «Прыпяцкая праўда», «Маяк коммунизма» и в белорусской «Сельской газете», в 1976–1984 годах руководила отделом очерка и публицистики журнала «Неман». Ее первая книга *Я уехал из деревни* – представляла собой запись устных историй жителей белорусской деревни, переехавших в город. Однако набор подготовленной к печати в 1976 году книги был рассыпан, так как в ней критиковался существовавший в стране паспортный режим.

На сегодняшний день имеется немало способов презентации устных историй, среди которых помимо книг называются выставки, радиопередачи, различные интернет-проекты, спектакли и прочее. Принципы классификации устных историй, а также их жанров были предметом анализа Алессандро Портелли<sup>9</sup> и ряда других исследователей. Большинство этих классификаций

включают в себя: 1) границы или пределы публикуемых нарративов рассказчиков; 2) взаимоотношение «голосов» этих рассказчиков с «голосом» исследователя; 3) ориентацию на ту или иную аудиторию читателей<sup>10</sup>.

Гелинада Гринченко отмечает, что

решение первого вопроса – условно «чьи голоса» представлены в издании – определяется тематикой проекта, которая, в свою очередь, может быть ориентирована на изучение одной единственной истории (чаще всего – автобиографии), или нескольких устных историй преимущественно отдельного тематического характера<sup>11</sup>.

<sup>9</sup> A. Portelli, *Oral History as Genre*, [в:] *Narrative and Genre*, ed. by M. Chamberlain and P. Thompson, London–New York 1998, с. 23–45.

<sup>10</sup> Г. Гринченко, *Презентация «голосов»: рассказчик(и) vs исследователь(и)*, [в:] *Упошуках власного голосу: Усна історія як теорія, метод та джерело*, ред. Г.Г. Гринченко, Н. Ханенко-Фрізен, ПП «Торгсін плюс», Харків 2010, с. 51.

<sup>11</sup> *Ibidem*.

Именно по тематическому принципу, а в отдельных случаях по параметрам гендерно-возрастным, формирует границы записанных и затем представляемых нарративов в своих книгах Алексиевич.

Первая изданная книга Алексиевич *У войны не женское лицо* (1983) содержит монологи-воспоминания рядовых участниц Второй мировой войны и открывает читателям неизвестные до ее появления грани феминности в их проявлениях в экстремальных условиях. Обращение к теме войны для писательницы не случайно: ее отец воевал на фронте, а двое его братьев пропали без вести, бабушка по отцу «умерла от тифа в партизанах», а дед по матери погиб на фронте. Однако, как она сама отмечала, фактическая сторона тех событий ее интересовала лишь как «канва». Главным было понять, что *чувствовал* человек, саму человеческую природу: «насколько она прочна или хрупка, вообще – сколько человеческого в человеке»<sup>12</sup>.

Текст книги *У войны не женское лицо* включает фрагменты из писем и дневников тех, которые воевали на фронте, трудились в тылу и боролись за жизнь в осажденном врагом Ленинграде, однако большую часть его представляют истории устные – результат встреч, интервью, проведенных прозаиком с ними в разное время и в разных местах. Сразу же отметим, что спустя почти двадцать лет многочисленные устные истории женщин-участниц Второй мировой войны были собраны и опубликованы в ходе проектов «Женщины. Память. Война» Центра гендерных исследований Европейского гуманитарного университета в Минске и «Женская устная история» Центра гендерных исследований Киева и Москвы. Однако способы сегрегации, представления и комментариев этих историй в них отличаются от заявленных в книге Алексиевич и не претендуют ни в чем на художественность как такую, и вот почему.

В книге Алексиевич акцент сделан на том, что в те далекие дни *пережили* и *чувствовали* ее информанты, и как она, автор и женщина,

---

<sup>12</sup> «Что же такое наша память?». Светлана Алексиевич беседует с Альмирой Усмановой, «Беларусь в мире» 1998, № 3 (10), [http://www.gender-route.org/articles/interchto\\_zhe\\_takoe\\_nasha\\_pamyat](http://www.gender-route.org/articles/interchto_zhe_takoe_nasha_pamyat) [доступ: 16.11.2020].

понимает / не понимает их, удивляется, сопереживает, сочувствует им, негодует против насилия и войны спустя годы. Сама она это произведение, как и другие, которые вышли позднее, определяет по типу «истории чувств»:

Мой жанр, – заявляет она, – это и документ, и в то же время догадка о человеке. Для меня человек существует и в социальном времени, но интригует больше – Человек вообще<sup>13</sup>.

Книгу открывает свидетельство маршала Андрея Еременко и статистика – сколько девушек было направлено в армию по мобилизации комсомола, какое количество женщин сражалось тогда в партизанских отрядах и прочее, а затем следуют воспоминания писательницы о ее работе над книгой:

Четыре года «моей» войны. Не раз мне было страшно. Не раз мне было больно. Нет, не буду говорить неправду – этот путь не был мне под силу. Сколько раз я хотела забыть то, что слышала. Хотела и уже не могла. Все это время я вела дневник, который тоже решаюсь включить в повествование. В нем то, что чувствовала, переживала, в нем и география поиска – более ста городов, поселков, деревень в самых разных уголках страны<sup>14</sup>.

В другом месте читаем:

Слушаю, и пытаюсь представить... Нет, не себя на их месте. Какое у меня право говорить здесь о себе? Если примеряюсь своим «я» к их «они», то для того, чтобы не только записать, а пережить: как это было? Представляю, вижу, как они грузятся в прокуренные солдатами теплушки – девчонки, подстриженные под мальчиков, одетые в одинаковую форму, как неуклюжи, нелепы в толстых шинелях не по росту, как стесняются друг перед дружкой слез и долгих материнских объятий: как же – они на фронт едут!<sup>15</sup>.

---

<sup>13</sup> Ibidem.

<sup>14</sup> С. Алексиевич, *У войны не женское лицо: Документальная проза*, Правда, Москва 1988, с. 8.

<sup>15</sup> Ibidem, с. 48.

Эти авторские признания сопровождаются рассуждениями о правомерности дополнять тексты *oral history* замечаниями о тех чувствах, которые возникали у Алексиевич, когда она собирала весь материал и работала над своей книгой, раздумьями о необходимом соотношении ее «голоса» и других «голосов», их баланса между собой и их в их совокупности уже с историей как такой. Она пишет:

Правда, я долго сомневалась: имею ли право писать в этой книге «я чувствую», «я мучаюсь», «я сомневаюсь». Что мои чувства рядом с их чувствами и мучениями? Будет ли кому-нибудь интересен дневник моих чувств, сомнений и поисков? Но чем больше материала накапливалось в папках, тем настойчивее становилось убеждение: документ лишь тогда документ, имеющий полную силу, когда известно не только то, что в нем есть, но и кто его оставил. Нет бесстрастных свидетельств, в каждом заключена явная или тайная страсть того, чья рука водила пером по бумаге. И эта страсть через много лет – тоже документ<sup>16</sup>.

То есть, в книге Алексиевич присутствует не только необходимая контекстуальная информация, которая всегда предлагается в виде условия или бэкграунда, фона для публикуемых устных историй в научных проектах, но и «сюжет» ее поисков собеседников, своеобразная драматургия встреч с ними, переживаний, раздумий над освещаемой в их устных исповедях проблематикой и над способом их сегрегации и затем представления для читателей-современников и потомков. В соответствии с этим «сюжетом» и этой «драматургией» во всех ее книгах затем отбирается и группируется материал. В научных изданиях – тексты всех устных историй внутри тематически однородной подборки обычно располагаются не в соответствии с мыслью, «сюжетом» раздумий исследователя или же публикатора, а в соответствии с тем, где и когда совершалось событие или осуществлялся сам сбор информации, или же в соответствии с расположением по алфавиту фамилий всех информантов (реже – тех, кто вел записи).

---

<sup>16</sup> Ibidem, с. 8.

Те, с кем беседует Алексиевич, близки ей по духу, понятны, и диалог между ними с учетом их разницы в возрасте, жизненном опыте и прочее, обычно включает вопросы и реплики автора книги и представляется в тексте как диалог равноправный. Их «голоса», (даже если потом перед нами они предстают «в хоровом исполнении»), в коммуникативной и перформативной специфике уравновешены с «голосом» автора. Равноправие «голоса» Светланы Алексиевич и ее собеседников также подчеркнуто указанием (если они не противились этому) их настоящих имен и фамилий, ремарками, воспроизводящими ситуацию, общий настрой диалога, рассказом о том, как они говорят и как выглядят, передачей их жестики, мимики и кинесики в целом, их окулесики, прочее. В то время, как в публикациях *oral history*, собираемых в рамках научных проектов, нетрудно заметить тотальное отчуждение тех, кто берет интервью, от информаторов, а в презентациях устных историй не отмечаются ни портретные характеристики, ни чувства тех, кто задействован в диалоге.

Ученые отмечают методологические трудности, связанные с использованием устных источников. Многие считают, что «признание за каждым респондентом равных прав на свой взгляд, оценку и опыт ведет к отказу от построения единой картины прошлого»<sup>17</sup>. В книгах Алексиевич эта проблема решается представлением «голоса» автора и «сюжетом» развития авторской мысли, особенным мастерством отбирать и выстраивать материал. Не зря Наталья Сивакова отмечает, что писательница,

[...] избегая открытых вторжений в рассказы своих героев, [...] организовывает повествовательную структуру таким образом, что каждая включенная исповедь раскрывает грань авторского замысла. [...] С. Алексиевич берет интервью, а затем трансформирует услышанные истории в письменные документы, соединяя их в определенной последовательности, согласно собственной концепции. Созданные на основе монтажа, они, тем не менее, представляют единый авторский текст – звучащие

---

<sup>17</sup> И.Б. Орлов, *op. cit.*, с. 335–355.

в них голоса иногда противоречивы, но не разноречивы в стилевом отношении<sup>18</sup>.

Исследовательница подчеркивает, что данная стилевая организация произведений «новой документалистики» созвучна концепции Валентина Хализева, утверждающего, что

литературное произведение правомерно охарактеризовать как особого рода обращенный к читателю монолог автора. [...] Он являет собой своеобразное *надречевое* образование – как бы «сверхмонолог», компонентами которого служат высказывания действующих лиц, повествователей и рассказчиков<sup>19</sup>.

Эта особенность характерна для дискурса прозы *non fiction*, которая опирается на *oral history*.

В книге *У войны не женское лицо* не случайно представлены именно женские *oral history*. Для Алексиевич они были ближе, понятнее. К тому же, когда эта книга писалась, в стране отмечался бум гендерных студий, и для литературы, культуры, общественной жизни России подобное произведение было особенно актуальным. Философ Альмира Усманова подчеркивает, что:

«устная история» имеет немало общего с так называемой гендерной историей, ибо среди интересующих ее свидетелей «большой истории» женщины играют особую роль. Хорошо известно, что женщина как субъект отсутствует в «мужской истории западной цивилизации»: и в том смысле, что женщины, как правило, редко бывают там, где принимаются решения о войне, мире и тому подобных событиях, и в том смысле, что исторически фиксируют в основном мужской «взгляд» на историю. С другой стороны, [...] женщины для «устной истории», действительно, привилегированные свидетели: поскольку традиционное деление мира на «мужской» (мир политики, социальной жизни и об-

---

<sup>18</sup> Н.А. Сивакова, *Цикл Светланы Алексиевич «Голоса Утопии»: особенности жанровой модели*, «Известия Гомельского государственного университета им. Ф. Скорины» 2014, № 1, с. 148–151.

<sup>19</sup> В.Е. Хализев, *Теория литературы*, 2-е изд., Высшая школа, Москва 2000, с. 276.

щественно значимого труда) и «женский» (мир дома и семьи) довольно ясно проступает в подобных исследованиях, поскольку закономерной представляется и модальность свидетельских показаний. Мужчины репрезентируют в своих воспоминаниях «социальный порядок», мир должного и всеобщего, в то время как женщины свое прошлое описывают в очень эмоциональных, чувственных, личных, почти интимных тонах, они пропускают события внешнего мира сквозь фильтр личного восприятия<sup>20</sup>.

Воспоминания женщин-участниц Второй мировой войны включают подробности и детали, не замечаемые мужчинами, и игнорируют тот фактаж, который им, по контрасту с мужчинами, кажется несущественным. Писательница отмечает, что для нее показательным было однажды «[...] сравнение воспоминаний мужа и жены, воевавших вместе: мужчина вспоминает о том, как прошел бой, а женщина сказала о том, как это было страшно и как по реке плыли бескозырки погибших матросов»<sup>21</sup>.

Женщины вспоминают, как стремились попасть на фронт и как осуждали военкоматы, как потом с повесткой собирались идти на войну, воевали, и как потом трудно им было включиться в жизнь в мирное время. Причем, в их рассказах нередко находим парадоксальное переплетение пафосов героического и трагического с сентиментально-лирическим, а порой, как и в жизни, с комическим, что смягчает удар тех жестоких подробностей, о которых без изысков в обнаженности чувств они повествуют в своих *oral history*. Так, на вопрос Алексиевич, что она взяла, идя на войну, фельдшер Мария Тихомирова, отвечает:

- Конфеты.
- Как?

Целый чемодан конфет. Мне там, в моей деревне, куда направили (а она за месяц до того окончила медучилище и по распределению попала в одну из сельских больниц – Л.Ш.), дают подъемные. Деньги были,

---

<sup>20</sup> «Что же такое наша память?», *op. cit.*

<sup>21</sup> *Ibidem.*

и я на все эти деньги купила целый чемодан конфет. А наверх положила фотографию курса, где все мои девочки<sup>22</sup>.

Хирург Вера Хорева также вспоминает:

Ехала я на фронт и думала, что ненадолго. Взяла одну юбку, притом любимую, две пары носок и одни туфли. Из Воронежа мы отступали, но я помню, как мы пошли в магазин, и я купила там себе туфли на высоких каблуках. Вот помню, что отступали, страшно, везде грязища, а я зашла в магазин, и мне почему-то захотелось купить туфли. Как сейчас помню, такие изящные туфельки... И духи еще купила... Трудно было отказаться от обычной своей жизни, которой до этого жила<sup>23</sup>.

А когда всех заставили эти наряды отправить домой, надеть ватные брюки, постричь волосы, – девушки вышивали между боями на старых портянках, из них шили юбки, которые прятали в вещмешках, с нескрываемой завистью нюхали приезжавших из дому – от них пахло миром. А мир им хотелось внести и в военные будни! Поэтому старший сержант, шофер Тамара Давидович, смущаясь, рассказывает:

А однажды на учениях... Я не могу это без слез почему-то вспоминать. Была весна. Мы отстрелялись и шли назад. И я нарвала фиалок. Маленький такой букетик. Нарвала и привязала его к штыку. Так и иду. Пришли в лагерь Командир построил всех и вызывает меня. Я выхожу... И забыла, что у меня фиалки на винтовке. А он меня начал ругать: «Солдат должен быть солдат, а не сборщик цветов...». Ему было странно, как это в такой обстановке можно о цветах думать. Но я фиалки не выбросила. Я их тихонько сняла и в карман засунула. Мне за эти фиалки дали три наряда вне очереди...<sup>24</sup>

Но вспоминают, рассказывают Алексиевич ее информантки и о другом: как учились стрелять, убивать и вытаскивать с поля боя израненных, как им долго мерещился запах крови, хруст костей; как казалось, что не контуженных просто уже не бывает. Они говорят, как с трудом

---

<sup>22</sup> С. Алексиевич, *У войны не женское лицо*, *op. cit.*, с. 49.

<sup>23</sup> *Ibidem*, с. 50.

<sup>24</sup> *Ibidem*.

привыкали после войны ходить в платьях, а вслед им, узнав, что они фронтовики, нередко кричали обидное, грубое, и как не могли уже в мирное время разделять мясо и видеть кровь и прочее. Причем всегда запись этих историй перебивается и дополняется «голосом» автора:

Начинают рассказывать тихо, а к концу почти кричат. Потом сидят подавленные, растерянные. И ты чувствуешь себя виноватой, знаешь, что уйдешь, а они будут глотать таблетки, пить успокоительное. Дочь и сын уже смотрят на тебя умоляюще, делают знаки: «Может хватит? Ей нельзя расстраиваться...». И одно только тебе оправдание, что останутся их живые голоса, сбереженные магнитофонной лентой, и пусть хрупким, но все-таки более вечным, чем самая крепкая человечья память, листом бумаги. Но все равно тяжело сидеть и слушать, а им рассказывать еще тяжелее<sup>25</sup>.

В ремарках и комментариях к устным историям информантов Алексиевич фиксирует плач говорящих и смех, их рыдания, изменение тембра и силы голоса, крики, паузы в говорении, речевое поведение в целом. Автор изображает их как бы прислушивание к себе, появление кашля и слез, и все то, что относится к окулесике как к главному и визуальному поведению в ходе коммуникации. Значительная часть ремарок эксплицитно обозначает процессы, которые происходят во внутреннем мире рассказчиков, давая таким образом суммарно-обозначающую<sup>26</sup> характеристику овладевающих ими чувств, а отдельные это передают имплицитно. Многие авторские замечания воспроизводят саму ситуацию диалога, место, где он происходит и все, что предшествовало и сопутствует разговору; фиксируют включение и выключение диктофона, реакцию на него собеседников; отмечают их обращения к автору книги, а также реакцию на них писателя, ее действия в ходе беседы и после. Реже – воссоздают всю историю собирания материалов и повествуют о тех, кто о том, что заявлено в них, уже где-то писал или снял фильм,

---

<sup>25</sup> Ibidem, с. 58.

<sup>26</sup> А.Б. Есин, *Психологизм*, [в:] А.Б. Есин, *Литературоведение. Культурология: Избранные труды*, 2-е изд., Флинта: Наука, Москва 2003, с. 69.

прочее. Иногда Алексиевич рассказывает о том, как ее информанты, уже прочитав расшифровку записанной их *oral history*, реагируют на сам текст, запрещают печатать свое сокровенное, все перечеркивают.

Исследователи отмечают, что при использовании устных историй сомнению может быть подвергнута правда, надежность всех сведений, получаемых в устной беседе:

Сжимая годы жизни в часы рассказа о ней, рассказчик часто путает даты и названия, соединяет разные факты в одно событие и т. п. Надо учитывать и то, с чем мы имеем дело: с воспоминаниями очевидцев или историями «трансляторов» чужих воспоминаний<sup>27</sup>.

Мы уже писали о том, что, записывая устные истории, Алексиевич, конечно же, отдает себе отчет в том, что каждый из информантов, припоминая, «творит» свою версию всех событий, которая обусловлена его возрастом, образованием, социальной позицией, настроением, местом и временем их беседы<sup>28</sup>. Она понимает, что человек редко и чаще всего далеко не сразу говорит свой текст, а нередко его текст – это текст с «чужого голоса»<sup>29</sup>. К тому же все, сказанное ее информантами, несет на себе налет мифов времени. Их память вмещает в себя опыт памяти всенародной, являясь по сути уже памятью протезированной (*prosthetic memory*) и дополненной взятым со стороны. Однако в том-то и проявляется ее мастерство как писателя, собеседника и журналиста, что ей удается добиться естественности и непосредственности, а не «постановочности» в диалогах с различными информантами, расположить их к себе и у каждого взять что-то нужное, аутентичное для своей книги.

Все это мы можем заметить и в первой опубликованной книге Алексиевич, и в позже написанных ею произведениях, составляющих цикл *Голоса Утопии*. Книга Алексиевич *Последние свидетели*. Книга не-

---

<sup>27</sup> И.Б. Орлов, *op. cit.*, с. 335–355.

<sup>28</sup> Л.И. Шевченко, *op. cit.*, с. 260.

<sup>29</sup> С. Алексиевич, *В поисках вечного человека*, «Дружба Народов» 1998, № 5, <https://magazines.gorky.media/druzhba/1998/5/v-poiskah-vechnogo-cheloveka.html> [доступ: 16.11.2020].

детских рассказов (1985, новая редакция: *Последние свидетели. Соло для детского голоса*, 2007) содержит воспоминания тех, чье детство выпало на военные годы. В книге *Цинковые мальчики* (1989, новая редакция 2007) читатель слышит голоса участников войны в Афганистане. В книге *Чернобыльская молитва. Хроника будущего* (1997) о катастрофе на ЧАЭС повествуют ее ликвидаторы и участники связанных с нею событий, а в книге *Время секунд хэнд* (2013) представлен хор голосов современников перестройки и путча, распада СССР и межнациональных конфликтов на бывшей его территории. В подобной манере написаны Алексиевич и не входящие в цикл *Голоса Утопии* книги *Зачарованные смертью* (1993), в которой свои истории проговаривают «неслучившиеся самоубийцы либо родные и близкие самоубийц свершившихся»<sup>30</sup>, и еще незавершенная книга *Чудный олень вечной охоты* (2016), представляющая рассказы о русской любви и о тщетном желании русских людей быть счастливыми. Причем от произведения к произведению в книгах Алексиевич меняется соотношение «голосов» информантов и автора, партий сольных и хоровых, биографических и пространных, подробных *oral history* и небольших реплик разных участников диалога. Углубляются их имплицитные и эксплицитно даваемые характеристики. Шире, глубже становится представляемая контекстуальная информация, привлекаемый автором из различных источников интертекст и прочее.

Любопытным является то, что во многих из названных произведений писательница выступает первооткрывателем темы, которую позже и также с опорой на *oral history* можно встретить не только в документалистике, но и в произведениях прозы реалистической, в текстах, включающих элементы натурализма, а также в романах и повестях, тяготеющих к постмодернизму. Так после выхода в свет уже первой редакции *Цинковых мальчиков* (1989) появилось немало книг-записей личных историй тех, кто участвовал в войнах в Афганистане, в Чечне. На материале *oral history* и личных воспоминаниях написаны повести и романы

---

<sup>30</sup> П. Вайль, *op. cit.*

*Алхан-Юрт* (2002) и *Взлетка* (2005) Аркадия Бабченко, *Дикополь* (2003) Евгения Даниленко, *Возвращение в Кандагар* (2004) Олега Ермакова, *Чеченский излом: дневники и воспоминания* Геннадия Трушина, *Спрятанная война* Артема Боровика и другие. А в случаях некоторых, как, например, в книге *Чернобыльская молитва*, писательница логически завершает то, что до этого было представлено в также включающих или использующих *oral history* произведениях Юрия Щербака *Чернобыль* (1987), Валерия Легасова *Мой долг рассказать об этом* (1987) и Григория Медведева *Чернобыльская тетрадь* (1989). К *oral history*, а точнее, уже к имитациям устных историй в последние годы обращается Михаил Шишкин (*Венерин волос*, 2002–2004) и ряд других авторов.

В беседе с Альмирой Усмановой Алексиевич отмечала, что

[...] жизнь каждого из нас – это творение истории. То есть мы творим ее все вместе, а искусство стремится затем воссоздать эту картину мира. Свидетельства, документы входят в искусство и дополняют эту картину мира. Возможности документа в искусстве [...] еще далеко не освоены и не исчерпаны<sup>31</sup>.

И роль, и значение, функции *oral history* в произведениях современной литературы и знаковы, и, конечно же, неоченимы.

---

<sup>31</sup> «Что же такое наша память?», *op. cit.*